

LUIS LACASA VS JOSÉ LUIS SERT: EL PABELLÓN DE ESPAÑA EN LA EXPOSICION DE 1937

Carlos Sambricio



Fig. 1. Perspectiva del exterior del Pabellón.

En 1976, y con motivo de la Exposición celebrada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid sobre el arquitecto Luis Lacasa, localizaba en el Archivo de Salamanca (y publicaba en el libro editado con motivo de la muestra) una inédita documentación original sobre el Pabellón que la República española edificó, en 1937, con motivo de la Exposición Internacional celebrada en París. Hasta el momento la historiografía sobre la arquitectura del racionalismo había siempre atribuido la autoría a José Luis Sert, identificando el Pabellón con la cultura arquitectónica del GATCPAC. Ciertamente, tras aquella monografía, algunos historiadores comenzaron a atribuir el proyecto de París a ambos arquitectos, si bien estudiosos tan singulares como Danilo Udovicki-Selb o Johanna Mendelshon han ignorado por completo la figura de Lacasa.

No pretendo entrar en la subjetiva discusión sobre cuánto uno de los dos pudo trabajar en aquel proyecto más que el otro y sí, por el contrario, quisiera –utilizando para ello tanto la documentación custodiada en el Archivo de Salamanca como las noticias aparecidas en la prensa de la época– centrarme en tres cuestiones: la primera, en la nota en su día publicada en *L'Architecture d'aujourd'hui* (complementada con la “Memoria Técnica” del proyecto, localizada en Salamanca) en la que se apunta cómo, por problemas administrativos (tan-

to escaso presupuesto como premura en llevar a término una obra iniciada con notable retraso) los arquitectos españoles diseñaron su propuesta en función de los materiales de construcción disponibles en el mercado, concibiendo la obra como “ensamblaje” (*montage a sec*) de piezas. Un segundo aspecto a afrontar será estudiar el programa expositivo, teniendo presente que si en 1935 –cuando por primera vez el Gobierno tomó conciencia de la conveniencia de participar en la Muestra– el argumento fundamental para justificar la presencia española en París era difundir la imagen turística (integrando para ello al “Patronato de Turismo” en la Comisión coordinadora), en 1937 se quiso hacer explícita tanto la realidad social del país como las dramáticas consecuencias de la sublevación franquista. Por último, y frente a la “cultura nacional” que de manera casi unánime testimoniaron los distintos pabellones nacionales (en el alemán predominó una decoración donde, junto a cruces gamadas como *leitmotiv*, se exhibió una aerodinámica y futurista maqueta de un coche *Mercedes*, mientras que en el “Pabellón de Electricidad” francés se expusieron obras de los principales artistas nacionales) el Pabellón español se concibió como lugar de debate, disponiéndose –como pieza articuladora del proyecto– un gran patio central abierto que conectaba con el interior a través de un espacio-filtro donde se dispuso un singular elenco de obras de arte contemporáneas, no solo de artistas españoles sino también de extranjeros solidarios con la causa republicana. Y la razón por la que busco aproximarme al Pabellón a través de los tres temas señalados es clara: entender cuál fue la participación de Lacasa y cuál la de Sert en el proyecto y en la ejecución de tal obra.

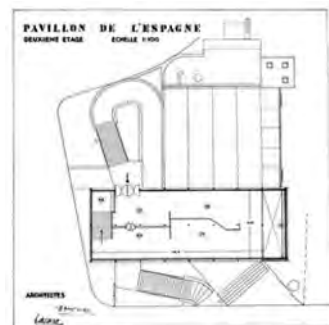
La mayoría de los trabajos publicados sobre el Pabellón de la República (y sobre el mismo existe una más que amplia bibliografía) se han centrado en describir el contenido del material expuesto, valorando lo excepcional de los montajes de Renau o la singularidad de las obras de arte allí exhibidas enfatizando –frente a la conservadora opción desarrollada tanto por Iofan como por Speer– una forma de entender el arte que chocaba con lo que la Alemania nacional-socialista había definido como “arte degenerado” y que la Unión Soviética combatía desde los supuestos del realismo socialista. Si los pabellones italianos, alemanes o soviéticos fueron proyectados entre 1935 y 1936 (fueron los únicos concluidos sin retraso) las diferentes opiniones francesas sobre cuales debían ser los objetivos de la Exposición, los distintos criterios sobre su emplazamiento (y sobre un posible aplazamiento) o la discusión sobre lo que cabría denominar “la filosofía de la Exposición” –máxime cuando la llegada al Gobierno del Frente Popular trastocó propuestas anteriores– influyeron en la construcción del Pabellón español que, pocos meses antes de su inauguración, carecía siquiera de proyecto. Dicho de otro modo, debemos considerar cuánto el carácter alternativo del Pabellón se estableció conociendo no solo las respuestas de los países antes citados sino también los cambios que en la misma introdujo el nuevo Gobierno francés del Frente Popular.

En junio de 1929 la Comisión de Comercio de París había propuesto a la Cámara de Diputados organizar una nueva Exposición de Artes Decorativas e Industriales, a realizar en 1936, con objeto de glosar la política cultural francesa. Retomada al poco la idea, se optó –de acuerdo con las rígidas normas impuestas por el “Bureau International des Expositions”– por reducir la escala del evento respecto a lo que había sido la Exposición de 1900, aprovechando que el citado Bureau distinguía entre exposición “universal” y otra (de rango menor) que definía como “internacional”. Si la primera debía afrontar temas y

cuestiones referidos al conjunto de la humanidad, buscando integrar el acontecimiento en un marco histórico, las exposiciones internacionales no debían ser imágenes de una época y sí muestras que posibilitaran a los países participantes mostrar sus adelantos. La cuestión en modo alguno era baladí ya que desde un principio se reflejaba la falta de ambición arquitectónica presente en la organización de la Exposición de 1937¹.

La situación internacional, en torno a 1936, no era la vivida en 1900: en un mundo convulso, en España se había producido el levantamiento franquista, iniciándose así la Guerra Civil; Japón había invadido China; en Francia, el socialista Leon Blum había sido nombrado Presidente de la República; Hitler proclamaba su Plan Cuatrienal y firmaba con Italia el denominado “Pacto del Eje”, al que luego se uniría Japón... En una convulsa situación, en la que Francia buscaba potenciar su papel en la política internacional (en un momento en el que el francés Joseph Avenol era Secretario General de la Sociedad de Naciones) y, sobre todo, consciente de la capacidad de seducción que Alemania e Italia estaban ejerciendo en la sociedad francesa, el declarado objetivo de la Muestra debía ser: “...reunir obras originales de artistas e industriales, esforzarse en demostrar cuanto las realizaciones artísticas podían intervenir incluso en los aspectos más modestos, haciendo ver cuanto no existe incompatibilidad entre lo bello y lo útil y en qué medida arte y técnicas están indisolublemente unidos”². Desde la doble pretensión de rechazar como única opción la línea abierta por las vanguardias, y proponiendo como alternativa una “renovada vía del academicismo”, se quiso que la Exposición fuera el marco excepcional donde mostrar al gran público como, frente al monumentalismo alemán e italiano, Francia era capaz de mostrar su identidad, optando por un clasicismo que identificaba con la imagen de “la nueva Francia”³.

Sorprende que solo doce años después de haberse celebrado la Exposición de Artes Decorativas de 1925 se buscara repetir el tema de las “Artes Decorativas”, argumentando cómo, gracias a la misma, se haría factible edificar el futuro o, lo que es lo mismo, marcar y encauzar las pautas que debía cumplir la “modernidad arquitectónica”. Ciertamente la generación de los mayores compartía con la más joven la preocupación ante la recesión surgida tras 1929 (es decir, ante la falta de trabajo profesional) lo que hizo que la Organización de la Exposición buscara satisfacer –salomónicamente– ambas partes, bien incentivando el posible “monumentalismo clasicista francés” como posibilitando que los más jóvenes teorizaran sobre “el arte de la habitación” o sobre cómo “definir una vida más cómoda”⁴. Frente a la frenética actividad desplegada por un grupo de jóvenes arquitectos (liderados por Le Corbusier), una más vieja generación rechazaba quedar sin espacio propio, sintiéndose tanto ajena a los esquemas beaux-artianos como extraña a los debates abiertos por los CIAM: y basta revisar los nombres de quienes configuraban el consejo editorial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* –o los proyectos publicados en dicha revista– para comprender qué aspectos eran los debatidos en las revistas profesionales francesas de aquellos años. A modo de anécdota, pero buscando clarificar cuanto señalo, recordemos que en 1934 el corresponsal español de aquella revista (en momentos en que GATCPAC desarrollaba de manera brillante su actividad en Barcelona o cuando en Madrid el núcleo de la Oficina Técnica Municipal elaboraba singulares propuestas alternativas al Plan de Zuazo, para el Extrarradio de Madrid) era... Luis Gutiérrez Soto, arquitecto sin duda de reconocido prestigio profesional pero vocacionalmente ignorante y ajeno a las preocupaciones de una más joven generación.



Figs. 2 y 3. Planta y sección del Pabellón firmada por Luis Lacasa y José Luis Sert.

1. PINGUSSON G. H., "L'esprit de 1937", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 6, junio 1935, p. 88.
2. LABBÉ, Edmond, *Exposition Internationales des arts et techniques dans la vie moderne (1937) Rapport Général*. Guide officiel, Paris, 1938.
3. Pierre Boudon, "L'architecture des années trente ou l'inversion des signes" en ROBIN, Régine, (ed) *Masses et culture dans les années trente*. Paris, Les Editions Ouvrières, 1991, Collection Mouvement Social.
4. MERUENDANO, Javier, agregado Comercial Embajada en París. "Informe acerca de la Exposición Internacional de París de 1937 denominada "Arte y técnica de la vida moderna". París, 7 marzo 1936, Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca.

Fig 4. Vista de la construcción del Pabellón.



Si en apenas ochenta años se habían celebrado en París siete grandes exposiciones, concebidas todas desde la voluntad por presentar Francia como “nación civilizadora” –capaz de defender los valores espirituales europeos– en 1937 la idea de “Nación” cobraba nuevo sentido. En una Francia donde los cambios surgidos tras 1918 (racionalización taylorista, ascenso de las masas trabajadoras, urbanización masiva...) y luego la crisis económica de 1929 había trastocado una situación social, el recurso a la “identidad nacional” se planteó como respuesta a los “males” de su tiempo. Enfatizando lo que se quería fuera “unidad nacional” los pabellones construidos por el Estado francés y los pabellones nacionales se dispusieron en igualdad de importancia, si bien a



Fig. 5. Vista de la construcción del Pabellón.

ellos se añadió –buscando que la Muestra fuera exponente de una “Francia artesanal, regional y rural”– otro conjunto de pabellones –entendidos como partes de un todo– merced a los cuales se presentó al mundo la diversidad artística y técnica de las distintas regiones francesas, identificando dicho conjunto con lo que se suponía era la identidad nacional francesa.

La Exposición se entendió como ocasión para afrontar aspectos tan dispares como ser exhibición económica, feria comercial, ejercicio arquitectónico, pretexto urbanístico, organización de nuevos espacios lúdicos, loa a una “sociedad de naciones” en esos momentos en crisis (se hacía ver como Francia era –reflejo de su prestigio internacional– capaz de disponer frente a frente el Pabellón alemán y el soviético) y organizar, simultáneamente, una gran fiesta popular, pretexto para enmascarar el momento de inestabilidad política que vivía el país⁵. Concebida como conjunto, donde el factor programático jugaba papel esencial, se convocaba en 1937, cuando el país buscaba mostrarse como “única e indivisible”, nación *...mère pour les goûts et les arts*, la primera contradicción apareció cuando frente a quienes propusieron llevar la Exposición a la periferia (es decir, utilizar el certamen para sentar las bases de un posterior desarrollo urbano)⁶ la organización cedió a las presiones de los comerciantes instalados en las inmediaciones de los Campos Eliseos (*...nous voulons que la ville reflue vers le centre*)⁷ retomando el espacio donde se había celebrado a la Exposición de 1900. Aquel en absoluto fue tema de orden menor –como apuntara Greber, arquitecto jefe de la misma– porque al ejecutar en el centro de París las grandes obras que nunca se habrían realizado en la periferia –y que tuvieron como resultado paliar el paro obrero– tal decisión supuso ignorar la reflexión urbanística planteada por unos CIAM⁸ que cuestionaban fuera imposible hacer frente a un problema urbano omitiendo las referencias a la región. Ignorar que la ciudad era parte del sistema económico, social y político que constituía la región (es decir, que cualquier propuesta urbana en ciudad debía plantearse desde una visión regional) supuso –al ceder a la inicial idea de llevar la Exposición a la región parisina– la victoria de los sectores más conservadores y, en consecuencia, favoreció que la organización posibilitara la presencia de proyectos que buscaron ser expresión de una imagen nacional.

5. ORY, Pascal, *L'Expo Universelle*. Bruselas, Editions Complexe, 1989. Recordemos que entre 1932 y 1940 Francia tuvo once primeros ministros. Ver WEBER, Eugen, *The Hollow Years: France in the 1930s*. New York, W.W. Norton and Company, 1994.

6. Sobre el original emplazamiento de la Exposición, que se buscó hacer en Vincennes, ver André Bloc “Concours por l'Exposition de 1937” en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, diciembre 1932, pp. 78-95.

7. La primera noticia que aparece en la prensa española sobre la nueva localización de la Exposición apareció en *Tiempos Nuevos*, n. 21, 1935, pp. 35-37. Sobre la crisis del comercio en París ver las declaraciones de Gebler en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 8, agosto 1937, pp. 2-7. Igualmente, las declaraciones de Sellier a la encuesta en el mismo número de la revista.

8. GEBLER, J., “Plan General de l'exposition Paris, 1937” en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mayo-junio 1937, pp. 101-102. Sobre el tema ver COHEN, Jean Louis, “Architectures du Front populaire” en *Le Mouvement social*, n. 146, enero-marzo 1989, Les Éditions ouvrières, París y del mismo como editor *Années 30. L'architecture et les arts de l'espace. Entre industrie et nostalgie*, Paris, Édition du Patrimoine / Caisse des Monuments historiques et des sites, 1997 así como *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1999.

El debate abierto entre 1932 y 1935 sobre la reubicación de la Exposición o sobre su contenido, supuso el retraso en las obras al punto que se propuso posponer la inauguración hasta 1941⁹. Si en un principio se quiso actuar sobre 105 hectáreas, el nuevo emplazamiento condicionó la superficie a apenas un cuarto, articulándose en un doble eje monumental: el primero, entre el Trocadero y el Campo de Marte; el segundo, perpendicular al anterior, se llevó a ambas orillas del Sena. La Exposición supuso convocar concursos, lo que llevó a que muchos buscaron desarrollar una arquitectura clásica monumental¹⁰, afirmándose como "...le Palais de Chaillot (el antiguo Trocadero) est représentatif de son temps, il développe des dimensions colossales, des colonnes épurées. Néanmoins, la modernité du bâti réside dans cette « nudité », ce style épuré. Le palais « exprimait à merveille l'alliance entre classicisme et modernité sur laquelle était bâti l'Exposition"¹¹. Se buscaba una expresión nacional frente a una arquitectura de vanguardia, al punto que Mallet-Stevens calificó tal arquitectura de "nuevo estilo", identificando su monumentalidad en un nuevo clasicismo que chocaría con la opinión de los más jóvenes que reaccionaron, sirviendo Giedion en su *Bauen in Frankreich* de correa de transmisión al señalar como éste no era si un "arquitecto elegante, formalista endurecido que disfraza la antigua osatura de nuevas vestiduras". Si por una parte la Exposición relanzaba la idea enunciada por Cocteau sobre el *retour à l'ordre*, paralelamente se enfatizaba la necesidad de identificar el evento con las nuevas ciencias y tecnologías, objetivo considerado ridículo por quienes —como hiciera Pierre Vago, redactor jefe de *L'Architecture d'Aujourd'hui*— entendían que el símbolo de la misma (el palacio de Chaillot) no era sino simple reestructuración del antiguo Palacio de Trocadero, edificio colosal y donde para los organizadores la modernidad radicaba en la *nudité*, en lo que entendían era un estilo depurado capaz de expresar de manera ejemplar la alianza entre clasicismo y modernidad¹².

Los debates sobre donde emplazar la Exposición tuvieron como consecuencia que los plazos se dilataran. En Junio de 1936 apenas se habían iniciado las obras planteándose todavía cuál debía ser la imagen de los futuros museos de bellas artes y entendiendo algunos que aquellos edificios oficiales debían ser "...catedrales para los nuevos tiempos"¹³. La llegada al poder del Frente Popular supuso una modernización estética y programática, cambiando la valoración de los contenidos de manera tal que el llamado *Palais de la Découverte* (espacio dedicado a mostrar los avances tecnológicos) se valoró como pieza central de la Exposición. Pero, y, sobre todo, el emplazamiento de los pabellones nacionales se replanteó de manera tal que el alemán y el soviético se dispusieron el uno frente al otro ubicándose, inmediato a los mismos, el español. El pabellón alemán y el italiano fueron, para muchos visitantes, los más atractivos, lo que "justificaría" el hecho que entre ambos recibieran un total de 1.742 premios, reflejo de la labor propagandística de ambos países en su pretensión por mostrar imágenes de ser "naciones respetables y respetadas"¹⁴. El pabellón alemán se situó frente por frente al soviético y el propio Speer reconocería en sus *Memorias* "...el azar quiso que en el curso de una de mis visitas a París me perdiera en una sala donde se encontraba, escondida, la maqueta del pabellón soviético. Sobre un zócalo de gran altura se disponía una escultura de una decena de metros que avanzaba, triunfante, hacia el pabellón alemán. Viendo esto concebí el pabellón alemán como un cubo macizo en cuyo frente un conjunto rítmico de pilastras definían el mismo con la intención de detener el ante citado asalto soviético, mientras que, desde la cubierta de la

9. La posibilidad de retrasar la exposición conllevó gran número de protestas tanto por parte de comerciantes como de industriales y artesanos. Consciente el Ayuntamiento de la necesidad de no posponer el proyecto, el 15 de mayo firmaba un protocolo con el Gobierno con objeto de organizar de manera colegiada el acontecimiento.

10. Javier Meruendano, op. cit informó al Gobierno español que al Concurso para la intervención en el Trocadero se presentaron 269 proyectos.

11. *L'Architecture d'Aujourd'hui* en su número de diciembre 1934-enero 1935 publicaba, de manera contundente y sin equívocos, como "...le palais du Trocadéro, l'un des édifices les plus laids de Paris, sera camouflé".

12. GIEDION, Siegfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928. Si bien la voluntad por organizar la Exposición fue celebrada por *L'Architecture d'Aujourd'hui* como pretexto para que los arquitectos pudieran salir de la crisis, a la vista de los resultados de los concursos Vago quedó decepcionado ante una orientación programática y formal que no respondía a las expectativas de modernidad en las que confió señalando "...Le musée prévu initialement pour l'exposition ne sera terminé véritablement qu'en 1946. Le nouveau palais est un véritable temple pour les Travaux Publics. Le bâtiment est de composition très académique.... L'aspect général du bâtiment est étonnant, puisque les colonnes de béton semblent ne faire qu'un avec le bâtiment. L'ensemble classique n'est pas lourd. Le plan général ressemble à un triangle qui s'adapte à l'inclinaison du terrain et dont l'entrée en son côté le plus haut est formée par une rotonde. L'architecture est classique et monumentale, les colonnes mesurent plus de huit mètres mais l'ensemble paraît raffiné et lumineux".

13. Para Pierre Perrin, persona clave en la política del Frente Popular, el nuevo palacio de Chaillot era una catedral.

14. El Pabellón alemán recibió un total de 962 distinciones mientras que el Italiano obtuvo 780. Por comparación Bélgica, el país que obtuvo un tercer lugar en cuanto a menciones de calidad, logró 481. Ver SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte, Brigitte et RASMUSSEN, Anne, *Les fastes du progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1992*, Flammarion, Paris, 1992.



Fig. 6. Construcción de la rampa de acceso a la segunda planta.

torre por mi concebida, un águila –con una cruz gamada afianzada entre sus garras– miraba amenazadora a la pareja soviética”¹⁵.

Si el Pabellón alemán se concibió como “depurada tribuna neoclásica”, desde la pretensión por mostrar el carácter inquebrantable y la aparente eternidad de un Reich que debía durar mil años, a cada lado de la escalera de acceso se dispusieron dos grupos escultóricos que exaltaban el mito del cuerpo ario, tema recurrente en el interior del pabellón, al representar tanto al campesino como al soldado, al atleta o también a la madre. Por lo mismo, si en la Exposición de 1925 Melnikov había sabido llevar al centro de París una estética constructivista, símbolo de la vanguardia soviética, doce años más tarde el Pabellón soviético se trazaba desde claves distintas, donde monumentalidad y neoclasicismo suponían repudiar cualquier referencia a la vanguardia. En esta línea, para muchos el Pabellón italiano representó la opción imperial de un país que (tras la conquista de Etiopía) se ofrecía como nación “regenerada”. Sin embargo, el pabellón que unánimemente despertó elogios fue el correspondiente a República española.

Inaugurada la Exposición el 25 de Mayo (y clausurada el 25 de noviembre de 1937) el Pabellón español no se abrió sino el 12 de julio, consecuencia de la compleja situación que en aquellos momentos vivía España. Desde 1935 habían sido numerosas las noticias publicadas en España sobre la Exposición, mostrando las revistas especializadas tanto propuestas urbanísticas como proyectos de pabellones¹⁶, ignorando que las primeras serían rápidamente desechadas. Gracias a la documentación custodiada en el Archivo de Salamanca conocemos –por los informes que enviara el Agregado Comercial de la embajada en París (Javier Maruendano) al Gobierno de Madrid– la historia del Pabellón desde 1935 y cuáles fueron los contactos mantenidos entre la Organización y Gobierno de España, así como de las gestiones que realizó el arquitecto madrileño Garrigues en febrero de 1936¹⁷ al negociar con los representantes franceses las características del solar donde se debía levantar el Pabellón de España.

15. SPEER, Albert, *Au coeur du Troisième Reich*, Paris, Les grandes études contemporaines, Fayard, 1972.

16. Sobre la Exposición de 1937 ver *RE-CO*, mayo 1935, p. 6 así como *Obras*, 1935, p. 211-214.

17. Javier Meruendano no solo envió a Madrid el citado “Informe acerca de la Exposición Internacional de París de 1937 denominada “Arte y técnica de la vida moderna”. Paris, 7 marzo 1936, sino varios otros, siempre localizados en el Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca ofreciendo datos no solo sobre la historia de los contactos mantenidos entre Gobierno francés y los representantes españoles sino también sobre los cambios acaecidos en el seno de la organización francesa.



Fig. 7. Exterior del Pabellón.

La sublevación franquista obligó al Gobierno de la República a dar un quiebro a las consideraciones planteadas por Garrigues y tomar tres decisiones: aprobar oficialmente la presencia de España en la Exposición; nombrar como Comisario a un intelectual de reconocido prestigio y, por último, nombrar al arquitecto responsable del proyecto. Por razones que no vienen al caso España no había participado en la Exposición internacional de 1935, por lo que el Pabellón en París suponía no solo tanto recuperar una presencia perdida sino, y sobre todo, dar a conocer la realidad de cuanto acontecía en España, máxime cuando el bombardeo sobre Guernica había sensibilizado al pueblo francés hasta el punto que una revista tan profesional y aséptica como *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicara monográficamente su número de diciembre de 1937 a lo que denominó “Defensa pasiva”, haciendo ver lo mortal de los bombardeos aéreos, publicando imágenes de la población vizcaína tras la brutal agresión alemana¹⁸.

18. *L'Architecture d'Aujourd'hui* diciembre 1937, en especial el artículo firmado por el General Niessel, ilustrado con una imagen de las consecuencias del bombardeo de Guernica.

19. Edmond Labbé *Exposition Internationales*. op. cit. “...Ses organisateurs ont voulu en faire avant tout et surtout la grande fête de la paix, de la paix d'une Europe enfin hors de danger, et, contribué à répandre, dans un ciel assombri, les rayons bienfaisants du soleil de la paix, en même temps qu'elle aurait permis de coopérer au mieux-être des peuples, elle aura mérité une place d'honneur non seulement dans l'histoire des Expositions, mais aussi dans l'histoire du monde”.

Frente al generalizado “canto a la paz” presente en todas y cada una de las declaraciones de principios formuladas durante la Exposición¹⁹ el Pabellón de España rompió con aquella retórica articulando su programa expositivo sobre el hecho mismo de la Guerra, decidiendo el Gobierno de la República (esto es, Araquistáin como Embajador en París, Gaos como Comisario y Renau como Director de Bellas Artes, que no los arquitectos autores del proyecto) sobre su contenido y definiendo una imagen que debía diferenciarse no solo de los programas expositivos de los tres grandes pabellones nacionales (Alemania, URSS e Italia) sino también de la imagen propuesta por Francia sobre su “monumen-

talismo clasicista”. Por ello desde un principio se quiso que el Pabellón español mostrara el drama de la Guerra de modo que su imagen arquitectónica fuera capaz de contrarrestar –por la fuerza de su presencia– a la presencia franquista en la Exposición de París, albergada...en inmediato Pabellón del Vaticano. Miguel Cabañas ha estudiado la promoción artístico-cultural y la propaganda que la República llevó fuera de España²⁰ analizando el extraordinario elenco de piezas, testimonio de lo que se entendía por arte moderno, alternativa a las conservadoras visiones desarrolladas tanto por Iofán como por Speer.

A instancia de Araquistain el Gobierno nombró un arquitecto capaz de proyectar y construir –en brevísimo plazo– el Pabellón, recomendando aquel –como aparece en la documentación de Salamanca– que tal encargo se hiciera a un profesional fiel a la República, para lo que proponía los nombres de Manuel Sánchez Arcas y Luis Lacasa. Sánchez Arcas se había hecho cargo, poco antes, de la Subsecretaría de Propaganda, residiendo en Barcelona; Lacasa, por el contrario, desde el inicio de la Guerra se había integrado en el Quinto Regimiento. Si en ningún momento la República se planteó nombrar a José Luis Sert arquitecto de la obra (pese a su indudable prestigio) se debió a que desde las primeras semanas de la Guerra Sert había abandonado España, fijando su residencia en París y colaborando con Le Corbusier, ajeno –al contrario en su actitud a compañeros de GATCPAC como Torres Clavé (quien militaría en el PSUC y moriría en la lucha) o Fábregas, quien iniciada la contienda se integró en el *Sindicat d'Arquitectes de Catalunya*– al conflicto, por lo que para el gobierno de la República su figura era identificable a la de aquellos intelectuales que, ante la Sublevación, optaron por marginarse, al considerar que aquella lucha poco o nada tenía que ver con sus preocupaciones. Pese a ello, como el propio Lacasa reconocería en sus *Memorias* tras comentar el encargo:

“...el gobierno de la República, al designarme como arquitecto encargado de elaborar los planos del pabellón español, me recomendó me pusiera en contacto con el arquitecto catalán J.L. Sert que residía allí y que conocía la plaza desde el punto de vista de las industrias de la edificación, lo que significaba una ventaja para ganar tiempo y ahorrar dinero en la construcción e instalación del pabellón español...”

Aunque yo había combatido públicamente en España los principios de Le Corbusier, y, por tanto, no participaba del formalismo que, en la composición arquitectónica, tenía Sert, consideré que no era aquella la ocasión de reñir una batalla por cuestión de tendencias, máxime si se tiene en cuenta que frente a esa tendencia no oponía más que la que dominaba entonces en Madrid en ciertos círculos de arquitectos y que consistía en un racionalismo moderado a base de la utilización, en las fachadas, del ladrillo aparente²¹.

Pese a todo, algún comentarista ha llegado a afirmar como “...le Pavillon est d'avant-garde et ses architectes, disciples de Le Corbusier, sont considérés comme représentants du mouvement rationaliste en Espagne”, confundiendo no solo a Lacasa con Sert sino ignorando además las antagónicas posiciones mantenidas por ambos en años precedentes²². Pero desglosemos los temas.

Si desde el inicio de la Guerra Sert vivía de manera estable en París –residiendo de manera intermitente en dicha ciudad desde 1934, donde tenía casa abierta– Lacasa había viajado a dicha ciudad al poco de haber concluido el edificio Rocasolano, permaneciendo en la misma algo menos de un año, frecuentando un ambiente distinto al que Sert tendría al poco, prueba de lo cual es que

20. CABAÑAS BRAVO, Miguel, “La Promoción artístico-cultural y la propaganda llevadas fuera de España”, en *Josep Renau: arte y propaganda en Guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Libro, Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de los Archivos Estatales, 2007, p. 167-215.

21. SAMBRICIO, Carlos, “El exilio arquitectónico en los Países del Este” en *La arquitectura española en el exilio*, JJ Martín Frechilla y C.Sambricio (ed), Madrid, ediciones Lampreave, 2014.

22. THORNE, Martha, “Espagne”, en Bertrand Lemoine, Philippe Rivoirard (ed), *Paris 1937 cinquanteaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, p. 146-151.

al terminar la Guerra y acabar Lacasa en un campo de concentración francés, obtuvo la libertad gracias a las gestiones de un Lurçat al que había conocido y tratado en los primeros años treinta. Lacasa llegó a París, en 1937, con un conocimiento –siquiera mínimo, pero conocimiento– de que sucede en la ciudad y, al ser nombrado por Madrid arquitecto responsable del pabellón, fue él quien contactó con Picasso pidiéndole una obra (lo que luego fuera el Guernica) para ser exhibida en el mismo; a él, como arquitecto jefe del Pabellón español, se dirigía la correspondencia tanto de la oficina de la Organización francesa como a él se direccionó (como arquitecto jefe) la remitida por los constructores franceses (siempre con la precisión de estar dirigida al arquitecto jefe) siendo Lacasa quien, a la conclusión de la Exposición, quien recibiera el Premio de Arquitectura concebido por la Organización al Pabellón español²³.

Es obvio que la colaboración entre Lacasa y Sert no tuvo que ser fácil, y ello por varias razones: si Sert era el indiscutible jefe de fila de la arquitectura racionalista barcelonesa –y su papel como responsable del Grupo Este del GATEPAC se evidencia no solo en *AC* sino que se deduce de las actas que testimonia lo discutido en cada una de las reuniones del Grupo barcelonés– Lacasa –casi diez años mayor que Sert y perteneciente a otra generación– había desarrollado una actividad profesional e intelectual radicalmente distinta. Titulado en los primeros momentos de los años veinte, al poco marchaba a Dresde formándose con el urbanista Paul Wolf, nombrado en 1922 *Stadtbaurat* (gerente municipal de Urbanismo) de dicha ciudad conocería a través suyo las enseñanzas de Eberstadt y Bernouilli. Gracias a Wolf se familiarizó con una desconocida en España bibliografía sobre temas urbanos, al tiempo que entró en directo contacto con Poelzig y Tessenow, docentes ambos en aquel momento en la *Dresdener Kunstakademie*. Los casi tres años pasados en aquella ciudad fueron determinantes en la formación de Lacasa no solo por haber colaborado con el responsable municipal de urbanismo sino por vivir *in situ* las tensiones e intentos de una joven generación de arquitectos que pretendía dar al traste con los viejos valores (tanto en arquitectura como en la forma de concebir y gestionar la ciudad) proponiendo, en su lugar, un “nuevo orden”. Asesorado por Wolf, Lacasa estudió tanto la experiencia alemana anterior a la Guerra (la obra de los maestros de la Escuela de Charlottenburgo) como las políticas esbozadas tras la misma, familiarizándose con algunos conocimientos que contados (quizá Montoliú o Giralt Casadesús en Barcelona; López Valencia o Amoós Salvador en Madrid) tenían en España. Pero lo notable de aquella estancia es que fue allí donde entendió que arquitectura y urbanismo eran dos de caras un mismo problema, siendo equivocado afrontar el uno ignorando el otro.

Desde Alemania remitió a la madrileña revista *Arquitectura* trabajos sobre la experiencia de aquel país sobre vivienda económica, publicando un comentario al texto de Muthesius *Keinhaus und Kleinsiedlung* oportuno al coincidir con las preocupaciones de quienes (Zuazo, Amós Salvador, Bastida, López Salaberry, Casuso; los catalanes Giralt Casadesús y Nicolás Rubió i Tuduri o los bilbaínos Ramón Belausteguigoitia y Ricardo Bastida, junto con López Valencia, técnico cualificado del IRS) habían asistido al Congreso de la Habitación celebrado en Londres –en 1920– buscando respuestas sobre cómo resolver el problema de la vivienda económica en España. Dando un paso más allá de quienes limitaban su atención a soluciones formales, Lacasa destacaría la importancia de la gestión municipal, de la labor que los técnicos municipales debían desarrollar comentando la experiencia llevada a término por Bruno Taut en Magdeburgo²⁴. El Con-

23. Carta de Luis Araquistain, Embajador de España en París, al Ministro de Estado, sin fecha, donde se indica literalmente “..En cuanto al arquitecto, sería conveniente nombrar a alguno de los arquitectos jóvenes de prestigio que además están completamente al lado del Gobierno (por ejemplo, Manuel Sanchez Arcas o Luis Lacasa, etc)”. Archivo de la Guerra Civil de Salamanca. Sig. PS Madrid, 1857.

24. Sobre Luis Lacasa ver *Luis Lacasa, escritos* la introducción de Carlos Sambricio (Madrid, COAM, 1976) y del mismo autor “Luis Lacasa” en *Arquitectos Madrileños del XX*, Madrid, Departamento de Proyectos, ETS Arquitectura de Madrid, Madrid, 2003, pp. 101-111. Así como el citado en nota 21.



Fig. 8. Imagen del patio interior.

sejo municipal de la pequeña ciudad sobre el Elba había nombrado a Taut, en 1921, arquitecto municipal encargándole continuar la actividad iniciada poco antes con la construcción de la Siedlung *Reform* y en la que los obreros de la Krupp-Gruson, reunidos en cooperativa, decidieron en asamblea como querían sus viviendas. Desarrollado el proyecto por Taut, aquella experiencia fue ampliamente difundida tanto por el arquitecto (por lo menos en tres ocasiones publicó en su revista *Frühlicht* su “manifiesto” *–Aufruf zum farbigen Bauen–* sobre el color en la arquitectura) como por quienes, escandalizados, censuraron lo que denominaron “arquitectura cubista”. Defendida la posición de Taut por Behne, Lacasa retomó sus argumentos en el trabajo publicado en *Architectura* al señalar como al pintar de distintos colores las edificaciones existentes lo que se conseguida era *camuflar* la arquitectura.

Su vuelta a Madrid tuvo singular importancia al difundir el saber urbanístico que conociera en Alemania, publicando sobre la actividad desarrollada por Schumacher en Hamburgo, sobre las viviendas construidas en Dresde-Söbтан, analizando las repercusiones de las diferentes leyes de inquilinato o contrastando la legislación prusiana con la inglesa. Fueron años en los que impartió conferencias tanto sobre el urbanismo alemán (comentando, por ejemplo, las características de las nuevas ciudades satélites) como defendiendo la idea de una arquitectura carente de ornamentación y gratuitos elementos. Su preocupación durante los años veinte fue como afrontar la reforma interior y ordenación del extrarradio, despreciando lo que él entendía en esos momentos algunos entendían como “nueva arquitectura” y que él identificaba como “arqui-

ectura a la moda”, expresando públicamente su desacuerdo con los debates abiertos por los CIAM: y ejemplo de aquella actitud fue la insolente respuesta que diera a Fernando García Mercadal (publicada en la vanguardista *La Gaceta Literaria* cuando a la pregunta: “¿Quién cree Usted que está en lo cierto: Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudock, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe...? le interesa más, Oud, Taut o Le Corbusier?” su respuesta fue contundente al afirmar: “...no es lo mismo Taut, racionalista, que Hoffmann, artista, que Le Corbusier, periodista y charlatán ...Hablando de mi (y pido perdón por ello)...admiro a Tessenow, el arquitecto humilde”²⁵.

Junto a su labor como difusor del saber urbanístico alemán, como arquitecto tuvo, a lo largo de los veinte, una singular actividad profesional participando (y ganando) diversos concursos: con Sánchez Arcas y Solana recibiría el encargo para el Hospital de Toledo; con Enrique Colas presentó propuesta para el edificio que Tabacalera buscaba en Madrid y en 1927 –de nuevo en equipo con Sánchez Arcas– proyectó y construyó –por encargo de la Fundación Rockefeller– el edificio para el Instituto de Física y Química. En 1928 sabemos que Le Corbusier visitó Madrid y sabemos también del vacío que los jóvenes profesionales hicieron a sus conferencias: según el maligno comentario que en su día me hiciera un protagonista de la época, Le Corbusier aceptó venir a Madrid con la sola esperanza de encontrar a Gato Soldevilla, el miembro español del Jurado que debía decidir sobre el concurso de la Sociedad de Naciones. Al margen de la anécdota, la realidad es que aquellas dos charlas tuvieron enorme resonancia en el ambiente cultural de Madrid pero no entre los profesionales de la arquitectura: su nombre era familiar (lo que no quiere decir que sus opiniones u obras fuesen conocidas por el gran público) por quienes estaban interesados en la efímera moda. *La Construcción Moderna, Arquitectura, Ingeniería y Construcción* o *El Sol* difundieron sus escritos y su obra y García Mercadal defendió, en distintas intervenciones públicas, lo que denominara “arquitectura moderna basada en lo racional”. Aplaudido por quienes le identificaban con la modernidad, fue en esos momentos cuando Lacasa publicó su texto *Le Corbusier, o Américo Vesputio* en el que cuestionaba la identificación entre racionalismo y Le Corbusier²⁶.

Tras haber visitado un año antes la *Weissenhof*, Lacasa se manifestó contrario a la excesiva atención prestada al diseño, dudando de las racionalidad de las soluciones presentadas y valorándolas como ejemplo de hacer formal, desligadas de la realidad. Entendiendo, como plantea Taut, que... “una casa no solo tiene que ser bella cuando se pueden hacer de ella bellas fotografías” reclamó abandonar la “metafísica de la forma” y optar, en su lugar, por una racionalidad basada en la función. Y tras criticar el formalismo al poco apuntaba como: “...si en una edificación hay distintas dependencias cuyos servicios se repiten y cuyo número sea suficientemente grande, puede llegar a obtener una dependencia tipo, que sirve de modelo, y que se repite tantas veces como sea necesario”. Opuesto a lo que entendía era falsa modernidad, reclamó definir y precisar el programa de necesidades al tiempo que defendió normalizar y estandarizar, reiterando la importancia que la técnica debía tener en la construcción, ridiculizando incluso a quienes miméticamente asumían los gestos de una modernidad a la moda al comentar:

“...un compañero mío, animado de los propósitos mas verdaderos, proyectaba a mi lado un edificio. Se trataba de una vivienda y empezó a tantear la planta según el programa dado, y, después ...de plantear distintas soluciones, dio con una que consideró la pro-

25. *La Gaceta Literaria*. “Nuevo arte en el mundo. Arquitectura 1928”. n. 32, Madrid 1928.

26. SAMBRICIO, Carlos, “Luis Lacasa” en *Arquitectos Madrileños...* op. cit.

cedente, tan normal, tan corriente, como hubiera sido la de otro compañero cualquiera, aunque no hubiera estado impregnado de tan nobles y modernos propósitos como el que nos ocupa. ...Según los principios racionalistas, sobre aquella base horizontal debiera levantarse el volumen correspondiente de manera fatal, inapelable y precisa... pero mi sorpresa fue grande cuando vi que en lugar de levantar los volúmenes de manera automática... vi que mi compañero empezaba nuevamente con tanteos acoplando los cubos, subiendo o bajando el nivel de las terrazas... y pude advertir que entre tanto plano aparecía también un cilindro, aunque luego me he enterado, cosa que me extrañó, que se llevan también los cilindros, claro que sin abusar de ellos”.

Crítico tanto con quienes disociaban el diseño urbano de las propuestas de vivienda como enfrentado a quienes centraban sus esfuerzos en definir el nuevo lenguaje, “arquitectura” era para él –de acuerdo con lo señalado por Adolf Behne– “objetividad” y esta, a su vez, “... fantasía que trabaja con exactitud”. Para Lacasa racionalismo no era forma, sino voluntad por integrar la industria en el debate sobre la vivienda. En este sentido, y de acuerdo con Behne entendía que:

“...estilo es estabilidad, continencia, esencialidad, rechazo de todo aquello a lo que aspira el parvenu. Estilo es entonces Sachlichkeit. Estilo es el compendio, el toque de cincel, la estructuración en superficie de una época; es la unión de lo desunido, para la eternidad que nos ha de suceder; estilo es la arquitectura de todo arte, debiendo buscarse la normalización de los elementos que en ella aparecen”²⁷.

Admirando a quienes llegaban a la estética a través de la técnica, su actitud fue tanto negarse a supeditar la composición de la fachada a sistemas de proporciones como asumir lo que, irónicamente, definiera como los “axiomas” formulados por Le Corbusier. Su crítica –obviamente dirigida al grupo liderado por Sert– rechazaba la arquitectura definida por lacónicas premisas, por ideas telegráficamente expresadas y la misma sería compartida por un Theo van Doesburg quien, tras visitar Madrid y Barcelona, no dudó en expresar lapidariamente como “...la influencia de Le Corbusier sobre la arquitectura española es de lamentar”. Porque, consciente cuanto la moderna arquitectura española (es decir, la desarrollada por Sert y su grupo) era formal y mimética, opinaba que la responsabilidad de tal actitud se debía a las mal comprendidas enseñanzas de Le Corbusier precisando como “...se debe a la influencia del expresionista suizo Le Corbusier que aquí todavía se preste atención a tales factores secundarios. De Le Corbusier se conoce que, tanto en los aspectos tecnológicos como en los estéticos, ha pasado de imitar los paquebotes, los enormes transatlánticos”²⁸.

Frente a la crítica de van Doesburg respecto a determinada arquitectura moderna española, la descripción que de el Pabellón hiciera *L'Architecture d'Aujourd'hui* en agosto de 1937 (en donde el nombre de Lacasa como arquitecto aparecía en primer lugar, seguido del de Sert) reflejaba un tipo de intereses arquitectónicos bien distintos: tras valorar su adaptación al terreno (resaltando la positiva integración de los arboles circundantes) como la singularidad de su construcción, destacaba como:

“...el Pabellón de España ocupa una superficie de 1.400m²; su planta se adapta a un terreno con fuerte pendiente donde un gran árbol (uno de los más bellos ejemplares del parque) ha servido como eje en la composición de la planta. La planta baja –libre– del Pabellón configura un gran pórtico abierto sobre el patio.

Una rampa y una escalera conducen directamente al segundo nivel (en dirección única). Una escalera de tres metros conduce a la primera planta.

27. *ibid.*

28. SAMBRICIO, Carlos, “La crítica arquitectónica de Theo van Doesburg: La arquitectura española de final de los veinte” en *Arquitectura*, n. 305, Mayo 1996, pp. 98-104.

La construcción del Pabellón no se inició sino en marzo, tras un proyecto concebido con gran rapidez. La estructura metálica ...se ha llevado totalmente a termino utilizando perfiles normales y vigas Grey disponibles en el mercado, para si evitar retrasos. El pabellón se estructura con osatura metálica vista, techos con losas de cemento o de madera...

Las placas de aislamiento se fijan mediante tornillos... Este sistema de ensamblaje (“montage a sec”) empleando elementos fácilmente localizables en el comercio ha permitido la muy rápida construcción del Pabellón. El proyecto se ha ajustado siempre a las dimensiones estándar de los materiales²⁹.

La nota publicada en AA se redactó –teniendo a la vista: esto es, transcribiendo literalmente– la memoria técnica que los arquitectos habían hecho del Pabellón, al contrastar dicha nota con la documentación conservada en el archivo de Salamanca³⁰, lo que significa cuanto los aspectos reseñados en AA fueron precisamente las características que los arquitectos buscaban enfatizar, incidiendo –por encima de cualquier posible discusión formal– hacer ver cuánto las premisas constructivas habían sido determinantes en el diseño. Concebido a la vista de los materiales fácilmente disponibles en el mercado, el Pabellón daba también en este punto un quiebro de modernidad frente a la forzada monumentalidad de los pabellones alemán, soviético o italiano. Sin duda la premura de tiempo y el bajo presupuesto hicieron que el proyecto español asumiera las pautas que en su día Tessenow había enunciado (“característica fundamental de un proyecto es dar respuesta a un problema constructivo”) y que Lacasa aprendiera del propio Tessenow durante su estancia en Desde, buscando edificar con técnicas constructivas locales y, sobre todo, con los materiales característicos del lugar.

Convendría, sobre todo, dejar de lado la idea que el proyecto se elaboró en París sin control: la documentación de Salamanca testimonia cómo en distintas ocasiones el Ministerio requirió –para dar su visto bueno– informes sobre la marcha de las obras. Concebido más desde la técnica que desde la forma, su edificación fue ejemplo de la *neue Sachlichkeit* que Lacasa había difundido años antes, cuando proclamaba como “...arte e ingeniería son precisamente la síntesis del arte de nuestro tiempo”. E interesado por llevar el interior del edificio hacia el exterior, enfatizaría el mismo, concebido como espace de debat gracias a su gran “patio auditorio”.

Un segundo aspecto que enfatizó la singularidad del Pabellón español fue su contenido, máxime si confrontamos la reflexión allí abierta sobre la idea de “tradición” con la propuesta francesa del “Centre Regional”. Mientras que el pabellón español mostraba una forma de vida, abriendo la reflexión sobre qué era “tradición” y cuál había sido su papel en la historia, el *Centre* francés oscilaba en torno a la doble idea de Nación y Región, aspecto planteado en Francia (desde los comienzos del XX) de manera muy distinta a cuanto un Torres Balbás, por ejemplo, había planteado en España. Si Maurras, ideólogo de *Action française*, había desarrollado a comienzos del siglo el concepto «nacionalismo integral», abogando por un retorno a las viejas provincias y por la conservación de las identidades regionales, Barres se mostraría partidario de una nación fundamentada en las “*petites patries*» («*la terre et les morts*”, próxima en su contenido a “*Blut und Boden*” dado que ambas hacían referencia a suelo y presencia de ancestros) como medio de salvación de la raza francesa. A su vez, y desde criterios distintos, Jean Charles–Brun buscó preservar las formas de vida regionales a través del arte, la literatura o las costumbres, opción desarrollada por un Paul Vidal de la Blanche quien en su *Tableau de la Géographie*

29. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, agosto de 1937
 “..El Pabellón de España ocupa una superficie de 1.400m²; su planta se adapta a un terreno con fuerte pendiente donde un gran árbol (uno de los mas bellos ejemplares del parque) a servido como eje en la composición de la planta. La planta baja del Pabellón es totalmente libre y configura un gran pórtico abierto sobre el patio. Dando a este patio, que puede cubrirse por toldos accionados por electricidad, se encuentran tanto la cafetería como el punto de información. Junto a la entrada, una gran pared decorada por Picasso. Una fuente de mercurio, del escultor Calder, constituye el elemento publicitario de este producto, una de las bases de la riqueza de España. Una rampa y una escalera conducen directamente al segundo nivel (en dirección única) - Una escalera de tres metros conduce a la primera planta: en su descansillo que divide la misma, una gran pintura original de Juan Miro. El primer piso está enteramente consagrado a la España actual desde puntos de vista económico, riqueza del suelo, agrícola, industria de guerra, educación nacional, protección del patrimonio artístico, salud... (fotografías, estadísticas, textos...). La construcción del Pabellón no se inició sino en marzo, tras un proyecto concebido con gran rapidez. La estructura metálica, por ejemplo, se ha llevado totalmente a termino utilizando perfiles normales y vigas Grey disponibles en el mercado, para si evitar retrasos- La planta baja se ha construido con mampuesto y muro de ladrillo: la bóveda y los elementos de la escena, en hormigón armado, al igual que las escaleras de entrada y salida. El pabellón propiamente dicho se estructura con osatura metálica vista, techos con losas de cemento o de madera... Las placas de aislamiento se fijan con tornillos y los cubre-juntas con madera barnizada. Este sistema de ensamblaje (“montage a sec”) empleando elementos fácilmente localizables en el comercio ha permitido la muy rápida construcción del Pabellón. El proyecto se ha ajustado siempre a las dimensiones estándar de los materiales. En el segundo piso un doble techo permite -merced a un sistema de persianas en fachada- la ventilación transversal y la renovación de aire, que se mantiene a baja temperatura mediante un sistema de riego que enfría el conjunto durante las horas de gran calor. Los colores empleados en la fachada fueron el rojo y el blanco para el hierro y distintos tonos de grises para las placas de “eternit”. La madera solo fue barnizada”. Sobre la protección del Patrimonio Artístico recordar, al ser difícil reseñar la amplia bibliografía existente, la nota publicada el 5 de agosto de 1937 en *El Sol* y donde se señala como la labor desarrollada por el Ministerio de Instrucción Pública había supuesto la salvaguarda de 70.000bibliotecas, y 11.000 cuadros.

30. Archivo de la Guerra Civil de Salamanca. Sig. PS Madrid, 1857.

de la France (1903), reclamaba una Francia diversa, compuesta por regiones naturales que se caracterizaban por una combinación única de factores geográficos, humanos y económicos³¹.

Por parte francesa la Exposición quiso tanto evidenciar la capacidad del país por conciliar posturas tan dispares como las planteadas en los pabellones alemán, soviético, italiano o español al tiempo que –en guiño cómplice– seducía a un visitante francés a quien ya no le interesaba el carácter artístico o técnico de la exposición y si, por el contrario, la visión conjunta de su territorio, glorificando las particularidades regionales como elementos esenciales de la identidad nacional, contrapuestas a la estandarización dominante en la sociedad moderna³². Valorado el regionalismo como elemento caracterizador y distintivo frente a la estética moderna, se recurría a lo local reflejando la reacción de quienes temerosos por perder la identidad cultural forzaban fusionar la vieja Francia en una Francia moderna, capaz de mostrar tanto que había sido un pasado remoto como hacer ver cuál podía ser un futuro inmediato. Asignando a cada región un pabellón –adosando uno a otro, sin explicar el porqué de las inmediateces– aquella forma de entender lo popular –tan distinta de la expuesta en el Pabellón de la República española– fue para muchos uno de los grandes éxitos de la Muestra si bien hubo también quien consideró que de tal modo se ahondaba en las diferencias existentes entre una joven vanguardia y quienes defendían las virtudes del pasado. Lo regional permitió, al estado francés, desarrollar su retorica colonial, uniendo sin lógica amalgamando el pastiche, el paternalismo y el racismo en una imprecisa reivindicación de una artesanía que se quería reflejo de lo popular. Y frente a aquella reflexión sobre el concepto de Nación, donde monumentalismo clasicista se complementaba con regionalismo, el pabellón de España mostró, en su interior, no imágenes de una fantástica arquitectura burguesa que se identificaba con “estilos regionales” cuanto el uso que el pueblo hacía de la arquitectura popular.

En el Madrid de comienzos de siglo, tanto desde la Institución Libre de Enseñanza como intelectuales como Ortega o Torres Balbás habían afrontado el estudio de la arquitectura popular denunciando la voluntad por llevar el presente al pasado, y destacando cómo “...el error de los tradicionalistas no consiste en su amor a la tradición sino en su incapacidad para conservarlo, porque lo que ellos pretenden es llevar el presente al pasado”. Frente al pintoresquismo regionalista (frente a una falsa tradición, identificable a la arquitectura montañesa reclamada por Rucabado o al sevillanismo de un Anibal González) Torres Balbás había teorizado sobre cómo “...la gran muchedumbre de la gente ha construido sin preocupación de arte ni de arquitectura”. Aquella idea, cuanto la necesidad se imponía sobre la forma, sería retomada por el núcleo próximo a Lacasa (Función contra forma fue el tema desarrollado por Moreno Villa en una conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes) y –lo que constituiría tema de investigación– de modo indirecto sería igualmente asumida por un GATCPAC que desde AC reclamaba el estudio de la arquitectura ibicenca. Para quienes destacaban como la insinceridad constructiva era causa de la decadencia arquitectónica, el estudio de la arquitectura popular se planteaba como idea que conducía a la arquitectura racional. Criticando –si bien indirectamente– la propuesta francesa del Centre Regional, el Pabellón español contrapondría, a la inventada arquitectura regionalista, “...el estudio de la arquitectura popular, la vernácula, la ignorada arquitectura humilde”. Y, otro más: frente a quienes reclamaban una arquitectura que identificaba con regio-

31. "Chacune de ces régions s'exprime par un pavillon « adapté » aux divers terroirs et traditions du pays. Collés les uns aux autres, sans autre lien que la recherche facile de certains pastiches aussi élémentaires qu'inévitables : le haut beffroi des Flandres et de l'Artois, la Bretagne et ses barques de pêcheurs, etc., ces pavillons « veulent » exprimer l'inexprimable, à savoir une géographie essentiellement humaine, traduisant un état de culture et une parfaite adaptation de l'homme avec les choses". Maurice Barret, "Considérations historiques sur les expositions. Les expositions de Paris" en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, junio 1937, pp. 105-114, número titulado "Paris 1937".

32. Aquel regionalismo de 1937 se planteó como "...explicitement adopté en opposition à une esthétique moderne et internationale" testimoniando "...une angoisse...face à la perte d'identité culturelle dans un monde de plus en plus urbanisé et homogène". Ver PEER, Shanny L, "Les Provinces à Paris: le Centre régional à l'Exposition internationale de 1937" en *Le Mouvement social*, n. 186, 1999, p. 45-68 añadiendo poco mas adelante como "...el nuevo concepto de «régionalisme moderne» tentait de résoudre l'opposition entre une vieille France et une France plus moderne, fusionnant des éléments de ces deux France dans une identité collective enracinée dans le passé mais aussi ouverte vers l'avenir".

nes (arquitectura de los Bajos Pirineos, Alsaciana, Normanda...) desde el Madrid racionalista el mismo Torres Balbás afirmaría, tajante, como ...varios años lleva el vulgo y bastantes profesionales hablando del estilo español y todavía no sabemos lo que quiere decirse con estas palabras³³.

Lo que se buscó en el Pabellón español no fue ofrecer la imagen de un hipotético “monumentalismo clasicista”, ni –como pretendiera Speer– se quiso “glorificar” la raza aria como sí hizo, ni tampoco asumir las fantasías regionalistas presentes en el parque temático que fue el *Centre Rural*. Frente a “la región” se opuso la idea de “tradicición”, entendiendo que la tradición había mostrado como usar los espacios constitutivos de la arquitectura vernácula, asumiendo la idea que “...desde hace siglos, cuando un labrador debía levantar su vivienda, lo hacía según procedimientos tradicionales, repetidos a través de innumerables generaciones, por ello la permanencia de gestos distaba de ser caprichosa, planteándose como resultado de una experiencia remota”. Y fue la reflexión sobre el programa de necesidades el que llevó a la reflexión sobre “...la pervivencia de sus formas, independientemente de estilos que son extraños a la pobreza, razón que el pueblo ama (al no poder utilizarlo) eliminar el lujo”.

Frente a las “...frases hechas, sin sentido, con latiguillos de orador malo como, por ejemplo, “hemos de nutrir lo nuevo con lo antiguo como el retoño se nutre de la savia del viejo tronco” en el Pabellón español se mostró el uso que el pueblo hacía de la vivienda popular. Contrario a la imagen que del “pueblo español” diera la Exposición de Barcelona de 1929, el pabellón del 1937 reclamaba una arquitectura caracterizada por la simplificación, la sencillez y la síntesis, consciente de los tiempos de austeridad que el arte ha de reflejar, destacándose como “...hoy los verdaderos constructores son los maestros de obra y los arquitectos de la arquitectura moderna y burguesa corrompen con falsas preocupaciones la construcción de los maestros de obra”. Y si aquella fue la idea que Renau quiso mostrar, esa misma idea aparecía en el “patio”, en un espacio característico de la arquitectura española (incluso con su toldo, como en la sevillana calle Sierpes) que se concibió como lugar de encuentro y debate. Si para quienes entendieron que objetivo primordial de la Exposición era mostrar –a través de la arquitectura– “la identidad nacional de Francia”, destacando cuanto una de sus características era precisamente su diversidad, patentizando como la “verdadera Francia” era tanto rural como artesanal y regional, el Pabellón español se concibió sacando el interior al exterior, jugando con el terreno potenciando con la transparencia de un cuerpo bajo que posibilitaba el acceso al “patio”. La singularidad del Pabellón español respecto a las restantes edificaciones estuvo tanto en su contenido (así como en los fotomontajes que sirvieron de soporte a los mismos) como, sobre todo, en la génesis misma del proyecto al entender que éste ni podía ni debía ser “caja aséptica”, neutral contenedor indiferenciado de objetos. Y ello, sobre todo, cuando la falta de presupuesto y las premuras en la obra imponían dejar de lado aventuras formales y concebir el todo desde un empirismo constructivo³⁴.

Sert, al contrario que Lacasa, se había titulado a finales de la década de los veinte y fue él quien propició la visita de Le Corbusier a Barcelona, a partir de lo cual desempeñaría un triple papel: organizó el GATEPAC estableciendo tres grupos (Este, Norte y Centro) confiando la dirección del primero a Aizpurua y delegando último en García Mercadal; en segundo lugar, supo aglutinar (y condujo con mano de hierro) al pequeño grupo de arquitectos que configura-

33. SAMBRICIO, Carlos, “La crítica arquitectónica y Leopoldo Torres Balbás: reflexiones sobre la arquitectura popular” en *Catálogo de la Exposición sobre Leopoldo Torres Balbas*. Granada, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico 2013, pp. 407-428.

34. Cabría matizar la afirmación que “...la singularidad del Pabellón español ...estuvo tanto en su contenido ...como en los fotomontajes que sirvieron de soporte a los mismos” por cuanto si bien los fotomontajes fueron forma de expresión más que frecuente en diversos pabellones recordando, por ejemplo, el uso que de los mismos se hiciera en el Pabellón de los “Temps Nouveaux” de Le Corbusier o las imágenes presentes en el “Pavillon de l’Agriculture”.



Fig. 9. Imagen del patio interior.

ron el Grupo Este (asumiendo la edición de aquella excepcional revista que fue *AC* y, por último, por su capacidad intelectual y entusiasmo por la arquitectura de Le Corbusier, en brevísimo plazo no solo ocuparía el espacio que ocasionalmente había asumido Mercadal (quien entre 1923 y 1926 había conocido –aprovechando los viajes por Europa realizados con ocasión de su Pensión de Roma– a van Doesburg, Le Corbusier o Sartoris y que luego asistiría no a título personal –y si como Secretario de la Sociedad Central de Arquitectos– a la reunión de La Sarraz) sino que en corto plazo se convirtió en persona de confianza de Le Corbusier. Entre 1929 y 1934 Sert pasó de ser el joven arquitecto barcelonés que, todavía estudiante, visitaba el estudio de Le Corbusier –y que, de refilón, lograba ser invitado a asistir al Congreso de Frankfurt– a desempeñar en los CIAM un crucial papel intelectual. Convertido en protagonista internacional y buscando capitalizar esa imagen, reclamara modificar los estatutos del GATCPAC con un doble objetivo: GATCPAC debe abandonar la “caza del proyecto” que caracterizó los primeros años del Grupo y centrar exclusivamente su atención en difundir la arquitectura moderna; paralelamente, propondría que los proyectos desarrollados desde el Grupo fueran firmados por quienes los trazaran y no, de forma anónima, con un genérico nombre de GATCPAC. La razón del quiebro era clara: en 1934 constataba como si bien todos los componentes del Grupo Este seguían sin discusión las pautas por él marcadas, ninguno –quizá con la excepción de un silencioso Torres Clavé– comprendía o compartía sus preocupaciones.

Si en la Exposición de 1925 la arquitectura moderna se había enfrentado al eclecticismo y 1927 había supuesto el fin de la creación individual (a partir de dicho momento, el debate se planteó sobre aspectos tales como la industrialización de la vivienda o sobre la conveniencia o no de componer el bloque con células habitacionales idénticas) en 1934 Sert pronunciaba en la Escuela de Barcelona una conferencia donde señalaba cómo:

...las teorías sobre la moderna arquitectura llevaron a los arquitectos de algunos países a la creación de una arquitectura “funcional” que, prescindiendo de las necesidades espirituales del individuo, ha dado por resultado de obras que no pueden satisfacer nuestras

aspiraciones, que van siempre mas haya de las necesidades materiales. Están tan equivocados los que creen al pie de la letra que una fachada no debe componerse por que es consecuencia inevitable de una planta perfectamente resuelta según normas racionales, como los que, siguiendo normas académicas y por respeto a las formas tradicionales, creen que debe acoplarse las plantas resueltas según las actuales necesidades a fachadas compuestas según normas estéticas muertas. Existe un “academicismo funcional” tan muerto, académico y tan peligroso como el academicismo de la escuela. Tenemos un ejemplo de este tradicionalismo (sic) en los Siedlung alemanes. Estas construcciones espiritualmente miserables son un ejemplo más, repetido con frecuencia en la historia, del peligro de las teorías mal interpretadas y de que nunca las grandes obras se han hecho únicamente con teorías.

Además de los horrores de los arquitectos que han llevado el funcionalismo hasta el absurdo debemos hablar de los cometidos por aquellos que no han sabido asimilar los consejos de la Corbusier y otros, cuando habla del ejemplo de los barcos, aviones y máquinas... En lugar de adoptar de estos el espíritu de creación y de cosa hecha sin prejuicios, copió los elementos que hoy podemos llamar de “decoración maquinista”: barandillas de tubo, ventanas de camarote, salvavidas... aplicándolos a las viejas formas con el mismo espíritu que las escuelas de arquitectura admiten éstos chalets de estilo regional, parodia indignan de la arquitectura popular de la que han hecho acopio de detalles decorativos³⁵.

Con aquella intervención testimoniaba no solo su opinión sino la realidad del Grupo a finales de 1934. Su censura (dura, seguidista y fiel respecto a las ideas expuestas por Le Corbusier) no sólo se dirigía contra los arquitectos alemanes que vieron interrumpida su labor en la construcción de colonias de viviendas económicas por la llegada, en noviembre de 1932, del Nacionalsozialismo sino que también alcanzaba –sin citar explícitamente– a quienes como Lacasa reclamaban la función por encima de la nueva estética. Crítico frente quienes recurrían a la decoración maquinistas, su alternativa era clara al señalar como “...debemos defender una arquitectura de clima, una arquitectura mediterránea hecha para un sol intenso, una atmósfera diáfana y un paisaje amable”. En su crítica, subyacían las fisuras que, en esa fecha, aparecían dentro del Grupo Este y entiendo que la historia de GATCPAC no puede estudiarse asociando los avatares del Grupo con la evolución de Sert siendo, por el contrario, cada día más necesario contrastar las posiciones adoptadas en estos momentos por Torres y luego (y desde supuestos antagónicos) por un Subirana que abandonaría Barcelona para integrarse (como hiciera Aizpurua al dejar San Sebastián) de la mano de Víctor d’Ors, en Falange Española. Si por una parte Sert censuraba a un Grupo que consideraba anquilosados la razón de la crítica tenía su fundamento en la solidez intelectual que el mismo adquiriera en pocos años, al enriquecerse de cuanto viera y oyera en el entorno europeo que comenzaba a frecuentar. Su pretensión –inútil– de hacer participe al grupo Este de los nuevos enfoques fracasaría, razón por la que propondría cambiar los estatutos y rectificar lo que en 1934 entendía debieran ser los objetivos del GATCPAC: porque si en 1930 la revista sólo fue reflejo de supuestos formales de la modernidad desarrollada en Centroeuropa, a partir del número 13 quiso ser portavoz de las preocupaciones urbanísticas, a gran escala, que en esos años preocupan a una vanguardia europea que, claramente, había evolucionado³⁶.

Tras la reunión de Atenas los intereses variaron, abandonándose la discusión sobre la célula que caracterizó el CIAM de Frankfurt y centrándose en la capacidad de la gran industria en dar respuesta al problema de la vivienda. Así, en el número 14 de *AC* (que se dedicó a la vivienda moderna) ni uno solo de los ejemplos presentados tenía relación alguna con las habitaciones económicas y nunca el tantas veces prometido número monográfico sobre habitaciones obreras (del que tanto se comentó en las reuniones del Grupo, según testimonian las actas) vio la luz. Cobraba sentido la opinión antes señalada

35. Conferencia de J.L. Sert, arquitecto del GATCPAC, a la Asociación de Alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. AC. N. 16, Cuarto trimestre de 1934, p. 43. “...Es necesario hacen comprender al pueblo que lo bello no es forzosamente austero, costoso o inútil y que no debe confundirse con lo superfluo, por lo mismo que el arte no es inevitablemente esclavo del lujo... Que se nos permita en consecuencia a anticipar... que cada uno -independientemente de su condición social- participe en el arte que imaginamos: ...palacios transparentes o arquitecturas aéreas, tanto sean obras maestras de cristal como lo fueran de acero”.

36. En las actas las reuniones mantenidas por el Grupo Este tanto el 29 marzo como en 23 de abril de 1934) Sert propuso modificar los estatutos, desligando GATCPAC de cuanto pudieran ser realizaciones de orden práctico. 40) Con ello buscaba que los proyectos puntuales que hasta el momento el Grupo había trazado (la reflexión sobre la Ciutat de Repòs, la crítica al tugarizado casco interior barcelonés o la propuesta de la continuación de Diagonal) se planteen como partes de un proyecto de orden superior donde el todo debía ser más que la suma de las partes. Recordar, sobre el papel de Sert en el interior del grupo, la opinión expresada por Giedion en su artículo *Blick nach Spanien*, publicado en castellano por Jose Maria Rovira al señalar como “...Sert...se prepara lentamente para convertirse en el futuro dictador de la arquitectura catalana”.

sobre cuál debía ser la misión del arquitecto moderno, precisando como no debía limitarse a la simple utilización de nuevos materiales “...porque combinar irreflexivamente ventanas apaisadas, puertas lisas o barandas de tubo –señalaban– sólo conduce a la falsa arquitectura moderna que nos invade y desconcierta”. Por ello, señalaría, “...el arquitecto debe ordenar con claridad, entendiendo que la estética de la arquitectura está, precisamente en esa claridad”. Y tomando –como axioma– la idea que le Corbusier apuntara sobre la planta de la vivienda moderna, reclamó la libertad de la planta libre, la fachada y la estructura independiente, todo ello desde argumentos económicos, de eficacia, función y belleza.

Durante todo el año 1935 y a largo de 1936 *AC* la revista insistiría, como nunca lo había hecho, en el estudio de la arquitectura popular mediterránea, comentando la evolución del interior de las viviendas. El número 18 de la revista se dedicó al estudio de la casa popular mediterránea, planteando ésta como constante y buscando elementos característicos al apuntar cómo:

“...el diseño de puertas, ventanas, pórticos, patios... están trazados desde la escala humana, con total ausencia de elementos decorativos superfluos. Ni la planta –se insistiría– ni el alzado de dicha arquitectura popular responde a una composición predeterminedada: por el contrario, el conjunto de no es sino la sencilla yuxtaposición de cuerpos simples con el mayor sentido racional”.

Primero, se comentaba, se define un pequeño volumen al que luego se añaden otros, con nuevos dormitorios, más tarde un porche, un establo...

“Todo se lleva a cabo según las necesidades y con el mayor sentido racional: y es esta nueva lógica la que le sirve de para criticar y rechazar los cuerpos añadidos y distribuidos artificiosamente por aquellos arquitectos que sólo conciben desde planteamientos decorativos”.

Frente a quienes, en la década anterior, habían reclamado normalizar lo vernáculo proponiendo llevar la lógica constructiva a la estandarización de determinados elementos, GATCPAC tomó lo popular como modelo de proyección. Por ello, tras estudiar los patios en casas de vecinos de Córdoba, Cádiz, Fernán Núñez o Almería señalaría cómo:

“...la arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye en esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!”³⁷.

Es evidente que la colaboración entre Lacasa y Sert no tuvo que ser ni sencilla ni fluida, condicionada sobre todo, por los enfrentamientos que, de manera indirecta y nunca directa, había mantenido durante años. Si el Pabellón no se concibió para mostrar al gran público las realizaciones arquitectónicas o urbanísticas que en plena guerra estaba llevando a término el Gobierno de la República, quien decidió el programa expositivo ignoró, con lógica, tanto la Exposición sobre Obras Públicas que se proponía celebrar en Valencia como los planes comarcales/regionales que Besteiro (responsable político del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid CSRRM) propiciaba en Madrid o política sobre municipalización del suelo llevadas a término en Barcelona por los partidos de izquierda. Sert y Lacasa jugaron, durante el tiempo en que estuvo abierto el pabellón, cartas bien distintas: el uno colaborador en el estudio de la *rue de Sevres*, participó –junto con su ayudante en las obras del

37. *AC* n. 18 p. 30-36. Ver SAMBRICIO, Carlos, *AC, Documentos Actividad Contemporánea*. en *Publicaciones del GATEPAC: AC, Documentos Actividad Contemporánea 1931-1937*. Zaragoza 2007, pp. 18-30, nota 108.

pabellón, Antonio Bonet Castellana– en la propuesta formulada por Le Corbusier para convertir la exposición en una gran *Siedlung*, tal como expresara en *Des Cannons, des munitions? Merçi, des logis... SVP*, en un momento en que Le Corbusier sería acusado por los más jóvenes de forma lista, intercambiándose cartas de inusitada violencia con van Eesteren que llegaron al punto con que Le Corbusier amagara con abandonar el CIAM, recibiendo la contundente respuesta de un corresponsal que le recordaba como aquella amenaza era la segunda vez que la formulaba escribiendo el mismo van Eesteren... “C’est vous qui dittes des idioties...Nous ne sommes pas des enfants”³⁸.

La propuesta de Le Corbusier fue convertir el conjunto de la Exposición de 1937 en un debate sobre la vivienda en altura. Si en 1929 el problema había sido definir la *existenz-minimum*, tras el congreso de Atenas la pretensión fue llevar a término la ciudad funcional. Por ello, al proponer Le Corbusier una exposición sobre la vivienda (dando un paso atrás respecto a lo señalado en Atenas) no solo el CIRPAC cuestionó su propuesta sino que se abrió un duro choque con el grupo francés del CIAM, al que Le Corbusier había utilizado como fachada. La razón por la que su propuesta fue rechazada por la Organización de la Exposición era clara: proponía una muestra en la que la gran industria debía mostrar su capacidad para construir “una *siedlung vertical*”, idea antagónica con la opinión de quienes reclamaban el mundo rural y la artesanía como característica fundamental de los nuevos tiempos, de manera tal que la Exposición de 1937 supuso el fracaso de la propuesta de Le Corbusier³⁹. Frente a tal debate (en el que Sert jugó papel clave, no solo por formar parte del CIRPAC sino por trabajar en el estudio de Le Corbusier) Lacasa –quien cuenta en sus *Memorias* la difícil situación vivida con Sert– tras la inauguración del Pabellón español el 12 de julio de 1937 marchaba a Moscú con objeto de asistir –acompañado por Lino Vaamonde (colaborador en un principio en los trabajos de Pabellón) y por Jesús Martí– al Congreso sobre Vivienda que se celebraba en aquella ciudad.

En 1937 los intereses de uno y otro arquitecto eran bien distintos, como también lo era su compromiso con la arquitectura. Mientras que el catalán estaba en aquellos momentos (por su relación con Le Corbusier) involucrado en la industrialización de la arquitectura, Lacasa –comprometido con la Guerra– buscó llevar al proyecto la reflexión gestada durante su vida profesional. Es obvio que sería ridículo minimizar (o ignorar) el nombre de cualquiera de los dos en la construcción del pabellón: si la idea central en el proyecto del pabellón había sido supeditar el diseño a la construcción en función de los materiales disponibles en el mercado, procediéndose como se ha señalado a su *montage a sec*, la propuesta encajaría más en el debate abierto por Lacasa sobre el sentido que tanto debía jugar la técnica al asumir cuanto la función determinaba el diseño y no desde las propuestas de GATCPAC. Y la citada *Memoria Técnica* que los arquitectos presentaron a quienes contrataron la ejecución de la obra patentiza en qué medida el proyecto no se concibió desde pautas formales.

38. UDOVICKI-SELB, D., *The elusive faces of the modernity: the invention of the 1937 Paris exhibition and the Temos Nouveaux Pavillon*. Tesis Doctoral presentada en el MIT en Febrero de 1995. La amenaza de Le Corbusier en abandonar los CIAM aparece en p. 258 (nota 466) citando carta depositada en la Fundación Le Corbusier (FLC) H2-13 145. La respuesta de van Eesteren, “Mon cher Le Corbusier, ne soyez pas en colere. C’est vous qui a fait des bêtises...Je dois vous dire que je ne trouve pas très grandieux votre menace de quitter le Congrès. C’est déjà la deuxième fois que vous m’crivez de cette façon. Nous ne sommes pas des enfants” en p. 259, nota 467. ((FLC) H2-13 153).

39. La respuesta de Le Corbusier a la encuesta abierta por el semanario *VU* de París, con el título “¿Qué haría Ud. Si hubiera organizado la Exposición de 1937?” implicaba “construir casas modernas” con esqueleto de acero y cemento armado, capaces para albergar a 2.000 personas, con todos los servicios. Aquella respuesta se publicó, traducida al castellano, en, *Tiempos Nuevos*, n. 35, 1935, p. 47.