

## En favor de una disciplina específica

[N1] Aunque la periodicidad fue variando, espaciándose la edición de los números a partir de 1980 debido en parte a la ruptura Regàs-Bohigas (recuérdese el lanzamiento paralelo de la frustrada revista *IUANUS*), *Arquitecturas Bis* mantuvo un orden de publicación constante entre septiembre de 1974 y diciembre de 1985.

[N2] Rykwert, Joseph, «Desde Rykwert con amor», *Arquitecturas Bis* n. 52 (diciembre de 1985), pág. 46.

[N3] Capitel, Antón, «Desde la capital, Capitel», *Arquitecturas Bis* n. 52 (diciembre de 1985), págs. 46-47.

[N4] *Ibidem*, pág. 46.

Publicado en diciembre de 1985 a modo de coda tras casi doce años de ininterrumpida y periódica publicación,<sup>[N1]</sup> y haciendo de esta última aparición una edición casi enteramente autorreferencial, los miembros del Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis* no quisieron despedirse sin hacer partícipe de los contenidos de su último número a Madrid. Lo hicieron solicitando a Antón Capitel —como también hicieron lo propio con Joseph Rykwert, a fin de poder dejar constancia de la presencia del medio más allá de España—,<sup>[N2]</sup> un texto que resumiera lo que la revista había supuesto para la cultura arquitectónica madrileña desde la publicación de su primer número. La presencia de Capitel en el último número de *Arquitecturas Bis* demostró, además de su consolidado rol como uno de los más válidos y valiosos interlocutores entre la cultura arquitectónica de Madrid y la de Barcelona durante aquel periodo, la importancia que sus textos —lo que en ellos se presentó, dijo y trasladó, recuperando una crítica disciplinar contrastada con algunos planteamientos barceloneses— tuvieron para la revista y para la cultura arquitectónica más allá de Madrid.

Así, y empleando por última vez aquellos reconocibles juegos de palabras en los títulos, «Desde la capital, Capitel»<sup>[N3]</sup> puso de manifiesto también la importancia que la revista tuvo para todos aquellos que como él tuvieron la oportunidad de probar en ella sus «primeras armas críticas».<sup>[N4]</sup> En su caso, dicha oportunidad vino dada por la publicación de varios textos de entre los cuales dos de ellos fueron de gran relevancia tanto para la revista —si hubiera que compendiar en un *reader* los más significativos (por contenido, oportunidad y relevancia), éstos aparecerían sin duda seleccionados—, así como para la propia trayectoria de su autor, primero como investigador y después como crítico.

Para la cultura arquitectónica madrileña, tal y como el propio Capitel quiso destacar con admiración, *Arquitecturas Bis* marcó diferencias de inmediato y no sólo por el prestigio de los miembros de su Consejo de Redacción, que también, sino sobre todo por servir como soporte para la publicación de gran cantidad de «ensayos, reflexiones, críticas y comentarios de arquitectura que hicieron

**Fig. 3.0. Luis Moya, 'Paralelos' entre sistemas constructivos, Lámina v (v.1)**  
[Reproducido en García-Gutiérrez Mosteiro, Javier, *Dibujo y proyecto en la obra de Luis Moya Blanco*, Madrid, 1995, pág. 187). Fondo Luis Moya, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.]

[N5] *Ibidem*.

[N6] «What seems most important is that it does so in a graphic form which was quite new, particular to it, a form which was critical not only verbally, but also visually – of visual communication», Rykwert, Joseph, «Desde Rykwert con amor», *op. cit.*

[N7] Regàs, Rosa, «Fin de la primera serie», *Arquitecturas Bis* n. 52 (diciembre de 1985), pág. 47.

[N8] Capitel, Antón, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitecturas Bis* n. 12 (marzo de 1976), págs. 25-31.

[N9] La tesis apareció publicada en forma de libro (con introducción de Rafael Moneo) en 1982 bajo el título de *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, 'monografías 3', comisión de cultura, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).

[N10] Conversación entre Antón Capitel y el autor (Madrid, 23 de abril de 2021).

de ella la única revista gráfica de España que se podía leer, y una de las pocas del mundo».<sup>[N5]</sup> Todo ello más allá de su cometido como canal de «Información gráfica de actualidad», aparentemente contradictoria apostilla que confirmó sin embargo cuánto la revista fue crítica también desde la imagen,<sup>[N6]</sup> tal y como dejó también escrito Rykwert en aquel «Fin de la primera serie»<sup>[N7]</sup> con el que Regàs dio por terminada la singladura de la revista.

El primero de ellos fue un escrito sobre Luis Moya dedicado a la Universidad Laboral de Gijón.<sup>[N8]</sup> Publicado en su duodécimo número, en marzo de 1976 —y exceptuando los de Rafael Moneo, claro está—, éste fue el segundo gran texto de teoría y crítica procedente de Madrid después de la publicación por parte de María Teresa Muñoz del escrito sobre el conjunto de edificios construidos por Julio Cano Lasso en la calle de la Basílica de Madrid. Al igual que ocurrió con Muñoz, la introducción de Capitel en la revista se debió a Moneo, quien encontró en un iniciático trabajo académico de doctorado sobre la obra de Moya en Gijón el primer arranque de una prometedora investigación cuyo desenlace fue una tesis doctoral desarrollada con el ánimo de Carlos Sambricio, dirigida por el propio Moneo y leída en Madrid en 1979,<sup>[N9]</sup> doce años después del ingreso de Capitel en la escuela de Madrid (ETSAM). Capitel había llegado a la ETSAM para estrenar el llamado plan 64 que reducía los estudios a cinco años de carrera tras un acceso directo, siendo precisamente Moya su director.

Capitel conoció la figura de Moya a través de su padre, Antonio González-Capitel Pérez, también conocido como Antón Capitel, de quien heredó el sobrenombre y la vocación arquitectónica. González-Capitel padre se había formado en Madrid como aparejador a la vez que cursaba el Bachillerato Superior en el Instituto Libre de Enseñanza. En la Residencia de Estudiantes de la calle Pinar trabó amistad con Luis Buñuel, tratando a Salvador Dalí y Federico García Lorca, entre otros. Aproximadamente diez años antes del golpe militar y el estallido de la Guerra, se trasladó a París —donde la arquitectura moderna ya había comenzado a calar en la formación de los futuros arquitectos—, gracias a una Beca de Ampliación de Estudios con la idea de estudiar Arquitectura tras decidir no comenzar la carrera de Bellas Artes en España. En París finalmente optó por estudiar Ingeniería de la Construcción.<sup>[N10]</sup>

A efectos de los artículos publicados en *Arquitecturas Bis*, especialmente el dedicado a la Universidad Laboral de Gijón y su participación en los debates en torno a la arquitectura en España durante los años cuarenta, es importante destacar la ascendencia familiar y cultural de Capitel, quien a su vez cursó el Bachillerato en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid. Fue entonces, a mediados de los sesenta, y poco antes de entrar en la ETSAM, cuando conoció el conjunto de edificios de la Laboral, sin saber que el director de la escuela en la que poco después se matricularía, a pesar de unas primeras resistencias paternas, era precisamente su arquitecto.

Asociado en un primer momento a la República, González-Capitel padre fue el primer alcalde falangista de Cangas de Onís tras la Guerra, trabajando durante diez años junto al escultor Gerardo Zaragoza como teniente de alcalde en la reconstrucción del pueblo. Después, colaboró como ayudante y aparejador del arquitecto Luis Menéndez-Pidal, participando en importantes restauraciones. Durante los últimos cuarenta y primeros cincuenta, González-Capitel trabajó en Regiones Devastadas siendo, además, director técnico de la empresa pública SEDES hasta 1955, cuando se traslada a Madrid para compartir estudio profe-

sional con el arquitecto Javier García-Lomas, hermano de quien fuera alcalde de Madrid y director general de Arquitectura, Miguel Ángel García-Lomas. Ambos eran hijos del arquitecto asturiano Miguel García-Lomas. El interés de Capitel por la restauración del patrimonio arquitectónico procede en parte de todo este entramado familiar-profesional cuyo origen habría que situar también en Asturias en la figura de su abuelo constructor, Emilio González Alonso. De ellos, sin duda, procede su vocación arquitectónica y el interés por la arquitectura española contemporánea, como dan fe sus dos escritos más valiosos publicados para *Arquitecturas Bis*, ofreciendo un contrapunto a la visión más bien uniforme que desde Barcelona se tenía durante aquellos años de la arquitectura del resto de España durante los convulsos primeros años de la Dictadura.

En relación al escrito sobre Moya y la Laboral de Gijón, *Arquitecturas Bis* actualizó a través de este tipo de materiales los debates que sobre la arquitectura española de posguerra se fueron sucediendo, con sus diferencias y matices, con aquellos otros que surgieron en Europa desde años antes en relación a los regímenes totalitarios de Alemania e Italia, estableciendo paralelismos, por ejemplo, entre el neorrealismo italiano y la «quimera moderna» de los programas de vivienda social amparados por el régimen de Franco o, en el otro sentido, entre las distintas arquitecturas que, como símbolo de poder, se sucedieron en Alemania en los años treinta y en España ya en los años cuarenta. Precisamente en aquellos años se concentró el inicio del segundo gran escrito de Capitel para *Arquitecturas Bis*, dedicado no ya a un arquitecto en concreto o a una de sus obras, sino a los arquitectos como superestructura capaz de hacernos entender, tanto desde la realidad como desde la teoría, la construcción de la ciudad en el tiempo.

Dedicado a Madrid, este llevó por título «Un paseo por la Castellana, de Villanueva a ‘Nueva Forma’»<sup>[N11]</sup> y sirvió para articular el monográfico que la revista dedicó a la capital y de cuya edición se encargó el propio Capitel junto con Moneo con la ayuda de Fernando Villavecchia desde Barcelona, tras la renuncia por parte de Sambricio, tal y como se explicita en las cartas que este intercambió con Bohigas a propósito del número madrileño.<sup>[N12]</sup> La presentación de Madrid se hizo reuniendo alrededor del elemento urbano que mejor da cuenta aún hoy del desarrollo de la ciudad a los actores principales de su historia: edificios, arquitectos y medios (publicaciones). Un recorrido histórico que, sin embargo, encerró deliberadamente una crítica a la manera de explicar y contar la ciudad. Con todo, esta segunda contribución no se limitó al mencionado escrito, sino que además incluyó una crónica histórica sobre la ETSAM titulado «Notas sobre una generación» que apareció sin firmar pero cuya autoría se debe a Capitel.<sup>[N13]</sup> Por este motivo, a pesar de las diferencias en cuanto a tono y formato, los textos publicados por Capitel en el monográfico de 1978 hay que entenderlos en su conjunto, incluida la publicación de dos edificios construidos casi al tiempo en las márgenes de la Castellana por sendos equipos de arquitectos de distintas generaciones como fueron el Bankuni6n de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molez6n, y el Bankinter de Rafael Moneo y Ramón Besc6s.

Presentada a los lectores de *Arquitecturas Bis* como un largo proceso de más de trescientos años capaz de coser transformaciones, fragmentos, realizaciones e ideas de ciudad no realizadas, la Castellana fue definida por Capitel como la «síntesis de la historia de la arquitectura de Madrid que, como tal, en su recorrido puede ser leída».<sup>[N14]</sup> Es decir, una instituci6n social capaz de ofrecer varias po-

[N11] Capitel, Ant6n, «Un paseo por la Castellana, de Villanueva a ‘Nueva Forma’», *Arquitecturas Bis* n. 23/24 (julio-septiembre de 1978), págs. 2-9. Véase del mismo autor: «A vueltas con la Castellana: su transformaci6n arquitect6nica reciente», *Arquitectura* n. 222 (enero-febrero de 1980), págs. 15-24.

[N12] Carta de Carlos Sambricio a Oriol Bohigas (fecha da en Madrid a 9 de noviembre de 1976), en Bohigas, Oriol, *Epistolario 1951-1994*, Pizsa, Antonio; Torres Martha (eds.), ‘colecci6n de Arquitectura n. 50’, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos T6cnicos de la Regi6n de Murcia, Murcia, 2005, págs. 213-216.

[N13] Conversaci6n entre Ant6n Capitel y el autor (Madrid, 6 de septiembre de 2018). Véase: «Notas sobre una generaci6n», *Arquitecturas Bis* n. 23/24 (julio-septiembre de 1978), págs. 2-9.

[N14] Capitel, Ant6n, «Un paseo por la Castellana, de Villanueva a ‘Nueva Forma’», *op. cit.*, pág. 3.

laridades. Oponiendo cultura y capital, la Castellana se mostró como el elemento urbano que mejor se asemejó a la idea de ciudad análoga construida y convertida en realidad, cuestionándose el papel de los arquitectos en los procesos de planeamiento de las ciudades, enfatizando la imposibilidad de una relación orgánica y dinámica entre su aparato de cultura arquitectónica y el poder económico-político. Por otro, ésta se mostró también como un mecanismo compositivo y formal capaz de hacer entendible el territorio-ciudad.

El análisis planteado por Capitel, incorporando algunos de los nuevos esquemas teóricos a través de los cuales la ciudad como fenómeno arquitectónico estaba siendo repensada, guarda relación con otros estudios descriptivos (históricos) y propositivos (teóricos) que contribuyeron a la consolidación de una teoría urbana posfuncionalista, tal y como fue el caso del estudio de las grandes vías y autopistas de Los Ángeles, el *strip* de Las Vegas o la retícula de Manhattan, objeto de crítica por parte de Reyner Banham, Robert Venturi y Denise Scott Brown, y Rem Koolhaas en 1971, 1972 y 1978, respectivamente. Independientemente de si Capitel tuvo o no noción del trabajo de Koolhaas sobre Nueva York, la manera en la que éste se enfrentó al estudio de la ciudad —incorporando algunas nociones procedentes de la Escuela de Venecia filtradas a través del Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) de Nueva York y su revista *Oppositions*—, no fue sino el reflejo de una acuciante necesidad: la revisión de los postulados del urbanismo propuesto por el Movimiento Moderno mediante la búsqueda de contradicciones capaces de resignificar la forma de la ciudad y, en definitiva, el papel de la arquitectura en su construcción.<sup>[N15]</sup> Así, el recorrido por la Castellana hay que situarlo en un contexto mayor al estrictamente madrileño o español y analizarlo como parte de un ejercicio crítico que, como hizo también Sambricio con el Madrid ilustrado en *Arquitecturas Bis*, ambicionó contar las cosas, acaso las mismas de siempre, de otra manera.

La influencia ejercida por las ciencias sociales desde mediados de los años 60 —de la semiótica de la arquitectura de Umberto Eco a la semiología de la ciudad de Roland Barthes, entre otras—, reforzaron la atención sobre la ciudad como espacio significativa, ya fuera en su forma más lúdica —a la manera del *flâneur* benjaminiano—, o aquella más científica, a través del estudio de su morfología y los invariantes formales. El cuestionamiento de la tradicional y enquistada separación disciplinar entre arquitectura y urbanismo —o la dialéctica entre la utopía de la razón y la razón pragmática del capital—, vio emerger con fuerza una teoría urbana posmoderna que encontró a través de distintos paradigmas teóricos y marcos ideológicos el soporte crítico sobre el que estructurar el debate en torno a la ciudad, como quedó de manifiesto con el recorrido propuesto por Capitel en *Arquitecturas Bis*, participando de novedosos mecanismos crítico-descriptivos que evidenciaron una renovada atención sobre la ciudad.

La percepción visual y el significado se conformaron como una base subjetiva a través de la cual entender el paisaje urbano, lo que provocó un desplazamiento entre el objeto y el sujeto. Así lo pusieron de manifiesto el contextualismo y el *bricoleur* de Colin Rowe (y Fred Koetter) tomado de Claude Lévi-Strauss así como la trasposición del pensamiento estructuralista en el concepto de permanencia y repetición a través del tipo; la imagen de la ciudad y el planeamiento como arte visual —de Gordon Cullen a la *imageability* y la legibilidad (*readability*) planteada por Kevin Lynch y Donald Appleyard, pasando por György Kepes—; o el inclusi-

[N15] Aunque de menor valor crítico, más una reseña o nota que un escrito crítico, Capitel volvería a escribir sobre Madrid en el número 34 de la revista a propósito del concurso para el Centro Islámico. Véase: Capitel, Antón, «Sobre el concurso del centro islámico de Madrid», *Arquitecturas Bis* n. 34 (mayo/diciembre de 1980), pág. 23.

vismo de Venturi y Scott Brown, cuyo razonamiento visual sobre Las Vegas tiene su origen en la referencia a la psicología de la percepción y, específicamente, a la teoría de la Gestalt, mostrada en *Complexity and Contradiction* (1966).

Así pues, subsumida la cultura arquitectónica en el debate de una ciudad moderna aún por construir o la asunción de su imposibilidad —la posmodernidad fue, sobre todo, un proyecto de cultura urbana que cuestionó cómo el término «ciudad» seguía siendo válido para entender, más allá de la arquitectura—, y empleando mecanismos descriptivos capaces de romper los estancos espacios disciplinares entre ciencias y humanidades, el paseo de Capitel por la Castellana sirvió, por un lado, para actualizar aquellas lecturas que los propios arquitectos habían dado sobre Madrid<sup>[N16]</sup> y, por otro, para trasladar al contexto de la cultura arquitectónica en España nuevas lecturas sobre lo urbano. Todo ello con el objetivo último de, y más allá de su consideración —eje, calle, avenida, bulevar, paseo, salón, *strip*, o todas ellas juntas—, entender el sentido de su historia.<sup>[N17]</sup>

[N16] Véanse: Moneo, Rafael, «Madrid, los últimos 25 años», en *Información comercial española*, febrero de 1967, reproducido en *Hogar y Arquitectura* n. 75 (marzo-abril de 1968), págs. 79-87; «El desarrollo urbano en Madrid en los años sesenta», en 'Urbanismo y sociedad en España', *Cuadernos para el Diálogo* n. xxx Extraordinario (abril de 1970), págs. 72-79.

[N17] Rykwert, Joseph, «La calle: el sentido de su historia», en Anderson, Stanford (ed.), en *Calles. Problemas de estructura y diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pág. 23. [«The Street: The Use of its History», *On streets*, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (MA.), 1978.]

A mediados de la década de los ochenta, y coincidiendo con la publicación de los últimos números de *Arquitecturas Bis*, Capitel ejercía aún como profesor adjunto de la Cátedra de Composición II de la ETSAM. (Capitel había entrado como profesor en la ETSAM de la mano de Antonio Fernández Alba al inicio del curso 1971-1972, a los pocos meses de licenciarse, como profesor encargado de curso de Elementos de Composición). Las últimas ediciones de la revista coincidieron con el final de aquel breve pero intenso episodio que había llevado de vuelta a Moneo a Madrid como catedrático interino, impulsando una manera de hacer cimentada en la experiencia de Barcelona que sería luego trasladada y adaptada al contexto académico de los Estados Unidos. Lo hizo rodeándose de un grupo de jóvenes profesores quienes, como el propio Capitel y Juan Antonio Cortés —el primero como adjunto a partir de 1983 y el segundo como profesor encargado de la cátedra, llamado a continuar la labor docente fundada Moneo desde su regreso de Barcelona—, vieron sin embargo como su proyección como docentes de Teoría y Crítica quedó interrumpida toda vez que a Moneo le fue propuesta la dirección del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Harvard y, también, que las oposiciones a cátedra convocadas poco después no se resolvieron a su favor. En el caso de Capitel, y tras un traslado al Departamento de Proyectos y la obtención de la cátedra de dicha asignatura en la Escuela de Valladolid, éste terminó por consolidar su carrera académica de vuelta en Madrid, conformando un nicho de crítica en el Departamento de Proyectos. Cortés, por su parte, terminó abandonando definitivamente la ETSAM para trasladarse como catedrático de Composición en Valladolid, donde permaneció hasta su reciente jubilación. En el caso del primero, sin embargo, su carrera tuvo también una decisiva incursión en la función pública que le alejó momentáneamente de la docencia, pero no de la investigación académica.

Como él mismo ha contado,<sup>[N18]</sup> en 1985 regresó a la escuela tras dos años trabajando como Inspector General de Monumentos del Estado (Arquitecto Jefe del Servicio de Inspección Técnica de Monumentos y Conjuntos de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura junto a Manuel de las Casas y Dionisio Hernández Gil como directores generales), lo que le permitió un acercamiento teórico hacia la restauración y la rehabilitación de edificios y monumentos históricos que ha sido parte importante de su labor investigadora desde entonces,

[N18] Capitel, Antón, «Mis memorias de la escuela». En línea: <http://acapitel.blogspot.com/2009/05/mis-memorias-de-la-escuela-de.html>

[N19] Véase: Capitel, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

tal y como quedó de manifiesto con uno de sus libros más importantes, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*,<sup>[N19]</sup> publicado tres años después de la publicación del último número de *Arquitecturas Bis*. En paralelo, Capitel desarrolló también —dando continuidad a aquellas primeras investigaciones que sobre Moya habían encontrado en *Arquitecturas Bis* una plataforma de difusión y discusión— la terminación del Museo de América, proyectado originalmente por Moya junto a Luis Martínez Feduchi, así como varios proyectos de restauración y conservación (sucedió, por ejemplo, a Javier García-Lomas como Arquitecto Conservador del Santuario y Real Sitio de Covadonga).

Siendo un trabajo cuya preparación a través de un conjunto de escritos coincidió con sus clases de Composición en la ETSAM, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración* es en realidad un libro que, alejado de los fundamentos históricos procedentes de la Historia del Arte, tuvo como objetivo afrontar —cómo por otro lado lo había hecho Rossi— los problemas de los edificios del pasado. Junto a un repaso de las teorías modernas de restauración arquitectónicas presentada a modo de discusión crítica —de Eugène Viollet-le-Duc a Camilo Boito y Gustavo Giovannoni y las preexistencias ambientales de Ernesto N. Rogers pasando por John Ruskin, entre otros—, Capitel recorrió y examinó distintos edificios paradigmáticos como la Mezquita de Córdoba, la ampliación de la Alhambra de Granada tras la construcción del Palacio de Carlos V y las catedrales de Santiago de Compostela y Burgo de Osma, además de realizar un compendio de intervenciones contemporáneas en el patrimonio.

El caso de Córdoba es paradigmático, conteniendo, podríamos decir, la historia de España en su evolución arquitectónica. Las transformaciones que ha ido sufriendo a lo largo del tiempo ha ido dotándole de su verdadera significación: la arquitectura como estructura capaz, a través de la «analogía formal», de transmitir su legado histórico. En palabras de su autor, *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, es un libro que enlaza con «la vida de los edificios en el tiempo».<sup>[N20]</sup> Y lo hace, precisamente, ambicionando recuperar el terreno estrictamente disciplinar frente a las cuestiones simbólicas e ideológicas: «el entendimiento de la Arquitectura como una cuestión diversa, pero dotada de una lógica que nos permite comprenderla en el interior de su propio campo».<sup>[N21]</sup> En este sentido, tanto la lectura de la Universidad Laboral de Gijón como el recorrido arquitectónico por el madrileño Paseo de la Castellana se nutren de esta idea de la arquitectura —de esta manera de entender el hecho arquitectónico— ofreciendo, a diferencia de Barcelona, una lectura renovada de ciertas arquitecturas y un entendimiento opuesto de la ciudad, abandonando en ambos casos los principios sobre los que la modernidad —no la arquitectura moderna— había dado por válida la forma arquitectónica y la forma urbana.

Por otro lado, asimilada desde Madrid la crítica radical tafuriana —no tratar de validar la historia ya escrita, pero tampoco refutarla desde una posición contraria, igualmente operativa y dependiente de otras estructuras de poder, evitando hacer «ideología traicionando las tareas de la Historia y (encubriendo) las posibilidades reales de transformar la realidad»—,<sup>[N22]</sup> los más jóvenes historiadores y críticos se afanaron en proponer una nueva mirada sobre el pasado inmediato que se caracterizó por un rechazo frontal a aquella visión unidireccional que denunciaba cualquier historicismo contemporáneo como una deliberada agenda capaz de con-

[N20] *Ibidem*, pág. 11. No es casual la coincidencia entre estas palabras y el título dado por Moneo a uno de sus últimos libros en los que se compilan textos originalmente escritos o dictados en aquellos años, como el dedicado a la Mezquita de Córdoba en el GSD de la Universidad de Harvard en 1977. Véase: Moneo, Rafael, *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*, Acantilado, Barcelona, 2017.

[N21] Capitel, Antón, *op. cit.*, pág. 11.

[N22] Tafuri, Manfredo, *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Celeste, Madrid, 1997 (1972), pág. 278. [*Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1968]

taminar, por un lado, o enriquecer, por otro y en el mejor de los casos, el proyecto arquitectónico del Movimiento Moderno.

Participando del debate en relación a la continuidad de los postulados y figuraciones de la arquitectura moderna tras la Guerra Civil —sumados a los trabajos de Sambricio desde Madrid están aquellos de Ignasi de Solà-Morales, Josep Quetglas y el valioso precedente que supuso la tesis de Lluís Domènech desde Barcelona—,<sup>[N23]</sup> el escrito de Capitel sobre la obra de Moya fue de gran relevancia al revisar críticamente la figura de un arquitecto cuyos primeros trabajos fueron, en palabras del autor, «testimonio claro de cómo, tan sólo cauta y parcialmente, acepta las ideas y figuraciones modernas que incipientemente se introducen entonces en España»,<sup>[N24]</sup> para abandonar dichas figuraciones tras la Guerra y convertirse, tanto desde el ejercicio de la profesión como desde la universidad, «en el mayor enemigo de lo moderno».<sup>[N25]</sup> Como se verá, Capitel apoyó los argumentos de su escrito precisamente sobre dicha transición, resituando críticamente y mediante el estudio de una obra determinada de gran significación política e ideológica la figura de Moya en su tiempo, «allá cuando la arquitectura de Moya permanecía considerada como un simple exabrupto del franquismo —o del fascismo—, no estimable, y, en todo caso, escasamente digna de análisis».<sup>[N26]</sup> Invirtiendo los términos en los que dicho periodo había discretamente llegado a ser estudiado y reflejando cómo las arquitecturas de los cuarenta habían mostrado una imagen irreal del aparato político e ideológico que las promovió, malinterpretados los procesos de continuidad y ruptura con respecto a la vanguardia y el primer racionalismo de principios de siglo, emergieron matices e interrogantes capaces de hablar de un clasicismo moderno o de otra arquitectura moderna.

Revisiones como la planteada por Capitel en relación a Moya en *Arquitecturas Bis* —ocupándose de un arquitecto que como Edwin Lutyens en Inglaterra «perteneció a esas parcelas ambiguas de la historia, verdaderas charnelas en las que se angostan unos determinados procedimientos como prelude inevitable de cualquier cambio»—,<sup>[N27]</sup> constataron cuánto y de qué manera una nueva generación pasó a ocuparse de aquellas cuestiones sobre las que no habían obtenido respuesta durante sus años de formación.<sup>[N28]</sup> En el caso concreto de Moya, además, situaban su arquitectura al nivel de los clasicismos europeos y americanos.

Frente a interpretaciones unidimensionales, los estudios históricos que sobre aquel periodo irrumpieron con fuerza al llegar la Dictadura a su fin —y específicamente, la revisión del debate teórico sobre el que se pretendió construir la imagen del Nuevo Estado—, convergieron con las investigaciones centradas en el significado. Desde las más farragosas aproximaciones semióticas, a aquellas otras que entienden que las cuestiones de lenguaje (fascista, historicista, racionalista, vanguardista, moderno, herrero, castellano, italianizante o las que hablaban del edificio como tinglado...) son una cortapisa cuando se quiere entender un periodo histórico convulso, falto de cohesión social, política y económica. Advirtiendo, en definitiva, que si bien las identificaciones semánticas existen, las disociaciones entre forma y contenido —o entre forma y significado— no ofrecen una nítida solución de continuidad capaz de explicar la arquitectura española del siglo pasado.

Precisamente por estos y otros motivos la publicación en *Arquitecturas Bis* de la Universidad Laboral de Gijón no estuvo ausente de cierta controversia, encendiendo la mecha de aquellas discusiones que sobre la arquitectura española de los años cuarenta se sucedieron en la revista. Según le contaron a su autor entonces,

[N23] Domènech, Lluís, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, 'Cuadernos Ínfimos' n. 83, Tusquets Editor, Barcelona, 1978.

[N24] Capitel, Antón, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *op. cit.*, pág. 26.

[N25] *Ibidem*.

[N26] Capitel, Antón, «Desde la capital, Capitel», *Ibidem*, pág. 46.

[N27] Domènech, Lluís, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, *op. cit.*, pág. 26.

[N28] Moneo, Rafael, «Prólogo», en Capitel, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, *op. cit.*, pág. 8.

nada más ver el material llegado desde Madrid a través de Moneo, Bohigas expuso envalentonado unas primeras resistencias que fueron atemperándose a medida que el resto de los miembros del Consejo de Redacción —y especialmente Correa, tras ser cuestionado por este, así como algunos invitados (Ignasi de Solà-Morales)— mostraron no sólo su interés en la obra, sino la pertinencia de su publicación.

El mismo interés mostrado desde *Arquitecturas Bis* lo mostró también Salvador Tarragó cuando Sambricio le hizo llegar poco antes, además del texto de Capitel, otro que él mismo había preparado sobre la arquitectura falangista para su publicación en *2C Construcción de la ciudad*. El rechazo por parte de la revista que Tarragó había creado en 1972 —aun reconociendo la obra como una «lección de arquitectura impresionante» pero instando a su publicación en una revista «ecléctica» como *Arquitecturas Bis*—<sup>[N29]</sup> evidenció, además del vasto panorama de medios y plataformas críticas de las que entonces disponía Barcelona en comparación con Madrid, las divergencias ideológicas entre éstas. Paradójicamente, aquella revista que se había afanado en trasladar la teoría de Rossi en España rechazó la publicación de una obra que, como pocas, sintetizó en aquel momento, más allá de su contenido simbólico e ideológico, las herramientas disciplinares de las que se sirve el arquitecto.

El rechazo de *2C Construcción de la ciudad* al texto de Capitel sobre la Universidad Laboral de Moya no es baladí, y supone algo más que una anécdota. Por un lado, confirma los intereses de Sambricio, primero, y de Capitel, después, por una revista cuyo sustento intelectual era el pensamiento de Rossi. Es decir, indica cuánto ambos autores y, en este caso, Capitel, se apoyaron en Rossi y no tanto en la arquitectura moderna orgánica de Zevi o incluso en la monumentalidad kahniana que luego Fernández Alba haría suya al rechazar o no entender a Rossi. Por otro, la falta de perspectiva histórica frente a un edificio que como el de Moya habría servido —connotaciones ideológicas aparte; ¿no las tenía acaso también el foro Bonaparte de Milán?— de reflejo a muchos de los presupuestos de la *Tendenza*. Porque el texto de la universidad recogió, como luego lo hizo el recorrido por la Castellana, la ideología rossiana. Una diferencia remarcable con respecto a la mayor parte de los miembros del Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis* y sus políticas editoriales. Que cada número, en particular, careciera de un editorial y la revista, en general, de una línea editorial concreta no ha de entenderse como una actitud que amparó todo tipo de contenidos, más bien todo lo contrario. *Arquitecturas Bis* fue muy selectiva a la hora de publicar según qué escritos y proyectos.

[N29] Capitel, Antón, «Mis memorias de la escuela», *op. cit.*

## Clasicismos modernos (y la arquitectura como ciudad)

Haciendo uso de uno de tantos juegos visuales y verbales —el poder de las arquitecturas o las arquitecturas del poder—, el Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis* quiso enfrentar el escrito de Capitel sobre la Universidad Laboral de Gijón con un largo comentario de texto de Helio Piñón publicado bajo el título de «Ideología y lenguaje de las arquitecturas del poder».<sup>[N30]</sup> Así aparecieron confrontados dos textos —uno madrileño, otro barcelonés— cuyos títulos dejaron intencionadamente entrever el interés que la revista mostró entonces en relación a la identificación entre lenguaje arquitectónico e ideología.

[N30] Piñón, Helio, «Ideología y lenguaje de las arquitecturas del poder», *Arquitecturas Bis* n. 12 (marzo de 1976), págs. 19-24.

Cuestionando cómo los edificios son capaces de traducir unívoca y literalmente determinados sistemas ideológicos —¿se deduce que a una determinada ideología le corresponde un lenguaje arquitectónico concreto? ¿Son los valores estéticos correlativos con aquellos otros políticos, éticos y culturales?—, ambos autores reflexionaron sobre aquello que Piñón denominó «la interpretación de la arquitectura que se orienta hacia la identificación de su significado ideológico».<sup>[N31]</sup> Lo hicieron trasladando además al lector en castellano un debate mayor principalmente alentado, entre otros focos, desde la Escuela de Venecia, donde ya entonces se habían desarrollado cursos, seminarios y publicaciones centrados, por ejemplo, en las relaciones entre las vanguardias artísticas centroeuropeas y el desarrollo de la Rusia soviética y la Alemania de entreguerras. Sin obviar el interés operativo de según qué determinada historia o crítica, los dos textos vinieron a significar dos maneras de entender las correspondencias entre ideología y arquitectura. Mientras que en uno de ellos se asume el «determinismo ideológico de los sistemas estéticos», en el otro «se parte de una total autonomía de éstos respecto de la superestructura ideológica en el marco de la cual se producen».<sup>[N32]</sup> En todo caso, ambas posturas no son excluyentes, como así habían pretendido algunas críticas que, ante investigaciones como la propuesta por Capitel, abogaron por una condena moral que anulaba cualquier aproximación desde la arquitectura a aquellos edificios donde, en apariencia, sí se manifestaron unas supuestas correspondencias.

[N31] *Ibidem*, pág. 19.

[N32] *Ibidem*.

La atención se centró en un edificio cuya construcción se inició en la España de la posguerra siendo, además, el edificio más grande que realizó el Estado hasta la fecha.<sup>[N33]</sup> Este, como demostró Capitel desde *Arquitecturas Bis*, puso de manifiesto las inherentes contradicciones y difusas aunque bien presentes correlaciones entre los sistemas arquitectónicos y los sistemas ideológicos, refutando lo enunciado por Piñón: «Establecida de este modo la correspondencia entre ideología y cualidad estética, la defensa o condena de una lleva implícita la de la otra. El rechazo de un sistema ideológico supone idéntico juicio del —o los— sistemas arquitectónicos que se entienden en correlación con él».<sup>[N34]</sup> Una obra como la de Moya en Gijón, de ahí la pertinencia de su revisión, no hacía sino ilustrar la puesta en crisis de la correspondencia anterior, todo ello como resultado de un entendimiento de la arquitectura desde su autonomía o, al menos, haciéndola comprensible de manera autónoma mediante el ejercicio de una necesaria crítica intencionadamente desprovista —y por tanto, no ignorante— de cualquier condena moral. Haciendo suyos algunos de los principales argumentos de la historia como crítica de Manfredo Tafuri, dicha postura —o dicha lectura de la arquitectura desde las leyes que le son propias—, tuvo como objetivo desenmascarar los erráticos mecanismos ideológicos que la promovieron, posicionando

[N33] Moya contó con la colaboración de los arquitectos Pedro R. de la Puente y Ramiro Moya durante el proyecto, y de Enrique Huidobro, Manuel Thomas, Mari-Juana Ontañón, Manuel López Mateos y Luis García Amorena durante la construcción. González-Capitel padre participó en la construcción de parte del conjunto.

[N34] Piñón, Helio, *op. cit.*, pág. 19.

además esta obra en concreto en el debate en torno a la crisis de la arquitectura moderna, tanto desde el paradigma marxista —la crisis de la función ideológica de la arquitectura— como desde el lingüístico.

Por su parte, reseñando varias publicaciones dedicadas a «investigar los sistemas ideológicos que subyacen en los sistemas estético-arquitectónicos»<sup>[N35]</sup> y haciendo un recorrido histórico por varios periodos de la historia de la arquitectura, el texto de Piñón se centró en algunas de aquellas arquitecturas que, en apariencia, ambicionaron transmitir de manera directa y efectiva determinados presupuestos ideológicos: desde la villa renacentista como tipo capaz de configurar una arquitectura del poder,<sup>[N36]</sup> a aquellos edificios contemporáneos —insistiendo en que no sólo aquellas ideologías contemporáneas de marcado carácter autoritario sirvieron para ilustrar el debate—, como, por ejemplo, las nuevas capitales construidas en la India o Pakistán por Le Corbusier y Louis I. Kahn, respectivamente.<sup>[N37]</sup> Todo ello sin obviar el arte y la ideología del fascismo y los regímenes totalitarios de ideología conservadora.<sup>[N38]</sup> [Figs. 3.1.1-2.]

El caso de una supuesta arquitectura nazi —término cuestionado por Piñón, denunciando su conversión en cliché, precisamente al considerar como un acercamiento más detenido y profundo de la arquitectura producida en Alemania desde 1933 nos revelaría la ausencia de un estilo capaz de soportar tal denominación con exactitud— ya había sido objeto de análisis en *Arquitecturas Bis*, que había publicado un año antes una de las crónicas de viaje que Federico Correa escribió para la revista sobre la arquitectura del Tercer Reich.<sup>[N39]</sup>

En relación al debate forma-ideología que nos ocupa, la crónica del viaje a Berlín puede entenderse como contraparte de aquella otra publicada poco antes a raíz de otro de los viajes de Correa, el que hizo a Varsovia.<sup>[N40]</sup> Porque si el escrito resultado del viaje a Alemania participó del debate en torno a la construcción de la identidad de una sociedad a través del arte y la arquitectura, el de Polonia lo hizo en relación a la temática sobre la reconstrucción de aquellos centros históricos afectados —la eliminación de todo vestigio cultural e identitario de un pueblo— por la Segunda Guerra Mundial. Paradójicamente, aquellos que se habían marcado como objetivo la eliminación de una identidad de un pueblo mediante la destrucción física de sus calles, edificios y ciudades, habían sido, al mismo tiempo, los promotores de una arquitectura-ideología. Recuérdese cómo el interés personal de Hitler por la arquitectura se sitúa en la República de Weimar, donde el binomio ideología-arquitectura se manifestó tanto a través

[N35] *Ibidem*.

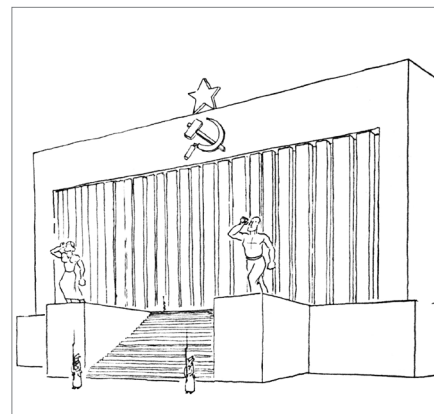
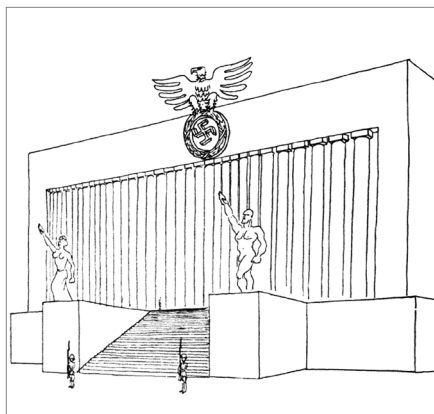
[N36] Bentmann Reinhard; Müller, Michael, *La Villa como arquitectura del poder*, Barral Editores, Barcelona, 1975. [*Die Villa als Herrschaftsarchitektur, Versuch e. kunst-u. sozialgeschichtlichen Analys*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1970.]

[N37] Sust, Xavier (ed.), *La arquitectura como símbolo de poder*, 'Cuadernos Infimos' n. 64, Tusquets Editor, Barcelona, 1975. Con textos de Albert E. Elsen, Barbara Miller Lane o Stanislaus von Moos. De los tres ensayos traducidos y publicados en el volumen editado por Tusquets, uno de ellos se centró en la 'arquitectura nazi'. El texto formaba parte del conocido libro *Architecture and Politics in Germany 1918-1945* escrito por Bárbara Miller Lane y publicado en 1968.

[N38] Silva, Umberto, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975.

[N39] Correa, Federico, «¿Condena o revival? Arte en el III Reich, Mein 'Camp'», *Arquitecturas Bis* n. 7 (mayo de 1975), págs. 17-25. El contenido del artículo gira alrededor de la exposición que sobre arquitectura, además de pintura y escultura del período nacionalsocialista, organizó la Facultad de Historia de la Universidad de Frankfurt Am Main bajo el nombre de «*Kunst im III Reich*». el viaje a Alemania, en el que, además de Correa, participaron otros miembros del Consejo de Redacción de la revista, terminó por convertirse en un recorrido por las (supervivientes) arquitecturas del Tercer Reich, como buena cuenta dieron gran parte de las fotografías que ilustraron el texto, tomadas por los propios miembros del Consejo de Redacción.

[N40] Correa, Federico, «Varsovia: la resurrección patriótica», *Arquitecturas Bis* n. 4 (noviembre de 1974), págs. 26-29.



**Figs. 3.1.1-2. Obert Lancaster, 'Monumental architecture in Nazi Germany and the Soviet Union' (1936).**

[*From Pillar to Post or the Pocket-Lamp of Architecture* (John Murray, Londres, 1936). Dichas viñetas fueron también publicadas en dos libros de Sigfried Giedion, *Architektur un Gemeinschaft* (1956) y *Architecture, You and Me* (1958).]

de la vertiente «progresiva» (la Bauhaus y los arquitectos del Ring) como en la «reaccionaria» (el *Kampfbund*). La paradójica incidencia de la ideología nazi sobre la arquitectura del Tercer Reich no habría pues que situarla, como escribió Piñón, «en el significado intrínseco de un lenguaje específico del estado nacionalsocialista sino en la actitud que aprovecha la disponibilidad de unos lenguajes —forzando la capacidad de otros— para ser usados fuera de su contexto histórico como expresión de valores distintos de los que se representaba en su marco original».<sup>[N41]</sup> Una descontextualización capaz de mostrar cómo el lenguaje de dicha arquitectura se extendió del neoclasicismo bávaro de Leo von Klenze hasta la Roma de Marcello Piacentini, pasando por la Viena de Otto Wagner y Adolf Loos y el Berlín de Peter Behrens y Walter Gropius.

[N41] Piñón, Helio, *op. cit.*, pág. 21.

En este sentido, ¿cuáles fueron los marcos que estructuraron el debate teórico que, a pesar de sus erráticas direcciones, también existió en España? Si todos los casos se plantearon una forma de reconocimiento en la que se recuperaban lenguajes arquitectónicos de otro tiempo —característica, por otro lado, de las dictaduras nacionalistas sean del signo político que sean— ¿cuáles fueron los límites hasta donde se extendió la arquitectura de otro régimen totalitario como fue la España de Franco? ¿Podría generalizarse, como hizo Correa, sobre cuánto «las implicaciones ideológicas de la forma son contingentes y resultan equívocas sacadas de contexto».<sup>[N42]</sup> A pesar del desfase temporal y de sus diferencias —piénsese en sus vinculaciones con el aparato político social cristiano—, la comparativa entre la arquitectura del Nuevo Estado y la del Tercer Reich cobra sentido cuando se establece en términos de lenguaje e ideología. También, si como contó Piñón, la arquitectura de este último «distó mucho de limitarse a las directrices marcadas por la propaganda anterior del Partido —no se produjo el retorno al historicismo tal como lo proponía el *Kampfbund* y tampoco se rechazaron de lleno las propuestas de los arquitectos radicales»—;<sup>[N43]</sup> la arquitectura del Nuevo Estado español a partir de 1939 resultó ser, sólo parcialmente al oficializar cierta arquitectura en detrimento de otra, la expresión de una errática convención.

[N42] *Ibidem*, pág. 19.

[N43] *Ibidem*, pág. 20.

Al igual que ocurrió con la falta de consenso estético en la España de posguerra —resultado en su caso de una falta de consenso ideológico y político que, más allá del ideario del nacionalcatolicismo, resultó incapaz de consolidar un modelo limpio de contradicciones—, en Alemania los arquitectos del Reich mostraron ideas diversas con relación a cómo debía de ser la imagen de los edificios que representaran al estado. No obstante, la propia arquitectura nazi mostró varias caras, como resulta evidente en la trayectoria de arquitectos como Paul Bonatz, quien visitó Madrid en 1943 tras la exposición de la arquitectura alemana del año anterior, donde impartió varias conferencias sobre las realizaciones llevadas a cabo en el Tercer Reich,<sup>[N44]</sup> que calaron, al menos sobre el papel, en algunos de aquellos miembros del llamado Equipo de Madrid, responsables de los planes urbanos de la ciudad tras la Guerra Civil. «Para nosotros los españoles», había dicho Bidagor, «seguramente la más acertada de las composiciones de fachada es la del patio de la Cancillería, que recuerda inevitablemente la manera de presentar los elementos propios de El Escorial».<sup>[N45]</sup>

[N44] Madrid, 15 de junio de 1943. Véase: Bonatz, Paul, «Tradición y modernismo», *Revista Nacional de Arquitectura* n. 23, noviembre de 1943, págs. 390-397) y Bonatz, Paul, «Sobre la construcción de puentes», *op. cit.*, págs. 398-400 (traducciones de Fernando Moreno Barberá).

[N45] Bidagor, Pedro, «Reformas urbanas de carácter público en Berlín», *Revista Nacional de Arquitectura* n. 5, 1941, pág. 16.

Tanto en la Alemania nazi como en la primera década de vida de la España franquista, el rechazo al lenguaje de la arquitectura moderna se constituyó como objetivo primordial de toda construcción. La asociación de la arquitectura moderna, en ambos países, con los regímenes democráticos anteriores —la Se-

gunda República en el caso de España (en el caso de Alemania la relación entre el racionalismo y la República de Weimar)—, hizo que el nuevo ideario estético se construyera como resultado de una férrea oposición hacia ella. Así, tras la Guerra Civil, el Nuevo Estado ambicionó convertir la arquitectura en la expresión simbólica del nacionalcatolicismo, para más tarde —toda vez que caídos los regímenes totalitarios fascistas italianos y alemanes— aspirar a converger hacia aquel humanismo abstracto defendido, entre otros, por Víctor D’Ors.

A este respecto, Ignasi de Solà-Morales quiso deliberadamente obviar el periodo de posguerra y autarquía económica —«los años del proyecto fascista»— en el texto publicado en la polémica y bicéfala participación española en la XXXVII Bienal de Venecia de 1976, y referirse estrictamente a los últimos veinticinco años del Régimen, desde 1950 hasta la desaparición física del dictador. Lo hizo precisamente, y a pesar de reconocer la conexión entre ambas etapas (autarquía y desarrollo) y la imposibilidad de una evidente solución de continuidad entre periodos en los que al campo de la arquitectura se refiere, para manifestar que en los años cincuenta se da inicio, también en arquitectura, a una nueva situación.<sup>[N46]</sup>

Así, la arquitectura de los años cuarenta pasó a entenderse como una experiencia multiforme que requirió de otros mecanismos teóricos capaces de permitir un mayor entendimiento de un periodo convulso, atendiendo a aquella diferenciación que Tafuri y Francesco Dal Co hicieron, al estudiar las arquitecturas italianas de entreguerras —«El sueño del fénix y la arquitectura italiana»— y alemanas —«Arquitectura y política territorial en la Alemania nazi»— entre lo que se consideró como «arquitectura nacional» y «arquitectura del régimen».<sup>[N47]</sup> Porque lo ocurrido en Italia y Alemania y lo ocurrido en España era comparable por cuánto se daban unos invariantes comunes, pero incomparable a la hora de obtener un entendimiento riguroso y particular de cada una de las situaciones, por lo que afirmaciones del tipo «arquitectura fascista», sin más atención que la más absoluta evidencia, no sólo enmascaraban el objeto de estudio sino que, además, obstaculizaban la escritura de una historia verosímil en relación a otros países europeos. Situaciones muy diversas entre sí, en todo caso, que permitieron acercamientos transversales y desapasionados para poder detectar las diferencias a las que tantas veces los juicios absolutos y las generalizaciones acostumbran; cuestionándose así clasificaciones de valor ya establecidas, enriqueciendo no sólo la propia historia de la arquitectura moderna española, sino el debate teórico que recayó sobre ella.

En este sentido, la valoración propuesta por Piñón en relación a determinadas arquitecturas vinculadas a operaciones ideológicas determinadas —anteponiendo la consideración de la arquitectura como lenguaje (y el traslado directo de los principios estructuralistas) a su inherente condición formal— es opuesta a la de Capitel, constatándose las diferencias que marcaron las distintas revisiones que desde Madrid y Barcelona se realizaron de la arquitectura española contemporánea producida tanto antes como después de la Guerra. Sin negar, evidentemente, que la arquitectura puede ser leída como un lenguaje, y en un momento en el que existía la firme creencia de un proceder científico en el ejercicio de la teoría de la arquitectura —una teoría general del lenguaje que justificase la arquitectura, el traslado de la terminología de la lingüística a la arquitectura...—, Capitel ofreció, además de la revisión histórica de determinadas arquitecturas, un mensaje de mayor calado: frente a cualquier esquematismo, ¿cuáles han de ser los límites en que una teoría de la arquitectura puede establecerse?

[N46] Solà-Morales, Ignacio de, «Arquitectura española contemporánea: balbuceos y silencios», en Bozal, Valeriano y Llorens, Tomàs (eds.), *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, colección 'Comunicación Visual', Gustavo Gili, Barcelona, 1976, págs. 190-208. Véase también: Bozal, Valeriano y Llorens, Tomàs, «Introducción», *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, colección 'Comunicación Visual', Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. xii. Véase también: Véase: Bozal, Valeriano, «Cambio ideológico en España. 1939-1975», Zona Abierta, Madrid, 1975.

[N47] Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco, «Arquitectura nacional y Arquitectura de régimen», en *Arquitectura Contemporánea* (Tomo II), Aguilar, Madrid, 1989, págs. 259-281. (Traducción de Luis Escolar Bareño). [*Architettura Contemporanea*, Electa, Milán, 1972.]



**Fig. 3.1.3. Luis Moya, Alegoría clasicista (1948).**

[Publicado en Capitel, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, 'monografías 3', comisión de cultura, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pág. 47.]

[N48] Capitel, Antón, *op. cit.*, pág. 25.

[N49] *Ibidem*, pág. 27.

[N50] Moya Blanco, Luis, «Sobre el sentido de la arquitectura clásica», conferencia pronunciada el 23 de diciembre de 1977 en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Madrid con motivo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, en *Tres conferencias de arquitectura*, Comisión de Cultura curso 1977-1978, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pág. 22.

[N51] Gutiérrez Soto, Luis, «Universidad Laboral José Antonio Girón, en Gijón (Asturias). Sesión de Crítica de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura* n. 168 (diciembre de 1955), pág. 48.

En funcionamiento desde 1955 y hasta 1989, siendo no casualmente Gijón su primera localización —aquel territorio sobre el que se había «desarrollado con gran violencia la lucha de clases y el ensayo de revolución proletaria»—,<sup>[N48]</sup> la Universidad Laboral promovida por José Antonio Girón de Velasco, quien dio nombre a su primera sede gijonesa, se conformó como una institución educativa destinada a hijos de trabajadores repartida en veintiuna localizaciones a lo largo de la geografía española. (La universidad Laboral de Gijón se instaló en un primer momento sobre un gran colegio para huérfanos mineros diseñado por el propio Moya). El objetivo, como apuntó Capitel, era hacer visible «la pretendida capacidad del Régimen para superar la lucha de clases ofreciendo al pueblo el acceso a la cultura».<sup>[N49]</sup> Y lo hizo ambicionando convertir la arquitectura en la imagen —mediante la creación de nuevas formas asociadas a un impulso político determinado, es decir, la representación simbólica de un modelo social a través de la arquitectura— que hiciera identificable tamaño empresa: el proyecto para la construcción de una pretendida «universidad del pueblo». Al comparar los veintidós proyectos proyectados a lo largo de los años para la Universidad Laboral se hace patente la imposibilidad de construir un proyecto unitario bajo el enmascaramiento de un lenguaje determinado, atemporal y universal.

La respuesta arquitectónica a un determinado planteamiento ofrecida en Gijón —intervenida por los planteamientos de una arquitectura funcionalista y racionalista en la aplicación de sus procedimientos constructivos— desvirtuó lo esperado por aquellos que buscaban a través de las artes y la arquitectura una imagen de estado, tal y como fue propuesto por Ernesto Giménez Caballero en *El Arte y el Estado* (1935): un proyecto ideológico que, en el fondo, no hizo sino legitimar la herencia de la arquitectura moderna, como paradójicamente había hecho Ortega y Gasset con la vanguardia artística a través de *La deshumanización del arte* (1925).

Con todo, Capitel mostró cómo Moya quiso a través de la Laboral de Gijón trasladar un afán estético de corte humanista, enraizado en una tradición europeísta y cristiana, asumiendo la incapacidad comunicativa de las figuraciones modernas, alejándose tanto de un vanguardismo ya de otro tiempo y de un falso histórico. Así, el lenguaje clásico adaptado a una arquitectura construida conforme a los avances de su tiempo y organizada siguiendo principios funcionales terminó por conformar un mundo expresivo comprensible para el pueblo. Éste se reconoce a su vez como arquitectura y no solamente como edificación: «Una forma cualquiera ha empezado como signo mágico», escribió Moya, «y ha terminado como signo comercial, después de varios significados intermedios; recíprocamente, al variar estos significados, la forma significante se ha visto obligada a cambiar, pero en la arquitectura clásica el cambio de formas parece haber sido menor que el cambio de significados que se le ha atribuido a lo largo de los siglos».<sup>[N50]</sup> Es decir, Moya encontró en la historia o en las formas de una arquitectura pasada una herramienta de conocimiento, más que un lenguaje, que le permitió —a través, a su vez, de una serie de precisos mecanismos disciplinares que van del dibujo a la construcción—, la posibilidad de enfrentarse a la construcción de la ciudad, acaso de la única ciudad moderna. Porque la Laboral de Gijón es, sobre todas las cosas, un alegato contra la ciudad ideada y construida por el Estilo Internacional. [Fig. 3.1.3.]

El sentido de la arquitectura clásica planteado por Moya encontró respuestas especialmente críticas en sus contemporáneos quienes, como Luis Gutiérrez Soto, afirmaron ver en su trabajo «demasiadas maletas cargadas de cultura para proyectar, y de esta carga se resienten sus proyectos»,<sup>[N51]</sup> entendiendo, entre otras,

[N52] Capitel, Antón, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *op. cit.*, pág. 26.

[N53] *Ibidem*, pág. 26.

[N54] Véase: Moya, Luis, *La arquitectura cortés y otros escritos*, 'colección textos dispersos', Servicio de Publicaciones, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1993.

[N55] Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, «La arquitectura del franquismo. A propósito de una nueva interpretación», *Arquitecturas Bis* n. 26 (enero/febrero de 1979), págs. 12-19.

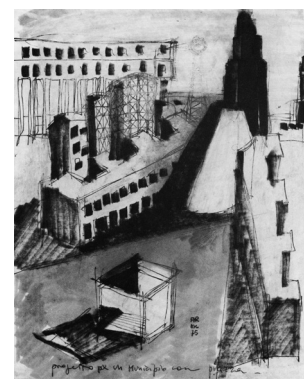
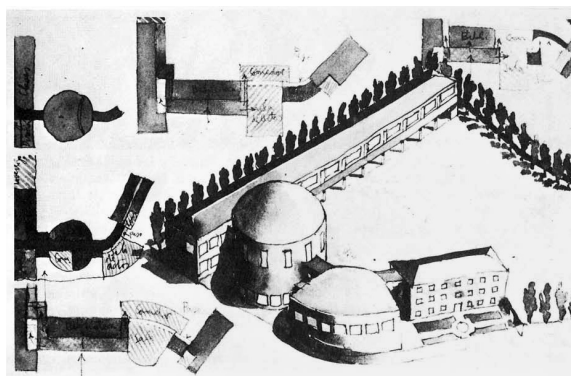
la obra de Gijón como un ejercicio de falso histórico, de revival, de escenografía. La distancia de Moya con respecto a los arquitectos que arrancaron su carrera en los cuarenta y cincuenta se vio acrecentada por su posición alejada no sólo de aquellos que se mostraron radicalmente rupturistas y seguidores del desarrollo de las vanguardias anteriores a la Guerra Civil, sino también de aquellos otros que desde una posición «patriotera y conservadora» abrazaron el «academicismo y el conservadurismo ecléctico ligado al antiguo régimen monárquico»;<sup>[N52]</sup> una manifiesta alteración entre significante y significado que escondía a su vez una (posmoderna) perversión en relación al binomio forma-función.

A este respecto, Capitel insistió en cómo los proyectos desarrollados por Moya antes de la guerra fueron, «testimonio claro de cómo, tan sólo cauta y parcialmente, acepta las ideas y figuraciones modernas (...), tanteadas por él con mucha más prevención, que los que no dudarán en hacer 'cubismo' antes de la Guerra Civil y 'herreriano' después».<sup>[N53]</sup> Por otro lado, aquellos proyectos desarrollados después, como ocurrió con la Universidad Laboral de Gijón, entre muchos otros, se asemejaron en opinión del crítico a los clasicismos modernos europeos; conformando una línea crítica a aquella arquitectura moderna de lenguaje puramente funcionalista en sus distintas versiones (racional, orgánico, maquinista), tal y como el propio Moya reflejó, además, en su valiosa labor como profesor y teórico.<sup>[N54]</sup> Ésta es, precisamente, la diferencia con respecto a lo que veían en Barcelona en relación a la arquitectura de Moya desarrollada durante el franquismo. Si bien encontraban asociaciones valiosas en relación a las arquitecturas catalanas y los clasicismos europeos, en el caso de Moya su arquitectura era percibida como un simple ejercicio de revisión que Capitel, a través de *Arquitecturas Bis*, pretendió refutar, situando proyectos como el de Universidad Laboral de Gijón, entre otros, en línea con los trabajos de Jože Plečnik, Edwin Lutyens, Erik Gunnar Asplund o Sigurd Lewerentz, los novecentistas italianos como Giovanni Muzio, Emilio Lancia, Mino Fiochi, Gio Ponti o el clasicismo simplificado de Marcello Piacentini, entre otros. Más allá de estas conexiones, Capitel planteó una relación entre Moya y Rossi, luego criticada desde Barcelona por el propio Piñón y Tomàs Llorens.<sup>[N55]</sup> [Figs. 3.1.4-5.]

Paralelamente al proyecto de Gijón, Moya acometió además el de la Universidad Laboral de Zamora (1947-1954), donde se reflejó también una posición en apariencia antimoderna, manteniendo la fidelidad a lo clásico. Tanto en Gijón como en Zamora, Moya se embarcó a la realización de grandes edificios con programas complejos. Frente a una organización a través de volúmenes identificados y especializados sobre una trama aparentemente ilimitada, abierta e

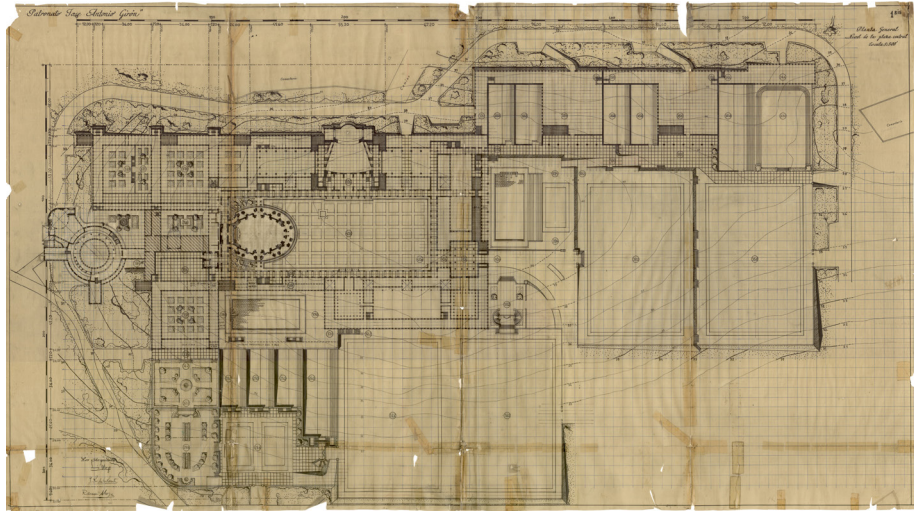
**Fig. 3.1.4. Luis Moya, croquis para la Fundación Santa Ana y San Rafael (1935).**  
[Publicado en Capitel, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, 'monografías 3', Comisión de Cultura, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 1982, pág. 64.]

**Fig. 3.1.5. Aldo Rossi. Proyecto para un ayuntamiento con plaza (1975).**  
[Reproducido en Moschini, Francesco (ed.), *Aldo Rossi. Progetti e disegni 1962-1979*, Centro Di, Florencia, 1979, pág. 1975.]



**Fig. 3.1.6. Universidad Laboral de Gijón, plano de planta baja.**

[Fondo Luis Moya Blanco (Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid).]



indefinida que avanza sobre ejes marcados como había propuesto el primer urbanismo de los CIAM, en ambos casos se buscó la búsqueda de compacidad y unidad: espacios sin solución de continuidad, jerarquizados y sometidos al orden que establece un edificio cuando se sabe y se siente por donde se entra y se sale. Sin embargo, si en Zamora «desaparece casi por completo la condición de ciudad constituida y plena, atenuándose la idea de trama debido a la menor complejidad del conjunto (...) en Gijón lo importante era el vacío».<sup>[N56]</sup> En este sentido, la importancia que en Gijón tienen los patios, frente a Zamora, resulta reveladora de su vocación clásica. [Fig. 3.1.6.]

[N56] Capitel, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, *op. cit.*, págs. 102-103.

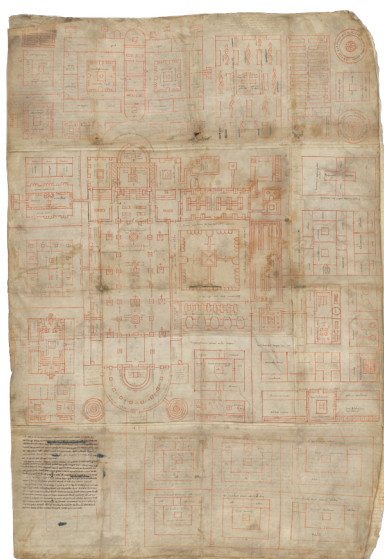
[N57] Capitel, Antón, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *op. cit.*, pág. 26.

[N58] Moya, Luis, «Universidad Laboral José Antonio Girón, en Gijón (Asturias). Sesión de Crítica de Arquitectura», *op. cit.*, pág. 48.

[N59] Capitel, Antón, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *op. cit.*, pág. 29.

Capitel, quien vio aquel conjunto de edificios a las afueras de Gijón «no como ciudad cualquiera, sino como modelo de ciudad, como idea de ciudad perfecta, de ciudad ideal, expresión del ‘orden nuevo’ en el que se está creyendo»,<sup>[N57]</sup> había escogido para su primer escrito el título «Sobre la construcción de una ciudad ideal». El propio Moya se había referido a la obra de Gijón «como una pequeña ciudad con su plaza mayor, a cuyo alrededor se agrupan las casas, cada una con su portal y escaleras».<sup>[N58]</sup> A pesar de que el título original elegido por el autor habría sido menos sonoro en su emparejamiento con el de Piñón, nos habría dado pistas más precisas sobre cuestiones que se escapan a los análisis que encuentran en el significado y lo simbólico —como los planteados desde Barcelona— los más importantes valores de toda arquitectura. Sobre todo porque habría definido mejor cuál fue la pretensión de aquella obra.

El despotismo ilustrado que la erección de la Laboral supuso, afirmó Capitel, «queda así servido al poder ofrecer al pueblo el arte ‘superior’, el arte más elevado, situándole para aprender en un palacio, convirtiendo en monumento, en ciudad ideal, el espacio donde será iniciado en la cultura».<sup>[N59]</sup> Por otro lado, haciéndonos entender que su verdadero valor residió, sin embargo, en su condición experimental. Es decir, en su capacidad para poder pensar no tanto en aquel paraíso perdido donde poder conciliar espíritu y trabajo, sino en la propia naturaleza de la disciplina. ¿Y qué mejor forma de hacerlo que reflexionando sobre la ciudad? Pensándola más allá del odioso orden del tiempo como aquel conjunto limitado de acciones comunes que también entonces, y a pesar de todo, podía llegar a ser el horizonte donde las vidas podían cambiar.



**Fig. 3.1.7. Abadía benedictina de San Galo, Suiza (ca. 820), plano original en planta.**  
[Weltkulturerbe Stiftsbezirk St. Gallen.]

[N60] Moya, Luis, *op. cit.*, pág. 40.

[N61] Véase: Moya, Luis, «Tradicionalistas, funcionalistas y otros» (1ª parte), *Revista Nacional de Arquitectura* n. 102 (junio de 1950), pág. 262. Reeditado en *La arquitectura cortés y otros escritos*, *op. cit.*, pág. 61.

[N62] Véase: Moya Blanco, Luis, «Grandes conjuntos urbanos», *Revista Nacional de Arquitectura* n. 87 (marzo de 1949), págs. 97-115. Reeditado en *La arquitectura cortés y otros escritos*, *op. cit.*, págs. 31-55.

[N63] Pérez-Gómez, Alberto, *Génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*, Editorial Limusa-Wiley, Ciudad de México, 1980.

[N64] Capitel, Antón, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *op. cit.*, pág. 29.

La Laboral de Gijón fue presentada en *Arquitecturas Bis* como una ciudad utópica —utopía espiritual en tanto que intelectual, capaz de organizar y formar a los trabajadores del mañana—, cuya construcción persiguió la superación de cualquier actitud meramente funcionalista, tal y como ésta había sido planteada por la arquitectura moderna: «Esta idea de la eliminación de los desplazamientos es la que informa esta Universidad, en diferencia absoluta con las usuales Ciudades Universitarias, resueltas por pabellones aislados».<sup>[N60]</sup> Alejada de la estatización del funcionalismo defendido por Le Corbusier o de la arquitectura funcional de Gropius,<sup>[N61]</sup> la ciudad ideal y autónoma a través de la cual fue presentada la Laboral de Gijón ambicionó replicar aquellos grandes conjuntos urbanos que Moya había estudiado y dibujado con tanta precisión y que iban de la ciudad de Roma al Rockefeller Center de Nueva York pasando por el conjunto de los Nuevos Ministerios de Madrid, cerrando el círculo con una de las obras más modernas, en sentido estricto, de Madrid.<sup>[N62]</sup>

Como ocurre en los citados casos, la ciudad ideal de Moya en Gijón se ordenó según exclusivas leyes internas, ofreciéndose superpuesta a la naturaleza como alternativa a la ciudad real, lo que explica, por otro lado, una de las mayores críticas que recibió: el hecho de dar la espalda a la otra ciudad, Gijón. También, por hundir más aún sus raíces en la idea clásica de ciudad funcional, las relaciones que la ordenan —el edificio y la naturaleza, por un lado, o la racionalidad de unas leyes disciplinares autónomas y propias—, son las mismas que en su momento ordenaron los monasterios, organismos de producción autosuficientes dedicados a la oración y el trabajo. [Fig. 3.1.7.] El *ora et labora* de la santa regla benedictina reproduce así en la Laboral de Gijón —donde los espacios de trabajo dedicados a la formación profesional y obrera (talleres, aulas...) se suceden ininterrumpidamente—, las más viejas y modernas utopías, de la *civitas Dei* descrita por San Agustín a la comuna pagana del socialismo utópico de los siglos XVIII y XIX. En su autosuficiencia, y mediante un esquema lógico y formal de usos supeditados al funcionamiento del todo, los monasterios no fueron sino organismos —por cuánto podían crecer indefinidamente— compuestos además según los propios materiales de la arquitectura. Puede entenderse así cómo la Laboral de Gijón es, en realidad, un interior capaz de reflejar en su aislamiento las propias circunstancias del arquitecto ante los desmanes de un estilo. Como en los monasterios, las funciones y escalas quedan organizadas alrededor de un interior que los protege de las contingencias del mundo: el claustro que encuentra su origen en la metáfora del *hortus conclusus*.

A este respecto, Alberto Pérez-Gómez se refirió en su libro *Génesis y superación del funcionalismo en arquitectura* a la tensión entre la dimensión eterna e inmutable a la que se tiene acceso a través de las ideas, y la dimensión mutable y finita de la vida cotidiana o, en otras palabras, el dilema entre la «dimensión formal o sintáctica» y la «dimensión trascendental o semántica».<sup>[N63]</sup> En el caso de la Laboral de Gijón la «dimensión formal y sintáctica» la otorga el elemento clásico por antonomasia: la columna. Empleada «en tantas formalizaciones distintas, desde el más exacto orden ‘palladiano’ hasta la más heterodoxa sofisticación», siempre o casi siempre como «elemento puramente expresivo, simbólico», ésta terminó por configurar el edificio.<sup>[N64]</sup> [Fig. 3.1.8.]

Por otro lado, la «dimensión trascendental o semántica» tiene que ver con una actitud reforzada en los setenta, pero absolutamente iconoclasta en 1947: la consideración del edificio como ciudad frente a la organización seriada de espacios que,



**Fig. 3.1.8. Luis Moya, boceto de la alegoría de Gijón.**

[Reproducido en García-Gutiérrez Mosteiro, Javier, Dibujo y proyecto en la obra de Luis Moya Blanco, Madrid, 1995, pág. 293].

[N65] *Ibidem*.

[N66] Colquhoun, Alan, «Three Kinds of Historicism», *Architectural Design* 53, no. 9/10 (1983), págs. 86-90; reproducido en *Oppositions* n. 26 (primavera de 1984), págs. 29-39. [«Tres clases de historicismo», en *Modernidad y tradición clásica*, Júcar, Madrid, 1991, págs. 23-41. (Traducción de Ramón Martínez Castellote).] El origen del interés de Colquhoun en entender las mediaciones entre semiología, estructuralismo y arquitectura hay que situarlo en 1975 con la publicación de «Historicism and the Limits of Semiology», *Op. Cit.*, n. 25 (septiembre de 1975), luego reproducido en *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, Oppositions Books and MIT Press, Cambridge (MA), 1981 [*Arquitectura moderna y cambio histórico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978].

[N67] Eisenman, Peter, «The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End», *Perspecta: The Yale Architecture Journal* 21, 1984, págs. 154-172.

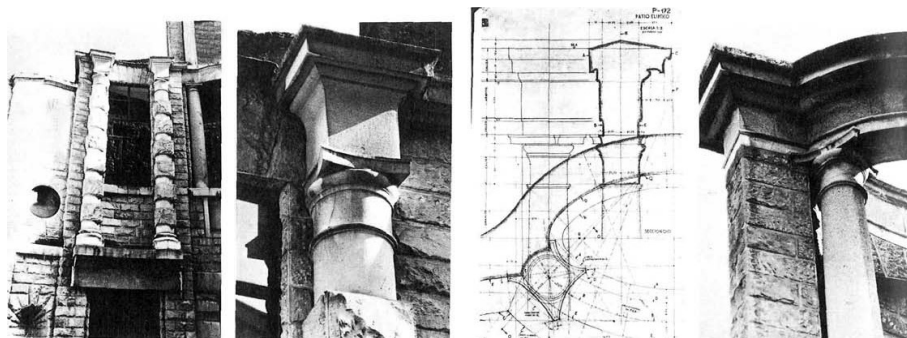
ordenados mediante ejes dislocados, terminan por no responder a las circunstancias de un programa complejo debido a multiplicidad de usos. Porque como afirmó Capitel, la ciudad de Moya, pensada y construida, no fue sino un alegato «contra la ciudad común, ciudad sin cualidades por ser imagen fiel de un modo ‘materialista’ de entender el mundo, la ciudad perfecta hecha de atributos, de arquitecturas capaces de componer el arquetipo de aquella ciudad que, nacida en Grecia, había sido desde entonces imagen de la civilización occidental, es decir, de otra idea del mundo que unos hombres, vestidos ahora mitad de monjes, mitad de soldados, quieren defender».<sup>[N65]</sup> De estas líneas se deduce que Capitel revisó la obra de Moya en Gijón como resultado de una nueva conciencia que había reemplazado el sesgo antihistórico de los arquitectos del Movimiento Moderno. [Fig. 3.1.9.]

El debate en torno a la historia y el historicismo se convirtió en uno de los temas alrededor de los cuales se construyó la teoría y la crítica de la arquitectura de los años setenta, reflejo de aquellos planteamientos autoreferenciales y analíticos junto a una predeterminación posmoderna hacia la imagen como producto de consumo. El resultado fue la búsqueda de categorías históricas y estilos, junto con la definición de unos periodos y el establecimiento de una taxonomía, tal y como lo hiciera Jencks, proponiendo una visión de la historia historicista. En relación con la cuestión de la tradición y el reclamo de aquellos valores eternos expresados en la arquitectura clásica, Alan Colquhoun expuso en su ensayo «Three Kinds of Historicism»<sup>[N66]</sup> los vínculos entre los posibles historicismos majeados por la teoría y sus ambiguas definiciones.

De una parte, aquellos historicismos cargados de una simpatía a veces nostálgica por las instituciones del pasado propia del pluralismo ecléctico de la arquitectura posmoderna. Todo ello mediante el uso de la referencia histórica o la adhesión lingüística a las formas y la imaginaria del pasado y de sus distintos estilos, considerados todos ellos como válidos. Éstos acabaron por confirmar, como afirmó Colquhoun, que moderno y posmoderno no eran sino las dos caras de una misma moneda. De otra, aquellos otros historicismos asociados con la recuperación de la tradición que propusieron una distinta óptica sobre la historia al asumir que ésta no será nunca teleológica; lo que permite que la aceptación de la tradición surja como condición necesaria para la producción de un significado propio de la arquitectura. El argumento de Colquhoun converge con aquel planteado por Eisenman en su ensayo «The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End»,<sup>[N67]</sup> y así, en ambos casos, lo que se propone, frente a los desmanes del posmodernismo historicista, es una arquitectura que desde la propia autonomía disciplinar sea capaz de asimilar y trasladar su capacidad histórica.

**Fig. 3.1.9. Luis Moya. Detalles de las columnas en uno de los atrios de la Universidad Laboral de Gijón.**

[Publicado en Capitel, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, 'monografías 3', Comisión de Cultura, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 1982, pág. 172.]



Escritos como el de Capitel sobre la Laboral de Gijón en *Arquitecturas Bis* no estaban sino rebatiendo la condición contingente que de la historia había proclamado la arquitectura moderna y el más importante de los fundamentos filosóficos de las vanguardias que la originaron: el «espíritu de los tiempos» formulado por el determinismo histórico de edad de la razón. La vuelta a los valores eternos de una arquitectura clásica con la que Moya sedujo a parte de los más jóvenes arquitectos de los setenta en España antecede a aquella que planteó, por ejemplo, Aldo Rossi. Sin embargo, como ocurre con el autor de *L'architettura della città*, tampoco estaríamos hablando de eclecticismo a la manera en la que este se desarrolló en el siglo XIX. Es decir, la coexistencia de estilos soportada por la arqueología, por un lado, o la fidelidad a un único estilo capaz de representar una ideología moral y social, por otro (el neogótico y el retorno a una arquitectura fundamentada en la naturaleza). Este depende, sin embargo, del poder de los estilos históricos para convertirse, como escribió Colquhoun, en los emblemas de las ideas asociadas con las culturas que los producen, trasladando su significado hasta la forma construida.

A tal efecto, y a pesar de las analogías que establece Capitel en su texto —situándola dentro de la tradición helenística, romana, manierista reflejada en la figura de Giovanni Battista Piranesi—, no podríamos asemejarlo a aquellas propuestas utópicas cuya imagen configuraron los arquitectos revolucionarios franceses en base a un iluminismo cercano al surrealismo, teniendo en cuenta también la vocación racionalista con la que, desde la construcción y a través de un lenguaje que no diferenció entre estructura y figuración, se ideó la Laboral de Gijón. Lo que Moya había hecho era aproximarse al supuesto problema de la tradición en arquitectura teniendo en cuenta la autonomía de la disciplina.

Porque la arquitectura incorpora a sí misma, como escribió Colquhoun, «un conjunto de normas estéticas que son el resultado de la acumulación histórica y cultural, de donde finalmente procede su significado»,<sup>[N68]</sup> dirimiendo que ese historicismo, entendido como una teoría mediante la cual todo fenómeno sociocultural permanece «históricamente determinado», debe todavía formar parte de nuestra actitud hacia el pasado. Una supuesta regresión hacia la academia que sin embargo y en el caso de Moya no se produjo a través de esquemas racionalistas enmascarados de una «escenografía de revival», como cierta crítica, progresista o no —reflejada en las saludables discusiones del Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis*—, había querido ver su arquitectura y, específicamente, en la obra de Gijón.

La publicación de revisiones críticas como la propuesta por Capitel en *Arquitecturas Bis* contribuyó no sólo a reivindicar el lugar de la historia sino a participar además de la transformación política y social en la que el país estaba inmerso. Dicha transición pasó también por dejar atrás los calificativos estereotipados que hacían referencia a la arquitectura de los años cuarenta, deteniéndose a estudiarla más allá del esquematismo propio de aquellos juicios morales negativos del tipo «monumental» o «clásico», que la nueva crítica se afanó en desmentir: «Aquellas arquitecturas tuvieron de monumentales, de clásicas, e incluso de históricas, bien poco».<sup>[N69]</sup> Así, la construcción de una supuesta arquitectura fascista —«entendiendo el término, en estricto y sustantivo sentido histórico y no como un calificativo más o menos insultante»—,<sup>[N70]</sup> se produjo toda vez que los esquemas racionalistas ya habían penetrado en la formación y en el trabajo de los arquitectos que vieron su carrera interrumpida por la Guerra Civil, tal

[N68] Colquhoun, Alan, «Three Kinds of Historicism», *op. cit.*, pág. 90. (Traducción del autor).

[N69] Capitel, Antón, *op. cit.*, pág. 25.

[N70] *Ibidem*.

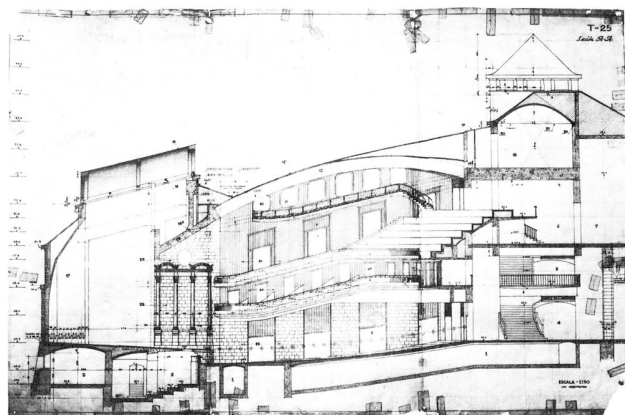
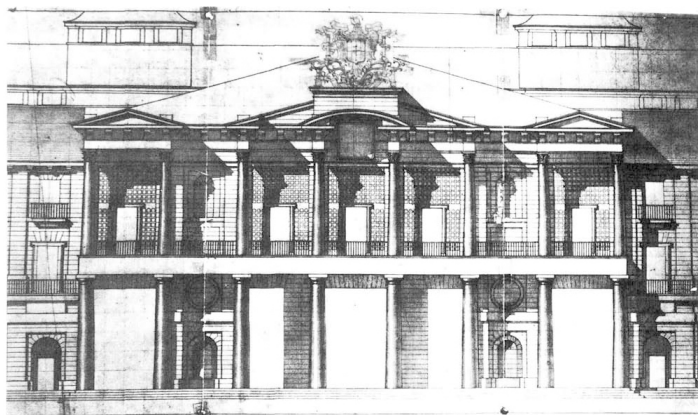
y como ocurrió con el propio Moya. Así, y como parte de la estructura social y cultural del Régimen —arquitecturas propias de una acción social y política determinada—, aquella ciudad ideal construida por Moya ilustró, por un lado, la ambivalencia entre los planteamientos arquitectónicos del periodo autárquico y los propios de las directrices aperturistas de la década siguiente. Por otro, constató la definición de un clasicismo moderno alejado tanto de aquellas adscripciones lingüísticas hacía un lenguaje historicista, como de aquellas otras que asumieron el Estilo Internacional como dogma estilístico. [Figs. 3.1.10-11.]

Con relación a la cultura arquitectónica de Barcelona, la lectura propuesta por Capitel sobre la obra de Moya supuso una confrontación con los presupuestos estructuralistas manejados por Piñón —y Tomàs Llorens— con relación a las correspondencias entre ideología, lenguaje y arquitectura. Lo planteado por Capitel ha de entenderse como un deliberado intento de hacer regresar el debate a las cuestiones disciplinares. Este es uno de los motivos por los cuales Moneo entendió la pertenencia de un nuevo análisis por parte de un autor de una nueva generación que, carente de ciertos prejuicios —aunque, en su caso, armado de otros, debido a su relación directa con el tema—, pudiera enfrentarse a una obra cargada de gran simbolismo. Con todo, dicho simbolismo queda supeditado a un análisis de la realidad arquitectónica a través de la historia, por un lado, y la construcción, por otro.

Por último, el artículo sirvió también para reconsiderar la condición subsidiaria de la arquitectura española contemporánea —y de su aparato crítico—, rebatiendo, por ejemplo, aquella casi inamovible relación con Italia instrumentalizada en demasía por la cultura arquitectónica catalana, buscando establecer un mayor ecosistema de relaciones que permitieron posicionar la arquitectura de Moya en línea con los clasicismos europeos de entreguerras. De alguna manera también, textos como el dedicado a Moya encajaban perfectamente en el ideario de *Arquitecturas Bis*, al asumir y pensar que la discusión en torno a la arquitectura española debía resolverse más allá de la polaridad Barcelona o Madrid, o de las ya por entonces manidas ascendencias, como el caso de la Italia milanesa y Barcelona.

**Figs. 3.1.10-11. Luis Moya, alzado y sección del Teatro de la Universidad Laboral de Gijón.**

[Publicado en Capitel, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, 'monografías 3', Comisión de Cultura, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 1982, pág. 171.]



## La ciudad como arquitectura

Juan Benet escribió en el número 293 de la revista *Arquitectura*, publicado en noviembre de 1992, que el contorno del plano de la ciudad de Madrid, aquella que pasó de villa a corte para después convertirse en región metropolitana sin nunca llegar realmente a ser ciudad, coincidía con una «elipse con su centro en Colón y sus focos en la plaza de Lima y la estación de Delicias».<sup>[N71]</sup> La ciudad fue progresivamente abandonando el eje real este-oeste que unía el antiguo Alcázar y el palacio barroco que lo sustituyó después con los prados y el Buen Retiro en favor de una nueva dirección norte-sur que terminó por otorgarle un «impulso fundacional».<sup>[N72]</sup> Con una longitud de nueve kilómetros, el eje mayor de la elipse no es sino el eje Castellana-Recoletos-Prado-Delicias sobre el que Capitel recorrió Madrid en *Arquitecturas Bis*. Un accidente geográfico, el de la Castellana, que va cosiendo una sucesión de puntos y arquitecturas concretas que han ido perfilando la imagen de la ciudad. Estas arquitecturas, frente al interés barcelonés por el ensanche y el planeamiento —tanto desde *Arquitecturas Bis* como desde *2C Construcción de la Ciudad*, entre otras—, es el principal valor diferencial de esta contribución de Capitel a la revista, actualizando la manera de pensar y contar la ciudad y, específicamente, Madrid.

Cuando Benet dibujó aquella elipse hacía entonces un lustro que se había celebrado el último concurso para la reordenación de la plaza más simbólica del norte de la ciudad en el eje superior de la elipse benetiana, con la malograda propuesta de Ábalos & Herreros; «el puerto de un gran río», dijeron sus autores; otra de tantas arquitecturas que quedaron sobre el papel, conformando el anhelo del futuro Madrid que no fue. Ya entonces, las torres inclinadas de Philip Johnson se encontraban en un avanzado estado de construcción sobre aquellos terrenos que un día no tan lejano, menos de cincuenta años antes, había ocupado el conocido como Hotel del Negro: aquel establecimiento levantado en un cruce de caminos que sirvió como punto de encuentro para los vecinos de Tetuán de las Victorias o Chamartín de la Rosa, además de parada para todos aquellos que entraban a Madrid desde el norte de España a través de la carretera de Francia. En el otro extremo y también en aquel simbólico 1992 se había terminado la ampliación de la Estación de Atocha por parte de Moneo, quien finalmente resultó ganador de un concurso celebrado en 1983. La primera intervención del conjunto fue la construcción de la estación de cercanías y el cilíndrico intercambiador: un hecho urbano que aún hoy se presenta como la pieza capaz de resolver la complejidad del programa, disolviendo la dialéctica entre objeto arquitectónico y organización urbana. Ambos puntos históricos de entrada a la ciudad, situadas en los extremos de una línea bien marcada, mostraron desde su representación una manera convergente de dialogar e interactuar con la ciudad, significando también el vínculo de ésta con varias generaciones de arquitectos.

De veintitrés kilómetros de longitud y una superficie de treinta y ocho kilómetros cuadrados —esbozada con la misma precisión con la que el ingeniero había dibujado, en plano y con palabras, el territorio de Región; una manifestación literaria posmoderna, por cuánto la historia, como la de la ciudad, se cuenta a través de cambiantes redes capaces de mediar entre lo visible y lo invisible—, la elipse pretendió insinuar la adecuación formal y social entre la ciudad consolidada y los fragmentos desordenados que tangencialmente se agarran a su perímetro,

[N71] Benet, Juan, «La elipse madrileña», *Arquitectura* n. 293, noviembre de 1992, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pág. 3.

[N72] *Ibidem*.

ajustándose a la topografía que también ha determinado el crecimiento de una ciudad históricamente suministrada desde el norte y descargada hacia el sur, como consecuencia de la caída en sección del territorio.

Además de los fragmentos sólidos de la ciudad histórica de origen medieval —o aquellos del ensanche decimonónico y la utópica ciudad lineal de Arturo Soria y Mata, caracterizadas por la escala global y planetaria propias del urbanismo moderno—, el conjunto de fragmentos tocantes, interrelacionados y solidarios entre sí no son sino aquellas islas de las que se ocupó —con el objetivo de que dejaran de serlo— la estructura general de sistema del Plan del 85, donde planeamiento y proyecto parecieron reconciliarse de nuevo. Sea como fuere, la metáfora de la elipse propuesta por Benet significó la imagen de Madrid como la de una ciudad compleja. (Oswald M. Ungers, Rem Koolhaas, Hans Kollhoff, Arthur Ovasca y Peter Reimann, por ejemplo, habían pensado Berlín en 1977, reafirmando las tangencias que Benet había significado sobre su elipse e ilustrando, como dijo Derrida, que no hay mundo en su globalidad moderna, sino únicamente islas).<sup>[N73]</sup>

[N73] Derrida, Jacques, *The Beast and the Sovereign*, vol. 2, (traducción de Geoffrey Bennington), University of Chicago Press, Chicago, 2011, págs. 8-9.

Elipses e islas: una amalgama de trazados dispares y núcleos que van siendo absorbidos por el centro que se deforma en mancha de aceite y donde no importa tanto la claridad formal de un determinado trazado sino los mecanismos de relación entre las partes organizadas alrededor de su perímetro y, por ende, de su eje mayor. Aún lejos de las actuales estructuras territoriales jerarquizadas, y más allá de la legibilidad de la forma y los objetos, la metáfora de la elipse hace referencia a un rizoma de líneas, puntos y tangencias, capaz de vincular «todos los materiales peninsulares».<sup>[N74]</sup>

[N74] Benet, Juan, *op. cit.*, pág. 2.

En su aparente ahistoricidad, la ciudad contemporánea, como nos demostró el recorrido por la Castellana, no tiene forma, únicamente metáforas y analogías. Al menos no una forma general que pueda ser supeditada a una estricta clasificación y organización tipológica, capaz de articular, como lo habrían planteado por ejemplo los arquitectos de la *Tendenza*, los vínculos entre historia y proyecto. Perdidas las relaciones constantes no queda sino entender la ciudad como un sumatorio de fragmentos, de partes o, incluso, de ruinas. Buscar las relaciones y conexiones entre ellas es la problemática que ocupó a aquellos que entonces se dedicaron a estudiar el fenómeno urbano, anhelando, como dijo Ludovico Quaroni, «el control total de la ciudad, como si fuera un único edificio. Pero la mítica torre de Babel, como es sabido, nunca llegó a construirse».<sup>[N75]</sup>

[N75] Quaroni, Ludovico, *La Torre di Babele*, Marsilio Editore, Padua, 1967 [*La Torre de Babel*, Colección 'Ciencia Urbanística', Gustavo Gili, Barcelona, 1970, pág. 1. (Traducción del Laboratorio de Urbanismo de la ETSAB, dirigido por Manuel de Solà-Morales).]

En todo caso, todo proceso de modernización, ha afirmado Karl Mannheim,<sup>[N76]</sup> es un proceso dialéctico entre utopía y realidad. El eje de la Castellana cose las discontinuidades de una ciudad hecha en base a fragmentos —sucesivos planes generales solapados, enmiendas los unos de los otros desde el de 1929—, que aspiran a entender la interacción entre ciudad y edificio, entre urbanismo y arquitectura. En este sentido, lo que quiera que sea o haya sido la Castellana termina por ser la representación territorial y social de una propuesta de continuidad. Acaso la aspiración última de un proyecto totalizador que resulta imposible ante la intermitencia permanente de la cultura contemporánea que sume al sujeto en una permanente desorientación y en la que los objetos arquitectónicos y los «hechos urbanos», para otros—son reconocidos por su «pura futilidad», «infinito entretenimiento»,<sup>[N77]</sup> éstos pierden su contenido histórico-crítico en favor de la imagen y el icono-mercancía.

[N76] Mannheim, Karl, *Ideologie und Utopia*, F. Cohen, Bonn, 1929 [*Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, Aguilar, Madrid, 1966. (Traducción de Salvador Echavarría)]

[N77] Tafuri, Manfredo, «L'architecture dans le boudoir», en *La sfera ed il labirinto*, Einaudi, Turín, 1980 [*La esfera y el laberinto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.]

El entendimiento de la ciudad propuesto por Capitel contrastó con el que *Arquitecturas Bis* propuso de Barcelona, centrado en el planeamiento y, sobre todo, en la revisión histórica de su ensanche. Así pues, tomando como referencia los presupuestos teóricos de Rossi, por un lado, y de Tafuri, por otro, el recorrido por Madrid encerró un alegato en favor de la arquitectura frente al planeamiento. Es decir, el convencimiento de que son los edificios los que han de definir la imagen y el sentido de la ciudad.

De una parte, y como se ha dicho, Capitel tomó prestado el concepto de la *città analoga* no para dibujar el *collage* madrileño a la manera en la que Rossi, junto a Bruno Reichlin, Fabio Reinhart y Eraldo Consolascio lo habían hecho en la bienal transatlántica de Venecia en 1976, (después de haberlo presentado en la Trienal de Milán en 1973), sino como experimento pedagógico capaz de hacernos entender que no hay arquitectura sin teoría y que las piezas del *collage*, los edificios y los hechos urbanos no son nada sin la crítica y la ideología que los sustenta. Lo que el paseo por la Castellana quiso significar sobre todas las cosas es que la arquitectura y la ciudad, como afirmó Carlo Aymonino, «no son fenómenos separables entre sí».<sup>[N78]</sup>

De otra, el paseo presentó una aproximación dualista fundamentada en la oposición de los conceptos realidad/ideología reflejando la influencia del proyecto histórico de Tafuri: un proceso de desenmascaramiento de los ideólogos y de las estrategias de poder. Esta aproximación le sirvió al autor para recorrer cronológicamente la Castellana, mostrando como la dialéctica entre la ciudad del capital y la ciudad de los arquitectos —o entre planeamiento y arquitectura—, se repite a través de distintos ciclos históricos.

Así, y junto al «discurso lingüístico sobre los edificios», la lectura de Capitel se vio actualizada con cuestiones relativas al entendimiento de la ciudad como realidad económico-urbana y, finalmente, política: «Se trata de llamar a escena a la realidad, a la dialéctica del Poder, de los poderes, para contraponerla a la evanescente ilusión de lo que convencionalmente llamamos arquitectura».<sup>[N79]</sup> La Castellana es, a su vez, la «ciudad análoga» del capital y, habiéndola recorrido desde el conjunto cultural del Prado el resultado, lo que nos queda, es el de una gran infraestructura dinámica, en tanto elemento estabilizador de la ciudad global, que experimentamos como un estimulante y pintoresco *strip*. Es decir, como «orden complejo» ajeno al «orden fácil y rígido de los proyectos de renovación urbana o de las megaestructuras a la moda»,<sup>[N80]</sup> como escribieron Venturi y Scott Brown.

A pesar de que el paseo por la Castellana mantuvo un orden cronológico aparente —«de Villanueva a *Nueva Forma*» rezó el subtítulo—, lo que se desplegó fue una historia cíclica a través de la cual emergen las ideas y construcciones ideológicas entre las cuales aparece la arquitectura como parte de un nietzscheano eterno retorno: «Los arquitectos como cuerpo cultural, como superestructura, elaboran propuestas y teorías».<sup>[N81]</sup> Es precisamente en este punto donde entra en juego el concepto de analogía: paradójicamente, «entre la ciudad real, pues, y la cultura de los arquitectos se establece generalmente sólo una analogía. Los arquitectos construyen sobre el papel no tanto el proyecto de la ciudad real como una ‘ciudad análoga’».<sup>[N82]</sup>

La primera «ciudad análoga» madrileña, la del poder de las arquitecturas y las arquitecturas de poder, fue la que siguió desde el final de la Guerra Civil hasta los primeros años de la década de los cincuenta. El plan del 41 (aprobado en el 46 y sustituido por el del 61) se basó en el del 29, donde ya se planteó el crecimiento

[N78] Aymonino, Carlo, *Il Significato delle Città*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1975 [*El significado de las ciudades*, H. Blume Ediciones, Madrid, 1981, pág. 18. (Traducción de Francisco Pol Méndez).]

[N79] Solà-Morales, Ignasi, «Más allá de la crítica radical. Manfredo Tafuri y la arquitectura contemporánea», en *Inscripciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, págs. 249-250 [«Beyond the Radical Critique: Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture», *Any* n. 25-26 (febrero de 2000) (número monográfico: *Being Manfredo Tafuri*), febrero de 2000.]

[N80] Venturi, Robert y Scott Brown, Denise, «Un significado para los aparcamientos A&P o aprendiendo de Las Vegas», en *Aprendiendo de todas las cosas*, 'Cuadernos infimos' n. 24, Tusquets Editor, Barcelona, 1971, pág. 51 (traducción de Beatriz de Moura y Xavier Sust). [«A significance for A&P Parking Lot or learning from Las Vegas», *Architectural Forum*, marzo de 1968, págs. 36-47.]

[N81] Capitel, Antón, «Un paseo por la Castellana, de Villanueva a 'Nueva Forma'», *op. cit.*, pág. 2.

[N82] *Ibidem*.

de la ciudad hacia el norte mediante la prolongación de la avenida del Generalísimo desde los Nuevos Ministerios. Entonces se quiso que el Gran Madrid, capital del estado triunfante, fuera identificado con una arquitectura clásica y académica que pudiera establecer un diálogo con el paisaje escurialense velazqueño. La cornisa de Madrid hacia el río hoy recuperado debía conformarse como una fachada con la que duplicar el territorio de mayor simbolismo, el de la sierra noroeste ordenado alrededor de la carretera de La Coruña, con su nacimiento en el extremo de la Gran Vía, en su encuentro con la plaza de España, protegida por dos de los edificios en altura más importantes de la ciudad en su tiempo, de marcado lenguaje clasicista uno de ellos y de atemperada arquitectura moderna el otro.

Con todo, desde el plan del 29 y las propuestas de Secundino Zuazo y Hermann Jansen de prolongación desde los Nuevos Ministerios —fragmento inconexo que funciona desde la autonomía de su formalización como ligazón entre los planes del 29 y 41—, el elemento que ha estructurado la ciudad y con la que se la ha identificado, por cuánto constituye también el eje de su crecimiento, ha sido el Paseo de la Castellana. En las primeras maquetas arquitectura y plan parecían indivisibles, ilustrando la posibilidad de una arquitectura totalizadora que fuera de lo universal a lo particular: un urbanismo moderno a través del cual, e independiente de sus ropajes estilísticos, el plan prevalecería sobre cualquier otra cosa y donde los edificios serían sometidos a un concepto formal que permitiría que ésta se consumiera en su propia ideación.

A partir de 1929 y la eliminación del hipódromo, la decisión de estructurar el crecimiento de Madrid a través de su prolongación confirmó la propuesta de idea de ciudad concreta que fue, terminada la Guerra, objeto de críticas y propuestas de transformación, anhelando aquellos proyectos urbanos de los estados totalitarios europeos (italianos y alemanes). Porque, como afirmó Sambricio, «conscientes de que la guerra civil sólo terminó el día en que la capital abandonó la lucha, el rechazo que se produjo desde el bando franquista hacia la metrópoli fue tal que hubo quienes propusieron castigar la ‘resistencia’ de Madrid con un simbólico y público castigo consciente en privar a ésta de su capitalidad».<sup>[N83]</sup> Definitivamente apuntalada la nueva direccionalidad con la construcción y consolidación del ensanche, desplazando las antiguas funciones de centralidad, el eje se convirtió en el elemento integrador con el extrarradio. El crecimiento limitado propuesto por Zuazo y Jansen haciendo girar el eje para evitar los accidentes topográficos de los altos del hipódromo potenció la monumentalidad, resultado de la voluntad representativa —«en su calidad de arteria fundamental para la edificación y el tráfico, siendo el nexo viario que une el Norte con el Sur de España»—,<sup>[N84]</sup> del nuevo tramo.

Abandonada la idea del traslado de la capital, las actuaciones se centraron, en un principio, en la transformación de lo ya existente, a través del reconocimiento implícito de cierta vanguardia y racionalismo ocultos bajo la epidermis de un lenguaje que, como el propio Régimen, fundamentó la confusión ideológica sobre la superficie de los edificios. Cómo no, fue la prolongación de la Castellana donde se fraguó esa operación de limpieza estilística a través de lo visible, haciendo de ella un *strip* que, si bien no anunció las modernizantes imágenes de aquellas películas que habían obtenido el beneplácito de la censura, sí mostró el anhelo de una arquitectura más propia de los estados italianos y alemanes.

Y así, frente al esquematismo y la claridad del plan del 29, el plan Bidaigor del 41 se presentó como antítesis absolutista «en su afán totalizador y unifi-

[N83] Sambricio, Carlos, «Madrid, 1941: tercer año de la Victoria», en *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*, Akal Ediciones, Madrid, 2004, pág. 289. [Originalmente publicado en *Arquitectura en Regiones Devastadas*, 1987, MOPU, Madrid, págs. 79-102.]

[N84] Zuazo, Secundino y Jansen, Hermann, *Anteproyecto del trazado viario y urbanización de Madrid (1929)*, Edición facsímil, COAM, Madrid, 1986, pág. 6.

[N85] Capitel, *op. cit.*, pág. 4.

[N86] *Ibidem*.

[N87] Moneo, Rafael, «Madrid, los últimos 25 años», en *Información comercial española* (febrero de 1967), reproducido en *Hogar y Arquitectura* n. 75 (marzo-abril de 1968), págs. 79-87. Véase también del mismo autor: «El desarrollo urbano en Madrid en los años sesenta», en 'Urbanismo y sociedad en España', *Cuadernos para el Diálogo* n. xx Extraordinario (abril de 1970), págs. 72-79.

[N88] Koolhaas, Rem, «What Ever Happened to Urbanism?» (1994), en Koolhaas, Rem y Mau, Bruce, S, M, L, XL, The Monaceli Press, Nueva York, 1995 [*Qué fue del urbanismo?*], en Koolhaas, Rem, en *Acerca de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016, págs. 11-19.] Véase también: «The Generic City», *Domus* n. 791, marzo de 1997, págs. 8-12 [*La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.]

[N89] Koolhaas, Rem, «La 'Ciudad del globo cautivo' (1972)», en *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pág. 294 [*Delirious New York*, Oxford, Oxford University Press, 1978.]

[N90] Capitel, Antón, *op. cit.*, pág. 5.

cador (...) unificando arquitectura y trazado»,<sup>[N85]</sup> entorpeciendo el proceso real de crecimiento. A diferencia del segundo, el primer plan se había acercado a la realidad urbana y social de la ciudad admitiendo la independencia de una posible organización arquitectónica y, por tanto, la libertad de las «fuerzas económicas», capacitando así «el crecimiento más o menos ordenado de una ciudad en expansión»,<sup>[N86]</sup> con una disposición del suelo y de la estructura capaz de acomodarse a los vaivenes de la arquitectura y el libre mercado.

Lo que Moneo había planteado en su momento,<sup>[N87]</sup> reforzado diez años después por Capitel con el imparable avance de la Castellana hacia el norte y la construcción de nuevos edificios en sus márgenes, era la definitiva asunción de la crítica a la obra total de la arquitectura moderna, una decidida defensa de la realidad propuesta por el plan del 29, más en sintonía con las críticas y lecturas que de la ciudad se hacían a finales de los años setenta, como el manhattanismo de Koolhaas y su texto *What Ever Happened to Urbanism?*<sup>[N88]</sup> Recuérdese cómo en el manifiesto gráfico *La ciudad del globo cautivo* la cohesión urbana es exclusivamente atribuible al plan, el cual permite e incluso fomenta en determinadas ocasiones la heterogeneidad de las actuaciones edilicias que, a su vez, nos dan a entender porque «la esencia de la cultura metropolitana es el cambio —un estado de animación perpetua— y la esencia del concepto de 'ciudad' es una secuencia legible de permanencias diversas».<sup>[N89]</sup> Al equiparar ciudad moderna y capitalismo o, en el mismo sentido, profesionalismo y anonimato —las grandes corporaciones, la promoción privada de las más importantes firmas españolas que aún hoy dan nombre a muchos de esos edificios, siempre al margen de sus desconocidos autores intelectuales—, Capitel establece en parte las mismas premisas que estableció el autor de *Delirious New York*. Lo que otrora había sido el creador moderno es ahora un observador de una realidad con la que puede o no interactuar haciendo de la ciudad una referencia crítica. [Fig. 3.2.1.]

Deslumbrados tanto por el nuevo Berlín o el EUR italiano como por la ciudad de tradición haussmaniana, la *city beautiful* o, tal vez incluso, por el Chicago ideado por Daniel Burnham, y en su afán por controlar el crecimiento de la ciudad, «sin comprender o aceptar la misión superestructural, casi escenográfica, que las fuerzas que estaban en la base del régimen le habían únicamente concedido»,<sup>[N90]</sup> la

**Fig. 3.2.1. Visita de los ministros de Gobernación (Blas Pérez González) y Hacienda (Francisco Pérez de Llano), acompañados por el Comisario General de Ordenación Urbana y director general de Arquitectura Francisco Prieto Moreno, los directores de Regiones Devastadas y Administración Local, el presidente de la Diputación de Madrid, los alcaldes de Madrid, Barcelona y Bilbao, el jefe nacional de Urbanismo y el presidente del Banco de Crédito Local, entre otros. Se puede apreciar la perspectiva del diseño para Plaza de Castilla.**

[*Gran Madrid* n. 19, 1952, pág. 30. Fondo de revistas de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Digitalización del autor.]



ciudad soñada por la administración franquista resultó ser una utopía. Sin embargo, la empobrecida sociedad de posguerra no formó parte de aquellos planes y así, alejada de la representatividad de un Régimen que pronto viró sus políticas con la llegada del *laissez-faire* capitalista, la Castellana pasó pronto a ser un espacio para la especulación, alejada del verdadero experimento de vanguardia que sí supusieron, alejados de toda representatividad, los planes de vivienda social.

Fue en los cincuenta cuando se pudo comprobar que el estado franquista no era lo que había prometido. Abandonada la retórica de los primeros años cuarenta, se produjo también el viraje en la superestructura de los arquitectos. La Castellana pasó a ser el escenario donde se materializaron aquellas actuaciones individuales que, en su singularidad, en su «orgullosa autonomía», rompieron la uniformidad planteada por el plan, haciendo saltar por los aires aquella utopía que, con cierta ingenuidad académica, dibujaba y soñaba la imagen del Nuevo Estado a través de equilibrios compositivos y formales, visuales y perspectivas, iconos y monumentos bien alejados de la lógica social del país.

El caso es que la lectura de entonces resulta vigente todavía hoy, cuando algunas de aquellas firmas han dado paso a nuevos nombres (tal y como las empresas e inmobiliarias que los soportaron han dado paso a otras; antes era Bancaya, hoy es BBVA), herederos de su brillante y pragmático intuicionismo al que, inexorablemente y con resultados dispares, conlleva aparejada un profesionalismo acrítico, alejándose a su vez de aquellos «empeños culturales» que, como *Nueva Forma* en su momento o *Arquitecturas Bis* a finales de los años setenta, contribuyeron a entender que la arquitectura no está sino fundamentada sobre la consciencia de toda acción cultural.

A este respecto, Capitel encontró en Luis Gutiérrez Soto —«capaz de percibir y proponer paso a paso lo mejor que la clase dominante podría aceptar»—,<sup>[N91]</sup> la síntesis de los dos extremos, presentándolo como ejemplo de compromiso entre la ciudad análoga y la ciudad construida, del mismo modo que la Castellana representó dicha síntesis: «Su historia profesional es casi la historia de la historia de la arquitectura contemporánea en Madrid, con lo que la Castellana está como toda la ciudad parcialmente hecha por él».<sup>[N92]</sup> Por él o por un entramado que encuentra en su aparente individualidad la respuesta a un modelo de ciudad que encierra en realidad otra gran paradoja: la de una gran ciudad sin un genio creador, pero con «un arquitecto cuyas propuestas arquitectónicas se adaptan a las necesidades cambiantes del régimen y su ‘sociedad’».<sup>[N93]</sup> El gran constructor de Madrid, con una solvencia profesional sin parangón, nunca se alejó de los designios del Régimen, y entendió bien su papel como guía tanto en la autarquía como en el desarrollismo: «El arquitecto reclama el puesto de vanguardia que corresponde a su unidad de cuerpos en el Estado corporativo», tal y como dijo en la I Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrada en Madrid durante la segunda semana de junio de 1939, para concluir: «¡La nueva arquitectura será fachada aparente de la nación!».<sup>[N94]</sup>

Como explicación a estas palabras, existe constancia de una conversación mantenida con Juan Daniel Fullaondo en *Nueva Forma* en 1971, en respuesta a algunas consideraciones planteadas por este en relación con el nivel cultural de su obra, capaz, en muchos casos, de «trascender un enfoque tan esquemáticamente moralista. (...) Una obra puede estar bien resuelta funcionalmente (...) y, sin embargo, carecer completamente de tensión culturalmente provocadora».<sup>[N95]</sup> Gutié-

[N91] *Ibidem*, pág. 8.

[N92] *Ibidem*.

[N93] Peña Ganchequi, Luis, «Ha muerto el régimen de Franco y ha muerto Luis Gutiérrez Soto», *Arquitecturas Bis* n. 19 (noviembre de 1977), La Gaya Ciencia, Barcelona, pág. 31.

[N94] Gutiérrez Soto, Luis, 'I Asamblea Nacional de Arquitectos' (1939), citado en Ureña, Gabriel, «Especificidad de la poética constructiva y urbanística nacionalsindicalista», *Arquitecturas Bis* n. 32-33 (enero-abril de 1980), pág. 46.

[N95] «Conversaciones con Luis Gutiérrez Soto», *Nueva Forma* n. 70 (noviembre de 1971), págs. 16 y 20.

rez Soto respondía: «No entiendo bien lo que quieres decir, con esta frasecita un tanto rebuscada de nivel cultural, yo creo que la arquitectura es buena o mala simplemente, independiente de ese nivel cultural del que hablas (...). Creo más bien en la inteligencia y en la cultura de los hombres de buen sentido, rotundamente sinceros, con sus libres sentimientos que emanan de la razón».<sup>[N96]</sup>

[N96] *Ibidem*.

Las palabras de Gutiérrez Soto entroncan con aquellas proclamas enunciadas por Raymond Hood reproducidas en *Delirious New York*: «Todo eso de la belleza es una bobada (...) la arquitectura contemporánea se revela y se aplica como la lógica».<sup>[N97]</sup> Si Hood fue el máximo exponente e ideólogo de aquella doctrina urbanística llamada manhattanismo —«que deja en suspenso las diferencias irreconciliables entre unas posturas mutuamente excluyentes»—<sup>[N98]</sup> y por consiguiente del rascacielos neoyorquino y de todos los Rockefeller Centers, Gutiérrez Soto fue el funcionario ideológico de aquella clase dominante a través de la cual se codificó la moderna vivienda burguesa madrileña, modelo de base y referencia tanto para el promotor franquista como para el ciudadano que, ya pasada la posguerra y los cincuenta, aparece envuelto en un ambiente de optimismo desarrollista.

[N97] «Hood», en *Architectural Forum*, citado en Koolhaas, *op. cit.*, pág. 173.

[N98] Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, *op. cit.*, pág. 11.

La evolución de aquellos arquitectos que inician su carrera en los años de posguerra, desde un primer racionalismo acrítico que desembocó en los lenguajes organicistas propios de lo que vino en llamarse la «Escuela de Madrid», hacia las adscripciones lingüísticas posmodernas de los años setenta, puede ser entendida a través de varios concursos que describen, también, el crecimiento de la ciudad hacia el norte a través del eje de la Castellana, al tiempo que las antiguas edificaciones, villas de recreo y palacetes fueron sustituidos sistemáticamente por grandes soportes de especulación o edificios representativos de importantes corporaciones.

La pertinencia de aquellos concursos en relación con la tesis que nos ocupa se justifica en base a la lectura que hace Capitel de la Castellana: son los edificios son los que construyen la ciudad. El fracaso de aquellos concursos y lo que hoy nos queda de aquellas propuestas que llegaron a realizarse, dan la razón a la reclamación que subyace en el análisis de Capitel; en realidad un ejercicio propositivo de como leer la ciudad y, también, de cómo poder trabajar con ella, construyéndola atendiendo a sus procesos de metamorfosis desde la arquitectura frente a una optimista dependencia del planeamiento.

En su prolongación, tal y como la había ideado Bidagor, se asistió primero a la postura organicista de la «Escuela» frente al «Equipo» en los concursos de la Ópera y el Palacio de Congresos —Teatro Nacional de la Ópera (1962-1964) promovido por la Fundación March, Palacio de Congresos y Exposiciones (1964)— para no mucho después abrazar, con mayores fracasos que aciertos, una arquitectura que aspiró a vincular vanguardia y producción, a la manera de las grandes firmas estadounidenses, como así quedó resuelto en los fallos de ambos.

Aquellos concursos evidenciaron una posición dialéctica entre dos opuestos: por un lado, una crítica al totalitarismo del Régimen y el *high modern* como símbolo de la máscara política y, por otro, la discusión en torno a la «artisticidad» o en extremo figurativa arquitectura de los arquitectos de *Nueva Forma*, que pretendieron ofrecer a través de sus proyectos una crítica a los parámetros modernos que el Régimen y su *laissez-faire* se habían apropiado. Fueron los arquitectos de *Nueva Forma*, incluso aquellos que estrictamente no formaron parte del grupo, como Moneo, los que en su intento de crear una ciudad análoga sobre posturas excluyentes, dibujaron el perfil de un Madrid imposible en el que ya entonces la arquitectura se presentaba,

[N99] «Hood», en *Architectural Forum*, citado en Koolhaas, *op. cit.*, pág. 173.

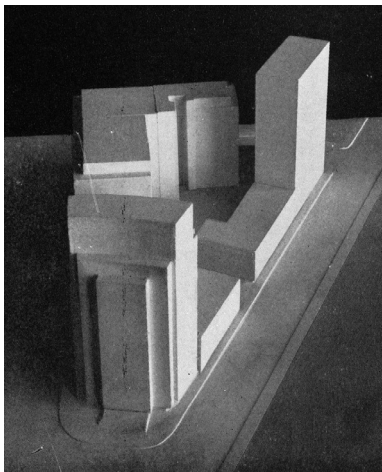
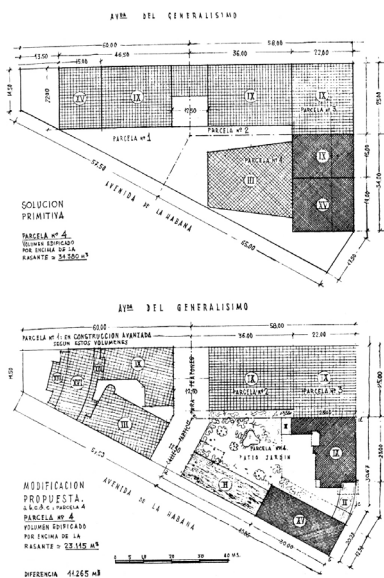
[N100] Capitel, Antón, *op. cit.*, pág. 9.

[N101] *Ibidem*, pág. 9.

[N102] Capitel, Antón, «Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura», en Amadó, Roser; Domènech, Lluís, «Barcelona, los años 40: arquitectura para después de una arquitectura», *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, COACyB, Barcelona, 1977, pág. 13.

[N103] *Ibidem*.

**Figs. 3.2.2-3. Diferentes soluciones de ordenación de las parcelas, «Casas de renta en la manzana 2 parcela 4», proyecto de los arquitectos A. Vallejo y F. R. Dampierre, planimetría y maqueta de volúmenes.**  
 [Gran Madrid n. 25 (1954), pág. 9. Fondo de revistas de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Digitalización del autor.]



frente a la esquizofrenia y la retórica con la que Koolhaas define la estrategia de Hood frente a los «hombres de negocios más testarudos» («El arquitecto es una cautivadora Sherezade de la arquitectura que tiene subyugados a los hombres del sector inmobiliario con su mil y un cuentos de filisteísmo»).[N99]

Dirigiéndose hacia el norte, hacia donde precisamente sigue dirigiéndose el crecimiento de la ciudad hoy, estableciéndose otro paralelismo más con la «arquitectura para después de una arquitectura», quiso Capitel terminar su recorrido por la Castellana en la torre en construcción del Banco de Bilbao enfatizando la importancia del edificio en su condición de «hijo de un doble desengaño: el de los poblados dirigidos en los que la calidad arquitectónica no conseguiría disimular la miseria urbana y social en que se vieron insertos, y el del formalismo de Torres Blancas, que elevaría a Oíza al plano internacional al precio de recibir disgustos y agresiones críticas».[N100] No hará falta esperar a que el edificio se acabe, se aventuró a decir, «para entender lo que será: un episodio más del Centro Azca, desde luego de más calidad, pero donde tan sólo una mirada atenta podrá descubrir a través de los detalles que también bajo las actuaciones en la confusión pueden estar grandes profesionales sin que ello signifique apenas nada».[N101] El tiempo transcurrido ha traído a la ciudad otros nuevos edificios que han hecho todavía aún mejor el de Oíza, el cual se ha mantenido impasible ante los cambios, sobre todo epidérmicos, que han sufrido todos aquellos soportes de producción.

La comparativa entre Sindicatos —un gran edificio público, capaz de representar los programas sociales del Nuevo Estado—, y la torre del Banco de Bilbao en AZCA significó la definitiva ruptura entre el aparato estatal y el sistema financiero. Cincuenta años después, la obsolescencia que un día mostraron los bancos de la Gran Vía se confirmó también en AZCA, lo que permitió, junto con el cambio de paradigma de las propias entidades financieras y el modelo arquitectónico capaz de significarlo, el traslado de su estructura al norte de Madrid. Otra ciudad financiera construida en los terrenos de los Planes de Actuación Urbana de los noventa que vino de nuevo a insistir en que la fuerte alianza entre capital y construcción no resulta arquitectura, sino urbanización. A lo largo del territorio los edificios se despliegan indiferentes, envueltos en una maraña infraestructural sobre la que se soporta la urbe tardocapitalista del *laissez-faire* y cuyo objetivo no es otro que el de hacer fluir los capitales al ritmo que lo hacen los habitantes de la ciudad.

Como había escrito Capitel, el fallo del concurso de Sindicatos significó «la conversión definitiva de la arquitectura del primer franquismo en la del capital»,[N102] paradójicamente a través de un edificio «cuyo tema y cuya solución [pretendieron] aún ser las respuestas a un orden social que teóricamente marginaba al capitalismo».[N103] Es decir, el proyecto de Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto dejó atrás la arquitectura de la posguerra, lo que pudo confirmarse en la prolongación del eje de la Castellana, al transformarse el plan inicial de Bidagor validándose las propuestas de rectificación de los sectores sitos al norte del nuevo estadio de Chamartín, la pieza que significó la ruptura con respecto al plan y cuya construcción finalizó incluso antes de que la ordenación del eje fuera oficialmente aprobada. Buenos ejemplos de ruptura con respecto al plan fueron, además del «Proyecto de rectificación parcial del sector noreste de la Avenida del Generalísimo», aquellas situaciones en las que, de nuevo, la arquitectura se presentó como el único mecanismo posible para de solucionar los desafíos a los que nos enfrenta el crecimiento urbano. [Figs. 3.2.2-3]

**Fig. 3.2.4. «Vista aérea del Sector de la Avenida del Generalísimo, en la que ha señalado el terreno que se dedica al futuro Centro Comercial. En primer término, el Paseo de la Castellana. (Foto T. A. F.)».**

[*Gran Madrid* n.28, 1954, pág. 2. Fondo de revistas de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Digitalización del autor.]

**Fig. 3.2.5. «Sobre esta fotografía de la Puerta del Sol y zonas inmediatas se ha destacado el rectángulo que, a la misma escala, corresponde a los terrenos que en la Avenida del Generalísimo se proyecta dedicar a Centro Comercial. Se aprecia así la importancia y trascendencia de este proyecto para el futuro urbanístico de la capital de España».**

[*Gran Madrid* n.28, 1954, pág. 14. Fondo de revistas de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Digitalización del autor.]



No fue casualidad que en 1956, a medio camino entre los concursos de Sindicatos y de la torre del Banco de Bilbao, habiendo pasado tan sólo dos años desde la modificación por parte de la administración del Plan Bidagor y siendo plenamente consciente del desfase del mismo y renunciando expresamente al diseño y planificación de las *city beautiful* americanas, un arquitecto ajeno como Antonio Perpiñá tanto a los enunciados de *Gran Madrid, Hogar y Arquitectura* y, sobre todo, a la ciudad análoga de *Nueva Forma*, ganase el concurso para el conjunto comercial de AZCA. Poco después, el mismo arquitecto ganó el concurso para los llamados segundos nuevos ministerios en Cuzco. [Figs. 3.2.4-5.]

La imagen de aquellos programas que habrían de construirse en los terrenos que lindaban al sur con los Nuevos Ministerios —ocupando una superficie igual a la del entorno de la Puerta del Sol limitando al este con el cruce entre las calles Alcalá y Sevilla, al sur con la plaza de Jacinto Benavente y al oeste con la Plaza Mayor—, cambiaría radicalmente en poco más de un lustro. De un lenguaje historicista se pasó al urbanismo funcional de la caja programática, tal y como mostraron la mayor parte de las propuestas presentadas al concurso del nuevo centro comercial. Abandonadas tanto las propuestas falangistas que desde antes de la Guerra habían perseguido transformar la ciudad, como aquellas sólo ideadas y realizadas durante los años cuarenta, manifestándose la convivencia de dos planteamientos urbanísticos tanto diferentes como contrapuestos, la década de los cincuenta confirmó la verdadera fundación del Régimen, propiciando la modificación del plan del 41 y la entrada en vigor de una nueva Ordenanza que antecedió y preparó el camino para el Plan del 61.

Moneo describió el proyecto de Perpiñá para AZCA como una propuesta absolutamente novedosa para Madrid, enmarcándola en el clima cultural de aquellas revisiones de posguerra que se habían mostrado críticas con el rígido funcionalismo de los primeros CIAM. Una mirada retrospectiva hacia los centros históricos de las ciudades había posibilitado el debate en torno a nociones tales como identidad, propiedad, tradición o cotidianeidad, tal y como lo habían enunciado Jaqueline Tyrwhitt, Josep Lluís Sert y Ernesto N. Rogers poco antes, con la publicación de *The Heart of the City* tras el octavo CIAM celebrado en

[N104] El número 28 de *Gran Madrid* (1954) publicó, además de las propuestas premiadas y presentadas al concurso, un recorrido por actuaciones similares desarrolladas en otras partes del mundo, de Estados Unidos a Inglaterra o Latinoamérica.

[N105] Capitel, Antón, «Un paseo por la Castellana, de Villanueva a 'Nueva Forma'», *op. cit.*, pág. 23.

[N106] Moneo, Rafael, «Madrid, los últimos 25 años», *op. cit.*, pág. 87.

[N107] Capitel, Antón, *op. cit.*, pág. 7.

[N108] *Ibidem*, pág. 6.

Hoddesdon (Inglaterra) en 1951, tres años antes de la celebración del concurso para el Centro Comercial de AZCA.<sup>[N104]</sup>

La propuesta de Perpiñá ambicionó «aunar el carácter funcional de los ambientes comerciales con una dignidad representativa que ennoblece el conjunto y le da rango de capitalidad».<sup>[N105]</sup> Moderna en su definición morfológica y programática —«y donde se manejaban con habilidad los elementos lingüísticos que manejaban los urbanistas de posguerra: no faltaba el rascacielos 'losangé', ni el auditorio esquemático, ni los pasos de peatones cubiertos enlazando edificios comerciales...»—,<sup>[N106]</sup> el proyecto pretendió generar una nueva centralidad para la ciudad. Una permuta del centro urbano convencional en favor de la extensión de nuevas áreas de centralidad sobre el territorio, haciendo de la ciudad un soporte infraestructural de la economía. Y así, sin considerar que la realidad metropolitana estructura el espacio no tanto en zonas sino en estratos, la propuesta de AZCA hizo de la ciudad moderna y de la ciudad del capital, como denunció Capitel, «dos caras de un mismo plano»,<sup>[N107]</sup> confirmando la unidimensionalidad del urbanismo de la Carta de Atenas y la omisión que este hizo del «tiempo horizontal» y de las dimensiones fluidas, casi líquidas, de la realidad urbana, abogando por entender la ciudad y sus espacios en clave temporal. [Figs. 3.2.6-7.]

La traducción española del *Mechanization Takes Command* de Sigfried Giedion (1948) coincidió con la lectura que de Madrid ofreció *Arquitecturas Bis* a través del Paseo por la Castellana de Capitel. No parece descabellado pensar, leyéndolo —«y el capital ya sin más toma el mando»—,<sup>[N108]</sup> que la referencia no es sino una paradoja que resulta de sustituir la moderna mecanización de Banham por otra mucho más cínica y acorde al espíritu de la época: el capital. AZCA será acaso la primera representación de la ciudad como imagen del capital, tanto en su condición estratégica sobre la que asegurar el crecimiento de la ciudad a través del eje, como en su dimensión formal. Todo ello en un tiempo en el que acaso habíase asumido ya, además de la imposibilidad de una prolongada modernidad, que la ciudad no puede ser considerada el resultado de las fuerzas económicas ni tampoco un ensimismado hecho artístico.

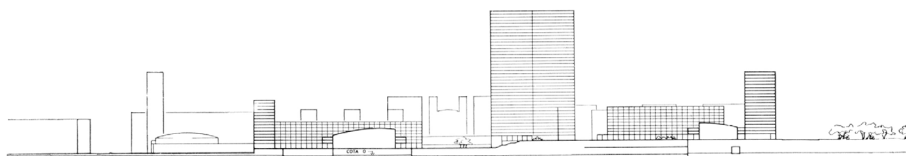
El recorrido de Capitel por la Castellana terminó en dos edificios de reciente construcción, uno de ellos resultado de otro concurso. Dos edificios concretos de

**Fig. 3.2.6. Propuesta ganadora de Antonio Perpiñá en el Concurso de Ideas para la Ordenación Urbanística de la zona comercial comprendida en el Sector de la Avenida del Generalísimo de Madrid (1954). Alzado-sección-perfil.**

[*Gran Madrid* n. 28, 1954, pág. 15. Fondo de revistas de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Digitalización del autor.]

**Fig. 3.2.7. Centro Comercial del Proyecto de la Prolongación de la Avenida del Generalísimo (1947). Alzado-sección-perfil.**

[*Gran Madrid* n. 2 (1948), pág. 11. Fondo de revistas de la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Digitalización del autor.]



similares características en cuanto a uso y tamaño que significaron, además de un cambio generacional, una nueva forma de enfrentarse a la ciudad.

Así, y desplegando grandes fotografías tomadas *ex profeso* por Francesc Catalá Roca, el monográfico de *Arquitecturas Bis* sobre Madrid incluyó sendos reportajes enfrentando las nuevas sedes de la Unión Industrial Bancaria (Bankuni6n) de Jos6 Antonio Corrales y Ram6n V6zquez Molez6n (1975) y del Banco Intercontinental Espa6ol (Bankinter), proyectado y construido por Moneo y Ram6n Besc6s (1976). Unas primeras coincidencias en cuanto a localizaci6n, programa y fecha de realizaci6n —dos edificios de tama6o medio que respond6an a un programa de oficinas para similares entidades bancarias, anclados al principal eje urbano, econ6mico y cultural de la ciudad—, contribuyeron a entender lo que cada uno de estos edificios represent6 para la transformaci6n de este tramo del eje de la Castellana y, en general, para la cultura arquitect6nica madrile6a, siendo reflejo adem6s de los debates posmodernos en torno a la forma, la materialidad y la funci6n. [Figs. 3.2.8-9.]

El Plan Castro hab6a previsto —lo que en la memoria descriptiva de 1860 se distingue como barrio «aristocr6tico»—<sup>[N109]</sup> un modelo de ciudad jard6n compuesto por palacios urbanos dispuestos a partir de la antigua puerta de Recoletos sobre el eje norte-sur y los nuevos prados. Las posteriores transformaciones morfol6gicas que sufri6 dicho tramo del paseo entrado el siglo pasado, como por ejemplo la conversi6n de aquellos palacetes (manteni6ndolos o elimin6ndolos) en edificios de oficinas, se beneficiaron de aquel planteamiento inicial que sectoriz6 el ensanche, desde su car6cter especulativo, en zonas que ven6an determinadas por los niveles sociales y de renta. Aquellas edificaciones, pocas de las cuales se conservan hoy, eran parte de un proyecto global que atend6a, en favor de una propuesta paisaj6stica, al ancho de las calles, la vegetaci6n, las terrazas y los jardines. La otrora aristocr6tica representatividad de las familias di6 paso a la de las corporaciones, las cuales, alejadas ya en muchos casos de sus originales espacios, han ido colonizando el eje norte-sur aprovech6ndose de su infraestructura edilicia, infraestructural y representativa.

La representatividad de un eje como el de la Castellana hace que 6ste no deba ser entendido exclusivamente en t6rminos urban6sticos y/o morfol6gicos, sino tambi6n en t6rminos arquitect6nicos, a trav6s de im6genes y met6foras capaces de, como hab6a explicado Rossi, conformar la memoria colectiva de la ciudad. Es decir, «un pasado que a6n experimentamos»:<sup>[N110]</sup> formas, t6cnicas y materiales que, en su condici6n de permanencias capaces de representar unas determinadas estructuras ideol6gicas o formaciones sociales sintetizan en cada momento hist6rico su imagen. Si en su momento Ventura Rodr6guez se hab6a preocupado por construir una imagen a trav6s de una secuencia espacial de piezas urbanas como son las fuentes, Juan de Villanueva hizo lo propio al pensar el Gabinete de Ciencias Naturales tambi6n con un fondo al Paseo del Prado: una fachada capaz de sintetizar y procurar legibilidad a los ideales del Madrid ilustrado.

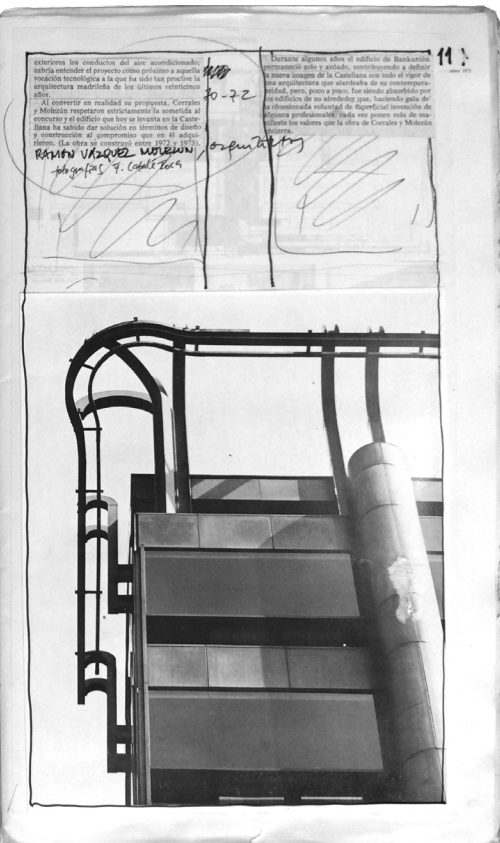
Poco despu6s, la aristocracia del dinero surgida de la banca, el comercio o el transporte ferroviario escogi6 el eje Recoletos-Castellana para poder construir all6 sus residencias alejadas del centro, donde el espacio era ya escaso para unos programas —bien en forma de hoteles-palacio o casas de vecindad aisladas con fachadas alineadas—, que inclu6an jard6n, caballerizas o pabellones. Abandonada pues la alterada representatividad de la calle Alcal6 en su tramo oeste y, en cierta

[N109] Castro, Carlos Mar6a de, *Memoria descriptiva del anteproyecto de Ensanche de Madrid (1860)*, Edici6n facs6mil, COAM, Madrid, 1978, p6gs. 105-106.

[N110] Rossi, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p6g. 88. [*L'architettura della citt6*, Marsilio Editori, S.P.A., Padua, 1966.]

**Figs. 3.2.8-9. Maquetas de las primeras p6ginas con los reportajes del Bankuni6n de Corrales y Molez6n y el Bankinter de Moneo y Besc6s en el n6mero doble 23-24 de *Arquitecturas Bis* dedicado a Madrid, julio-septiembre de 1978.**

[Arxiu hist6ric de Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), Barcelona. Fotografia del autor.]



medida también, la Gran Vía, no tardarían aquellas residencias del eje Recoletos-Castellana en ser progresivamente sustituidas por nuevos edificios capaces de ilustrar el enfrentamiento del edificio-objeto como nuevo sistema de signos a un entorno ya bien significado. Lo que en tiempos había sido el salón del ensanche de Castro, flanqueado a ambos lados por villas y palacetes, dejó pasó a que, en la mayoría de los casos, a un realismo liberal que abrazó el lenguaje moderno como tecnología frente al posmodernismo historicista.

Los proyectos de los setenta consolidaron, tanto en Corrales y Molezún como en Moneo, una ruptura con respecto a los intereses plasmados en los proyectos de la década anterior, tal y como se manifestó, por ejemplo, en cómo ambos incumplieron la lógica moderna en sus remates de coronación. El primero lo hizo con una bóveda de medio cañón que ocupa toda la planta del edificio dotando al volumen de un mayor simbolismo, rompiendo la geometría del paralelepípedo. El segundo, al aumentar la altura libre de la penúltima planta, permitiendo que la estructura traspasara la fachada en forma de grandes huecos que ocupan dos alturas. En este caso, el hueco alto responde en realidad a dos alturas, usando los bajorrelieves de bronce de Francisco López Hernández para ocultar los cantos de los forjados, revelando lo que ocurre en el interior, aunque sin romper la geometría del volumen jugando con la contradicción. Sin embargo, serán los únicos puntos en común.

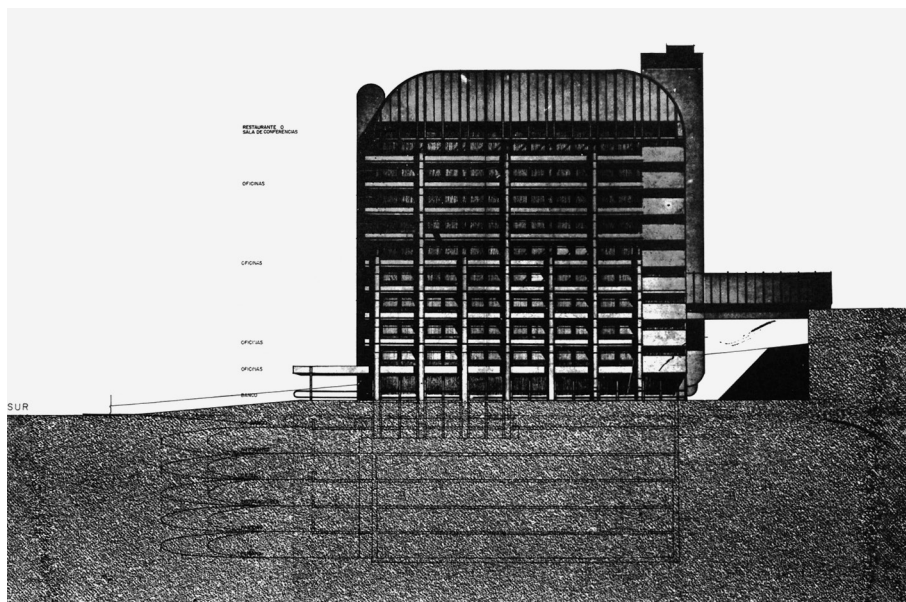
A pesar de la orientación, y siguiendo condiciones impuestas por las bases del concurso (1970), el edificio de Corrales y Molezún aparentó querer negar la fuerte condición urbana del Paseo de la Castellana al posicionarse perpendicularmente el volumen del edificio al eje de la Castellana, obviando su condición pública como hecho urbano. Por el contrario, y en su individualidad, el edificio de Moneo y Bescós emergió frente a lo que otrora fueron las ampliaciones del Salón del Prado hacia Recoletos en clara alusión al palacio decimonónico que parcialmente ocupa parte del solar —uno de los pocos que se han mantenido en ese tramo—, sirviendo de lienzo para el nuevo volumen, adosado a la medianería de un bloque del ensanche, como de fondo había servido el edificio de Villanueva en su día.

Por su parte, el Bankunió formaba parte, al menos administrativamente —de nuevo se comprueba cómo, también aquí, la ciudad de los arquitectos y la del «urbanismo de ordenanza» controlado desde otros lugares no convergen—, de una operación mayor donde el elemento principal era una pieza infraestructural: el paso elevado que unía la glorieta de Rubén Darío y la calle Serrano. Parte de los objetivos pasaban por trabajar el acentuado cambio de cota entre los edificios de oficinas que miran a la calle Serrano y aquellos otros a los que se accede desde la Castellana. [Fig. 3.2.10.]

La propuesta presentada por el equipo Corrales-Molezún compitió con las de Antonio Fernández Alba, Alejandro De la Sota, José Manuel Fernández Plaza, Juan Manuel Ruiz de la Prada, Francisco de Inza y Julio Cano Lasso. Esta última, y en contraste con el doble plano rotundo de De la Sota —quien incluyó entre sus dibujos una sección que vinculó la Castellana con la calle Serrano—, centró el interés en la envolvente y la estructura. Una fachada colgada de la cubierta que terminó por envolver una convencional planta libre de oficinas, a pesar del aspecto barroco de su envolvente debido a los movimientos de sus distintos planos de vidrio. La búsqueda de un lenguaje tecnológico alejado de historicismos o referencias más o menos evidentes al contexto, como los antiguos palacetes de la Castellana o los primeros edificios de vivienda colectiva construidos a su alrededor o casas de vecindad para

**Fig. 3.2.10. Corrales y Molezún, edificio Bankuni3n (Madrid, 1970-75), alzado perpendicular a La Castellana con soluci3n de pasarela para salvar el desnivel con la calle Serrano.**

[*Nueva Forma* n. 110 (abril-mayo de 1975). Fondo de revistas de la biblioteca de la Escuela T3cnica Superior de Arquitectura de la Universidad Polit3cnica de Madrid. Digitalizaci3n del autor.]



[N111] Publicadas en *Arquitectura* n. 14 (diciembre de 1970), p3gs. 15-29.

[N112] V3anse: Bonet Correa, Antonio. «De la caja fuerte a la caja de cristal»; y Gim3nez Serrano, Carmen, «Dinero y arquitectura. Edificios bancarios en Espa3a», en AA.VV., *Arquitectura bancaria en Espa3a*, Electa y Ministerio de Fomento, 1998, Madrid.

[N113] V3ase: Martin, Reinhold, *The Organizational Complex. Architecture, Media and Corporate Space*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2003.

familias de rentas altas, resultaron una constante en todas las propuestas.<sup>[N111]</sup> As3, la gran arquitectura bancaria de los a Manuel Gal3ndez y Antonio Palacios, entre otros, dio paso a la ligereza y la transparencia; la aspiraci3n de un nuevo lenguaje que s3 apareci3 cuando C3sar Ortiz-Echag3e y Rafael Echaide construyeron en 1957 la sede del Banco Popular Espa3ol en la Gran V3a.<sup>[N112]</sup>

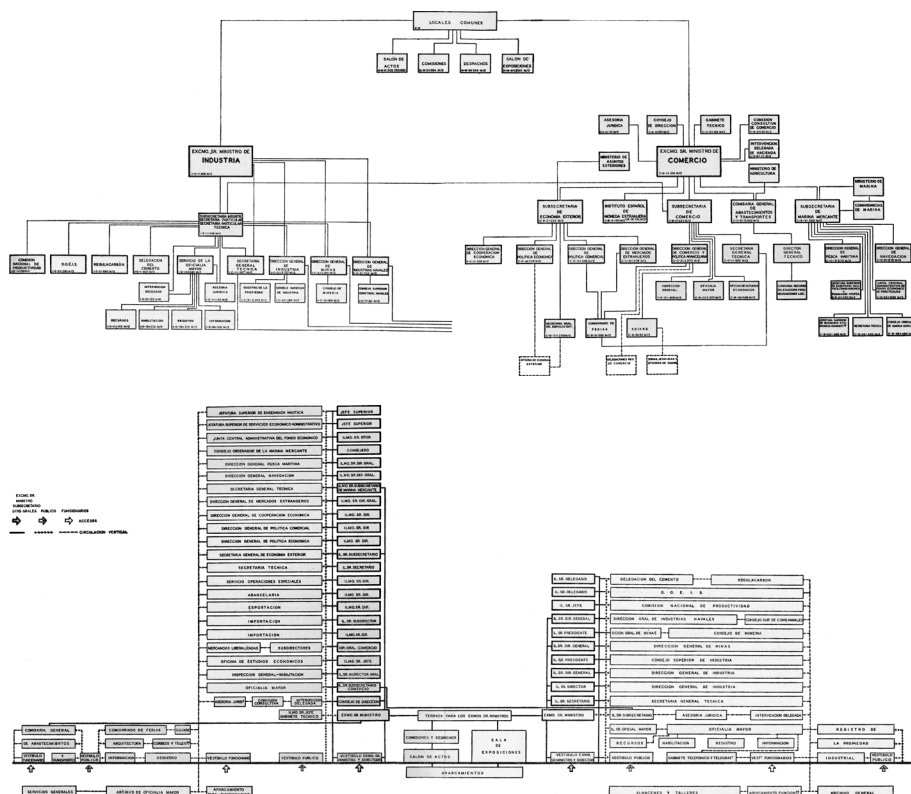
La obra de Corrales y Molez3n ha sido sobre todo estudiada atendiendo a los tres fundamentos sobre los que pivot3 su arquitectura: el programa, y la construcci3n y las instalaciones. Aspectos todos ellos inseparables los unos de los otros y que se manifiestan desde sus primeras hasta sus 3ltimas obras, tanto en aquellos proyectos firmados conjuntamente como en aquellos otros que desarrollaron por separado. La manera de enfrentarse al dise3o, desde una eficiente organizaci3n del programa en planta —un pragmatismo anglosaj3n propio de la arquitectura corporativa m3s prestigiada que encuentra su mejor ejemplo en el desarrollismo estadounidense posterior de la Segunda Guerra Mundial,<sup>[N113]</sup> no es sino la organizaci3n eficiente de los sistemas constructivos y las instalaciones en los que la condici3n anal3tica de los proyectos hace que 3stos se entiendan desde la construcci3n. Todo ello asociado a una est3tica hacia lo tecnol3gico en la cual la arquitectura, los ordenadores y las grandes corporaciones terminaron por formar una red de objetos, im3genes y discursos capaces de realinear las relaciones sociales. Y as3, el documento que genera la organizaci3n del programa deviene en diagrama que acaba conformando la arquitectura del edificio o del conjunto.

En base a estos criterios se present3 por ejemplo la propuesta con que Perpi3a obtuvo el primer premio en los llamados segundos nuevos ministerios convocado en 1956 («Concurso de ideas para la organizaci3n y composici3n de vol3menes del conjunto de edificios para los Ministerios de Industria y Comercio en la Avenida del General3simo»), otro de los grandes episodios de la prolongaci3n de la Castellana. En su caso, la soluci3n de fachada —se intuye una tersa piel de vidrio que luego no fue, como indic3 el arquitecto en la memoria («superficies acristaladas...»)—, pierde valor con relaci3n a una eficiente organizaci3n de las circulaciones. Si Perpi3a no repar3, o al menos as3 lo indican sus dibujos, en la materialidad de la propuesta,

insistiéndose en la organización por encima de cualquier otra pauta, los dibujos de aquellos arquitectos pertenecientes al grupo de *Nueva Forma* mostraron la expresividad del edificio más allá de los esquemas volumétricos que, como soluciones algorítmicas, el arquitecto quiso presentar como descartes ante una única solución obtenida en base a unos parámetros bien determinados. [Figs. 3.2.11-12.]

En colaboración con José Luis Romany, Oíza y De la Sota, Corrales y Molezún obtuvieron el segundo premio (*ex aequo* con Francisco de Asís Cabrero) en el concurso para los llamados segundos nuevos ministerios. Mientras que la expresiva «vista perspectiva desde el norte» de los primeros, nos muestra una arquitectura de cajas de vidrio, ligera —transparente y reflectante a partes iguales— en las perspectivas de conjunto de Cabrero se percibe casi únicamente estructura, tal y como lo había hecho Mies van der Rohe en su edificio de oficinas berlinés, en un afán por desmaterializar por completo los edificios, despojándolos de cualquier artificio que nos hiciera pensar que, la arquitectura no es sino, en primer y último término, estructura.

Bajo el influjo de la inversión extranjera, en la España posautárquica se dio un proceso —si bien ajustado a una dialéctica entre la concepción artesanal de la tecnología y los niveles propios de industrialización del país—, mediante el cual la arquitectura moderna pasó a entenderse a través de la revisión de los parámetros constructivos o tecnológicos que la sustentaban. Es precisamente en base a dicha asunción, donde Corrales y Molezún produjeron la mejor arquitectura española de aquellos años. En ella, la imagen viene determinada por un sistema constructivo, en base a un conjunto preciso de elementos y relaciones geométricas que soportan una experiencia formal. No obstante, la condición de vanguardia que en otro momento había otorgado el uso de la tecnología y el entendimiento del



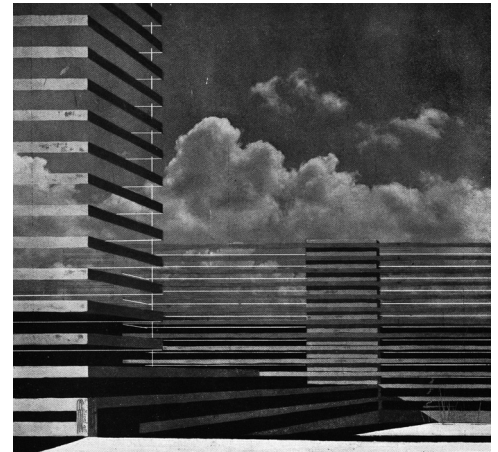
**Figs. 3.2.11-12. Antonio Perpiñá, esquemas de la propuesta presentada al Concurso de ideas para la organización y composición de volúmenes del conjunto de edificios para los Ministerios de Industria y Comercio en la Avenida del Generalísimo.** [Gran Madrid n. 31, 1956. Fondo de revistas de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Digitalización del autor.]

**Fig. 3.3.13. José Antonio Corrales, José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Alejandro de la Sota y Ramón Vázquez Molezún, vista de fachada. Concurso de ideas para la organización y composición de volúmenes del conjunto de edificios para los Ministerios de Industria y Comercio.**

[*Gran Madrid* n. 31, 1956, pág. 13. Fondo de revistas de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Digitalización del autor].

**Fig. 3.2.14. Francisco Cabrero, vista de fachada. Concurso de ideas para la organización y composición de volúmenes del conjunto de edificios para los Ministerios de Industria y Comercio.**

[*Ibidem*, pág. 16.]



proyecto desde la construcción —y no nos olvidemos, de la eficiencia del control programático (especialmente a través del desarrollo en planta, muy trabajado en la arquitectura de Corrales y Molezún)—, pronto se convirtió en tendencia. Justo en el momento en el que el control de la forma vino determinado por la aplicación de ciertos criterios que aluden a la técnica constructiva y que son manejados ya desde repertorios estilísticos varios, en los que la técnica constructiva se realiza en base a un controlado repertorio formal que la acaba determinando. [Figs. 3.2.13-14.]

La monumentalización de la tecnología devino como resultado del manejo de determinados códigos y conceptos tradicionales mediante un soporte tecnológico avanzado, «aunque sea a nivel de imagen».<sup>[N114]</sup> El significado se insertó en la piel, y el cerramiento se convirtió en un elemento determinante en el diseño del edificio. Bajo esta premisa es donde pudiéramos situar algunos otros proyectos del tándem madrileño, como por ejemplo la sede del Banco Pastor sita también en el recorrido de Capitel, concretamente en el tramo del paseo de Recoletos esquina con la calle Prim. En colaboración con Gerardo Salvador Molezún y Rafael Olalquiaga, y como resultado de otro concurso convocado en 1972, esta sede bancaria fue construida en 1973 también como parte de las consabidas transformaciones sufridas en el paseo entre finales de los años sesenta y primeros setenta. La sección del edificio, por ejemplo, es clarificadora en tanto comunica el optimismo de una respuesta técnica que aúna principios tales como transparencia, iluminación natural y vegetación, mostrando la lógica interna del artefacto, capaz de mostrarse limpio, energéticamente sostenible y confortable.

En su caso, y a diferencia del Bankunión —donde el paño ciego metalizado se alterna con el vidrio y el objeto se remata con la bóveda que significó su singularidad—, el muro cortina de vidrio aparece plegado como resultado del retranqueo de las últimas plantas a fin de garantizar una continuidad de la piel sobre ornamentada con perfiles verticales que reforzaron la verticalidad del volumen. Unas primeras versiones del edificio, sin embargo, plantearon una solución similar a la de Bankunión, vinculando los proyectos, cuyo desarrollo fue paralelo. Ambos edificios comparten, por ejemplo, la misma solución de la expresiva barquilla de limpieza que los remata. Cuestiones que, en todo caso, pusieron en entredicho la coherencia con una corriente de pensamiento fundamentada en la innovación tecnológica como expresión del progreso propuesto por la arquitectura moderna o simplemente frente a un ejercicio de identificación retórica.

[N114] *Ibidem*, pág. 21.

Contrariamente a lo que pudiera parecer, la cita y la referencia continuada a una forma, asociada con un lenguaje determinado como es la falsa transparencia interpuesta por la arquitectura moderna debido al empleo del vidrio, hace que los límites entre lo que pertenece o no a un lenguaje concreto se disuelvan. La arquitectura de cristal se nos ofrece por tanto y en este caso como una ruina capaz de desvincular el edificio, precisamente a través del tratamiento de su superficie, en un fragmento ajeno al contexto y, en definitiva, como perseguían las vanguardias, a cualquier historia. Es en el momento en que dicho lenguaje se adopta como referencia en el que se pervierte su verdadero significado.

La arquitectura corporativa madrileña encontró en el uso del vidrio y su combinación con un lenguaje tecnológico lo que en los noventa se institucionalizó como *high tech*, aquella neo-vanguardia que juntó deconstrucción y tecnología. Así lo describe por ejemplo David Harvey, definiéndolo como «economics with mirrors»,<sup>[N115]</sup> es decir, la «desmaterialización posmoderna de la producción cultural en juego especular de imágenes».<sup>[N116]</sup> Los espejos pasan a convertirse en la mejor representación de un modelo social y económico ambivalente que muestra las propias contradicciones del capitalismo franquista: de la modernidad fordista a la posmodernidad flexible.

En Madrid, consolidándose en los setenta, la Castellana se vio parcialmente invadida de planos verticales de vidrio, todos ellos cubriendo instituciones bancarias o aseguradoras, desmaterialización posmoderna de la producción cultural que hace de la arquitectura, también, un juego especular de imágenes. En el Banco Pastor, por ejemplo, el vidrio inunda todos los planos del cerramiento exterior que sirven de telón al paseo de Recoletos, incluidos parcialmente los faldones de la cubierta, doblándose sobre la esquina que gira hacia la calle de Prim. La fachada sobre esta calle, donde se sitúan los núcleos ciegos de comunicación y servicio, se resuelve con una piel ligera de piedra, un aplacado encajado entre perfiles metálicos vistos que contrasta con el tratamiento que se le dio al encuentro del volumen con el suelo, resuelto mediante unos grandes mampuestos de piedra tratados de manera que se potencia su rusticidad. Mientras que la piedra de la fachada lateral aparece montada en el mismo plano que la perfilaría que la distribuye marcando líneas verticales —la misma verticalidad del movimiento que se produce en los núcleos, con su cuerpo de ascensores y escaleras—, sobre los planos de vidrio aparece superpuesta una composición de perfiles tanto horizontales como verticales marcando, además de los huecos practicables o las alturas de plantas, una mayor relación con los edificios del contexto. [Figs. 3.1.15-16.]

Así y todo, ni el Banco Pastor ni Bankuni3n son un sólido vítreo, puro y cristalino, a diferencia de la radical propuesta de De la Sota en el concurso del segundo o de la presentada al concurso de la Sede de Aviaco casi al tiempo en una localización casi idéntica y donde dos pieles de vidrio con distintos grados de transparencia se construyen como un aplacado a matajuntas. Pero, además, ambos proyectos bancarios de Corrales y Molezún conjugaron el anhelo de un lenguaje tecnológico avanzado con la materialidad propuesta por los arquitectos del neo-liberty italianos, situándose en las márgenes de aquella discusión que más de una década antes, Rogers y Banham habían mantenido a través de *Casabella-continuità* y *Architectural Design*. El historicismo y la materialidad de los italianos contrastaron con los planteamientos sociales, urbanos y la producción tecnológica procedente del debate anglosaj3n británico. Las arquitectu-

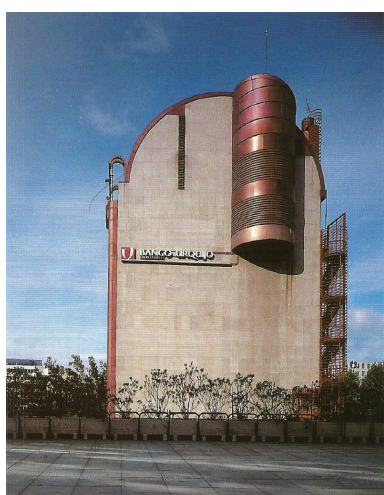
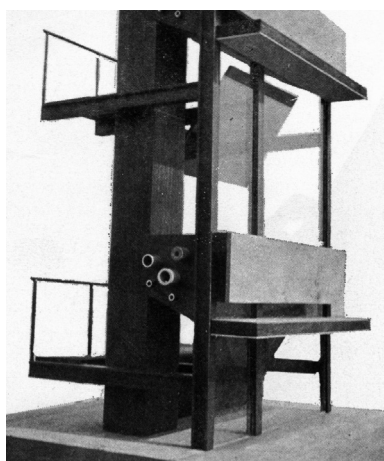
[N115] Véase: Harvey, David, «Economics with mirrors», *The Condition of Posmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Basil Blackwell Ltd, Oxford, págs. 239-335, 1989. [*La Condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu Ediciones, Buenos Aires, 1990.]

[N116] Martin, Reinhold, «Materiality. Mirrors», en *Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, again*, op. cit., pág. 103.

**Figs. 3.2.15-16. Banco Pastor. Detalles de la fachada a la calle Prim y al Paseo del Prado.**

[Legado Ramón Vázquez Molezún. Servicio histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).]





**Fig. 3.2.17. Corrales y Molezún, edificio Bankuni3n (Madrid, 1970-1975), maqueta en detalle del cerramiento de las fachadas principales norte-sur.**

[Legado Ramón Vázquez Molezún. Servicio histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). (Foto de Ángel Luis Baltanás).]

**Fig. 3.2.18. Corrales y Molezún, edificio Bankuni3n (Madrid, 1970-75), alzado hacia la calle Serrano.**

[Legado Ramón Vázquez Molezún. Servicio histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).]

[N117] Solà-Morales, Ignasi de, «High tech. Funcionalismo o retórica», en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003 (1995), págs. 143-144. [Publicado originalmente en *Functionalism—Utopia or the Way Forward* (5º Simposio Internacional Alvar Aalto), Jyväskylä, agosto de 1991, págs. 126-135.]

[N118] Solà-Morales, Ignasi, «Vanguardia y eclecticismo (1970-1979)» en *Vanguardia y eclecticismo y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 (primera edición de 1980), pág. 212.

[N119] Capitel, Antón, «Un paseo por la Castellana, de Villanueva a 'Nueva Forma'», *op. cit.*, pág. 9.

ras que giraron alrededor de este debate son claras influencias en el trabajo de Corrales y Molezún. Éste, sin embargo, se combinó también con una prestancia tecnológica y unos planteamientos que la acercan también a los enunciados del «*custodie del frigidaire*», por usar la expresión con la que Rogers se dirigió a Banham desde *Casabella-continuità*. Todo ello en un proceso capaz de revertir, en el contexto de liberalización cultural y desarrollismo de la España del tardofranquismo, la escisión entre lo racional y lo romántico.

Por su parte, Bankuni3n, donde se repiten varios de los mecanismos empleados en el Pastor, parte de un paralelepípedo que niega su rotundidad geométrica con una cubierta abovedada y otros elementos adosados a sus testeros. El gesto de un remate—inclinado, plegado o, en este caso, abovedado— cobra aún más significancia en un cuerpo que, a diferencia del pensado para el Pastor, aparece exento, sin cuerpos a los que anexarse. La combinación entre dos lenguajes aparentemente antagónicos propuesta en el Pastor—ligera fachada de piedra en uno de los testeros (a la manera de los Smithson en *The Economist* de Londres), zócalo intencionalmente rústico, la unidad del vidrio a veces ciego (a la manera en la que Herbert Ellis y W. L. Clarke con Owen Williams construyeron el Daily Express Building, también en Londres) y cerramiento artificiosamente ornamentado— se repite en Bankuni3n al contraponerse el aplacado de piedra rojiza de los testeros con la tersa piel metálica color bronce, simplificándose el lenguaje como el ornamento. Quizá a ello contribuya el hecho de que la composición de fachada viene ahora determinada por la exposición al exterior de los patinillos de instalaciones, que se convierten en elemento compositivo, remarcando los pórticos estructurales. [Figs. 3.2.17-18.]

Así pues, ambos edificios de Corrales y Molezún pertenecen a un momento preciso de la historia de España en el que la identificación entre tecnología, progreso y arquitectura osciló entre el funcionalismo y la retórica, donde el resultado, como explicó Ignasi de Solà-Morales, «es siempre una exaltación retórica de la instituciones (...) y donde, paradójicamente, lo que en origen era pionerismo y actitud de vanguardia desemboca ahora, en continuidad con el discurso de la más feliz tradición moderna, en una retórica exaltación de la técnica precisamente como un camino de pacificación personal y social».<sup>[N117]</sup> Disolviendo el mito madrileño de *Nueva Forma* en favor de un programa global, en la obra de Corrales y Molezún se juntan las dos actitudes sobre las cuales el propio Solà-Morales hizo pivotar parte de la arquitectura catalana de los años setenta. Un profesionalismo y una cierta actitud neovanguardista que vieron cómo, en palabras de Solà-Morales, «ante la crisis profesional que las transformaciones de los modos de producción de la ciudad han provocado con el desarrollo económico, la profesión tradicional del arquitecto ha tenido la suficiente capacidad de subsistencia como para que las actitudes más creativas estuviesen en la contradicción de mantenerse en un orden profesional reconocido por todos como decadente y regresivo».<sup>[N118]</sup> En el caso de Corrales y Molezún, siendo los arquitectos cabecera de *Nueva Forma*, su obra es de todo menos localista o madrileña. Ésta es otra marcada diferencia con respecto a la interpretación de la arquitectura catalana contemporánea que queda bien patente en las lecturas que desde la revista se hicieron de la arquitectura de Madrid y de la de Cataluña.

En suma, Bankuni3n reveló reminiscencias de un lenguaje tecnológico, una subversión lingüística como añoranza de la moderna metáfora de la máquina y una decidida voluntad de «presentarse como vanguardia».<sup>[N119]</sup> La imagen del edificio se apoyó sobre un lenguaje determinado para significar la representatividad de un

edificio que consolidó la distinción entre la literalidad y el simbolismo propios de la arquitectura moderna. Sin embargo, hay otra cuestión —que pierde interés en favor del edificio entendido únicamente desde la piel— que es precisamente cómo el edificio, en tanto cuerpo que ha de trabarse en manzanas consolidadas sometidas a la Ley Castellana entonces vigente (planes urbanísticos a nivel de manzana), se insertó en el plano de la ciudad, desde un punto de vista morfológico y no tanto visual. Su inserción en las trazas de la ciudad insiste de nuevo en cómo se ha malentendido la arquitectura posmoderna como el uso e intercambio desprejuiciado de elementos significativos más o menos arbitrarios y llevados a la superficie, poniendo de relieve el debate venturiano entre el *duck* y el *decorated shed* y obviando otros debates de mayor enjundia con relación a la morfología de la ciudad.

A pesar de las evidentes diferencias apreciables entre el Bankunión y Bankinter, la arquitectura del muro cortina con doble piel de vidrio planteada por Corrales y Molezún se repite también en el edificio de Moneo y Bescós, donde las delgadas líneas de vidrio y acero pasan a ser un único y delgado plano de medio pie de fábrica de ladrillo colgado de la estructura de hormigón armado y que obtiene su espesor mediante el tratamiento que los arquitectos hacen del hueco, acaso uno de los elementos más significativos del edificio. Si éste había perdido toda su condición en Bankunión, en Bankinter lo recupera, a la manera clásica, trabajándolo conjuntamente con la estructura. [Fig. 3.2.19.]

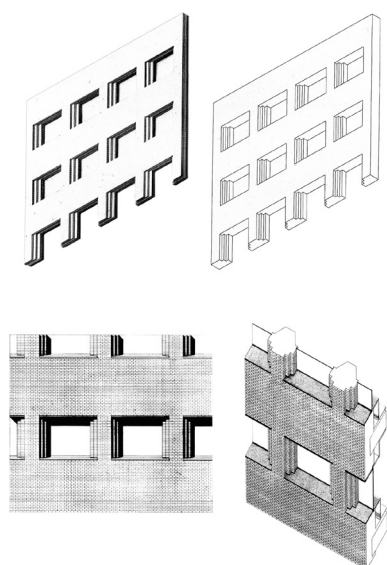
Bankinter no es un edificio neoracionalista que pueda ser explicado a través de la vanguardia o, al menos, de cierta vanguardia que encuentra su sustento en la pura abstracción. Tanto su propuesta formal como material y, sobre todo, su relación con la ciudad, beben con mayor determinación de Louis I. Kahn, del primer Venturi —más interesado en la forma y menos en los simbolismos—, así como de aquellos arquitectos más jóvenes de la Escuela de Filadelfia, como por ejemplo Charles Moore o Romaldo Giurgola, quienes alrededor del llamado Penn-Yale axis plantearon una mayor flexibilidad lingüística o «*inclusive approach*».<sup>[N120]</sup> Especialmente visible a la hora de enfrentarse a programas complejos y situaciones urbanas que requerían un mayor diálogo con la ciudad y el entorno construido, el «inclusivismo» de los llamados *Grays* contrastó con «exclusivismo» de los llamados *Whites*. Agrupados en torno a una serie de profesores, historiadores y críticos —alrededor de Venturi los primeros, con la ubicua presencia de Kahn como ligazón entre generaciones y la guía de Scully; y alrededor de Rowe y Kenneth Frampton, los segundos—, se planteó a la par que una mirada retrospectiva sobre el racionalismo de vanguardia, una renovación pedagógica que quedó bien patente a través de los *research-based studios* de Venturi y Scott Brown en Yale, cuyo libro sobre Las Vegas se publicó, repleto de colores, formas y símbolos al tiempo que el monocromo libro de los *Five Architects*.

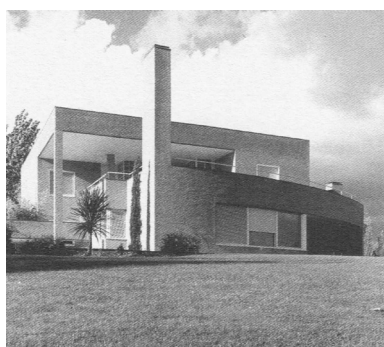
Varios proyectos desarrollados por Moneo en aquel tiempo mostraron influencias provenientes de aquel debate norteamericano. A diferencia de Bankinter, así como también de Logroño (1973-1981), se trató de edificios menores en cuanto a programa y, sobre todo, en su relación con la ciudad, inexistente en el caso de la Casa Lirón de Robles en Somosaguas (Madrid, 1973-1976) y difusa en el caso de las oficinas de Fénix Mutuo, también en Madrid, (1973-1976) cuya construcción coincidió con su estancia en Nueva York durante el curso 1976 y 1977, delegando su Dirección de Obra. La casa de Somosaguas, indistinta-

[N120] Stern, Robert A. M., *New Directions in American Architecture*. George Brazillier, Nueva York, 1969, págs. 115-116 [*Nuevos Caminos de la Arquitectura Norteamericana*, Editorial Blume, Barcelona y Madrid, 1969]

**Fig. 3.2.19. Rafael Moneo y Ramón Bescós, edificio Bankinter (Madrid, 1972-1976), axonometrías y alzado parcial de la solución de cerramiento de fachada del Bankinter, atendiendo a la solución construida, 1977.**

[Archivo estudio de Rafael Moneo.]





**Fig. 3.2.20. Rafael Moneo, Casa Lirón de Robles (Somosaguas, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 1973-1976).**

[Archivo estudio de Rafael Moneo.]

**Fig. 3.2.21. Rafael Moneo y Nieves La Roche (Dirección de Obra), edificio de oficinas para Fénix Mutuo (Madrid, 1973-1976).**

[Archivo estudio de Rafael Moneo.]

[N121] Frampton, Kenneth, «Frontalidad frente a rotación», en *Five Architects*. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, págs. 9-13 [«Frontality vs. rotation», en *Five Architects*, Oxford University Press, Oxford].

[N122] *Ibidem*.

[N123] Moneo, Rafael, «Sobre el John Hancock de I.M. Pei & Partners (I. M. Pei, E.H. Leonard, H.N. Cobb, J. Ingo Freed, L. Jacobson, W. Wandelmaier)», *Arquitecturas Bis* n. 52 (diciembre de 1985), págs. 4-12.

[N124] *Ibidem*, pág. 10.

[N125] Moneo, Rafael, «Bankinter», en Granel, Enrique, *Bankinter, 1972-199*. Ramón Bescós y Rafael Moneo, 'Archivos de Arquitectura España Siglo xx' n. 2, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería, 1994, pág. 13.

mente de su materialidad (ladrillo visto, al igual que el Bankunión) se asemeja a una vivienda ligera, cuya apariencia bien podría dar cuenta de una piel que concentra tanto la función soporte como la de cerramiento sobre la fachada, a lo *balloon-frame*. Si bien es en apariencia una clara referencia a algunos de los planteamientos de los *Five Architects*, especialmente a Richard Meier —bien presente en el edificio para la aseguradora Fénix Mutuo—, ésta es también deudora de algunos proyectos de Giurgola por cuánto emplea las direcciones oblicuas, creciendo también de manera centrífuga alrededor de un espacio central, abriéndose al paisaje sin romperse o fragmentarse. Ambos proyectos, sobre todo la vivienda, comparten algunas de las características comunes descritas por Frampton con relación a los arquitectos estadounidenses. De una parte, «sufren una cierta inflación de escala»,<sup>[N121]</sup> transformado en monumental la condición moderna. Por otro lado, en la casa Lirón de Robles se vislumbra también lo que Frampton denominó un «conflicto entre frontalidad y rotación»,<sup>[N122]</sup> cuestión tan importante para Logroño y, sobre todo, para Bankinter. [Figs. 3.2.20-21.]

Cuando *Arquitecturas Bis* publicó su último número, tal y como se ha contado, Moneo se encontraba ejerciendo como director del Departamento de Arquitectura de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard. No es pues de extrañar que su último contenido para la revista estuviera dedicado a un edificio estadounidense: la torre John Hancock que su predecesor en el cargo al frente del más importante departamento de la escuela, Henry N. Cobb (socio de Pei Cobb Freed & Partners), proyectó y construyó en Boston entre 1967 y 1976. La finalización del edificio de Boston y el banco madrileño coinciden aproximadamente en el tiempo.<sup>[N123]</sup>

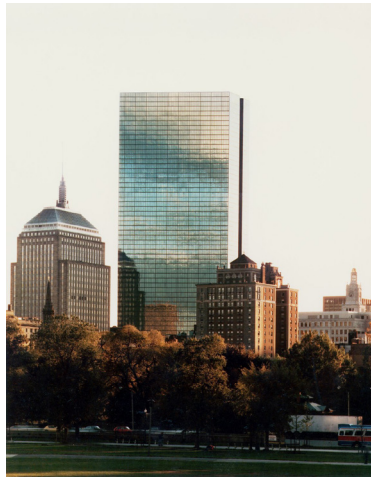
Tal y como quiso reflejar Moneo, el edificio de Boston aunó una preocupación por el contexto y el tejido urbano preexistente, planteando un lenguaje abstracto alejado de las derivas gramaticales que, a través del empleo de la tecnología convertida en motivo, símbolo y ornamento, caracterizaron buena parte de la producción de este tipo de edificios que encontraron en él un precedente. La referencia fue ampliamente replicada en los Estados Unidos, hasta que finalmente perdió su condición de vanguardia, permutándose la relación entre arquitectura, materialidad y capital; como así manifestaron los edificios en altura diseñados por Philip Johnson y John Burgee entre 1973 y 1976. (Además de los edificios de estos últimos, Moneo mencionó la deriva escultórica de Kevin Roche, en tanto sus edificios abandonan la conjunción de las partes servidas y servidoras en favor de una única superficie que lo envuelve y oculta todo, así como algunos trabajos de Helmut Jahn).

Al igual que ocurre con Bankinter, en Boston el edificio se transforma al confrontarse con las preexistencias urbanas y los recorridos que las entretejen, estableciendo una particular relación con el plano del suelo y los edificios adyacentes, entre los que se encuentran, además de arquitecturas históricas, las anteriores sedes de la compañía aseguradora. Todo ello sin renunciar a la construcción de un volumen unitario con un tratamiento superficial único cuya expresión se acentúa por los movimientos geométricos que ofrece la planta del edificio en relación con la trama urbana. [Figs. 3.2.22-23.]

Mientras que en Boston la imagen la determinó un aplacado vítreo, «una mole (...) que se levanta cristalina como todo él fuese un sólido, sin vacío interior alguno»,<sup>[N124]</sup> en Madrid fue el ladrillo de cara vista prensado colocado a hueso en llagas y tendeles minimizando la presencia de las juntas —«de escueta fábrica»<sup>[N125]</sup> dijo Moneo—. El aplacado vítreo de la torre de Boston, a su vez,

**Fig. 3.2.22. El edificio John Hancock visto desde Boston Common.**

[George Cserna Collection, Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University.]



**Fig. 3.2.23. El Bankinter visto desde el otro lado del Paseo de la Castellana.**

[Fotografía de Dida Biggi.]



[N126] Moneo, Rafael, «Sobre el John Hancock de I.M. Pei & Partners...», *op. cit.*, pág. 8.

[N127] Moneo, «Bankinter», *op. cit.*, pág. 18.

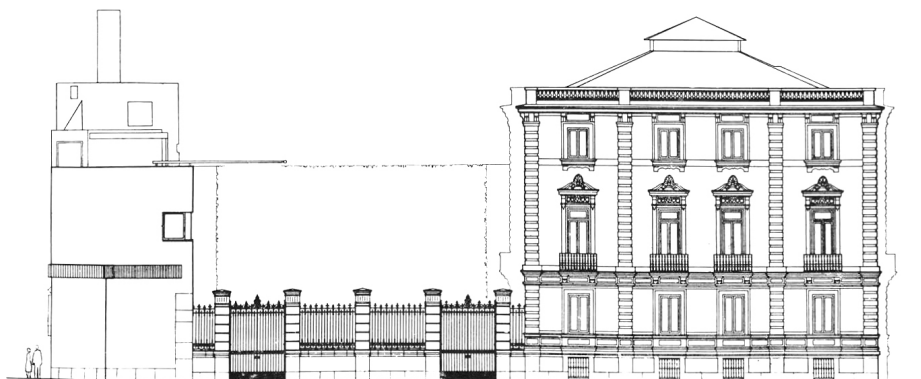
redundó en beneficio de la abstracción del edificio, tal y como ocurre en Madrid con la ocultación de la junta gracias al empleo del ladrillo prensado de cara vista, haciendo que «la construcción ni tan siquiera se evidencia»,<sup>[N126]</sup> como también ocurre en Boston. Así, en Madrid, «un material del siglo XIX» como es la fábrica cerámica, «sirve aquí a los deseos de la forma abstracta de la arquitectura del siglo XX»,<sup>[N127]</sup> y la superficie se muestra tersa, precisa, rotunda, única, sin caer en el realismo ‘povera’ que pudiera asociarse a un material aparentemente tosco e impreciso, alejado de la nobleza que si presentan otros.

El empleo de un único material en busca de la unidad del edificio, más allá de la propia tradición madrileña en el uso del ladrillo, es bien visible en un edificio de similar condición sito a escasos metros de Bankinter y donde también se contó con la preexistencia de un palacete típico del ensanche en su zona de Almagro construido a finales del siglo XIX según un trazado clasicista que empleó, además, elementos ornamentales de sillería de piedra y paramentos de ladrillo. El proyecto de ampliación de la Embajada de Suecia,<sup>[N128]</sup> ocupando una parcela en la calle Zurbano, entre las de Caracas y Españolto, consistió en la restauración del palacio y la construcción de un nuevo cuerpo sobre las antiguas caballerizas ancladas sobre el lindero de Caracas. Éste se relaciona con el edificio original mediante un espacio común tratado en superficie a modo de plaza. La ampliación, completamente vestida de ladrillo, reduciéndose sus juntas al mínimo, y mostrándose como un volumen sólido y rotundo, aparece hermanada con el palacio a

[N128] Obra de los arquitectos suecos M. Ahlgren, T. Olsson y S. Silow (1960), en colaboración con Luis Blanco Soler, quien se encargó de la Dirección de Obra (1961-1963).

**Fig. 3.2.24. M. Ahlgren, T. Olsson y S. Silow (p. 1960), Luis Blanco Soler (o. 1961-1963), alzado de la ampliación de la Embajada de Suecia, Madrid.**

[Arquitectura n. 63, marzo de 1964, pág. 5. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).]



través de la medianera, también de fábrica cerámica. El nuevo volumen, cerrado a la calle y abierto mediante unos huecos rasgados al espacio común, se recorta en planta baja, en el encuentro entre Caracas y Zurbano, mediante un corte oblicuo a cuarenta y cinco grados que, a modo de reverencia hacia el espacio de la ciudad, simboliza, pese a su introversión y el contraste que su abstracta expresión pudiera significar, su verdadera conciencia urbana. [Fig. 3.2.24.]

Como el ladrillo madrileño, el vidrio bostoniano se aleja de cualquier expresión tecnológica, ofreciéndose como lo que también puede llegar a ser: «construir una plano que fuese tal sin que la textura de los elementos con los que se construía se manifestase, sin que el orden implícito en cualquier operación de plomería se hiciese notar».[N129] Es decir, «el volumen, el prisma primordial y primero con el que esta arquitectura se identificaba, obligaba a la desaparición de todo gesto constructivo»,[N130] haciendo que este finalmente resulte un sólido vítreo sin costuras, más cerca de aquellos expresivos rascacielos que Mies imaginó para Berlín que de aquellos otros que pudo construir en Estados Unidos y donde la costura sobre ornamentada se muestra, con sus líneas de sombra, como el principal de sus atributos. A este respecto, y con relación a la piel del edificio, aunque no de la manera en que se explicita el contenido funcional del mismo, no sería Mies la referencia más directa (en Boston y en Madrid) sino Stirling y el conjunto de los tres edificios universitarios que construye entre 1959 y 1971 en Leicester, Cambridge y Oxford donde la rotundidad de la forma encuentra en los tratamientos superficiales su principal valor. Esto ocurre tanto en los aplacados cerámicos como en el tratamiento de las superficies de vidrio tallado, así como en aquellos puntos donde ambos se muestran en conjunción. [Figs. 3.2.25-26.]

Frente al determinismo con el que la fachada parece querer presentarse —cuánto de nuevo hay que insistir en su capacidad para poder hacer del edificio una estructura más capaz de imbricarse en los episodios históricos de la ciudad—, el cerramiento de Boston mostró una deliberada atención por el contexto. El cuidado con el que se trabajó la superficie fue el resultado de un entendimiento del edificio en tanto parte de un sistema complejo que es la ciudad. Contrariamente a lo que pudiera parecer, alejado de las pretensiones de transparencia modernas, el Hancock se asemeja al objeto minimalista en el que la obra de arte atenúa su presencia, potenciando, por contraste, la intermediación de los agentes que finalmente acaban

[N129] Moneo, Rafael, «Sobre el John Hancock de I.M. Pei & Partners...», *op. cit.*

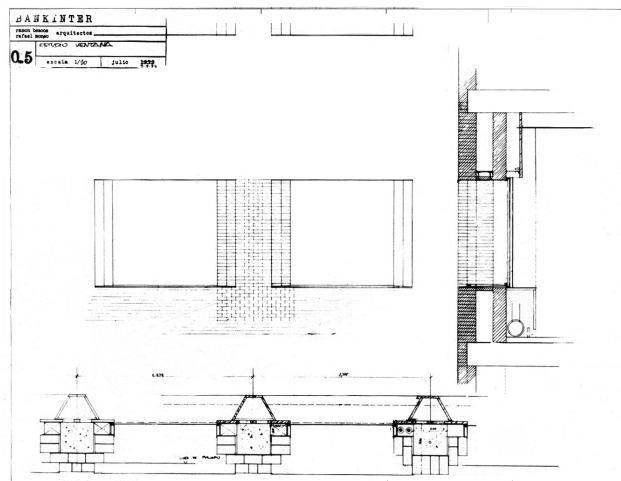
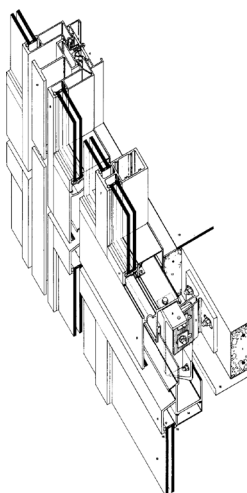
[N130] *Ibidem.*

**Fig. 3.2.25. I.M. Pei & Partners (I. M. Pei, E.H. Leonard, H.N. Cobb, J. Ingo Freed, L. Jacobson, W. Wandelmaier), sección en perspectiva del muro cortina.**

[Pei Cobb Freed & Partners. Publicado en *Arquitecturas Bis* n. 52, diciembre de 1985, pág. 8. (Archivo digital *Arquitecturas Bis*, Facsimil Ediciones Digitales, Valencia).]

**Fig. 3.2.26. Rafael Moneo y Ramón Bescós, Bankinter, plano de obra con el tratamiento de los huecos, julio de 1973, corregido septiembre de 1974.**

[Archivo estudio de Rafael Moneo.]



construyendo su verdadero valor. La solución adoptada en Boston ilustró la presencia del rascacielos en ciudades ya consolidadas. Es decir, en ámbitos de actuación complejos donde además se desarrolla, como escribió Moneo, una escena urbana bastante completa de acontecimientos urbanos y edificios de gran simbolismo, «hasta el punto de que toda una historia de la arquitectura americana podría hacerse sin salir del ámbito del Copley Square, donde se construye el edificio».<sup>[N131]</sup> (Entre otras, la arquitectura del XIX de H. H. Richardson y su Trinity Church, la Boston Public Library de McKim Mead and White, el Copley Plaza Hotel de Blackwell y Hardenberg o la plaza de Sasaki, Dawson y DeMay, que aspiró a ordenar el conjunto y que venció en un concurso a la presentada por Venturi...). Un espacio contradictorio y complejo «que no es óbice para que todo en él esté cargado de arquitectura y para que en él se sientan con fuerza los atributos de lo urbano».<sup>[N132]</sup>

[N131] *Ibidem*, pág. 4.

[N132] *Ibidem*.

[N133] Cobb, Henry N., «Copley Square, Boston. John Hancock Tower, 1967-76 with Harold Fredenburgh, Michael D. Flynn», en *Henry N. Cobb. Words & Works 1948-2018. Scenes for a Life in Architecture*, The Monacelli Press, 2018, pág. 111. (Traducción del autor). Véase también: «The Tall Building in the City, Conversation with Paolo Conrad Bercah (New York City, February, 1998) », *ibidem*, págs. 254-259.

[N134] *Ibidem*, págs. 111-112. (Traducción del autor).

[N135] Véase también: Cobb, Henry N., «On Building in Cities». *Lecture at Harvard Graduate School of Design, November 20, 1974*, *ibidem*, págs. 150-163.

[N136] Moneo, Rafael, «Bankinter», *op. cit.*, pág. 11.

Para Cobb, mientras Copley Square y los distintos monumentos «personificaban la visión de una ciudad ideal»,<sup>[N133]</sup> la realidad a nivel de calle, la experiencia que nos otorga el plano del suelo era bien distinta y problemática: «un espacio público profanado por la ruptura de su recinto y la invasión de grandes edificios comerciales que terminan por significar el espacio irrelevante y carente de todo significado (...). Por aquel tiempo se había por fin entendido la ciudad como un organismo vivo sometido a constantes cambios de estado; un proceso dinámico que nunca puede ser entendido observando una única imagen».<sup>[N134]</sup> Los edificios que construyen la ciudad han de ser parte de un proceso en el que la realidad no queda reducida a una foto fija, a una única imagen: ¿cómo se entienden la torre de Boston o el edificio madrileño sino como edificios que, haciendo suya la complejidad de la realidad urbana, se transforman a cada movimiento que la ciudad nos permite realizar?<sup>[N135]</sup>

En Madrid la situación urbana fue también de suma importancia debido a la por entonces vigente ley Castellana; la cual «obligaba a todo aquél que quería construir en el área afectada por ella a presentar un plan urbanístico (...) de la manzana entera, debiendo mostrar dicho plan el volumen asignado a cada uno de los solares que la componían».<sup>[N136]</sup> La unidad del edificio se nos presenta también estableciendo sus propios límites a través de formas autoimpuestas por la propia ciudad. Así, si el proyecto de Bankinter vino condicionado por el representativo palacio que da a la Castellana —de la decisión de conservarlo, convenciendo a la propiedad, parten todas las premisas del proyecto—, el John Hancock lo hizo debido a la presencia de la iglesia de Richardson situada al otro lado de St. James Street, sobre Copley Square. Frente a la imposibilidad de que fuera la plaza la que resolviera una compleja situación urbana, era el edificio el que tenía que plantear una solución integradora, insistiéndose en su capacidad de hacer ciudad: la ciudad como arquitectura y el edificio como elemento urbano capaz de generarla. El edificio, por tanto, y contrariamente a lo que pudiera parecer por su altura, materialidad y condición abstracta, no es un elemento aislado, sino el actor protagonista de una escena a la que están invitados el resto de los edificios dispuestos alrededor de la plaza y del difícil encuentro con la próxima autopista, una vía rápida que contrasta con las pequeñas calles adyacentes.

Uno de los dibujos que ilustraron el artículo sobre la torre de Boston en las páginas de *Arquitecturas Bis* representó en rojo, sobre dibujadas, aquellas fuerzas o direcciones oblicuas sobre las que escribió Juan Antonio Cortés con relación al Ayuntamiento de Logroño,<sup>[N137]</sup> y que están también presentes en Madrid: un

[N137] Cortés, Juan Antonio, «La oblicuidad enderezada», en *Rafael Moneo, 1967-2004. Antología de Urgencia, El Croquis n. 20+64+98 (2004)*, págs. 146-149.



[N143] *Ibidem*.

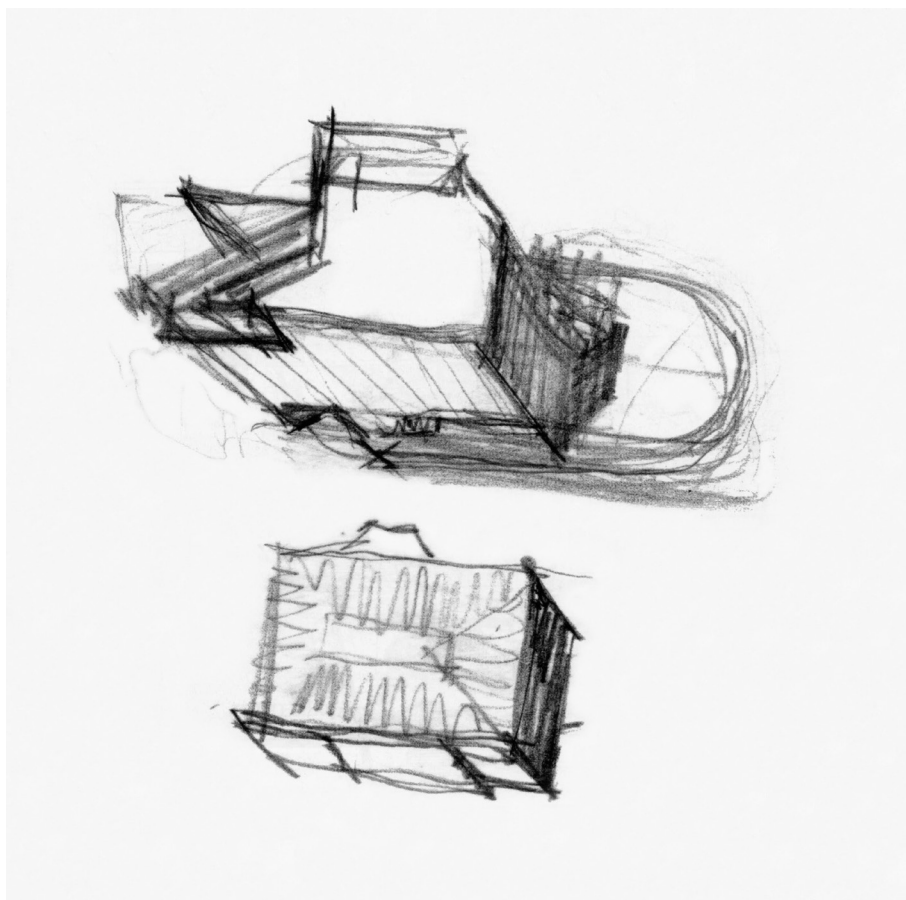
que Logroño sea «un edificio rectangular dentro de una parcela rectangular y de una trama urbana también rectangular».<sup>[N143]</sup> Mondrian, por ejemplo, resolvía esta cuestión al interrumpir parte de la trama de horizontales y verticales negras en el borde del lienzo, lo que reforzaba la fuerza de la trama superpuesta. En Madrid, las oblicuidades que organizan los cuerpos, separándose de la medianera y resignificándola, se mantienen también como parte de un sistema de trama superpuestas que, salvo en el zócalo y el volumen de comunicaciones verticales, se libera el lienzo. Nótese, a propósito de esta cuestión cómo sin desequilibrar la composición se resuelve la escalera de servicios en una de las esquinas del solar junto al volumen colindante en la calle Marqués de Riscal, o cómo flota el cuerpo que se curva para facilitar la rampa de acceso de los coches al aparcamiento subterráneo. No es casual por tanto que el techo de la planta baja del Bankinter, que establece una continuidad a través del acceso en la proa del volumen con el tejido urbano, sea una composición de Pablo Palazuelo que abandona la ortogonalidad, como lo hace el edificio al enfrentarse no ya con la ciudad, sino con la historia.

Bankinter, como ocurrió también en Boston, donde la prestidigitación se intensifica a través de los reflejos del vidrio, se disuelve y desaparece. No sé de una vez, dándonos a entender que la visión perspectiva ya no sirve para representar una realidad urbana compleja. Citando a Benjamin y uno de los pasajes de su *Obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* —dedicados a las dos maneras a través de las cuales se pueden entender los edificios: táctil u ópticamente— Kenneth Frampton había insistido en cuanto Bankinter (como el Hancock) había «rechazado hasta ahora los halagos de la cámara (...) Las inevitables distorsiones ópticas se han revelado incapaces de hacer justicia a los valores táctiles de su forma (...) porque a cada movimiento del observador el edificio varía radicalmente (...)».<sup>[N144]</sup> Así se percibe tanto en aquellos conocidos y expresivos contrapicados dibujados desde la calle Marqués de Riscal, como en aquellos otros que a vista de pájaro muestran cuánto los dos cuerpos, el viejo y el nuevo, conviven independientes. [Fig. 3.2.29.]

[N144] Frampton, Kenneth, «A propósito de Bankinter», en Granell, Enrique, *Bankinter, 1972-1979*. Ramón Bescós y Rafael Moneo, *op. cit.*, pág. 77.

Moneo había dejado escrito en *Arquitecturas Bis* que una de las más importantes virtudes de la torre John Hancock de Boston, soportada sobre un sensible entendimiento de la ciudad y su historia, residía en su condición experimental en tanto que el proyecto conformaba toda una suerte de investigación: llena de contradicciones, sí, pero, al fin y al cabo, un hito americano para hacernos entender cuánto la arquitectura media entre la cultura y la forma. Como en Bankinter, un edificio cuyo valor reside, sobre todas las cosas, en su capacidad para discutir y reflexionar acerca de la naturaleza de la arquitectura desde la arquitectura.

El análisis de los edificios que aquí se presenta —deliberadamente omitido en *Arquitecturas Bis*— cose el texto de Capitel y su recorrido por los edificios de la Castellana con aquel anhelo que la portada del monográfico madrileño anunció a través de la foto de Català-Roca en construcción del Banco de Bilbao de Saénz de Oíza. En este sentido, el número sobre Madrid, incluyendo el paseo por la Castellana (que ha seguido creciendo) y las nuevas generaciones (que se han ido sucediendo), hay que entenderlo como una obra abierta que, sobre todas las cosas, anunció lo que estaba por venir. Lo hizo, de manera muy diferente a cómo había sido planteado no sólo el estudio de la ciudad de Barcelona, sino el del cuerpo cultural de sus arquitectos, buscando rupturas y no tanto continuidades, asumiendo quizás la

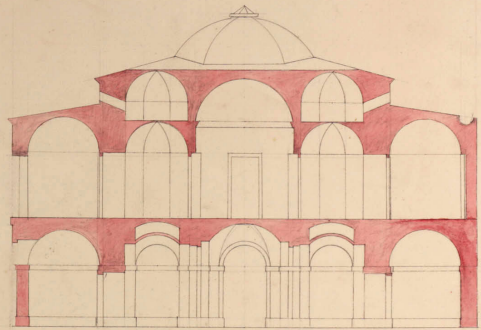
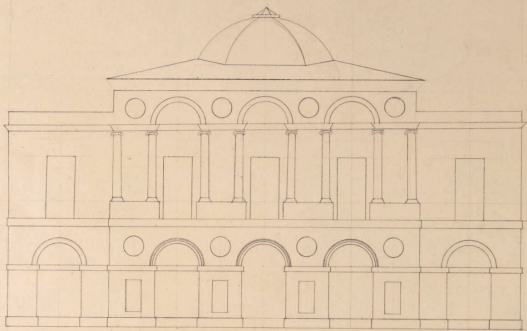


**Fig. 3.2.39. Rafael Moneo, croquis del edificio Bankuni3n Madrid, 1972-1976).**

[Publicado en Lahuerta, Juan Jos3, «Ricordo/i. Rafael Moneo, Bankinter, 1972-1977», *Casabella* n. 906 (2/2020), p3g. 81. (Archivo estudio de Rafael Moneo).]

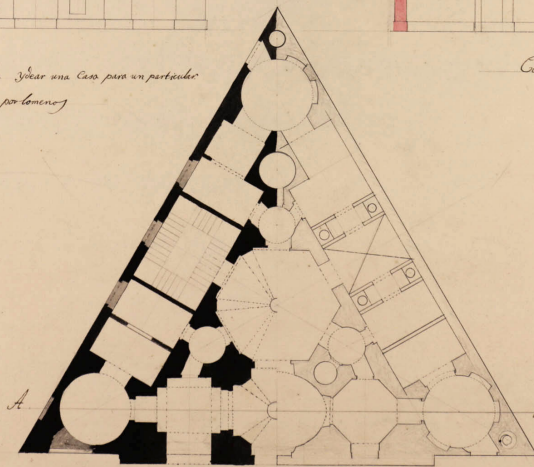
imposibilidad de una arquitectura madrileña. Con todo, el Bankinter, como el edificio de Boston —otra conexi3n diferida a trav3s de la revista—, son ejemplos de arquitecturas capaces, desde su propia condici3n, de hacer ciudad. Abandonadas aquellas posturas complacientes con los principios de la arquitectura moderna, el edificio —la arquitectura entendida en este caso como un ejercicio de configuraci3n de la forma— recupera su capacidad de acci3n. Esto es, en definitiva, lo que el recorrido de Capitel y la publicaci3n enfrentada entre los edificios de Bankuni3n y Bankinter perseguían: la capacidad de la arquitectura para hacer ciudad.

104



En un terreno de figura y dimensiones arbitrarias. Sehar una Casa para un particular.  
Demostrada en plantas alzado y un Corte por lo menor.

Corte dado por la linea A B de las plantas



Madrid 16 de Marzo de 1833 José Vallejo

Escala de pieses 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 150 Cotas en pies

## La historia como crítica radical

[N1] Sambricio, Carlos, «Sobre la formación de un nuevo Madrid a finales del siglo xvii. La utopía arquitectónica en la España de la razón», *Arquitecturas Bis* n. 26 (enero/febrero de 1979), págs. 24-30.

[N2] Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, «La arquitectura del franquismo. A propósito de una nueva interpretación», *Arquitecturas Bis* n. 26 (enero/febrero de 1979), págs. 12-19.

[N3] Sambricio, Carlos, «A propósito de la arquitectura del franquismo, Carlos Sambricio responde a Tomàs Llorens y Helio Piñón», *Arquitecturas Bis* n. 27 (marzo/abril de 1979), págs. 25-27. Véanse también: Solà-Morales, Ignacio, «A propósito de la arquitectura del franquismo, Ignacio de Solà-Morales responde a Tomàs Llorens y Helio Piñón», *ibidem*, págs. 27-28; y Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, «Respuesta a nuestros oponentes», *ibidem*, pág. 29.

**Fig. 4.0. Valls, José. Planta, alzado de la fachada principal y sección AB de una casa para un particular en un triángulo equilátero (1835).**

[Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Museo, nº Inventario: A-1508.]

Los índices de *Arquitecturas Bis* únicamente hicieron referencia a la publicación de un artículo escrito por Carlos Sambricio. En concreto, a aquel dedicado al Madrid ilustrado y la utopía arquitectónica en la España de la razón, publicado en su vigésimo sexto número, a principios de 1979.<sup>[N1]</sup> Con todo, no fue el dedicado a Madrid el único escrito de éste aparecido en la revista, completándose su contribución con la publicación de un texto sobre la arquitectura española de los años cuarenta y la pervivencia de una otra arquitectura moderna cuyo racionalismo quedó enmascarado por una dudosa imaginaria que no hizo sino confirmar el fallido proyecto cultural del Nuevo Estado, siendo los edificios que ambicionaron simbolizarlo las mayores evidencias de tal consumado fracaso. En todo caso, unos lenguajes que se movieron acriticamente entre ciertos neohistoricismos, una líquida y aparentemente efímera materialidad capaz de simbolizar una lustrosa tecnocracia y, también en algunos casos, un atemperado y contradictorio clasicismo moderno.

En realidad, esta segunda contribución formó parte de una intensa polémica que se extendió más allá de las páginas de *Arquitecturas Bis*, haciendo de la revista un dinámico soporte transmisor de aquellas discusiones que participaron de una renovada escritura y enseñanza de la historia de la arquitectura en España. Suscitada a raíz de la publicación en su vigésimo sexto número del ensayo escrito por Tomàs Llorens y Helio Piñón titulado «La arquitectura del franquismo. A propósito de una nueva interpretación»,<sup>[N2]</sup> el texto de Sambricio apareció publicado en el siguiente número en respuesta a los planteamientos desarrollados por los primeros en un extensísimo y vastamente ilustrado ensayo que quiso a su vez contextualizar las diversas investigaciones y exposiciones surgidas en la España de la Transición con relación a la arquitectura de los años de la autarquía. Lo hizo precediendo —junto a otra respuesta formulada por Ignasi de Solà-Morales, en alianza intelectual con Sambricio y significándose una ascendencia intelectual común que vinculó, a través de la revista, algunas de los renovados enfoques históricos de Barcelona con Madrid— una contrarréplica final de Llorens y Piñón.<sup>[N3]</sup>

Ambas contribuciones —a las que habría que sumar el intenso intercambio intelectual con algunos de los miembros y no miembros del Consejo de Redacción de la revista (piénsese en el propio Solà-Morales)— reflejaron ya entonces las principales líneas de investigación sobre las que Sambricio ha soportado su trabajo como historiador de la arquitectura y el urbanismo, situándose en dos periodos históricos de ruptura epistemológica: la Ilustración y el siglo XVIII, por un lado, y las primeras décadas del siglo XX y la vanguardia, por otro. En ambos casos, ocupando además un vacío historiográfico en la historiografía española, Sambricio mostró una lectura más compleja del pasado, capaz de plantear una revisión de los múltiples y fallidos orígenes del proyecto moderno en su más amplio sentido con el fin de encontrar sus bases ideológicas, trasladando a la cultura arquitectónica de España las limitaciones analíticas y metodológicas de aquella historiografía canónica de la arquitectura moderna de la que se habían servido sus mayores.

El primero de los escritos publicados por Sambricio en *Arquitecturas Bis* no fue sino una pequeña parte de sus investigaciones doctorales desarrolladas en la Universidad Complutense de Madrid bajo la mentoría de Fernando Chueca, por entonces catedrático de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo en la Escuela de Madrid y bajo cuyo padrinazgo Sambricio pronto entró a dar clases en la Escuela. Para este último, Chueca se aproximó a la historia —siendo precisamente éste uno de sus mayores alicientes— desde frentes complementarios aunque no dependientes el uno del otro como son la reflexión crítica y la investigación. Ambos aparecen inquebrantablemente vinculados en el trabajo de Sambricio y, en concreto, en aquel publicado en *Arquitecturas Bis*, ilustrando sus inicios como investigador. Porque Sambricio es sobre todo, y por encima de cualquier otra consideración —como por otro lado lo fue Chueca—, un investigador ocupado no tanto en la disciplina de la historia sino en la forma de pensarla: ¿cómo contar la arquitectura? ¿cómo transmitirla? ¿cómo explicarla?

Así y en referencia al maestro, ha afirmado: «Por Lafuente Ferrari (y por amigos como Garagorri o Marías) [Chueca] entiende y valora la reflexión de Ortega sobre la tradición y el pasado («la historia como sistema»); gracias a Torres Balbás aprende a enfrentarse al monumento; y a través de Gómez Moreno valora el documento y aprende a deducir cuanto éste esconde o refleja».<sup>[N4]</sup> A estos nombres habría que sumar, además, los de Miguel de Unamuno —«su dependencia intelectual de la intrahistoria unamuniana»—<sup>[N5]</sup> y Vicente Lampérez. Los *Invariantes castizos de la arquitectura española* (1947) de Chueca, por ejemplo, concentran de una parte la referencia al casticismo tal y como fue planteado por Unamuno y, de otra, una directa alusión a la crítica formal de Heinrich Wölfflin o la tradición centroeuropea de la Historia del Arte que, sin embargo, sería revisada por un limitado grupo de jóvenes historiadores deudores de nuevos planteamientos historiográficos.<sup>[N6]</sup>

Por otro lado, y además de una decidida atención a la arquitectura española que tuvo y tiene como objetivo, frente a los procesos de homologación crítica, la reivindicación de una tradición autóctona alejada de cualquier ensimismamiento nostálgico, Sambricio aprendió de Chueca —como éste a su vez lo había hecho de Gómez Moreno—, cuánto toda investigación ha de fundamentarse en el trabajo de archivo. Así quedó de manifiesto en los ejemplos que de sus primeras investigaciones se publicaron en *Arquitecturas Bis*, donde pudo comprobarse un manejo prolijo y exhaustivo de fuentes bibliográficas tanto españolas como internacionales. Éstas, a su vez, no se limitaron a la historia de la arquitectura o a la historia contemporánea

[N4] Sambricio, Carlos, «Fernando Chueca Goitia, historiador de la arquitectura», Goya. *Revista de Arte* n. 264 (Número monográfico dedicado a Chueca, 1998), págs. 132-133.

[N5] *Ibidem*.

[N6] El profesor Salvador Guerrero apunta, en su texto «Escritura y enseñanza de la historia de la arquitectura en España circa 1975: sobre la presencia e influencia de Manfredo Tafuri en Barcelona, Madrid y Sevilla», a la manifiesta aunque multiforme influencia de la crítica radical tafuriana a través de tres focos (Barcelona, Madrid y Sevilla) y una serie de nombres concretos entre los que destacó en un primer momento, un conjunto dispar formado, además de por Sambricio desde Madrid, por Ignasi de Solà-Morales y Josep Quetglas desde Barcelona, y por Víctor Pérez Escolano desde Sevilla. Guerrero apunta además a un grupo más joven que «no sin tensiones y diferencias», acompañaría a este primer grupo (Josep María Rovira, Fernando Marías, Beatriz Colomina, Juan José Lahuerta, Enrique Granell, Delfín Rodríguez, Juan Calatrava o Antonio Piza). Véase: Guerrero, Salvador, «Escritura y enseñanza de la historia de la arquitectura en España circa 1975: sobre la presencia e influencia de Manfredo Tafuri en Barcelona, Madrid y Sevilla», en Pérez Escolano, Víctor y Plaza, Carlos (eds.), *Manfredo Tafuri: desde España*, Colección 'Memorias' n. 6, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2021, págs. 159-184.

sino que, insistiendo en un entendimiento del hecho arquitectónico que encuentra su razón de ser en los estudios culturales y, sobre todo, en la historia de las ideas, saltan sin solución de continuidad de la *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, a fuentes documentales no estrictamente arquitectónicas como puedan ser la historia política y económica, la prensa o la literatura.

De alguna manera, este trabajo de archivo muestra también el deliberado alejamiento de aquellos cánones clásicos a través de los cuales el objeto arquitectónico había sido estudiado y explicado. En el caso de Sambricio se salta sin intermediación alguna —lo que determina su escritura— del objeto al soporte de la información: un montaje que, a diferencia por ejemplo de los métodos operativos de la biblioteca, se basa en el llamado principio de procedencia: «Es solo a través de la lectura de estos documentos (en todo caso hechos fragmentarios) como el historiador tiene acceso y puede reconstruir el pasado, entendiendo que el presente y el futuro están contenidos en este pasado».<sup>[N7]</sup> Así, el punto de partida son el archivo y sus documentos, y no tanto el pasado como categoría inmutable a la manera en la que éste había sido definido por G.W.F. Hegel en sus *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte de 1837 (Lecciones sobre la filosofía de la historia universal)*.

Ocupando un vacío en la historiografía española si pensamos en la atención que historiadores como Louis Hauteœur o Emil Kaufmann sí prestaron a la edad de la razón y la Ilustración en Inglaterra, Francia o Italia, las primeras investigaciones de Sambricio quedaron condensadas en la tesis doctoral dirigida por Chueca y titulada *El pensamiento arquitectónico en la España de la segunda mitad del siglo XVIII* (1975), anticipándose parcialmente —al centrar parte del objeto de estudio en Madrid—, a aquellas otras que luego desarrolló como parte de un segundo doctorado en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París con una tesis titulada *Madrid, Architecture et Urbanisme, 1925-1945* (1982), trasladando intencionadamente y sin interrupción el objeto de estudio de la ciudad ilustrada al Madrid de principios de siglo. Los planteamientos de Sambricio fueron novedosos porque se acercó a ambos periodos centrándose en Madrid y ocupándose de figuras que no eran ni habían sido centrales en aquellas investigaciones historiográficas existentes sobre el Madrid ilustrado, ordenadas todas ellas alrededor de un arquitecto en esencia barroco como Ventura Rodríguez y, sobre todo, alrededor de Juan de Villanueva.

El valor del escrito de Sambricio publicado en *Arquitecturas Bis* sobre el Madrid ilustrado residió en la recuperación de un rico periodo en términos arquitectónicos de la historia de la España moderna. Pero si en Madrid, y a través de Chueca, se reveló el interés por renovar los estudios sobre la arquitectura española moderna (ilustrada) más allá de la erudición y el documentalismo de las historias canónicas, en París Sambricio entró en contacto con un círculo de historiadores —Hubert Damisch, Louis Marin, Bernard Huet y, ya de su generación, Jean-Louis Cohen o Georges Teyssot, entre otros— que habían encontrado en los planteamientos de Pierre Francastel, historiador y crítico de arte francés influido a su vez por los planteamientos de Georg Lukács, así como también en los de Manfredo Tafuri, la base para su trabajo. Abandonando el positivismo del siglo XIX, los planteamientos de Francastel se alejaron de aquella historia basada en una línea secuencial de estilos, apadrinando una metodología que ha venido en denominarse Sociología del Arte, acercando la historia de la arquitectura a las ciencias sociales. La historia, como bien se deduce de los textos de Sambricio para *Arquitecturas Bis*, no se limita a una

[N7] Guasch, Anna María, «La génesis del paradigma del archivo», en *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011, pág. 16.

descripción o análisis de la obra sino que ambiciona «detectar las contradicciones que configuran el cañamazo con el cual construir la historia», tal y como él mismo ha afirmado con relación a la influencia de Tafuri —quien le animó a realizar aquel segundo doctorado en Francia— o el propio Francastel.

No es casual pues que el periodo que va del primer al segundo doctorado de Sambricio coincidiera aproximadamente con la aventura editorial de *Arquitecturas Bis*, siendo la revista reflejo de un punto de inflexión en la manera de mirar al pasado, mostrando los nuevos mecanismos críticos de la historia. Así quedó reflejado en el monográfico que *Arquitecturas Bis* dedicó a la arquitectura madrileña y al cuerpo cultural de sus arquitectos, señalándose su trabajo —ya entonces Sambricio ocupaba su plaza profesor adjunto («no numerario») en la cátedra de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo de la ETSAM—, como «paralelo —o iluminador— de los intereses de una nueva generación.<sup>[N8]</sup> Coincidiendo con el final de la etapa de *Arquitecturas Bis*, Sambricio publicó el libro *La arquitectura española de la Ilustración* (1986).<sup>[N9]</sup> En el prólogo a dicho libro, y reconociendo la afinidad con el grupo veneciano, Moneo afirmó: «Algunos historiadores de la arquitectura prestan hoy su mayor atención a detectar en ella la presencia de las ideas que la soportan. Su propósito es el hacernos ver que tras de cualquier arquitectura, una vez que somos capaces de poner en un segundo plano otros aspectos, digamos que no menos importantes pero sí diversos, aparecen las posiciones ideológicas de aquellos que la construyen».<sup>[N10]</sup>

[N8] Sin firmar, «Notas sobre una generación», *Arquitecturas Bis* n. 23/24 (julio/septiembre de 1979), pág. 59. La autoría de este texto se debe a Antón Capitel. Conversación entre Antón Capitel y el autor (Madrid, septiembre de 2018).

[N9] Sambricio, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986.

[N10] Moneo, Rafael, «Prólogo», en *La arquitectura española de la Ilustración*, *ibidem*, pág. xiii.

De otra parte, la contribución de Sambricio a *Arquitecturas Bis* fue también el fiel reflejo de la intensa relación intelectual y personal mantenida durante aquellos años con algunos arquitectos de la escuela de Barcelona, conformándose como otro de los interlocutores de mayor peso con la cultura arquitectónica de Madrid. Así, y contrarrestando su afinidad personal e intelectual con Solà-Morales, habría que insistir en su intensa relación intelectual con Oriol Bohigas, oficioso director de la revista y contraparte de muchos de sus planteamientos históricos, sobre todo de aquellos relativos a la historia de la arquitectura española contemporánea.

El intercambio intelectual quedó de manifiesto más allá de estas cuestiones, así como de la ya mencionada correspondencia cruzada entre Bohigas y Sambricio a propósito de la edición del número dedicado a Madrid en 1978.<sup>[N11]</sup> Ambos simbolizaron en aquellos años dos polos de transmisión cultural entre Madrid y Barcelona, toda vez que el programa moderno de los Pequeños Congresos había quedado superado evidenciando, a la par que una valiosa contribución sin parangón con la cultura arquitectónica en España, unas carencias críticas que terminaron por hacer languidecer a los medios culturales y editoriales más atados a sus presupuestos —la *Arquitectura* de Carlos de Miguel y, en cierta medida también, *Nueva Forma*—, propiciando la aparición de nuevas estructuras críticas en forma de revistas capaces de mostrar, como *Arquitecturas Bis*, la compleja riqueza en teorías, metodologías y actitudes que caracterizaron la década de los setenta.

Aquello que más tarde —con el paso de los años, embriagados por el éxito aparentemente incólume del 92— tornaría en desencanto al conocerse la verdadera complejidad de la realidad que rodeaba a la cultura arquitectónica catalana fue, sin embargo y en un primer momento, un soplo de aire fresco que entusiasmó a una nueva generación de historiadores y arquitectos madrileños. Frente a la aparente actitud acultural de la capital, la excepcionalidad de lo des-

[N11] Carta de Carlos Sambricio a Oriol Bohigas, fechada en Madrid a 9 de noviembre de 1976, en Bohigas, Oriol, *Epistolario 1951-1994*, Pízza, Antonio; Torres Martha (eds.), 'colección de Arquitectura' n. 50, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2005, págs. 213-216.

[N12] Conversación entre Carlos Sambricio y el autor (Madrid, 28 de noviembre de 2016).

[N13] Solà-Morales, Ignasi, «Historia de la arquitectura como crítica radical», en Rovira i Gimeno, Josep M<sup>o</sup>, *La arquitectura catalana de la modernidad*, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1987, pág. 10. El texto de Solà-Morales es la introducción a la publicación de la tesis doctoral de Rovira leída en 1986 y que él mismo había dirigido.

[N14] Véase: Quetglas, Josep; De Torres, Manuel y Llobet, Jaume, Seminario de Urbanística II (ETS de Arquitectura de Barcelona), «Tafuri básico en 100 palabras», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n. 93 (1972), págs. 59-62, 1973. Dirigida por Moneo, Quetglas leyó en 1980 su tesis doctoral titulada *La Casa de Don Giovanni*. Tanto la tesis como la introducción («Marx en Detroit, Tronti en Venecia») que hizo a la traducción al castellano del libro sobre la ciudad americana de Ciucci, Dal Co, Manieri Elia y Tafuri publicada en 1975 por Gustavo Gili bajo el título de *La Ciudad Americana. De la Guerra Civil al New Deal*, dan cuenta de la influencia que el grupo del *Instituto di Storia dell'Architettura* ejerció sobre Barcelona («Nos ha enseñado la única manera posible: vencer el pasmo del *Ángelus Novus* frente al pasado y circular a través de la historia»). Citado en García Estévez, Carolina B., «Polarizaciones ideológicas. Manfredo Tafuri y Barcelona, 1971-1994», en AA.VV., Rovira, Josep Maria; Granell, Enrique y García, Carolina B. (eds.), *Destino Barcelona, 1911-1991. Arquitectos, viajes e intercambios*, Arquia/Temas n. 42, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2018, pág. 251.

[N15] Véanse los índices y números completos digitalizados de *Carrer de la Ciutat* en línea: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/199>

[N16] Solà-Morales, Ignasi, *op. cit.*, pág. 9.

[N17] García, Carolina B., «Polarizaciones ideológicas. Manfredo Tafuri y Barcelona, 1971-1994», en *Destino Barcelona, 1911-1991. Arquitectos, viajes e intercambios*, *op. cit.*, pág. 251. Recuérdese, por ejemplo, el número doble de *Arquitecturas Bis* parcialmente dedicado a John Soane con escritos de Bohigas («Soane», págs. 32-33) y Moneo («4 citas/4 notas», págs. 44-46), *Arquitecturas Bis* n. 38/39 (julio/octubre de 1981).

conocido y todo lo que acontecía en Barcelona atrajeron con pasión a aquellos que, como Sambricio, se mostraron ávidos de nuevos escenarios de experimentación. Eran tiempos, además, en que la cultura era un arma política y frente a Madrid, Barcelona se ofrecía como la disciplina y el rigor: «En cualquier caso, Barcelona tuvo siempre más claro cuál debía ser su relación con Madrid, cosa que no ocurrió a la inversa».<sup>[N12]</sup> Los contenidos publicados por Sambricio en *Arquitecturas Bis* evidencian esta situación a la par que, junto con la participación de otros autores procedentes del contexto madrileño, desmienten parcialmente ese aparente aculturalismo o, al menos, esa capacidad del cuerpo cultural de sus arquitectos para reaccionar ante unos modelos caducos.

Con todo, buena parte de los vínculos de Sambricio con Barcelona y el cuerpo cultural de sus arquitectos tiene una explicación sencilla. Deudor de los planteamientos marxistas y posestructuralistas principalmente desarrollados desde la llegada de Tafuri a Venecia en 1968, fue en Barcelona donde a través de un grupo de jóvenes historiadores que hicieron también de la historia de la arquitectura una parte importante de sus intereses, como Ignasi de Solà-Morales, Sambricio terminó por encontrar continuidad a aquellas primeras enseñanzas recibidas en Madrid tanto en la universidad como fuera de ella. En Tafuri encontraron «un fascinante fresco en el que la arquitectura era tratada en el contexto de toda cultura material y estética de su momento. Entre los edificios y la ciudad, entre el pensamiento de los tratadistas y la filosofía, entre la ciencia y la economía, entre la ideología y el lenguaje artístico se cruzaban todos los conductos».<sup>[N13]</sup>

Aquella primera generación barcelonesa con Solà-Morales como guía o, en otro plano, Josep Quetglas<sup>[N14]</sup> —coeditor, entre otros, de la revista universitaria de ascendencia tafuriana *Carrer de la Ciutat* (1977-1980)—<sup>[N15]</sup> tuvo, como afirmó el primero, «un papel homogéneo a lo largo de los años setenta (...) con unos rasgos comunes (...) respecto a la manera de afrontar el problema de la historia de la arquitectura».<sup>[N16]</sup> Referirse al «problema» de la historia de la arquitectura da cuenta de la necesidad de renovación por parte de aquella generación que, sin embargo, reconoció también en algunos de sus profesores visos de cambio dentro de la anquilosada estructura académica de la universidad franquista. Piénsese, por ejemplo, en el propio Chueca desde Madrid y en Josep Maria Sostres desde Barcelona, cuyo magisterio fue reconocido, entre otros, por Solà-Morales. También el papel de Antonio Bonet Correa desde Sevilla primero, luego desde Madrid, es un ejemplo de aquellos nuevos aires que propiciaron una renovada manera de hacer historia.

Tanto aquellas revistas de origen universitario, como *Carrer de la Ciutat* o *2C Construcción de la Ciudad*, o aquellas otras como *Arquitecturas Bis* —editadas en sus inicios como espacio de crítica alternativo debido a la forzosa salida de algunos de los miembros de su Consejo de Redacción de la universidad tardofranquista—, y cada una de ella con filiaciones intelectuales no tan dispares pero significativamente matizadas entre sí, pretendieron desde un primer momento mostrarse críticas y reactivas con las formas de mirar al pasado.

Así, renovadas lecturas alumbraron la historia de la arquitectura y su enseñanza; nuevas miradas «que ningún consuelo brindan a los que entienden aún [la historia de la arquitectura] en términos operativos. Foucault o Gramsci son los interlocutores de Loos, Rossi, Terragni, Mies o Soane, quienes conviven sin tensiones en el nuevo espacio de la narración continua que la crítica radical ha creado».<sup>[N17]</sup> Sin

embargo, en sus renunciadas, en lo contundente de sus exclusiones y en la seguridad de sus afirmaciones, muchos de estos proyectos editoriales terminaron convirtiéndose en los medios operativos que con tanta pasión habían querido combatir. Ésa fue, como ya se ha visto en relación a la no publicación de la obra de Luis Moya en *2C Construcción de la Ciudad*, por ejemplo, una de las grandes diferencias entre ésta y *Arquitecturas Bis*, la cual deliberadamente mostró una inexistente definición programática —y una saludable falta de consenso bien visible entre los miembros de su Consejo de Redacción— que, como se afirmó desde *Oppositions* en uno de los muchos anuncios y referencias que la revista del IAUS le dedicó, no debería entenderse como una propuesta de eclecticismo teórico.<sup>[N18]</sup>

[N18] Anuncio de *Arquitecturas Bis* en el número 21 de *Oppositions* (verano de 1980). En realidad, este anuncio de *Oppositions* toma el texto que Helio Piñón escribió en el monográfico que *Arquitecturas Bis* dedicó a Catalunya. Véase: Piñón, Helio, «Actitudes teóricas en la reciente arquitectura de Barcelona», *Arquitecturas Bis* n. 13/14 (mayo/junio de 1976), pág. 32.

[N19] Para una relación de las visitas de Tafuri a Barcelona, algunas de ellas en compañía del propio Sambricio, véase: García, Carolina B., «Polarizaciones ideológicas. Manfredo Tafuri y Barcelona, 1971-1994», *op. cit.* Pueden rastrearse las conferencias y encuentros celebrados en otras ciudades de España en: Guerrero, Salvador, «Escritura y enseñanza de la historia de la arquitectura en España circa 1975: sobre la presencia e influencia de Manfredo Tafuri en Barcelona, Madrid y Sevilla». (Inédito).

[N20] En CEISA Gaviria fundó el Seminario de Sociología Urbana y Rural, donde se desarrollaron aproximaciones pedagógicas alternativas a la que se ofrecían en la Escuela de Arquitectura, como quedó de manifiesto, por ejemplo, con la importante investigación sobre el Gran San Blas (1968).

[N21] Sambricio, Carlos, *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1991 y *Madrid: Ciudad-Región (I. De la Ciudad Ilustrada a la primera mitad del siglo xx)*, Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, Comunidad de Madrid, 1999. Véase también: Terán, Fernando de, *Madrid: Ciudad-Región (II. Entre la ciudad y el territorio, en la segunda mitad del siglo xx)*, *ibidem*.

En cualquier caso, y volviendo a Sambricio: a pesar de que Tafuri y su trabajo hicieron su entrada en España por Barcelona —recuérdese su primera visita a la ciudad en noviembre de 1971 invitado por Ignasi de Solà-Morales, impartiendo una conferencia en su Colegio de Arquitectos bajo el título de «La función actual del arquitecto»,<sup>[N19]</sup> poco antes de la publicación por parte de la editorial barcelonesa Laie de la traducción castellana de *Teorie e storia dell'architettura*—, durante sus años de estudiante en Madrid éste ya había mostrado un amplio interés por la historia de la arquitectura y el hecho urbano como crítica radical. Tras empezar la carrera de arquitectura y abandonarla con la firme intención de dedicarse a la historia, vino un periplo personal que le llevó primero a Suiza, después a Italia —donde llegó a trabajar en un estudio de arquitectura— y, finalmente, tras pasar quince meses en el Sahara, regresar a Madrid donde estudió además de Filosofía y Letras, Políticas. En Madrid asistió regularmente a algunos de los cursos que se impartían en la Escuela de Filosofía marxista CEISA —conocida como la «escuela crítica de sociología»—, como aquellos promovidos por el sociólogo discípulo de Henri Lefebvre, Mario Gaviria.<sup>[N20]</sup>

De aquellas primeras enseñanzas ajenas a la universidad Sambricio hizo suya la máxima del estudio del fenómeno arquitectónico a través de la gran escala, es decir, a través del territorio y sus dinámicas, y no tanto del edificio como unidad aislada y diferenciada. Los estudios de Sambricio sobre Madrid publicados en *Arquitecturas Bis* así lo muestran: un análisis del hecho urbanístico para entonces novedoso y que tiene por objeto considerar la ciudad como el resultado de una constante dialéctica entre los edificios y el planeamiento. Así pues, lo que se ofrece como valioso no es tanto la ciudad como unidad diferenciada ya desaparecida, sino los procesos evolutivos y de transformación que terminan por constituir la región metropolitana. Años después, la publicación de varios libros como *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración o Madrid: Ciudad-Región (I. De la Ciudad Ilustrada a la primera mitad del siglo xx)*,<sup>[N21]</sup> aunaron todos estos trabajos en una investigación, consolidada sobre la base de algunos precedentes valiosos (de Josep Puig i Cadafalch a Oskar Jürgens pasando por Vicente Lampérez, Manuel Gómez-Moreno o Leopoldo Torres Balbás), una renovada investigación académica sobre la historia urbana española.

Dando cuenta de la capacidad de detección de nuevas vías de investigación por parte de los miembros del Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis*, al incorporar a la revista a autores como Sambricio, su trabajo sobre Madrid es comparable, por ambición intelectual, rigor y metodología, a algunos de los trabajos que sobre la ciudad se realizaron desde el Instituto Universitario di Architettura di Venezia (IAUV). Éstos tuvieron su origen en algunas investiga-

[N22] *Contropiano: materiali marxisti*, editada entre 1968 y 1971 por La Nuova Italia (Florencia) y dirigida por Massimo Cacciari y Alberto Asor Rosa.

[N23] Tafuri, Manfredo, «Socialdemocracia y Ciudad en la República de Weimar, en *Contropiano* n. 1», Cátedra de Urbanística II, Departamento de Urbanismo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB, Barcelona, 1975. (Traducción de Beatriz Colomina y Ada Llorens e introducción de Manuel de Torres); «Austromarxismo y Ciudad: Das Rote Wien» en *Contropiano* n. 2/1971, *ibidem*. Desde Barcelona se tradujo también la obra conjunta *La città americana della guerra civile al New Deal*, Laterza, Roma, 1973 [Ciucci, Giorgio; Dal Co, Francesco; Manieri-Elia, Mario y Tafuri, Manfredo, *La ciudad americana. De la Guerra Civil al New Deal*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.].

[N24] Tafuri, Manfredo; Cacciari, Massimo y Dal Co, Francesco, «Advertencia», *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pág. 1. (Traducción preparada y revisada por el Seminario de Urbanística II de la ETS de Arquitectura de Barcelona).

[N25] Tafuri, Manfredo, «Per una critica dell'ideologia architettonica», *Contropiano* n. 1 (enero/abril 1969), págs. 31-79. «Para una crítica de la ideología arquitectónica», *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, *op. cit.*, págs. 15-78. El ensayo de Tafuri «Per una critica dell'ideologia architettonica» daría luego lugar al libro *Progetto e Utopia: architettura e sviluppo capitalistico*, publicado en 1973.

[N26] *Ibidem*, pág. 10.

[N27] Véase: Moreno, Joaquim, «Censorship and Propaganda», en *Arquitecturas Bis (1974-1985)*; *from Publication to Public Action*, *op. cit.*, págs. 157-164.

[N28] Véase, por ejemplo: Moravanszky, Akos y Lange, Torsten (eds.), *Re-Framing Identities. Architecture's Turn to History, 1970-1990*. (Vol. 3. 'East West Central. Re-Building Europe 1950-1990').

[N29] Rykert, Joseph, «Faire la paix avec le passé», en *Histoire et théories de l'architecture*, encuentros pedagógicos (17-20 de junio de 1974), Institut de l'Environnement, Paris, 1975, págs. 27-33.

ciones avanzadas por Tafuri en *Angelus Novus* y en los dos primeros números de *Contropiano: materiali marxisti*,<sup>[N22]</sup> dedicadas a la República de Weimar o la Viena roja, y cuya traducción primera se hizo desde Barcelona.<sup>[N23]</sup> Al igual que lo propuesto en Italia, Sambricio concentra su atención en el análisis de aquellas dinámicas de gestación de la ciudad que están a su vez determinadas por hipótesis políticas y la crítica ideológica.

Desde 1968 Tafuri, Massimo Cacciari, Francesco Dal Co y Marco de Michelis habían organizado alrededor del *Istituto di Storia dell'Architettura* un grupo «de trabajo colectivo de investigación»<sup>[N24]</sup> dedicado a la historia y caracterizado, como habían afirmado con rotundidad ellos mismos en la edición castellana que recogió, entre otros, la traducción del «Per una critica dell'ideologia architettonica»,<sup>[N25]</sup> a «confrontar las hipótesis propuestas por el movimiento moderno en arquitectura y por las experiencias socialistas, con los nuevos problemas planteados por el desarrollo capitalista».<sup>[N26]</sup> El método de trabajo veneciano, en tanto a la formación de equipos de investigación —y cuyos temas parten en origen de sus primeras investigaciones—, fue pronto heredado por Sambricio ya desde su posición como profesor de la escuela de Madrid. En cualquier caso, lo verdaderamente valioso resultó ser cuánto la influencia de Tafuri y su grupo veneciano conformó en España un grupo de trabajo homogéneo en relación con la manera de afrontar la cuestión —o el problema, si se quiere— de la historia de la arquitectura que concilió por un lado, las escasas y verdaderamente valiosas incursiones de los arquitectos en la disciplina y, por otro, el trabajo de los historiadores.

En síntesis, en su condición de materiales iniciáticos, el trabajo de Sambricio y, en concreto, los dos ejemplos publicados en *Arquitecturas Bis*, refutan parcialmente el aislamiento de la cultura arquitectónica española —en su caso, la situación de Madrid, contrastada con parte de los planteamientos históricos propuestos desde Barcelona— aunque confirman, por otro lado, la soledad de aquellos que sí buscaron respuesta en el giro de la arquitectura hacia la historia y la misión de ésta como crítica, dando por superados los planteamientos historiográficos de que se habían servido las generaciones precedentes. De alguna manera, las discusiones de *Arquitecturas Bis* explican también la necesidad de confirmación de una identidad propia del ejercicio de la historia de la arquitectura en la España de los setenta, y su posterior desarrollo durante los ochenta y noventa. La mirada estaba más allá de España, de los Pequeños Congresos, de la dialéctica Madrid-Barcelona. La mirada tenía que abrirse aunque al principio tuviera que ser, lamentablemente, a la fuerza o encontrando espacios de discusión sobre España fuera del país, como en aquella controvertida Bienal de Venecia de 1976.<sup>[N27]</sup>

En cualquier caso, dicho aparato crítico y cultural —desde España, no a través de ciertos autores y desde otros países (Solà-Morales, ya como crítico, desde Estados Unidos, por ejemplo)— destaca incomprensiblemente por su inexistencia en algunas de las investigaciones recientes que con mayor rigor han estudiado aquel periodo.<sup>[N28]</sup> Así y todo, sí hubo en España un nuevo espacio de acción multiforme diseminado a través de una serie de autores y publicaciones bien conscientes de las limitaciones de la instrumentalización de la historia por un lado y sabedores, por otro, de la necesidad de «*faire la paix avec le passé*»,<sup>[N29]</sup> tal y como reivindicó Joseph Rykwert el mismo año de la publicación del primer número de *Arquitecturas Bis*.

## Retorno a la Ilustración

A diferencia de algunos de sus contemporáneos españoles influenciados también por la operación historiográfica procedente de Venecia, dedicados en un primer momento a la arquitectura del Renacimiento en España,<sup>[N30]</sup> y mostrando un similar y renovado compromiso con la historia, Sambricio dirigió sus primeros intereses hacia la arquitectura de la Ilustración, otro de los grandes temas, junto con el estudio de las vanguardias, desarrollados por Tafuri y su grupo de trabajo veneciano.<sup>[N31]</sup> La reevaluación histórica y crítica de dicha arquitectura pronto se extendió a otros focos de debate intelectual y a publicaciones que iban de Italia a Estados Unidos pasando por España.

La consideración de la arquitectura de la Ilustración como una de las fuentes de la arquitectura moderna, negando en parte la ahistoricidad del programa ideológico de ésta e incorporando, frente al valor de lo absoluto, los conceptos de evolución y relatividad, así como haciendo converger la producción arquitectónica con el mundo de las ideas —y los ideales—, fue incluida en varias revisiones de las primeras historias operativas de la arquitectura moderna, además de en aquellos otros trabajos historiográficos de mediados-finales de los años sesenta parcialmente herederos de las historias canónicas de Henry-Russell Hitchcock o Sigfried Giedion, teniendo en el *Changing Ideals in Modern Architecture* (1965) de Peter Collins su más valioso ejemplo. Y así, alrededor del periodo ilustrado, la arquitectura neoclásica y la dialéctica academicismo-arquitectura moderna, convergieron los intereses de una joven generación de arquitectos e historiadores.

Pasados casi cuatro años desde la celebración en 1972 de la relevante exposición que tuvo lugar en el British Museum de Londres sobre la arquitectura del Iluminismo, entre finales de octubre de 1975 y los primeros días de 1976, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) —acaso la institución históricamente más atada al programa ideológico de la arquitectura moderna—, celebró la exposición titulada *The Architecture of the École des Beaux-Arts*. Ya entonces, la reconsideración de la arquitectura de la razón, así como también de lo acaecido durante el siglo XIX hasta la penetrante irrupción de las vanguardias, se había consolidado como uno de los temas de investigación sobre los que se fundamentó la renovación de los estudios históricos sobre la arquitectura del siglo XX.

A raíz de la exposición del MoMA, *Oppositions* publicó en la primavera de 1977 un número especial dedicado al modelo de la escuela francesa editado por Anthony Vidler bajo el título de *Paris under the Academy: City and Ideology*.<sup>[N32]</sup> Éste recogió, además de una serie de ensayos históricos escritos *ad hoc* y la cronología de la propia escuela entre 1671 y 1900, la recuperación de los textos sobre el tipo de Quatremère de Quincy, con quien Moneo dio comienzo a su escrito «On Typology», también publicado en la revista del IAUS al año siguiente.<sup>[N33]</sup> En la introducción al número, bajo el título «Academicism: Modernism»,<sup>[N34]</sup> Vidler insistió —haciendo a su vez una velada crítica a la muestra; por cuánto rebatir la arquitectura moderna mediante la resurrección de su más antiguo oponente, el academicismo, predisponía al arquitecto a una ceguera—, en la disolución de las aparentemente nítidas y bien establecidas líneas entre realismo y abstracción, academicismo y vanguardia, artesanía y producción mecánica, y entre los estilos históricos y el «estilo». <sup>[N35]</sup> Una llamada de atención hacía la reconsideración de la historia y, específicamente, a la reevaluación de la historia de la arquitectura moderna.

[N30] Véanse: Pérez Escolano, Víctor, *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1977 (en origen tesis doctoral leída en Sevilla en 1975); Marías, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo: 1541-1631*, 4 vols., Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos y CSIC, Madrid-Toledo, 1983-1986 (en origen tesis doctoral leída en Madrid en 1978).

[N31] Véase: Tafuri, Manfredo, «Símbolo e ideología en la arquitectura de la Ilustración», en *Arte, arquitectura y estética del siglo XVIII*, Akal, Madrid, 1987 (1964), págs. 87-106. (Selección, traducción e introducción de Juan Calatrava Escobar). Se incluyen, además, textos de Pierre Francastel, Rosario Assunto, Giulio Caro Argan y Georges Teyssot.

[N32] *Oppositions* n. 8 (primavera de 1977). Véase también: Vidler, Anthony, *The idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830*, págs. 95-115.

[N33] Moneo, Rafael, «On Typology», *Oppositions* n. 13 (verano de 1978), págs. 22-45.

[N34] Vidler, Anthony, «Academicism: Modernism», *Oppositions* n. 8, *op. cit.*, págs. 2-5.

[N35] *Ibidem*, pág. 2. (Traducción del autor).

En todo caso, y como ha apuntado más recientemente el propio Vidler, el origen que animó a varias «generaciones de arquitectos e historiadores a adentrarse en la arquitectura del periodo revolucionario» o de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII fue el trabajo de Kaufmann, «estuvieran o no de acuerdo [con éste] en detectar algo ‘revolucionario’ en el prerrevolucionario y monárquico Ledoux»,<sup>[N36]</sup> en referencia a su primer libro, *Von Ledoux bis Le Corbusier* (1933). El paralelismo entre Ledoux y Le Corbusier consolidó un trabajo que había arrancado en sus estudios doctorales, culminados con una tesis leída en Viena en 1924 sobre Ledoux y la estética del Neoclasicismo, donde aparece ya nítidamente representada la hipótesis que vinculó la arquitectura moderna y la de la Ilustración. Ésta se completó con un segundo libro dedicado a Boullée, Ledoux y Lequeu (1952)<sup>[N37]</sup> y, finalmente, con la publicación póstuma de su obra más completa: *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*.<sup>[N38]</sup>

También en el caso de España fue la traducción de los trabajos de Kaufmann al castellano y su publicación con prólogo de Moneo en 1974 lo que terminó por confirmar la necesidad de rescatar un periodo de la historia poco valorado hasta entonces en la historiografía de la arquitectura española, como advirtieron tanto Sambricio en sus primeros escritos como Moneo: «¿Por qué eligió Inglaterra e Italia y no extendió su campo de observación a otros países?», se preguntó este último haciendo alusión al desarrollo del barroco centroeuropeo y la manifiesta distancia entre la evolución neoclásica experimentada por los arquitectos franceses en relación a la ocurrida en Inglaterra e Italia, quienes a su vez, también habían mostrado diferencias a la hora de aproximarse a la nueva mentalidad.

Si los planteamientos de Kaufmann fueron promovidos en Italia por Aldo Rossi y en Inglaterra por Colin Rowe, a Moneo y Sambricio la cultura arquitectónica española les debe, cada uno desde su posición —en el caso del primero la reivindicación de la autonomía del lenguaje arquitectónico y, en el caso del segundo, la consideración de un renovado tratamiento historiográfico—, una nueva actitud en relación con la historia de la que la reevaluación de una arquitectura fundamentada en un ideal, como fue el ilustrado, dio sobrada cuenta. Así, fuera o no la Ilustración de Kaufmann una «clara fábula moral para un movimiento moderno renovado en un momento de seria reacción en Alemania y Austria»<sup>[N39]</sup> —y que por tanto hay que datar en aquellos años— es, en este caso, lo de menos. De lo que se trató fue de hacernos entender cuánto la historia no se fundamentaba ya en aquella visión teleológica que hacía de los estilos compartimentos estancos, así como también que la historia era capaz de incorporarse sin mayor trauma al ejercicio del proyecto de arquitectura.

No muchos años después de la edición en castellano de la gran obra de Kaufmann, se publicó en inglés el libro *The First Moderns. The architects of the Eighteenth Century*, escrito por Rykwert.<sup>[N40]</sup> Este trabajo pasó por alto —o al menos no reconoció expresamente— el legado de Kaufmann, queriendo deliberadamente alejarse, como sugirió Juan Antonio Ramírez,<sup>[N41]</sup> de los planteamientos purovisibilistas<sup>[N42]</sup> de la Escuela de Viena en favor de una perspectiva anglosajona más en línea con la tradición del Instituto Warburg y el trabajo de Rudolf Wittkower, así como también en línea con el existencialismo fenomenológico. Con todo, como había ocurrido con Kaufmann, la obra de Rykwert volvió a poner de manifiesto una cuestión: la falta de un cuerpo historiográfico que pudiera reivindicar dicho periodo

[N36] Vidler, Anthony, «Movimiento Moderno neoclásico», en *Historias del Presente Inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011, pág. 37. (Traducción de Moises Puente). [*Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*, The MIT Press, Cambridge (MA.), 2008.]

[N37] Kaufmann, Emil, *Three revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, 1952. [*Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. (Versión castellana de Xavier Blanquer, Marc Cuixart, Enric Granell y Ricardo Guasch, arqtos.)]

[N38] Kaufmann, Emil, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Archon Books, Londres, 1955. [*La Arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974 (versión castellana de Justo G. Beramendi y Prólogo de Rafael Moneo).]

[N39] Vidler, Anthony, «Introducción», en *Historias del Presente Inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*, op. cit., pág. 29.

[N40] Rykwert, Joseph, *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, The MIT Press, Londres y Cambridge (MA.), 1984. [*Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.]

[N41] Ramírez, Juan Antonio, «The first moderns», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 160 (1980), págs. 16-19.

[N42] Véase: Teyssot, Georges, «Neoclassic and 'Autonomous' Architecture: the Formalism of Emil Kaufmann», *Architectural Design* n.51 (6/7 1981), págs. 25-30.

de la historia de la arquitectura en España, otorgándole la posibilidad de ser parte de la revisión crítica a que estaba siendo sometida la modernidad desde el esquema histórico planteado por Kaufmann casi cincuenta años antes.

Advirtiendo la interesada identificación —«cierta autocomplacencia narcisística»—<sup>[N43]</sup> entre aquellos tiempos ilustrados y la práctica arquitectónica de los años setenta, para Moneo la gran obra de Kaufmann «iba más allá de la simple exposición del resultado de una paciente investigación para plantear (...) toda una manera de entender no sólo un determinado periodo histórico, sino también cuál debe ser el método a emplear en los estudios de crítica arquitectónica».<sup>[N44]</sup> Lo que estaba señalando Moneo era la pertinencia y validez de la hipótesis planteada por Kaufmann años atrás —la Ilustración como fuente de la arquitectura moderna— para una nueva generación entre la cual él mismo se incluía. Lo hizo por cuánto dicho trabajo apuntaló aún más su solidez crítica en un periodo de definitivo duelo para la arquitectura moderna. Un periodo, además, repleto de servidumbres procedentes de saberes ajenos; insistiéndose, como lo había hecho Kaufmann, en lo estrictamente arquitectónico y en la autonomía de la disciplina.

Así, «la voluntad de los artistas neoclásicos, la necesidad y el deseo de renovación lingüística que en ellos aparece, el compromiso ético y civil en que su trabajo se apoya, el valor dado a los principios teóricos frente a la capacidad manual, la conciencia, en una palabra, de que un nuevo concepto de forma yacía, tras el aparente respeto al mundo clásico en los artistas del Neoclasicismo, se ha puesto de manifiesto».<sup>[N45]</sup> Frente a una arquitectura de la imitación propia del sistema clásico (Renacimiento y Barroco) de la que se había servido la generación de aquellos arquitectos que arrancaron sus carreras en los cincuenta, manejando como referente *La Arquitectura en la Edad del Humanismo* de Rudolf Wittkower (1949) —Moneo se refiere a aquellos arquitectos agrupados alrededor del liderazgo intelectual de los Smithson y el Team X—, los edificios neoclásicos se habían ofrecido a una nueva generación alejada del organicismo y el realismo como ejercicios propios de una arquitectura de la invención, reafirmando así, a través de la composición y de mecanismos tales como el tipo, la independencia de la arquitectura como cuerpo disciplinar. En todo caso, e independientemente de la deliberada identificación (formal o simbólica) entre arquitectura neoclásica y arquitectura moderna, así como la operatividad de la revisión histórica del periodo —el funcionalismo,<sup>[N46]</sup> la diferenciación entre edificios compactos o disgregados, etcétera— el «rescate del Neoclasicismo» puso de manifiesto, en tanto que con él «se quiebra un modo de hacer arquitectura y aparece otro»,<sup>[N47]</sup> las convergencias críticas entre texto y proyecto, es decir entre el trabajo de historiadores y arquitectos.

Estos vínculos estaban apoyados, sobre todo, en las rotundas y polémicas afirmaciones que Kaufmann había planteado en su libro en relación al ejercicio de la historia: «El proceso histórico es una evolución lenta y constante; no hay nunca un derrumbamiento repentino, fuera tal vez de aquel instante infinitésimo, y por tanto imperceptible, en el cual la nueva idea se concibe».<sup>[N48]</sup> Más allá del posible sorteo por parte de Kaufmann de la «complejidad teórica e ideológica de la Ilustración»,<sup>[N49]</sup> la defensa que éste hizo del trabajo del historiador y de la historia como sistema está bien presente en los planteamientos de Sambricio desde sus primeros textos sobre la arquitectura de la Ilustración. El historiador debe pues, como dijo Moneo, «identificar las corrientes que, subyaciendo en la manera, preparan la llegada de una nueva»,<sup>[N50]</sup> y así, citando a Kaufmann, «no debe ceder

[N43] Moneo, Rafael, «Prólogo a la edición española», en Kaufmann, Emil, *La Arquitectura de la Ilustración: Barroco y pos-barroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pág. viii.

[N44] *Ibidem*, pág. vii.

[N45] *Ibidem*, pág. viii.

[N46] Véase, por ejemplo, el trabajo de Pérez Gómez, Alberto, alumno de Rykwert en la Universidad de Essex y cuyo trabajo apareció publicado en *Arquitecturas Bis*: Pérez Gómez, Alberto, «Charles François Viel: primer representante de la reacción antirracionalista del siglo XVIII», *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1978), págs. 19-27.

[N47] Moneo, Rafael, «Prólogo a la edición española», *op. cit.*, pág. x.

[N48] *Ibidem*, pág. xi.

[N49] Ramírez, Juan Antonio, «The first moderns», *op. cit.*, pág. 16.

[N50] Moneo, Rafael, «Prólogo a la edición española», *op. cit.*, pág. xi.

[N51] Kaufmann, Emil, citado en Moneo, Rafael, *op. cit.*, pág. xi.

[N52] Entre otros, escritos sobre Étienne-Louis Boullée, Juan Pedro Arnal o Diego de Villanueva, o reseñas (como la dedicada al *The Architecture in the Age of Reason* de Emil Kaufmann, aún antes de su traducción al castellano en 1974). Puede consultarse la bibliografía completa de Carlos Sambricio en el libro homenaje publicado con motivo de su jubilación académica. Véase: Calatrava, Juan; Díez Medina, Carmen; Guerrero, Salvador y Sánchez Lampreave, Ricardo (eds.), *Otra historia. Estudios sobre arquitectura y urbanismo en honor de Carlos Sambricio*, Lampreave, Madrid, 2015, págs. 723-749. Véase también la bibliografía del presente capítulo.

[N53] Sambricio, Carlos, «Urbanística e Iluminismo a Madrid: dal Viale del Prado al Piano di Silvestre Pérez», *Controspazio* n. 4 (diciembre de 1974), págs. 72-83. Una versión ampliada de este artículo fue publicada en castellano en 1977, véase: Sambricio, Carlos, «Urbanismo e Ilustración en Madrid: del Paseo del Prado al plano de Silvestre Pérez», *La estructura urbana*, I Curso de Urbanismo del Centro de Estudios de Urbanismo de Navarra Víctor Eusa, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, Delegación de Navarra, Pamplona, págs. 1-12.

[N54] Rossi, Aldo, «Emil Kaufmann e l'architettura dell'illuminismo», *Casabella-Continuità* (diciembre de 1959). Véase: Lampariello, Beatrice, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla «città analoga» (1950-1973)*, Quodlibet S.r.l., Macerata, 2017.

[N55] Moneo, Rafael, «El retorno de la Ilustración», en Sambricio, Carlos (coord.), *Cádiz 1717. De la modernidad a la contemporaneidad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, Cádiz, 2018, págs. 258-259.

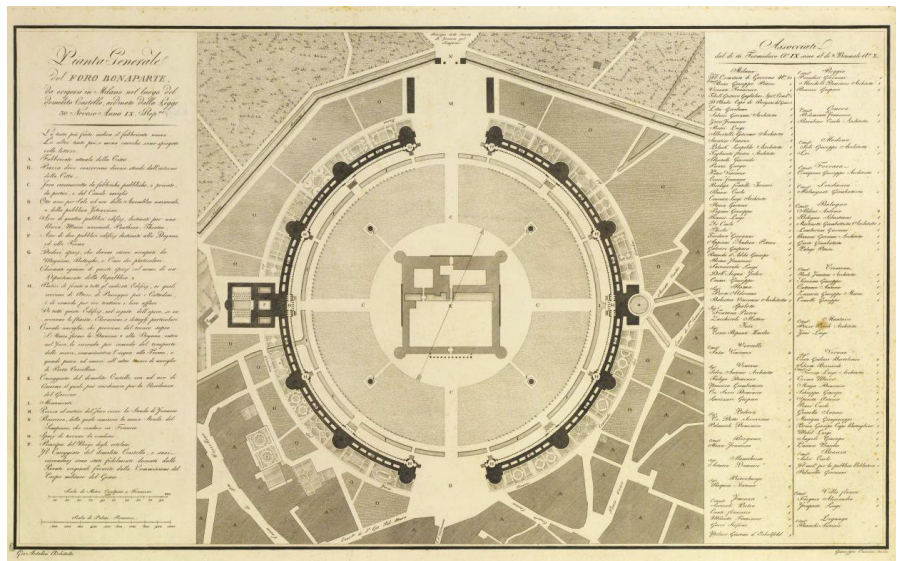
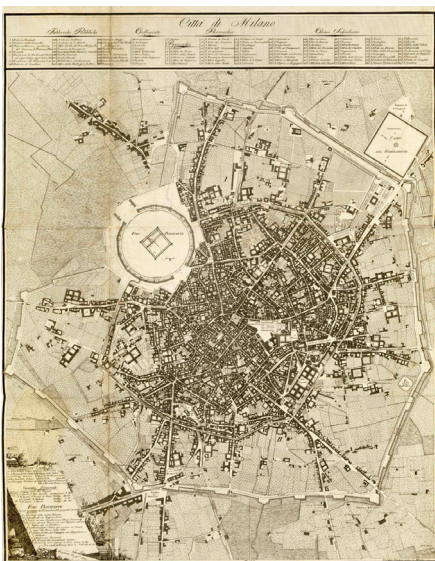
**Fig. 4.1.1. Giacomo Pinchetti, plano de Milán con el Foro Bonaparte de Giovanni Antonio Antolini en su extremo norte.**  
[Achille Bertarelli' Prints Collection]

**Fig. 4.1.2. Giovanni Antonio Antolini, Foro Bonaparte, Milán (1801).**  
[Achille Bertarelli Prints Collection. Castello Sforzesco. Comune di Milano (Milán).]

a la tentación de interpretar la explosión como un acontecimiento sensacional, no debe por tanto comportarse como un prestidigitador ansioso de esconder las fases preparatorias que han llevado al sorprendente resultado final».<sup>[N51]</sup> Las palabras de Kaufmann nos llevan directamente a los planteamientos esbozados por Sambricio en sus primeros textos publicados, incluido el de *Arquitecturas Bis*.

A pesar de que desde 1972 algunos escritos dispares en relación a aspectos puntuales tanto de las vanguardias como, sobre todo, de la arquitectura de la Ilustración habían sido publicados por Sambricio en revistas tales como la *Revista de Ideas Estéticas*, el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* o el *Archivo Español de Arte*,<sup>[N52]</sup> no fue hasta un año antes de leer su primera tesis en Madrid cuando éste publicó su primer gran escrito sobre la arquitectura y el urbanismo del Madrid ilustrado en una revista de vanguardia arquitectónica, precediendo al publicado en *Arquitecturas Bis* a principios de 1979. Lo hizo en *Controspazio* bajo el título «Urbanística e Iluminismo a Madrid»,<sup>[N53]</sup> compartiendo portada, entre otros, con Rossi, quien desde los años cincuenta había mostrado un renovado y consciente interés por la arquitectura neoclásica y el trabajo historiográfico de Kaufmann, como quedó de manifiesto a través de varios de sus primeros textos publicados en *Casabella-Continuità* dedicados, además de al trabajo de Kaufmann, a la arquitectura milanesa de la Ilustración llevada a cabo durante la República Cisalpina napoleónica.<sup>[N54]</sup> [Figs. 4.1.1-2.]

Inmerso en el ambiente cultural capitaneado por Ernesto N. Rogers alrededor de esta última publicación, el Rossi de finales de los cincuenta y principios de los sesenta se había mostrado reticente a la contestación realista que había surgido en Europa y, especialmente, en Italia. Para Moneo, por ejemplo, «hay que hacer pues responsable [a Rossi] de su instinto como arquitecto en lo que a cambio de tercio estético se refiere, y al deseo de hacer coincidir la nueva historia de la arquitectura con lo que la ortodoxia marxista reclamaba de este inesperado interés por la arquitectura de la Ilustración».<sup>[N55]</sup> Ya entonces, «i giovani delle colonne», como les había denominado despectivamente Giancarlo di Carlo, se identificaron —frente a aquellos que lo habían hecho con la Bottega d'Erasmus de Roberto Gabetti y Aimaro d'Isola (1953-1956), o las viviendas de Mario Ridolfi y Wolfgang Frankl en el viale Etiopia



de Roma (1949-1955), así como con otros proyectos de Franco Albini y Franca Helg o Ignazio Gardella, por nombrar los más significativos de aquella actitud—, con el racionalismo y la condición artística que caracterizó dicho neoclasicismo italiano, imbricado en el espíritu revolucionario de la Ilustración.

Desde sus primeros números, y con una intención declarada por parte de su director (Paolo Portoghesi) y sus redactores jefe (Ezio Bonfanti y Massimo Scolari), *Controspazio* quiso dar cabida a investigaciones intelectuales y metodológicas centradas en modos alternativos de intervenir sobre lo cotidiano y la realidad material, siendo mucho más que la plataforma de difusión de la *Tendenza* y acogiendo las más pasionales discusiones del momento.<sup>[N56]</sup> (Recuérdese, por ejemplo, la correspondencia entre Tafuri y Renato De Fusco a principios de los 80 en plena vorágine de la *Strada Novissima* y «La Presenza del Passato» de la Biennale di Venezia de 1980 —con la única participación española de Ricardo Bofill— y la posterior publicación del *Dopo l'architettura moderna* de Paolo Portoghesi en 1981, confirmando el desapego de la disciplina).

El primer número de *Controspazio* había incluido cuestiones tales como la emergente fenomenología (a través de Norberg-Schulz y su «espacio existencial») o la autonomía de la arquitectura, con la publicación de «L'autonomia dell'architettura» del propio Bonfanti, como contenido principal del número, donde argumentó su consideración de la arquitectura como un «arte social autónomo», motivado e históricamente determinado. Las distintas ediciones de *Controspazio* demostraron un renovado acercamiento histórico a la arquitectura, tanto a la arquitectura moderna —probablemente su monográfico de 1970 dedicado a la Bauhaus<sup>[N57]</sup> fuera el documento histórico y crítico de mayor valor desde la obra de Hans Wingler—,<sup>[N58]</sup> como a la arquitectura de la Ilustración.

En el caso de Sambricio, su escrito sobre Madrid ambicionó emplear, como él mismo afirmó al inicio, los mismos esquemas que se dieron en la Europa de la Razón a la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII en España: «¿Podemos entonces decir que existe en España, de forma paralela a como Kaufmann lo ha señalado para Francia, Italia o Inglaterra, una arquitectura de la Revolución?».<sup>[N59]</sup> Sambricio insistió desde las páginas de *Controspazio* en cuánto «la presencia de un barroco clasicista que sustituye al tradicional barroco español ofreciendo el desarrollo de la inicial alternativa racional».<sup>[N60]</sup> Dicha alternativa, sin embargo, volteada por los cambios políticos entre el ideal ilustrado y el retorno al absolutismo, fue divulgada entre otros por Diego de Villanueva, cuyo esfuerzo crítico y académico como director de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —más allá de la retirada de la fachada de su sede de la calle Alcalá de los elementos barrocos en un ejercicio de compromiso con los ideales transmitidos, entre otros, por los abates Laugier y Cordemoy—, dio sentido a una posible arquitectura ilustrada en España en la que la evolución de las ideas aparece reflejada en las realizaciones y en aquellas instituciones a cargo de salvaguardarlas y de formar a los futuros arquitectos, debatiéndose entre el ideal clasicista italiano o el francés.<sup>[N61]</sup>

Pronto la ciudad se reveló como el espacio donde se manifestaron aquellas formas de vida acordes al ideal clásico. Madrid reflejó el progresivo abandono del concepto barroco clasicista de ornato en favor de la ciudad enciclopedista estructurada alrededor de grandes plazas, grandes paseos y salones (los Prados) y representativos accesos (Puerta de Alcalá) —Chueca habló del urbanismo de Carlos III como de «transformaciones de índole periférico»—,<sup>[N62]</sup> así como la

[N56] Fundada en 1969 en el contexto de las revueltas estudiantiles y políticas de Italia por Paolo Portoghesi (entonces director del Departamento de Arquitectura del Politécnico de Milán) el primer número de *Controspazio* se publicó en 1970, siendo Portoghesi su director hasta 1985.

[N57] *Controspazio* n. 4-5 (abril-mayo de 1970). Los escritos de aquel número de *Controspazio* fueron inmediatamente traducidos al castellano en una edición madrileña de Alberto Corazón a través del oficioso grupo 'Comunicación', véase: AA.VV., *La Bauhaus*, Serie Comunicación 12, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971.

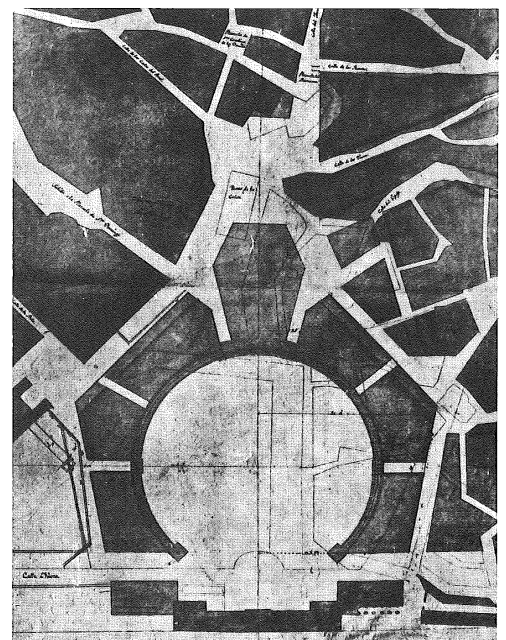
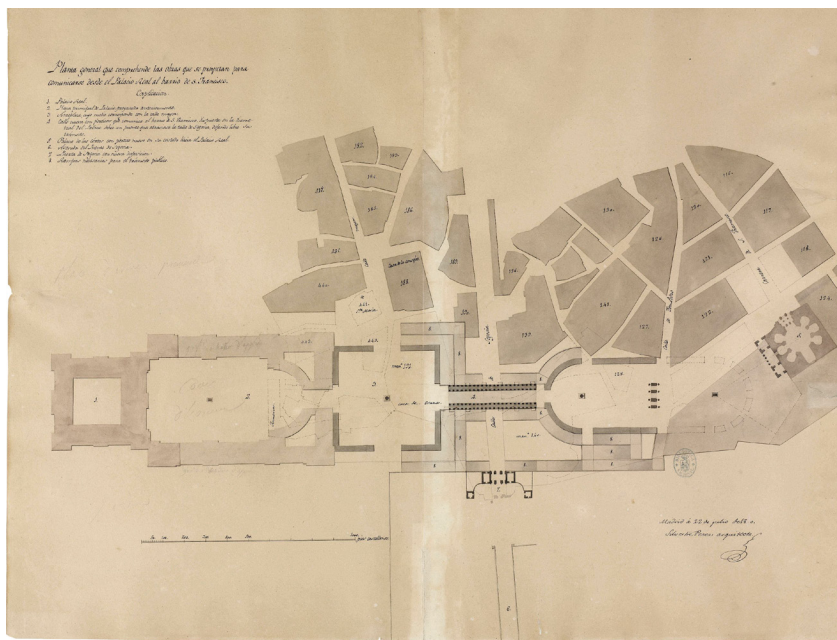
[N58] Véase: Sambricio, Carlos, «Prólogo», en Wingler, Hans M., *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1939*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, págs. vii-xviii.

[N59] Sambricio, Carlos, «Urbanismo e Ilustración en Madrid: del Paseo del Prado al plano de Silvestre Pérez», *op. cit.*, pág. 1.

[N60] *Ibidem*.

[N61] Hasta que Fernando Chueca y Carlos de Miguel publicaran *La Vida y las Obras del Arquitecto Juan de Villanueva* (ampliado y corregido por el primero, publicado en 1949), el papel del hermano de Juan de Villanueva apenas había sido estudiado. En 1979, el servicio de publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando publicó una edición facsímil de su *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura* (Valencia, 1766) con introducción de Luis Moya. En 1973 Sambricio publicó un extenso artículo sobre Villanueva y los *Papeles Críticos de Arquitectura*. Véase: Sambricio, Carlos, «Diego de Villanueva y los Papeles Críticos de Arquitectura», *Revista de Ideas Estéticas* n. 124 (1973), págs. 67-82.

[N62] Chueca, Fernando, *Madrid y los sitios reales*, Madrid, 1958, Citado en Sambricio, Carlos, «Urbanismo e Ilustración en Madrid: del Paseo del Prado al plano de Silvestre Pérez», *op. cit.*, pág. 9.



**Fig. 4.1.3. Silvestre Pérez, planta general del Plan de Ordenación del entorno del Palacio Real y del Barrio de San Francisco (1810).**  
[Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.]

**Fig. 4.1.4. Isidro González Velázquez, dibujo en planta del proyecto de ordenación de la Plaza de Oriente (1817). El proyecto adaptaba la propuesta inicial de Silvestre Pérez de un nuevo eje para la ciudad.**  
[Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.]

[N63] Sambricio, Carlos, «Urbanismo e Ilustración en Madrid: del Paseo del Prado al plano de Silvestre Pérez», *op. cit.*, pág. 4.

[N64] *Ibidem*, pág. 6.

[N65] *Ibidem*, pág. 7.

inclusión de la naturaleza en el tejido como lo había descrito el abad Marc-Antoine Laugier, para finalmente alcanzar un modelo de ciudad más próxima a «la imagen de la fiesta revolucionaria, a la ciudad de los grandes espacios abiertos y del constante espectáculo».<sup>[N63]</sup> Sin embargo, este último modelo difiere del retorno al ideal clásico difundido los primeros enciclopedistas.

Así apareció reflejado en los proyectos para la transformación del entorno del Palacio Real, capaces de mostrar «la nueva imagen que existe en la sociedad española del momento»,<sup>[N64]</sup> tal y como se pudo apreciar en los planos publicados en *Controspazio*, alguno de ellos llevado a la portada, como la planta de la reconversión de la basílica de San Francisco el Grande en Madrid en Parlamento (1810), conectándolo a través de un viaducto de imagen romana con el palacio barroco. La diferencia entre lo propuesto años antes por Sabatini y este nuevo proyecto que planteó eliminar la muralla reside, y ahí su valor conforme a la nueva idea de ciudad, en que el eje no viene a ser sino una excusa para, a la manera de Giovanni Antonio Antolini en el Foro napoleónico de Milán, como apuntó Sambricio citando a su vez a Chueca, «trazar una serie de grandes plazas circocogonales que, por sus dimensiones de cerca de cuatrocientos metros de magnitud (...). El proyecto está más cerca de Nancy o de Washington que de la imagen que construyen Hermosilla o Ventura Rodríguez en los Prados».<sup>[N65]</sup> Todo ello a la manera de un foro romano napoleónico que conectara también el palacio con la calle Alcalá y los Prados, descentralizando la ciudad. [Figs. 4.1.3-4.]

Estos trabajos fueron obra de una figura secundaria —en tanto que alejada de los planteamientos historiográficos de un periodo confusamente llamado neoclásico organizado alrededor de una serie de nombres (José Benito de Churriguera, Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva...)— como fue la de Silvestre Pérez. Considerado discípulo de Ventura, pensionado en la Academia de Roma entre 1781 y 1785 en pleno debate acerca del vitruvianismo, lo que influenció su trayectoria de vuelta a España, y traductor de Francesco Milizia, Pérez llegó a ser arquitecto del rey José Bonaparte y arquitecto municipal de Madrid. Su posición

afrancesada, tanto política como arquitectónica, contribuyó para mal al desarrollo posterior de su carrera toda vez que los franceses huyeron de España, teniendo que exiliarse para finalmente regresar a comienzos del reinado de Fernando VII. Pérez es uno de los tantos ejemplos de arquitectos a través de los cuales se manifiesta aquello esgrimido por Carlo Lodoli: una nueva arquitectura que sigue a la filosofía; una arquitectura de la razón. [Fig. 4.1.5.]

Sobre el propio Pérez, Sambricio había comisariado ese mismo año de 1974 una exposición con motivo de la Semana de la Arquitectura de San Sebastián,<sup>[N66]</sup> publicándose al año siguiente un libro que apuntaló muchas de las cuestiones que pusieron de manifiesto el escrito para *Controspazio* o, años más tarde, el de *Arquitecturas Bis*: «Concebido como catálogo para la exposición que sobre Silvestre Pérez organiza en San Sebastián la Delegación del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro», afirmó Sambricio, «intenta ser un punto de partida de una posible alternativa sobre la existencia en España de un momento tan poco estudiado en la historia como es la ‘arquitectura de la razón’».<sup>[N67]</sup>

Las Semanas de la Arquitectura de San Sebastián —celebradas en 1973, 1974 y 1976 y organizadas por Miguel Garay y José Ignacio Linazasoro para la Comisión de Cultura de la Delegación de Guipúzcoa del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro—, fueron de gran importancia para el fomento de nuevos debates en relación con la historia, vislumbrándose a través de ellas una nueva sensibilidad hacia el pasado. Fueron Garay y Linazasoro, egresados en Barcelona en 1970 y 1973 respectivamente, quienes encargaron a Sambricio el trabajo sobre Pérez con el objetivo de reivindicar, frente al ambiente intelectual italiano que tanto les había influenciado, la tradición neoclásica de finales del siglo XVIII y principios del XIX en el País Vasco. Es decir, la búsqueda de una tradición local que si bien no había tenido la fuerza que el movimiento neoclásico tuvo en países como Inglaterra, Italia o Francia —reclamo que Sambricio hizo del trabajo de Kaufmann—, sí debía tratarse como parte constitutiva para comprender la situación de aquel momento en Europa.

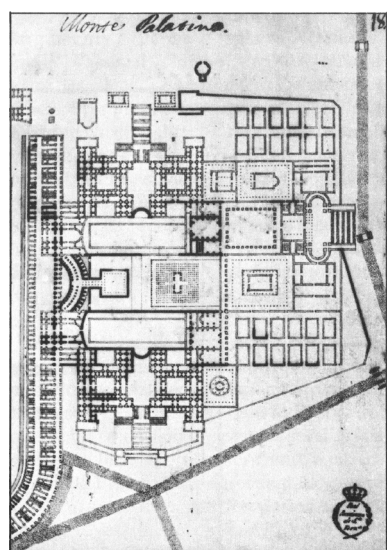
Con todo, España presentaba para Sambricio una particularidad con respecto al conjunto de países —Alemania, Rusia e incluso Portugal, a pesar de los estudios sobre la Lisboa del marqués de Pombal— en los que sí podía, frente a los estudios por Kaufmann, afirmarse o negarse la existencia de una arquitectura de la razón. Y así, la afirmación o negación de una verdadera arquitectura neoclásica era el objetivo de sus investigaciones. El reclamo era pues el de la superación de una serie de tópicos en relación con la historia: «El hecho es que los interrogantes nos determinan la dimensión de nuestro trabajo e igualmente ellos serán quienes nos marquen los límites de nuestra propia visión. De esta manera intentamos, más que plantearnos respuestas, insinuar una serie de problemas, sin partir de supuestos preconcebidos, sobre setenta años de arquitectura española». Así, y en el caso España y su arquitectura neoclásica, la superación de aquellos esquemas que se referían casi de manera exclusiva, como reclamó Sambricio en línea con lo enunciado por Chueca, a Ventura Rodríguez —en realidad un arquitecto barroco ligado a Filippo Juvara—, Juan de Villanueva o bien a los críticos Antonio Ponz y Gaspar Melchor de Jovellanos como únicos adalides de la nueva sensibilidad.

Precisamente en la III Semana de la Arquitectura de San Sebastián titulada «Análisis y proyectación de la ciudad», Sambricio coincidió con Tafuri y Teyssoit por primera vez en julio de 1976. En aquel verano se dieron cita en la capital de Gui-

[N66] También en San Sebastián disertó sobre Boullée y en *Essai sur l'Art* sobre el que había escrito años antes (1972) para el número 119 de la *Revista de Ideas Estéticas*. En 1988 prologó su traducción al castellano. Véase: Sambricio, Carlos, «Étienne-Louis Boullée, arquitecto de la sinrazón», en Boullée, Étienne-Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

[N67] *Ibidem*, pág. 5.

**Fig. 4.1.5. Silvestre Pérez. Levantamiento Monte Palatino (Roma), 1972.**  
[Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).]



púzcoa, además de los ya citados —la conferencia del primero llevó por título «Problemas metodológicos del análisis urbano», Sambricio, Manuel de Solà-Morales y Moneo —que contaron en San Sebastián su proyecto «ilustrado» de Plan Especial de Reforma Interior de Aranjuez—, Luis Peña Ganchegui, Massimo Scolari, Vanna Fraticelli, Giorgio Ciucci, Luciano Semerani y los hermanos León y Rob Krier, quienes polemizaron intensamente con Tafuri.<sup>[N68]</sup> Aquellas jornadas ilustraron el renovado interés por la arquitectura neoclásica, haciendo converger el trabajo de arquitectos e historiadores, tal y como se reflejó en el trabajo de Garay o Linazasoro. Este último, haciendo converger las líneas de investigación propuestas por historiadores y arquitectos, escribió una tesis doctoral de gran valor en relación con el tema, dirigida por Ignasi de Solà-Morales y leída en Barcelona en 1980.<sup>[N69]</sup>

Para aquella generación de arquitectos, la arquitectura neoclásica se ofreció, frente a la arquitectura de imitación, como la posibilidad de reafirmar, a través de la composición, la independencia de la arquitectura como cuerpo disciplinar. Los modelos de la arquitectura de la Ilustración interesaban por cuánto, al igual que lo habían hecho para reivindicar la independencia de la disciplina, reclamar la autonomía urbanística: el urbanismo como disciplina a través del cual la historia vuelve a constituir un instrumento esencial debido a la consideración de las formas históricas de crecimiento de las ciudades como modelo proyectual: «O revalorizamos en toda su autonomía el hecho formal, singular, concreto», había escrito Rossi, «o el diseño urbano, como sucede a menudo, acaba por convertirse en diseño de decoración viaria».<sup>[N70]</sup> Lo que se estaba reclamando no era sino que los fenómenos urbanos son fenómenos propios de la disciplina arquitectónica.

El consciente regreso a la arquitectura de la razón encerró, sin embargo, una lectura mayor: el debate entre el posmodernismo historicista y las propuestas de aquellos otros que, alejados de las manipulaciones semánticas, buscaron en la historia mecanismos formales de proyecto, como los fundamentados en la idea del tipo. Es decir, un acercamiento a la historia desde el proyecto. Porque la recuperación de la historia trajo consigo la manipulación ideológica a la que se vio sometido el concepto de eclecticismo, tal y como fue descrito por Llorens y Piñón en las páginas de *Arquitecturas Bis*.<sup>[N71]</sup> De una parte, el eclecticismo entendido como «síntesis por adición» en el cual el significado se incrementa «cuantitativamente en proporción directa a la cantidad de signos históricos que se le incorporasen».<sup>[N72]</sup> De otra, el procedimiento de «referencia crítica», capaz de revelar el sentido histórico presente desde el proyecto «por medio de la referencia a sistemas históricos (pasados) de los que el presente deriva».<sup>[N73]</sup> Mientras que el primero se asocia al posmodernismo historicista, que lo instrumentalizó ideológicamente; el segundo encuentra en las estrategias alrededor del tipo —como ligazón con la propia historia— su soporte teórico, lo que explica también el renacido interés por la arquitectura de la Ilustración. [Figs. 4.1.6-7]

Así pues, la arquitectura neoclásica se reveló como la arquitectura de la invención para una nueva generación de arquitectos e historiadores, haciendo converger el trabajo de ambos. Para los arquitectos —y con resultados dispares que explican también en parte el fenómeno historicista posmoderno, navegando entre el creacionismo autobiográfico de la neovanguardia o la arquitectura como símbolo—, supuso la posibilidad de que, a través de la composición, pudiera reafirmarse la independencia de la arquitectura como cuerpo disciplinar en un incierto periodo colmado de servidumbres con otros saberes ajenos.

[N68] Véase la traducción de la crónica de Tafuri y Teysot originalmente publicada en *Architectural Design* a propósito de aquel encuentro, donde se incluye un análisis crítico del trabajo de Linazasoro y Garay, Rossi y Scolari: Tafuri, Manfredo y Teysot, Georges, «Melancolias clásicas», en *Kobie. Bellas Artes* n. 5, 1988, págs. 83-96.

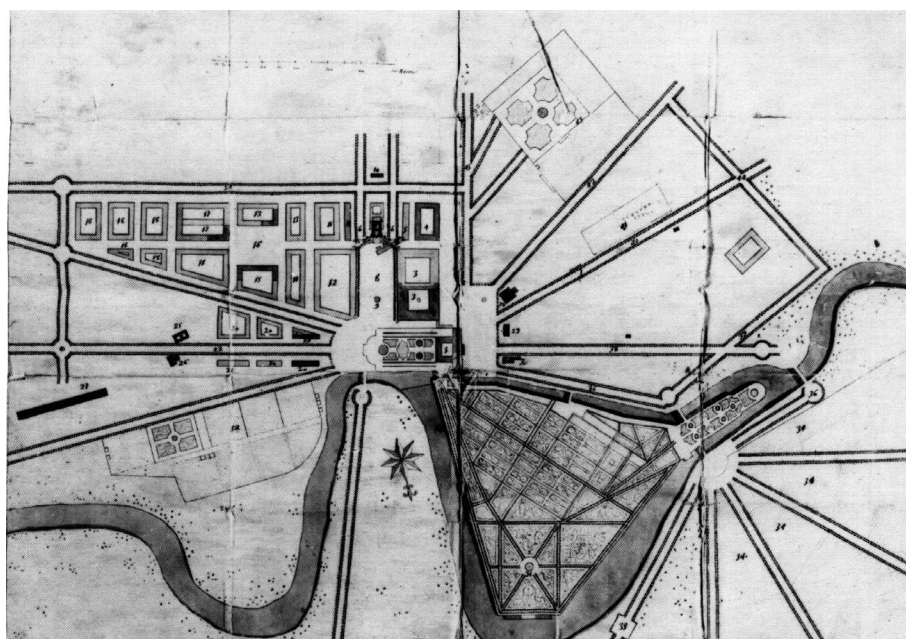
[N69] Linazasoro, José Ignacio, *El proyecto clásico en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

[N70] Rossi, A.; Mattioni E.; Polesello, G. y Semerani, L., «Ciudad y territorio en los aspectos funcionales y figurativos de la planificación continua», en Rossi, Aldo, *Para una arquitectura de tendencia, Escritos: 1956-1972*, Gustavo Gili, Barcelona, pág. 183.

[N71] Llorens, Tomás y Piñón, Helio, «Eclecticismo e Ideología», *Arquitecturas Bis* n. 8 (julio de 1978), págs. 26-30.

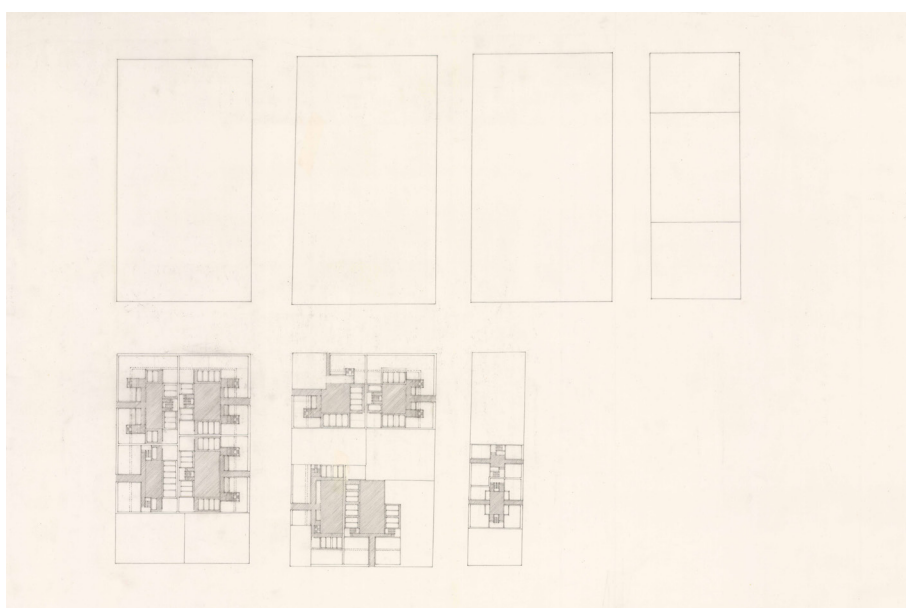
[N72] *Ibidem*.

[N73] *Ibidem*, pág. 28.



**Fig. 4.1.6. Santiago Bonavía (en italiano Giacomo Bonavia), diseño de la ciudad de Aranjuez (1753).**

[Archivo General de Palacio (Madrid).]



**Fig. 4.1.7. Manuel de Solà-Morales y Rafael Moneo. Plan Especial de Reforma Interior de Aranjuez. Estudios tipológicos.**

[Archivo estudio de Rafael Moneo.]

[N74] Sambricio, Carlos, «Introducción», *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*, Publicación de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de San Sebastián, San Sebastián, 1975, pág. 5.

[N75] *Ibidem*.

Por su lado, para los historiadores, tal y como se puso de manifiesto a través de la publicación de investigaciones como las de Sambricio en medios diversos como *Arquitecturas Bis* —«no planteando respuestas sino insinuando problemas sin partir de supuestos preconcebidos»—,<sup>[N74]</sup> dicho retorno a la Ilustración, negando la periodización de una supuesta y monolítica arquitectura neoclásica, no fue sino el encuentro con una anhelada convergencia entre aquellos esquemas conceptuales y aquellos otros metodológicos: acaso la comprobación de que, como se preguntó Sambricio, exista o existiera un «pensamiento teórico capaz de sustentar un cuerpo arquitectónico nuevo».<sup>[N75]</sup> Ésta es precisamente «la diferencia española» sobre la que Sambricio había fundamentado sus estudios.

Vistos en la distancia, sus trabajos han clarificado no sólo cómo se vio afectada la cultura arquitectónica española de la Ilustración sino que, además, una lec-

tura presente de sus textos contribuye a hacernos entender un periodo intenso e intelectualmente fértil como el de los años setenta, coincidiendo con la llegada de la democracia a España y la ruptura del monolitismo histórico a través del cual, con poca fortuna, se había estudiado la historia de la arquitectura de un país cuya mayor virtud no estaba ni está en las semejanzas entre sus territorios, sino en sus acusadas y complementarias diferencias, tal y como quedó reflejado en *Arquitecturas Bis*.

A modo de continuación del aparecido en *Controspazio* algunos años antes, el escrito de Sambricio en *Arquitecturas Bis* («Sobre la formación de un nuevo Madrid a finales del siglo xvii. La utopía arquitectónica en la España de la razón») hay que entenderlo en este contexto. En 1977, la revista *Arquitectura*, en un número dedicado a «las zonas verdes en los procesos territoriales y urbanos», había publicado un artículo del autor sobre la evolución del espacio urbano en Madrid durante la Ilustración,<sup>[N76]</sup> repasando la visión de la ciudad desde ciertos supuestos ilustrados durante el periodo de reinado de Carlos iii para luego concentrarse, como lo había hecho en *Controspazio*, en los proyectos urbanos neoclásicos de Silvestre Pérez. Con todo, y a pesar de estar también centrado en Madrid, el escrito de *Arquitecturas Bis* planteó con mayor claridad una cuestión que ha estado bien presente desde entonces en los trabajos de Sambricio: «la dialéctica entre el objeto arquitectónico y el papel de la organización urbana».<sup>[N77]</sup> Es decir, la dialéctica entre arquitectura y planeamiento.

[N76] Sambricio, Carlos, «Notas sobre la evolución del espacio urbano en la Ilustración», *Arquitectura* n. 203 (1977), págs. 67-78.

[N77] Sambricio, Carlos, «Sobre la formación...», *op. cit.*, pág. 24.

A pesar de ser un texto de historia que se refiere, además, a un periodo y a un escenario muy concreto, el escrito de Sambricio sobre el Madrid ilustrado publicado en *Arquitecturas Bis* debe entenderse también como un texto de crítica que revierte el valor del propio ejercicio de la historia, en el sentido en que participó del debate teórico que en relación a la ciudad estaba siendo desarrollado desde una década antes, y cuyo origen hay que situar en la crítica a la ciudad del Movimiento Moderno. Parcialmente centrado en el cuestionamiento de la problemática separación disciplinar entre arquitectura y urbanismo, aquel debate produjo la emergencia de una renovada teoría urbana la cual, en línea con el resto de temáticas apoyadas a su vez sobre la base de un conjunto de paradigmas teóricos (forma-contenido, historia-historicismo, lugar-territorio, etcétera)—, terminó por anunciar, como a su manera lo hicieron Colin Rowe (y Fred Koetter) en *Ciudad Collage* (1978), que la ciudad moderna estaba aún por construirse. Alejado, sin embargo, de cualquier servidumbre importada de otras disciplinas —el marco ideológico es la historia, a la manera de la crítica radical tafuriana—, la ciudad fue descrita por Sambricio como lo que en realidad ha sido siempre, un poliédrico artefacto cultural. Paradójicamente, el texto se entiende también como la reivindicación histórica de una ciudad (Madrid) que ha tenido siempre una conflictiva relación con su propia historia.

El argumento —que, como se ha dicho, encierra un alegato en favor de la arquitectura frente al planeamiento; es decir, el convencimiento de que es ésta la que ha de definir la imagen y el sentido de la ciudad— fue el siguiente: si bien los arquitectos ilustrados españoles parecían no desconocer los conceptos que de la arquitectura de la razón estaban siendo aplicados en las grandes capitales europeas en las últimas décadas del siglo xviii, desde la llegada de Carlos iii de Nápoles en 1759 se empezó a percibir un cambio y la arquitectura empezó a jugar un papel bien distinto al que venía desempeñando desde los presupuestos de embellecimiento tardo-barrocos.

Así se pudo comprobar a través de una serie de intervenciones puntuales. Más pronto que tarde, la nueva cerca terminó por revelarse como contradictoria por

cómo la ciudad mostró una manifiesta e inquietante desproporción entre los niveles de población y el número de viviendas, entre las condiciones de habitabilidad y sus edificios, entre las formas de vida y los espacios que las dotan de sentido; surgiendo la necesidad de romper los límites de la ciudad y pensar, desde la arquitectura, un nuevo modelo de ciudad que ambicionara resolver los desequilibrios sociales y económicos a los que la estructura barroca había sometido a Madrid.

Al albor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, asumida ya entonces la cuestión del alojamiento —sus condiciones y no su aspecto— como una cuestión de Estado de la que debían ocuparse los futuros arquitectos, siendo conscientes sus maestros de la nueva necesidad, surgió una nueva serie de proyectos referidos a una arquitectura no estrictamente ligada a los esquemas de poder. Los estudios sobre los nuevos tipos de vivienda imaginados sobre un trazado ideal capaz de acomodarse al nuevo paradigma social, fuera de la ciudad barroca, plantearon entonces la visión de un posible y nuevo Madrid que empezó a definirse desde la necesidad que comporta —más allá de alineaciones o regularidades barrocas del trazado— la creación de nuevos modelos de vivienda que solucionen los problemas de habitación de la antigua ciudad, cuestiones hasta entonces tenidas como secundarias en la ordenanzas de la ciudad. Es decir, la ciudad se comenzó a idearse desde la arquitectura y los nuevos tipos de vivienda. [Figs. 4.1.8-9-10-11.]

Con todo, y a pesar de los cambios que sufrió la ciudad, las políticas ilustradas aplicadas en tiempos de Carlos III consolidaron un núcleo urbano aún regido por las antiguas ordenanzas barrocas, perpetuando más tipologías de vivienda características del siglo anterior que obviaron cuestiones tales como el incremento exponencial de población y, sobre todo, la propia idiosincrasia madrileña. Madrid, con una desmedida cifra de población noble y cortesana (funcionarios al servicio de la corona) y una mínima población dedicada al comercio o la industria —casi inexistente, con altos niveles de importación y bajos niveles de exportación—, era una ciudad invivible debido al hacinamiento de la población.

A este respecto, y obtenidos de primeros censos y catastros, los datos que aportó Sambricio resultan, aún hoy, esclarecedores: en comparación con Barcelona, «de 8.545 nobles que viven en Madrid [en 1787], en una ciudad industrial como Barcelona son sólo 259; frente a un 43% de habitantes tipificados en la primera como criados o empleados que residen en la casa de su señor, en Barcelona esta cifra ni siquiera alcanza el 17%, y mientras que en Barcelona un 73% se dedican a la industria o el comercio, en Madrid la cantidad de ellos es de un 41%; por último, frente a un 12% de funcionarios o empleados de la corona que viven en la capital, el número de los que viven en Barcelona apenas supera el 2%».<sup>[N78]</sup> El manejo de estos datos resulta fundamental para el autor, sobre todo porque se sirve de ellos —como lo hará también de las misivas que Jovellanos envió al Marqués de Floridablanca con el objetivo de persuadir al Rey de la posibilidad de comprar los terrenos fuera de la cerca que luego habría de ocupar el ensanche— para desmitificar ciertas asunciones en relación a la construcción del Madrid moderno, rompiendo aquellos planteamientos históricos organizados en base a periodos estilísticos estancos carentes de cualquier disidencia o contradicción.<sup>[N79]</sup>

Los criterios higienistas y racionales procedentes de los «supuestos enciclopedistas»,<sup>[N80]</sup> —recuérdense las *Instrucciones para un nuevo empedrado y limpieza de las calles de Madrid* de Francesco Sabatini—, posibilitaron las reformas de ciertas infraestructuras (alcantarillado, iluminación, pavimentación,

[N78] *Ibidem*, pág. 25.

[N79] Véase: Sambricio, Carlos, «Desarrollo urbano en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII», en *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, *op. cit.*, págs. 311-344.

[N80] *Ibidem*, pág. 24.

**Página siguiente:**

**Fig. 4.1.8. Garay, Mateo de. Planta baja y principal de una casa de arrendamiento para Madrid.**

[Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).]

**Fig. 4.1.9. Garay, Mateo de. Plantas principal y segunda de una casa de arrendamiento para Madrid.**

[Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).]

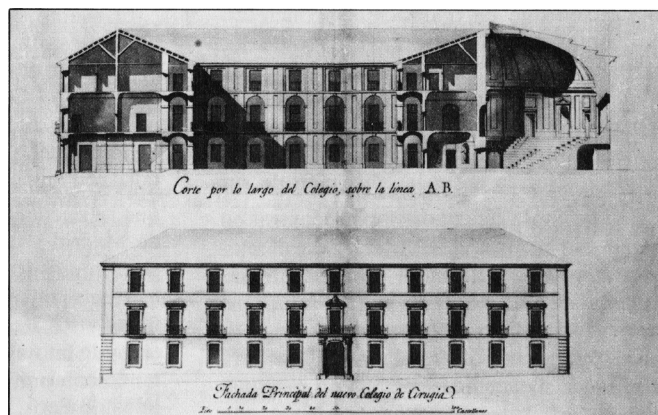
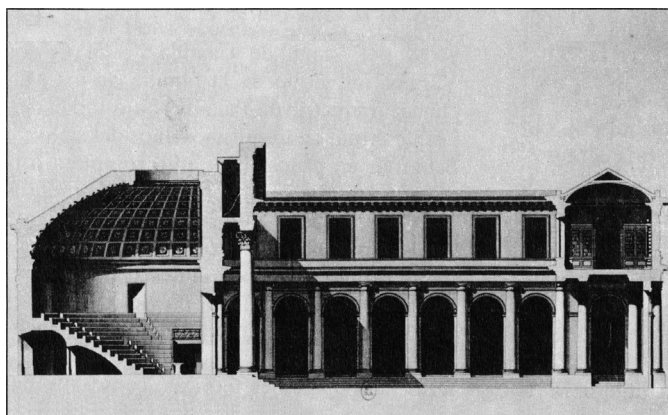
**Fig. 4.1.10. Vargas, Alfonso de. Plantas de sótano, baja, principal y sección de una casa particular de arrendamiento según los usos de Madrid.**

[Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).]

**Fig. 4.1.11. Vargas, Alfonso de. Planta baja y alzado de la fachada principal y sección de una casa particular de arrendamiento según los usos de Madrid.**

[Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).]





**Fig. 4.1.12. Jacques Gondoin. Sección longitudinal de la Escuela de Cirugía de París (1771-1786).**

[Reproducido en Sambricio, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986, pág. 168.]

**Fig. 4.1.13. Francesco Sabatini. Fachada principal y sección longitudinal del Colegio de Cirugía de Madrid (proyecto de 1781).**

[Reproducido en Sambricio, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986, pág. 169.]

[N81] Sambricio, Carlos, «En torno a Sabatini», *Goya. Revista de Arte* n. 121 (1976), págs. 14-22.

[N82] Sambricio, Carlos, «Sobre la formación...», *op. cit.*, pág. 26.

Italia,<sup>[N81]</sup> definido a partir de nuevos edificios, no terminaba por solucionar ninguno de los auténticos problemas que tenía la ciudad: «Poco importa que Sabatini copie la planta del edificio de la Escuela de Cirugía de París de Gondoin, porque al intentar resolverlo en sección, nunca comprenderá (...) cuáles son las funciones a las que éste se destina, como tampoco comprenderá el sentido de la Escuela de Cirugía en la nueva cultura característica del momento de las luces».<sup>[N82]</sup> [Figs. 4.1.12-13.]

Al Hospital General habría que sumar, en el caso de Sabatini, otros edificios y obras que adoptaron un lenguaje barroco clasicista, como ocurrió con la Aduana de la calle de Alcalá así como las distintas puertas de acceso (Alcalá, San Vicente, Toledo, Recoletos). Así, la imagen de la ciudad ahora limitada por una nueva cerca —y donde se ambicionaba contener los ideales de la razón ilustrada en los propósitos, por ejemplo, de incluir la naturaleza en la ciudad, como había dicho Laugier—, se mostraba aún barroca, en su lenguaje y en su ligazón con los ya por entonces obsoletos sistemas de poder: ¿quiénes si no disponían sus palacios anclados a los Prados mirando hacia las fincas reales y el Buen Retiro, allá donde precisamente, en los Prados, nace una nueva ciudad?

Haciendo converger la idea de ciudad con el cambio epistemológico, la ruptura definitiva se produjo después. Las que antes no habían sido más que intervenciones parciales sobre el tejido existente, desarrolladas en base a la aplicación de aquellos criterios que sobre nuevos servicios e infraestructuras ya planteaba la nueva mentalidad, pasaron a ser elementos dinámicos anclados sobre su nuevo eje vertebrador, sobre los que se iba a articular la nueva ciudad. Éstos, en la medida en que son elementos estructurantes que aportaron comprensión y orden a un territorio hicieron que la idea del futuro ensanche de Madrid presentara de entrada diferencias notorias con relación a otras ciudades españolas donde dicha cuestión ya se había planteado; desde aquellos ensanches pensados en relación con ciertas infraestructuras portuarias (como el caso de Barcelona y la Barceloneta o Alicante, Tarragona, Málaga, Cádiz) o militares (el Ferrol y Cartagena).

En Madrid, sin embargo, fue el proyecto cultural que vino después el que acabó apuntalando un proyecto capaz de ver y entender la ciudad más allá de los límites físicos de su fábrica original y de las intervenciones interiores planeadas sobre ésta. Así, los itinerarios dibujaron una experiencia que manifestó a su vez las distintas polaridades urbanas existentes, potenciándose los esquemas perspectivos de la ciudad del Renacimiento. De esta forma, a finales de siglo la ciudad palaciega dio paso a la ciudad monumento, representada en toda su

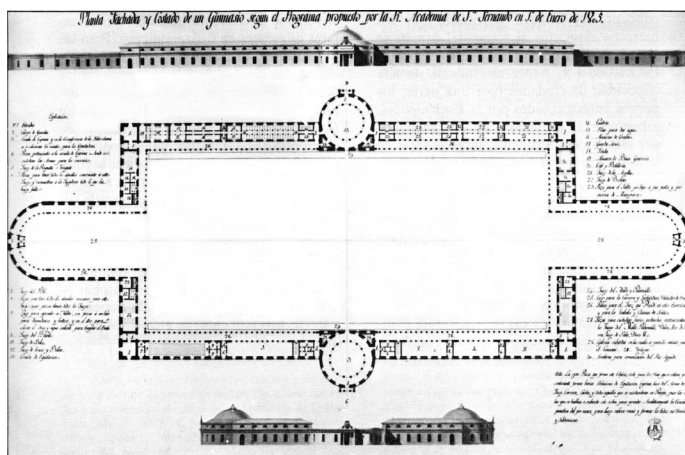
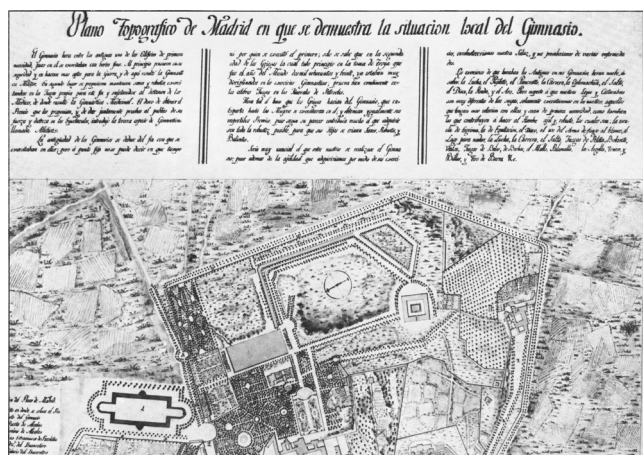
expresión en el Salón del Prado, el paseo característico de la Enciclopedia, que dijo Sambricio. El paseo, y la nueva dirección norte-sur quedaba pues inaugurada, siendo entonces ya patente la nueva direccionalidad del crecimiento urbano. Fue en Villanueva y en la construcción del gabinete de Ciencias Naturales —el edificio como elemento que acaba por configurar la ciudad—, donde se detuvo Sambricio y donde Capitel arrancó, como se ha visto, su recorrido madrileño publicado en el monográfico madrileño para *Arquitecturas Bis*.

Lo que aquel Madrid asomado a la modernidad puso de manifiesto, frente a la ciudad barroca —la sustitución, primero, del palacio o la iglesia por el edificio público y burocrático, funcional y, después, por el monumento—, reside en el hecho de entender y asumir, por fin, que no es sino la arquitectura lo que va a definir la ciudad. Sin embargo, y a pesar de que la nueva imagen monumental pudiera diferir y se alejara de los planteamientos urbanos barrocos —los cambios en relación a las políticas de construcción de vivienda y sus ordenanzas fueron también significativos al respecto—, la ciudad que pudo ser volvió a mostrarse solo en el papel, en los enunciados que entendían y aceptaban, más allá de soluciones formales concretas, «el carácter artificial del hecho urbano».<sup>[N83]</sup> Proyectos posteriores, muchos de los cuales situados ya entonces fuera de la cerca, olvidada la primera prohibición en tiempos de Carlos III, como los desarrollados por quien fuera profesor y director de la Real Academia, Custodio Teodoro Moreno, dieron cuenta de cuánto los edificios en su idea, forma e imagen concuerdan con la mentalidad ilustrada. El escrito de Sambricio, dando cuenta de una importante labor de archivo, se ilustró también con proyectos de Juan Antonio de Marichalar (Proyecto de tres Lazaretos separados para la ciudad, 1807 y proyecto de un Lazareto de Observación, 1805), Pedro Regalado de Soto (Proyecto de Casa de Baños, 1795) y Juan Gómez (proyecto de Biblioteca, 1807). [Figs. 4.1.14-15.]

La llegada posterior del ferrocarril a Atocha y su embarcadero para la línea Madrid-Aranjuez como principio y final de la ciudad, y la barrera que desde entonces ha supuesto la infraestructura ferroviaria que ha ido bordeando la vertiente sur-oeste (la unión con Príncipe Pío) fue, junto con la compleja topografía noroeste y el límite de las antiguas posesiones reales hacia el este, determinante en la nueva direccionalidad norte-sur. Y así pronto surgió la idea de un posible ensanche capaz de ampliar los límites del eje —la antigua Puerta de Recoletos hacia el norte y el Barranco de fuente de la Castellana—, ordenando la secuencia que va del tridente

[N83] *Ibidem*, pág. 27.

**Figs. 4.1.14-15. Romualdo de Vierna. Proyecto de gimnasio (1805). Plano de la situación y planta de conjunto.**  
[Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).]



[N84] Sambricio, Carlos, «Sobre la formación...», op. cit., pág. 26.

barroco de Atocha y Delicias al Paseo del Prado, el de Recoletos y el de la Castellana. «La idea de la construcción de un nuevo Madrid, situado en las proximidades del viejo», escribió Sambricio, «empieza a difundirse entre los ilustrados españoles conscientes de las reformas emprendidas»<sup>[N84]</sup> en el interior de la ciudad cercada. Es decir, la asumida imposibilidad de ver reflejados los paradigmas de la cultura ilustrada, frente a los planteamientos barrocos de embellecimiento.

Por lo tanto, el nuevo Madrid pensado desde la arquitectura recogió, por un lado, tanto las lecciones de la ciudad de nueva planta —no únicamente de colonización (el caso de San Carlos en Cádiz sería una referencia)—, como, por otro, de aquella ciudad pensada desde los equipamientos y las infraestructuras. Una ciudad en la que la iglesia y el palacio se vieron definitivamente relegados por el nuevo programa ciudadano que idearon los llamados arquitectos revolucionarios franceses (bibliotecas, colegios...) y que obsesivamente dibujó Piranesi, con sus cárceles y otros mecanismos del nuevo poder, dándonos a entender cuánto toda arquitectura encierra, inconsciente o deliberadamente, un manifiesto ideológico. Una nueva ciudad que imaginada sobre el papel —es decir, en los ejercicios de los alumnos de la Academia— y mediante nuevos tipos edificatorios de alojamiento capaces a su vez de configurar la trama ordenándola frente al caos, fue el resultado de la aplicación de los distintos conceptos difundidos por el pensamiento racionalista y los teóricos ilustrados. Porque son las ideas y no las formas, como concluyó Sambricio, haciendo suya la *Dialéctica de la Ilustración* —«la recuperación de la idea supone (...) la recuperación del poder perdido»—,<sup>[N85]</sup> aquello que termina por configurar la ciudad. Frente a Barcelona, la ciudad se entendió más allá de los límites marcados por el cambio de siglo (*modernisme* y *noucentisme*) y sobre la base de que es el edificio el que, frente al planeamiento, termina por resolver los problemas de la ciudad. [Figs. 4.1.16-17]

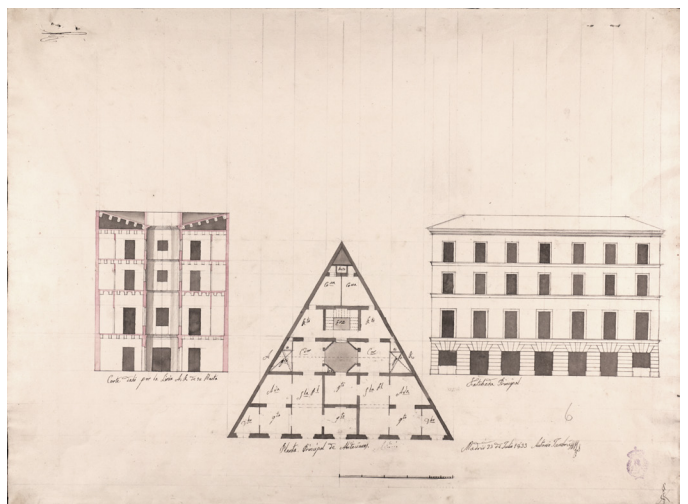
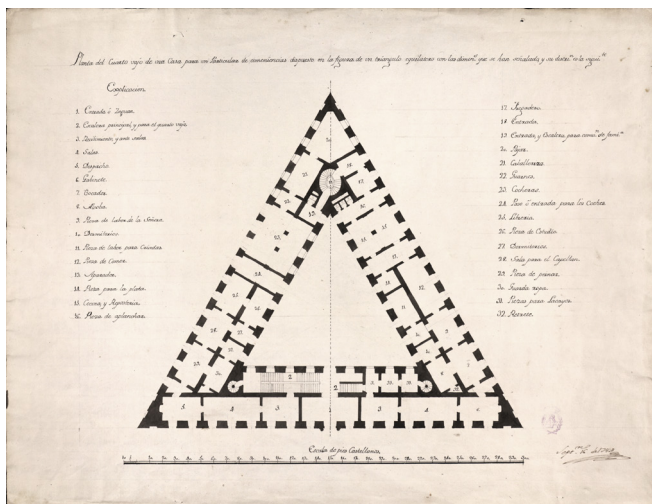
[N85] *Ibidem*, pág. 30.

**Fig. 4.1.16. Fernández, Ángel, planta baja de casa para un particular en Madrid dispuesta en la figura de un triángulo equilátero (1784).**

[Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Museo, nº Inventario: A-1362.]

**Fig. 4.1.17. Jamburí, Antonio. Planta principal, alzado de la fachada principal y sección AB de una casa para inquilinos sobre un triángulo equilátero de 100 pies de lado (1833).**

[Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Museo, nº Inventario: A-1503.]



## La otra arquitectura moderna

Mediada la década de los sesenta, y a través de métodos de análisis transferidos de las ciencias sociales y las humanidades, el objeto de estudio de unas u otras arquitecturas se centró en su asimilación como lenguaje y su capacidad comunicadora, un paradigma que tuvo como objetivo analizar los edificios a través de una extendida inquietud posmoderna: la creación, producción, transmisión y recepción de significado. Caracterizada por la asunción simbólica del espacio construido, la analogía lingüística anunció cuánto la arquitectura podía ser entendida como lenguaje visual, en paralelo con aquellos otros planteamientos que buscaron en las ciencias empíricas y analíticas —como las matemáticas, la informática o la biología— nuevas estructuras de análisis en los procesos de diseño.

Aquello que con gran estruendo se enunció como un nuevo lenguaje,<sup>[N86]</sup> se soportó a través de dicha analogía. Cierta arquitectura posmoderna y la semiótica se autojustificaron la una a la otra, presentándose esta última como un método de análisis adecuado para una arquitectura que no funcionó sino en virtud de su inherente populismo, capaz de emitir signos y mensajes a un nuevo público lector del espacio. Una «nueva arquitectura» que, a su vez, difirió de la monumentalidad y estética propia de la arquitectura moderna de los años cincuenta y sesenta, en la medida en que fue susceptible al análisis semiótico estructural, resultando ser por tanto esencialmente un objeto estético que refuerza una ideología de la comunicación y viceversa. Así lo había planteado Umberto Eco en su libro *La struttura assente* (1968), aspirando a interpretar la arquitectura como una estructura lingüística. La relación entre arquitectura y lenguaje alteró la dialéctica forma-función, recuperándose aquel simbolismo olvidado de la forma arquitectónica reclamado, entre otros, por Robert Venturi y Denise Scott Brown. Los debates se centraron en el significado y su relación con el contenido, la otra función generadora de forma.

Cuando Ignasi de Solà-Morales reseñó en el segundo número de *Arquitecturas Bis* la publicación que dio cuenta de lo acontecido en el legendario Symposium de Castelldefels —organizado por Tomàs Llorens y celebrado en dicha localidad barcelonesa en marzo de 1972 bajo el auspicio del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, de cuya agenda cultural y Servicio de Publicaciones era entonces responsable Helio Piñón—,<sup>[N87]</sup> las «aventuras de la semiótica arquitectónica» habían perdido la fuerza que una vez pudieron tener, ilustrándose un final de fiesta: «el carácter sintomático de la confusión —babel lingüística en no pocos casos— de la situación actual».<sup>[N88]</sup> Ya entonces, como ha escrito Félix de Azúa, «los fonemas, los significantes, cruzaron el universo como destellos fugaces en un espectáculo de fuegos artificiales cada uno de cuyos ínfimos chispazos debía crear un mundo total».<sup>[N89]</sup>

Precisamente a Castelldefels y al encuentro celebrado en Santiago de Compostela en 1976<sup>[N90]</sup> se refirió Sambricio en una de las múltiples cartas que intercambió con Bohigas a propósito de la edición del monográfico sobre Madrid de *Arquitecturas Bis*, reclamando para esta ciudad y su cultura arquitectónica una actividad crítica de altura: «Si me pinchas, podría decirte que el *show* de Santiago sólo puede entenderse teniendo en cuenta lo que pasó en Castelldefels. Pero Madrid es claramente distinto».<sup>[N91]</sup> El valor de lo que allí aconteció reside aún hoy, y más allá de la dialéctica entre el tema semiológico o el metodológico —«éstos [temas] llegan a parecer más un pretexto para plantear

[N86] Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1977. [*El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.]

[N87] Llorens, Tomàs (ed.), *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Symposium de Castelldefels*, La Gaya Ciencia y Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1974.

[N88] Solà-Morales, Ignasi de, «Las aventuras de la semiótica arquitectónica», *Arquitecturas Bis* n. 2 (julio de 1974), pág. 16.

[N89] Azúa, Félix de, *Autobiografía sin vida* (2010), en *Vida y papel*, Penguin Random House, Barcelona, 2018, pág. 160.

[N90] Si en el primero se reunieron, entre otros, Juan Pablo Bonta, Geoffrey Broadbent, Alan Colquhoun, Françoise Choay, Peter Eisenman, Charles Jencks, Martin Krampen, Nuno Portas o Xavier Rubert de Ventós; el segundo contó en su primera edición, celebrada en septiembre 1976 bajo el título de «Proyecto y ciudad histórica», con la participación de Rossi como verdadero eje del mismo —rodeado del Grupo 2C y otros jóvenes españoles— además de James Stirling, Carlo Aymonino, Álvaro Siza, Joseph P. Kleihues u Oswald M. Ungers. Al I Seminario Internacional de Arquitectura de Santiago habría que añadir dos ediciones más, celebradas en Sevilla y Barcelona en 1978 y 1980 o las exposiciones *Arquitectura y Racionalismo: Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles* (inaugurada en Barcelona en 1975, itinerando por otras ciudades españolas entre 1975 y 1976) y una segunda versión, bajo el nombre de *Arquitectura racional en España*, celebrada a finales de 1982 y principios de 1983 en la sede del Colegio de Arquitectos de Barcelona.

[N91] Carta de Carlos Sambricio a Oriol Bohigas (fechada en Madrid a 9 de noviembre de 1976), en Bohigas, Oriol, *Epistolario 1951-1994*, Piza, Antonio y Torres, Martha (eds.), Colección 'Arquitectura' n. 50, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2005, pág. 215.

[N92] Llorens, Tomàs, «Problemas de la Semiótica de la Arquitectura», en *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Symposium de Castelldefels*, op. cit., pág. 370.

ciertos temas, los verdaderos temas, que no una realidad clara y distintamente delimitada»—,<sup>[N92]</sup> en el afán que una nueva generación puso por tratar de entender la teorización de la arquitectura. Es decir, en valorar cómo las categorías doctrinales básicas de la teoría arquitectónica habían sido suministradas o justificadas por consideraciones historiográficas, insistiendo en cuánto el propio Movimiento Moderno, a pesar de su propia conciencia de vanguardia —en línea con lo argumentado por Tomás Maldonado o Peter Bürguer en sus *Avanguardia e razionalità* y *Theorie der Avantgarde*, ambos originalmente publicados también en 1974—, llevaba aparejada una ineludible carga de historicidad.

Revistas contemporáneas a *Arquitecturas Bis* como *Oppositions* habían reflejado a través de varios de sus contenidos el paradigma lingüístico, mostrando algunos de sus miembros una férrea militancia con relación a la capacidad de entender el entorno construido como un territorio semiótico de producción de conocimiento. Vinculados al Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) y parcialmente formados en Francia, donde encontraron el origen a parte de su ideario luego transferido a la teoría arquitectónica, la aspiración de Diana Agrest y Mario Gandelsonas fue la de plantear una crítica a los presupuestos que Jencks y George Baird habían introducido en su *Meaning in Architecture* de 1969, como quedó de manifiesto en su texto «Semiotics and Architecture: Ideological Consumption of Theoretical Work».<sup>[N93]</sup> Si bien reiteraron el rol fundamental que la lingüística había jugado en el campo de las ciencias sociales, de la antropología a la estética y la filosofía, pasando por el psicoanálisis, varios de sus ensayos insistieron en las limitaciones de la transferencia de los modelos teóricos de la semiótica a la arquitectura.

Dicho de otro modo, la distinción entre el funcionamiento ideológico y el teórico, visible en las maneras en las que la transferencia de los modelos teóricos de una disciplina a la otra se produjeron, obviando en muchos casos, la propia capacidad de la arquitectura, a través de sus propias herramientas, de dar respuesta a los problemas de la ciudad. La neovanguardia, como significó Tafuri también desde *Oppositions* —luego completado en *La sfera e il labirinto* (1980)— confirmó cómo el retorno al lenguaje no era sino otro fracaso más en un marcado contexto de regresión sobre el cual el papel del arquitecto quedaba limitado por las relaciones de producción. Ya entonces, los elementos de la arquitectura moderna quedaron reducidos a enigmáticos fragmentos —signos silenciosos de un lenguaje perdido— azarosamente arrojados sobre el desierto de la historia.<sup>[N94]</sup>

En *Arquitecturas Bis*, por su parte, las teorías en relación con el estudio y la comprensión de la arquitectura como lenguaje o como medio de significación social y cultural fueron, también ocupando contenidos desde sus primeros números, encontrando un pertinente objeto de estudio en cierta arquitectura carente hasta entonces, de un estudio amplio y riguroso, tal y como ocurrió con la construida durante los años de la autarquía.

El primero de ellos incluyó una reseña de Lluís Domènech dedicada a la exposición que sobre Eusebio Bona se celebró en el Colegio de Arquitectos de Barcelona durante las últimas semanas de 1973, empleando para ello un título lo suficientemente expresivo: «¿Existe una arquitectura sin significado?».<sup>[N95]</sup> A modo de réplica al texto principal del catálogo de la exposición (reproducido de inicio junto a su reseña),<sup>[N96]</sup> Domènech criticó la manera en la que los comisarios habían tratado la obra del arquitecto novecentista, incluyendo para ello en su crí-

[N93] Agrest, Diana; Gandelsonas, Mario, «Semiotics and Architecture», *Oppositions* n.1 (septiembre de 1973) y «Letters» (Letters to the editor and responses from the authors with respect to their article «Semiotics and Architecture»), *Oppositions* n.3 (mayo de 1974), págs. 21-26. Véase también: Agrest, Diana, «Design versus Non-Design», *Oppositions* n. 6 (otoño de 1976). En origen se trató de una ponencia presentada al Primer Congreso de Estudios Semióticos, celebrado en Milán en julio de 1974, y reseñado por Helio Piñón en el número 4 de *Arquitecturas Bis* (noviembre de 1974): «Los mundiales del signo. Semiótica arquitectónica en el 'Primo Congresso' de Milán», págs. 30-32. Véase también: Gandelsonas, Mario, «Linguistics in Architecture», *Casabella* n. 374 (febrero de 1973).

[N94] Tafuri, Manfredo, «L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language», *Oppositions* n. 3 (mayo de 1974), págs. 37-62. (Traducción del autor). [En origen «L'Architecture dans le Boudoir: il linguaggio della critica e la critica del linguaggio», conferencia ofrecida en abril de 1974 en la Universidad de Princeton bajo el ciclo 'Practice, Theory and Politics in Architecture'.]

[N95] Domènech, Lluís. «¿Existe una arquitectura sin significado?» en *Arquitecturas Bis* n. 1 (mayo de 1974), págs. 8-10.

[N96] Véase: Del Llano, Manuel; Quetglas, José y Samaranch, Luis, «Eusebio Bona: La Academia como material de construcción» (Texto introductorio al catálogo de la exposición organizada sobre la obra de Bona en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares en diciembre de 1973).

tica acepciones tales como «arquitecturas sin contenido», «desprovistas de todo vestigio comunicativo», «asepsia lingüística» o referencias a la «recuperación de arquitecturas del pasado». Aunque la reseña pudiera resultar anecdótica, no solo demostró la asimilación por parte de algunos autores del Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis* de las herramientas que la crítica empleó en aquel momento, sino también cómo dichas herramientas quisieron ser aplicadas a estructuras comunicativas que bien se prestaban a ello debido precisamente a su supuesta correspondencia con un determinado sistema ideológico, vinculado o no a una condena de la estructura política que las amparó y anteponiendo otros criterios de valoración arquitectónica. No es casual que la reseña tuviera como objeto una exposición sobre la arquitectura de Bona, habida cuenta de los procesos de revisión histórica que se estaban produciendo en relación con la arquitectura contemporánea española, especialmente aquellos periodos intermedios como el modernismo y el novecentismo o la arquitectura de la autarquía.

De entre los miembros del Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis* fueron Llorens y Piñón quienes mayores inclinaciones sintieron hacia aquellos debates teóricos con relación al estudio de la arquitectura como lenguaje, como así lo demuestra la larga lista de contenidos publicados al respecto, ya fuera en forma de ensayo, comentario de texto y de reseñas de congresos o revistas. El interés que en el primero despertó la semiótica visual y el estudio de los procesos de comunicación aplicados a la arquitectura había encontrado un definitivo soporte académico en la escuela de arquitectura del Politécnico de Portsmouth, donde trabajó junto a Geoffrey Broadbent desde el curso 1972-1973, tras ser expulsado de la Politécnica de Valencia y dirigirse en un primer momento a Martin Krampen en Ulm. Desde años antes, muchos de sus escritos dieron buena cuenta de este interés, centrándose tanto en la pintura como en la arquitectura.<sup>[N97]</sup>

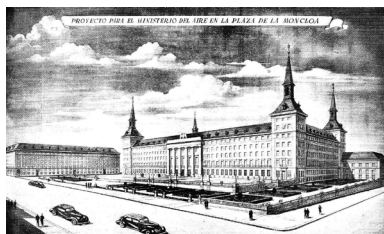
[N97] Véanse, entre otros: Llorens, Tomàs, «Aproximación a una teoría semiótica del diseño», *Hogar y Arquitectura* n. 82 (mayo-junio de 1969), págs. 135-139; Giménez, Emilio y Llorens, Tomàs, «La imagen de la ciudad: Valencia», *Hogar y Arquitectura*, n. 86 (enero-febrero 1970), págs. 13-144. Recuérdese como también en 1972, Gustavo Gili inició para su catálogo una colección llamada 'Comunicación Visual' de cuyo comité asesor formaron parte, además de Llorens, Ignasi de Solà-Morales, Gubern, Ràfols Casamada e Zimmermann, algunos de cuyos títulos fueron reseñados en los primeros números de *Arquitecturas Bis*.

[N98] Piñón, Helio, *Aspectos de la significación arquitectónica*, Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Cátedra de Elementos de Composición (Catedrático: José Rafael Moneo), Barcelona, 1975. Véanse los índices de *Arquitectura Bis*, así como la bibliografía del capítulo para mayor detalle de los contenidos publicados por Piñón en la revista.

[N99] Conversación entre Helio Piñón y al autor (Barcelona, 9 de febrero de 2017).

Por su parte, el enfoque planteado por Piñón, quien se había incorporado a la docencia en la escuela de Barcelona en 1972 reclutado como profesor ayudante por Moneo mientras compaginaba las clases con la elaboración de la tesis doctoral titulada «Contribución de la teoría de la significación al conocimiento de la arquitectura»,<sup>[N98]</sup> encontró en la analogía entre arquitectura y lenguaje su fundamento, considerando la producción arquitectónica como fenómeno cultural y por tanto como fenómeno comunicativo, capaz a su vez de conformar un sistema de signos. Si bien Piñón, como él mismo ha afirmado,<sup>[N99]</sup> pronto abandonó dichas investigaciones, gran parte de los contenidos por él publicados en *Arquitecturas Bis*, siendo uno de los más prolíficos autores de su Consejo de Redacción, se centraron en las analogías entre arquitectura y lenguaje.

En el ámbito de la cultura arquitectónica en España, y lejos de una ampulosa teorización ampliamente desarrollada en otros contextos académicos, la analogía lingüística tuvo en realidad un efecto catártico. Su influencia fue primando en favor de ciertos alegatos en contra del *statu quo*, reafirmandose la arquitectura como un territorio de producción de conocimiento, lo que permitió echar la vista atrás y poder revisar el origen y las particularidades de la arquitectura moderna en España. A este respecto, la arquitectura de los años cuarenta se prestó como pertinente objeto de estudio sobre el que proyectar la revisión disciplinar. Todo ello frente a las reivindicaciones del racionalismo más ortodoxo de principios de siglo y la distancia que algunos medios quisieron anteponer con la producción más academicista, trasladando un debate en relación con el acade-



**Figs. 4.2.1-2. Luis Gutiérrez Soto, Ministerio del Aire en Madrid, 1939-1942 (P), 1942-1954 (O). Vistas de la propuesta original y vista de la solución definitiva.**

[Servicio histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.]

[N100] AA.VV., «Per la Major Barcelona 1917-1953», «Patología de Postguerra», *Exposició Comemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*, Ediciones ETSAB, Barcelona, 1977, págs. 331-332.

[N101] Frampton, Kenneth, «La arquitectura y el estado: ideología y representación, 1914-1943», en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, págs. 212-224. (Traducción de Esteve Riambau i Sauri). [*Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 1980.]

[N102] Pérez Escolano, Víctor, «La arquitectura española del segundo franquismo y el Boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957)», *Ra - Revista de Arquitectura* vol. 16 (2014), pág. 25. Este artículo tiene su origen en otro publicado bajo el mismo título en el número anterior de la misma revista (*Ra - Revista de Arquitectura* vol. 15 (2013), págs. 35-46. Véase también: Pérez Escolano, Víctor, «Arte de Estado frente a la cultura conservadora (La idea de arquitectura como reflejo de crisis de hegemonía en el bloque dominante en el primer franquismo)», *Arquitectura* n. 199 (marzo-abril de 1976), págs. 3-18.

micismo de posguerra entre aquellos que los interpretaron «demasiado apresuradamente, determinada crítica progresista»,<sup>[N100]</sup> y aquellos otros que quisieron reivindicar el valor de ciertas arquitecturas más allá del marco ideológico que las posibilitó. Así, las discusiones en torno a la autonomía o heteronomía de la forma, y su reconocimiento como sistemas arquitectónicos válidos en tanto elementos de estudio histórico, se fundamentaron más allá de las transferencias y los prestamos tomados del estructuralismo lingüístico.

Al tiempo, Kenneth Frampton dedicó en su *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna* (1980) un capítulo a la relación entre la arquitectura y el poder político de los aparatos estatales en el periodo de entreguerras, insistiendo en que la arquitectura moderna había distorsionado la relación entre ideología y representación: «La tendencia moderna a reducir toda forma a la abstracción», escribió, «creó una modalidad insatisfactoria en la que representar el poder y la ideología del Estado».<sup>[N101]</sup> Así, el origen —la pervivencia, en realidad— de un enfoque historicista en la segunda mitad del siglo XX había que encontrarlo, según Frampton, en las primeras décadas del siglo pasado, en lo que fue descrito como un estilo historicista conscientemente modernizado. (Recuérdense aquellas tendencias conservadoras subyacentes en muchas de las arquitecturas de los pioneros de la modernidad, que oscilaron entre la abstracción más absoluta y la Nueva Tradición, tal y como fue advertido por el historiador Henry-Russell Hitchcock en 1929, y por otro lado, los debates acaecidos a raíz de la publicación por parte de Nikolaus Pevsner en 1961 de su escrito «Modern Architecture and the Historian, or the Return of Historicism»).

El debate fue más allá, distinguiéndose aquellas manifestaciones «historicistas» de aquellas otras «históricas», reproduciendo de alguna manera también la dialéctica decimonónica entre neoclasicismo y eclecticismo o historicismo. Una de las grandes acusaciones que se hicieron contra la arquitectura moderna fue precisamente su desafección por la historia, cuestión utilizada de manera interesada por aquellos que reaccionaron frente a lo moderno con el fin de poder construir su propio ideario.

La revisión histórica de ciertas arquitecturas, desde aquellas fuertemente vinculadas a un sistema ideológico determinado que las empleó como expresión de su ideario, a aquellas otras donde se trasladó un lenguaje determinado y elaborado a contextos muy particulares —una forma de colonización a través de su ejercicio— ocupó un espacio de importancia para la renovada crítica. Un «ajuste de cuentas con la autarquía», como lo ha denominado Víctor Pérez Escolano, que arrancó algo antes del fin del Régimen, confirmándose su mayor desarrollo desde el final de éste, y haciéndose necesario «establecer un análisis más detallado de la propia evolución histórica de la Dictadura, decantando los procesos habidos en el transcurso de su larga duración».<sup>[N102]</sup> La reconstrucción y la búsqueda de una arquitectura nacional para el Nuevo Estado contrastaron con la continuidad de algunas de las actitudes racionalistas anteriores a la Guerra Civil. Las confusas y erráticas definiciones ideológicas del Régimen, que fueron mutando a lo largo de las décadas, no se correspondieron con los lenguajes arquitectónicos manejados. Los estudios de las «arquitecturas del poder», enfocados en las dictaduras nacionalistas o socialistas, y su vinculación con las vanguardias de principios de siglo se desarrollaron de manera paralela a los tímidos e iniciales intentos que se hicieron con el fin de estudiar las ciudades españolas. [Figs. 4.2.1-2.]

[N103] Cirici, Alexandre, *La estética del franquismo*, Colección Punto y Línea, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pág. 11.

La pasión en torno al debate sobre la arquitectura de los cuarenta se vio incrementada por el momento de cambio político vivido en España, del que *Arquitecturas Bis* fue testigo y partícipe, sufriendo la censura de prensa en sus primeras ediciones. «La desaparición física de Franco», tal y como afirmó Alexandre Cirici en el prólogo a su libro *La estética del franquismo*, «ha creado unas condiciones en las cuales la realidad histórica del Estado Español se hace confusa, puesto que al lado de una dinámica muy intensa en la transformación semántica y estilística, permanecen, en el fondo, atadas y bien atadas, muchas fuerzas, muchos poderes, del régimen aparentemente desvanecido».<sup>[N103]</sup> La urgencia con la que Cirici acometió dicha empresa, asumiendo cuánto la dimensión estética fue un elemento esencial del franquismo, capaz de ocultar a través de una intencionada seducción visual la violencia tanto física como moral de la Dictadura, fue compartida por los miembros del Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis*, así como por parte de los más jóvenes historiadores y críticos madrileños, de Sambricio a Capitel. Sin embargo, las diferencias entre una revisión puramente epidérmica y estética como la propuesta por Cirici y otra histórica, atendiendo a la naturaleza de las estructuras de poder del franquismo, en línea con los planteamientos históricos de la escuela de Venecia, no tardaron en aflorar, siendo *Arquitecturas Bis* uno de los medios que propició una rica y pertinente discusión al respecto.

Así pues, y como quedó demostrado en *Arquitecturas Bis* con la participación de Sambricio —enfrentándose a algunas visiones opuestas amparadas también en algunos miembros de su Consejo de Redacción—, el monolitismo con el que se había tratado la arquitectura española anterior a la Guerra dio así paso a nuevos planteamientos historiográficos y teóricos desarrollados por una nueva generación. Éstos surgieron en respuesta a aquellas simplificaciones pertrechadas por una historiografía que había estudiado la historia de la arquitectura en base a ciclos sucesivos de vanguardia, vinculados los unos con los otros. El objetivo pasaba por encontrar nuevas definiciones, frente a algunas asunciones normalizadas —identificación entre modernidad y lenguaje formal, entre otras— los verdaderos problemas a los que la arquitectura, bien entrada la década de los treinta tuvo que hacer frente. No se trató pues de homologar la arquitectura moderna en España —como buena parte de las investigaciones centradas en publicaciones y otros medios de difusión han propuesto en los últimos años—, sino de revisarla, con el fin de encontrar las discontinuidades de una aparente narración coherente y heroica.<sup>[N104]</sup>

[N104] A este respecto, reflejando cuánto la revista fue también un espacio para debates académicos, véase las páginas que Joaquim Moreno dedica al tema en su tesis: «Autarchic Architecture», en *Arquitecturas Bis (1974-1985)*; from *Publication to Public Action*, 2011, págs. 221-229.

[N105] Bohigas, Oriol, «La arquitectura para después de una guerra y el buen gusto de antes de la guerra», *Arquitecturas Bis* n. 20, (enero de 1978), págs. 31-32. También Ignasi de Solà-Morales se hizo eco de la exposición en una reseña que publicó en el primer número de *Carrer de la Ciutat*, criticando algunas simplificaciones con relación a la selección de material para la muestra. Véase: Solà Morales, Ignasi de, «Arquitecturas para después del Movimiento Moderno», *Carrer de la Ciutat* n. 1 (enero 1978).

A través de un texto firmado por Bohigas, *Arquitecturas Bis* se hizo eco en su vigésimo número, publicado en enero de 1978,<sup>[N105]</sup> de la exposición *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, organizada poco antes por la Comisión de Cultura del COACyB y cuyo comisariado estuvo a cargo de Roser Amadó y Lluís Domènech. Instalada desde finales de septiembre de 1977 en la Fundación Miró, la muestra fue trasladada al antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Madrid durante el mes de diciembre de ese mismo año, ocupándose del episodio madrileño Capitel y Sambricio.

Aunque producida de forma clandestina en 1971, la película de Basilio Martín Patino *Canciones para después de una guerra* no fue estrenada hasta 1976. Más allá de la coincidencia deliberada de los títulos y mientras que las canciones populares de la película se superponían a una colección de imágenes



**Fig. 4.2.3.** «Una vez ganada la guerra, ante la imposibilidad real de ‘aniquilar’ la arquitectura de la ‘decadencia y beocia, burguesa’ se recurrió a ‘bautizarla’ incorporando los nuevos símbolos en su fachada».

[Ureña, Gabriel, «Especificidad de la poética constructiva y urbanística nacionalsindicalista», *Arquitecturas Bis* n. 32-33 (enero-abril de 1980), pág. 45. (Faximil Edicions Digitalis).]

[N106] Ureña, Gabriel, «Especificidad de la poética constructiva y urbanística nacionalsindicalista», *Arquitecturas Bis* n. 32-33 (enero-abril de 1980), págs. 45-50. Véase: Ureña, Gabriel, *Arquitectura y urbanística civil y militar durante el período de la autarquía (1936-1945)*, Editorial Istmo, Madrid, 1979.

[N107] Bohigas, Oriol, «La arquitectura...», *op. cit.*, pág. 31.

[N108] *Ibidem*.

[N109] Bohigas, Oriol, *Arquitectura española de la Segunda República*, volumen doble, Colección ‘Cuadernos Ínfimos’ n. 5, Tusquets Editor, 1970.

[N110] Bohigas, Oriol, «Los cuatro nuevos de la arquitectura catalana», *Suma y sigue del arte contemporáneo* n.5/6 (octubre/marzo de 1964), págs. 25-27.

[N111] Sambricio, Carlos, «Crítica: La arquitectura española de la Segunda República de Oriol Bohigas», *Revista de Occidente* n. 155, (1972), Madrid, págs. 113-116.

de archivo que previamente habían pasado la censura, convirtiendo al espectador en parte integrante de un atlas cuyo valor residía precisamente en establecer las conexiones no visibles entre signos, marcas o recuerdos, y por ende resignificando lo que la posguerra había supuesto, las arquitecturas para después de una guerra se dispusieron ordenadas —acaso por primera vez, aunque interesadamente separándose las de aquellos arquitectos formados en Madrid y Barcelona— representando, como lo hizo la película, toda la simbología que había acompañado no solo a quienes se pensaron ganadores de aquella Guerra, sino a todo el país. Además, en ambos casos, se hizo combinando ininterrumpidamente lo que Gabriel Ureña llamó la especificidad de la poética urbanística y constructiva nacional-sindicalista, y la más absoluta de las miserias que se escondían tras aquellas escenografías, la tan prodigada «arquitectura de quitaipón (...) para conmemorar desfiles militares suponía el nacimiento de una iconografía urbana cuya especificidad radicaba en el aglutinante uniformado de masas»,<sup>[N106]</sup> a la manera del *Mass Ornament* planteado por Sigfried Kracauer en 1963. [Fig. 4.2.3.]

La muestra planteó así la necesidad de entender la producción arquitectónica inmediatamente posterior a la Guerra más allá de los condicionantes estrictamente ideológicos que la habían soportado. «Una empresa realmente difícil», escribió Bohigas, «debe ser ésta de montar una exposición de la peor arquitectura española producida durante este siglo y lograr hacer de ella un instrumento de comunicación cultural sin necesidad de caer en la facilidad de utilizarla como una simple amonestación negativa».<sup>[N107]</sup> Debido a la neutralidad crítica e ideológica planteada de inicio por los comisarios, «en vez de comunicar una teoría global imposible e inútilmente negativa y tediosa», afirmó, «permite ser considerada por factores autónomos, cada uno de los cuales, al margen de la operatividad en el marco en que se produjeron, admite alguna consideración positiva».<sup>[N108]</sup> Bohigas valoró el acierto de criterio a la hora de separar los proyectos, identificando la producción cultural catalana por un lado y la del resto de España, por otro, distinguiendo así entre los «núcleos sociales y culturales» de Madrid y de Barcelona. Una interesada diferenciación que le permitió de nuevo constatar, a pesar de la comunes directrices políticas y aculturales en qué se produjo, las diferencias entre Cataluña y Madrid o entre Cataluña y el resto de España.

Lo enunciado en relación a la muestra apuntaló el discurso que él mismo había promovido desde mucho antes de la publicación en 1970 de *La arquitectura española de la segunda república*.<sup>[N109]</sup> (Recuérdense sus artículos en *Destino* o *Serra d’Or* y, algo más tarde, los polémicos «Los cuatro nuevos de la arquitectura catalana» en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, publicados en 1964.)<sup>[N110]</sup> Más allá de los materiales dispersos que sobre el tema se habían ido escribiendo desde que Bernardo Giner de los Ríos publicó en 1952 desde México sus *Cincuenta años de arquitectura española*, al que siguió, como es sabido, con una postura ideológica distinta, el trabajo de Rodolfo Ucha Doñate en 1955, el libro sobre la República fue el primer estudio que reunió una visión de conjunto sobre aquel periodo.

Ya entonces, algunas de las tesis de Bohigas habían sido contestadas desde Madrid por Sambricio en las páginas de la *Revista de Occidente*.<sup>[N111]</sup> «El punto más débil del discurso establecido», afirmó este último en relación al libro de Bohigas, «radica en nuestra opinión en intentar atribuir una supuesta carga carismática al grupo de Barcelona (‘...la línea de continuidad progresista en Cataluña’), como consecuencia de analizar todo el movimiento a través del prisma

[N112] *Ibidem*, pág. 113.

[N113] *Ibidem*, pág. 114.

[N114] Sambricio, Carlos, en Martín Frechilla, Juan José y Sambricio, Carlos (eds.), *Arquitectura española del exilio*, Lampreave, Madrid, 2015, pág. 9.

[N115] Amadó, Roser; Domènech, Lluís, «Barcelona, los años 40: arquitectura para después de una arquitectura», *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, COACyB, Barcelona, 1977, págs. 4-7.

[N116] Capitel, Antón, «Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura», *op. cit.*, págs. 8-13; Azurmendi, Luís, «Orden y desorden en el plan de Madrid del 41», *ibidem*, págs. 14-20; y Sambricio, Carlos, «¡Que coman República! Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra», *ibidem*, págs. 21-33.

[N117] Sambricio, Carlos, «¡Que coman República! Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra», *ibidem*, pág. 21.

monocorde de GATEPAC».<sup>[N112]</sup> Dicha carga carismática atribuida al grupo de Barcelona iba, evidentemente, en detrimento del grupo de Madrid —el llamado círculo racionalista madrileño de Luis Lacasa o Manuel Sánchez Arcas, entre otros— el cual fue, según Sambricio, «tratado de una manera meramente informativa, planteando su existencia como un puro accidente casual o circunstancial, identificándola mecánicamente con los grupos expresionistas o formalistas de Madrid o del Norte».<sup>[N113]</sup> Lo que Sambricio criticó con vehemencia, algo sobre lo que insistió en *Arquitecturas Bis años después, fue la continuada visión tópica sobre la permanente dialéctica Madrid-Barcelona*, interesadamente asociando e identificando determinados nombres: el GATCPAC y Sert con Le Corbusier, obviando las líneas divergentes madrileñas (Fernando García Mercadal frente a Lacasa, más cerca este último de los presupuestos de la Deutscher Werkbund que de la propaganda del suizo).

El objetivo de Sambricio no era sino matizar el supuesto progresismo del GATEPAC/GATCPAC en su conjunto —el punto de inflexión que supone el número 25 de *AC* (junio de 1937) es significativo— sin olvidar cuánto la organización fue también el soporte para una serie de arquitectos atados a los presupuestos falangistas (piénsese en José Manuel Aizpurúa o Joan Baptista Subirana, por ejemplo). Sambricio estaba ya entonces reclamando, como luego se comprobó en *Arquitecturas Bis*, una nueva visión que permitiera entender la complejidad de lo sucedido entre el final del modernismo y el inicio de la Guerra Civil, asumiendo, por encima de cualquier consideración, la no prevalencia de una opción o propuesta con relación a las otras.<sup>[N114]</sup>

La dialéctica Madrid-Barcelona pudo comprobarse en el bicéfalo catálogo de la exposición de las arquitecturas para después de una guerra, publicado también como número de *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* (número 121, 1977). Éste incluyó, además del texto de los comisarios sobre las arquitecturas de Barcelona,<sup>[N115]</sup> tres contribuciones madrileñas: Capitel sobre arquitectura, Luis Azurmendi sobre urbanismo y, a modo de cierre, un texto firmado por Sambricio titulado «¡Que coman República! Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra», no limitado a ninguna de las dos ciudades sino al conjunto del Estado.<sup>[N116]</sup> El catálogo de la exposición dio así cuenta de las distintas visiones esbozadas por parte de los críticos (Capitel) e historiadores (Sambricio) madrileños, las cuales contrastaron con las de Bohigas, alineándose sin embargo con las de los barceloneses más jóvenes (Domènech, Quetglas y Solà-Morales). La conexión intelectual con estos últimos residía en la aportación de una conciencia generacional que planteó el poder establecer un discurso crítico y desprejuiciado.

El extenso texto de Sambricio para el catálogo es aún hoy uno de los más claros ejemplos de transferencia de las herramientas de la crítica radical a la historia de la arquitectura moderna en España, como no mucho después lo sería también la obra *Eclecticismo y Vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Catalunya* de Ignasi de Solà-Morales (1980). En ambos casos, se abordó el estudio de la arquitectura española contemporánea desde presupuestos desmitificadores, tal y como afirmó el primero: «Demasiado a menudo los estudios de historia de la arquitectura han tratado el tema de la arquitectura de la postguerra desde supuestos de restauración, aceptando ciertos hechos del Nuevo Estado como contradictorios, pero manteniendo el enfoque desde un punto de vista exclusivamente arquitectónico».<sup>[N117]</sup> Rechazando una crítica

exclusivamente formal y adentrándose en las complejidades y contradicciones de la propia construcción de la historia, lo que había que poner en cuestión era cómo y porqué se aceptó sin discusión alguna «la contradicción que [supuso] el uso simultáneo e indistinto de dos términos dicotómicos como [fueron] los de ‘Reconstrucción’, y ‘Nuevo Orden’, sin percibir lo extraño —y, al mismo tiempo, irónico— que resultaba que un ‘algo’ que se definía como nuevo confesase su voluntad de rehacer o de reconstruir un viejo modelo».<sup>[N118]</sup> Así, la historia se presentó como crítica —como crítica histórica— y la arquitectura de los años cuarenta en España como un soporte ideológico o superestructura.

[N118] *Ibidem.*

Por otro lado, uno de los valores de la muestra fue la casi exclusiva exposición de dibujos originales. (Su catalogación, en base a autores, sistemas de representación y las medidas en centímetros de sus láminas, apareció también publicada en el catálogo.) Aquellas arquitecturas de los años cuarenta se expusieron con la naturalidad y transigencia con la que el cambio político iba removiendo las viejas estructuras del Estado, haciendo de ellas, en tanto sistema ideológico, un elemento más de estudio y debate.

A propósito de esta cuestión, Bohigas afirmó que la exposición «es una llamada apasionada a la calidad del dibujo como instrumento autodidacta, comunicativo y retórico».<sup>[N119]</sup> Sin embargo, a su entender, mientras que algunos dibujos de aquellos arquitectos barceloneses que con mayor esmero quisieron hacerse valer de los lenguajes clásicos (Eusebio Bona o el primer Raimon Duran i Reynals), eran capaces de mostrar un cierto proceso o método de proyecto relacionado con la arquitectura académica y el eclecticismo, algunos otros ejemplos de arquitectos madrileños, como las fantasías y alegorías arquitectónicas de Moya, se asociaban con las nuevas vanguardias pseudoarquitectónicas americanas y europeas en las cuales, en palabras de Bohigas «autodidactismo, comunicación y retórica se diluyen en el puro ejercicio ilustrativo».<sup>[N120]</sup> Esta afirmación en relación al trabajo de Moya puede entenderse, en parte, como respuesta diferida a la polémica que, como ya hemos visto, supuso la publicación del escrito de Capitel sobre la Universidad Laboral de Gijón.<sup>[N121]</sup>

[N119] Bohigas, Oriol, «La arquitectura para después de una guerra y...», *op. cit.*, pág. 32.

[N120] *Ibidem.*

[N121] Capitel, Antón, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitecturas Bis* n. 12 (marzo de 1976), págs. 25-31.

Según Bohigas, uno de los grandes errores que plantearon las investigaciones de los más jóvenes fue el hecho de no advertir las enormes diferencias entre ambas ciudades, aplicándoseles los mismos esquemas históricos. A pesar de la «conformidad franquista» de todo el ambiente del Estado,<sup>[N122]</sup> ¿cómo era posible, en su opinión, equiparar, atendiendo al significado concreto que adquieren de cara a sus respectivas referencias histórico-culturales, la obra de Gutiérrez Soto y la de Duran i Reynals, como casos equivalentes en cuanto a «nivel de oficio», por ejemplo? A tales efectos, recuérdense los proyectos de vivienda colectiva de ambos arquitectos inmediatamente anteriores a la Guerra, como por ejemplo las viviendas en la calle Aribau de Barcelona del segundo o los conjuntos de vivienda en el barrio de Chamberí del primero (calles Espronceda, Miguel Ángel, y el conjunto de las calles Almagro y Zurbarán, los dos últimos terminados tras la Guerra). [Figs. 4.2.4-5.]

[N122] Bohigas, Oriol, *Modernidad en la Arquitectura de la España Republicana*, Tusquets, Barcelona, 1998, pág. 204.

¿Hubo, pues, un retroceso, al hilo de lo planteado por Bohigas en *Arquitecturas Bis*, confirmándose Barcelona frente a Madrid —capital del Nuevo Estado centrada en recuperar arquitecturas escorialenses como imagen de una nueva política nacional— como la única ciudad donde se sustentó, al menos, sobre las bases de una mínima cultura de resistencia frente al *statu quo* franquista? ¿Fue Barcelona, como creyó suponer Bohigas, la que no sin dificultades ofreció frente

**Fig. 4.2.4. Raimon Duran i Reynals, Edificio de Viviendas J. Espona (Edifici d'Habitatges Camp d'en Vidal) (1933-1935). Vista exterior desde la calle Aribau.**

[Autor desconocido. Fons Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, Arxiu Històric del COAC, Barcelona. Publicada en Flores, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1961, pág. 151.]

**Fig. 4.2.5. Luis Gutiérrez Soto con Fernando Cánovas del Castillo y de Ibarrola, Viviendas para Comercial Inmobiliaria (1935-41). Vista exterior desde la calle Zurbarán.**

[Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).]



[N123] *Ibidem*.

a Madrid y el resto de España un mínimo de cultura arquitectónica? A su parecer, en Madrid no existió ningún arquitecto como Duran i Reynals, acusando de «masturbación historicista» a todas aquellas revisiones históricas que buscaron un parangón madrileño: «Allí, el intento de una auténtica arquitectura del franquismo no sólo no marcó ningún paso operativo, sino que relegó a la ridiculez escenográfica los pocos arquitectos que podían mostrar algún contacto pretérito con la cultura y con el buen oficio».<sup>[N123]</sup> Sin embargo, y a pesar de que las apreciables diferencias en los trabajos de vivienda colectiva (por ejemplo, entre Duran i Reynals y Gutiérrez Soto), la realidad desmiente parcialmente la asociación y así aparecen en ambos contextos ejemplos capaces de poner en cuestión la generalización planteada por Bohigas. Esto nos lleva a pensar en aquellas deliberadamente omitidas, forzosa paradoja en todo ejercicio de síntesis, como lo fue también la muestra de las arquitecturas para después de una guerra. [Figs. 4.2.6-7.]

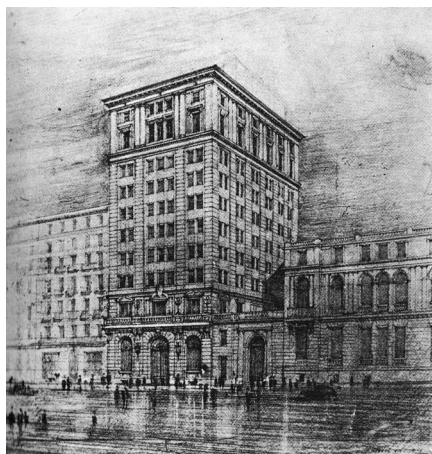
Con todo, el criterio que los comisarios emplearon a la hora de seleccionar las obras tuvo como objetivo poner de manifiesto aquellos aspectos o conside-

**Fig. 4.2.6. Raimon Durán y Reynals, perspectiva del primer proyecto de la Casa Muñoz en el Paseo de Gracia c/v Avda. Diagonal (1949).**

[*Arquitecturas Bis* n. 30-31 (septiembre y octubre de 1979), págs. 22 y 23. (Archivo digital *Arquitecturas Bis*, Facsimil Ediciones Digitales, Valencia).]

**Fig. 4.2.7. Luis Gutiérrez Soto, perspectiva del edificio de viviendas en el Paseo de la Castellana (1944), actual plaza de Gregorio Marañón.**

[*Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, Catálogo de la exposición organizada por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares (1977), pág. 69.]



raciones —algunas más parciales que otras— que se ajustaran a la «neutralidad interpretativa» que cierta crítica estaba reclamando. Solo así se entiende que la muestra obviase aquellas obras que se escaparon del debate para la búsqueda de una identidad nacional —que las hubo, y brillantes—, mostrando sin ambages el ideario de la arquitectura moderna.

En el caso de las arquitecturas de Cataluña, especialmente en Barcelona, éstas fueron escogidas en tanto obras que enaltecieron o simbolizaron el Nuevo Estado, reafirmando en la creencia de que si bien la Dictadura había derribado la Segunda República y, con ello, sus símbolos y lenguajes —destruyendo, también, un proceso de transformación social y una arquitectura que lo simbolizaba—, la definición de una propuesta estilística convergente había sido inexistente o al menos improvisada, mostrando incoherencias en la formación de unos parámetros culturales e influencias de los regímenes fascistas extranjeros, entre otras.<sup>[N124]</sup>

[N124] Los arquitectos de Barcelona representados fueron Francesc Folguera Grassi (1891-1960), Pere Benavent de Barberà i Abelló (1899-1974), Manuel de Solà-Morales i de Roselló (1910-2003), Josep Maria Soteras i Maurí (1907-1989), Joaquim Lloret Homs (1890-1988), Eugeni Pedro Cendoya Osoz (1894-1975), Lluís Bonet Garí (1893-1993), Raimon Duran i Reynals (1897-1966), Antoni Fisas i Planas (1896-1953), Eusebi Bona Puig (1890-1972), José Antonio Coderch de Sentmenat (1913-1984), Manuel Valls i Vergés (1912-200) Francesc Mitjans Miró (1909-2006) y Francesc Nebot i Torrens (1883-1966), siendo éste último el mayor de todos y Coderch el más joven.

Ilustrando el planteamiento inicial de Bohigas —el núcleo catalán frente al resto del Estado—, la mayor parte de las obras escogidas tenían en común la consolidación de un modelo de producción anterior, es decir, una particular relación del profesional liberal con un cliente determinado que, en este caso, vino a ser la burguesía luego connivente con el Régimen. Solo así se explica el denominador común de la mayor parte de los proyectos seleccionados: viviendas de renta alta en el ensanche u otros barrios de alto nivel, segundas residencias en la costa y, por último, sedes para instituciones bancarias o aseguradoras. Todo ello en detrimento de otros programas como iglesias, edificios militares o vivienda social.

Por su lado, el bloque no catalán se extendió sobre el territorio más allá de la ciudad de Madrid, con ejemplos en Bilbao, Málaga, Sevilla o Zaragoza. Aunque Madrid y gran parte de estas ciudades adolecieran de modelos de producción clientelares similares a los catalanes, sí mostraron, por el contrario, los proyectos de los arquitectos de la Dirección General de Regiones Devastadas o del Instituto Nacional de Colonización, una mayor colección de edificios, no solo en tanto a tipologías funcionales, sino en cuanto a su heterogeneidad.

En suma, los materiales desplegados en la exposición *Arquitectura para después de una guerra* rebatieron aquella concepción que hacía ver la arquitectura de posguerra como dramático resultado de una ruptura con la arquitectura racionalista de los años treinta. Es evidente que la interrupción del sistema democrático republicano y la llegada de una dictadura militar arrinconaron la arquitectura anterior a la Guerra, la cual se desembarazó parcialmente del yugo político ya entrados los cincuenta coincidiendo con la apertura social y económica. A pesar de ello, y frente a esta explicación simplista, a juicio de los comisarios, tanto desde Barcelona como desde Madrid, la arquitectura de los años treinta, aquella de la República e incluso anterior, «no había militado mayoritariamente en el Movimiento Moderno, dándose infinitas gradaciones (...) desde esta tendencia hasta la más académica de las posiciones».<sup>[N125]</sup> Así, la arquitectura oficial de posguerra se afanó en conservar los lenguajes académicos asociados a la idea de tradición, a pesar incluso de que los propios edificios fueron en esencia proyectados sobre la base de principios funcionalistas y un racionalismo constructivo, frente al academicismo entendido como un ejercicio compositivo en base a unas «reglas flexibles».<sup>[N126]</sup> El ropaje lingüístico terminó por desvelar la arquitectura como metáfora del sistema social y cultural del Régimen, que paulatinamente fue perdiendo el control sobre sus medios de expresión, que no supo hacer propios.

[N125] Amadó, Roser; Domènech, Lluís, *op. cit.*, pág. 5.

[N126] *Ibidem*, pág. 6.

[N127] En el caso de Madrid, los edificios representados en la muestra eran obra de Pedro Bidagor Lasarte (1906-1996), Alejandro de la Sota Martínez (1913-1996), los arquitectos de la Dirección General de Regiones Devastadas (Luis Díaz Guerra y Milla) e Instituto Nacional de Colonización, Alberto Acha Urioste (1913-1945), Eduardo Olasagasti Irigoyen (1909-1975), Manuel Ambrós Escanellas (1911-?), Modesto López Otero (1885-1962), Víctor D'Ors Pérez-Peix (1909-1994), Casto Fernández-Shaw (1896-1978), Eugenio Aquinaga Azqueta (1910-2002), Rafael de Aburto Renobales (1913-2014), Miguel Fisac Serna (1913-2006), Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000), José Antonio Corrales Gutiérrez (1921-2010), Ramón Vázquez Molezún (1922-1993), Luis Gutiérrez Soto (1900-1977), Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo (1912-2005), Joaquín Vaquero (1900-1998), Eduardo Baselga Neyra (1916-1993), Fernando García Mercadal (1896-1985), Pascual Bravo Sanfelú (1893-1984), Secundino Zuazo Ugalde (1887-1971), Diego Méndez González (1904-1897), Pedro Muguruza Otaño (1899-1952), Luis Moya Blanco (1904-1990) y Fernando Chueca Goitia (1911-2004).

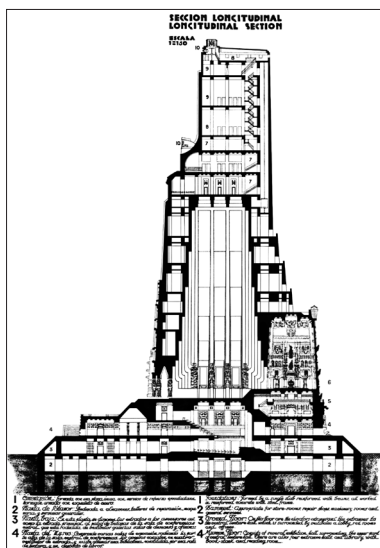
[N128] Agrasar, Fernando, «El Exilio Interior», en *Arquitectura española del exilio*, Lampreave, Madrid, 2015, pág. 337.

[N129] Capitel, Antón, «Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura», *op. cit.*, pág. 11.

[N130] *Ibidem*, pág. 11.

**Fig. 4.2.8. Luis Moya y Joaquín Vaquero Turcios, sección del proyecto para el Faro de Colón en la República Dominicana (1929-1932).**

[Publicado en Capitel, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, 'monografías 3', comisión de cultura, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pág. 58. Fondo de Luis Moya (Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM).]

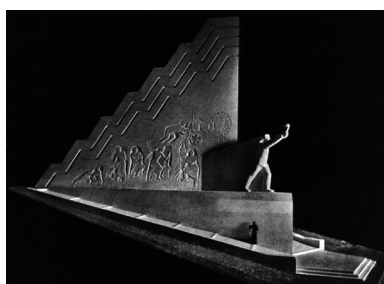


Esta cuestión, ya esgrimida por Sambricio con relación al libro de Bohigas sobre la arquitectura de la Segunda República fue también remarcada por Capitel en el texto que publicó en el catálogo de la muestra. Lo hizo cuestionando la superestructura de una posible arquitectura moderna en el periodo republicano, insistiendo en que a pesar de que la cultura conservadora y la academia no gozaron de la atención de las élites durante los años anteriores a la Guerra, ésta no había dejado de existir e incluso de ser mayoritaria (las escuelas, las instituciones) hasta tal punto que «la pretendida restauración académica» de los años cuarenta había de entenderse como una continuidad y no como una ruptura.

Lo esgrimido por Capitel reafirmó la tesis de una posible ligazón entre los experimentos de una arquitectura racionalista durante los años veinte y treinta —con influencias de distinta procedencia— y la figuratividad moderna de la arquitectura de los años cincuenta. Para demostrar dichas ambivalencias, el autor ilustró esta cuestión a través de cuatro arquitectos de distintas generaciones.<sup>[N127]</sup> Por un lado, Pedro Muguruza, seguido de Luis Moya, Luis Gutiérrez Soto y una cuarta figura más joven como Francisco de Asís Cabrero, perteneciente a aquella generación de arquitectos que vio como sus estudios fueron interrumpidos por la Guerra, lo que les permitió, a diferencia de sus mayores y no sin esfuerzo, incorporarse a aquellos planteamientos de una arquitectura moderna en un «momento en el que la supervivencia de la Dictadura dependía también de ser capaz de ofrecer signos de modernidad: y los jóvenes arquitectos o bien participan del ideario franquista, o bien habían aprendido, como la mayor parte de la población, que la condición necesaria para poder vivir era la renuncia a cualquier idea política o pensamiento político».<sup>[N128]</sup> La encomiable adaptación de aquella generación a dichos cambios sociales y políticos no únicamente aseguró su supervivencia, sino que terminó por consolidarla como la gran protagonista de los grandes cambios en cuanto a arquitectura se refiere.

Pero mientras que Cabrero encontró en la arquitectura moderna italiana de ideología fascista —revelada de primera mano tras sus viajes a Italia antes de acabar la carrera—, la firme coincidencia y conveniencia entre arquitectura moderna y progreso, Moya, por su parte, salió de la indecisión a la que había estado sometida su obra desde la finalización de sus estudios en 1927, como mostraron dos obras bien distintas entre sí: el faro de Colón en la República Dominicana (1929-1932) junto a Joaquín Vaquero Turcios y el Museo de Arte Moderno (1933). [Fig. 4.2.8.]

La distancia que un arquitecto más joven como Cabrero pudo tener con respecto a Moya, Gutiérrez Soto y todavía más alejado Muguruza, muestra sin embargo la inexactitud de una absoluta correspondencia entre figuraciones e ideologías o entre modernidad y progreso, «constituyendo más un arma dialéctica para unos y otros y no un argumento que pueda explicar claramente el origen de algunas tendencias ni servir de garantía para aquellas que pretenden ser ofrecidas como la imagen más adecuada de un determinado contenido político».<sup>[N129]</sup> La figura de transición entre Moya y Cabrero aparece fielmente representada no solo en la obra, sino también en la figura de Gutiérrez Soto: «Si para Luis Moya el estilo era una filosofía que en el lenguaje arquitectónico hacía visible su significación, para Gutiérrez Soto éste era exclusivamente un instrumento con el cual proyectar».<sup>[N130]</sup> Así, mientras que la obra de Moya sintetizó con gran nitidez las vicisitudes de la arquitectura española de los años cuarenta, en tanto recuperación de los valores conservadores y académicos sometidos a los rigores de una arquitectura racionalista, la obra de Gutiérrez Soto confirmó la inexis-



**Fig. 4.2.9. Luis Moya (junto con el escultor E. Pérez Comendador), proyecto presentado al concurso de Monumento a Pablo Iglesias (septiembre-octubre de 1932).**

[Publicado en *Arquitectura* n. 161-162 (9-10), pág. 303, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.]

**Fig. 4.2.10. Luis Moya, lado norte del arco del sueño arquitectónico para una exaltación nacional (1937-38).**

[Reproducido en Capitel, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Monografías n. 3, Comisión de Cultura, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pág. 75.]

[N131] Sambricio, Carlos, «Arquitectura española del exilio», *op. cit.*, págs. 21-22.

[N132] Capitel, Antón, «Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura», *op. cit.*, pág. 10.

[N133] *Ibidem*.

[N134] Véanse: Flores, Carlos, «La arquitectura española en julio de 1936. Influencia de la guerra y del espíritu de posguerra en su desarrollo posterior» (capítulo viii), *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1961, págs. 177-200; «Las generaciones de posguerra. Situación actual», (capítulo ix), *ibidem*, págs. 201-219. Véase también: Fullaondo, Juan Daniel y Muñoz, María Teresa, *Historia de la arquitectura contemporánea española* (tomo II, «Los grandes olvidados»), Editorial Munilla-Lería, Madrid, 1995.

tente continuidad entre aquella arquitectura anterior a la Guerra y la que, ya en los años cincuenta apareció por cuenta de aquellos arquitectos que no muchos años antes habían, sin prejuicio estilístico alguno, desarrollado una arquitectura al servicio de unos supuestos valores políticos.

Muguruza, por su parte, y como escribió Capitel, apareció como la piedra angular de la administración, el director general de Arquitectura creado a sí mismo y cuya inicial pretensión fue la de controlar la arquitectura oficial, otorgando encargos y proyectos. De todas las actividades desarrolladas al frente de la Administración, la más destacada fue la creación de una sección dedicada al urbanismo responsable, entre otros, del Plan de Madrid de 1941. Sin embargo, sus arquitecturas posteriores a la Guerra poco o nada tendrán que ver con quien había construido, con apenas treinta años, el Palacio de la Prensa o el Edificio Coliseum (junto con Fernández Shaw) en la Gran Vía madrileña. Las ilustraciones expuestas en la muestra eran escenografías y no tanto proyectos, resultado del «menoscabo de la identidad cultural» que el Régimen se había afanado en promover tras la Guerra, como ha afirmado Sambricio, «en una torpe marcha atrás de un régimen que desoiría las propuestas de los ‘propagandistas’ (de los católicos seguidores de Herrera Oria) para mantener una imagen de modernidad y no optar por el pastiche escurialense, opción reclamada por mediocres como Ambrós, D’Ors, Eusa o un Muguruza que poco tenía ahora en común con el que en su día fuera brillante arquitecto».<sup>[N131]</sup> A este respecto, los bocetos a lápiz para el vía crucis del Valle de los Caídos y las perspectivas, también a lápiz, para la iglesia del Cerro de los Ángeles en Madrid confirmaron —a diferencia de los Moya, Acha, López Otero o incluso Gutiérrez Soto—, lo que para él fue la academia.

Como concluyó Capitel: «el tradicional cuerpo disciplinar quedaba aislado, planteado con tal dureza y abstracción que el lenguaje específico se convertía en código inútil. La academia, la propia Dirección General de Arquitectura, encontró en Muguruza su límite y su inversión. Llamada para resolver problemas y para representar al Estado acabó hablando tan solo de sí misma».<sup>[N132]</sup> Es decir, fueron las erráticas cuando no inexistentes políticas culturales del Régimen las que terminaron por oponer una resistencia al trabajo de aquella brillante generación cuya carrera quedó también, en cierta medida, interrumpida, confirmándose también a través de la arquitectura cuánto una circunstancia como la vivida en España entre 1936 y 1939 no fue sino un fracaso global para el progreso que no atiende a vencedores o perdedores. [Figs. 4.2.9-10.]

Las posiciones de Capitel refrendan los argumentos de Sambricio con relación a Bohigas y así, la muestra puso de manifiesto la necesidad de disponer de nuevas armas críticas con las que estudiar la arquitectura producida durante el periodo inicial del régimen de Franco. Se trató de plantear una visión que los más jóvenes entendían que no había sido aplicada a la hora de analizar la arquitectura de posguerra, debido sobre todo a ciertas creencias con relación a los movimientos de vanguardia y su posterior desarrollo. Fueron de hecho el concepto y la noción de vanguardia así como el «equivoco de oponer vanguardia única, excluyente, definida en términos de lenguaje a una arquitectura que aceptaba las dependencias ‘naturales’ del sistema (la tradición, la presión de las estructuras, los gustos populares)»,<sup>[N133]</sup> aquello que terminó por discutirse, rebatiendo algunos de los planteamientos que, en dichos términos, habían sido esgrimidos por Carlos Flores en su *Arquitectura española contemporánea*, originalmente publicado en 1961.<sup>[N134]</sup>

[N135] Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, «La arquitectura del franquismo. A propósito de una nueva interpretación», *op. cit.*, págs. 12-19.

[N136] El número incluyó, entre otros textos: Pérez Escolano, Víctor, «Arte y Estado frente a la cultura conservadora: la idea de arquitectura como reflejo de la crisis de hegemonía en el bloque dominante en el primer franquismo», *Arquitectura* n. 199 (marzo-abril de 1976), págs. 3-18; Solà-Morales, Ignasi, «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía, 1939-1953», págs. 19-30; Sambricio, Carlos, «Ideología y reforma urbana: Madrid 1920-1940», págs. 77-88 [luego publicado como «La arquitectura española 1939-45: la alternativa falangista», en Sambricio, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Colección de Arquitectura n. 8, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983.]; y Pol, Francisco, «La enseñanza de la arquitectura (1939-1957) como autoreproducción del grupo profesional», págs. 99-108. Véase, además: Quetglas, Josep, *De la ciutat del Repòs al Valle de los Caídos*, ciclo 'La arquitectura de la autarquía' (abril de 1976).

[N137] Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, «La arquitectura del franquismo. A propósito de una nueva interpretación», *op. cit.*, pág. 12.

[N138] Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, «Respuesta a nuestros oponentes», *op. cit.*, pág. 29.

[N139] Solà-Morales, Ignasi, «A propósito de la arquitectura del franquismo, Ignacio de Solà-Morales responde a Tomàs Llorens y Helio Piñón», *op. cit.*, págs. 27-28.

[N140] «Editorial», *Arquitectura* n. 199, *op. cit.*, pág. 1.

Manifestado el amplio interés despertado por la revisión histórica, las disertaciones iniciadas en relación a la arquitectura del primer franquismo en *Arquitecturas Bis* con la reseña de Bohigas sobre la muestra *Arquitectura para después de una guerra* tuvieron continuidad, no mucho después, y como ya se ha dicho, con la publicación de los escritos de Sambricio y Solà-Morales en respuesta a un primer escrito firmado por Llorens y Piñón titulado «La arquitectura del franquismo: a propósito de una nueva interpretación».<sup>[N135]</sup> Además de la muestra que sobre la obra de Bona se celebró en Barcelona en 1973, la motivación para la escritura del mismo fue la ya citada exposición itinerante entre Barcelona y Madrid, así como la celebración de un ciclo de conferencias titulado *La arquitectura de la autarquía*, celebrado inicialmente en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares durante los meses de marzo y abril de 1976. De aquellos encuentros surgieron varios textos, algunos de los cuales fueron luego reproducidos en un número monográfico de *Arquitectura* titulado «Arquitectura Ideología y Poder».<sup>[N136]</sup> Contribuciones sin embargo parciales, a tenor de lo escrito por Llorens y Piñón, calificándolas al inicio de su escrito como «bastante desiguales en sus méritos respectivos» y apoyadas en «puntos de vista más heterogéneos de lo que a primera vista parece».<sup>[N137]</sup> Estas polémicas —«decididamente tenemos, unos y otros, pero hábito de polémica (...) El caso es que no nos hemos entendido; o nos hemos entendido poco»—,<sup>[N138]</sup> terminaron por apuntalar la pertinencia de una renovada investigación sobre la arquitectura y el urbanismo en el periodo de la autarquía que ya iniciada unos años antes.

Así, «el carácter nada fortuito que el éxito del tema de la arquitectura de los años 40 tiene (...) reflujo de los años heroicos», como afirmó Solà-Morales,<sup>[N139]</sup> hizo que *Arquitecturas Bis* se transformara en un verdadero espacio de discusión para los más jóvenes historiadores y críticos con relación al estudio de un determinado periodo de la historia de España, indirectamente participando de un debate mayor: el debate cultural de la llamada transición democrática. Además de comprobar de qué manera las publicaciones contribuyeron decisivamente a un debate repleto de aristas y angulaciones críticas hoy inexistente y viceversa —cuánto el debate es definitorio en la construcción del medio—, releer aquellos textos supone entender con mayor clarividencia la historia de la arquitectura española contemporánea y los distintos caminos emprendidos desde entonces.

La mediatizada discusión confirmó también la difícilmente declinable ascendencia de aquella generación que precedió a los más jóvenes críticos e historiadores, mostrando las diferencias entre los que habían asumido «un pasado ya definitivamente cancelado»,<sup>[N140]</sup> frente a aquellos otros que abiertamente cuestionaron el esquematismo con que se habían tratado, siempre desde consideraciones parciales, la arquitectura y el urbanismo desarrollados durante los años de la autarquía. Una alternativa crítica común aunque matizada frente a aquella línea que cuestionó la continuidad del racionalismo anterior a la Guerra en aquellas arquitecturas de posguerra. De las referencias manejadas por ambas posturas —Llorens y Piñón por un lado, adscribiéndose parcialmente a los planteamientos de Bohigas; Sambricio, Capitel, Solà-Morales y Quetglas, por otro—, se deduce una diferencia generacional de base que acabó distanciándolas. La postura de los primeros asumió una lectura aparentemente cerrada de la posguerra y del franquismo (la de los historiadores o economistas nacidos aproximadamente a mediados de los treinta, entre otros, Ramón Tamames). Los segundos, por su parte, encontraron en lecturas nuevas (véase José Manuel Naredo, Joaquín Leguina,

José Luis García Delgado, Nicolás Ortega, entre otros economistas, o los estudios sociales de Carlos Moya) una postura nueva que les permitió «no emitir juicios ni positivos ni negativos», con el único objetivo de «comprender», es decir, de «entender qué fue realmente el franquismo, cuál fue su estructura de poder, cuál su saber, cómo el técnico aceptó el compromiso de la colaboración...»,<sup>[N141]</sup> como así respondió Sambricio en *Arquitecturas Bis*.

[N141] Sambricio, Carlos, *op. cit.*, pág. 25.

A dos columnas, ilustrando sus argumentos a través de una amplia selección de proyectos y obras comentados procedentes de la polémica exposición y colocadas indistintamente aunque siempre colgando del margen superior, sumados a una prolija colección de notas y referencias sitas en la columna derecha, el escrito de Llorens y Piñón manifestó primero como las proposiciones de los «jóvenes críticos e historiadores» —por Domènech, Capitel, Quetglas, Sambricio Solà-Morales y compañía...— oponían «un grave y ceñudo mentís a las condenas de la generación de sus mayores».<sup>[N142]</sup> Lo hizo en base a tres argumentos claramente diferenciados: «Acerca de la continuidad del racionalismo», «Acerca de la naturaleza (a-)ideológica o ‘autónoma’ de la arquitectura franquista de los años 40» y «Acerca de la ahistoricidad que la nueva interpretación proyecta sobre la arquitectura franquista». Todo ello en un contexto en el que se «hubiera esperado una confirmación de los juicios negativos que se habían venido aplicando a la arquitectura española producida o propiciada por el régimen franquista en sus primeros 10 o 15 años».<sup>[N143]</sup>

[N142] Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, «La arquitectura del franquismo. A propósito de una nueva interpretación», *op. cit.*, pág. 12.

[N143] *Ibidem*.

A pesar de reconocerse en algunos de los renovados planteamientos históricos —especialmente aquel que planteaba una línea de continuidad entre el racionalismo anterior a la Guerra y la arquitectura de los años cuarenta, cuestionándose el simplismo con el que se identificó el periodo republicano como progresista y el de posguerra como reaccionario *per se*—, Llorens y Piñón reaccionaron frente a lo que consideraron un uso restrictivo e inadecuado que del concepto de ideología se había ido extendiendo entre la historiografía de la arquitectura,<sup>[N144]</sup> sobre todo la dedicada al estudio de las arquitecturas de los regímenes totalitarios, tal y como había esgrimido el segundo de ellos en el número de *Arquitecturas Bis* donde su comentario de texto, como se ha visto, apareció enfrentado al de Capitel sobre la Universidad Laboral de Moya.<sup>[N145]</sup>

[N144] Véase también: Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, «Ecléctismo e Ideología», *op. cit.*

[N145] Piñón, Helio, «Ideología y lenguaje de las arquitecturas del poder», *Arquitecturas Bis* n. 12 (marzo de 1976), págs. 19-24.

Un avance, dijeron Llorens y Piñón, «en la medida en que rescata la arquitectura franquista de los años cuarenta del cliché ‘arquitectura ideológica en tanto que totalitaria’», y que sin embargo «se extravía (...) en sus tentativas de ofrecer unas formulaciones alternativas para el concepto de ideología».<sup>[N146]</sup> El verdadero sentido de su crítica residía en el hecho de haber sentido cuánto se había minimizado la importancia de la ruptura histórica que supuso la Guerra Civil,<sup>[N147]</sup> afirmando que a todos los niveles, «pretender que después de 1939 las cosas seguían estando igual que antes es, sencillamente, inaceptable».<sup>[N148]</sup> cuestión que fue respondida directamente por Sambricio, para quien dicha ruptura existió, pero no a la manera en que Llorens y Piñón la habían querido manifestar, trabajando a través de «unos supuestos arquitectónicos que, hasta el momento, se habían identificado con el saber de la vanguardia».<sup>[N149]</sup> en línea con los planteamientos de Maldonado en *Avanguardia e razionalità*, de gran influencia para éstos últimos.

[N146] Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, «La arquitectura del franquismo. A propósito de una nueva interpretación», *op. cit.*, pág. 18.

[N147] A este respecto se refirieron Llorens y Piñón a un estudio dirigido por Ignasi de Solà-Morales que sobre la enseñanza de la arquitectura en la ETSAB se desarrolló en el contexto de la exposición conmemorativa de su centenario en el curso 1975-76. Éste planteaba cuestiones relativas a la continuidad en los métodos de enseñanza académicos antes y después de la guerra. Véase: AA.VV., «Per la Major Barcelona 1917-1953», «Patología de Postguerra», *Exposició Conmemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*, Ediciones ETSAB, Barcelona, 1977, pág. 331-332).

[N148] Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, *op. cit.*, pág. 13.

[N149] *Ibidem*.

Gran parte de las críticas vertidas por Llorens y Piñón en su escrito insistieron en las confusiones terminológicas en las que habían incurrido sus «opponentes»: la confusión entre racionalismo o Movimiento Moderno, entre «racionalis-

mo de vanguardia» y «racionalismo difuso» y la confusión entre «racionalismo como actividad teórica», como fenómeno cultural o histórico, y entre «racionalismo como respuesta adecuada a la transformación de las condiciones técnicas de la construcción y de las necesidades».<sup>[N150]</sup> A este respecto, y sobre la base de su argumentación —la ahistoricidad que las nuevas interpretaciones proyectaron sobre la supuesta arquitectura franquista—, los planteamientos de Llorens y Piñón resultaron pertinentes cuando se refirieron a algunos casos específicos sobre los que ya hemos hablado. Por ejemplo, el cuestionamiento de la forzada e interesada traslación por parte de Capitel del concepto rossiano de ciudad análoga, así como también la inválida analogía iconográfica con los arquitectos revolucionarios resultó ser, a su parecer, «tan anacrónica como leer las catedrales góticas en términos de ‘nuevo dinamismo espacial’ (Zevi), leer a Brunelleschi en términos de ‘anulación de la historia’ (Tafuri), o leer a Alberti en función del ‘inclusivismo’ de Venturi»,<sup>[N151]</sup> como esgrimieron en relación a Moya y la Laboral de Gijón.

Por su lado, y como parte de una investigación que quiso evitar, en la medida de lo posible, emitir juicios de valor positivos o negativos, la respuesta de Sambricio empezó por explicar el interés en la arquitectura de los años cuarenta, acaso uno de los periodos más plenos e interesantes de la arquitectura contemporánea española. Éste se debió a su capacidad para reflejar como ninguna otra la existencia de un debate teórico que Llorens y Piñón parecían haber omitido interesadamente, confrontando por oposición el periodo heroico de la arquitectura republicana con lo que ocurrió después: «Lo que significa la voluntad y renuncia a la valoración formal de una arquitectura para entender, a nivel del desarrollo alcanzado por el capital en su organización, lo que significa ahora la auténtica lectura arquitectónica».<sup>[N152]</sup> En opinión de Sambricio, los planteamientos de Llorens y Piñón carecían de toda lógica, más allá de la sentimental, como a su parecer manifestaron las aseveraciones irónicas y las preguntas retóricas reproducidas y contestadas por éste en su respuesta: «No, los años 40 no constituirán un bache en la historia de la arquitectura española del siglo xx, sino que serían uno de sus momentos más plenos e interesantes...».<sup>[N153]</sup> Para este último, como para Solà-Morales, sí existió un bache, pero no el salto que Llorens y Piñón habían querido dar a entender, describiendo el periodo como históricamente fértil, por cuanto mostró como casi ningún otro las manipulaciones ideológicas de los supuestos arquitectónicos heredados de la vanguardia.

En suma, Sambricio estaba criticando que el trabajo de Llorens y Piñón se había centrado únicamente en una «valoración lingüística o formal del hecho arquitectónico»,<sup>[N154]</sup> trasladando a los años cuarenta los mismos esquemas teóricos de que se sirvió la década precedente (los racionalismos y la vanguardia). En todo caso, y hablando en nombre de todos los firmantes de aquel conjunto de artículos publicados en *Cuadernos*, en *Arquitectura*, aunque insistiendo en las diferencias y matices entre todos ellos, Sambricio insistió en cómo y por encima de cualquier otra consideración el interés de todos ellos se fundamentó en un planteamiento común: entender qué fue realmente el franquismo y cómo funcionaron sus estructuras de poder con relación a la arquitectura y el urbanismo.<sup>[N155]</sup>

A pesar de las diferencias, ambas posturas sí respondieron en conjunto a todas aquellas contribuciones anteriores que habían sido incapaces de mostrar la cuestión en toda su complejidad, intentando «comprender la naturaleza del franquismo y en ver cómo la arquitectura se definía como reflejo de un problema de estructura».<sup>[N156]</sup> Así, el esquematismo que lecturas como la propuesta por Ci-

[N150] *Ibidem*.

[N151] *Ibidem*, pág. 19.

[N152] Sambricio, Carlos, *op. cit.*, pág. 26.

[N153] Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, *op. cit.*, pág. 12.

[N154] Sambricio, Carlos, *op. cit.*, pág. 26.

[N155] *Ibidem*, pág. 25.

[N156] *Ibidem*.

[N157] Cirici, Alexandre, *La estética del franquismo*, op. cit.

[N158] Sambricio, Carlos, «A propósito de la arquitectura del franquismo, Carlos Sambricio responde a Tomàs Llorens y Helio Piñón», op. cit., pág. 25.

rici,<sup>[N157]</sup> entre otros, habían propuesto, solo redundaban en seguir aumentando el conjunto de tópicos sobre el tema: «cualquier *boutade* era buena, y textos tan criticables y deficientes (...) eran recibidos con alegría por parte de aquellos que veían así confirmadas sus opiniones»,<sup>[N158]</sup> tal y como afirmó el propio Sambricio. Las preguntas a que condujeron aquellas discusiones les permitieron rebatir aquella visión reduccionista que había querido ver en la arquitectura que siguió al alzamiento militar de 1936 una interrupción o ruptura con respecto a la arquitectura racionalista de los años treinta, aquella que encarnó en España los ideales de la democracia, y al mismo tiempo una instauración, la de una arquitectura para el Nuevo Estado —culturalmente muy alejada de la arquitectura de los estados fascistas alemán e italiano—, que no quedó arrinconada hasta que en los años cincuenta se produjo la tardía y definitiva eclosión del Estilo Internacional.

Así y todo, no fueron las discusiones entre Llorens, Piñón, Sambricio e Ignasi de Solà-Morales las últimas contribuciones que con relación al tema de la arquitectura de los años cuarenta aparecieron publicadas en *Arquitecturas Bis*. No mucho después, fue de nuevo Bohigas quien, en un aparente intento de apaciguamiento —que, además de enmascarar una crítica hacia a los planteamientos de los más jóvenes, ofreció una nueva batalla dialéctica que ponía de nuevo en la diana al propio Sambricio y, sobre todo, a la arquitectura de Madrid—, publicó un escrito acompañado de un impresionante reportaje gráfico firmado por Francesc Català-Roca,<sup>[N159]</sup> reforzando su tesis mediante un argumento visual.

Titulado «Otra vez la arquitectura los 40. Gracias y desgracias de los lenguajes clásicos en Barcelona»,<sup>[N160]</sup> el escrito estuvo dedicado principalmente a ciertas arquitecturas residenciales que utilizaron, con mayor o menor aproximación, el lenguaje clásico antes y después de la Guerra. Así, y otorgándole una perspicaz nueva dimensión a la discusión que se alejó deliberadamente de la historia crítica que reivindicaron los más jóvenes y alineándose, en cierta medida, con algunos de los argumentos de Llorens y Piñón, Bohigas insistió de nuevo en las diferencias entre los aparatos culturales de Madrid y Barcelona, reivindicando el valor de ciertas arquitecturas barcelonesas frente a las madrileñas: «La polémica sobre la arquitectura de los primeros años del franquismo sigue en el aire y las últimas escaramuzas han tenido precisamente lugar en estas mismas páginas de *Arquitecturas Bis*. No parece inútil insistir todavía en ella, con un punto de vista hasta ahora tratado de una manera marginal: la calidad objetiva de esa arquitectura».<sup>[N161]</sup>

Bohigas entendía que el mayor hándicap de las discusiones que sobre la arquitectura de la autarquía habían iniciado los más jóvenes era la base ideológica y la concreción historiográfica. Es decir, «la presumible continuidad de la vanguardia, el de su mismo deleznable valor progresivo, el de la superación de la ideología por la profesionalidad, el de las raíces formales y teóricas del retorno al estilismo moderno, etc.».<sup>[N162]</sup> Por ello, quiso distanciarse interesadamente de la especialización del historiador, abogando por una lectura centrada en el análisis lingüístico, compositivo y estilístico de los edificios en el que se tuvieran en cuenta, en sus propias palabras, los parámetros del gusto, pensando quizás que la interpretación, sin llegar a suprimir la obra (el edificio), lo modifica. Así, y en oposición a los más jóvenes —lo que paradójicamente le sirvió para comprobar las continuidades entre aquellas obras anteriores y posteriores a la Guerra Civil—, lo hizo a través de los edificios construidos, entre otros, por los arquitectos Eusebio Bona, Francesc

[N159] Català-Roca, Francesc, «Puig i Cadafalch y Duran Reynals», *Arquitecturas Bis* n. 31 y 32, *ibidem.*, págs. 26-36. (reportaje gráfico de la obra de Josep Puig i Cadafalch y Raimon Duran i Reynals).

[N160] Bohigas, Oriol, «Otra vez la arquitectura los 40. Gracias y desgracias de los lenguajes clásicos en Barcelona», *Arquitecturas Bis* n. 30-31 (septiembre-octubre de 1979), págs. 2-25.

[N161] *Ibidem*, pág. 2.

[N162] *Ibidem*.

[N163] Bohigas, Oriol, *Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel*, op. cit., pág. 103.

[N164] Bohigas, Oriol, «Otra vez la arquitectura los 40. Gracias y desgracias...», op. cit., pág. 15.

[N165] *Ibidem*, pág. 23.

[N166] Llorens, Tomás y Piñón, Helió, op. cit. pág. 14.

[N167] Domènech, Lluís, *Arquitectura de siempre*, op. cit.

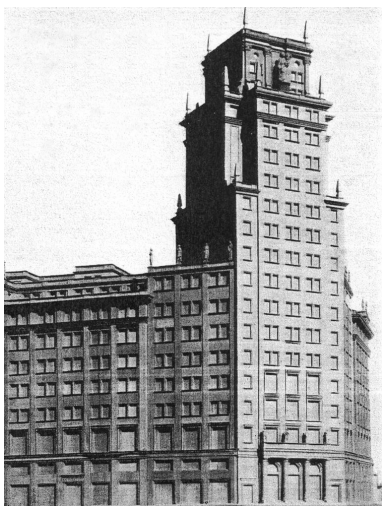
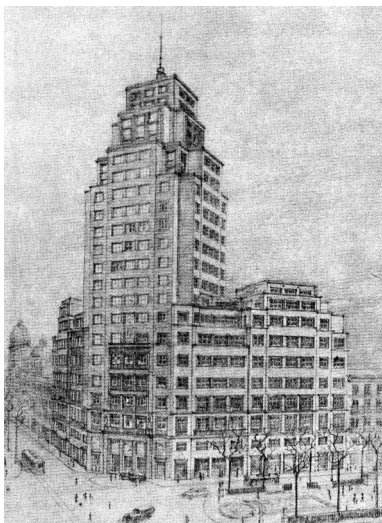
[N168] Bohigas, Oriol, op. cit., pág. 23.

[N169] *Ibidem*, pág. 2.

[N170] *Ibidem*, pág. 20.

**Figs. 4.2.11-12. Ll. Bonet Gari. Perspectiva de la solución inicial y maqueta de solución final del edificio Banco Vitalicio, Barcelona (1936-1946) en el Paseo de Gracia c/v Gran Vía de las Cortes catalanas.**

[Perspectiva y planta reproducidas en *Arquitecturas Bis* n. 26 (enero-febrero de 1979), págs. 14. (Archivo digital *Arquitecturas Bis*, Facsimil Ediciones Digitales, Valencia).]



Folguera, Nicolás María Rubió, Lluís Bonet o el propio Duran i Reynals, el maestro por el que en un signo progresista de la burguesía catalana, como afirmó años después, había mostrado «una consensuada admiración».<sup>[N163]</sup>

El recorrido por los lenguajes clásicos de Barcelona —un Puig i Cadafalch ya alejado del *modernisme* (La Casa Pich i Pon en la Plaza de Cataluña); el eclecticismo de Francesc Guardia i Vial o el monumentalismo ecléctico de Enric Catà (Montjuic); los americanismos de Adolf Florensa (La Torre Cambó en la Vía Laietana); la influencia *beaux arts* en Francesc Nebot (cine Coliseum en la Gran Vía) o Eusebio Bona (Edificio del Fénix)— sirvió al autor para ilustrar la por otro lado evidente ruptura de la academia tras la Guerra, cuando los edificios se vaciaron de contenido y se abandonó el eclecticismo anterior en favor de un enmascaramiento escenográfico que deliberadamente Bohigas identificó como «españolada».<sup>[N164]</sup> Aunque la interesada identificación por parte del autor entre «españolada» y régimen de Franco pudiera entenderse e incluso jalearse, ésta no solo no contribuye a clarificar la cuestión estilística que el artículo quiso promover, sino que además puso de manifiesto las limitaciones de ciertas revisiones historiográficas sobre aquel periodo y, en definitiva, sobre el desarrollo de la arquitectura contemporánea más allá de Cataluña.

La reincorporación a los lenguajes clásicos tras la Guerra por parte de profesionales como Duran i Reynals, Folguera, Mitjans o Bonet ilustró, en sus palabras, un «vano esfuerzo cultural; la reintegración de la cultura arquitectónica tardo-neoclásica (...) en unos programas funcionales absolutamente inasequibles».<sup>[N165]</sup> En el caso del Banco Vitalicio de Bonet, por ejemplo, y en línea con lo argumentado por Llorens y Piñón,<sup>[N166]</sup> Bohigas se mostró crítico con la lectura venturiana que Domènech había dado en su *Arquitectura de siempre* —«un apasionante ejercicio de coherencia tipológica y formal, en una síntesis de elementos contradictorios, como son la superposición de retículas ortogonales y a cuarenta y cinco grados»—,<sup>[N167]</sup> para terminar afirmando que «ni siquiera la planta, tan equivocadamente referenciada por los exégetas de la arquitectura del franquismo, es un modelo de honesta y concienzuda composición».<sup>[N168]</sup> Los exégetas de la arquitectura del franquismo eran evidentemente y además del propio Domènech —paradójicamente, uno de los varios discípulos del propio Bohigas—, los Sambricio, Capitel, Solà-Morales o Quetglas. Aquellos quienes precisamente habían, a pesar de las diferencias bien visibles entre todas y cada una de sus argumentaciones, negado cualquier posible arquitectura franquista, precisamente por la futilidad que manifestaron los edificios que pretendieron dar soporte a la inconsistente y voluble ideología del Régimen. [Figs. 4.2.11-12.]

A pesar de pretender mostrar una lectura más cercana a la crítica arquitectónica que a la historia crítica, Bohigas sí planteó una serie de determinaciones de carácter histórico para significar los lenguajes clásicos de Barcelona: toda una «arquitectura de raíz clásica» que, «atravesando en zigzag las aventuras vanguardistas que van del modernismo al GATCPAC»,<sup>[N169]</sup> tiene su origen durante la primera mitad de siglo sobre la dialéctica *modernisme-noucentisme*, la cual estuvo presente también en *Arquitecturas Bis*, ampliándose la investigación a otros autores y conformándose una extensa bibliografía en relación al tema. Todo ello con el objetivo de revertir las simplificaciones que se habían referido a aquella «vaga ideología política y cultural»,<sup>[N170]</sup> es decir la ortodoxia noucentista, en línea con la definición dada por quien acaso fue su único inventor y

[N171] Solà-Morales, Ignasi de, «Sobre noucentisme y arquitectura (1909-1917)», en *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 (1980), págs. 89-90. [En origen publicado en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n. 113 (1976).]

figura clave en la educación de Bohigas, Eugeni D'Ors, quien la definió como una postura regresiva frente al modernismo. Pero, asumiendo la complejidad de «las relaciones entre ideología cultural y forma arquitectónica», tal y como explicó Solà-Morales en su recorrido histórico-crítico por la arquitectura catalana contemporánea,<sup>[N171]</sup> dicha aparente regresión trató de reivindicar una estructura cultural que apostó por la recuperación de los lenguajes clásicos para clarificar cómo detrás de aquellas arquitecturas que van de principios de siglo a los años posteriores a la Guerra Civil no estaba sino la búsqueda de una imagen de la Cataluña ideal anhelada por el propio Xènius (D'Ors) y Prat de la Riba, sumado a la reivindicación de una tradición clásica mediterránea, en la que bien presentes estuvieron también las influencias de la vanguardia europea, del *Sezessionstil* a Auguste Perret en Francia o Peter Behrens en Alemania, entre otros.

Sin embargo, en línea con lo argumentado por Sambricio para el resto de España, para entender la arquitectura posterior a la Guerra en Cataluña habría que dibujar con precisión lo ocurrido en las tres primeras décadas del siglo. El periodo comprendido entre 1909 y la crisis de 1917 dio lugar a partir de la siguiente década a un periodo no homogéneo que Solà Morales explicó, a su vez, a través de «cuatro corrientes llenas de interferencias y de no fácil tipificación»,<sup>[N172]</sup> siendo la última de ellas, la corriente clasicista —dividida a su vez entre aquellos que buscaban la razón clásica en la herencia de Brunelleschi y Florencia, en la Roma del *cinquecento* o barroca o, en algunos casos, en el rococó francés—, la más importante de todas ellas, sobre todo porque mantuvo su ascendencia hasta los cincuenta en todo el Estado.

[N172] *Ibidem*, pág. 89.

Ésta encontró su base, según Solà-Morales, en la clarificación respecto a los viejos eclecticismos de la academia desarrollados en las aulas de las escuelas de arquitectura de Madrid y Barcelona, a diferencia de las tres primeras, que se significaron sobre todo en Cataluña. La prolongación directa del *modernisme* de Gaudí constituida en buena parte por sus discípulos, por un lado; una corriente europeísta que mostró especial interés en la secesión vienesa, Joseph Maria Olbrich en detrimento, al menos en un primer momento, de Adolf Loos; y una tercera «más autóctona en sus fuentes, más ingenua en su tratamiento, más ideológicamente popularista [sic] en su voluntad de reencarnar ciertas esencias nacionales»<sup>[N173]</sup> convergentes en la búsqueda de unas identidades regionales más allá de Cataluña, como demostró la obra de Leonardo Rucabado, por ejemplo.

[N173] *Ibidem*, pág. 92.

Pero si bien es cierto que en Madrid no hubo ningún Duran i Reynals o un arquitecto que desde el oficio reclamara un verdadero eclecticismo como mecanismo de definición de un nuevo orden social y urbano, sí podría hablarse de un clasicismo moderno que desarrolló tanto antes como después de la Guerra, y con sus matices, algunos brillantes episodios. Así lo había defendido Sambricio en la réplica a los artículos de Llorens y Piñón publicados en *Arquitecturas Bis*. En cierta medida, su valor reside en que, también desde su valor puramente lingüístico y formal, refutaron muchos de los planteamientos esbozados por Bohigas en relación con la diferencia entre los lenguajes clásicos de ambas ciudades.

A tal efecto, uno de los más valiosos ejemplos es el trabajo desarrollado por Secundino Zuazo antes de la guerra, ejemplificado en el edificio que para la aseguradora francesa Le Phenix construyó en la Plaza de la Independencia (1929-1931). La intención —la misma que después configuró, con otros resultados, La Casa de las Flores—, fue la de glorificar o dignificar una tipología consolidada





**Fig. 4.2.14.** Luis Martínez Feduchi, imagen en construcción del hotel Castellana Hilton (1952).

[Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).]

**Fig. 4.2.15.** Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín, hotel Gaylord's (1931).

[Fotografía de Juan Pando Barrero. Publicada en Flores, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1961, pág. 124.]

**Fig. 4.2.16.** Luis Blanco Soler, maqueta de la primera fase del Hotel Wellington en Madrid (1948).

[Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).]

llana Hilton —en contraste, por ejemplo con el Hotel Wellington de Luis Blanco Soler (1948)— se presentó así como hermano de los grandes edificios americanos de su tiempo capaces de entender la metrópolis del mañana, mostrando una a veces difícilmente reconocible abstracción basada en principios puro-visualistas, tal y como da cuenta tanto su composición volumétrica así como también el tratamiento de los huecos en fachada. Con todo, una reflexión que se acerca más a edificios tales como el desaparecido hotel Gaylord's de Blanco Soler y Rafael Bergamín y se aleja, sin salir de un programa tan representativo, del hotel que el primero proyectó en la calle Velázquez. [Figs. 4.2.14-15-16.]

A mediados de los cincuenta principios de los sesenta, las nuevas estructuras tecnocráticas del Régimen —continuadoras del desarrollismo que desde la década anterior había asistido a la indiscriminada entrada del gran capital en los aparatos estatales en detrimento de unas políticas agrarias solventes capaces de acometer reformas estructurales en favor de un uso controlado y sostenible del suelo que pusiera freno a la explotación y especulación—, vinieron asociadas a la evolución y transformación de los lenguajes arquitectónicos. La perspectiva histórica nos permite así enfrentar los años cuarenta con el tardofranquismo, teniendo en los años cincuenta —por cuánto la contradicción imperó en una imposible búsqueda de un nuevo orden también estético capaz de significar las políticas del Régimen (entre el historicismo y el folklorismo), una desarraigada pervivencia racionalista y las incipientes manifestaciones de vanguardia—, el más brillante de los periodos intermedios.

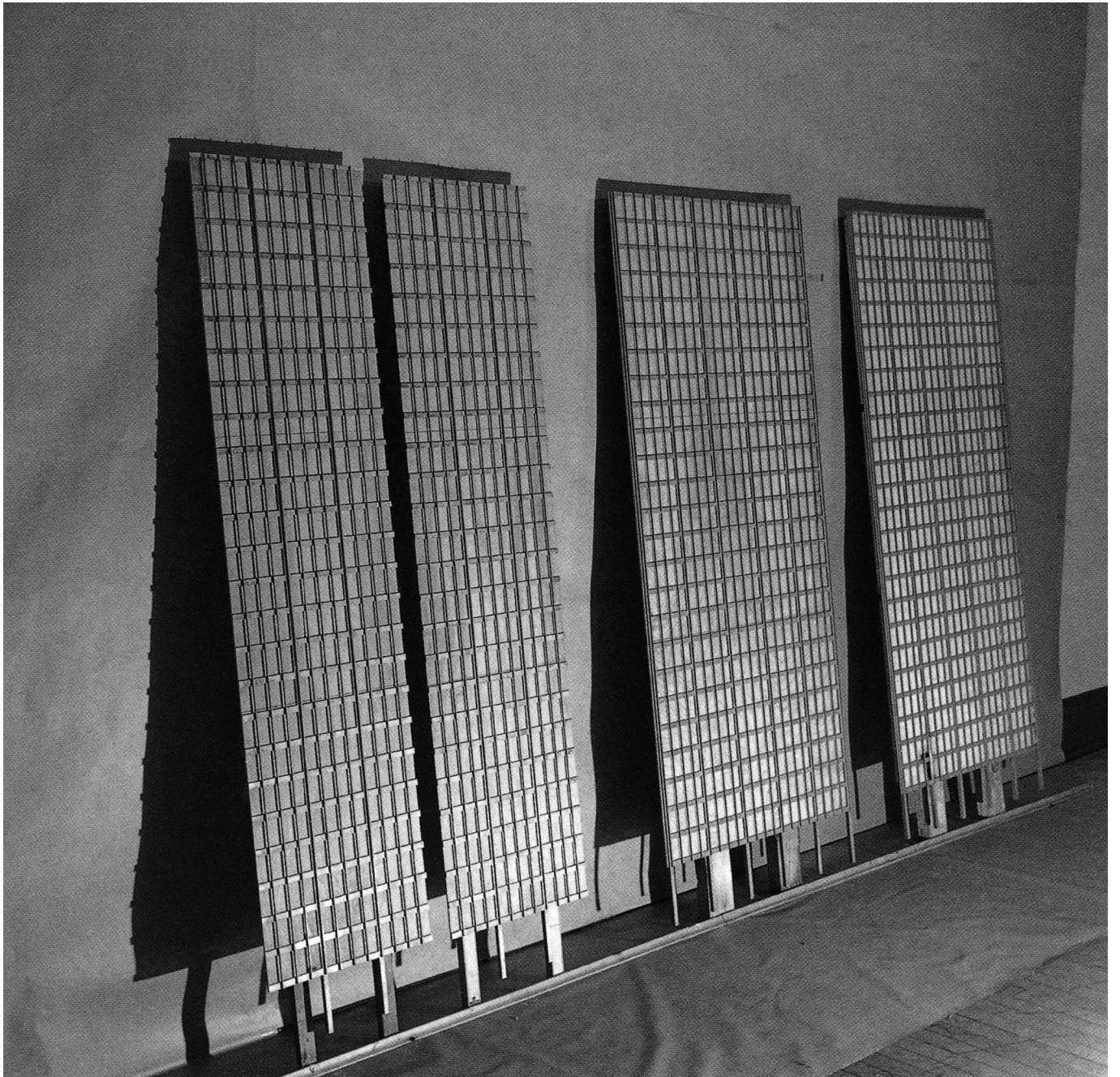
En definitiva, la revisión de aquel difuso y contradictorio periodo en *Arquitecturas Bis* —enfrentando no solo la visión procedente de Barcelona con la de Madrid, sino un dispar acercamiento generacional al tema— sirvió inequívocamente para cerrar el círculo histórico del Régimen, de los años cuarenta a los setenta. Entonces, las contradicciones y significados de aquellos ropajes y escenografías que habían sido sustituidos toda vez que el verdadero sentido del franquismo hizo su definitiva aparición a partir de los cincuenta y el *laissez faire* capitalista pasó auspiciar un eclecticismo ideológicamente manipulado, confirmando la definitiva ruptura de la coherencia entre forma y significado, entre realidad y pensamiento. Porque, como afirmó Sambricio en el texto que formó parte de la muestra *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, «la reconstrucción termina no cuando se eliminan las ruinas, sino cuando la aristocracia financiera consigue rehacer la infraestructura económica porque, a partir de ahí, la palabra ‘reconstrucción’ será sustituida por la de ‘especulación’». [N176] Potenciándose cada vez con mayor violencia su distancia con respecto de la edificación como actividad que da sustento físico y real a sus ideas, las imágenes y formas aparecieron arbitrariamente escogidas, pervirtiendo la condición de la arquitectura como hecho de cultura y sistema histórico incapaz, a su vez, de evidenciar las contradicciones sociales de las que ésta forma parte.

La condición de los arquitectos como una élite acomodaticia al contexto desarrollista del Régimen vino, en la mayor parte de los casos, acompañado de una nueva cultura arquitectónica identificada con un lenguaje determinado, el del Estilo Internacional; ligándose progresivamente la eficacia semántica del Nuevo Estado con la tecnocrática. En muchos casos, únicamente se trató de una cuestión estilística y el entronque con el racionalismo de las vanguardias y la arquitectura moderna de principios de siglo, incluso aquel que llegó a practicar-

[N176] Sambricio, Carlos, «¡Que coman república!» Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra», *op. cit.*, pág. 30.

[N177] Tafuri, Manfredo, «L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language», *op. cit.*

se e identificarse con el mensaje ideológico de la Segunda República, se quedó en un ideal. Acaso el mismo que persiguieron algunos ensimismados proyectos críticos que en los sesenta, y en forma de revista, se afanaron en buscar una confrontación con otros campos artísticos de creación formal, como la pintura, la escultura o, incluso, la música. Esta pretensión aparece ya como superada en *Arquitecturas Bis* cuando, como se ha visto, lo que se discute, como había afirmado Tafuri el mismo año de la publicación del primer número de *Arquitecturas Bis*—<sup>[N177]</sup> no es sino el rol que debía asumir la crítica, confirmándose los síntomas de una mutación cultural que no mucho después, ya en tiempos del *Deconstructivist Architecture*—la arquitectura como una técnica que instrumentaliza ideológicamente el pensamiento arquitectónico—, reafirmó la autonomía del texto y cuánto la teoría, como la propia arquitectura, pasó a ser un estimulante pero estéril ejercicio de crítica literaria.



## Una teoría desde la forma

[N1] Otras colaboraciones con María Teresa Muñoz aparecieron publicadas a finales de los setenta y principios de los ochenta en la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Consúltese la bibliografía del presente capítulo.

[N2] Moneo, Rafael, «Madrid '78. 28 arquitectos no numerarios», *Arquitecturas Bis* n. 23/24 (julio/septiembre de 1978), pág. 24.

[N3] Cortés, Juan Antonio y Muñoz, María Teresa, «La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas», *Arquitecturas Bis* n. 25 (noviembre de 1978), págs. 1-13.

**Fig. 5.0. Ludwig Mies van der Rohe, Edward Duckett (maquetista). Maquetas de los planos de fachada de las torres 860-880 Lake Shore Drive Apartments.**

[Publicado en Lambert, Phyllis (ed.), *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture of Montréal, Whitney Museum of American Art of New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, pág. 361. (Fotografía de Edward Duckett).]

Cuatro fueron los textos de Juan Antonio Cortés publicados en *Arquitecturas Bis*. Tres de ellos firmados en solitario y uno —el primero de ellos— escrito junto a María Teresa Muñoz, con quien compartía parte de su actividad profesional y crítica mediada la década de los setenta.<sup>[N1]</sup> Así apareció reflejado en la revista barcelonesa con la publicación de varios de sus proyectos, «proclives a las tentaciones de los neo-racionalismos»,<sup>[N2]</sup> tal y como como escribió Rafael Moneo en la selección que hizo de los más jóvenes en el monográfico que *Arquitecturas Bis* dedicó a Madrid y sus generaciones.

Con todo, fue una precoz labor crítica en forma de textos lo que propició su participación en la revista, ofreciendo una alternativa teórica —una definida relación con respecto a la herencia y el significado de la arquitectura moderna (la discusión del paradigma forma-contenido a través de la función, la forma y la materialidad, como significaron cada uno de sus escritos)— que contrastó con aquellas enunciadas desde Barcelona a través de *Arquitecturas Bis*.

Los escritos de Cortés ilustraron el traslado a la cultura arquitectónica española de una genealogía de influencias teóricas reconocibles procedentes de Estados Unidos, donde también completó su formación. Éstas, manifestando un proceso de intercambios culturales transatlánticos del que Cortés tomó parte también, hunden sus raíces en el análisis formal de la arquitectura procedente de los métodos formales alemanes avanzados por la primera Escuela de Viena y consolidados a través de los historiadores del arte exiliados en Gran Bretaña.

Tal y como anunció el título —«La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas»—,<sup>[N3]</sup> el primero de ellos estuvo dedicado a la arquitectura de un tipo concreto y bien particular de edificio. Éste ya había sido objeto de discusión en algunas revistas estadounidenses que, como *Progressive Architecture* y *Architectural Record*, dieron buena cuenta del debate y del uso por parte de los historiadores de determinados tipos de edificios para ilustrar su discurso en relación con la validez y evolución de los principios funcionalistas de los que se había servido la arquitectura moderna.

[N4] Véase la reseña publicada en el cuarto número de la revista sobre el Symposium «El Pathos del Funcionalismo» celebrado en Berlín en septiembre de 1974: «Rossi y Venturi frente a frente o Rossi y Venturi frente a Taut», *Arquitecturas Bis* n. 4 (noviembre de 1974), pág. 32. El siguiente número de la revista publicó íntegra y traducida la ponencia allí presentada por Robert Venturi y Denise Scott Brown: «Functionalism, yes, but...», *Arquitecturas Bis* n. 5 (enero de 1975), págs. 1-2. Otros materiales publicados a propósito del tema fueron los editoriales de los números 5, 6 y 7 de *Oppositions* traducidos y publicados en el primer monográfico *After Modern*, *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1978).

[N5] La obra de Venturi apareció publicada por primera vez en una revista española en la sección de Mariano Bayón '30da' publicada en *Arquitectura*. Véase: «Arquitectura USA», *Arquitectura* n. 82 (1965), sp.

[N6] Moneo, Rafael, «Madrid'78. 28 arquitectos no numerarios», *op. cit.*, pág. 23.

El escrito de Muñoz y Cortés tuvo como objetivo participar de los debates en torno al funcionalismo de los que la revista ya había dado cuenta en anteriores números,<sup>[N4]</sup> rebatiendo algunas de las premisas sobre las que se había apuntalado el debate posmoderno en torno a la validez del binomio forma-función. Lo hizo, además, trasladando al contexto español el trabajo de Robert Venturi, cuya obra cuestionó aquella asunción en la que se establece una correspondencia directa entre formas y funciones específicas.<sup>[N5]</sup>

No siendo el artículo sobre las estaciones de bomberos el único publicado por Cortés en *Arquitecturas Bis* donde apareció Venturi como protagonista, el estudio de su obra a través de la dialéctica planteada por éste entre el «edificio-pato» y el «tinglado decorado» a través de un tipo concreto de edificio, como fueron las estaciones de bomberos, contribuyó a hacer entendible las disquisiciones teóricas en torno al funcionalismo en el particular contexto de la cultura arquitectónica de España.

Las dispares recepciones que la arquitectura funcional propugnada por el Movimiento Moderno habían resultado tener —la vanguardia de los años veinte y treinta, la refractaria cultura de la Dictadura a partir de 1939 y el enmascaramiento lingüístico de una arquitectura moderna que a partir de los cincuenta mostró sin ambages el repertorio formal del Estilo Internacional— propició que aquella generación formada en las posguerra confundiera, como afirmó Moneo desde *Arquitecturas Bis* en relación al conjunto de arquitectos madrileños, «el triunfo con las primeras críticas, sin que [hubiera] tiempo ni distancia para que, quienes participaban en ambas, [fueran] capaces de apreciar lo que [estaba ocurriendo]». <sup>[N6]</sup> Resultado de todo aquello fue, por ejemplo, la primera adscripción al organicismo propuesto por Bruno Zevi de los arquitectos madrileños o la posterior institucionalización de la tecnología.

El texto sobre las estaciones de bomberos fue el único publicado por Cortés en *Arquitecturas Bis* antes del cambio de década y su regreso de los Estados Unidos tras obtener un posgrado en la Universidad de Cornell en 1980. Habiendo obtenido el título de arquitecto en la Escuela de Madrid en 1973 y trabajado en el estudio de Moneo desde 1974 a 1980, Cortés llegó al penetrante ambiente intelectual de las escuelas de la Costa Este influido por la labor teórica de Colin Rowe.

Tras una primera y breve estancia de un curso en la Universidad de Yale junto a Henry-Russell Hitchcock a principios de los cincuenta —interrumpida por un viaje revelador por el sur y el sureste de los Estados Unidos que le llevó a la Universidad de Texas en Austin donde dio clase durante cinco semestres—, el autor «The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared» (1947), recaló finalmente en Ithaca a finales de 1962. En Cornell, Rowe impartió clase hasta la última década del siglo pasado, después de haberlo hecho también en Cooper Union a finales de los cincuenta así como en la Universidad de Cambridge por un breve paréntesis de tres años (1958-62) en el que conoció a Peter Eisenman, quien fuera su más aventajado alumno de doctorado, compañero de viajes, y correa de transmisión de parte de los planteamientos críticos que tan presentes están también en Cortés y, por extensión, en sus escritos publicados en *Arquitecturas Bis*, especialmente en aquellos que publicó a su regreso de Estados Unidos.

Así, los otros tres textos escritos por Cortés en *Arquitecturas Bis* se publicaron ya en los ochenta, coincidiendo con sus estudios de doctorado y primeros años de labor docente en Madrid. Tras unas experiencias académicas en la Cátedra de Dibujo Técnico junto al profesor Julio Vidaurre, Cortés pasó

a convertirse en la mano derecha de Moneo en la Cátedra de Composición II que éste último ocupó interinamente a su regreso de Barcelona y en la que permaneció técnicamente hasta finales del curso 1984-1985, habiéndose ausentado gran parte del curso anterior para ocupar el Kenzo Tange Professorship de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard que precedió al nombramiento como director de su Departamento de Arquitectura. Su colaboración académica, sin embargo, se había iniciado años antes con la publicación de los *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales* desde la cátedra de Elementos de Composición de Barcelona.<sup>[N7]</sup> Tras la definitiva marcha de Moneo a Estados Unidos, Cortés abandonó la Escuela de Madrid como profesor titular para obtener en 1989 la cátedra de Composición en la Escuela de Valladolid. A diferencia de Capitel, quien sí regresó a Madrid, aunque como catedrático de otro departamento, Cortés no regresó, jubilándose en Valladolid.

A su vuelta de Estados Unidos, el trabajo que había realizado en Cornell entre finales de 1978 y el verano de 1980 bajo la supervisión de Rowe y Ciriaco Morón Arroyo<sup>[N8]</sup> supuso la base de su tesis doctoral, dirigida por Moneo y leída en Madrid en enero de 1982. No es de extrañar pues que el segundo texto aparecido en la revista fuera un resumen de dicha investigación, llevando incluso el mismo título que luego llevó la tesis.<sup>[N9]</sup> Tras un primer, extenso y didáctico artículo que buscó posicionarse en el debate en torno al funcionalismo, «Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno» fue un escrito que mostró la madurez de su autor. Un trabajo que precede a la escritura de dos ensayos de mayor concreción y especificidad que culminaron su contribución en *Arquitecturas Bis*, coincidiendo con la publicación de sus últimos números a mediados de los ochenta.

Como ocurrió, por otra parte, con el resto de textos publicados por Cortés en *Arquitecturas Bis*, «Modernidad y arquitectura...» apareció diagramado por Satué de tal manera que se produce una perfecta convergencia entre texto e imagen, haciendo que el discurso se soporte también sobre la imagen, manifestándose la importancia del análisis visual inmediato. A la manera de Rowe, dicho análisis resultaba esencial a la hora de plantear cualquier tipo de formulación histórica o simbólica. Una manera de llamar la atención hacia aquello que es visible, recurriendo la menor parte de las veces a referencias externas o a cualquier simbolismo retórico con el que poder soportar otro tipo de argumentación.

Al igual que ocurrió con los otros tres ensayos publicados por Cortés en la revista, «Modernidad y Arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno» ha de entenderse como reflejo del periodo cultural en el que se produjo. Es decir, una investigación académica en origen —luego transformada en tesis doctoral— que responde a las inquietudes críticas de un tiempo en el que, por emplear las propias palabras de su autor, la arquitectura se veía inmersa en «una adoración del pasado casi fetichista».<sup>[N10]</sup> Este acrítico entusiasmo contrastaba, casi como una fuerza opuesta, con la displicente actitud que la estructura programática de la arquitectura moderna había mostrado hacia el pasado.

Dicha actitud fue para Cortés objeto de crítica, manifestada por la indiscriminada cita histórica frente a la ausencia total de cualquier semejanza con tiempos pretéritos que, aparentemente, habían caracterizado el periodo heroico de las vanguardias: «el llamado Post-Modernismo ha declarado la muerte de la arquitectura moderna y el renacimiento del pasado, la restauración de la

[N7] Moneo, Rafael y Cortés, Juan Antonio, *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*, Cátedra de Elementos de Composición, Ediciones de la ETSAB, octubre de 1976. Reeditado en García-Estévez, Carolina B. (ed.), *Rafael Moneo. Una manera de enseñar arquitectura. Lecciones desde Barcelona*, Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) y Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Barcelona, 2017.

[N8] Ciriaco Morón Arroyo fue desde 1971 hasta su jubilación en Emerson Hinchliff Professor de Estudios Hispánicos e Historia de las Ideas en la Universidad de Cornell.

[N9] Cortés, Juan Antonio, «Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno», *Arquitecturas Bis* n. 36/37 (abril/junio de 1981), págs. 48-54. La tesis fue publicada en 2003 por la Universidad de Valladolid. Véase: *Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.

[N10] Cortés, Juan Antonio, «Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno», *op. cit.*, pág. 48.

[N11] *Ibidem*.

[N12] *Ibidem*.

[N13] Rowe, Colin, «Mannerism and modern architecture», *Architectural Review* 107 n. 641 (mayo de 1950), págs. 289-300. [«Manierismo y arquitectura moderna», *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999 (3ª ed.) (1978), págs. 35-61.]

[N14] Eisenman, Peter, «Post-Functionalism», *Oppositions* n. 6 (Fall 1976). [«Post-Funcionalismo», *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1978).]

[N15] Cortés, Juan Antonio, «Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno», *op. cit.*, pág. 49.

[N16] *Ibidem*, págs. 48-49.

Historia».<sup>[N11]</sup> Paradójicamente, dicha restauración vino acompañada por ambivalentes actitudes hacia el entorno construido consolidado, lo que Cortés describió como «la restricción (...) de la práctica profesional actual a la conservación o restauración de las arquitecturas anteriores».<sup>[N12]</sup>

Ambicionando mostrar la existencia de la referencia en las obras del Movimiento Moderno —en línea con los planteamientos desarrollados por Rowe en «Manierismo y Arquitectura Moderna» (1950)—,<sup>[N13]</sup> así como la reconsideración de la ruptura con la tradición humanista que implicó el movimiento de vanguardia de principios del siglo pasado, «Modernidad y Arquitectura...» planteó un recorrido cronológico desde la *querelle des anciens et des modernes* al *L'Esprit Nouveau* con el objetivo de demostrar la existencia de una modernidad alternativa, ya propuesta en otras artes como la literatura, a la «modernidad programática» propia del Movimiento Moderno.

Dicha «modernidad alternativa» se posicionó entre las polaridades manifestadas por arquitectos como Peter Eisenman por un lado —la defensa de la continuidad de una modernidad que ha roto con la tradición humanista—,<sup>[N14]</sup> o Robert A. M. Stern por otro, quien desde entonces ha defendido «una ruptura con una modernidad entendida como negación de la tradición humanista (...) proponiendo la reintegración con una tradición humanista que incluye a la modernidad como una de sus manifestaciones».<sup>[N15]</sup> Es decir, Eisenman rechaza el empleo de cualquier recurso figurativo que proceda del arte considerado tradicional. Para él, la arquitectura ha de ser abstracta y conceptual, autónoma y autorreferencial. Por su parte, Stern apuesta por la recuperación de los elementos del pasado resignificados: una arquitectura que ha de ser figurativa y realista.

En palabras de Cortés: «La conciencia de la modernidad no parece impedir, sin embargo, la reutilización de elementos tradicionales. La modernidad que consideramos, como alternativa a la modernidad reductiva y programática planteada por el Movimiento Moderno, permite la repetición de elementos tradicionales una vez que han sido desprovistos del papel que desempeñaban en el pasado como mediaciones hacia fines en la relación entre el hombre y su mundo».<sup>[N16]</sup> Como Rowe, Cortés entiende que existe una relación directa entre la tradición clásica y los arquitectos del Movimiento Moderno, negando parcialmente su condición de vanguardia y limitando, por tanto, su existencia.

Esta inquietud, por otro lado, no se manifiesta en exclusiva en Rowe. Otros historiadores, como fue el caso de Emil Kaufmann primero o Reyner Banham y Manfredo Tafuri después, buscaron encarecidamente una narración coherente del desarrollo de la vanguardia y el Movimiento Moderno. Si el primero lo hizo vinculando la arquitectura moderna con la arquitectura del neoclasicismo, Banham lo haría dando forma a un supuesto nuevo brutalismo y Tafuri, desde una perspectiva marxista de la historia, vinculando los supuestos ideológicos y utópicos de la arquitectura del Renacimiento con las vanguardias.

El convencimiento mostrado por Rowe a la hora de emplear analogías entre la arquitectura del siglo XVI y la del siglo XX con el objetivo de formular una teoría congruente para la arquitectura contemporánea, se manifiesta en el caso de la publicación en *Arquitecturas Bis* de la tesis fin de máster de Cortés en Cornell mediante un proceso de autorreflexión que buscó los antecedentes formales no en otras arquitectura precedentes o históricas, sino en la pintura de vanguardia. Así, el artículo estableció relaciones paradigmáticas entre determinados proyectos de

Le Corbusier, como la Villa Saboya (1929-1931) o la Villa Stein (1927), así como algunos proyectos desarrollados a partir de 1942 por Ludwig Mies van der Rohe para el Campus del ITT, con ejemplos de las vanguardias históricas que van del cubismo al surrealismo. De hecho, es en el arte de las vanguardias donde Cortés concluye su investigación; avance de lo que luego sería su tesis y germen de su último gran trabajo: una taxonomía formal de las vanguardias del siglo XX.<sup>[N17]</sup>

[N17] Cortés, Juan Antonio, *La liberación vanguardista. Nuevos principios formales en el arte y la arquitectura del siglo XX, 1901-1931* (2 vols.), Colección 'arquía/temas' n. 40, Fundación, Barcelona, 2018.

Cortés fundamentó la existencia de esta «modernidad alternativa» justificando la manera reductiva en la que el Movimiento Moderno y algunas de las vanguardias habían interpretado la diferencia entre sujeto y objeto sobre la que se fundamentó la ruptura con la tradición humanista.<sup>[N18]</sup> Lo hizo tomando como referencia tanto lo planteado por Ortega y Gasset en su libro de 1925 *La deshumanización del arte* —«una deshumanización que no significa, o no significa solamente, abstracción como negación de la relación con realidades ya existentes o con el mundo exterior: significa el cambio en la perspectiva usual»—,<sup>[N19]</sup> como lo enunciado por Theodor W. Adorno en su ensayo *Sujeto y objeto* de 1969. Adorno, tal y como había reflejado sobre el campo de la arquitectura Eisenman desde *Oppositions*,<sup>[N20]</sup> vino a significar para el autor que «la prioridad del objeto en la cultura contemporánea no significa que haya un objeto opuesto dicotómica y abstractamente al sujeto o que el sujeto desaparezca en el objeto o en una instancia superior, sino que más bien ambos coexisten en una implicación mutua, en una dialéctica no reductivista».<sup>[N21]</sup> Dando cuenta del manejo de una gran cantidad de fuentes, así como de una sofisticación teórica que amplificó el cosmopolitismo de *Arquitecturas Bis*, por cuánto ilustró la necesidad de ir más allá de lo conocido —de las transferencias italianas consolidadas, de la dialéctica Madrid-Barcelona, propias de otra época y de otras generación, a las referencias de Ortega y Adorno, Cortés sumó las del historiador Hans Sedlmayr —*El arte descentrado* (1959)— y las del filósofo Jacques Derrida —«Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences» (1972)—.

[N18] Cortés, Juan Antonio, «Modernidad y arquitectura...», *op. cit.*, pág. 50.

[N19] *Ibidem*.

[N20] Eisenman, Peter, «Post-Functionalism», *op. cit.*

[N21] Cortés, Juan Antonio, *op. cit.*, pág. 50.

En el caso del primero, la pérdida de un centro de referencia, es decir, el olvido del pasado o la ruptura con la tradición humanista se valora, a diferencia de Adorno, desde una perspectiva negativa; como una involución. Sin embargo, Sedlmayr, en favor de los argumentos de Cortés, había criticado también «la nostalgia de un pasado ideal y la añoranza de un futuro utópico, proponiendo la tensa relación entre extremos —entre lo nuevo y lo que se mantiene del pasado— y no un justo medio, un falso compromiso».<sup>[N22]</sup> Algo no muy distinto a lo argumentado por Derrida al poner en cuestión el principio teleológico sobre el que teóricamente se fundamentó la arquitectura moderna, obligada a «la elección de uno solo de los dos términos de la diferencia entre sujeto y objeto».<sup>[N23]</sup> Esta elección, sin embargo, no se produjo en ciertas manifestaciones artísticas sobre las que intencionadamente se basó el trabajo de parte de los maestros modernos como Le Corbusier o Mies. Fueron las oposiciones del tipo sujeto-objeto o viejo-nuevo aquellas que, desde su propia autonomía, terminan por coexistir en cualquiera de las obras que Cortés incluyó como parte de dicha «modernidad alternativa», alejada de la tradición de la cultura humanista —«en su relación hombre-mundo exterior»—<sup>[N24]</sup> como de la modernidad ortodoxa de las vanguardias, en tanto abstracción y pureza formal.

[N22] Sedlmayr, Hans, *El arte descentrado*, Labor, Barcelona, 1959, citado en Cortés, *ibidem*, pág. 51.

[N23] *Ibidem*.

[N24] *Ibidem*.

En resumen, y a la manera en la que se enfrentó también al resto de contenidos publicados en *Arquitecturas Bis*, la «modernidad alternativa» planteada por Cortés se fundamentó sobre una serie de polaridades que finalmente concluyen el artículo, un ejercicio crítico visual a la manera de Wölfflin: «forma

y contenido», «abstracción y figura», «realidad e ilusión», «foco y periferia», «frontalidad y oblicuidad», «sucesión y simultaneidad» y «dinamismo y estatismo». Lo que Cortés trató, sobre todas las cosas, fue trabajar sobre la diferencia y la similitud con el fin de advertir las transformaciones a que ha lugar la propia historia. Así quedó demostrado tanto en el recorrido por las estaciones de bomberos realizado junto a Muñoz como en los dos últimos textos publicados en la revista, haciendo de todos ellos un único ejercicio que, aún hoy, nos permite adentrarnos en la arquitectura a través de la forma, insistiendo en cuánto el debate posmoderno le otorgo un mayor valor sobre la función, invirtiendo los términos manejados e instrumentalizados por la arquitectura moderna.

Por un lado, la comparación entre dos proyectos no construidos de Louis I. Kahn y Venturi (ambos de 1959), la casa Goldenberg y la casa en la playa, respectivamente. Por otro, otra comparación referida a varios proyectos concretos: las dobles parejas de torres de viviendas que Mies van der Rohe construyó en la Lake Shore Drive de Chicago entre 1949 y 1955. «Unidad frente a tipo» y «Los reflejos de una idea»,<sup>[N25]</sup> con una estructura común —un argumento que se apoyó en unos casos de estudio determinados, relacionados y no completamente antagónicos entre sí, acaso evoluciones de un mismo modelo originario—, son ensayos con un trasfondo compartido: señalar, como había afirmado Cortés en el avance de su tesis publicado en *Arquitecturas Bis*, «la existencia de una modernidad alternativa a la predicada por el Movimiento Moderno (...) que reconoce la inexistencia de esa referencia dada para la obra que es característica, pero que permite en cambio la inclusión actual de los elementos de la historia en una nueva relación».<sup>[N26]</sup> En base a este argumento explicitado por el propio autor se entienden los razonamientos a las transferencias entre Kahn Venturi y la manifiesta herencia clásica en sus proyectos o, por otra parte, las diferencias entre las dobles parejas —una de ellas arquetípica— de Mies en Chicago.

En definitiva, y con sus diferencias, los contenidos de Cortés publicados en la revista podrían dividirse en tres bloques temáticos: su investigación de Cornell —luego tesis en Madrid— los ensayos críticos sobre arquitectos y arquitecturas estadounidenses y, finalmente, el dedicado a las estaciones de bomberos. Por otro lado, todos ellos, con la excepción de su investigación académica, vinieron a ser ensayos capaces de ofrecer una atenta y pertinente mirada sobre tres tipos concretos de edificios: la casa suburbana, el rascacielos y el edificio civil público (las estaciones de bomberos): ejemplos producidos por la arquitectura americana (estadounidense) «particularmente sensible(s) a los problemas arquitectónicos del momento»,<sup>[N27]</sup> es decir, a las discusiones que en torno al significado de la arquitectura se sucedieron en los años setenta. En un tiempo en el que el edificio como unidad diferenciada, como mecanismo compositivo, como especulación —así como dispositivo a través del cual poder entender la realidad— venía a ser sustituido por los planteamientos de la crítica social o la categorización estilística promovida por la semiótica, Cortés volvió la mirada a las cuestiones formales y compositivas del hecho arquitectónico para precisamente cuestionar aspectos de actualidad tales como la vigencia del funcionalismo o la restauración de la Historia.

Así y todo, más allá de las cuestiones específicas de cada una de las contribuciones de Cortés para *Arquitecturas Bis*, lo que aparece nítidamente representado

[N25] Cortés, Juan Antonio, «Unidad frente a tipo», *Arquitecturas Bis* n. 41/42 (enero/junio de 1982), págs. 22-24; «Los reflejos de una idea», *Arquitecturas Bis* n. 44 (julio de 1983), págs. 18-23.

[N26] Cortés, Juan Antonio, «Modernidad y arquitectura...», *op. cit.*, pág. 48.

[N27] Muñoz, María Teresa y Cortés, Juan Antonio, «La vigencia del funcionalismo...», *op. cit.*, pág. 1.

[N28] Resultado de una admiración mutua, Rowe se refiere a Cortés en una de sus cartas en los siguientes términos: «Juan Antonio Cortés (something of a Don Quixote) from Madrid!». Véase: «Letter to Javier Gencicelaya (Dean, University of Miami School of Architecture)», *The letters of Colin Rowe. Five decades of correspondence*, Artifice books on architecture, Londres, 2016. pág. 360.

en todas ellas es la referencia intelectual de Rowe. La referencia a Rowe y a toda la tradición teórica recogida por éste es manifiestamente visible en los escritos de Cortés para la revista.<sup>[N28]</sup> Una manera de entender y enfrentarse al hecho arquitectónico que el autor hace propia y actualiza, consolidándose como una propuesta teórica sin parangón en *Arquitecturas Bis*.

Dicho modelo encuentra parte de su fundamento en los procedimientos analítico-descriptivos llevados a cabo por Rudolf Wittkower: la decodificación de la arquitectura y la lectura de los códigos formales y simbólicos que la soportan. Como hicieran este último y luego Rowe, Cortés —a la manera incluso de los planteamientos de la psicología de la Gestalt— realizó una lectura muy detallada de la planta del edificio: la manifestación del fuerte compromiso que el crítico muestra con el objeto de percepción. Lo hizo registrando y asimilando los objetos que componen el fenómeno observado primero, para pasar después a compendiar mentalmente lo observado y, finalmente, reordenarlo mediante una o varias metáforas visuales basadas en determinadas imágenes traídas de la propia arquitectura o de la pintura.

Cortés había llegado a Ithaca en el semestre de otoño de 1978, dos años después de que apareciera publicada la compilación de los ensayos de Rowe bajo el título de *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (1976) que arrancaba, precisamente, con el texto que éste había escrito con apenas veintisiete años, en 1947, dos años después de la tesis de máster (*Master of Arts*) que sobre Iñigo Jones titulada *Theoretical Drawings of Inigo Jones: Their Sources and Scope* realizó bajo la dirección de Wittkower en el Warburg Institute de Londres. Entre otros, el libro incluía también el texto que, en dos tiempos y desde Texas, firmó con quien fuera su compañero en Austin, Robert Slutzky, titulado «Transparency: Literal and Phenomenal» y publicado en los números 8 y 13-14 de *Perspecta* (1964 y 1971, respectivamente)—; el publicado en el primer número de *Oppositions* en 1973 bajo el título de «Neoclassicism and Modern Architecture» así como aquel otro que, desde *The Architectural Review*, había dedicado a Chicago en 1956 bajo el título de «Chicago Frame: Chicago's Place in the Modern Movement». Este último es un texto fundamental para entender el papel de la cultura estadounidense en la construcción intelectual de la arquitectura moderna, rebatiendo muchos de los programas eurocéntricos.

En todo caso, desde tiempo antes y durante años, los textos de Rowe habían circulado a gran velocidad entre los alumnos de las universidades del medio y la Costa Este de los Estados Unidos, trasladando una nueva interpretación de la arquitectura moderna y, en concreto, de la obra de Le Corbusier, a la vista de la literalidad formal y el reduccionismo simbólico planteado por Walter Gropius y sus seguidores. Para los lectores angloamericanos y por extensión para Cortés, los escritos de Rowe permitieron entender cuánto y cómo la primera arquitectura de Le Corbusier desarrollada durante la década de los veinte presentaba en realidad una riqueza y complejidad no lo suficientemente explorada.

La llegada de Cortés a Cornell coincidió asimismo con la publicación de otro importante libro de Rowe. Bajo el título de *Collage City*, Rowe lo publicó junto a quien fuera uno de sus antiguos alumnos, Alfred (Fred) H. Koetter, luego profesor en Cornell (además de, entre otras, Harvard y Yale, donde finalmente fue decano entre 1993 y 1998). Traducido al castellano en 1981, *Collage City* fue el resultado de aquellos planteamientos pedagógicos y de investigación que propusieron una renovada relación entre arquitectura y forma urbana bien distinta a la secundada por

Josep Lluís Sert desde Harvard. Llevados a cabo en el Graduate Studio in Urban Design que Rowe dirigía junto a un fiel grupo de profesores desde 1963, el libro mostró un acercamiento al diseño urbano desde un punto de vista espacial/arquitectónico que puso en valor las herramientas disciplinares frente a procesos de planeamiento tradicionales dependientes de fuerzas ajenas, insistiendo, como dijo Rowe, en cuánto que la ciudad es, en sí misma, su propia arquitectura.

A este respecto, los planteamientos formales de Rowe, como los mostrados en su propuesta de 1978 para la exposición *Roma Interrotta*, contrastaron radicalmente con los de Oswald Mathias Ungers, quien había sido nombrado director del Departamento de Arquitectura de Cornell en 1968 con el apoyo de un Rowe de quien acabó distanciándose, fundamentados las más de las veces en cuestiones políticas y sociales. Rowe sobrevivió a Ungers, quien abandonó Cornell, previo paso por Harvard, de vuelta a Alemania en 1973. Ya entonces, sin embargo, las diferencias entre ambos habían forzado la salida de los más estrechos colaboradores y discípulos de Rowe, los cuales, como el propio Koetter o Roger Sherwood, entre otros, tuvieron que encontrar acomodo en otras escuelas.<sup>[N29]</sup> Con todo, el espíritu que vio nacer el Urban Design Studio de Cornell, del que participó Cortés —imbuido de la principal preocupación de Rowe: una relación entre arquitectura y cultura alejada del determinismo sociológico— mantuvo su dinámica hasta que, a mediados de los ochenta, comenzó a perder fuerza por las continuas estancias de Rowe en Europa.

Por su parte, la traducción al castellano en 1976 del libro de los *Five Architects*, originalmente publicado en 1972 por George Wittenborn incluyendo una introducción de Rowe, precede a la marcha de Cortés a los Estados Unidos. La introducción vino a cuestionar la arquitectura norteamericana de posguerra, descrita como el resultado de la aplicación de una fórmula que había abandonado a su suerte cualquier componenda crítica, ya fuera simbólica o ideológica. Es decir, carente de un significado que, por otro lado, nunca había supuesto poseer.<sup>[N30]</sup> Una crítica similar a la que habían planteado Vincent Scully o Venturi, mostrándonos que ambas actitudes no eran, a pesar de sus diferencias y de la ascendencia de sus influencias, sino dos caras de la misma moneda. A tal efecto, marcando otra de las aportaciones de los autores madrileños, muchos de los temas presentes en los debates de la neovanguardia estadounidense aparecieron reflejados en *Arquitecturas Bis* gracias a los textos de Cortés, tanto en el escrito de Muñoz y Cortés sobre las estaciones de bomberos como en aquellos otros en los que Cortés se ocupó de los vínculos formales entre Kahn y Venturi y las contradicciones de los modelos americanos de Mies.

La búsqueda de las relaciones entre forma y significado que Cortés propuso a través de sus contribuciones en *Arquitecturas Bis* fue una constante en la labor crítica de Rowe. Éste, continuando una tradición iniciada en Texas, combinó en Cornell los *Design Studios* con las clases de Historia de la Arquitectura para los alumnos de primeros cursos, centradas principalmente en la arquitectura renacentista y manierista, empleando en ellas los enfoques históricos y formales aprendidos de Wittkower —bajo la influencia de Adolf Goldschmidt y Erwin Panofsky— que encuentran su origen, principalmente, en el trabajo de Paul Frankl. Éste, a su vez, había recogido las ideas sobre la forma de Alois Riegl y Franz Wichkhoff y la primera escuela de Viena de historia del arte, así como también las definiciones que sobre el espacio planteó August Schmarsow,

[N29] Algunos, como Werner Seligmann, se marcharon en 1976 a dirigir la escuela de arquitectura en Syracuse, amparando el traslado de parte de la tradición intelectual consolidada en Cornell. En esta última y en Cooper Unión —a los mandos de Hejduk— recaló no casualmente Moneo en su año sabático en Nueva York durante el curso 1976-1977.

[N30] Rowe, Colin, «Introduction», *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Wittenborn, Nueva York 1972, pág. 3. (Traducción del autor). [*Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.]

sobre cuyos planteamientos Heinrich Wölfflin definió una historia del arte autónoma del contexto social. Wölfflin es el auténtico denominador común de una genealogía de historiadores bien presentes en el trabajo de Cortés, cuyo interés por los estudios de la arquitectura vinculados a enfoques formalistas apareció reflejado por primera vez en *Arquitecturas Bis*.

Cortés ha manifestado la importancia que en relación con dicho enfoque, a pesar de las manifiestas diferencias que presentan, tienen los libros de Frankl (*Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea, 1420-1900*) y Wittkower (*Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*), originalmente publicados respectivamente en 1914 y 1949, así como el ya citado de Rowe, «quien se apoya en los escritos de Wittkower y reconoce la utilidad del método de Wölfflin, aunque señala sus limitaciones».<sup>[N31]</sup>

Así, y junto con las clases de historia del propio Rowe y el trabajo de parte de sus discípulos en los talleres de proyectos de primeros cursos, donde se mantenían parte de los planteamientos de la primera escuela de Texas —el renovado estudio de la obra de Le Corbusier y, en menor medida, el de Mies van der Rohe—,<sup>[N32]</sup> sumado al trabajo en el taller de diseño urbano y el resto del programa para alumnos de grado, el Cornell de Rowe ofreció a sus alumnos un planteamiento general basado en la consideración de la arquitectura como expresión racional. Ésta fue capaz de traducir una cada vez más compleja realidad de capas infinitas que —sumado a la concepción formal que encuentra sus raíces en la vanguardia cubista y las teorías de la Gestalt— la diferenció hasta bien entrados los ochenta de gran parte del resto de escuelas, algunas de las cuales fueron poco a poco recogiendo su herencia intelectual. John Hejduk desde Cooper Union,<sup>[N33]</sup> Bernhard Hoesli de vuelta a Europa y desde la ETH de Zürich y Rowe finalmente establecido en Cornell, focalizaron las líneas de transmisión de aquel experimental planteamiento pedagógico que tuvo lugar en Austin en un brevísimo espacio de tiempo a mediados de los cincuenta; dibujándose un árbol genealógico que sucesivamente y durante décadas cruzó, en varias direcciones y en viajes de ida y vuelta, el océano Atlántico.

En todo caso, un fértil y propicio terreno intelectual para un arquitecto como Cortés quien, con un bagaje profesional de cierto recorrido, había obtenido una licenciatura en una escuela de arquitectura donde aquellas cuestiones intelectuales de mayor calado relacionadas con la teoría o con la historia eran subsidiarias de una postura profesionalista o, en algunos casos, sociologista. En Cornell, y siguiendo las pautas marcadas por Rowe, completó su formación en la historia de la cultura, la crítica literaria o la filosofía. En suma, y a la manera de Rowe, para quien el manejo de los materiales de la historia se vuelve dinámico, lo que hizo de él un teórico especialmente atractivo para las nuevas generaciones, los textos de Cortés para *Arquitecturas Bis* se basan en una primera y muy poderosa intuición que, apuntalada de una gran erudición y manejo tanto de la historia el arte como de la arquitectura, le permiten desarrollar con gran coherencia el argumento.

Además del bagaje intelectual adquirido en Cornell junto a Rowe, Morón Arroyo u otros profesores como Dominick C. La Capra, junto con la ascendencia de Moneo, habría que mencionar también la influencia que sobre la tesis doctoral de Cortés tuvo Juan Navarro Baldeweg —otro de los «no numerarios» de *Arquitecturas Bis* (uno de los mayores en edad)—, a cuyos cursos de doctorado asistió Cortés a su regreso de América, ampliando su conocimiento sobre

[N31] Cortés, Juan Antonio, «Paul Frankl, Rudolf Wittkower, Colin Rowe. Tres enfoques histórico-formales en el estudio de la arquitectura», *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* n.5 (2014). Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, pág. 75.

[N32] De acuerdo con Rowe, y frente a una posible reactivación de la tradición *Beaux-Arts* o la creación de una nueva Bauhaus, de lo que se trató en Austin fue de asumir cuánto ambas perspectivas que hubieran afectado de manera decisiva al ideario del arquitecto contemporáneo, lo que impedía pasarlas por alto, ignorarlas. De los vestigios de ambas era posible que, mediante un proceso de prueba y error, algo valioso pudiera ser construido. Véase: «Comments of Harwell Hamilton Harris to the Faculty», May 25, 1954, en Rowe, Colin, *As I was saying: Recollections and Miscellaneous Essays*, vol. 1., Caragonne, Alexander (ed.), *Texas, Pre-Texas*, Cambridge, The MIT Press, Cambridge (MA) y Londres, 1996, págs. 43, 49-50. Véase también: «Texas and Mrs. Harris», *ibidem*, págs. 25-40. (Traducción del autor).

[N33] Véase: Moneo, Rafael, «L'opera di John Hejduk ovvero la passione d'insegnare. L'architettura alla Cooper Union», *Lotus International* n. 27 (1980), págs. 65-71.

cuestiones relativas al arte contemporáneo. Entonces solo habían pasado cinco años desde el regreso del propio Navarro Baldeweg de los Estados Unidos en 1975, tras sus estudios con György Kepes en el MIT. En la tesis de Cortés, y tal y como se pudo leer en *Arquitecturas Bis*, convergen dos de los más importantes linajes intelectuales procedentes de la ETSAM: el de Moneo y una tradición teórica, por un lado, y el de Navarro Baldeweg y una tradición artística, por otro. Si el soporte intelectual del primero se explica, en gran medida, por la formación recibida en Roma, en el caso del segundo éste se manifiesta en una visible línea de continuidad con la vanguardia artística europea de la Bauhaus a través de sus años en el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del MIT, tal y como reflejaron sus proyectos publicados en *Arquitecturas Bis*.<sup>[N34]</sup>

[N34] Véase: *Arquitecturas Bis* n. 23/24 (julio/septiembre de 1978), págs. 28-29.

## A vueltas con el funcionalismo

Siguiendo la fórmula periodística tantas veces empleada por la revista, llevando el inicio de los textos a la portada y haciendo que ésta pasara a convertirse en su primera página, los párrafos iniciales del artículo «La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas» ocuparon la mitad superior de la cubierta del vigésimo quinto número de *Arquitecturas Bis* publicado en noviembre de 1978,<sup>[N35]</sup> inmediatamente después de la publicación del primer monográfico *After Modern* (número 22) y del número doble (23-24) dedicado a Madrid. Si éstos últimos habían sido profusos en cuanto a firmas, tanto de parte del Consejo de Redacción como invitadas, el primero se limitó a incluir únicamente el largo escrito de Muñoz y Cortés junto con otro de similar extensión dedicado a Alberto Sartoris escrito por Oriol Bohigas.<sup>[N36]</sup> [Fig. 5.1.1.]

Gracias al escrito sobre las estaciones de bomberos, la edición se presentó repleta de imágenes —fotografías y dibujos (plantas, alzados, secciones y axonometrías)— sin las que hubiera sido no fácil seguir el argumento planteado por Muñoz y Cortés, basado en un incisivo análisis descriptivo de un determinado tipo de edificio. Una lectura visual a través de la mente en detrimento de una lectura óptica a través del ojo. Un razonamiento que nos retrotrae a la interpretación autorreflexiva empleada por Rowe —la crítica formal y la comparativa de casos— que permitió a los autores la elaboración de una taxonomía de atributos arquitectónicos con los que analizar un edificio que fue capaz de ilustrar el renovado debate en torno al funcionalismo: «el pequeño tamaño», «los dos planos compositivos», «la identidad formal», «la ausencia de elementos y espacios intermedios», «la transparencia», «la frontalidad», «el carácter» y, finalmente, «la monumentalidad». Así, y a lo largo de trece páginas, se sucedieron principalmente ejemplos de estaciones de bomberos construidas en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo pasado, lo que permitió la repetición de muchas de sus imágenes en favor de una siempre atenta interpretación que devino resultado de una «lectura en detalle» del hecho arquitectónico también a través de la imagen.

A este respecto, e ilustrando la capacidad de *Arquitecturas Bis* para incluir planteamientos argumentativos y narrativas dispares sobre la base de un formato flexible que hizo de cada número una edición única,<sup>[N37]</sup> el escrito de Muñoz y Cortés sobre las estaciones de bomberos contrastó con los contenidos aparecidos en el monográfico *After Modern* publicado a raíz del encuentro editorial celebrado en Nueva York organizado por *Oppositions* no mucho antes.<sup>[N38]</sup> Prescindiendo del discurso gráfico, dicho monográfico reflejó cuánto y de qué manera el proyecto de arquitectura como centro del debate quedó desplazado por el texto como herramienta crítica, parcialmente ilustrando el advenimiento de una posmoderna escritura de la historia como teoría, tal y como quedó también de manifiesto en el segundo monográfico *After Modern* —*After which Modern Architecture*— publicado en forma de respuesta o adenda al primero en marzo de 1984.<sup>[N39]</sup>

El primero de los monográficos *After Modern* publicó la traducción al castellano de tres editoriales que consecutivamente *Oppositions* había dedicado precisamente a las discusiones sobre el significado de la arquitectura desde la dialéctica entre la forma y la función,<sup>[N40]</sup> trasladando a la cultura arquitectónica de España una reflexión en torno al tema que, mediante otro tono y discurso narrativo, precedió a la de Muñoz y Cortés. Manifestándose también cómo la

[N35] Muñoz, María Teresa y Cortés, Juan Antonio, «La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas», *op. cit.*, págs. 1-13.

[N36] Bohigas, Oriol, «Sartoris. La primera vocación clasicista en la vanguardia», *Arquitecturas Bis* n. 25 (noviembre de 1978), págs. 15-28. (A ellos habría que sumarle un comentario de texto sobre el *Planeamiento urbano en la España contemporánea. Historia de un proceso imposible* de Fernando de Terán, véase: Font, Antonio, *op. cit.* pág. 29-32).

[N37] «Se ha permitido transgredir, modificar y alterar la composición/presentación en cuantas variaciones sugirió el propio material», véase: Satué, Enric, «Un formato. El diseño de *Arquitecturas Bis*», *Arquitecturas Bis* n. 52 (diciembre de 1985), pág. 2.

[N38] Véase: Domènech, Lluís, «After the modern architecture», *Arquitecturas Bis* n. 16 (noviembre de 1976), pág. 21.

[N39] «En 1978, el número 22 de *Arquitecturas Bis*, se dedicó al tema *After Modern Architecture*, tomando algunos de los textos discutidos en la reunión que la revista *Oppositions* convocó en Nueva York el año anterior y a la que asistieron Diana Agrest, Alessandro Anselmi, George Baird, Peter Blake, Oriol Bohigas, Federico Correa, Lluís Domènech, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Edith Girard, Ada Louise Huxtable, Jacque Lucan, Richard Meier, Rafael Moneo, Rosa Regàs, Colin Rowe, Joseph Rykwert y Anthony Vidler. *Arquitecturas Bis* reincide ahora en el tema, después de seis años, durante los cuales se ha producido el apretado ciclo polémico de la 'postmodernidad', lo cual permite restablecer los puntos más significativos para una visión global y objetiva. Esta visión ha de partir del conocimiento real del Movimiento Moderno y de acuerdo con él, establecer la pertinencia de la consideración 'post'. Es decir, ha de partir de la interrogación que da título al número: ¿después de qué arquitectura moderna?», *Arquitecturas Bis* n. 40 (marzo de 1984), pág. 2.

[N40] Gandelsonas, Mario, «Post-Funcionalismo», *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1974), págs. 3-6. [«Neo-Functionalism», *Oppositions* n. 5 (Summer 1976).]; Eisenman, Peter, «Post-Funcionalismo», *ibidem*, págs. 6-12. [«Post-Functionalism», *Oppositions* n. 6 (Fall 1976).] y Vidler, Anthony, «Una tercera tipología», *ibidem*, págs. 12-15. [«The Third Typology», *Oppositions* n. 7 (Winter 1976).]. El número incluyó, además, textos de Oriol Bohigas, Rafael Moneo y Helio Piñón. Véanse: Bohigas, Oriol, «Después de 'After Modern Architecture' y el asesinato de Pepe Le Moko», *ibidem*, págs. 5-10; Moneo, Rafael, «Entrados ya en el último cuarto de siglo», *ibidem*, págs. 2-5 y Helio Piñón, «El final de la escapada», *ibidem*, págs. 10-17.



Fig. 5.1.1. Maqueta de la portada y contraportada del número 25 de *Arquitecturas Bis* (noviembre de 1978).

[Arxiu històric de Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), Barcelona. Fotografia del autor.]

[N41] Venturi, Robert y Scott Brown, Denise, «Functionalism, yes, but...», *op. cit.*, pág. 1. [Ponencia presentada al *Symposium* sobre «El pathos del Funcionalismo» celebrado entre los días 9 y 13 de septiembre de 1974 en el Internationales Design Zentrum de Berlín]. Véase también la reseña del simposio publicada en *Arquitecturas Bis*: «Rossi y Venturi frente a Taut o Rossi y Venturi frente a Taut», *Arquitecturas Bis* n. 4 (noviembre de 1974), pág. 22.

[N42] Moneo, Rafael, «Entrados ya en el último cuarto de siglo», *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1974), pág. 3.

[N43] Vidler, Anthony, «Una tercera tipología», *op. cit.*, pág. 12.

revista estableció constantes dialécticas diferidas entre sus ediciones —corroborando, además, porque las más de las veces el estudio de la misma ha de realizarse considerándola un texto único e ininterrumpido en el que los autores (y los lectores) aparecen entrelazados—, el escrito sobre las estaciones de bomberos participó del debate en torno al funcionalismo desde otra perspectiva crítica bien distinta a la planteada por *Oppositions* y, sobre todo, a la planteada por *Arquitecturas Bis* en su número monográfico *After Modern*.

Los editoriales de *Oppositions* no se entienden por separado, ofreciendo cada uno de ellos una respuesta a lo planteado por el anterior. Así, y mientras que el «neofuncionalismo» de Gandelsonas discutió sobre la deliberada y paradójica actitud antifuncionalista de una neo-vanguardia que, sin embargo, y a pesar de una postura común de rechazo —de Venturi a Rossi pasando por los Five Architects— mostró fragmentos de la doctrina funcionalista tanto en sus posturas neorracionalistas como neorrealistas, el «postfuncionalismo» de Eisenman supuso un ataque frontal al funcionalismo en línea con lo planteado por Venturi y Scott Brown, quienes habían denunciado la degradación a la que se había visto sometido el componente estético vitruviano por los arquitectos funcionalistas de principios de siglo, «reduciéndolo a un subproducto accidental (convirtiendo) su obra en frágiles *tours de force* edificados sobre inestables bases teóricas».<sup>[N41]</sup> En ambos casos, como escribió Moneo en el texto-ponencia del encuentro de Nueva York, tanto Venturi y Scott Brown como Eisenman coincidían al percibir «el movimiento moderno como un estilo más».<sup>[N42]</sup>

Por su parte, si el editorial de Eisenman fue una respuesta al de Gandelsonas, el de Vidler tomó como punto de partida dos «tipologías» —el funcionalismo orgánico o natural que encuentra su fundamento en la metáfora biológica, por un lado, y la analogía mecánica, por otro— para argumentar en favor de una «tercera tipología» que vendría representada por el autónomo y auto reflexivo «postfuncionalismo» de Eisenman y «cuyo atributo principal sería su adhesión, no a una naturaleza abstracta, ni a una utopía tecnológica, sino al modelo de ciudad tradicional»,<sup>[N43]</sup> relacionando intrínsecamente forma e historia. Si la arquitectura moderna entendió la función como contenido —el binomio forma-función como inamovible dialéctica para su vocabulario—, la arquitectura posmoderna puso en valor la forma en detrimento de la función. El enfoque de algunas de las discusiones centradas en el significado no hizo sino perseguir la esencia de la arquitectura misma, incidiendo así en los tres valores que, desde Vitruvio —la idea de la belleza y la forma ideal, la utilidad y la firmeza y durabilidad—, la habían mantenido como un constructo inalterable: tipo, función y técnica.

Con todo, concedores Muñoz y Cortés del debate procedente de Estados Unidos, el analítico y didáctico estudio de las estaciones de bomberos fue capaz por sí mismo de armar la edición del número mediante un discurso gráfico que sumado al texto vino a insistir en cómo el estudio de la arquitectura ha de poder realizarse también a través de las herramientas disciplinares. El objeto primero no fue otro que la obra misma de arquitectura y, en su caso, las estaciones de bomberos americanas: un edificio inadvertido con un programa desdoblado en dos partes —determinando su carácter dual (escala doméstica/pública, lleno/vacío...)— que se repite en cualquier lugar y que requiere de unas necesidades funcionales muy definidas de antemano independientemente del contexto para finalmente confirmar, como concluyeron sus autores tras recorrerlo con dete-

[N44] Muñoz, María Teresa y Cortés, Juan Antonio, «La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas», *op. cit.*, pág. 13.

nimiento, «la capacidad que una obra tiene para provocar la reflexión sobre las cuestiones fundamentales de la arquitectura».<sup>[N44]</sup>

Una reflexión que, en todo caso, participó de aquellas disquisiciones que en torno a la definición y significado de la propia palabra «función» —y, por extensión, de lo funcional y del funcionalismo en arquitectura—, habían aparecido reflejadas en *Arquitecturas Bis* y otras publicaciones como *Oppositions*, que reprodujo —reflejado el compromiso de filósofos, sociólogos y teóricos de la cultura para con la arquitectura y el entorno construido— la ponencia «Functionalism Today» pronunciada en 1965 por Theodor L. W. Adorno, quien fuera el más heterodoxo director del Institut für Sozialforschung de Frankfurt en el contexto de una crítica a la reconstrucción alemana y la falsa objetividad del *Neue Sachlichkeit*. Adorno se refería principalmente al trabajo de Adolf Loos, así como al de otros arquitectos como Le Corbusier, mostrando como paradójico el hecho de que la arquitectura funcional se hubiera convertido en mecanismo estilístico —es decir, ornamento— al servicio de aquellas estructuras sociales cultas y de alto poder adquisitivo, todo ello como resultado de una radical ruptura entre arte y tecnología que la teoría del funcionalismo había mantenido separadas.<sup>[N45]</sup> En esa línea, lo había expuesto también Umberto Eco cuando estudió la arquitectura —y más concretamente la herencia de la arquitectura moderna— a través de la semiótica: la función era el principal significado de los elementos arquitectónicos que actúan, así, como signos; distinguiendo, a su vez, entre la función primera (la arquitectura como objeto funcional) y la secundaria (la arquitectura como objeto simbólico).<sup>[N46]</sup>

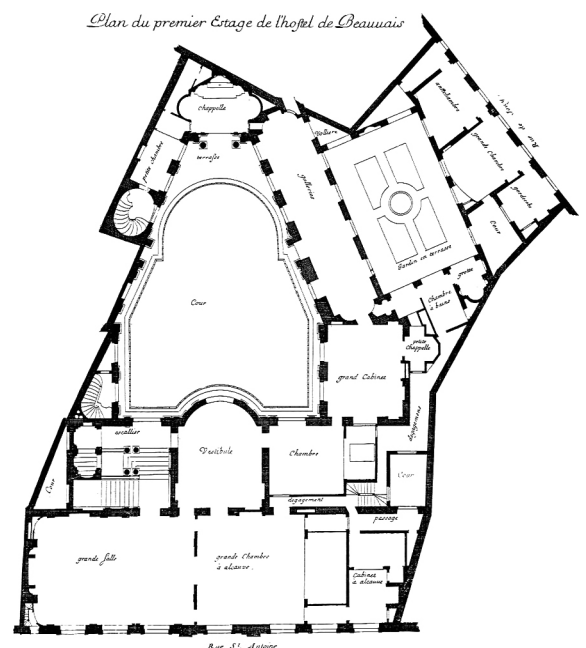
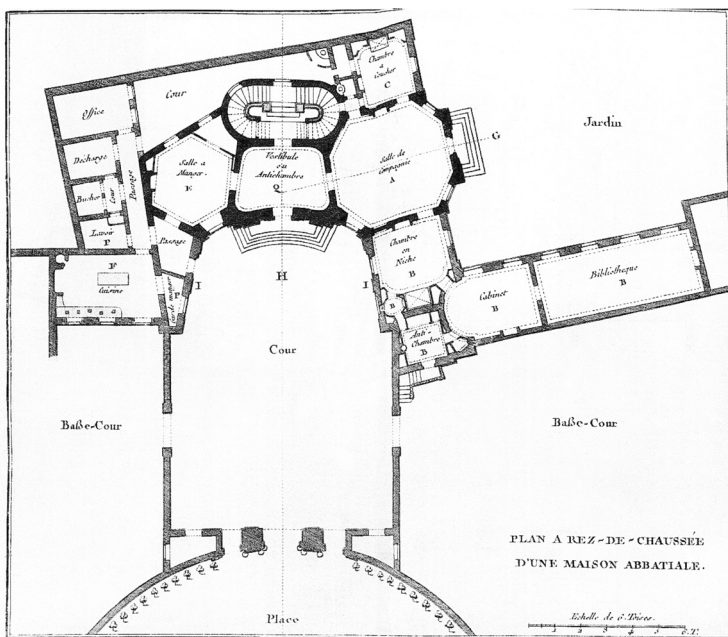
[N45] Adorno, Theodor, «Functionalism Today», *Oppositions* n. 17 (summer 1979), págs. 30-41.

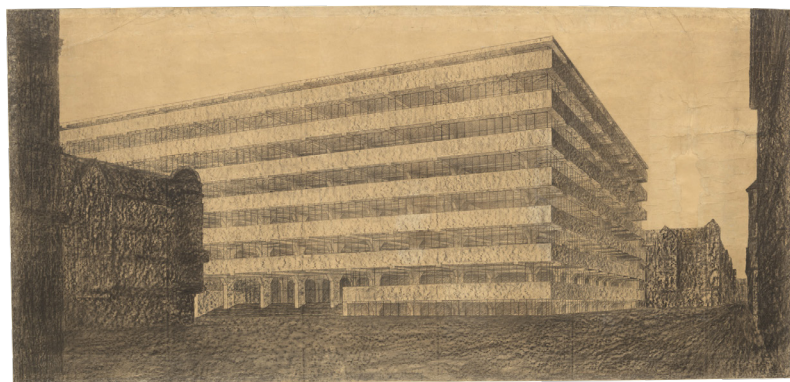
[N46] Eco, Umberto, «Function and Sign: Semiotics in Architecture», *Via 2: Structures Implicit and Explicit*, 1973. Reproducido en Leach, Neil (ed.), *Rethinking Architecture. A reader in Cultural Theory*, Routledge, Londres y Nueva York, 1997, págs. 182-204.

**Fig. 5.1.2. François II Franque, Plan du logis abbatial de Villers-Cotterêts (Aisne, France, 1763). Actuel hôtel de ville.**  
[Blondel, J.-F., *Cours d'architecture 1771-1777.*]

**Fig. 5.1.3. Antoine Le Pautre, planta del Hôtel de Beauvais (París, 1652-55).**  
[Publicado en Rowe, Colin; Koetter, Fred, *Collage City* (1978), pág. 80).]

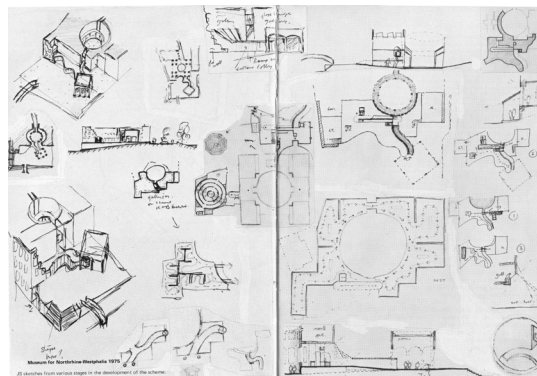
En el caso de las estaciones de bomberos, y de ahí la pertinencia de su elección como objeto de estudio, ambas funciones se superponen, tal y como demostraron los distintos y complementarios mecanismos formales de que se sirvieron Muñoz y Cortés en su escrito para rebatir algunas cuestiones en relación al debate, en línea con todos aquellos planteamientos teóricos que habían denunciado la tergiversación histórica de un dialéctica que como vino a demos-





**Fig. 5.1.4. Ludwig Mies van der Rohe, perspectiva para proyecto de oficinas (1923). Carboncillo y lápiz de color sobre papel (138.4 x 288.9 cm).**

[Mies van der Rohe Archive, gift of the architect (Object n. 866, 1968). 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. Department of Architecture, Museum of Modern Art, Nueva York.]



**Fig. 5.1.5. James Stirling y Michael Wildford, croquis de J. S. del concurso para la renovación de la Grabbeplatz y Museo para la Northrhine Westphalia Art Collection (Düsseldorf, 1975).**

[Publicado en *James Stirling RIBA Drawings Collection*, RIBA Londres, 1974, págs. 112-113.]

[N47] Sambricio, Carlos, «Sobre la formación de un nuevo Madrid a finales del siglo xvii. La utopía arquitectónica en la España de la razón», *Arquitecturas Bis* n. 26 (enero/febrero de 1979), págs. 24-30.

[N48] Véase: Pérez-Gómez, «Charles François Viel. Primer representante de la reacción antirracionalista del siglo xx», *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1978), págs. 19-27. El trabajo de investigación de Pérez-Gómez, sobre la base de una aproximación fenomenológica influenciada por Dalibor Vesely y, parcialmente, por Joseph Rykwert desde la Universidad de Essex, se centró el significado ontológico del hecho arquitectónico, produciendo una importante cantidad de trabajos históricos y teóricos en relación con el funcionalismo (recuerde el editorial del cuarto número de *Oppositions* (1974) firmado por Kenneth Frampton y dedicado a Heidegger). Véanse: Pérez-Gómez, Alberto, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, The MIT Press, Cambridge (MA) y Londres, 1983. [*La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*, Limusa, México D.F., 1980.]

[N49] Collins, Peter, «Funcionalismo» (Tercera Parte), *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, págs. 151-169. [*Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, Faber & Faber, Londres, 1965.]

trarse tiene su origen en la primera crítica al sistema clásico de ornamento y la aplicación de la metáfora matemática de Carlo Lodoli allá por 1740.

Desde la Ilustración, los arquitectos se habían dedicado con especial énfasis a buscar una teoría universal capaz de proporcionar una absoluta certidumbre racional en relación con el funcionamiento y significado de los edificios. Así quedó de manifiesto, por ejemplo, en el escrito que Carlos Sambricio dedicó al Madrid ilustrado,<sup>[N47]</sup> así como en otros contenidos que en relación a dicho periodo aparecieron también publicados en *Arquitecturas Bis*.<sup>[N48]</sup> No solo se trató de un cuestionamiento de los postulados funcionalistas propuestos en forma de analogía mecánica entre 1910 y 1930 por la arquitectura heroica del Movimiento Moderno —pureza formal, volúmenes ortoédricos, ausencia de ornamentación, uso de materiales procedentes de la industria, empleo del color, zonificación, equipamiento versus amueblamiento, etcétera— sino también del resto de las analogías descritas por Peter Collins en 1965 en su *Changing Ideals in Modern Architecture*.<sup>[N49]</sup>

Abandonados los mitos de la cabaña primitiva y la máquina, desapareció la necesidad de que la arquitectura se refiriera a la función, tal y como había sido entendida por la modernidad ilustrada primero y por los arquitectos de vanguardia después. Las propuestas para dicha teoría universal iban de la metáfora matemática al aforismo de Louis Sullivan, pasando por la metáfora biológica de Eugène Viollet-le-Duc y aquella otra procedente de las teorías formales del romanticismo alemán hasta la confluencia de significados entre función y uso durante el siglo XIX y, finalmente en el siglo pasado, a la dispar interpretación que resultó en alemán de lo funcional —mediante tres categorías (*sachlich, zweckmässig y funktionell*)— en contraste con la de aquellos países de habla inglesa, donde la función terminó por convertirse en el perfecto comodín para la arquitectura moderna. Un recorrido que va de la estricta *convenance* de Jacques-François Blondel —el *hôtel* parisino como ejemplo de relación satisfactoria entre programa y contexto, tal y como fue planteada por Rowe— a la función (*zweck*) como único significado del edificio anunciado a principios de los años veinte desde Alemania por Mies van der Rohe en el contexto berlinés del grupo G, hasta el funcionalismo reconvertido de James Stirling en Düsseldorf. [Figs. 5.1.2-3-4-5.]

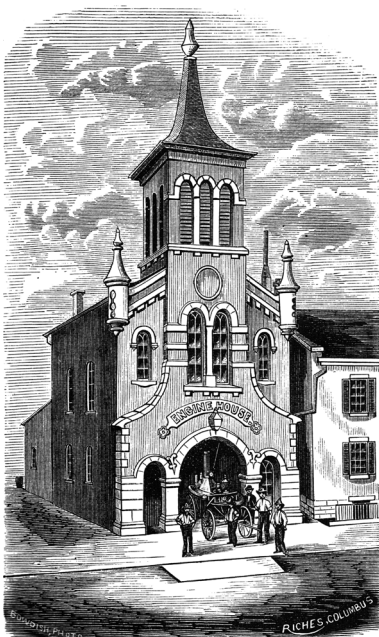
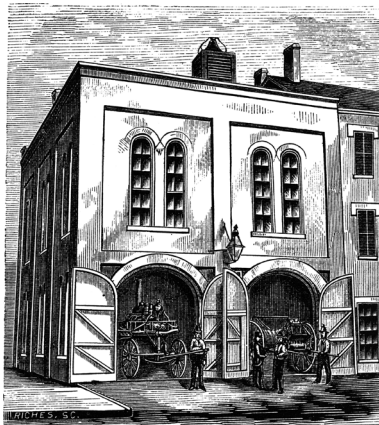
En todo caso, la elección por parte de Muñoz y Cortés en *Arquitecturas Bis* de una larga lista de ejemplos con adscripciones lingüísticas y formalizaciones dispares vino a confirmar su argumento en relación con un tipo —en tanto estructura formal formada siempre por dos cuerpos inseparables colocados a tope, haciendo de su condición compacta el más importante de sus atributos— que apa-

[N50] Muñoz, María Teresa y Cortés, Juan Antonio, «La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas», *op. cit.*, pág. 1.

[N51] *Ibidem*, pág. 11.

**Figs. 5.1.6-7-8. Dibujos de varias estaciones de bomberos en Estados Unidos.**

[Publicado en Gillon, Edmund Vincent, *Early illustrations and views of American architecture*, Dover Publications, Nueva York, 1971.]



rece siempre determinado por su función. El principal valor de las estaciones de bomberos es la manifestación directa de su verdadera naturaleza, es decir, de su función. Todo ello sin necesidad de recurrir a mecanismos formales propios del pensamiento funcionalista, de Durand a Gropius: fragmentación, autonomía de las partes asociadas a determinados usos, reforzada expresión, etcétera.

Su monumentalidad —tema que interesó a los autores y que emplearon para actualizar del debate en torno al funcionalismo— viene determinada en estos edificios por su condición compacta, contradiciendo algunos de los principios de la arquitectura funcional de principios del siglo pasado. A su vez, y frente a otros edificios, las estaciones de bomberos escogidas ilustraron el empleo de lenguajes formales presentados convencional y directamente, reflejando «distintas tendencias y tradiciones arquitectónicas».<sup>[N50]</sup> Los ejemplos iban desde arquitecturas más sofisticadas —adscritas, en algunos casos, a determinadas neovanguardias— a otras manifestaciones históricas o populares. [Figs. 5.1.6-7-8.]

Así pues, mientras que, por ejemplo, y con ciertos grados de abstracción, la estación de Westford (Massachusetts) forma parte de un contexto de edificios de escala doméstica y una materialidad *Shingle Style*, la estación de San Carlos (California) remite a una serie de lenguajes cultos propio de la tradición constructiva de las Case Study Houses (estructuras ligeras metálicas, elementos vistos, cubiertas de chapa, etcétera). De otra parte, estaciones como la de Sausalito (California), cuya configuración en planta remite a la obra de Louis I. Kahn, ofrecen una arquitectura moderna alternativa capaz de mezclar lenguajes y aspectos propios de la tradición local, manifestados, en este caso, en los materiales naturales de acabado de sus fachadas. Por otro lado, la sofisticación formal de la arquitectura del neorracionalismo de los Five Architects aparece representada, a su vez, en la Estación de Nanticoke (Pennsylvania), mientras que cierta confrontación entre la abstracción moderna y el realismo constructivo que remite a James Stirling se ve reflejada en la Estación de Whitney Avenue en New Haven (Connecticut). Un recorrido en todo caso capaz de recoger la pluralidad formal del periodo.

En las estaciones de bomberos la función se convierte así en necesidad y, aunque esta duplicidad está presente también en algunos edificios de escala doméstica envueltos en un discurso funcionalista como la Villa Saboya de Le Corbusier (1929), nace de planteamientos contrapuestos. Por ejemplo, en este tipo de edificios, como reflejaron los ejemplos manejados por los autores, las circulaciones vienen pautadas por las mismas exigencias normativas que obligan a delimitar un espacio para los camiones, con unas dimensiones estándar que hay que mantener, nada que ver, por ejemplo, con la escalera y la *promenade architecturale* que ofrece la rampa en la Villa Saboya.

En relación con otro de los paradigmas de la arquitectura moderna, la transparencia aparece en las estaciones de bomberos, tal y como escribieron Muñoz y Cortés, de manera «conceptual, funcional y física»<sup>[N51]</sup> que se manifiesta en cualquier posible configuración de las cajas programáticas (pegadas o superpuestas, pero siempre formando un único y compacto volumen). Esto se explica por la marcada dualidad que se presenta entre un espacio más bien opaco (vivienda) y otra más transparente (garaje). En el caso del garaje, los elementos estructurales aparecen sin revestir y los materiales se exhiben directamente, generando una mayor sensación de diafanidad que se ve confirmada además por



Fig. 5.1.9. E. P. Carlin, Peter Millard y Paul Pozzi, Central Fire Station (952 Grand Avenue, New Haven, 1952-1962.). [Fotografía de Richard Langendorf (1963).]

la abertura de las puertas —preparado para cualquier eventualidad y al servicio de la ciudadanía— y el empleo del vidrio en fachadas. [Figs. 5.1.9-10.]

Por otro lado, a propósito de la monumentalidad, el emplazamiento de las estaciones de bomberos confirma la importancia de su fachada principal. Ya sea una parcela en esquina con un solo frente de fachada, o totalmente exenta, siempre hay una fachada principal que establece una relación visual con respecto a las vías que rodean la parcela y en la que se concentran una serie de mecanismos que redundan en beneficio de una deliberada frontalidad que busca significar el edificio. En los casos en los que el edificio aparece exento sobre una parcela, su emplazamiento se verá alterado por una posición que la distinga del resto de construcciones circundantes, reforzando así su significación.

De entre todas las obras referenciadas en el escrito de Muñoz y Cortés, fueron las estaciones de bomberos construidas por Venturi, John Rauch y Denise Scott Brown las que —debido a su carga ideológica y por lo que de representativas tienen con el pensamiento crítico del autor de *Complexity and Contradiction*— terminaron por concluir que estos edificios no son contenedores neutros desprovistos de cualquier simbología y responden, en todo caso, a los «más estrictos principios funcionalistas».<sup>[N52]</sup> Porque, al afirmar el edificio con rotundidad dichos principios, el artículo viene a demostrar que es la forma arquitectónica la que finalmente caracteriza el edificio, determinando así su monumentalidad.

Insistiendo en el argumento esbozado por Muñoz y Cortés en relación con los dos planos compositivos de la planta y la fachada, tanto en Columbus como en New Haven aparece una organización lineal en bandas programáticas presentes también en los proyectos domésticos de Venturi (Beach House y pri-

[N52] *Ibidem*, pág. 13.

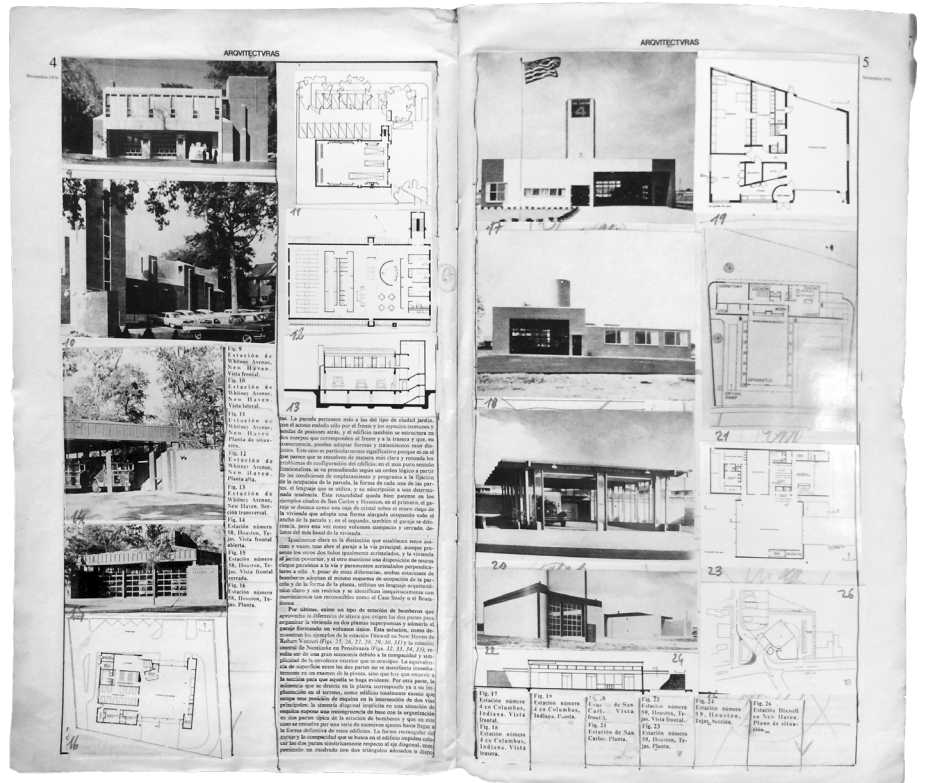


Fig. 5.1.10. Maqueta de la doble página interior 4-5 del número 25 de *Arquitecturas Bis* (noviembre de 1978). [Arxiu històric de Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), Barcelona. Fotografia del autor.]

[N53] Véase: Cortés, Juan Antonio, «La relación núcleo-contorno en las obras de Robert Venturi», págs. 121-132, *Escritos sobre Arquitectura Contemporánea 1978-1998*, Colección 'Textos dispersos', Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, págs. 121-132.

mer proyecto de la casa Meiss) como en los de Richard Meier (Casas Smith y Douglas). Con una distinción en relación con los ejes principales que ya no son transversales (Venturi) o diagonales (Meier). Tanto en Columbus como en New Haven los dos programas aparecen pegados el uno al otro. Mientras que el cuerpo de garaje ofrece menos variaciones formales debido a las rígidas exigencias de su función, en las viviendas sí aparecen, dentro del estricto confín de sus marcados límites, posibles variaciones resultado de una mayor compartimentación que, en algunos casos, aparecen manifestadas en fachada, tal y como muestra la curva de la estación de New Haven.<sup>[N53]</sup> La esquina de este último edificio manifiesta con rotundidad la crítica de Venturi al reduccionismo funcionalista, al emplear en su arquitectura superficies independientes y cuerpos de programa superpuestos, tal y como ocurre con la banda de servicios en planta primera situada al fondo del garaje, sobre el acceso trasero.

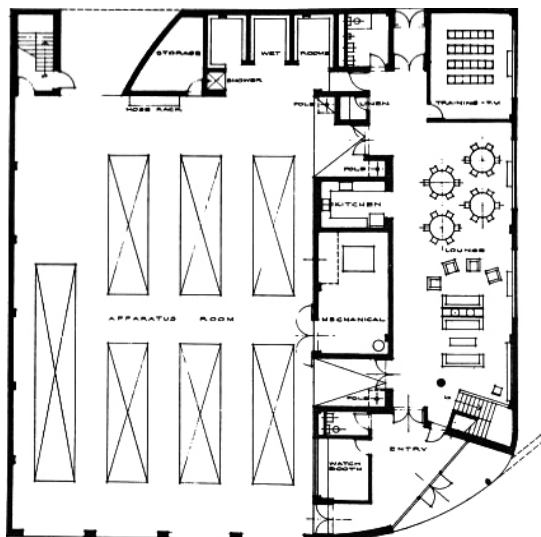
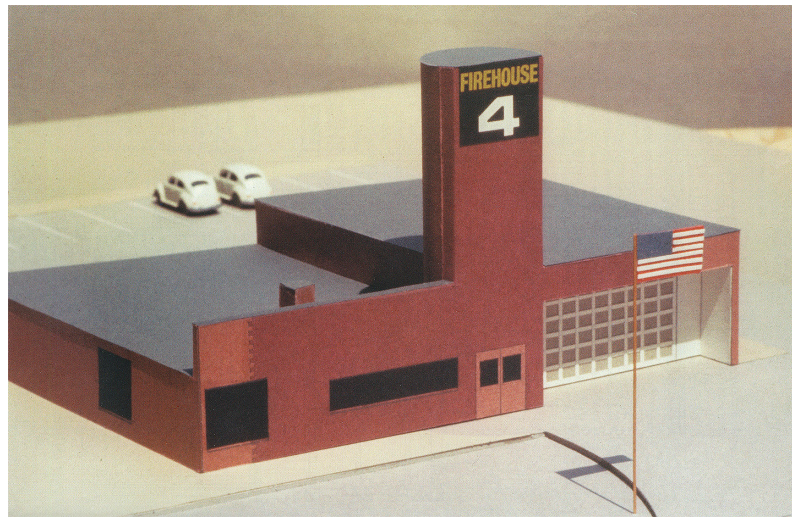
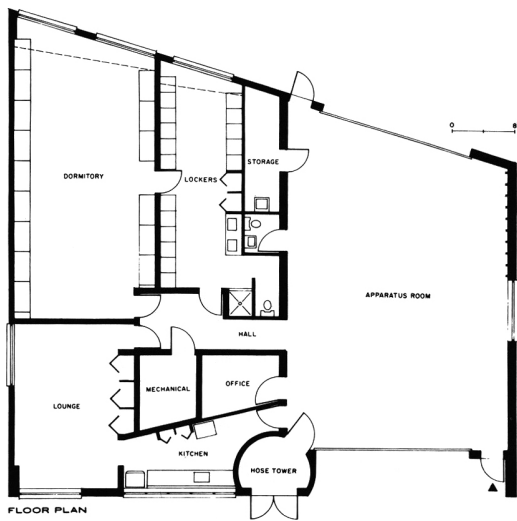
Por su lado, y emplazada en una trama urbana residencial de densidad media, la estación número 4 de Columbus es una vivienda con un gran garaje. Sin embargo, para distinguirla —o mimetizarla, según se mire—, como ocurre con las chimeneas en los proyectos de vivienda, la torre de secado de las mangueras cobra especial protagonismo situándose, además, junto con el acceso principal, en el centro de la composición de la fachada frontal que, a modo de *decorated shed*, encierra tras de sí los cuerpos del garaje y con salida de coches por la fachada trasera y el más bajo de la vivienda. Así, la monumentalidad aparece acentuada mediante aquellos elementos que significan la combinación de la escala grande y pública del garaje y la más pequeña y doméstica de la vivienda (dualidad de elementos), como ocurre con la curva y la fachada despegada en New Haven, por ejemplo. Elecciones formales, en cualquier caso, que, si bien pudieran resultar superposiciones o añadiduras, no son sino elementos que participan directamente en la organización de un edificio que, desde la premisa de tener que hacer convivir dos sencillos programas como son el de la vivienda y el garaje, es capaz de generar una gran riqueza arquitectónica y, sobre todo, de cuestionar algunas de las premisas propias del funcionalismo de la arquitectura moderna. [Figs. 5.1.11-12-13-14.]

Clarificando algunas de las cuestiones planteadas por el primero en *Complexity and Contradiction*, Venturi y Scott Brown habían defendido en Berlín, tal y como apareció publicado en *Arquitecturas Bis*, cuánto la arquitectura funcionalista asociada a la metáfora de la máquina fue «más simbólica que funcional (...). Fue simbólicamente funcional. Más bien representó la función, que fue producto de ésta. Más que actuar funcionalmente tuvo una apariencia funcional».<sup>[N54]</sup> Reconociendo el valor —o, paradójicamente, la «función cultural» de una arquitectura reflejo de un tiempo que se reclamaba simbólicamente funcional, tal y como propuso la primera generación de maestros modernos—, Scott Brown y Venturi no estaban sino reclamando una manera de hacer propia en un tiempo en el que la casa había dejado de ser *une machine à habiter* para convertirse, en sus propias palabras, en un «refugio decorado».<sup>[N55]</sup> Si los arquitectos modernos se habían afanado en inventar formas en vez de adaptar símbolos nuevos, insistieron Scott Brown y Venturi, de lo que se trataba entonces era de recuperar, frente a la renuncia de los «arquitectos funcionalistas al formalismo arquitectónico», la intrínseca condición simbólica de la arquitectura.

Frente a estas afirmaciones, las estaciones de bomberos fueron presentadas por Muñoz y Cortés en *Arquitecturas Bis* como un tipo de edificio que si bien mani-

[N54] Venturi, Robert y Scott Brown, Denise, «Functionalism, yes, but...», *op. cit.*, pág. 1.

[N55] *Ibidem*, pág. 2.



**Figs. 5.1.11-12. Robert Venturi, John Rauch y Denise Scott Brown, plantas de la Estación número 4 en Columbus (Indiana, 1968) y de la Estación Dixwell en New Haven (Connecticut, 1974).**  
 [Publicadas en Von Moos, Stanislaus, *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1987, pág. 158.]

**Figs. 5.1.13-14. Robert Venturi, John Rauch y Denise Scott Brown, maquetas de la Estación número 4 en Columbus (Indiana, 1968) y de la Estación Dixwell en New Haven (Connecticut, 1974).**  
 [Publicadas en Geers, Kersten; Pančevac, Jaelena y Zanderigo, Andrea, *The Difficult Whole*, Park Books, Zürich, 2016, págs. 96 y 112.]

[N56] Muñoz, María Teresa y Cortés, Juan Antonio, «La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas», *op. cit.*, pág. 1.

[N57] «Rossi y Venturi frente a Taut o Rossi y Venturi frente a Taut», *op. cit.*, pág. 22.

fiesta directamente ser el resultado de «la expresión automática y explícita del programa y la estructura»,<sup>[N56]</sup> recupera desde su ambivalencia la condición del arquitecto como mediador; capaz de trabajar con símbolos existentes y conocidos, es decir, con la historia, frente a la figura de éste como creador o inventor de formas nuevas.

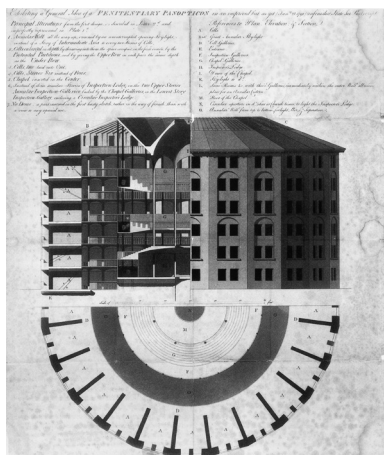
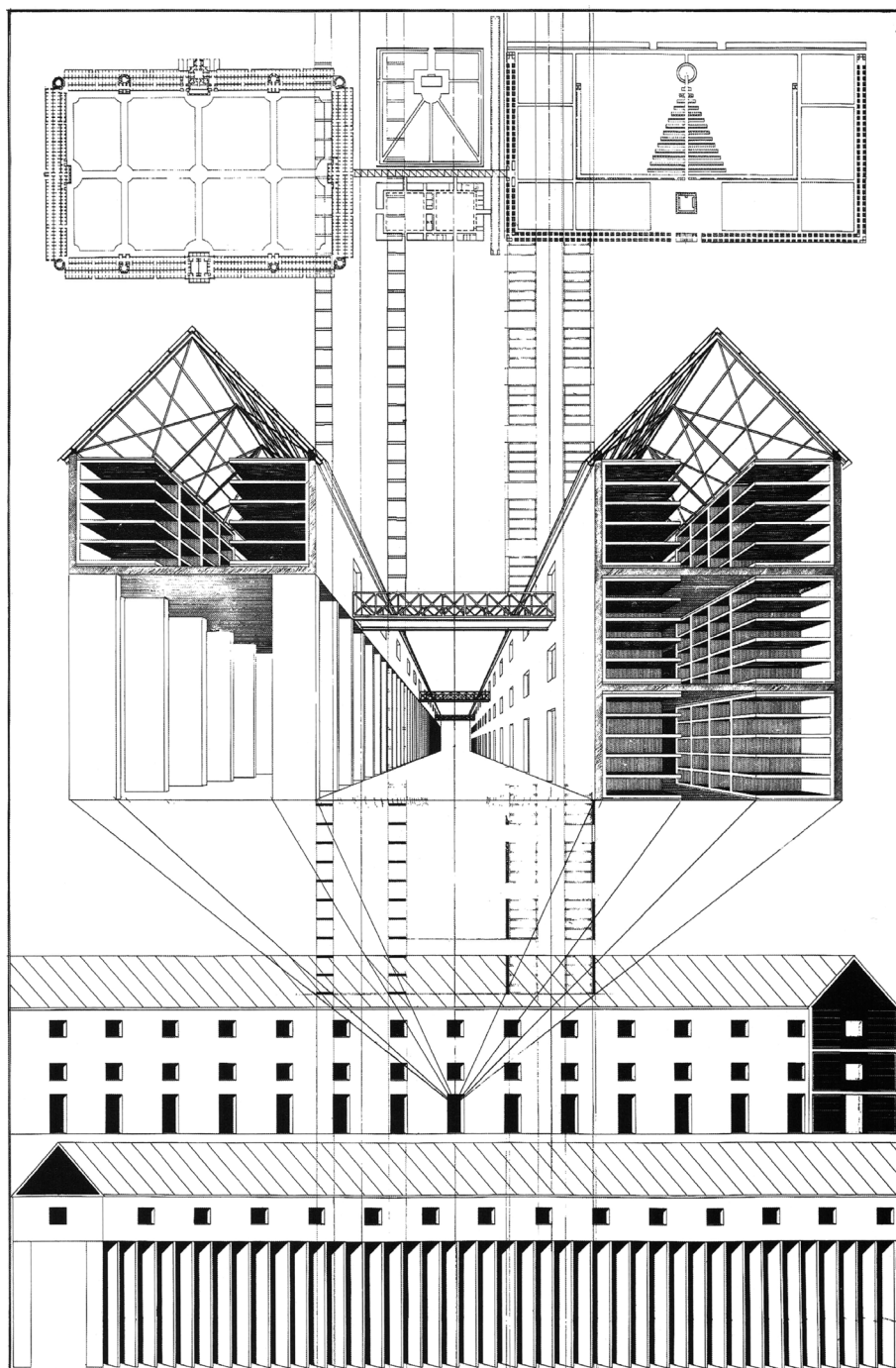
En realidad, estaban indirectamente respondiendo a uno de los interrogantes que la propia revista se había hecho en relación al tema cuándo enfrentó a Venturi y Rossi algunos números antes: «¿No serán (la preeminencia de lo racional en el sentido utilizado por la *Tendenza* o la negación histórica del funcionalismo) bases paralelas para unas arquitecturas que en el fondo, tampoco nos parecen formalmente tan distantes?».<sup>[N57]</sup> Más allá de su labor crítica y docente, fortaleciendo su figura como «arquitecto-crítico», los edificios de Venturi —y de Rossi— participaron, especialmente durante la décadas de los sesenta y setenta, de aquel debate que vino a cuestionar los aparentemente inamovibles postulados de la arquitectura moderna, tanto aquellos institucionalizados por la generación de sus legítimos herederos —Paul Rudolph o Eero Saarinen, entre otros, en Estados Unidos— como

la de aquellos otros pertenecientes a una generación más joven que encontraron en la vanguardia europea el sustento de su obra. [Figs. 5.1.15-16.]

Sin duda, el valor teórico del texto estuvo en la capacidad de los autores para poder detectar, más allá de España y de la dialéctica entre Barcelona y Madrid, cuestiones de máximo alcance para un debate de actualidad, ofreciendo una visión de la arquitectura mucho más amplia y una atención para con los edificios —el estudio sistemático del hecho arquitectónico desde los parámetros que los propios Rossi y Venturi planteaban— que no se había dado en la revista. Es decir, no sólo se reflejó una discusión, sino que se participó de ella, confir-

**Fig. 5.1.15. Panóptico penitenciario, dibujo de Willey Reveley para Jeremy y Samuel Bentham. Media planta, alzado y sección con descripción parcial. (Grabado de 1791).**  
[Publicado en Evans, Robin, *The fabrication of virtue. English prison architecture 1750-1840*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), pág. 203.]

**Fig. 5.1.16. Aldo Rossi, cementerio de San Cataldo (Módena, 1971-1978). Vista general de la planta baja, sección en perspectiva de dos bloques paralelos y alzados.**  
[Publicado en Ferlenga, Alberto (ed.), *Aldo Rossi. The Life and Works of an architect*, Könemann, Colonia, 2001, pág. 53. (Rossi, Aldo, *Tutte le opere*, Electa, Milán, 1999.)]



mando la capacidad de la revista como un medio de acción crítica. El estudio de la obra de Venturi y la dialéctica planteada por éste entre el «edificio-pato» y el «tinglado decorado» contribuyó a hacer entendible la llamada crisis del funcionalismo en España. Ésta había tomado un cariz bien particular debido a las dos recepciones que el funcionalismo propuesto por la arquitectura moderna tuvo en España: primero durante los años treinta y, después, a mediados de los cincuenta, haciendo que arquitectos de una misma generación hicieran primero apostasía de la función sobre la forma para después reclamar una mayor o completa autonomía de esta última.

## Los fragmentos del tipo

Aún a pesar de haber ido admitiendo con el paso de los años las limitaciones de ciertos enfoques que tenían su origen en la crítica formal de Wölfflin, Rowe vino a insistir en 1973, en una adenda al que fuera su primer artículo publicado, «The mathematics of the ideal villa», en la validez de su pensamiento: «una crítica que comienza con configuraciones aproximadas y que pasa luego a identificar las diferencias, que intenta establecer de qué modo el mismo motivo general puede ser transformado según la lógica (o la compulsión) de estrategias específicamente analíticas (o estilísticas) [tiene], presumiblemente, un origen wölffliniano».<sup>[N58]</sup>

[N58] Rowe, Colin, «Addendum 1973», to «The mathematics of the ideal villa», en *The mathematics of the ideal villa and other essays*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1976, pág. 16. [«Addenda 1973» a «Las matemáticas de la vivienda ideal», en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, 3ª ed., pág. 22.]

[N59] Cortés, Juan Antonio, «Unidad frente a tipo», *op. cit.*, pág. 22-24.

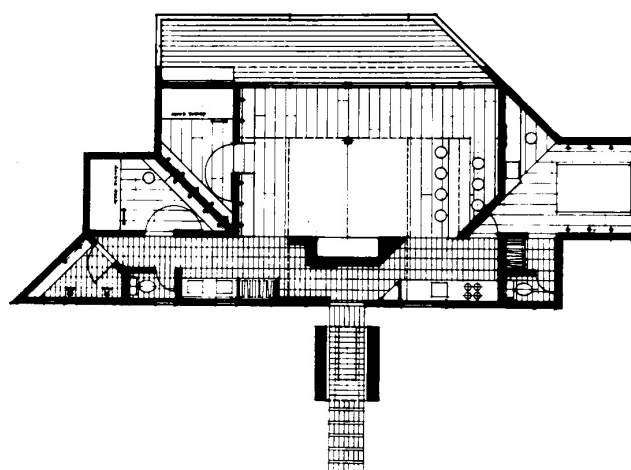
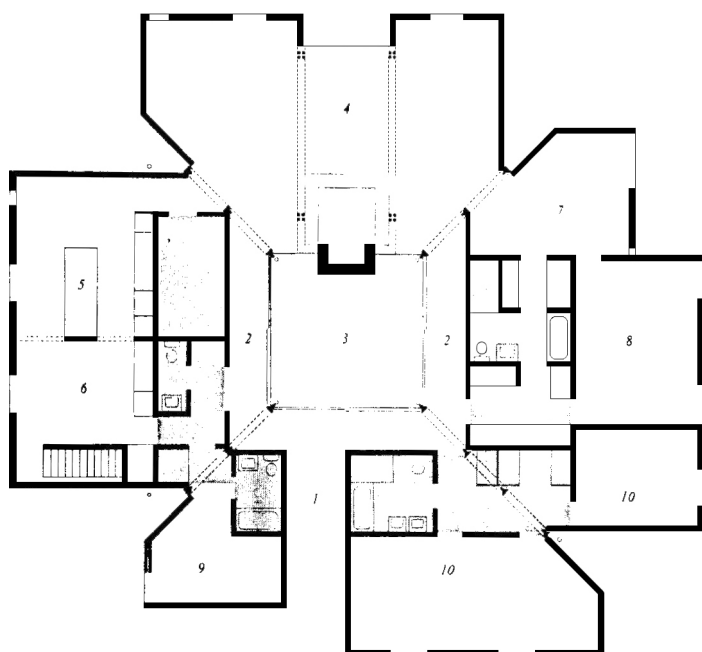
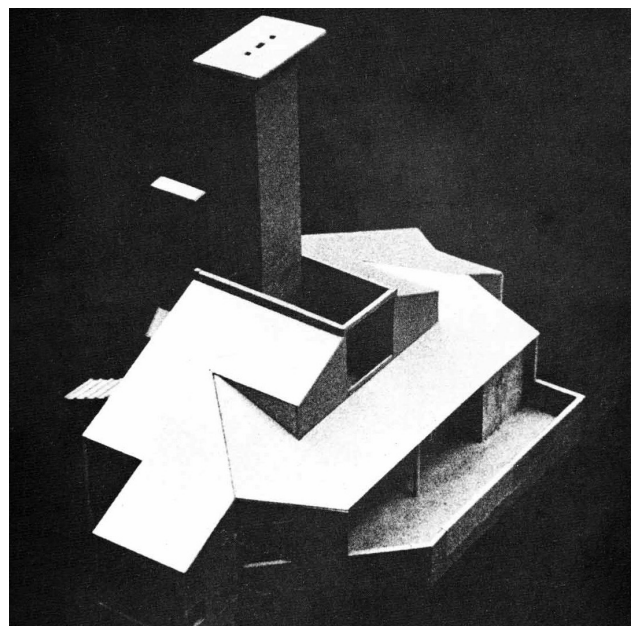
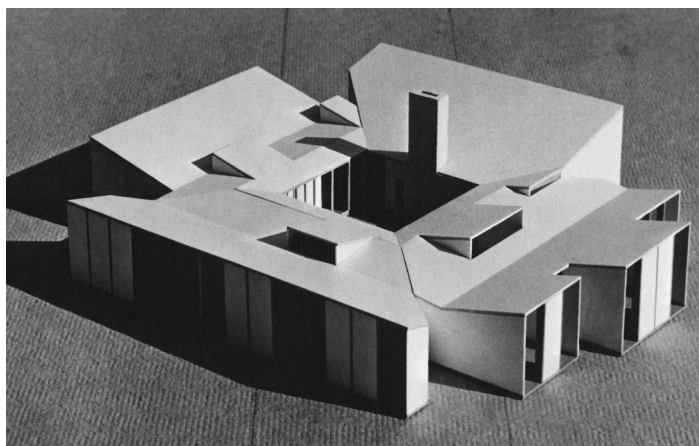
El texto que Cortés publicó bajo el título de «Unidad frente a tipo»<sup>[N59]</sup> en el monográfico que *Arquitecturas Bis* dedicó a Louis I. Kahn en los primeros meses de 1982 —una suerte de deuda contraída por los miembros del Consejo de Redacción tras la destacada nota de su fallecimiento en su primera edición— fue un análisis formal que bebe de la tradición intelectual aprendida de Rowe y que tiene su origen en Wittkower y la sistematización de tipo conceptual que el sucesor de Jacob Burckhardt hiciera de la naturaleza formal de toda obra de arte. La forma se presenta en el texto de Cortés para *Arquitecturas Bis* como principio activo, empleando en su análisis los «conceptos fundamentales» que aparecen siempre confrontados a pares.

Rowe había propuesto siempre en sus comparaciones la búsqueda de una continuidad geométrica entre lo clásico y lo moderno. En este caso, Cortés hizo lo propio con dos edificios contemporáneos, buscando —a diferencia de lo que hará más tarde con Mies, concentrándose en la fragmentación y discontinuidad del tipo— argumentar la tradición humanista de ambas arquitecturas. La dialéctica se estableció, además, entre dos edificios de idéntico programa finalmente no construidos que habían sido proyectados por maestro y discípulo (Kahn y Venturi) el mismo año (1959). Dos casas que se parecen, como comienza diciendo Cortés, pero que, sin embargo, son «disparens tipológicamente».<sup>[N60]</sup> El artículo se presentó como una reflexión acerca del tipo en un momento en el que —principios de los ochenta— las derivadas del inclusivismo y la llamada que Venturi había hecho a una arquitectura compleja y contradictoria frente a la simplificación y el pintoresquismo habían dado paso indiscriminadamente a una arquitectura cargada de citas históricas y operaciones formales. Finalmente, Venturi culminó en el proyecto de la casa de la playa una síntesis del ejercicio iniciado por Kahn en relación con la casa patio como tipo, es decir, en tanto estructura formal.

[N60] *Idem*, «Unidad frente a tipo», *op. cit.*, pág. 22-24.

Mientras la casa Goldenberg de Kahn, situada en Rydal (Pennsylvania) encuentra su origen en la casa patio transformado, en palabras de Cortés, un esquema tipológico introvertido en extrovertido, la casa de la playa de Venturi aparece formada por varios volúmenes adosados los unos a los otros sin plantear una organización explícita. Con todo, ambos proyectos acaban trasladando inquietudes comunes que van más allá del programa o de las condiciones del encargo, permitiéndonos un mayor grado de especulación al desconocer lo que habría sido el resultado de su ejecución. Similitudes y diferencias que son bien visibles para Cortés —quien entonces había publicado con Moneo los *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*,<sup>[N61]</sup> con ejemplos tanto de Kahn como de Venturi— desde el dibujo, afirmando como en ambos casos el dibujo de la planta es realista a la vez que esquemático: «más esquemático aún en el de Kahn; las paredes y elementos de estructura se dibujan en negro, diferenciándo-

[N61] Moneo, Rafael y Cortés, Juan Antonio, *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales, Cátedra de Elementos de Composición, op. cit.*, págs. 36-41 (sobre los dibujos de Kahn) y 96-99 (sobre los de Venturi).



**Figs. 5.2.1-2. Louis I. Kahn, Casa Goldenberg (Rydal, Pennsylvania, 1959). Planta y maqueta.**

[Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission.]

**Figs. 5.2.3-4. Robert Venturi, proyecto de una casa en la playa (1959). Planta y maqueta.**

[Venturi Scott Brown Associates, Inc.]

[N62] Cortés, Juan Antonio, «Unidad frente a tipo», *op. cit.*, pág. 22.

los claramente de los huecos; un tratamiento superficial distingue los espacios de servicio de los principales, con tinta plana en el proyecto de Kahn y con una trama que puede corresponder a los pavimentos en el de Venturi; se dibujan sólo los elementos fijos que determinan el uso de cada espacio, con la máxima simplificación pero sin que dejen de ser reconocibles».<sup>[N62]</sup> El parecido en la manera de trabajar y representar las plantas se manifiesta también en las maquetas de ambos proyectos, terminando por confirmar además de su origen común el hecho de que resulta difícil entender el uno sin el otro reclamándose mutuamente como piezas del mismo juego, como apuntó Cortés. [Figs. 5.2.1-2-3-4.]

De una parte, y en el caso de Kahn, si bien el planteamiento de una vivienda organizada alrededor de un patio o espacio central de similar entidad había estado tímidamente presente en algunas otras propuestas anteriores, no se presentó con manifiesta radicalidad desde sus primeros diagramas hasta la casa Goldenberg. Un recorrido por las casas anteriores de Kahn resulta pertinente para entender la evolución continuista del modelo primero hasta la casa Goldenberg, dándonos a

[N63] Cortés, Juan Antonio y Muñoz, María Teresa, «La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas», *Arquitecturas Bis* n. 25 (noviembre de 1978), págs. 1-13.

entender cómo en realidad, podríamos estar hablando de un mismo proyecto, de una misma idea que es, a su vez, una estructura formal. Existe entre todas ellas, como luego ocurre con Venturi, como se desprende de «Unidad frente a tipo», una continuidad geométrica que contradice en parte las lecturas simbólicas tanto de la obra de Kahn como de la del propio Venturi. Así lo habían contado Muñoz y Cortés en el artículo sobre las estaciones de bomberos.<sup>[N63]</sup>

Así pues, recuérdense, a tales efectos, los proyectos para las casas Weiss (1948), DeVore (1954), Adler (1954), Morris (1958) y Fleisher (1959). En la primera, por ejemplo, aparece un cuerpo en el centro del estar-comedor-cocina diferenciado con otro pavimento que nos da pistas sobre la intención de Kahn de hacer funcionar esta parte de la casa alrededor de ciertos elementos fijos. El conjunto de la vivienda, a su vez, podría decirse que funciona alrededor de un patio abierto que se ve atravesado por un estrecho cuerpo de acceso que divide el edificio en dos; dirigiéndose a la izquierda según se accede a las zonas comunes y haciendo lo propio hacia la derecha, hacia los dormitorios y las zonas de mayor recogimiento.

En el caso de la casa Adler, acaso una evolución de la Casa DeVore, la referencia es el esquema palladiano de la retícula de nueve cuadrados (3x3) que aparece, en este caso, dislocado, recomponiéndose en tres franjas horizontales que organizan el programa, tal y como reflejaron los croquis que de ambas casas aparecieron publicados conjuntamente en *Perspecta* en 1955 («Dos casas»), dándonos a entender cuánto en realidad se trataba de un único proyecto. El cuadrado que termina ocupando el centro de la casa vuelve a funcionar como un espacio alrededor del cual se realizan las circulaciones. En las casas Morris y Fleisher, más próximas en fecha a la Goldenberg, el patio cobra mayor presencia física y formal, mientras pierde parte la condición subsidiaria que parecía tener en los proyectos precedentes, pasando a ser el elemento que configura el resto de espacios de la casa. [Figs. 5.2.5-6-7.]

La fragmentación que aparece en la primera de ellas —acentuada además de forma expresiva por las soluciones empleadas en el cerramiento (los huecos rasgados en toda su altura que van estrechándose, a modo de rígidos diafragmas, como manifestación del programa)— desaparece en la casa Fleisher, donde los espacios ya sí aparecen todos ordenados alrededor del mismo patio formando un cuerpo compacto que, tal y como ocurre —aunque en este caso con mayor rotundidad— con al esquema de villa palladiana.

El esquema formal de todas las casas anteriormente mencionadas, así como también la resolución de las cubiertas de las casas Adler y DeVore —insistiéndose en una misma configuración espacial para programas funcionales

**Fig. 5.2.5. Louis I. Kahn, planta de la Casa Adler (Filadelfia, Pennsylvania, 1954).**

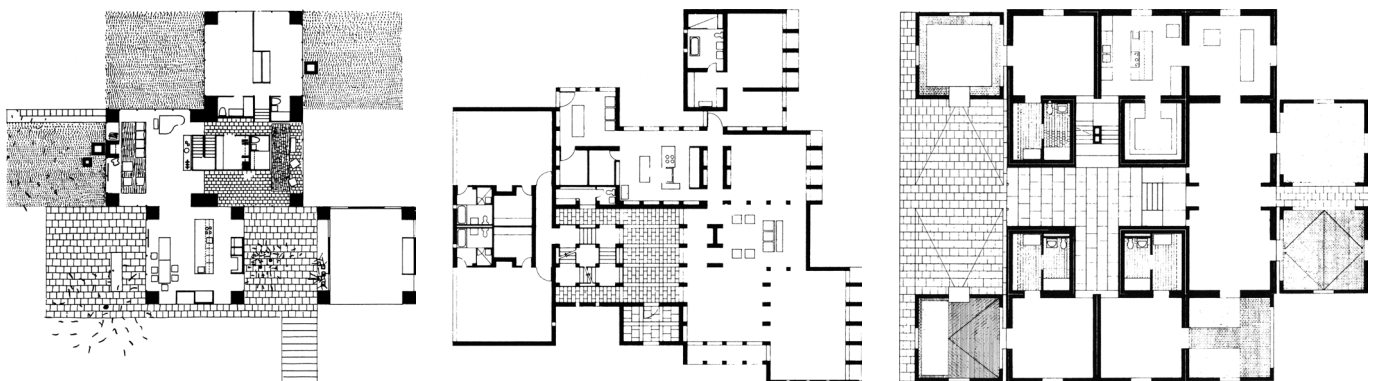
[Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission.]

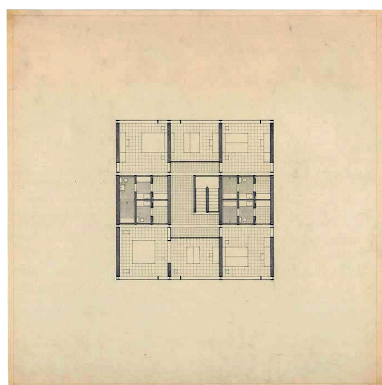
**Fig. 5.2.6. Louis I. Kahn, planta de la Casa Morris (Mount Kisko, Nueva York, 1958).**

[Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission.]

**Fig. 5.2.7. Louis I. Kahn, planta de la Casa Fleisher (Elkins Park, Pennsylvania, 1959).**

[Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission.]





**Fig. 5.2.8. John Hejduk, casa Texas 4 (1954-1963).**

[John Hejduk Archive, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal.]

bien distintos—, toma como referencia la Casa de Baños en Trenton que Kahn proyecta y construye entre 1954 y 1959 junto a Anne Tyng, en paralelo al desarrollo de todos estos proyectos domésticos. Trenton, como lo serían también los Laboratorios de Investigaciones Médicas A. N. Richards en Filadelfia (1957-1965), es un buen ejemplo de negación de la planta libre, tal y como había sido entendida por Le Corbusier y, ya desde Estados Unidos, por Mies van der Rohe, regresando a una planta de configuración clásica de nueve cuadrados.

Por su parte, el proyecto de la casa de la playa de Venturi coincide en el tiempo con los primeros dibujos realizados para la casa que terminó de construir para su madre cinco años después, en 1964 y sobre el que había desarrollado varias versiones desde 1959 hasta dar con la solución definitiva en 1962. Las primeras versiones se asemejaron también al esquema de nueve cuadrados palladianos que poco antes y desde Texas John Hejduk había adoptado para la conocida serie de casas que allí proyectó. Si comparamos la casa Texas 4 (1954-1963) de Hejduk con la primera propuesta que Venturi hizo para la casa de su madre, podemos observar la relación no solo con los nueve cuadrados, sino también con las ya mencionadas casas Adler y DeVore, donde se manifiesta con rotundidad la diferenciación kahniana entre los espacios servidos y los servidores. [Fig. 5.2.8.]

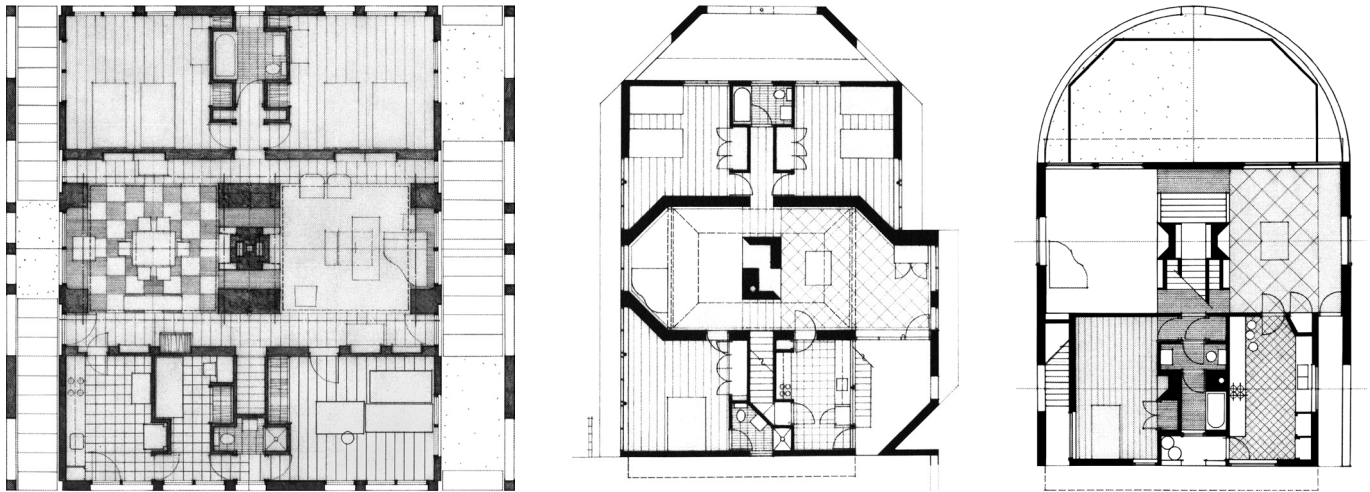
Con todo, lo que en la casa Adler de Kahn son gruesos pilares situados en las esquinas, en Texas pasan a convertirse en elementos líneas a modo de muros y así, el arranque común basado en la retícula palladiana plantea desenlaces distintos. Hasta llegar a la solución definitiva, donde se concentran los valores que son ya bien visibles en los primeros estudios —pudiéndose leer lo que finalmente se construye como el resultado de un proceso especulativo que contraviene la utopía y la forma universal de la arquitectura moderna—, Venturi realiza una serie de operaciones —rearticulación de las cuatro esquinas mediante la introducción de cortes oblicuos a la manera de Kahn, nuevas asimetrías, manifestaciones de dos planos compositivos autónomos (planta y fachada), hasta un giro de 90° para reorientar finalmente la casa en el solar— que finalmente dan cuenta, además, del uso de la casa patio y de los nueva cuadrados palladianos como referencia histórica. No lo hace, sin embargo, de forma ornamental o mediante adscripciones lingüísticas determinadas, sino, como ha apuntado Eisenman, «negando su historicidad», es decir, «cuestionando el valor de cualquier precedente histórico».<sup>[N64]</sup> [Figs. 5.2.9-10-11.]

[N64] Eisenman, Peter, «El diagrama de nueve cuadrados y sus contradicciones. Robert Venturi, casa Vanna Venturi, 1959-1964», en *Diez edificios canónicos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011, pág. 135. Véase también: «De la cuadrícula al espacio diacrónico. Louis I. Kahn, casas Adler y DeVore, 1954-1955», *ibidem*, págs. 103-126. [*Ten Canonical Buildings 1950-2000*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 2008.] Lo enunciado por Eisenman en este libro es, en parte, el resultado de sus primeras investigaciones con Rowe, entre otros, en la Universidad de Cambridge, cuyo resultado fue una tesis doctoral titulada *The Formal Basis of Modern Architecture* presentada en agosto de 1963 y dirigida por Leslie Martin. El facsímil de la misma fue reeditado en 2006. Véase: Eisenman, Peter, *The Formal Basis of Modern Architecture*, Lars Müller Publishers, Baden, 2006.

[N65] Cortés, Juan Antonio, «Unidad frente a tipo», *op. cit.*, pág. 23.

Esta cuestión, esta relación con la historia es la que finalmente vincula los proyectos de la Casa Goldenberg de Kahn con la Casa en la playa de Venturi, otro precedente sin el que no se entiende la casa para su madre. Piezas de un mismo juego, formas e imágenes que se reclaman las unas a las otras, referencias históricas compartidas, procedimientos iconológicos similares o la imposibilidad de entenderse de manera autónoma son solo los argumentos con los que Cortés enuncia una bellísima intuición soportada, además, por la relación de proporción entre ambas casas (1:4): «la casa de la playa de Venturi no es otra cosa que el fragmento que procede de la división en cuatro de la casa Goldenberg de Kahn».<sup>[N65]</sup> Es decir, un fragmento de un tipo bien determinado.

Así, la casa de Venturi significa la ruptura de un tipo bien determinado y definido como es la casa patio que, tras varios proyectos, como se ha visto, alcanza su solución definitiva en la casa Goldenberg. Como lo hicieron los



**Fig. 5.2.9. Robert Venturi, casa Vanna Venturi i, planta (1959).**  
[Venturi Scott Brown Associates, Inc.]

**Fig. 5.2.10. Robert Venturi, casa Vanna Venturi mb, planta (1959).**  
[Venturi Scott Brown Associates, Inc.]

**Fig. 5.2.11. Robert Venturi, casa Vanna Venturi ivb, planta (1961).**  
[Venturi Scott Brown Associates, Inc.]

proyectos anteriores de Kahn y como lo hiciera también la casa que Venturi construyó para su madre, la referencia se trabaja críticamente en dos planos superpuestos, el de la planta —a través del patio— y el alzado. Como un continuo, o como un proyecto que termina siendo el mismo, se da la interesante relación en que la obra de Kahn es precursora, como afirmó Cortés, de la de Venturi, quien finalmente aquellos que Kahn había apuntado en la casa Goldenberg y en toda una serie de proyectos residenciales. Lo que Kahn solo había apuntado en su proyecto es precisamente la destrucción del tipo, la definitiva fragmentación que finalmente sí lleva a cabo Venturi.

Ambas casas comparten un recurso sobre el que Venturi se había detenido en *Complejidad y Contradicción*, donde para ejemplificar su argumento incluyó una planta de la Casa Goldenberg. Frente a la diagonal circunstancial que arquitectos como Alvar Aalto habían introducido en algunos de sus proyectos —en los cuales se manifiesta un equilibrio entre lo rectangular y la diagonal aplicada a situaciones o programas excepcionales—, en la Casa Goldenberg la diagonal es, a su vez, tanto un elemento que trabaja la estructura como el espacio, evitando los solapes entre los distintos planos de fachada, que pueden ser leídos desde la compacidad o desde la condición quebradiza de la planta.

Es decir, y como apuntó Cortés, en la casa Goldenberg, donde el esquema de casa patio aparece invertido —un crecimiento orgánico de las estancias vivideras centrífugo y no centrípeto; o bien entendido como un ejercicio de sustracción sobre un cuadrado ideal—, se manifiesta como dos esquemas geométricos contrapuestos actúan sobre un mismo tipo.<sup>[N66]</sup> Esto se manifiesta en dos aspectos: por un lado, en los encuentros entre los pilares de la trama diagonal y el resto de elementos ortogonales de servicio que ocupan la franja que se cierra al patio; por otro, en las esquinas, donde las habitaciones aparecen deformadas. [Fig. 5.2.12.]

La descomposición definitiva del tipo se lleva a cabo en la casa de la playa de Venturi. Con todo, no se trató de entender esta última como la división de una de las partes que se repiten en el proyecto de Kahn: «la casa de la playa se presenta como el resultado de dividir y, a la vez, de superponer sobre sí misma la casa Goldenberg».<sup>[N67]</sup> Los elementos de ésta aparecen así recolocados en la casa de la playa: la chimenea se mantiene en el eje principal, esta vez aislada y enfrentada al acceso aunque deliberadamente sobredimensionada buscando su condición fo-

[N66] *Ibidem*, pág. 22.

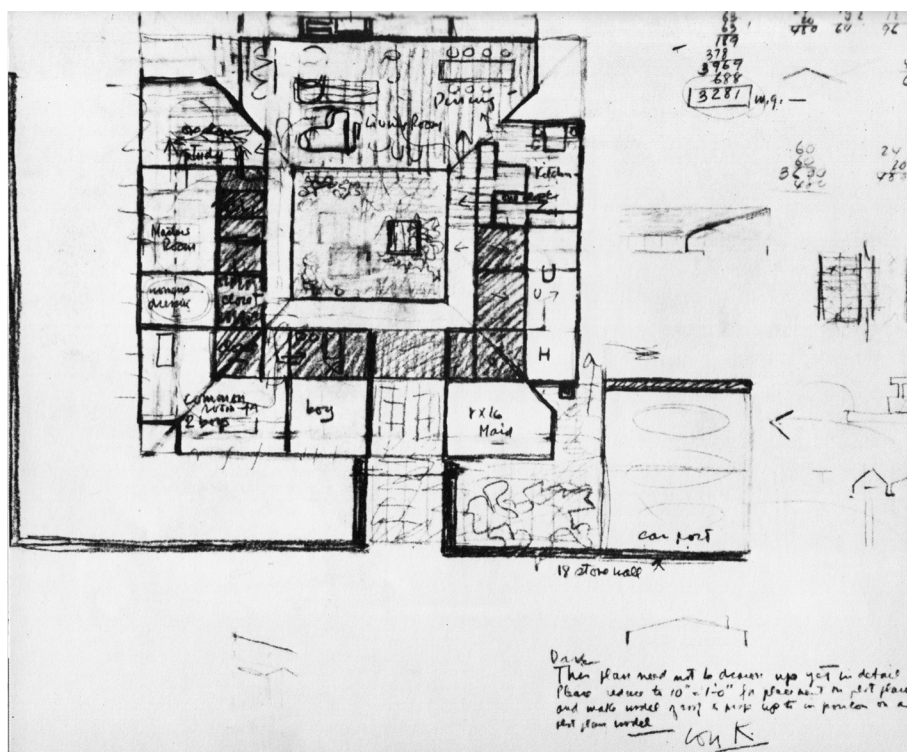
[N67] *Ibidem*, pág. 23.

cal; las cubiertas evacúan hacia fuera y no hacia dentro, mostrándose sus caras; la banda de servicios se recoloca frente al estar reconvertido en terraza sobre el que se asoman las estancias principales y, finalmente, el patio pasa a una segunda altura desde la cual se inunda de luz el espacio central, en el ideal encuentro entre las distintas aguas de la cubierta, frente a los lucernarios de servicio en la Casa Goldenberg. Todo ello, sin renunciar a una «serie de dualidades compositivas», empleando las palabras del propio Cortés. Es decir: cubierta a dos aguas frente a cubierta a cuatro aguas, espacio libre central frente a volumen macizo, bandas asimétricas y eje de simetría donde se coloca la chimenea, etcétera.

Menos contradictoria que la casa Goldenberg pero más compleja, la casa de la playa de Venturi terminó por solucionar algunas cuestiones que no quedaron del todo resueltas en la primera mostrando con mayor claridad, mediante su disposición en tres bandas asimétricas longitudinales —una organización similar a la planteada en la casa para su madre—, la distinción entre espacios servidores y espacios servidos. Kahn había dicho, tal y como lo recogió Venturi en *Complejidad y Contradicción*, y Cortés en su ensayo, «lo que una cosa quiere ser», afirmación sobre la cual estaba implícito lo contrario: «lo que el arquitecto quiere que la cosa sea. En la tensión y equilibrio entre estas dos cosas [alternativas formales] se encuentran muchas de las decisiones de los arquitectos».<sup>[N68]</sup>

[N68] Venturi, Robert, *op. cit.*, pág. 21.

La interpretación planteada por Cortés —una manera de enfrentarse al edificio que no se había dado en la revista hasta la fecha—, contribuyó a la lectura de la obra de Kahn planteada desde *Arquitecturas Bis*. El monográfico, cuya portada reprodujo las imágenes que de Kahn visitando Barcelona en 1972 habían aparecido en la del primer número de la revista, incluyó, además un nutrido conjunto de textos, un póster de 88x77 centímetros —4 pliegos completos desarrollados



**Fig. 5.2.12. Louis I. Kahn, croquis en planta de la casa Goldenberg, ca. 1959.**  
[Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission.]

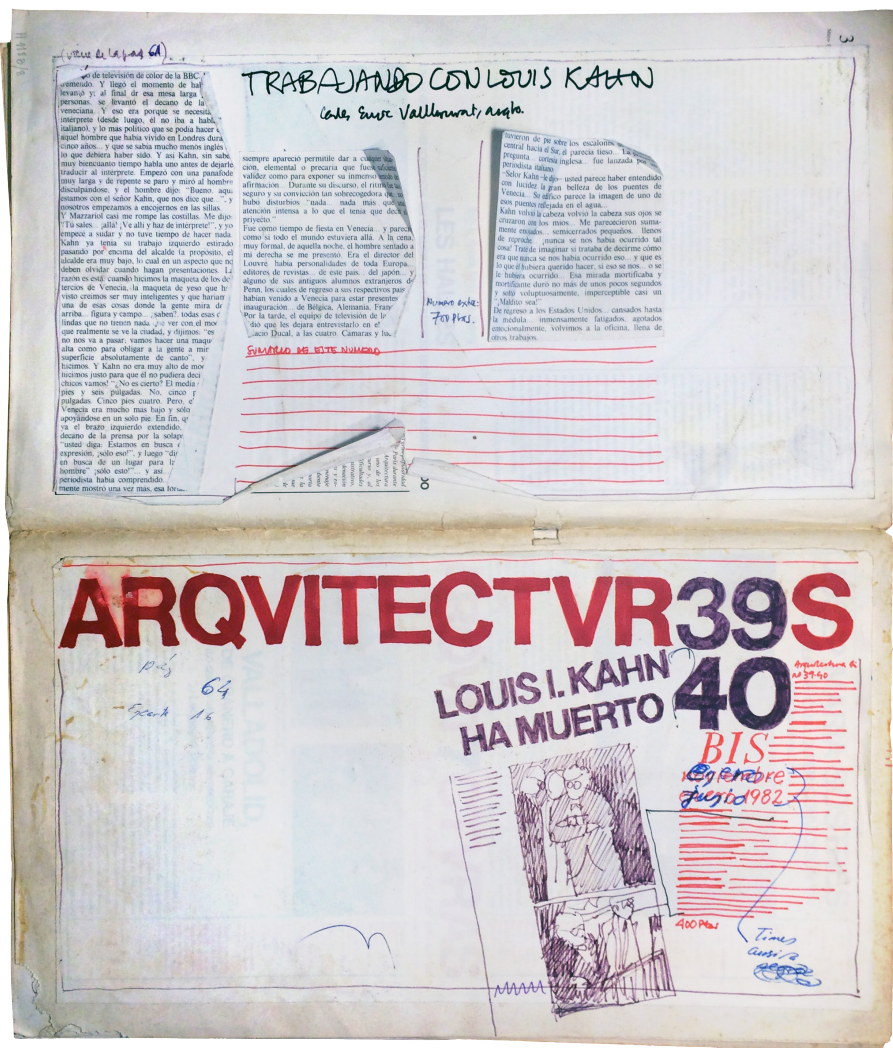


Fig. 5.2.13. Maqueta de la portada y contraportada del número doble 39/40 de *Arquitecturas Bis* dedicado a Louis I. Kahn (enero/junio de 1982). [Arxiu històric de Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), Barcelona. Fotografia del autor.]

[N69] Vallhonrat, Carles Enric, «Trabajando con Louis Kahn», *ibidem*, págs. 51-61; y Smithson, Alison, «Louis Kahn: invitation to Otterloo. Graphics of Movement», *ibidem*, págs. 62-63).

[N70] Conjunto de entrevistas y testimonios a varios arquitectos italianos (Battisti, Emilio y Poletti, Raffaella, «Los maestros kahn-tores», entrevistas a Vittorio Gregotti, Mario Botta, Franco Purini y Bruno Minardi», *ibidem*, págs. 41-45); así como españoles («Kahn-cionero español», con testimonios de Federico Correa, Antonio Fernández Alba, Lluís Domènech, Juan Daniel Fullaondo, Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales, *ibidem*, págs. 46-50).

[N71] Frampton, Kenneth, «Louis Kahn y la 'French Connection'», *Arquitecturas Bis* 39/40 (enero/junio de 1982), págs. 2-14, [originalmente publicado en *Oppositions* n. 22 (otoño de 1980)]; y Solà-Morales Ignasi, «Una conferencia en San Sebastián», *ibidem*, págs. 14-24. [Transcripción de una conferencia pronunciada en la 2ª Semana de la Arquitectura de San Sebastián en 1974.]

de la revista— que reprodujo a la misma escala las plantas de 32 proyectos de Kahn. En su reverso, el texto «Monumentality», parte de una conferencia ofrecida por Kahn en Nueva York en 1944. Frente al resto de contribuciones—más personales,<sup>[N69]</sup> generales,<sup>[N70]</sup> o buscando un acercamiento de la arquitectura de Kahn a determinados periodos de la historia (como la Ilustración, por ejemplo)—<sup>[N71]</sup> el texto de Cortés ofreció un argumento a partir de un trabajo analítico de la obra de arquitectura y de las especificidades que ésta encierra, explícitamente declarando, frente a las lecturas propuestas desde Barcelona que son los edificios mismos los que conforman la principal fuente de ideas en arquitectura. Cortés estudió la obra de Kahn, además, omitiendo cuestiones como el lugar y pasando a un segundo plano otros aspectos como el programa en favor de una lectura formal y sobre todo, autorreferencial, propia de la arquitectura posmoderna y también, de la teoría posmoderna de la arquitectura en la que queda enmarcado el trabajo crítico de Cortés. [Fig. 5.2.13.]

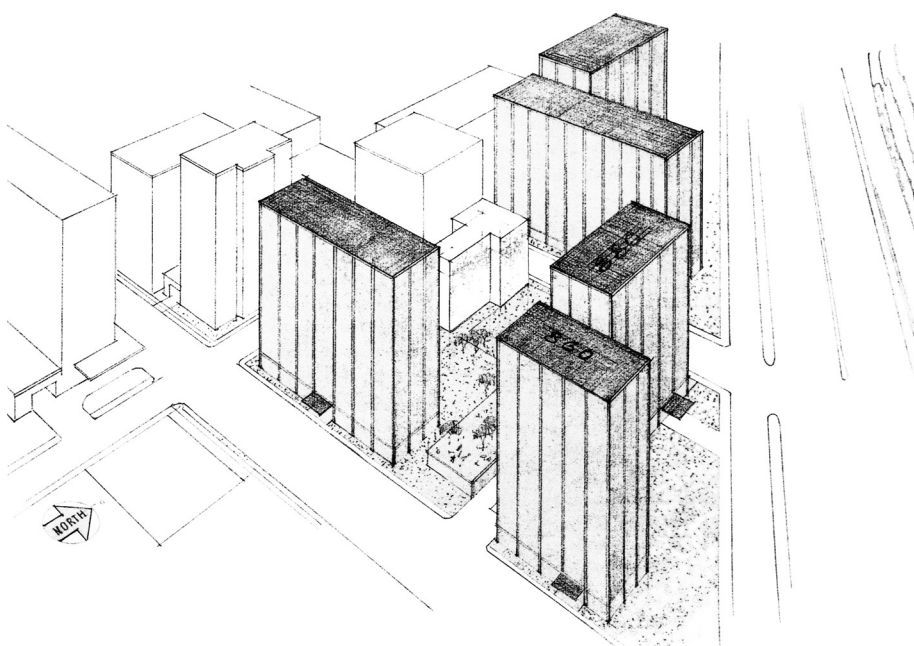
## Arquetipos contrapuestos

Bajo el título de «Los reflejos de una idea», y a la manera de lo enunciado en relación con las viviendas de Kahn y Venturi en su anterior contribución a la revista, aunque comparando edificios proyectados y construidos por un mismo arquitecto en situaciones idénticas —las dobles parejas de torres de apartamentos construidos por Mies van der Rohe en la margen del lago Michigan de Chicago entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta—, también el último texto que Cortés publicó en *Arquitecturas Bis* contrapuso dos obras. Lo hizo con el objetivo de mostrar, por una parte, la evolución formal de una determinada arquitectura y, por otra, cómo ésta viene tantas veces determinada por factores intrínsecos a la propia disciplina, desde la geometría y el tratamiento superficial de las fachadas, a la organización interior de los espacios y las instalaciones.

El artículo de Cortés se basó en una de las interpretaciones críticas más comúnmente aceptadas en relación con la obra de Mies: el manejo de la estructura y la búsqueda de diafanidad en los espacios interiores de sus edificios.<sup>[N72]</sup> Es decir, el artículo rebatió la ampliamente aceptada interpretación en relación con las nociones de claridad constructiva y estructural. El objetivo era mostrar cómo el modo en que Mies trabajó la estructura a lo largo de su carrera, desde los proyectos europeos, no fue sino un intento de «hacerla desaparecer en favor de la continuidad horizontal del espacio».<sup>[N73]</sup> Todo ello tomando como referencia las dobles parejas de torres de vivienda construidas en Chicago entre finales de los años cuarenta y primeros cincuenta: los 860-880 Lake Shore Drive Apartments (1948-1951) y los 900 Lake Shore Drive Esplanade Apartments (1951-1953). En apariencia casi idénticos, Cortés se propuso demostrar cómo éstos escondían diferencias importantes que hacían de ellos dos arquetipos contrapuestos capaces de significar un cambio de tendencia en cuanto a las operaciones formales y estilísticas de la arquitectura moderna, haciendo de nuevo hincapié en la diferencia que siempre ha acompañado la obra de Mies entre los periodos europeo y americano. [Fig. 5.3.1.]

[N72] A este respecto, el autor citó, incluido un texto del arquitecto (el publicado en la revista alemana *Frühlicht* a propósito de los rascacielos de vidrio proyectado en Alemania a principios de los años veinte), varias fuentes. Véase, por ejemplo, y entre otros: Blaser, Werner, *Mies van der Rohe (The Art of Structure)*, Nueva York, 1965. Véase también: Blaser, Werner, *Mies van der Rohe, Lake Shore Drive Apartments: High-Rise Building*, Birkhäuser, Basilea, 1999.

[N73] Cortés, Juan Antonio, «Los reflejos de una idea», *op. cit.*, pág. 18.



**Fig. 5.3.1. Ludwig Mies van der Rohe, 860-880 Lake Shore Drive y 900 Esplanade Apartment Buildings. Axonometrías de las dobles parejas y la propuesta de un quinto posible edificio, c. 1952.**

[Publicado en Lambert, Phyllis (ed.), *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture of Montréal, Whitney Museum of American Art of New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, pág. 635.]

**Fig. 5.3.2. Ludwig Mies van der Rohe, vista de los 860-880 y 900 Lake Shore Drive Apartments desde el lago Michigan (Chicago, 1949-1955).**

[Publicado en Blaser, Werner, *Mies van der Rohe*, Estudiopaperback, Gustavo Gili, Barcelona, 1976 (1972, Verlag für Architektur Artemis Zürich), págs. 126-127. Fotografía de William S. Engdahl.]



[N74] Los pormenores son contados junto a la publicación del proyecto. Véase: Cirici, Cristian; Ramos, Fernando y Solà-Morales, Ignasi de, «Proyecto de reconstrucción del pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929», *Arquitecturas Bis* n. 40 (julio de 1983), págs. 6-16.

[N75] Véanse, entre otros: Quetglas, Josep, «Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies», *Carrer de la Ciutat* n. 11 (1980), págs. 17-27. Del mismo autor: «Fear of Glass: The Barcelona Pavilion», en Colomina, Beatriz y Ockman, Joan (eds.), *Architectureproduction*, Revisions: Papers on Architectural Theory and Criticism, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1988, págs. 122-150.

[N76] Joaquim Moreno, en el último capítulo su tesis doctoral, dedica varias páginas a dos hitos importantes para la renovación urbana de Barcelona, la reconstrucción del pabellón alemán y la obra de ordenación de la Plaça dels Països Catalans, situada frente a la Estación de Sants. Éstos, publicados en sucesivos números —44 (julio de 1983) y 45 (diciembre de 1983)— quedan enmarcados entre el número 43 (marzo de 1983), donde se publicó una parte del texto de introducción a la publicación que dio cuenta de los planes y proyectos desarrollados para la ciudad siendo Bohigas delegado de urbanismo (*Plans i projectes per a Barcelona 1981-1982*, Ajuntament de Barcelona, Area d'Urbanisme), y el número doble 46/47 (enero/febrero de 1984) dedicado a los Juegos Olímpicos de 1992. Véase: Moreno, Joaquim, «The pavilion and the Square», en *'Arquitecturas Bis' (1974-1985): From Publication to Public Action*, op. cit., págs. 292-302.

[N77] Véase: Moneo, Rafael, «Un Mies menos conocido», *Arquitecturas Bis* n. 40 (julio de 1983), págs. 2-5.

Este último debate resultó no sólo pertinente para Cortés y la manera en la que recorrió la arquitectura de Mies en su texto, saltando de los proyectos europeos a los americanos con el objetivo de poder ilustrar su argumento, sino también en relación con el resto de contenidos que armaron un número de *Arquitecturas Bis* casi enteramente dedicado a la obra de quien fuera el último director de la Bauhaus. Todo ello motivado, en cierta medida, por la aprobación definitiva del ansiado proyecto de reconstrucción del pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 diseñado junto a Lilly Reich. *Arquitecturas Bis* publicó, además de los dibujos (planos y detalles) y la maqueta del proyecto de los arquitectos Cristian Cirici, Fernando Ramos e Ignasi de Solà-Morales,<sup>[N74]</sup> una somera descripción del proceso político y académico —incluyendo la reproducción de la carta que el propio Mies escribió en respuesta a Bohigas en 1957 en calidad de secretaria del Grupo R— que finalmente permitió, cincuenta y siete años después y no sin polémica,<sup>[N75]</sup> la reconstrucción y reapertura del pabellón en 1986, siendo el propio Bohigas delegado de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona.<sup>[N76]</sup> Los materiales dedicados a Mies se completaron, además de con el texto de Cortés, con otro de Moneo dedicado a varios de los proyectos residenciales de vivienda unifamiliar construidos por Mies en Alemania a finales de los años veinte. Como ya se ha contado, el texto de Moneo fue escrito, en parte, con motivo de la publicación del libro de Wolf Tegethoff titulado *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte* (1981), a través de cual se realizó un pormenorizado y detallado recorrido por dicho conjunto de obras.<sup>[N77]</sup>

De hecho, el texto de Cortés hace referencia expresa tanto a las casas como a los pabellones de exposición de la etapa europea, en los que la diafanidad horizontal del espacio es uno de sus mayores logros. Edificios de una sola planta, en la mayor parte de los casos, Cortés se estaba refiriendo al Pabellón de Barcelona y, en parte también, a las distintas casas organizadas alrededor

de patios proyectadas en los primeros años treinta. Sobre ellas, Mies aplicó un esquema formal y compositivo aprehendido en Barcelona y parcialmente testado en la casa Tugendhat (1929-1930) —verdadero punto de inflexión—, así como en algunas viviendas de los años veinte. Dicha diafanidad de los espacios interiores aspiró a ser también uno de los grandes logros en las viviendas en altura construidas en los Estados Unidos, siendo la pareja del número 860-880 de la Lake Shore Drive un primer modelo para todas aquellas que vendrían después, incluidas, con importantes matices, sus vecinas del número 900, sitas igualmente ancladas a la avenida que serpentea el lago Michigan, sirviendo de límite entre la trama ortogonal de la ciudad y la margen sinuosa del primero. [Fig. 5.3.2.]

Igual de significativo que en el texto dedicado a Kahn y Venturi, el título —«los reflejos de una idea»— sirvió para anunciar la tesis planteada por el autor: mientras que la «idea» no es sino el modelo original, es decir, un arquetipo que sirve de pauta para ser imitado, reproducido o copiado, los «reflejos» de aquella idea son lo que de ella queda en la copia de un prototipo ideal que, en parte también, sirve como ejemplo de perfección. En este caso, el título es también muy importante, porque los «reflejos» se refieren también al distinto tratamiento material que de las fachadas la «copia» ofreció en relación con el «modelo original». Mientras la primera pareja de torres (860-880) mostró una mayor afinidad, en cuanto a equilibrio compositivo, con los edificios más clásicos de la arquitectura moderna, la segunda pareja —construida como resultado del éxito de la primeras en el solar contiguo poco después—, hizo presagiar una de las «tendencias manieristas» que caracterizaron a la arquitectura de los años sesenta.<sup>[N78]</sup> La referencia a Rowe vuelve a ser fundamental para los planteamientos de Cortés,<sup>[N79]</sup> quien significó en la segunda pareja (900) —frente a la primera (860-880)— la evolución de un determinado modelo, acaso el primero, como afirmó Cortés, de «una larga serie de edificios en altura de acero y cristal construidos por Mies primero y luego por un sinnúmero de seguidores».<sup>[N80]</sup> Entre otros y, por ejemplo, los Commonwealth Promenade Apartments (Chicago, 1953-1956), el Seagram Building (Nueva York, 1954-1958) o el Toronto Dominion Centre (Toronto, 1967-1969) del que se ocupó María Teresa Muñoz en su texto «La ética contra la modernidad».<sup>[N81]</sup>

La envolvente de los edificios que Mies construyó en Norteamérica, encontrando su origen en los modelos de Chicago, es un arquetipo que tardó diez años en convertirse en imagen, después de la construcción del edificio Seagram en Nueva York (1954-1958). Ésta se destaca por él tantas veces copiado detalle de partición vertical en perfil doble T que recorre las fachadas. Un prototipo ideal convertido, como afirmó Cortés, en un modelo de innumerables edificios en altura donde el parteluz vertical metálico posibilita la independencia estructural de la pesada piel de vidrio adosado (superpuesto) a la estructura resistente del edificio, de hormigón armado.

Con todo, no fueron las torres frente al lago los primeros ejemplos de viviendas en altura construidas por Mies en los Estados Unidos, habiendo podido realizar un primer planteamiento a finales de 1946 también en Chicago, como parte de un proyecto de vivienda cooperativa desarrollado en Hyde Park, tras la negativa a participar de varios arquitectos tan reconocidos como Le Corbusier, Eero Saarinen y Walter Gropius. [Fig. 5.3.3.] Masivos en apariencia, los Promontory Apartments son bien distintos a los 860-880 Lake Shore Drive Apartments y, sobre todo, a los 900 Lake Shore Drive Esplanade, donde finalmente Mies

[N78] Cortés, Juan Antonio, «Los reflejos de una idea», *op. cit.*, pág. 23.

[N79] Rowe, Colin, «Neo-Classicism and Modern Architecture», parts 1 and 2, *Oppositions* n.1 (septiembre de 1973), págs. 1-26.

[N80] *Ibidem*, pág. 18.

[N81] Muñoz, María Teresa, «La ética contra la modernidad», *Arquitecturas Bis* n. 27 (marzo-abril de 1979), págs. 9-15.

**Fig. 5.3.3. Ludwig Mies van der Rohe, Promontory Apartments (Chicago, 1946-1949). Versión en hormigón armado (izquierda) y en hierro y vidrio (derecha). En la primera opción, nótese la reducción del espesor de los pilares a medida que el edificio crece en altura. Dibujos de Myron Goldsmith.**

[Publicado en Blaser, Werner, *Mies van der Rohe*, Estudiopaperback, Gustavo Gili, Barcelona, 1976 (1972, Verlag für Architektur Artemis Zürich), págs. 120-121.]



[N82] Cortés, Juan Antonio, «Los reflejos de una idea», *op. cit.*, pág. 19.

pudo llevar a cabo «la primera materialización de su idea de rascacielos como caja de cristal interiormente diáfana»,<sup>[N82]</sup> a la manera de lo planteado en Alemania a finales de la primera década del siglo pasado y principios de los años veinte en los proyectos de rascacielos de vidrio para oficinas en forma de prisma triangular en la Friedrichstrasse de Berlín (concurso, 1919) y el rascacielos de vidrio con superficies alabeadas (proyecto, 1920-1921).

Rowe se refirió en su momento a estos proyectos y, específicamente, a la torre de cristal con superficies alabeadas, en su artículo «Chicago Frame: Chicago's Place in the Modern Movement», originalmente publicado en *Architectural Review* en 1956, al continuar con la comparación que ya hiciera Sigfried Giedion en *Space, Time and Architecture* (1941) entre el Reliance Building de Daniel H. Burnham (1890-1895) y la torre de Mies. Si Giedion se ocupó, como afirmó Rowe, de las similitudes entre ambos edificios —«y, siguiendo su formación wölffliniana, que tiende a ignorar los problemas del contenido (suponiendo que formas más o menos idénticas deben tener contenidos más o menos próximos)» se centró en las semejanzas entre ambos proyectos—,<sup>[N83]</sup> Rowe quiso insistir en sus diferencias, debidas, sobre todo, a la condición del edificio de Burnham como realidad construida y a la del de Mies como utopía dibujada. En sus propias palabras: «un edificio y un proyecto de edificio (...) el resultado concreto de una problema particular y la solución abstracta de un problema general».<sup>[N84]</sup> Mientras el primero carece de connotaciones ideológicas —Rowe se refiere a él como «respuesta directa a un problema técnico y funcional»—, el de Mies es todo un manifiesto de crítica social que «compromete los intereses morales y estéticos de nuestro comportamiento utópico».<sup>[N85]</sup> Empleando los términos usados por Rowe, podríamos suponer cómo las dobles parejas construidas en la Lake Shore Drive

[N83] Rowe, Colin, «La estructura de Chicago», en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999 (1978, 1980), pág. 105. (Traducción de Francesc Parcerisas). [«Chicago Frame: Chicago's Place in the Modern Movement», *Architectural Review* n. 120 (noviembre de 1956), págs. 285-289.]

[N84] *Ibidem*.

[N85] *Ibidem*, pág. 106.

[N86] *Ibidem*.

[N87] Cortés, Juan Antonio, «Los reflejos de una idea», *op. cit.*, pág. 19.

[N88] *Ibidem*.

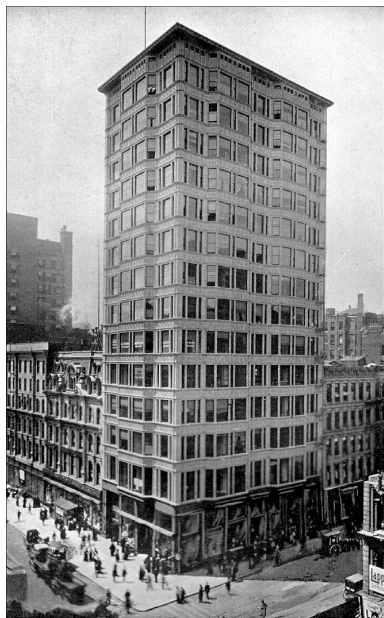
[N89] *Ibidem*, pág. 21.

**Fig. 5.3.4. Daniel H. Burnham, con John Root y Charles B. Atwood, edificio Reliance (Chicago, 1890-1894).**

[Publicado en Hines, Thomas S., *Burnham of Chicago. Architect and Planner*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1974, pág. 274.]

**Fig. 5.3.5. Ludwig Mies van der Rohe, fotografía de la maqueta del rascacielos de cristal (1922).**

[2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. MoMA Collections n. ref. 2377.2001, Mies van der Rohe Archive Fund, gift of George Danforth.]



juntan las debilidades y fuerzas del Reliance Building de Burnham y de la torre de cristal de Mies. Es decir, le añaden al primero la poesía de la que se sobra el segundo, al tiempo que le suman prosa —realidad— al primero, trasladando la simbología de una sociedad europea futura planteada por Mies al pragmatismo estadounidense y su realidad «demasiado enfática».<sup>[N86]</sup> [Figs. 5.3.4-5.]

Así pues, los «reflejos» de las torres frente al lago Michigan hay que encontrarlos en los dos edificios en altura que, treinta años antes, Mies había propuesto construir en Alemania con un cerramiento enteramente de vidrio. Estos son tanto los reflejos figurados y metafóricos de aquel ideal rupturista de vanguardia como los reflejos matéricos de la propia realidad constructiva que Mies pudo llevar a cabo en los Estados Unidos. En ambas situaciones, lo que le interesó no fue tanto el juego de luces y sombras, sino el juego de reflejos conseguido precisamente por el tratamiento de dicho plano mediante pliegues, curvas o angulaciones. Solo así se entiende cómo, de acuerdo con los irregulares límites geométricos sobre los que se emplazan, a diferencia de Chicago, las torres de cristal alemanas, el edificio fuerza al máximo su geometría, organizando también la configuración interior del espacio (organización programática, situación de los núcleos verticales de comunicación y servicio, etcétera).

La envolvente aparece en las dobles parejas de torres al borde del lago Michigan manifestando intencionadamente la polaridad de un material como el vidrio, oscilando entre una utópica transparencia completa y una ilusoria, reflectante y expresiva materialidad corpórea que le permite, incluso, llegar a ser espejo. La transparencia se combina con el entendimiento del material vítreo como piedra natural, tallada, expresiva, tal y como la habían trabajado, entre otros, los arquitectos expresionistas alemanes. La polaridad entre superficies transparentes y reflectantes se mostró en los proyectos de los primeros años veinte desarrollados por Mies en su etapa europea. Edificios que, desde su geometría, parecían estar tallados en cristal, tal y como escribió Cortés.<sup>[N87]</sup> De hecho, en los alzados y perspectivas lo que se nos muestra intencionadamente «es ese juego de reflejos que casi oculta las líneas horizontales del borde de los pisos y que no permite que se transparente estructura vertical alguna».<sup>[N88]</sup> La corporeidad de estos primeros rascacielos berlineses viene precisamente dada en Chicago por el espesor que los parteluces le otorgan a la fachada, haciendo de la fachada una «superficie tensa».<sup>[N89]</sup> [Figs. 5.3.6-7.]

Por tanto, y además de una decidida vocación urbana, manifestada por la disposición de los cuerpos rectangulares en proporción 3:5 siguiendo la trama ortogonal de la ciudad al formar una 'L' abierta que hace que ambas parejas sólo lleguen a tocarse mediante la ligera marquesina que protege su encuentro con el suelo —la planta aparece casi liberada salvo por los acceso a los núcleos de comunicación de las torres, ofreciendo una ininterrumpida relación visual—, la más importante de las características de su construcción hay que encontrarla en la relación entre estructura y envolvente. Es decir, en aquella dialéctica formal y simbólica que tanto había inquietado a Mies en sus rascacielos berlineses de los años veinte.

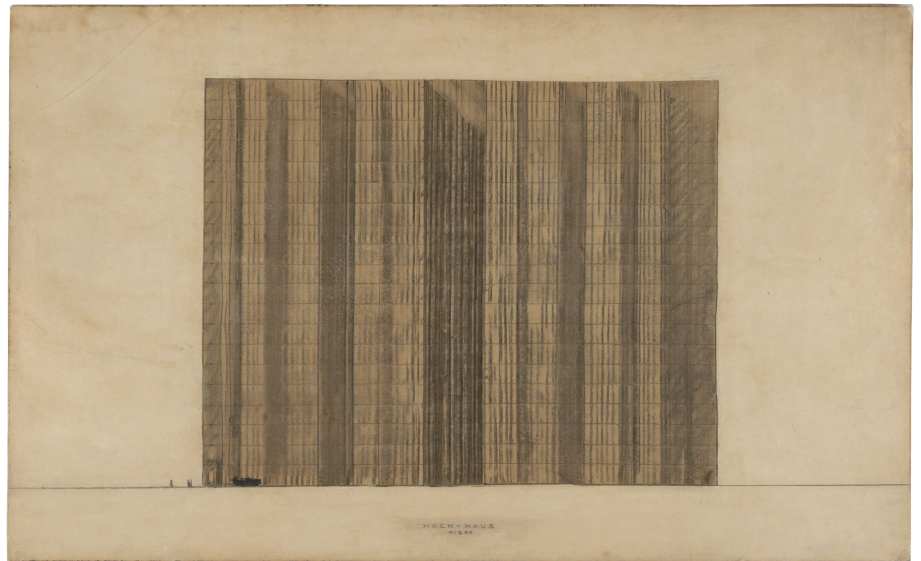
Al igual que había ocurrido en el texto dedicado a Kahn y Venturi publicado en *Arquitecturas Bis* unos números antes, la pormenorizada atención sobre un elemento arquitectónico específico, en este caso el cerramiento de fachada, volvía a ser decisiva para explicar la arquitectura. Esta manera crítica de mirar y analizar el edificio por parte de Cortés confirma aún hoy cómo y de qué manera desde la realidad

**Fig. 5.3.6. Ludwig Mies van der Rohe, estudio de la fachada de la torre en la Friedrichstrasse, (Berlín-Mitte, 1921). Dibujo a carboncillo y lápiz de grafito en papel (55.3 x 87.6 cm).**

[2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. MoMA Collections n. ref. 360.1966, Mies van der Rohe Archive Fund.]

**Fig. 5.3.7. Ludwig Mies van der Rohe, estudio de la fachada del rascacielos de vidrio (1922). Dibujo a carboncillo, cera y lápiz de grafito en papel. (137.8 x 83.2 cm).**

[2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. MoMA Collections n. ref. 474.1974, Mies van der Rohe Archive Fund, gift of George Danforth.]



[N90] Véase: Muñoz, María Teresa, «La antítesis de Mies. La Biblioteca del Illinois Institute of Technology», en *Cerrar el círculo y otros escritos*, Colección 'Textos dispersos n. 1', Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989, pág. 240. [En origen, conferencia pronunciada en el curso 'Mies van der Rohe', Barcelona, 1986.]

[N91] *Ibidem*.

[N92] Cortés, Juan Antonio, «Los reflejos de una idea», *op. cit.*, pág. 20.

misma del edificio, a través de una serie de elementos arquitectónicos concretos y las relaciones establecidas entre éstos, puede deducirse la manera en que el arquitecto ha pensado la arquitectura. Paradójicamente —o quizás no—, las cuestiones en relación con la copia, la mimesis o la imposibilidad de una fiel reproducción habían sido, desde el punto de vista académico y teórico, los principales escollos de la reconstrucción del pabellón alemán de Barcelona. No es casual que el reportaje publicado en *Arquitecturas Bis* sobre el proyecto abundara sobre manera —como lo hacía el propio proyecto— en las cuestiones de la envolvente y las uniones entre las partes, tan importante en la arquitectura de Mies.

Cortés dio a entender a través de su texto cuánto Mies diseña uniones entre elementos, y no elementos en sí. Se trata, como apuntó poco después María Teresa Muñoz, de «mantener intacta su vinculación con los productos de la tecnología»,<sup>[N90]</sup> llevando «su creación al campo del establecimiento de relaciones constructivas esenciales».<sup>[N91]</sup> Es precisamente en las uniones entre las partes —y no en los elementos, que se mantienen— donde se manifiesta la gran diferencia entre los 860-880 Lake Shore Drive Apartments y los 900 Lake Shore Drive Esplanade Apartments. Porque estos últimos, a pesar de ser, en palabra de Cortés, «prototipos de una serie casi ilimitada»,<sup>[N92]</sup> introdujeron una serie de modificaciones significativas que vinieron a confirmar, más allá del aspecto final del edificio, tal y como se percibe desde el lago o cuando uno recorre la gran avenida que lo bordea, cómo la manera de relacionar la envolvente con la estructura cambia radicalmente de uno a otro.

La envolvente auto-portante formada por bandas horizontales y parteluces verticales es, en sí misma, una estructura de entramado cuyo elemento de relleno —lo que en una construcción gótica de delgados elementos viene a ser la plementería— pasa a ser de vidrio. No se trata, como afirmó Cortés, de un problema estructural, sino de un recurso compositivo más para el tratamiento de la pared de vidrio. Así pues, los perfiles verticales, además de cumplir una función constructiva (envolvente) así como compositiva (fachadas), cumplen también una función propia del cerramiento que permite liberar por completo la superficie de vidrio. Éste, a su vez, se muestra reflectante o transparente en función de la condición ex-



**Fig. 5.3.8. Ludwig Mies van der Rohe, maqueta a tamaño real (*mock-up*) de la esquina de una de las torres 860-880 Lake Shore Drive Apartments en el estudio de Mies (37 South Wabash Avenue, Chicago, 1948/19).**

[Publicado en Lambert, Phyllis (ed.), *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture of Montréal, Whitney Museum of American Art of New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, pág. 351. (Fotografía de Edward Duckett).]

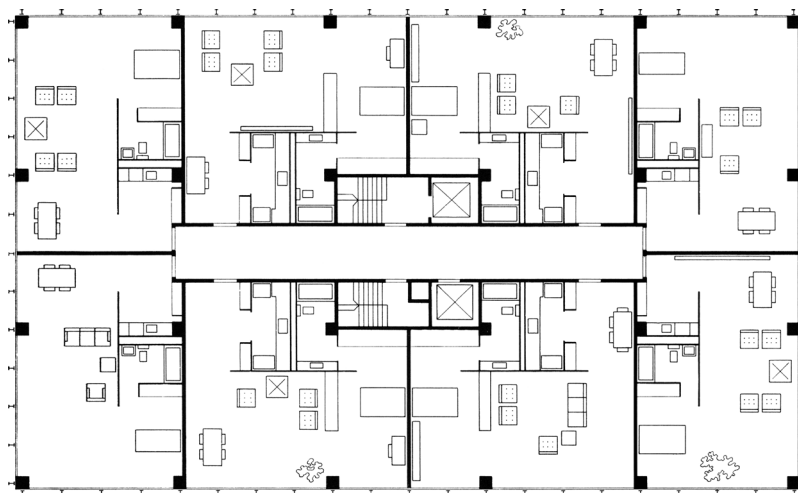
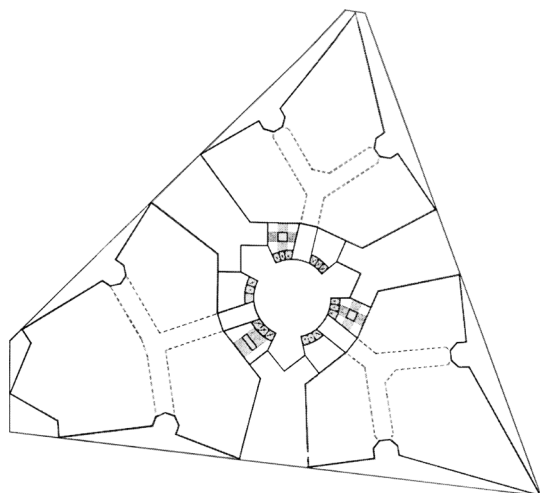
[N93] *Ibidem*.

**Fig. 5.3.9. Ludwig Mies van der Rohe, planta tipo del edificio de oficinas en la Friedrichstrasse de Berlín (concurso, 1919). Nótese, como apuntó Cortés en su texto, cómo Mies prescinde de dibujar la estructura (pilares) en la planta. Éstos desaparecen también en las distintas perspectivas que dibujó del edificio.**

[Publicado en Cohen, Jean-Louis, *Mies van der Rohe*, Akal, Madrid, 2007 (1994), pág. 30.]

**Fig. 5.3.10. Ludwig Mies van der Rohe, 860-880 Lake Shore Drive Apartments, planta tipo.**

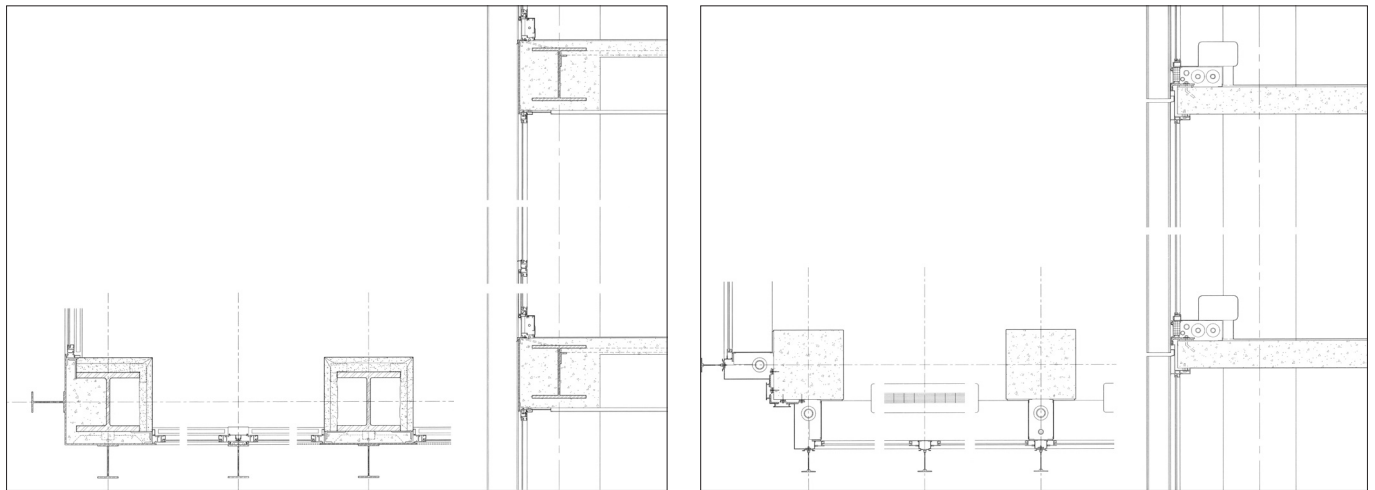
[Publicado en Blaser, Walter, *Mies van der Rohe*, Estudiopaperback, Gustavo Gili, Barcelona, 1976 (1972), pág. 125.]



terior. En palabras de Cortés: «los perfiles verticales producen un efecto de densidad cambiante, ya que según el ángulo desde el que se ve la fachada pueden llegar a ocultar completamente el vidrio o, por el contrario, hacerse casi invisibles, y resulta además que a la alternancia entre la opacidad del acero y la transparencia del vidrio se le suman la reflectividad del vidrio y la sombra que sobre él mismo arrojan los parteluces».<sup>[N93]</sup> La intención de Mies fue dotar de profundidad a la envolvente, precisamente para resignificar la idea de la caja de vidrio. [Figs. 5.3.8-9-10.]

Con todo, a diferencia de los 900 Lake Shore Drive Esplanade Apartments contiguos, donde carpinterías y elementos de fachada son todos negros, sumado a la tonalidad oscura del vidrio, los elementos de la envolvente aparecen en los bloques del 860-880 en varios colores. Por un lado, barras horizontales y verticales de acero laminado negro, incluidos los revestimientos de los elementos estructurales que por normativa contra incendios fueron también revestidos. Por otro, las carpinterías de aluminio en su color. Y, por último, las cortinas interiores de color pálido uniforme que discurren a lo largo de toda la superficie incolora de los planos de vidrio.

Una evolución, en cualquier caso, apuntó Cortés, de aquellos primeros experimentos que no llegaron a materializarse y que encuentran continuidad en otros proyectos americanos construidos por Mies en las siguientes décadas donde la envolvente —una piel de vidrio adaptada al contorno— funciona de manera independiente a la estructura portante del edificio capaz de resolver, con el paso del tiempo, ciertas cuestiones constructivas y de instalaciones, desde los Commonwealth Promenade Apartments de Chicago (1953-1956), al Seagram Building en Nueva York (1958) y el Toronto Dominion Centre (1969). Así, y mientras que en los 860-880 Lake Shore Drive Apartments el cerramiento aparece alineado y enrasado en un mismo plano no diferenciado —y separado— del cerramiento, en los 900 Lake Shore Drive Esplanade la fachada se separa definitivamente de la estructura, ganando espesor y corporeidad, consiguiendo los efectos que en su momento parecía haberse propuesto Mies en los utópicos rascacielos berlineses. La separación entre fachada y estructura en la segunda pareja (900) permitió a Mies alojar las instalaciones de climatización entre los perfiles en doble T y la estructura portante, ahora completamente de hormigón armado, a diferencia de la primera pareja (860-880) donde se trataba de perfiles metálicos revestidos para su protección contra el fuego. A tal efecto, los distintos modos en que el muro cortina aloja



**Figs. 5.3.11-12. Detalles redibujados en sección y planta de los cerramientos de ambos conjuntos (860-880 Lake Shore Drive Apartments y 900 Lake Shore Drive Esplanade Building).**

[Publicado en Lambert, Phyllis (ed.), *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture of Montréal, Whitney Museum of American Art of New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, págs.388-389.]

las instalaciones del edificio, su espesor y su morfología en sección son resultan fundamentales para entender el argumento de Cortés. [Figs. 5.2.11-12.]

Esta cuestión tendrá también una importante repercusión en el espacio interior de las viviendas, cuestión sobre la que también incidió Cortés en su artículo, refiriéndose a la corporeidad y la masa de los pilares, ya fueran de acero revestido (860-880) u hormigón (900). Su condición masiva los alejó de los finos pilares cruciformes cromados que, en edificios de una sola planta, como en Pabellón de Barcelona, se pierden debidos a su esbeltez y tratamiento material. La organización interior de las viviendas —con los núcleos de escalera en el centro de la planta y los baños y cocinas adosados al mismo (apartamentos sin ventilación cruzada)— libera un espacio libre (en ‘L’ en el caso de las viviendas en esquina) enfrentado al cerramiento de vidrio, entendida como una superficie sin espesor, que, sin embargo, se encuentra, como escribió Cortés, «con la no deseada aunque necesaria presencia de la estructura —de los pilares— en el punto de encuentro entre los espacios diáfanos interiores y la limpia superficie de vidrio que los limita».<sup>[N94]</sup> Con todo, y debido al hiperespacio creado entre la estructura del edificio y el muro cortina en los 900 Lake Shore Drive Esplanade Apartments —y la inclusión de las instalaciones de climatización (*fancoils* horizontales)— el espacio entre el cerramiento y la atmósfera interior queda cualificado, solucionando en parte el problema compositivo que supuso la notoria presencia de la estructura. Al trabajar con las distintas uniones y no con los elementos, Mies reafirma la independencia de la piel de vidrio. [Figs. 5.2.13-14-15.]

[N94] *Ibidem*, pág. 23.

Aunque sí la fundamental, no será ésta la única diferencia entre las dobles parejas. Éstas se refieren a la propia composición volumétrica de los cuerpos, por un lado, y al tratamiento de su encuentro con el suelo, por otro. A diferencia de las primeras, la segunda no se compuso de dos cuerpos idénticos. Si bien se mantuvo el giro en ‘L’, uno de los cuerpos dejó de ser una esbelta torre de base pequeña en relación con la altura, para convertirse, tal y como lo definió Cortés en «una pastilla de longitud casi equivalente a la altura (...) negándose así en una visión lateral el dominio de la vertical en el edificio, que podría extenderse ya indefinidamente en horizontal».<sup>[N95]</sup> También, el espacio liberado ganado como plaza en los bajos de los 860-880 Lake Shore Drive Apartments tiende a diluirse en la pareja vecina al ocupar los núcleos buena parte de la superficie y disminuir el espacio público, alterando la relación entre interior y exterior. Todo ello a pesar de ganarse, por

[N95] *Ibidem*, pág. 20.

**Figs. 5.3.13-14. Vistas interiores de los apartamentos de una de las torres del 860-880 Lake Shore Drive.**

[Publicado en Blaser, Werner, *Mies van der Rohe, Lake Shore Drive Apartments: High-Rise Building*, Birkhäuser, Basilea, 1999, págs. 76-77.]



las condiciones de la parcela una plaza —la explanada que les da nombre— que permite una mayor perspectiva del conjunto pero que, sin embargo, pervierte la relación de las partes con el todo. Todas estas cuestiones hicieron que, en opinión de Cortés, la nueva pareja ganará en simplicidad y énfasis en detrimento de un mayor equilibrio y articulación entre sus proporciones. Esta cuestión, es decir, el trabajo con cuerpos con las mismas identidades compositivas y constructivas en fachada pero que van adaptándose a programas y localizaciones distintas terminó por plantear ciertas incongruencias tanto en los proyectos que Mies desarrolló para el Campus del Illinois Institute of Technology en Chicago.

En suma, Cortés entendió los 900 Lake Shore Drive Esplanade Apartments como una evolución manierista del primer modelo establecido en los 860-880 Lake Shore Drive Apartments, al simplificar sus problemas originales y, sobre todo, al convertir el muro cortina, ahora independizado de la estructura en una superficie que rompe cualquier relación funcional y visual con el interior del edificio, funcionando como una máscara, «una falsa fachada». Así pues, y en sus propias palabras: el modelo original permite que «la retícula estructural y el cerramiento de vidrio coexistan —alterando, por ejemplo, las distancias entre los huecos y ventanas— en una misma situación, en un mismo plano en el que sus órdenes se superponen sin excluirse, adquiriendo así el plano de fachada, y a cambio de una menor rotundidad respecto a otras soluciones, una mayor complejidad y tensión».<sup>[N96]</sup> Una complejidad y una riqueza que desaparecen en la nueva pareja, en tanto el cerramiento de éstas queda liberado de traducir la complejidad del espacio interior, representando los reflejos de una idea que se traslada parcialmente desde los rascacielos berlineses. Una primera idea que se ve transformada al materializarse y confrontarse con la realidad respondiendo a un determinado programa y que sin embargo, resulta decisiva para definir el canon. Si en los 900 Lake Shore Drive Esplanade Apartments ya no podemos hablar, concluyó Cortés, «de un exterior que transparente lo que el edificio contiene (...) si podemos afirmar en cambio que el edificio ofrece un consumado reflejo de esa idea de diafanidad y continuidad espacial que toda la obra de Mies persigue»<sup>[N97]</sup> desde los años berlineses.

[N96] *Ibidem*, pág. 22.

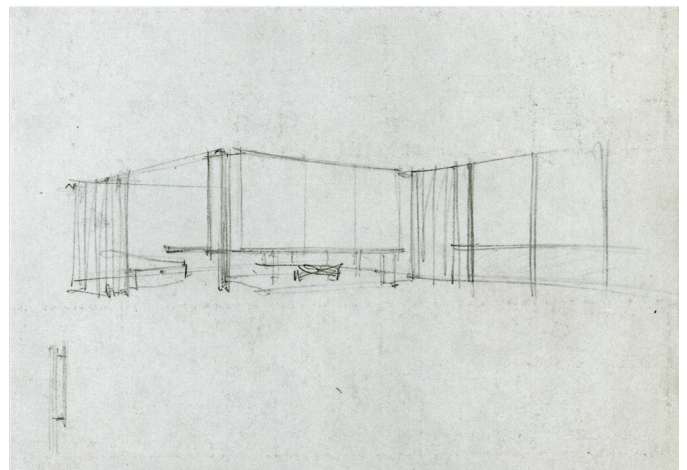
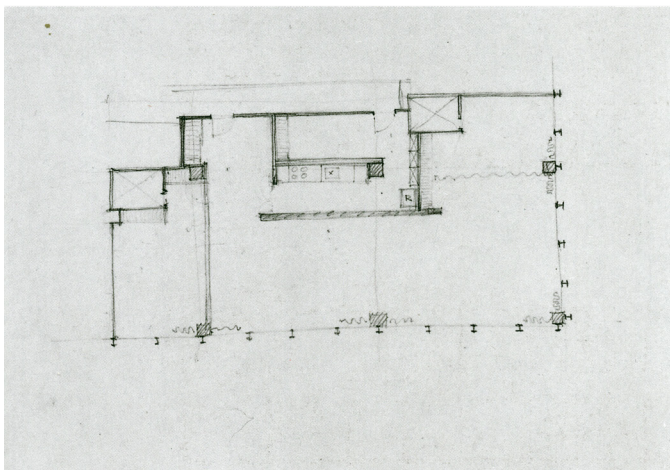
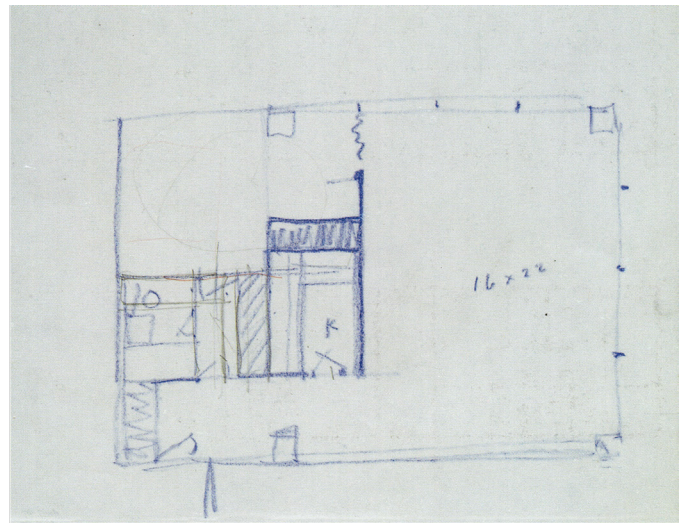
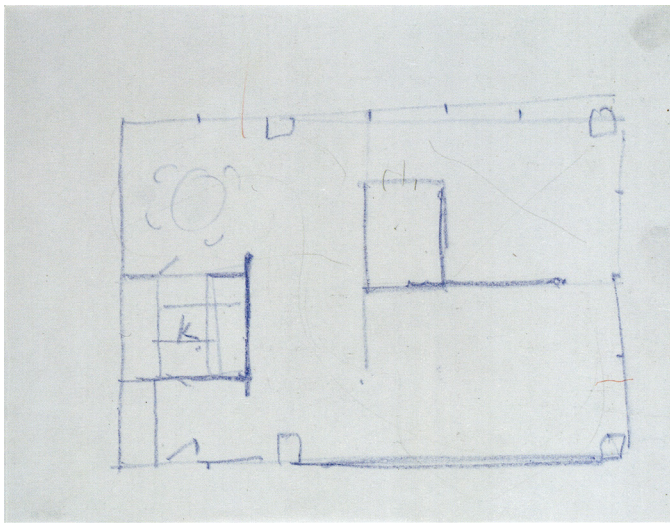
[N97] *Ibidem*, pág. 23.

Lo que en otros artículos había supuesto la comparación entre dos obras de distintos arquitectos —aunque contemporáneos, o al menos sobre la base de una relación

de parentesco intelectual entre ellos—, así como sobre la analogía entre determinadas manifestaciones artísticas como la pintura y la propia arquitectura, pasó a ser en el texto titulado «los reflejos de una idea» un análisis crítico de la evolución de la forma en un mismo arquitecto y en unos proyectos aparentemente idénticos. La crítica de la arquitectura planteada por Cortés en *Arquitecturas Bis*, planteada sobre la base de un detallado análisis de determinados elementos —en el caso de las torres de Mies, la relación entre la fachada y la estructura— planteó un camino singular en relación con el resto de planteamientos críticos, considerando la construcción y la retórica como argumentos capaces de justificar las reglas de toda realización arquitectónica. Así pues, para Cortés, como quedó demostrado a través de sus contribuciones a la revista, sobre todo en el texto escrito con Muñoz, así como en los dedicados a Kahn y Venturi y en este último sobre Mies, los edificios encuentran toda explicación en su propia consideración como arquitectura.

**Fig. 5.3.15. Ludwig Mies van der Rohe, conjunto de dibujos en planta y vista de la distribución interior de los apartamentos dibujados entre 1948 y 1952.**

[Publicado en Lambert, Phyllis (ed.), *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture of Montréal, Whitney Museum of American Art of New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, pág.369.]



Rafael Moneo

Miño 5

Madrid -2

Barcelona, 23 de julio de 1982.

Querido Rafa,

Tal como quedamos te envío la fotocopia del texto de Peter Eisenman para que lo traduzcas. También te envío fotocopia del artículo de Barbara Probst sobre Lewis Mumford. Rosa ya ha hablado con Barbara, que te enviará a tu dirección el libro de Mumford.

Sería estupendo si pudiéramos tener tu traducción y el pequeño texto de introducción al artículo de Barbara Probst para la próxima reunión que seguramente será la segunda quincena de Septiembre.

Para terminar, Luis Peña necesitaría que le enviaras cuanto antes al Apartado de Correos 1289 de San Sebastián, una selección de los planos más importantes del Ayuntamiento de Logroño.

Un fuerte abrazo,

Madrid, 11 de Enero, 1983

Querido Fernando:

Te envié el texto del artículo del que hablamos. Dentro de unos días de mandaré la lista de las ilustraciones, porque tengo que comprobar algunos datos y además encargar copias de dos diapositivas que hice en Chicago de estos edificios.

Espero tus noticias sobre los planes respecto al artículo.

Un cariñoso saludo

Juan Antonio Cortés

Madrid 31 de Enero de 1983

Sr. D. Fernando Villavecchia  
Secretario de Redacción  
ARQUITECTURAS BIS

Querido Fernando:

Te envié la relación de ilustraciones para el artículo de Mies. Dime si hay algún problema para encontrarlas ahí.

Supongo que recibirás copia del texto. ¿Se trató en la reunión del Consejo?

Espero tus noticias. Un cariñoso saludo

Juan Antonio Cortés

Madrid, 14 de mayo

Querido Fernando:

Aquí va la carta con los fotos  
de mis; me gustaría ver las  
puehas.

Un abrazo de  
Mh

Madrid 2 de Mayo 83

Sr D. Fernando Villaverde

Secretario de Redacción

ARQUITECTURAS. BIS

Bertrañ 107

Barcelona 23

Fernando, te mando las fotos  
Para las demás, se pueden poner  
copias los que venían en la lista  
de ilustraciones o algo parecido,  
no creo que haga falta acompañar  
las fotos de más explicaciones.

¿Qué tal fue tu estancia en  
Madrid?

Hasta pronto, saludos

Juan Antonio Cortés

P.D. Como la Biblioteca del COAM  
va a seguir cerrada y no se conoce  
quién pueda tener esa revista, lo dejo  
de tu mano. Si no se encuentra, no  
parece que no hay problema en pres-  
cindir de esas dos ilustraciones.

## Conclusiones

Los textos de los autores madrileños aparecen diseminados desde los primeros hasta los últimos números de *Arquitecturas Bis*, otorgándole consistencia a su contribución. Reflejo de una renovada conciencia histórica y filosófica, los escritos objeto de estudio se mostraron críticos con las maneras de hacer propias de su contexto más inmediato —madrileño—, alumbrando nuevos intereses y marcando una línea de pensamiento propia, distinta y complementaria a la ofrecida desde Barcelona por los miembros del Consejo de Redacción de la revista.

Si bien *Arquitectura Bis* no puede entenderse sin Barcelona, ésta tampoco puede concebirse exclusivamente referida a ella. Tal y como han puesto de manifiesto buena parte de las investigaciones —si no todas— realizadas hasta la fecha, la revista fue una publicación especular y autorreferencial. En muchos de estos casos, esta condición aparece asociada a determinadas figuras de su Consejo de Redacción. Con todo, tal y como esta tesis propone y demuestra, al no plantear un acercamiento al objeto de estudio a través de personajes concretos que diluiría su verdadero valor como una revista de autores —que no de autor—, tampoco *Arquitecturas Bis* se entiende sin Madrid y el cuerpo cultural de sus arquitectos, complemento y contraparte de algunos de los planteamientos mediados a través de los miembros de su Consejo de Redacción. Es más, no sólo no se entiende *Arquitecturas Bis* sin el espejo que supuso Madrid, sino que una desatención sobre los escritos publicados por los autores formados en el contexto cultural de esta ciudad impide un entendimiento veraz y desapasionado de la publicación.

Pertenecientes a una nueva generación y siendo Rafael Moneo el común denominador de todos ellos, la participación en *Arquitecturas Bis* de un conjunto limitado de autores madrileños —María Teresa Muñoz, Antón Capitel, Carlos Sambricio y Juan Antonio Cortés— que hicieron de la historia, la teoría y la crítica una parte importante de sus intereses, desmiente el aparente traslado de la crítica arquitectónica de Madrid a Barcelona a mediados de los años setenta. Un trasvase intelectual que pudo sentirse tras el cese como director de la revista *Arquitectura* de Carlos de Miguel (1973) —quien fuera junto con Oriol Bohigas uno de los artífices de los Pequeños Congresos— así como, por otro lado, con la publicación de los úl-

timos números de *Nueva Forma* (1975) y *Hogar y Arquitectura* (1977). Todo ello en paralelo al surgimiento de un conjunto de revistas que, mediante filiaciones intelectuales dispares reflejo de la acentuada revisión disciplinar posmoderna, y conformadas en base a la necesidad de suplir unos medios editoriales caducos, configuraron un sólido conglomerado editorial en Barcelona que no tuvo parangón en Madrid.

Sus contribuciones a *Arquitecturas Bis* refutan la aparentemente inexistente estructura teórica madrileña, así como la supuesta actitud asociada al profesionalismo con que se había visto vinculada su Escuela de arquitectura. Si bien mayoritaria, ésta no ilustró fielmente la realidad, máxime considerando la emergencia de una nueva generación —más heterogénea, aunque sólidamente compacta en su voluntad crítica—, algunos de cuyos miembros encontraron en *Arquitecturas Bis* una pertinente plataforma de discusión. La revista les dio visibilidad a la vez que confirmó también que la Escuela de Madrid no disfrutaba de una organización programática como la de Barcelona, pero ofrecía, a través de una serie concreta de autores muy jóvenes, una alternativa teórica y crítica.

Resultado de sus primeros trabajos de investigación, confirmándose la madurez de sus planteamientos, así como la validez de las herramientas empleadas, los autores madrileños ofrecieron a través de *Arquitecturas Bis* una aportación crítica que se distinguió tanto en su conjunto como individualmente, enriqueciendo la tantas veces desenvuelta estrategia editorial defendida por el Consejo de Redacción de la revista. A tal efecto, y en relación con sus diferencias individuales, las lecturas del hecho arquitectónico planteadas por Muñoz, por ejemplo, no fueron las mismas que las esgrimidas por Sambricio —más cercano a ciertos planteamientos desarrollados por Capitel desde la crítica— aunque sí tuvieron una mayor relación con los enfoques de Cortés, con quien llegó incluso a firmar una de sus contribuciones. Esto explica por qué cada autor puede leerse en relación con los otros, incluido Moneo, o individualmente, tal y como demuestra la tesis a través de cinco capítulos que representan, a su vez, cinco maneras de enfrentarse a un momento preciso de la historia de la arquitectura. Es decir, los autores madrileños demostraron ser cinco voces capaces de responder de manera distinta a una misma realidad, ilustrando una línea de pensamiento asociada a Moneo, pero también diferenciable y matizada en relación a una maestría que no declina pero que tampoco oprime. Porque, abandonado el anhelo o la fantasía de la doctrina sistemática, sus aportaciones fueron, en realidad, fragmentos de teorías, inscritas en un contexto determinado sí, pero formuladas como propias. No pesó sobre ellos el mandato de una determinada manera de hacer, más bien todo lo contrario, algo que sin duda tiene que ver con el entendimiento que el propio Moneo tiene de la Escuela y tuvo de *Arquitecturas Bis*.

Respecto de su aportación vista en conjunto, los textos de los cinco autores, con sus diferencias, dan cuenta que cómo la discusión en torno a la arquitectura española de aquellos años debía resolverse más allá de la polaridad Madrid-Barcelona, así como de las históricas correspondencias intelectuales de ambas ciudades con determinados focos de pensamiento como, por ejemplo, y en el caso de Barcelona, con la Italia milanesa. En este sentido, los planteamientos teóricos ofrecidos desde Madrid contribuyeron al deliberado cosmopolitismo de la revista. Sin embargo, éstos posibilitaron asimismo la apertura de nuevas vías de comunicación crítica tanto con Italia, Francia y la América angloparlante.

Esta cuestión ilustra como también *Arquitecturas Bis*, a pesar de su marcado interés por los debates allí desarrollados, progresivamente con más fuerza e

interés, no participó de aquellas operaciones historiográficas globales, además de económicas y sociales, que provincializaron Europa situando el centro de gravedad de todo debate crítico en Estados Unidos. Así pues, si bien la mayor parte de las veces se ha pretendido explicar la revista mediante una simplificada polaridad de influencias provenientes de Italia, por un lado, y de los Estados Unidos, por otro, la contribución de los autores madrileños reforzó, a la vez que cuestionó, dicha polaridad. Lo hizo mediante la incorporación de nuevas vías frente a genealogías ya consolidadas. En todo caso, no se trató tanto de la suma de otra genealogía, sino de la diferencia: Madrid suma una genealogía más, sí, pero una que es opuesta. Los autores madrileños importaron teorías que hicieron suyas, tanto al emplearlas en el estudio de la propia arquitectura producida en España, como al participar de las discusiones acaecidas en otros contextos de los que formaron parte, anulando su condición exclusivamente importadora. Todo ello en base a los procesos de homologación crítica —importación cultural debido al aislamiento del Régimen— con los que si bien sí podrían entenderse parcialmente sus inmediatas predecesoras, en el caso de *Arquitecturas Bis* negaría otro de sus mayores logros: la consolidación de una tradición crítica propia en España. Así lo confirmó la revista, no tanto una estructura reflexiva que describió un tiempo determinado, que también, sino un mecanismo mediador que participó de su transformación.

Los autores madrileños contribuyeron a alumbrar, más allá de su entendimiento como categoría histórica, el debate en torno a la herencia de la arquitectura moderna y el surgimiento de una arquitectura posmoderna. Las historias de reacción o resistencia o, en otras palabras, el anhelo de un proyecto moderno aún por finalizar o dado definitivamente por concluido está presente en todos y cada uno de sus textos. Esta cuestión alumbró las lecturas críticas que estos autores dieron con relación a los distintos paradigmas teóricos y temas alrededor de los cuales se discutió el legado del programa moderno, tanto en España como en el extranjero. A tal efecto, además, los autores madrileños trasladaron distintas operaciones historiográficas con la connivencia de un limitado grupo de autores de Barcelona no casualmente ajenos a la revista, cuando no manifiestamente enfrentados intelectualmente a algunos de los miembros de su Consejo de Redacción.

En suma, y junto al grueso catalán de *Arquitecturas Bis*, la participación de los autores madrileños en *Arquitecturas Bis* enriquece la historia de la historia de la arquitectura en España. Los cerca de cuarenta años transcurridos desde entonces no han hecho sino poner en valor el conjunto de su contribución a la revista. Una aportación crítica que ayuda a comprender un convulso periodo —también en términos sociales y políticos para España— de marcada revisión disciplinar. Conocedores y, hasta cierto punto también, influenciados por aquellas transferencias intelectuales que alejaron la discusión del territorio estrictamente disciplinar, sus textos pusieron de manifiesto, sobre todas las cosas, que la discusión en torno a la arquitectura se nutre de la propia arquitectura. Es decir, la convicción de una teoría —o una historia— de la arquitectura desde su propia consideración. Frente al entendimiento de la arquitectura como producto histórico o sistema de significación, así como frente a los excesos de una exploración formal devenida como consecuencia de la desintegración estilística de la arquitectura contemporánea, los autores madrileños de *Arquitecturas Bis* entendieron que en el edificio está siempre la mejor de las teorías. No casualmente, gran parte de sus textos hacen de la obra de arquitectura el objeto de su reflexión, ya sea desde la historia o la crítica.



## Conclusion

Texts by the Madrid authors appeared throughout the life of *Arquitecturas Bis*, from the first to the last issues, which gave consistency to their contribution. Reflecting a new historical and philosophical awareness, the writings which are the subject matter of this thesis were critical of the way things were being done in their most immediate context, Madrid, and gave rise to new interests while drawing a line of thought, different from and complementing the one laid down from Barcelona by the members of the magazine's editorial board.

Just as *Arquitecturas Bis* cannot be conceived of without Barcelona, Barcelona cannot be thought of as something exclusively in and of itself. As a good part—if not all—of the studies so far made have shown, the magazine was a mirror, a self-referential publication. In many cases this characteristic was associated with certain figures within the editorial board. Notwithstanding, as this thesis suggests and shows, because the subject matters were not approached through specific personalities bound to dilute the magazine's true worth as a magazine of authors, not any single author, *Arquitecturas Bis* itself cannot be conceived of without Madrid and the cultural corpus of its architects, who constituted a complement and counterpart to some of the approaches taken by the members of the editorial board. What more, not only can *Arquitecturas Bis* not be understood without the mirror that Madrid served as; but lack of attention to the writings published by the authors trained in the cultural context of Madrid is a hindrance to any veritable, dispassioned understanding of the journal.

The participation in *Arquitecturas Bis* of a small group of Madrid authors who made history, theory, and criticism an important part of their interests—María Teresa Muñoz, Antón Capitel, Carlos Sambricio, and Juan Antonio Cortés, members of a new generation, with Rafael Moneo as common denominator—refutes the allegation of a transplanting of architectural criticism from Madrid to Barcelona in the mid-1970s; a supposed transfer of intellect felt when Carlos de Miguel—one of the instigators of the Pequeños Congresos, with Oriol Bohigas—stepped down as director of the magazine *Arquitectura* in 1973, and on the other hand when *Nueva Forma* and *Hogar y Arquitectura* released their final issues in 1975 and 1977, re-

spectively. All this runs parallel to the emergence of a lineup of magazines which—through disparate intellectual connections that were a reflection of the accentuated postmodern revision of the discipline and were formed by the need to replace some editorial media that had expired—together made up a solid publishing conglomerate in Barcelona that had no equal in Madrid.

Their contributions to *Arquitecturas Bis* disprove the idea that there was no more theoretical structure in Madrid, as well as the belief that there was an attitude associated with the professionalism linked to its architecture school. Though widespread, this did not faithfully reflect reality, especially considering the rise of a new generation which was more heterogeneous but solidly compact in its critical bent, some of whose members found a fitting platform for discussion in *Arquitecturas Bis*. The magazine gave them visibility and confirmed that the Madrid School lacked the programmatic organization of the Barcelona School, but nevertheless offered a theoretical and critical alternative through a concrete cast of very young authors.

As a result of their early research works, confirming the maturity of their approaches and the soundness of the tools they used, the Madrid authors made critical contributions to *Arquitecturas Bis* that stood out both separately and as a group, enriching the self-assured strategy often adopted and defended by the magazine's editorial board. In relation to their differences, the readings of the architectural fact that were laid down by Muñoz, for example, were not the same as those used by Sambricio—who was more inclined towards certain approaches developed by Capitel from the realm of criticism—although they did have more to do with the approaches of Cortés, with whom she eventually even co-wrote an article. This explains why each author can be read in relation to the rest, including Moneo, or individually, as the thesis shows through five chapters that in turn represent five ways of dealing with a particular moment in the history of architecture. That is, the Madrid authors are five voices tackling one same reality in different ways, showing a line of thought associated with Moneo but still distinguishable from one another, nuanced by a master who neither declines nor oppresses. Because, with the desire for or the fantasy of the systematic doctrine laid aside, their contributions were actually fragments of theories, falling within a certain context, yes, but formulated as their own. They were not burdened by the mandate of any given way of going about things, but rather the contrary, and surely this has something to do with Moneo's own manner of regarding both the school and *Arquitecturas Bis*.

Considered as a group, the texts by the five authors, with their differences, take stock of how the discussion around Spanish architecture of those years had to be settled beyond the Madrid-Barcelona polarity, as well as beyond both cities' historical intellectual ties with certain hubs of thought, such as Barcelona's with Milan. In this sense the theoretical approaches taken from Madrid contributed to the magazine's deliberate cosmopolitanism, but they also brought about the opening of new channels of critical communication with Italy, France, and North America.

The matter also throws light on how *Arquitecturas Bis*, despite its increasingly marked interest in debates developed there, did not take part in those global historiographical operations—besides economic and social ones—that provincialized Europe by shifting the gravitational center of all critical debate to the United States. So, if the magazine has mostly been explained through a simplified polarity of influences coming from Italy on the one hand and from the United States on the other, the contribution of the Madrid authors reinforced,

and at the same time questioned, the polarity, doing so by bringing new paths into the already consolidated genealogies. In any case, this was not so much about adding a new genealogy as about the difference: Madrid added a genealogy, yes, but one which was the opposite. The Madrid authors imported theories and embraced them as their own, using them in their studies of Spanish-made architecture as much as when participating in the discussions unfolding in other contexts they were part of, thanks to which they were not exclusively importers. All this was grounded on processes of critical recognition—cultural importation owing to the regime's isolation—with which, although their immediate predecessor could in fact be partly understood, in the case of *Arquitecturas Bis* would negate another of their most important achievements: the consolidation of a critical tradition of Spain's own. The magazine confirms this, not so much as a reflexive structure that described a particular time, though that too, but as a mediating mechanism that contributed to its transformation.

Beyond the view of it as a historical category, the Madrid authors helped to ignite the debate on the legacy of modern architecture and the emergence of a post-modern architecture. The histories of reaction or resistance, or, in other words, the longing for a modern project still to be completed or definitively considered completed, is present in each and every one of the texts. This question throws light on the critical readings that these authors made in relation to different theoretical paradigms and themes around which the legacy of the modern program was discussed, both in Spain and abroad. To that effect, moreover, the Madrid authors transferred various historiographic operations with the connivance of a small group of Barcelona authors not by coincidence detached from the magazine, when not expressly in intellectual opposition to some of the Editorial Board members.

In sum, along with the Catalans who made up the bulk of contributors to *Arquitecturas Bis*, the Madrid authors enriched the history of architecture in Spain. The close to forty years that have passed since then have only added value to their contributions. A critical contribution that helps to give us a better understanding of a period when the discipline was undergoing a comprehensive revision, for Spain a period of troubles in social and political terms as well. Aware of—and to a certain point also influenced by—those intellectual transfers that moved the discussion away from the strict confines of the discipline, the Madrid authors showed, above all other things, that the discussion around architecture feeds on architecture itself. That is, the conviction of a theory—or a history—of architecture, from a consideration of architecture itself. As against the regarding of architecture as a historical product of a system of signification, and against the excesses of a formal exploration resulting from the stylistic disintegration of contemporary architecture. The Madrid contributors to *Arquitecturas Bis* understood that the best of theories always lies within the building. By no coincidence, in all their texts the work of architecture is the object of reflection, whether from the angle of history or from the angle of criticism.



## Bibliografía

### A. Fuentes primarias y documentales

Regàs, Rosa (ed.) y AA.VV., *Arquitecturas Bis: información gráfica de actualidad*, números 1-52, Años 1974-1985, La Goya Ciencia y Ediciones Bausán, Barcelona.

— *Arquitecturas Bis: información gráfica de actualidad*, 1 disco (CD\_ROM), Faximil ediciones digitales, Valencia, 2004.

— «Índices de *Arquitecturas Bis*», números 1-52, *Arquitecturas Bis* n. 52 (diciembre de 1985), anexo. [Organizados por números, temas (actualidad, historia, teoría y crítica, comentarios de texto), arquitectos y obras, libros reseñados, autores A-Z, sin firma.]

**Arxiu històric Col·legi d'arquitectes de Catalunya:**  
Código de referencia: CAT AHCOAC-B.

— Correspondència d'*Arquitecturas Bis*: C 1765/54.

— Material fotogràfic genèric per a la publicació de *Arquitecturas Bis*: C993/62; C1765/54; C1765/49; C1765/53; C1765/52; C1765/48; C1766/55; D130B/19-D130B/50; D138 A/1-16.

— Material fotogràfic per a la publicació de *Arquitecturas Bis* (por números): C1759/1; C1759/2; C1759/4; C1759/5; C1759/6; C1759/7; C1759/8; C1759/9; C1759/10; C1759/11; C1759/13-14; C1759/15; C1759/16; C1759/17-18; C1759/19; C1759/20; C1759/21; C1759/22; C1759/23-24; C1759/25; C1759/26; C1759/28-29; C1759/30-31;

C1759/32-33; C1759/35; C1759/36-37; C1759/38-39; C1759/40; C1759/41-42; C1759/43; C1759/44; C1759/45 y C1759/46-47.

— Material monogràfic d'autors: C1765/51/1; C1765/51/2; C1765/51/3; C1765/51/4; C1765/51/5; C1765/51/6; C1765/51/7; C1765/51/8 y C1765/51/9.

### Otros:

Bohigas, Oriol, *Combat d'incerteses, Dietari de records*, Barcelona, Edicions 62, 1991. [*Desde los años inciertos. Dietario de recuerdos*, Anagrama, Barcelona, 1991.]

— *Dit o fet, Dietari de records II*, Edicions 62, Barcelona, 1992. [*Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel*, Anagrama, 'Biblioteca de la memoria', Barcelona, 1996. (Traducción de Joaquín Jordá).]

— *Epistolario 1951-1994*, Pízza, Antonio y Torres, Martha (eds.), Colección 'Arquitectura' n. 50, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2005.

El autor ha mantenido conversaciones, entre otros, con: George Baird, Oriol Bohigas, Antón Capitel, Federico Correa, Lluís Domènech, Tomàs Llorens, Rafael Moneo, Helio Piñón, Rosa Regàs, Carlos Sambricio, Enric Satué y Fernando Villavecchia.

### B. Bibliografía específica sobre *Arquitecturas Bis*

Colomina, Beatriz «Little Magazines. Small Utopia», Conferencia inaugural Congreso Internacional *Las revistas de arquitectura (1900-1975)*. *Crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: T6 Ediciones and Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2012, págs. 13-22.

Colomina, Beatriz; Buckley, Craig Y Grau, Urtzi (eds.), *Clip/Stamp/Fold; the radical architecture of little magazines, 196X to 197X*, M+M Books, Media and Modernity Program, Princeton University, Actar, Barcelona y Nueva York, 2010, págs. 15, 41-42, 76, 106, 140, 144-7, 151-2, 257, 259-261, 263-4, 295, 44, 519, 540.

Coddou, Flavio, «La génesis de *Arquitecturas Bis*», Congreso Internacional *Las revistas de arquitectura (1900-1975)*. *Crónicas, manifiestos y propa-*

*ganda*, T6 Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2012, págs. 411-18.

Domènech i Girbau, Lluís, «La experiencia de *Arquitecturas Bis*», en Rovira, Josep M.; Granel, Enrique y García-Estévez, Carolina B. (eds.), *Destino Barcelona, 1911-1991. Arquitectos, viajes e intercambios*, Colección arquia/temas núm. 42, Fundación Arquia, Barcelona, 2018, págs. 233-45.

Lecis, Marco. *Realismi e utopie con logo del Martini. Riviste catalane e architetti italiani nel dibattito di fine secolo*. Colección "Textos" [TXT]\_05, Recolectores Urbanos Editorial, Málaga, 2019.

López-Pérez, Daniel, «*Arquitecturas Bis*, no. 22, May, Barcelona», *Clip/Stamp/Fold; the radical architecture of little magazines, 196X to 197X*, op. cit., 2010, pág. 154.

- Moreno, Joaquim, «Spain: artistic avant-garde and social reality, 1936-76: exposing the transition, or Spain as the theme of Venice biennale», Congreso Internacional *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, T6 Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2014, págs. 495-500.
- , «*Arquitecturas Bis (1974-1985): from publication to public action*», Congreso Internacional *Las revistas de arquitectura (1900-1975). Crónicas, manifiestos y propaganda*, T6 Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2012, págs. 711-718.
- , *Arquitecturas Bis (1974-1985): from Publication to Public Action*, a dissertation presented to the Faculty of Princeton University in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy. Adviser: Beatriz Colomina, enero de 2011.
- , «Interview with Oriol Bohigas. *Arquitecturas Bis, editor, 1974-1985*», en Colomina, Beatriz; Buckley, Craig y Grau, Urtzi (eds.), *Clip/Stamp/Fold; the radical architecture of little magazines, 196X to 197X*, M+M Books, Media and Modernity Program, Princeton University, Actar, Barcelona y Nueva York, 2010, págs. 225-228.
- , «Interview with Rafael Moneo. *Arquitecturas Bis, editor, 1974-1985*», en Colomina, Beatriz; Buckley, Craig y Grau, Urtzi (eds.), *ibidem*, págs. 445-447.
- , «Interview with Manuel de Solà-Morales. *Arquitecturas Bis, editor, 1974-1985*», en Colomina, Beatriz; Buckley, Craig y Grau, Urtzi (eds.), *ibidem*, págs. 505-506.
- Satué, Enric, «*Arquitecturas Bis: un formato*», *Arquitecturas Bis* n. 52 (diciembre de 1985), págs. 2-3.
- Valdivieso, Alejandro, «Noviembre de 1974, ARQ4IETURAS BIS: la modernidad propuesta desde la convergencia entre texto y proyecto. El caso de Vittorio Gregotti», en Goycoolea Prado, R. (ed.), *Modernidades ignoradas. Indagaciones sobre arquitectos y obras (casi) desconocidas de la arquitectura moderna*, Red de Investigación Urbana A. C. de México, Grupo de Investigación 'Modernidad Ignorada' (Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Alcalá), Madrid, 2015, págs. 204-215.
- , «La ciudad como el territorio de la arquitectura y la revista como el espacio impreso para una nueva teoría urbana: Manuel de Solà-Morales y *Arquitecturas bis (1974-1985)*», en Chaves Martín, Miguel Ángel (ed.), *Ciudad, Arquitectura y Patrimonio*, 2016, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte y Patrimonio, Madrid, 2016, págs. 481-594.
- , *The Epistemological Condition of the Magazine: Arquitecturas Bis and its Editorial Board (1974-1985): The case of Manuel de Solà-Morales and Rafael Moneo*, 2016, Cambridge (MA), Master in Design Studies Thesis, Harvard University Graduate School of Design. Red, permalink: <http://id.lib.harvard.edu/aleph/015013071/catalog>
- , «Rafael Moneo's Writings for *Arquitecturas Bis (1974-1985)*. The Figure of the Architect: Gregotti & Rossi», en *REIA – Revista europea de investigación en Arquitectura* n. 7, Universidad Europea de Madrid, 2017, págs. 277-295.
- , «Theory as a form of practice: Tomás Llorens, a philosopher within *Arquitecturas bis* editorial board (1974-1985)», en *Constelaciones* n. 5, Revista Internacional de Arquitectura, Escuela Politécnica Superior de la Universidad CEU San Pablo, Madrid, 2017, págs. 107-125.
- , «A Format for a New Formula: *Arquitecturas Bis (1974-1985)*», en *Threshold Journal* n. 46, Department of Architecture, MIT School of Architecture and Planning, MIT Press, Cambridge (MA.), 2018, págs. 210-227.
- , «Crítica y revistas. Madrid a través de *Arquitecturas Bis (1974-85)*», en Prieto, Eduardo y Rivera, David (eds.), *Crítica y Crisis. El autor, el público, la arquitectura*, Departamento de Composición Arquitectónica, serie Minicongresos ETSAM, Colección I+U, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2019, págs. 145-203.
- , «Federico Correa in Vienna. Central Europe Avant-Garde and Post-War Architecture within the magazine *Arquitecturas Bis (1974-1985)*», en *Histories of Postwar Architecture (HPA)* n. 04 (2019), ['Mass Media and the International Spread of Post-War Architecture', Guest Editors: Carolina B. García-Estévez, Marisa García Vergara, Ramón Graus, Antonio Pizza.], págs. 184-208.
- , «*Arquitecturas Bis (1974-1985)*: de las aventuras de la semiótica arquitectónica a la otra arquitectura moderna», *Teatro Marittimo* n. 8 (2021), págs. 28-59.

## C. Bibliografía por capítulos

### Capítulo 1 – La arquitectura como tema

- Moneo, Rafael, «*Il Giardinetto de Correa/Milà*», *Arquitecturas Bis* n. 1 (mayo de 1974), págs. 17-21.
- , «Gregotti & Rossi», *Arquitecturas Bis* n. 4 (noviembre de 1974), págs. 1-4.
- , «La Olivetti de Le Corbusier», *Arquitecturas Bis* n. 8 (julio de 1975), págs. 18-19.
- , «*Arquitecturas en los márgenes*», *Arquitecturas Bis* n. 12 (marzo de 1976), págs. 2-5.
- , «Entrados ya en el último cuarto de siglo», *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1978), págs. 2-5.
- , «28 Arquitectos no numerarios», *Arquitecturas Bis* n. 23/24 (julio/septiembre de 1978), págs. 22-24.
- , «4 citas/4 notas», *Arquitecturas Bis* n. 38/39 (julio/octubre de 1981), págs. 44-48.
- , «Un Mies menos conocido», *Arquitecturas Bis* n. 44 (julio de 1983), págs. 1-5.
- , «Sobre el John Hancock de I. M. Pei», *Arquitecturas Bis* n. 52 (diciembre de 1985), págs. 4-12.
- Aulenti, Gae; Bohigas, Oriol y Gregotti, Vittorio, «Vanguardia y profesión», *Arquitecturas Bis* n. 32-33 (enero-febrero de 1980), págs. 24-26.
- Bohigas, Oriol, «Gregotti o una estrategia teórica desde una práctica proyectual», *Arquitecturas Bis* n. 4 (noviembre de 1975), págs. 15-22.
- , «Josep Maria Jujol», *Arquitecturas Bis* n. 12 (marzo de 1975), págs. 6-10.
- , «Alvaro Siza Vieira», *Arquitecturas Bis* n. 12 (marzo de 1975), págs. 11-19.
- Bonfanti, Enzo; Bonicalzi, Rosaldo; Rossi, Aldo; Scolari, Massimo y Vitale, Daniele, *Architettura razional*. xv Triennale di Milano, Franco Angeli Editori, Milán, 1973. [*Arquitectura racional*, Alianza Editorial, Madrid, 1979. (Traducción de J. F. Chico y J. C. Theilacker).]
- Colquhoun, Alan, «Typology and Design Method», *Arena* n. 83 (junio de 1967), reeditado en *Perspecta* n. 12 (1969) y Jencks, C. y Baird, G. (eds.), *Meaning in Architecture*, Londres, Barrie and Rockliff & The Crest Press, 1969. [*El significado en arquitectura*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1975. (Traducción de María Teresa Muñoz).]

- , *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, The MIT Press, Cambridge (MA.) y Londres, 1981. [*Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. (Traducción de Pilar Bonet).]
- , «Three Kinds of Historicism», *Architectural Design* 53, no. 9/10, 1983; y *Oppositions* n. 26 (primavera de 1984).
- Colomina, Beatriz; Ockman, Joan, *Architectureproduction: revisions-papers on architectural theory and criticism*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1988.
- Eisenman, Peter; Frampton, Kenneth y Gandelsonas, Mario, «Editorial Statement», *Oppositions* n. 2 (enero de 1974), sp.
- Eisenman, Peter, «Prologue to Moneo's text 'The Idea of Architecture and the Modena Cemetery'», *Oppositions* n. 5 (verano de 1976), pág. 1.
- , «The house of the dead as the city of survival», en Frampton, Kenneth (ed.), *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), Nueva York, 1979, págs. 4-15.
- Evans, Robin, «Translations from Drawing to Building», *AA Files* n. 12 (verano de 1986). [«Traducciones del dibujo al edificio», en *Traducciones*, Editorial Pre-Textos, 2005, págs. 167-207. (Traducción de Moisés Puente).]
- Frampton, Kenneth, *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), Nueva York, 1979.
- García-Estévez, Carolina B. (ed.), *Lecciones desde Barcelona 1971-1976. Rafael Moneo, una manera de enseñar arquitectura*, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2017.
- Grassi, Giorgio, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova, 1967. [*La construcción lógica de la Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1973.]
- Gregotti, Vittorio, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milán, 1966. [*El territorio de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972. (Traducción de Salvador Valero Rofes).]
- , «Architettura Recenti Di Alvaro Siza», *Contropazio* n. 9 (septiembre de 1972), págs. 22-23.
- Frank, Suzanne, *IAUS: an insider's Memoir*, Authors House, Bloomington, 2011.
- Hays, K. Michael (ed.), *Oppositions Reader. Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1998.
- Lampariello, Beatrice, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla «città analoga» (1950-1973)*, Quodlibet S.r.l., Macerata, 2017.
- Lecis, Marco, «Utopie, Realtà e Architettura. Gregotti & Rossi e i redattori di *Arquitecturas Bis*», en *Realismi e Utopie con logo del Martini. Riviste catalane e architetti italiani nel dibattito di fine secolo*, Colección "Textos" [TXT]\_05, Editorial Recolectores Urbanos, Málaga, 2019, págs. 19-30.
- Moneo, Rafael, «Sobre un intento de reforma didáctica (en la Facultad de Arquitectura de Roma)», *Arquitectura* n. 61 (enero de 1964), con respuesta de Luis Moya, págs. 43-74.
- , «A vueltas con la metodología», *Arquitectura* n. 82 (octubre 1965), págs. 9-14.
- , «Memoria de finalización de la Beca de Arquitectura en la Academia de Bellas Artes de España en Roma», Archivo de la Biblioteca de la Real Academia de España en Roma, 1965. Inédito.
- , «Oposición a Cátedra de Elementos de Composición en las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura de Madrid, Barcelona y Sevilla», 2 volúmenes, noviembre de 1970. Inédito.
- , «Programa de Elementos de Composición, Curso 2º, Plan 64, 1971», Cátedra de Elementos de Composición, Monografía 1, Ediciones de la ETSAB, Barcelona, 1972. [Reeditado en García-Estévez, Carolina B. (ed.), *Rafael Moneo. Una manera de enseñar arquitectura. Lecciones desde Barcelona*, Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) y Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Barcelona, 2017, págs. 21-67.]
- , «Arquitectura del siglo XIX en Madrid, Valencia y Mallorca», *Arquitecturas Bis* n. 1, (Mayo de 1974), págs. 14-15. [Comentario de varios libros dedicados a la arquitectura del siglo XIX en Madrid, Valencia y Mallorca: Pedro Navascués, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX* (1973), Trinidad Simó, *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia* (1973), Santiago Sebastián y Antonio Alonso, *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea* (1973).]
- , «Vitruvio y el Buen Salvaje», *Arquitecturas Bis* n. 2 (julio de 1974), págs. 12-14. [Comentario de texto: Joseph Rykwert, *La Casa di Adamo in Paradiso* (1972) y la traducción española de Amos Rapoport, *House Form and Culture —Vivienda y Cultura—* (1972).]
- , «La idea de Arquitectura en Rossi y el Cementerio de Módena», Cátedra de Elementos de Composición, Ediciones de la ETSAB, Barcelona 1973. [«Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery», *Oppositions* n. 5 (verano de 1976), págs. 1-30.]
- , «Si te dicen que caí», *Arquitecturas Bis* n. 6 (marzo de 1975), págs. 10-11. [Nota de actualidad a propósito de la restauración de la casa de la calle Muntaner de Josep Lluís Sert en Barcelona.]
- , «Melnikovianos españoles», *Arquitecturas Bis* n. 6 (marzo de 1975), pág. 15. [Nota de actualidad a propósito del fallecimiento de Konstantin S. Melnikov en 1974.]
- Moneo, Rafael y Piñón, Helio, «Un crítico no proelitista», *Arquitecturas Bis* n. 6 (marzo de 1975), pág. 21. [Nota sobre Alan Colquhoun que precede a la publicación de varios de sus proyectos.]
- Moneo, Rafael, «Rey muerto, sin rey puesto», *Arquitecturas Bis* n. 13/14 (mayo/julio de 1976), pág. 48. [Nota de actualidad a propósito del fallecimiento de Alvar Aalto.]
- Moneo, Rafael y Cortés, Juan Antonio, *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*, Cátedra de Elementos de Composición, Ediciones de la ETSAB, octubre de 1976.
- Moneo, Rafael, «On James Stirling: Buildings and Projects 1950-1974», *Oppositions* n. 7 (invierno de 1977), págs. 90-92.
- , «The life of buildings. Extension of the Córdoba Mosque», conferencia impartida en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard en la primavera de 1977. [«La vida de los edificios. Las ampliaciones de la mezquita de Córdoba», en *La vida de los edificios*, Acanalado, Barcelona, 2017, págs. Moneo, Rafael, «On Typology», en *Oppositions* n. 13 (verano de 1978), págs. 22-45.]
- , «La obra reciente de Aldo Rossi: dos reflexiones», en *2C Construcción de la Ciudad* n. 14 (diciembre de 1979), págs. 38-41.
- , «¡Hagan juego, hagan juego!», *Arquitecturas Bis* n. 28/29 (mayo-junio/julio-agosto de 1979), págs. 26-27. [Nota de actualidad dedicado a la arquitectura de Barcelona y el trabajo de Juan Antonio Solans en el número doble sobre la ciudad.]
- , «L'opera di John Hejduk ovvero la passione d'insegnare. L'architettura alla Cooper Union», *Lotus International* n. 27 (1980), págs. 65-71.
- , «Sobre 'Modern Architecture: A Critical History' de Kenneth Frampton», *Arquitecturas Bis* n. 36/37, (abril/junio de 1981), pág. 60. [Comentario de texto: Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, London, 1981.]

- , «Padre Común», *Arquitecturas Bis* n. 41/42 (enero/junio de 1982), págs. 48-50. [Nota sobre Louis I. Kahn en el número doble dedicado a éste.]
- , «Introducción», Programas de curso y ejercicios de examen. Cursos 1980-81, 1981-82, 1982-83 y 1983-84, Composición II, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, enero de 1986.
- , *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of Eight Contemporary Architects*, The MIT Press, Cambridge (MA.) y Londres, 2004. [*Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona, 2004.]
- , «Arquitectos y revistas de arquitectura en el Madrid de los años sesenta», *Ah* n. 2 (dir. colección: Julio Garnica), Asociación de historiadores de la arquitectura y el urbanismo, 2019. [En origen, conferencia impartida bajo el mismo título en el primer congreso internacional Arquitectura española en los años sesenta: elementos para un debate, Barcelona, 2012.]
- Fullaondo, Juan Daniel y Muñoz, María Teresa, *Zevi*, Kain editorial, Madrid, 1992.
- Pérez Moreno, Lucía C., *Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)*, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza (Navarra), 2015. [En origen tesis doctoral bajo el título 'Nueva Forma: la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)', dirigida por María Teresa Muñoz y leída en la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM) en 2013.]
- Portas, Nuno, «Note sul significato dell'architettura di Alvaro Siza nell'ambiente portoghese», *Contropazio* n. 9 (septiembre de 1972), págs. 24-28.
- Quetglas, Josep, «Rossi: dos 'construcciones' (Casa Bay, Gallarate 2)», *Arquitecturas Bis* n. 4 (noviembre de 1974), págs. 5-9.
- Rossi, Aldo, *L'Architettura della città*, Marsilio Editori, Padua, 1966. [*La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971. (Traducción de Josep María Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó Cid.)]
- , *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books Series, IAUS, The MIT Press, Cambridge (MA.) y Londres, 1981. (Traducción de Lawrence Venuti y prólogo de Vincent Scully). [*Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2019 (Traducción de Moisés Puente sobre la edición italiana revisada por Germano Celant y Chiara Spangaro, de la Fondazione Aldo Rossi, publicada por Il Saggiatore, Milán, 2009).]
- Sainz, Victoriano, *La cultura urbana de la posmodernidad. Aldo Rossi y su contexto*, ediciones Alfar, Sevilla, 1999.
- Zevi, Bruno, *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi, Milán, 1945.
- , *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Turín, 1948. [*Saber ver la Arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1951. (Traducción de Cino Calcaprina y Jesús Bermejo.)]
- , *Architettura e storiografia*, Tamburini, Milán, 1950. [Primera versión castellana: *Arquitectura e historiografía*, Víctor Lerú, Buenos Aires. (Traducción de Zaira S. Ratto). Versión revisada y ampliada en *El lenguaje moderno de la arquitectura: guía al código anti-clásico; arquitectura e historiografía*, Poseidón, Barcelona, 1978. (Traducción de Roser Berdagué.)]
- , *Architettura in nuce*, Instituto per la collaborazione culturale, Venecia-Roma, 1960. [*Architettura in nuce. Una definición de arquitectura*, Aguilar, Madrid 1969. (Traducción de Rafael Moneo.)]
- , «History as a Method of Teaching Architecture», en *The History, Theory and Criticism of Architecture*, actas del seminario de profesores del AIA-ACSA, 1964, Cranbrook, edición a cargo de Marcus Whiffien, The MIT Press, Cambridge (MA.), 1965.

## Capítulo 2 – Crítica para una arquitectura posmoderna

- Muñoz, María Teresa, «¿De quién son las influencias, Vincent Scully? Sobre la obra de Cano Lasso en la calle Basílica de Madrid», *Arquitecturas Bis* n. 9 (septiembre de 1975), págs. 20-24.
- , «Un recorrido significativo», *Arquitecturas Bis* n. 15 (septiembre de 1976), pág. 9.
- Cortés, Juan Antonio y Muñoz, María Teresa, «La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas», *Arquitecturas Bis* n. 25 (noviembre de 1978), págs. 1-13.
- Muñoz, María Teresa, «La ética contra la modernidad», *Arquitecturas Bis* n. 27 (marzo-abril de 1979), págs. 9-15.
- , «Sobre el realismo en arquitectura», *Arquitecturas Bis* n. 43 (marzo de 1983), págs. 15-18.
- Adorno, Theodor W.; Barthes, Roland; Fisher, Ernest; Jakobson, Roman y Lukács, Georg, *Polémica sobre realismo*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969.
- Amón, Santiago, «La arquitectura de Junio Cano Lasso», *Nueva Forma* n. 72-73 (febrero de 1972), págs. 48-52.
- Baird, George y Jencks, Charles (eds.), *Meaning in Architecture*, Barrie & Rockliff, Londres, 1969. [*El significado en arquitectura*, H. Blume Ediciones, Madrid, 1975. (Traducción de María Teresa Muñoz.)]
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Nueva York, 1973. [*La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, Trotta, Madrid, 2009.]
- , *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2011. [*Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, Editorial Taurus, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2011. (Traducción de Damià Alou.)]
- Colquhoun, Alan, «Form and Figure», *Oppositions* n. 12 (primavera de 1978).
- , «Three Kinds of Historicism», *Architectural Design* 53, no. 9/10, 1983; reproducido en *Oppositions* n. 26 (primavera de 1984). [«Tres clases de historicismo», en *Modernidad y tradición clásica*, Júcar, Madrid, 1991, págs. 23-41. (Traducción de Ramón Martínez Castellote.)]
- , *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, The MIT Press, Cambridge (MA.), 1981. [*Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. (Traducción de Pilar Bonet.)]
- Frampton, Kenneth, «Twin Parks as Typology», *Architectural Forum* vol. 138, n. 5 (junio de 1973), págs. 56-61.
- , «The aura of the Past», *Progressive Architecture* (julio de 1974), págs. 48-49.
- Frye, Northrop, *The Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton (NJ.), 1957. [*Anato-*

- mía de la crítica, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977. (Traducción de Edison Simons.)
- , «Design as a creative Principle in Art», en *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*, Cornell University Press, Ithaca (NY.), 1970. [La estructura inflexible de la obra literaria (*Ensayos sobre crítica y sociedad*), Taurus, Madrid, 1973. (Traducción de Rafael Durbán Sánchez).]
- Hauser, Arnold, *Teorías del Arte: tendencias y métodos de la crítica*, Guadarrama, Madrid, 1975.
- Jencks, Charles, *The language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Londres, 1977. [El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. (Traducción de Ricardo Pérdigo Nardiz y Antonia Kerrigan Gurevitch).]
- Mackay, David, «La obra de Richard Meier en el Bronx», *Arquitecturas Bis* n. 1 (mayo de 1974), págs. 1-2.
- McLeod, Mary, «The End of Innocence: From Political Activism to Postmodernism», en Ockman, Joan (ed.) y Williamson, Rebecca (research ed.), *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, The MIT Press, Cambridge (MA.) y Londres, 2012, pág. 162-201.
- Muñoz, María Teresa, «La vía no humanista de la modernidad», *Arquitectura* n. 221 (noviembre-diciembre de 1979), págs. 58-60.
- , «¿Por qué es la casa monumental?», *Arquitectura* n. 227 (noviembre-diciembre de 1985), págs. 65-71.
- , «Algunas notas sobre Julio Cano», en Fullaondo, Juan Daniel y Muñoz, María Teresa, *Historia de la arquitectura contemporánea española III*, Molly Editorial, Madrid, 1997, págs. 209-223.
- , «Más notas sobre Julio Cano», en Fullaondo, Juan Daniel y Muñoz, María Teresa, *ibidem*, págs. 215-218.
- , «El problema crítico de Julio Cano», en Fullaondo, Juan Daniel y Muñoz, María Teresa, *ibidem*, págs. 219-221.
- , *Cerrar el círculo y otros escritos*, Colección 'Textos dispersos', Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989.
- , *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*, Molly Editorial, Madrid, 1998. Segunda edición prologada, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2012. [En origen tesis doctoral leída en 1982 en la Escuela Técnica Superior Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid]. En línea: <http://oa.upm.es/39659/>
- , «Del mayo del 68 a la muerte de Kahn. Crónica personal de un viaje», Ponencia presentada en el Congreso Internacional *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)*, Pamplona, 5 y 6 de mayo de 2016, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, T6 Ediciones, Pamplona, págs. 45-52.
- , *Textos críticos*, Colección 'textos críticos DPA n. 4', Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Ediciones Asimétricas, 2018.
- Otero-Pailos, Jorge, *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.
- Rovira Casajuana, «A propósito de 'La ética contra la modernidad'», J. Rovira Casajuana contesta a Maite Muñoz», *Arquitecturas Bis* n. 32-33 (enero-abril de 1980), pág. 50.
- Scully, Vincent, *The Shingle Style with the Stick Style*, Yale University Press, New Haven, 1971.
- , *The Shingle Style Today, or The Historian's Revenge*, George Braziller, Nueva York, 1974.
- Sherwood, Roger, «La obra de Richard Meier en el Bronx», *Arquitecturas Bis* n. 1, mayo de 1974, págs. 6-7.
- Smithson, Peter, «Once a Jolly Swagman. Some thoughts after seeing Labrouste's drawing of Paestum», *Architectural Design* 48/11-12 (1978), 'The Beaux-Arts', Robin Middleton (ed.), pág. 34.
- Stirling, James, «Beaux Arts Reflections», *Architectural Design* 48/11-12 (1978), 'The Beaux-Arts', Robin Middleton (ed.), pág. 88.
- Tafuri, Manfredo, «L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language», *Oppositions* n. 3 (mayo de 1974). [«L'Architecture dans le Boudoir: il linguaggio della critica e la critica del linguaggio», 'Practice, Theory and Politics in Architecture', Universidad de Princeton, abril de 1974.]
- Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction*, The Museum of Modern Art Papers on Architecture 1, The Museum of Modern Art in association with the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Nueva York, 1966. [Complejidad y Contradicción en Arquitectura, Colección 'Arquitectura y Crítica', Gustavo Gili, Barcelona, 1978. (Traducción de Antón Aguirregoitia Arechavaleta, Eduardo de Felipe y Esteve Riambau i Saurí), 1ª edición en castellano de 1972.]
- Vidler, «The writing on the Wall», *Architectural Design* 48/11-12 (1978), 'The Beaux-Arts', Robin Middleton (ed.), pág. 57-59.
- Watkin, David, *Morality and architecture: The development of a theme in architectural history and theory from the Gothic revival to the modern movement*, Oxford University Press, 1977. [Moral y Arquitectura. Desarrollo de un tema en la historia y la teoría arquitectónicas desde el «revival» del gótico al Movimiento Moderno, 'Cuadernos Ínfimos 98', Tusquets Editores, Barcelona, 1981 (Traducción de Enrique Lyneh).]
- Weintraub, Myles y Zicarelli, Mario Reverend, «Tale of Twin Parks. Political and economic forces were carefully integrated with social and design concerns in an exemplary housing experiment in the Bronx», *Architectural Forum* vol. 138, n. 5 (junio de 1973), págs. 54-55.
- , «Learning from Twin Parks», *Architectural Forum* vol. 138 n.5 (junio de 1973), págs. 62-67.

### Capítulo 3 – En favor de una disciplina específica

- Capitel, Antón, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitecturas Bis* n. 12 (marzo de 1976), págs. 25-31.
- , «Un paseo por la Castellana, de Villanueva a 'Nueva Forma'», *Arquitecturas Bis* n. 23/24 (julio-septiembre de 1978), págs. 2-9.
- , «Notas sobre una generación», *Arquitecturas Bis* n. 23/24 (julio-septiembre de 1978), págs. 55-59.
- Aymonino, Carlo, *Origini e sviluppo della città moderna*, Marsilio Editore, Venecia, 1971. [Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.]
- , *Il Significato delle Città*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1975. [El significado de las ciudades, H. Blume Ediciones, Madrid, 1981. (Traducción de Francisco Pol Méndez).]
- Bonfanti, Ezio, «Autonomia dell'architettura», *Controspazio* n. 1 (1969), págs. 24-29.

- Bozal, Valeriano, «Cambio ideológico en España. 1939-1975», Zona Abierta, Madrid, 1975.
- Bozal, Valeriano y Llorens, Tomàs, «Introducción», *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, colección 'Comunicación Visual', Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. xii.
- Capitel, Antón, «Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura», en Amadó, Roser; Domènech, Lluís (eds.), *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, COACyB, Barcelona, 1977, págs. 8-13.
- , «Madrid como centro de influencia arquitectónica. Apuntes para un esbozo histórico», en *Común: arte, arquitectura, pensamiento, ciudad* n. 1 (1979), págs. 13-26.
- , *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, 'monografías 3', Comisión de Cultura, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 1982. [En origen tesis doctoral leída en 1979 (tema aprobado en abril de 1976) en la Escuela Técnica Superior Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.]
- , «A vueltas con la Castellana: su transformación arquitectónica reciente», *Arquitectura* n. 222 (enero-febrero de 1980), págs. 15-24.
- , «Sobre el concurso del centro islámico de Madrid», *Arquitecturas Bis* n. 34 (mayo/diciembre de 1980), pág. 23.
- , «La Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña», en *Arquitectura* n. 237 (1982), págs. 11-21.
- , «El Paseo de la Castellana. Lo que pudo ser y no fue», en *Lápiz* n. 28, 1985, sp.
- , «Desde la capital, Capitel», *Arquitecturas Bis* n. 52 (diciembre de 1985), págs. 46-47.
- , *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- , *Artículos y ensayos breves, 1976-1991*, Colección 'Textos dispersos', Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991.
- , «Luis Moya en el tardoclasicismo europeo», en *Luis Moya Blanco. 1904-1990*, T6 Ediciones, Pamplona, 2010, págs. 20-27.
- , *Mis memorias de la escuela*. En línea: <http://acapitel.blogspot.com/2009/05/mis-memorias-de-la-escuela-de.html>
- , *Textos críticos*, Colección 'textos críticos DPA n. 3', Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Ediciones Asimétricas, 2017.
- Correa, Federico, «¿Condena o revival? Arte en el III Reich, Mein 'Camp'», *Arquitecturas Bis* n. 7 (mayo de 1975), págs. 17-25.
- Domènech, Lluís, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Cuadernos Ínfimos n. 83, Tusquets Editor, Barcelona, 1978.
- Eisenman, Peter, «The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End», *Perspecta: The Yale Architecture Journal* n.21 (1984), págs. 154-172.
- Flores, Carlos, «G.S. y el 'Estilo G.S.'», en *Hogar y Arquitectura* n. 92 (enero/febrero de 1971).
- , «Hogar y Arquitectura», en *Arquitecturas Bis* n. 23/24 (julio/septiembre de 1978), págs. 60-61.
- Fullaondo, Juan Daniel, «Conversaciones con Luis Gutiérrez Soto», *Nueva Forma* n. 70 (noviembre de 1971), págs. 16 y 20.
- García-Gutiérrez Mosteiro, Javier, *Dibujo y proyecto en la obra de Luis Moya Blanco*. [Tesis doctoral bajo el mismo título dirigida por Pedro Navascués y leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid en 1995.]
- Gutiérrez Soto, Luis, «Universidad Laboral José Antonio Girón, en Gijón (Asturias). Sesión de Crítica de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura* n. 168 (diciembre de 1955), pág. 48.
- Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, Oxford, Oxford University Press, 1978. [*Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 (Traducción de Jorge Sainz).]
- Martin, Reinhold, *The Organizational Complex. Architecture, Media and Corporate Space*, The MIT Press, Cambridge (MA.), 2003.
- , «Materiality. Mirrors», en *Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, again*, University of Minnesota Press, Minneapolis y Londres, 2010, págs. 93-122.
- Moneo, Rafael, «Madrid, los últimos 25 años», en *Información comercial española*, febrero de 1967. [Reproducido en *Hogar y Arquitectura* n. 75 (marzo-abril de 1968), págs. 79-87.]
- , «El desarrollo urbano en Madrid en los años sesenta», en 'Urbanismo y sociedad en España', *Cuadernos para el Diálogo* n. xix Extraordinario (abril de 1970), págs. 72-79.
- Moya Blanco, Luis, «Tradicionalistas, funcionalistas y otros» (1ª parte), *Revista Nacional de Arquitectura* n. 102 (junio de 1950), pág. 262.
- , «Grandes conjuntos urbanos», *Revista Nacional de Arquitectura* n. 87 (marzo de 1949), págs. 97-115.
- , «Sobre el sentido de la arquitectura clásica», en *Tres conferencias de arquitectura*, Comisión de Cultura, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1878.
- , *La arquitectura cortés y otros escritos*, colección 'Textos dispersos', Servicio de Publicaciones, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1993.
- Peña Ganchequi, Luis, «Ha muerto el régimen de Franco y ha muerto Luis Gutiérrez Soto», *Arquitecturas Bis* n. 19 (noviembre de 1977), La Gaya Ciencia, Barcelona, pág. 31.
- Piñón, Helio, «Ideología y lenguaje de las arquitecturas del poder», *Arquitecturas Bis* n. 12 (marzo de 1976), págs. 19-24.
- , «Equivocos figurativos de una tendencia tecnológica», *Arquitecturas Bis* n. 2 (julio de 1978), págs. 18-21.
- Quaroni, Ludovico, *La Torre di Babele*, Marsilio Editore, Padua, 1967. [*La Torre de Babel*, Colección 'Ciencia Urbanística', Gustavo Gili, Barcelona, 1970. (Traducción del Laboratorio de Urbanismo de la ETSAB, dirigido por Manuel de Solà-Morales).]
- Rykwert, Joseph, «The Street: The Use of its History», *On streets*, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (MA.), 1978, págs. 23-36. [«La calle: el sentido de su historia», en Anderson, Stanford (Ed.), *Calles. Problemas de estructura y diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981. (Traducción de Eduard Mira, Cristina Holm y Goncal Zaragoza).]
- Solà-Morales, Ignasi de, «Arquitectura española contemporánea: balbuceos y silencios», en Bozal, Valeriano y Llorens, Tomàs (eds.), *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, colección 'Comunicación Visual', Gustavo Gili, Barcelona, 1976, págs. 190-208.
- , «Vanguardia y eclecticismo (1970-1979)», en *Vanguardia y eclecticismo y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 (1980).
- , «High tech. Funcionalismo o retórica», en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003 (1995). [Publicado originalmente en *Funcionalism—Utopia or the Way Forward* (5º Simposio Internacional Alvar Aalto), Jyväskylä, agosto de 1991.]
- Sust, Xavier (ed.), *La arquitectura como símbolo de poder*, 'Cuadernos Ínfimos' n. 64, Tusquets Editor, Barcelona, 1975.

- Tafari, Manfredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1968. [Teorías e Historia de la Arquitectura, Celeste, Madrid, 1997 (1972). (Traducción de Martí Capdevilla).]
- Ureña, Gabriel, «Especificidad de la poética constructiva y urbanística nacionalsindicalista», *Arquitecturas Bis* n. 32-33 (enero-abril de 1980), pág. 46.
- Venturi, Robert y Scott Brown, Denise, «A significance for A&P Parking Lot or learning from Las Vegas», *Architectural Forum*, marzo de 1968, págs. 36-47.
- [«Un significado para los aparcamientos A&P o aprendiendo de Las Vegas», en *Aprendiendo de todas las cosas*, Cuadernos Infimos n. 24, Tusquets Editor, Barcelona, 1971. (Traducción de Beatriz de Moura y Xavier Sust).]
- Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steven, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge (MA.), 1972. [Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.]

#### Capítulo 4 – La historia como crítica radical

**Sambricio, Carlos**, «Sobre la formación de un nuevo Madrid a finales del siglo XVII. La utopía arquitectónica en la España de la razón», *Arquitecturas Bis* n. 26 (enero/febrero de 1979), págs. 24-30.

—, «A propósito de la arquitectura del franquismo, Carlos Sambricio responde a Tomàs Llorens y Helio Piñón», *Arquitecturas Bis* n. 27 (marzo/abril de 1979), págs. 25-27.

AA.VV., «Per la Major Barcelona 1917-1953», «Patología de Postguerra», *Exposició Commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*, Ediciones ETSAB, Barcelona, 1977.

Amadó, Roser y Domènech, Lluís, «Barcelona, los años 40: arquitectura para después de una guerra 1939-1949», *COACyB*, Barcelona, 1977, págs. 4-7.

Azurmendi, Luís, «Orden y desorden en el plan de Madrid del 41», *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, COACyB, Barcelona, 1977, págs. 14-20.

Bohigas, Oriol, *Arquitectura española de la Segunda República*, volumen doble, 'Cuadernos Infimos' n. 5, Tusquets Editor, 1970.

—, «La arquitectura para después de una guerra y el buen gusto de antes de la guerra», *Arquitecturas Bis* n. 20, (enero de 1978), págs. 31-32.

—, «Otra vez la arquitectura los 40. Gracias y desgracias de los lenguajes clásicos en Barcelona», *Arquitecturas Bis* n. 31-32 (septiembre-octubre de 1979), págs. 2-25.

—, *Modernidad en la Arquitectura de la España Republicana*, Tusquets, Barcelona, 1998.

Capitel, Antón, «Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura», *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, COACyB, Barcelona, 1977, págs. 8-13.

Chueca, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Dossat, Madrid, 1947.

Cirici, Alexandre, *La estética del franquismo*, Colección Punto y Línea, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Ciucci, Giorgio; Dal Co, Francesco; Manieri-Elia, Mario y Tafuri, Manfredo *La città americana della guerra civile al New Deal*, Laterza, Roma, 1973. [La ciudad americana. De la Guerra Civil al New Deal, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.]

Colquhoun, Alan, «Historicism and the Limits of Semiology», *Op. Cit.*, n. 25 (septiembre de 1975).

Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, McGill-Queens University Press, Montreal, 1965. [Los ideales de la Arquitectura moderna; su evolución (1750-1950), Gustavo Gili, Barcelona, 1977. (Traducción de Ignasi de Solà-Morales).]

Domènech, Lluís, «¿Existe una arquitectura sin significado?» en *Arquitecturas Bis* n. 1 (mayo de 1974), págs. 9-10.

Flores, Carlos, «La arquitectura española en julio de 1936. Influencia de la guerra y del espíritu de pos-

guerra en su desarrollo posterior» (capítulo VIII), *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1961, págs. 177-200; «Las generaciones de posguerra. Situación actual», (capítulo IX), *ibidem*, págs. 201-219.

Frampton, Kenneth, «Architecture and the State: ideology and representation 1914-43», en *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 2007 (1980), págs. 210-223. [«La arquitectura y el estado: ideología y representación, 1914-1943», en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981. (Traducción de Esteve Rimbau i Sauri).]

Fullaondo, Juan Daniel y Muñoz, María Teresa, *Historia de la arquitectura contemporánea española* (tomo II, 'Los grandes olvidados'), Editorial Munilla-Lería, Madrid, 1995.

García-Estévez, Carolina B., «Polarizaciones ideológicas. Manfredo Tafuri y Barcelona, 1971-1994», en AA.VV., Rovira, Josep Maria; Granell, Enrique y García-Estévez, Carolina B. (eds.), *Destino Barcelona, 1911-1991. Arquitectos, viajes e intercambios*, Arquia/Temas n. 42, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2018.

García-Fuentes, Josep M., 1942. «Albert Speer y la Nueva Arquitectura Española», en Rovira, Josep M.; Granell, Enrique y García-Estévez, Carolina B. (eds.), *Destino Barcelona, 1911-1991. Arquitectos, viajes e intercambios*, Colección Arquia/temas núm. 42, Fundación Arquia, Barcelona, 2018, págs. 101-115.

Guerrero, Salvador, «Escritura y enseñanza de la historia de la arquitectura en España circa 1975: sobre la presencia e influencia de Manfredo Tafuri en Barcelona, Madrid y Sevilla». [Material inédito pendiente de publicar.]

Kaufmann, Emil, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*. Rolf Passer, Viena, 1933. [De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma, Gustavo Gili, Barcelona, 1982. (Traducción de Reinald Bernet).]

—, *Three revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, 1952. [Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux, Lequeu, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. (Versión castellana de Xavier Blanquer, Marc Cuixart, Enric Granell y Ricardo Guasch, arqtos.)]

—, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Archon Books, Londres, 1955. [La Arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia, Gustavo Gili, Barcelona, 1974. (Versión castellana de Justo G. Beramendi y Prólogo de Rafael Moneo).]

Linazasoro, José Ignacio, *El proyecto clásico en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. [En origen una tesis doctoral defendida en Barcelona en 1980.]

Llano, Manuel del; Quetglas, José y Samaranch, Luis, «Eusebio Bona: La Academia como material de construcción», 1973. [Texto introductorio al catálogo de la exposición organizada sobre la obra

- de Bona en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares en diciembre de 1973.]
- Llorens, Tomàs (ed.), *Arquitectura, historia y teoría de los signos, El Symposium de Castelldefels*, La Gaya Ciencia y Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1974.
- Llorens, Tomàs y Piñón, Helio, «Eclecticismo e Ideología», *Arquitecturas Bis* n. 8 (julio de 1978), págs. 26-30.
- , «La arquitectura del franquismo. A propósito de una nueva interpretación», *Arquitecturas Bis* n. 26 (enero/febrero de 1979), págs. 12-19.
- , «Respuesta a nuestros oponentes», *Arquitecturas Bis* n. 27 (marzo/abril de 1979), pág. 29.
- Llorens, Tomàs, «Manfredo Tafuri: Neo-Avant-garde and History», en *Architectural Design* 51, no. 6-7, (1981), págs. 83-95. [Manfredo Tafuri: neovanguardia e historia, publicación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, 1983. (Traducción de Javier Pérez Igualada).]
- Moneo, Rafael, «Prólogo a la edición española», en Kaufmann, Emil, *La Arquitectura de la Ilustración: Barroco y pos-barroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, págs. vii-xxv.
- , «On Typology», *Oppositions* n. 13 (Summer 1978), págs. 22-45.
- , «El retorno de la Ilustración», en Sambricio (Coord.), *Cádiz 1717. De la modernidad a la contemporaneidad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, Cádiz, 2018, págs. 252-269. [En origen conferencia presentada al simposio en conmemoración del Tricentenario del traslado de la Casa de Contratación y en Consulado de Indias a Cádiz en 1917, Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz (5 y 6 de octubre de 2017).]
- Pérez Escolano, Víctor, «Arte de Estado frente a la cultura conservadora (La idea de arquitectura como reflejo de crisis de hegemonía en el bloque dominante en el primer franquismo)», *Arquitectura* n. 199 (marzo-abril de 1976), págs. 3-18.
- , «De vuelta... 'A.C.': un documento del destino de la vanguardia», *Arquitecturas Bis* n. 13/14 (mayo/junio de 1976), págs. 35-40. [Reseña sobre la reedición de la revista del G.A.T.E.P.A.C (Grupo de Artistas y Técnicas Españoles para el desarrollo de la Arquitectura Contemporánea), A.C. (Actividad Contemporánea).]
- , «Arte y Estado frente a la cultura conservadora: la idea de arquitectura como reflejo de la crisis de hegemonía en el bloque dominante en el primer franquismo», *Arquitectura* n. 199 (marzo-abril de 1976), págs. 3-18.
- , «La arquitectura española del segundo franquismo y el Boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957) (i)», *Ra – Revista de Arquitectura* vol. 15, Universidad de Navarra, 2013, págs. 35-46.
- , «La arquitectura española del segundo franquismo y el Boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957) (ii)», *Ra – Revista de Arquitectura* vol. 16, Universidad de Navarra, 2014, págs. 25-40.
- Pérez-Gómez, Alberto, «Charles François Viel: primer representante de la reacción antirracionalista del siglo XIX», *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1978), págs. 19-27.
- Pol, Francisco, «La enseñanza de la arquitectura (1939-1957) como autoreproducción del grupo profesional», *Arquitectura* n. 199, págs. 99-108.
- Quetglas, Josep; De Torres, Manuel y Llobet, Jaume (Seminario de Urbanística II, ETS de Arquitectura de Barcelona), «Tafuri básico en 100 palabras», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n. 93 (1973), págs. 59-62.
- Quetglas, Josep, «De la ciutat del Repòs al Valle de los Caídos», ciclo 'La arquitectura de la autarquía' (abril de 1976).
- , *La Casa de Don Giovanni*, EXIT LMI, Madrid, 1996. [En origen tesis doctoral leída en la ETSAB (UPC) en 1980.]
- , «Marx en Detroit, Tronti en Venecia», en Ciucci, Giorgioli; Dal Co, Francesco; Manieri Elia, Mario y Tafuri, Manfredo, *La Ciudad Americana. De la Guerra Civil al New Deal*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Ramírez, Juan Antonio, «The first moderns», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 160 (1980), págs. 16-19.
- Rossi, Aldo, «Emil Kaufmann e l'architettura dell'illuminismo», *Casabella-Continuità* n. 222 (1958).
- , *Scritti scelti sull'architettura e la città: 1956-1972*, CLUP – Cooperativa Librería Universitaria del Politécnico, Milán, 1975. [Para una arquitectura de tendencia; escritos: 1956-1972, Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (traducción de Francesc Serra i Cantarell).]
- Rovira, Josep Maria, *La arquitectura catalana de la modernidad*, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1987. [En origen, tesis doctoral dirigida por Ignasi de Solà-Morales, leída en la ETSAB en 1986.]
- Rykert, Joseph, «Faire la paix avec le passé», en *Histoire et théories de l'architecture*, encuentros pedagógicos (17-20 de junio de 1974), Institut de l'Environnement, Paris, 1975, págs. 27-33.
- , *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, The MIT Press, Londres y Cambridge (MA.), 1984. [Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.]
- Sambricio, Carlos, «Crítica: La arquitectura española de la Segunda República de Oriol Bohigas», *Revista de Occidente* n. 155, (1972), Madrid, págs. 113-116.
- , «Diego de Villanueva y los Papeles Críticos de Arquitectura», *Revista de Ideas Estéticas* n. 124 (1973), págs. 67-82.
- , «Urbanística e Iluminismo a Madrid: dal Viale del Prado al Piano di Silvestre Pérez», *Controspazio* n. 4 (diciembre de 1974), págs. 72-83.
- , «Introducción», *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*, Publicación de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de San Sebastián, San Sebastián, 1975.
- , «Prólogo», en Wingler, Hans M., *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1939*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, págs. vii-xviii.
- , «Ideología y reforma urbana: Madrid 1920-1940», *Arquitectura* n. 199 (marzo-abril de 1976), págs. 77-88.
- , «En torno a Sabatini», *Goya. Revista de Arte* n. 121 (1976), págs. 14-22.
- , «Notas sobre la evolución del espacio urbano en la Ilustración», *Arquitectura* n. 203 (1977), págs. 67-78.
- , «Urbanismo e Ilustración en Madrid: del Paseo del Prado al plano de Silvestre Pérez», *La estructura urbana*, I Curso de Urbanismo del Centro de Estudios de Urbanismo de Navarra Víctor Eusa, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, Delegación de Navarra, Pamplona, 1977, págs. 1-12.
- , «'¡Qué coman república!' Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Post-guerra», *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, COACyB, Barcelona, 1977, págs. 21-33.
- , «Ideologías y reforma urbana: Madrid 1920-1940», *Arquitectura* n. 199 (marzo/abril de 1976), págs. 77-88. [Reeditado bajo el título de «La arquitectura española 1939-45: la alternativa falangista» en Sambricio, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Colección de Arquitectura n. 8, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería-Librería Yerba, 1983, págs. 173-198.]

- , «Étienne-Louis Boullée, arquitecto de la sinrazón», en Boullée, *Étienne-Louis, Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- , *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986.
- , *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*, Akal Ediciones, Madrid, 2004.
- , «Fernando Chueca Goitia, historiador de la arquitectura», *Goya. Revista de Arte* n. 264 (Número monográfico dedicado a Chueca), 1998.
- , *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1991 y *Madrid: Ciudad-Región (I. De la Ciudad Ilustrada a la primera mitad del siglo XX)*, Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, Comunidad de Madrid, 1999.
- Solà-Morales, Ignasi de, «Las aventuras de la semiótica arquitectónica», *Arquitecturas Bis* n. 2 (julio de 1974), pág. 16.
- , «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía, 1939-1953», *Arquitectura* n. 199 (marzo-abril de 1976), págs. 19-30.
- , «Sobre noucentisme y arquitectura (1909-1917)», en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n. 113, 1976. [Reeditado en *Eclecticism and vanguardia y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 (1980), págs. 89-90.]
- , «Arquitecturas para después del Movimiento Moderno», *Carrer de la Ciutat* n. 1 (enero 1978).
- , «A propósito de la arquitectura del franquismo, Ignacio de Solà-Morales responde a Tomàs Llorens y Helio Piñón», *Arquitecturas Bis* n. 27 (marzo/abril de 1979), págs. 27-28.
- Rivera, David, *La otra arquitectura moderna*, Colección 'Estudios Universitarios de Arquitectura' n. 29, Editorial Reverté, Barcelona, 2017.
- Sin firmar, «Notas sobre una generación», *Arquitecturas Bis* n. 23/24 (julio/septiembre de 1979), pág. 59.
- Terán, Fernando de, *Madrid: Ciudad-Región (II. Entre la ciudad y el territorio, en la segunda mitad del siglo XX)*, Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, Comunidad de Madrid, 1999.
- Tafari, Manfredo, «Per una crítica dell'ideologia architettonica», *Contropiano* n. 1 (enero/abril 1969), págs. 31-79. [«Para una crítica de la ideología arquitectónica», en *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, págs. 15-78.]
- , «Socialdemocracia y Ciudad en la República de Weimar», en *Contropiano* n. 1/1971. [«Socialdemocracia y Ciudad en la República de Weimar», Cátedra de Urbanística II, Departamento de Urbanismo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB, Barcelona, 1975. (Traducción de Beatriz Colomina y Ada Llorens e introducción de Manuel de Torres).]
- , «Austromarxismo y Ciudad: Das Rote Wien» en *Contropiano* n. 2/1971. «Austromarxismo y Ciudad: Das Rote Wien», Cátedra de Urbanística II, Departamento de Urbanismo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB, Barcelona, 1975. (Traducción de Beatriz Colomina y Ada Llorens e introducción de Manuel de Torres).
- Tafari, Manfredo; Cacciari, Massimo y Dal Co, Francesco, *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972. (Traducción preparada y revisada por el Seminario de Urbanística II de la ETS de Arquitectura de Barcelona).
- Tafari, Manfredo, *Progetto e Utopia*, Guiseppe Laterza and Figli, Bari 1973.
- , «Símbolo e ideología en la arquitectura de la Ilustración», en *Arte, arquitectura y estética del siglo XVIII*, Akal, Madrid, 1987 (1964), págs. 87-106. Selección, traducción e introducción de Juan Calatrava Escobar. Se incluyen, además, textos de Pierre Francastel, Rosario Assunto, Giulio Carlo Argan y Georges Teysot.
- , «L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language», *Oppositions* n. 3 (mayo de 1974), págs. 37-62. [En origen «L'Architecture dans le Boudoir: il linguaggio della critica e la critica del linguaggio», conferencia ofrecida en abril de 1974 en la Universidad de Princeton bajo el ciclo 'Practice, Theory and Politics in Architecture'.]
- Tafari, Manfredo y Teysot, Georges, «Melancolías clásicas», en *Kobie. Bellas Artes* n. 5, 1988, págs. 83-96.
- Teysot, Georges, «Neoclassic and 'Autonomous' Architecture: the Formalism of Emil Kaufmann», *Architectural Design* n. 51 (6/7 1981), págs. 25-30.
- Terán, Fernando de, *Madrid: Ciudad-Región (I. Entre la ciudad y el territorio, en la segunda mitad del siglo XX)*, Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, Comunidad de Madrid, 1999.
- Ureña, Gabriel, *Arquitectura y urbanística civil y militar durante el periodo de la autarquía (1936-1945)*, Editorial Istmo, Madrid, 1979.
- , «Especificidad de la poética constructiva y urbanística nacionalsindicalista», *Arquitecturas Bis* n. 32-33 (enero-abril de 1980), págs. 45-50.
- Vidler, Anthony, «Academicism: Modernism», *Oppositions* n. 8, 'Paris under the Academy: City and Ideology' (Vidler, Anthony, ed.), (Spring 1977), págs. 2-5.
- , «The idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830», *Oppositions* n. 8 (primavera de 1977), 'Paris under the Academy: City and Ideology' (Vidler, Anthony, ed.), págs. 95-115.
- , «Neoclassical Modernism», en *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2008, págs. 17-59. [«Movimiento Moderno neoclásico», en *Historias del Presente Inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011, págs. 35-77 (Traducción de Moisés Puente).]

## Capítulo 5 – Una teoría desde la forma

- Cortés, Juan Antonio y Muñoz, María Teresa, «La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas», *Arquitecturas Bis* n. 25 (noviembre de 1978), págs. 1-13.
- Cortés, Juan Antonio, «Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno», *Arquitecturas Bis* n. 36/37 (abril/junio de 1981), págs. 48-54.
- , «Unidad frente a tipo», *Arquitecturas Bis* n. 41/42 (enero/junio de 1982), págs. 22-24.
- , «Los reflejos de una idea», *Arquitecturas Bis* n. 44 (julio de 1983), págs. 18-23.
- Adorno, Theodor, «Functionalism Today», *Oppositions* n. 17 (summer 1979), págs. 30-41.

- Blakeslee Middleton, David, «The Combining of the Traditional City and the Modern City. The Work of the Cornell Graduate Studio of Urban Design», *Lotus International* n. 27 (1980).
- Caragonne, Alexander, «Colin Rowe's Background», en *The Texas Rangers. Notes from Architectural Underground*, The MIT Press, Cambridge (MA.) y Londres, págs. 111-121.
- , «Rowe's Approach», *ibidem*, págs. 137-147.
- , «Cornell», *ibidem*, págs. 337-361.
- Collins, Peter, «Funcionalismo» (tercera parte), *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, págs. 151-169. [*Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, Faber & Faber, Londres, 1965.]
- Cortés, Juan Antonio y Muñoz, María Teresa, «El concurso de Berlín capital. Canto del cisne del urbanismo moderno», *Arquitectura* n. 220 (septiembre-octubre de 1979), págs. 68-71.
- , «El espejismo de un problema arquitectónico. Sobre la exposición Buildings for 'Best Products' en el MoMA de Nueva York», *Arquitectura* n. 222 (enero-febrero de 1980), págs. 58-62.
- , «La repetición en la arquitectura moderna 1», *Arquitectura* n. 229 (marzo-abril de 1981), págs. 57-59.
- , «La repetición en la arquitectura moderna 2», *Arquitectura* n. 230 (mayo-junio de 1981), págs. 56-62.
- Cortés, Juan Antonio, *Escritos sobre arquitectura contemporánea 1978-1988*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991.
- , «La relación núcleo-contorno en las obras de Robert Venturi», *ibidem*, págs. 121-132.
- , *Escritos sobre arquitectura contemporánea, 1978-1988*, Colección 'Textos dispersos', Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991.
- , *Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003. [En origen tesis doctoral leída en 1982 en la Escuela Técnica Superior Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.]  
En línea: <http://oa.upm.es/58117/>
- , «Paul Frankl, Rudolf Wittkower, Colin Rowe. Tres enfoques histórico-formales en el estudio de la arquitectura», *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* n.5 (2014), Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, págs. 74-83.
- , *La liberación vanguardista. Nuevos principios formales en el arte y la arquitectura del siglo xx, 1901-1931* (2 vols.), Colección 'arquía/temas' n. 40, Fundación, Barcelona, 2018.
- Eisenman, Peter, «Post-Functionalism», *Oppositions* n. 6 (otoño de 1976). [«Post-Functionalism», *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1974), págs. 6-12.]
- Frampton, Kenneth, «Note sull'insegnamento dell'architettura in America. Dalla fine del diciannovesimo secolo agli anni '70», en 'Architettura nell'Università' USA: Cornell, Cooper Union, Columbia', *Lotus International* n. 27 (1980).
- Frankl, Paul, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, 1914. [*Principios fundamentales de la Historia del Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.]
- Gandelsonas, Mario, «Neo-Functionalism», *Oppositions* n. 5 (verano de 1976). [*Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1974), págs. 3-6.]
- Moneo, Rafael y Cortés, Juan Antonio, *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales, Cátedra de Elementos de Composición*, Ediciones de la ETSAB, octubre de 1976. Reeditado en García-Estévez, Carolina B. (ed.), *Rafael Moneo. Una manera de enseñar arquitectura. Lecciones desde Barcelona*, Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) y Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Barcelona, 2017.
- Naegele, Daniel (ed.), *The letters of Colin Rowe. Five decades of correspondence*, Artifice books on architecture, Londres, 2016.
- Pérez-Gómez, Alberto, *Génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*, Editorial Limusa-Wiley, Ciudad de México, 1980.
- , *Architecture and the Crisis of Modern Science*, The MIT Press, Cambridge (MA) y Londres, 1983. [*La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*, Limusa, México D.F., 1980.]
- Piñón, Helio, «El final de la escapada», *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1978), págs. 10-17.
- Rowe, Colin, «The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared», *Architectural Review* 101 n. 603 (marzo de 1947), págs. 101-104. [«Las matemáticas de la vivienda ideal», en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Colección 'Arquitectura y Crítica', Gustavo Gili, Barcelona, 1999 (1978), págs. 9-33. (Traducción de Francesc Parcerisas).]
- , «Mannerism and modern architecture», *Architectural Review* 107 n. 641 (mayo de 1950), págs. 289-300. [«Manierismo y arquitectura moderna», *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999 (3ª ed.) (1978), págs. 35-61.]
- , «Introduction», en *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Wittenborn, Nueva York, 1972, págs. 3-7. [*Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, págs. 3-7. (Traducción de María Luisa López Sardá sobre la segunda edición en inglés de 1975).]
- , «Addendum 1973», to «The mathematics of the ideal villa», en *The mathematics of the ideal villa and other essays*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1976, pág. 16. [«Addenda 1973» a «Las matemáticas de la vivienda ideal», en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, 3ª ed., pág. 22.]
- Rowe, Colin y Koetter, Fred, *Collage City*, The MIT Press, Cambridge (MA) y Londres, 1979. [*Ciudad Collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981. (Traducción de Esteve Riambau Sauri).]
- Rowe, Colin, «L'insegnamento dell'architettura in USA: argomenti, idee, persone. Una conferenza per esplorare correnti alternative», *Lotus International* n. 27 (1980). [«Architettura Education in the USA: Issue, Ideas, and People. A Conference to Explore Current Alternatives», *Lotus International* n. 27 (1980).]
- , *As I was saying: Recollections and Miscellaneous Essays*, vol. 1., en Caragonne, Alexander (ed.), *Texas, Pre-Texas, Cambridge*, The MIT Press, Cambridge (MA) y Londres, 1996.
- , *As I was saying: Recollections and Miscellaneous Essays*, vol. 2 'Cornelliana', en Caragonne, Alexander (ed.), *Texas, Pre-Texas, Cambridge*, The MIT Press, Cambridge (MA) y Londres, 1996.
- Scully, Vincent, *American Architecture and Urbanism*, Frederick A. Praeger, Nueva York, 1969.
- Stern, Robert A. M., *New Directions in American Architecture*, George Brazillier, Nueva York, 1968. [*Nuevos Caminos de la Arquitectura Norteamericana*, Editorial Blume, Barcelona, Barcelona y Madrid.]
- Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966. [«7. La contradicción adaptada», *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, pág. 81, 1978, 2ª ed. ampliada (1972).]

- Venturi, Robert y Scott Brown Denise, «Functionalism, yes, but...», *Arquitecturas Bis* n. 5 (enero de 1975), págs. 1-2.
- Vidler, Anthony, «The Third Typology», *Oppositions* n. 7 (invierno de 1976). [«Una tercera tipología», *Arquitecturas Bis* n. 22 (mayo de 1974), págs. 12-15.]
- . «Mannerist Modernism», *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*, the MIT Press, Cambridge (MA) y Londres, 2008, págs. 60-104. [«Movimiento moderno manierista», en *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011, págs. 79-121. (Traducción de Moisés Puente).]
- Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy Editions, St. Martin Press, 1949. [*La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958; *Los fundamentos de la Arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza, Madrid, 1995.]
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, 1915. [*Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1924. (Traducción de José Moreno Villa).]
- Sin firmar, «Rossi y Venturi frente a frente o Rossi y Venturi frente a Taut», *Arquitecturas Bis* n. 4 (noviembre de 1974), pág. 32.

