

NOSOTROS SOMOS LATINOS. ESPAÑOLES DIBUJANDO EN NUEVA YORK, 1930

Carlos Montes Serrano

El texto aborda la fascinación de la ciudad de Nueva York, y de sus nuevos rascacielos, en arquitectos, dibujantes, viajeros y literatos, a comienzos de los años treinta. Joaquín Vaquero ilustrará el libro del viajero francés Paul Morand; Luis Moya Blanco dibujará los grandes edificios en altura como fuente de inspiración para sus proyectos; Federico García Lorca escribirá su libro Poeta en Nueva York, expresando su rechazo a la gran metrópoli, a la vez que realiza algunos dibujos en los que deja ver sus nostalgias y vivencias.

El panorama arquitectónico español en los años veinte es poco brillante. La situación de aislamiento y atraso cultural, lejos de promover una búsqueda de soluciones innovadoras en otros países de Europa, siguió insistiendo en la idea formulada a finales del XIX sobre la necesidad de profundizar en la esencia del espíritu español, con el fin de poder formular así una verdadera arquitectura nacional.

En este contexto, los profesionales de la arquitectura raras veces solían realizar viajes de estudio al exterior, a lo más visitaban los países más cercanos de Europa y siempre con un interés en la arquitectura histórica, pero casi nunca a los Estados Unidos. Tan sólo cabe citar dos excepciones. A primeros de los años veinte, Roberto Fernández Balbuena obtuvo una beca y pasó dos años en Nueva York. Modesto López Otero realizó en 1928 un largo viaje por Estados Unidos visitando diversos *campus* universitarios con el fin de obtener abundante información para diseñar lo que sería el gran proyecto de la Ciudad Universitaria de Madrid; le acompañarían los jóvenes arquitectos Sánchez Arcas, Bergamín y Miguel de los Santos¹.

Resulta revelador comprobar que, gracias a esta experiencia americana, todos estos arquitectos llegarían a desarrollar una arquitectura moderna y renovadora —aunque no vanguardista— en los años de la República Española (1931-1936).

Por todo ello, es muy difícil encontrar dibujos de viaje de arquitectos españoles en Norteamérica. La gran excepción son los dibujos realizados por los arquitectos Luis Moya Blanco y Joaquín Vaquero Palacios durante sus estancias en Nueva York en 1928 y 1930. Viajes y dibujos cuyas circunstancias vamos a recordar en este escrito.

EL DIBUJO EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID

Los arquitectos Luis Moya Blanco (1904-1990) y Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) fueron compañeros de estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid, en la que llegarían a entablar una profunda amistad que perduraría durante toda su vida (Fig. 1). De temperamentos distintos, muy pronto Joaquín Vaquero manifestó un gran interés por la pintura², que supo compatibilizar con la arquitectura; aunque con el tiempo su dedicación a la pintura sobrepasó en mucho a su arquitectura, siendo la pintura la que le otorgaría un mayor prestigio.

Luis Moya también practicó la pintura en su juventud, de hecho tenía lazos familiares con el pintor José Gutiérrez Solana (1886-1945). Solana, con su realismo popular y castizo³, bastante sórdido y tenebrista, algo surrealista y heredero de Goya, dejaría una clara huella en los dibujos, grabados y pinturas de su sobrino Luis. Sin embargo la dedicación a la arquitectura, a la docencia y a la investigación le impediría desarrollar la pintura, satisfaciendo sus inquietudes artísticas con una práctica habitual del dibujo⁴.



Fig. 1. Joaquín Vaquero y Luis Moya en el aeropuerto de Washington, 1930.

1. SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *Revista Arquitectura 1918-1936*, Ministerio de Fomento y Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2001.

2. Joaquín Vaquero nace en Oviedo en 1900; en 1919 se traslada a Madrid para estudiar Arquitectura, en la que ingresa dos años después. En 1919 realiza su primera exposición de pintura en Oviedo. En los años veinte expone en Madrid en diversas ocasiones. En algunos de los dibujos y pinturas de juventud se deja ver la influencia de Muirhead Bone al que conoce cuando el inglés se encontraba dibujando en Asturias para su libro de dibujos *Old Spain* (Londres 1936); por ejemplo, son muy similares el dibujo de Bone y la pintura de Vaquero sobre El Campillín en Oviedo.

3. Gutiérrez Solana practicó el dibujo, el grabado y la pintura. Sus temas inciden en lo español y en lo popular, entroncando con el espíritu literario de la denominada "Generación de 1898". Bonet Correa enumera algunos de sus temas preferidos: arrabales atroces, tabernas, comedores de pobres, bailes populares, corridas de toros, rastros, coristas y cupletistas, puertos de pesca, crucifixiones, procesiones, carnavales, gigantes y cabezudos, tertulias de botica o de sacristía, carros de la carne, ciegos de los romances, personajes deformes, prostíbulos, escenas de boxeo, ejecuciones, osarios...

4. GONZÁLEZ-CAPITEL, Antonio y GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, *Luis Moya Blanco arquitecto, 1904-1990*, Elekta, Madrid, 1990. FRIAS SAGARDOY, M. Antonia (ed.), *Luis Moya Blanco 1904-1990*, T6 Ediciones, Pamplona, 2009.

Fig. 2. L. Moya, *El rastro de Madrid*, ca. 1924.Fig. 3. J. Vaquero, *Procesión*, ca. 1924.

2



3

Tanto Vaquero como Moya ingresaron en la Escuela de Arquitectura en 1921, obteniendo el título de Arquitecto en 1927. El ambiente docente se caracterizaba por el eclecticismo y el clasicismo monumental. Había una gran exigencia en el dibujo a lápiz en los primeros años, y era frecuente que los alumnos practicasen el dibujo por los barrios de Madrid o en sus viajes por provincias, con el fin de penetrar en los valores y cualidades de los edificios o lugares visitados.

Se conservan un buen conjunto de apuntes de arquitectura de Luis Moya (Fig. 2) y una interesante muestra pictórica de Vaquero de aquellos años (Fig. 3).

Si comparamos algunos de estos apuntes podemos comprobar que ambos llegaron a ser excelentes dibujantes, y que existen ciertas similitudes y predilecciones en la obra de los dos jóvenes arquitectos.

Por aquellos años Moya y Vaquero comenzarían a frecuentar la Residencia de Estudiantes de Madrid, institución educativa impulsada por la Institución Libre de Enseñanza, en la que se vivían momentos de efervescencia cultural encaminados a la renovación intelectual y artística del país. Allí conocieron al pintor Salvador Dalí y al poeta Federico García Lorca (que vivió allí de 1918 a 1928).

ILUSTRACIONES PARA EL LIBRO *NEW YORK* DE PAUL MORAND (1930)

En 1927 Vaquero consigue una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para proseguir su formación arquitectónica en Nueva York. Aunque allí visita y contacta con importantes arquitectos del momento, parece que se dedicó principalmente a la pintura. Participa en algunas exposiciones pictóricas en 1928, realiza algunos decorados para películas, trabaja algo en publicidad, y se encarga de ilustrar algunos libros⁵.

En aquel ambiente cosmopolita Vaquero conoce al célebre viajero francés Paul Morand, que por entonces se encontraba redactando un libro con sus impresiones sobre la ciudad de Nueva York. Morand había visto algunos dibujos y pinturas de Vaquero, y le encarga ilustrar su libro con catorce dibujos a toda página (Fig. 4). El libro se editaría en noviembre de 1930 con el título *New York*⁶.

Paul Morand fue un diplomático francés, viajero incansable, intelectual, culto, refinado y algo excéntrico, acorde con lo que era de esperar en un cosmopolita en los años veinte, por lo que tenía una fácil entrada en todos los ambientes. En aquellos años se hace célebre por sus libros de relatos, en los que siempre destaca sus vivencias en sus viajes a África, Asia o Norteamérica. Conocía bien Nueva York, pues había vivido allí entre 1925 y 1929, y supo rentabilizar sus

5. PÉREZ LASTRA, José Antonio, *Vaquero Palacios. Arquitecto*, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, Oviedo, 1992. AMANN, Atxu y CÁNOVAS, Andrés, *Joaquín Vaquero Palacios*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1998. EGAÑA CASARIEGO, Francisco *Vaquero*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos del Principado de Asturias, Oviedo, 2008.

6. Vaquero debió conocer a Morand en 1928, y los dibujos debieron realizarse entre 1929 y comienzos de 1930. Morand acabó de escribir el texto en la primavera de 1929, aunque la edición del libro se demoraría hasta noviembre de 1930. Dos dibujos están fechados en 1930, el de la contraportada en color y el que aparecen Morand y Vaquero. No se incluyeron tres dibujos similares a los recogidos en el libro. Los dibujos ilustran las ediciones americanas e inglesas. MORAND, Paul, *New York*, Henry Holt and Company, Nueva York, 1930.



4



5



6

conocimientos sobre la metrópoli en su libro, que llegaría a tener una amplia difusión. Se tradujo pronto al español, por Julio Gómez de la Serna, editándose en Madrid en 1930, con ediciones en Buenos Aires por la editorial Espasa en 1937 y 1939.

Sus descripciones de las clases altas neoyorkinas, con su *glamour*, moviéndose en los elegantes ambientes *Art Decó* por la *Fifth Avenue* son memorables. Pero Morand también nos habla de los negros de Harlem, del barrio italiano, de los irlandeses y los judíos. Fino observador, y mejor escritor aun, algunas de sus evocaciones merecen recordarse, como este comentario, ilustrado posteriormente por Vaquero (Fig. 5), desde el barco que le conducía a la Ellis Island, el gran centro de recepción de inmigrantes:

Frente a mí se escalaban los rascacielos, creciendo a medida que me aproximaba. La Standard Oil dominaba con su campanil cónico, de cuatro obeliscos, todas aquellas torres cuadradas. Antiguos rascacielos cúbicos, parecidos a tablas en las serrerías mecánicas, a orillas de los ríos, y otros nuevos, con sus pisos en disminución, como para escalar las nubes. Conservo un recuerdo luminoso y fortalecedor de la pirámide escalonada del Bankers' Trust, de la rojiza Singer Tower, del falo cuadrado de la Equitable, del American Telephone Building, del Woolworth. No sólo les encuentro una belleza decorativa: me producen una honda satisfacción. No han crecido así por el gusto de asombrar a los extranjeros, de aterrar a los inmigrantes; si se han elevado hasta semejantes alturas es porque había que utilizar las últimas parcelas de una roca que pronto faltaría; se han elevado naturalmente, como el nivel de un río a medida que reduce el encajonamiento de sus márgenes⁷.

Y en otro pasaje describe la impresión fugaz que recibe un transeúnte en una de las avenidas de la ciudad y el carácter de los nuevos rascacielos (Fig. 6), empleando en ello su prosa apasionada, repleta de metáforas expresivas:

Ante mí se abre una avenida que sería ancha si estuviese bordeada de casas europeas; dominada por edificios de treinta o cuarenta pisos, parece tan sólo una callejuela. El sol no entra en ella más que un momento, cuando está en el cenit, y entonces se ve mejor, en el fondo de ese desfile geométrico, un río humano que un deshielo instantáneo de las cimas irá a engrosar tres o cuatro veces al día. La masa de esas construcciones pesa sobre el transeúnte, y si no le aplasta, falta muy poco. Esos rascacielos, unidos por una simpatía de gigantes, se sostienen para ayudarse a subir, se arquean, se prolongan hasta el agotamiento de las perspectivas. Se intenta contar los pisos uno por uno, y luego, cansada la mirada, se empieza a subirlos por docenas; levanta uno la cabeza hasta partirse el cuello, y el último piso que se ve no es, en realidad, sino el

Fig. 4. J. Vaquero, *Paul Morand y Vaquero view New York*, 1930.

Fig. 5. J. Vaquero, *The North River Water Front*.

Fig. 6. J. Vaquero, *Wall Street*.

7. MORAND, Paul, *Nueva York*, Espasa, Madrid, 2003, p. 27.



7



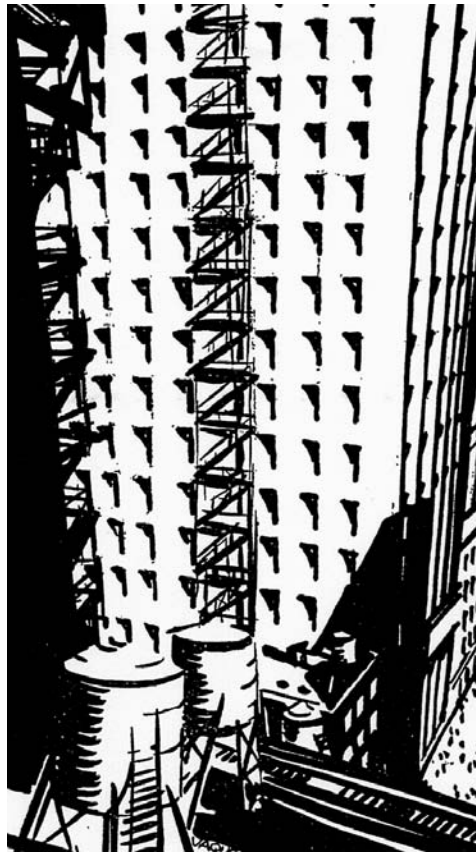
8



9



10



11



12



13



14



15

primero de una serie de terrazas en disminución, que sólo una perspectiva de perfil o a vista de pájaro podrían revelar.

¡Los rascacielos! Los hay femeninos y masculinos; unos parecen templos del Sol; otros recuerdan la pirámide azteca de la Luna. Estos colosos dan a Nueva York su grandeza, su fuerza, su aspecto futurista. Sus tejados, coronados de terrazas, parecen esperar globos rígidos, helicópteros, hombres alados del porvenir. Anclados en la carne viva de la roca, con cuatro o cinco pisos bajo tierra, conteniendo en lo más profundo de ellos mismos sus órganos esenciales, dinamos, calefacción central, remachados en hierro al rojo, amarrados por cables subterráneos, vigas de gran sección, ejes de acero, se levantan estremecidos por el temblor formidable de los pisos superiores; la furia de las tempestades atlánticas retuerce con frecuencia el marco de acero; pero ellos resisten, gracias a la flexibilidad de su armazón y a su delgadez ascética⁸.

No debió de ser fácil para Joaquín Vaquero ilustrar un texto cargado de tanta viveza y expresividad. Optó para ello por la abstracción, en sobrias ilustraciones en blanco y negro, con las que intentó reflejar el alma de la ciudad, acentuando así su dureza a través del violento juego de luces y sombras muy al modo del *Style Moderne*⁹.

Los temas se ajustan a las descripciones del libro; la ciudad desde el mar, los rascacielos, con el Chrysler y el Empire como protagonistas; la Quinta y Sexta Avenidas; Wall Street, etc. (Figs. 7 a 15). Hay un rasgo distintivo en algunos de ellos que es la animación urbana: personas, coches, algún carro de caballos; trenes elevados; rótulos de tiendas; anuncios; banderas; etc. Especial fuerza tiene el dedicado a Times Square de noche, con su juego alegre y caótico de rótulos, luces y anuncios (Fig. 16).

Vaquero también diseñó la sobrecubierta de papel del libro, con una composición en color de estilo *Art Decó*, que hoy sigue estando a la venta en forma de póster, por recrear a su manera algo del arte y la vanguardia del comienzo de aquellos años treinta (Fig. 17).

ILUSTRADORES EN *THE NEW YORKER*

El libro de Morand y los dibujos de Vaquero describen bien el ambiente de la ciudad a finales de la década. De hecho guardan una buena sintonía con los textos y las ilustraciones de la revista *The New Yorker*, que comenzó a publicarse en 1925, y es una fuente privilegiada para acce-

Fig. 7. J. Vaquero, *Fifth Avenue*.

Fig. 8. J. Vaquero, *St. Paul's Chapel*.

Fig. 9. J. Vaquero, *Chrysler Building*.

Fig. 10. J. Vaquero, *The Ritz Tower*.

Fig. 11. J. Vaquero, *Fire escapes*.

Fig. 12. J. Vaquero, *Trinity Spire and the Equitable Building*.

Fig. 13. J. Vaquero, *Advertising*.

Fig. 14. J. Vaquero, *Contrast*.

Fig. 15. J. Vaquero, *A study in height. East Side*.

8. MORAND, op. cit., p. 33.

9. Los dibujos de Vaquero se adaptan al estilo *Art Deco*, que tras la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París de 1925 se extendió con fuerza por los Estados Unidos en la última mitad del decenio y en los años treinta. En su difusión tuvieron especial relevancia la exposición celebrada en *Metropolitan Museum of Art* en 1926, y la denominada *Style Moderne* de 1928.

Fig. 16. J. Vaquero, *Advertising*.Fig. 17. J. Vaquero, Portada del libro *New York*, 1930.Fig. 18. Alan Dunn, *The New Yorker*, 1930.Fig. 19. Garret Price, *The New Yorker*, 1930.Fig. 20. Leonard Dove, *The New Yorker*, 1930.Fig. 21. George Price, *The New Yorker*, 1930.

16



17

der al *Zeigeist* de aquella década¹⁰. El principal tema de aquellos magníficos dibujos era la misma ciudad y sus gentes, por lo que se publicaban con frecuencia *cartoons* sobre la construcción de los edificios en altura. Veamos algunos ejemplos del año 1930 y 1931.

En el del dibujante Alan Dunn, un trabajador, situado a pie de obra y mirando a las alturas, le grita a otro en lo alto: “*Hey, Ed! They didn’t have no baloney so I got Swiss on rye*” (Fig. 18). Mientras que en el caso de Garret Price vemos a un cansado obrero bostezando, que tirando su martillo afirma: “*Oh, the hell with it!*” (Fig. 19). En una tercera viñeta, de Leonard Dove, un obrero a punto de caer se agarra a una viga de hierro mientras le comenta a su compañero: “*Beer at lunch always makes me drowsy*” (Fig. 20).

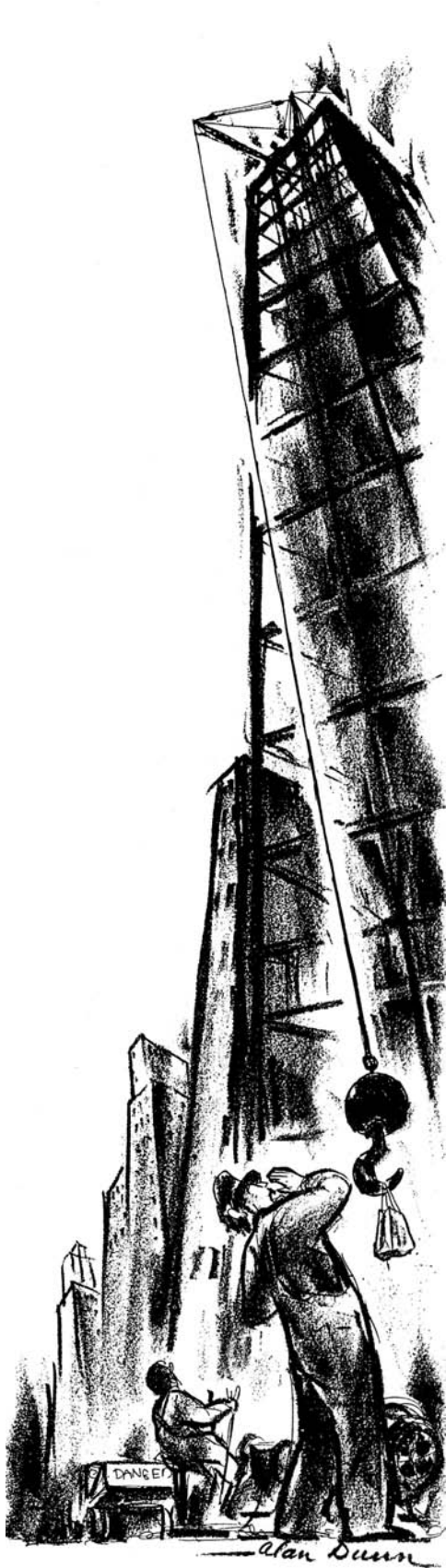
Como es natural los dos grandes rascacielos del momento son objeto de la atención de los dibujantes del *New Yorker*. En un *cartoon* de 1930 de George Price, dos personas observan el Chrysler que se eleva en las alturas en forzada perspectiva, comentando uno de ellos: “*Gives the impression of height, doesn’t it?*” (Fig. 21). Una situación similar es la que aparece en otra ilustración de 1931 de Kemp Starrett, aunque esta vez se refiere al Empire State Building, en la que uno de los viandantes afirma: “*I’ve gotten sort of tired of it*” (Fig. 22).

Por su parte, Carl Rose hace alusión a la competición en altura entre los dos grandes rascacielos. En ese año 1931, el Empire State Building había superado al Chrysler; por ello un empleado asomado con unos prismáticos en una ventana consuela al magnate del automóvil William P. Chrysler, diciéndole: “*They haven’t got a single tenant on the fifty-fourth floor yet, Mr. Chrysler*” (Fig. 23).

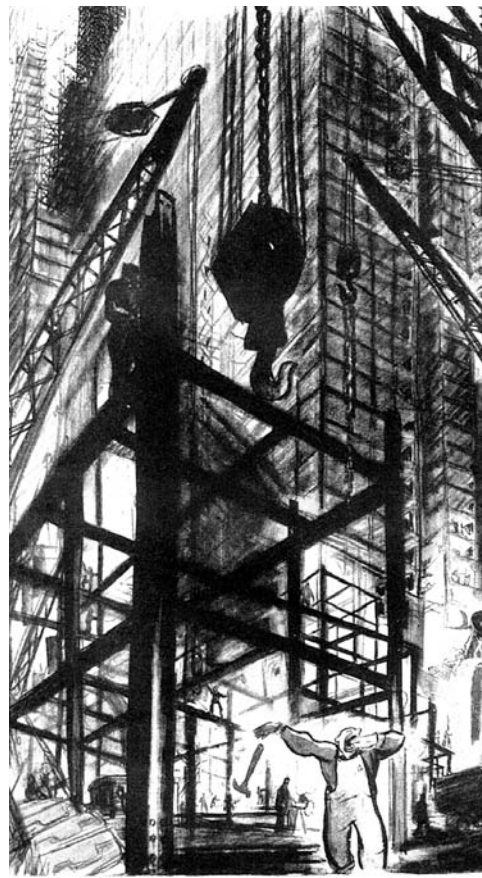
En todos los casos es de admirar la calidad del dibujo, muy suelto y expresivo, con gruesos toques del lápiz grafito, en un estilo que recuerda a los dibujos de edificios en altura que por aquellos años popularizaría el arquitecto y dibujante Hugh Ferriss, el dibujante de arquitectura de mayor fama en aquellos años. Por cierto, Joaquín Vaquero tuvo la ocasión de conocer a Ferriss durante su estancia en Nueva York, al igual que a su famoso libro, *The Metropolis of the Future*, que se acababa de publicar con gran éxito de crítica en el año 1929¹¹.

10. MANKOFF, Robert, *The Complete Cartoons of the New Yorker*, Black Dog & Leventhal Publishers, Nueva York, 2004.

11. El arquitecto Hugh Ferriss (1889-1962) se hizo famoso en los años veinte como el mejor dibujante de arquitectura, a lo que contribuyó su libro *The Metropolis of Tomorrow* (Nueva York, 1929). Ferriss desarrolló un estilo muy personal, a base de trazos de carboncillo, en el que los edificios en altura se representaban de noche, iluminados con gran dramatismo y con exageradas sombras, a veces creaba un efecto de niebla, o desenfocaba la arquitectura, propiciando así cierta ambigüedad que implicaba aún más al observador en la interpretación emotiva del dibujo. Cfr. VV.AA., *Hugh Ferriss. La métropole du futur*, Centre Georges Pompidou, París, 1987.



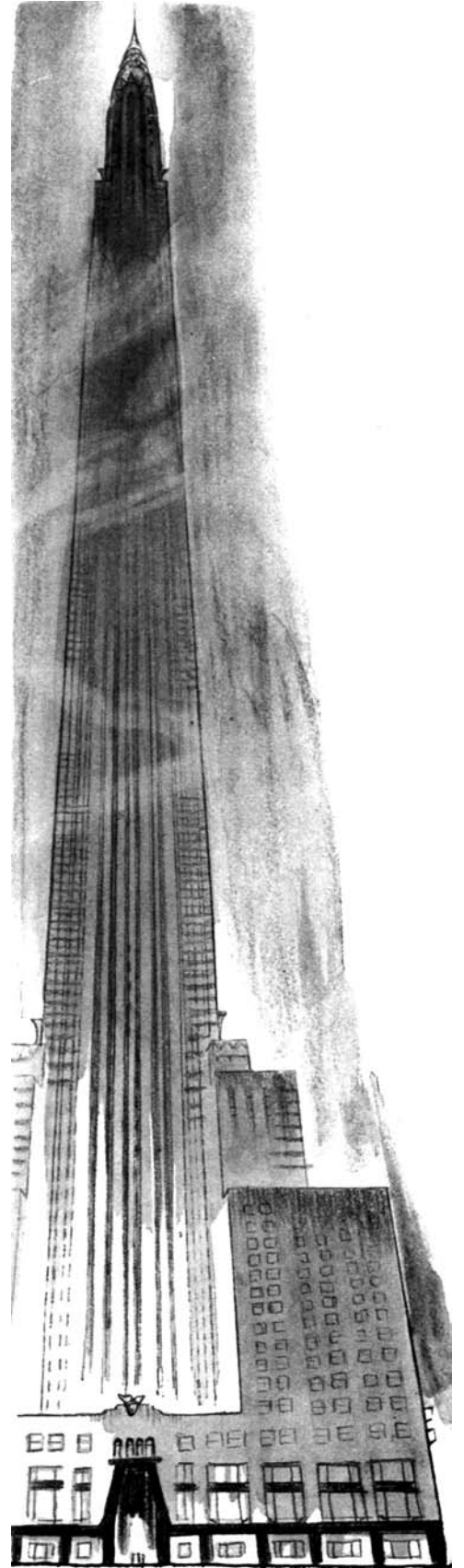
18



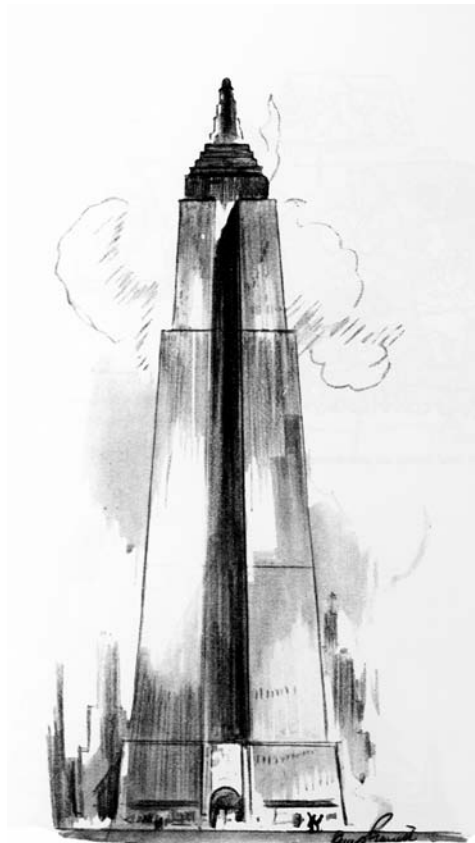
19



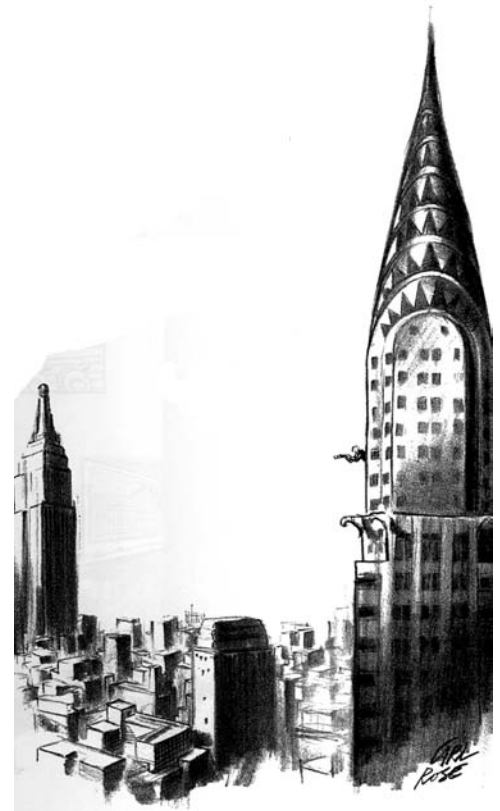
20



21

Fig. 22. Kemp Starrett, *The New Yorker*, 1931.Fig. 23. Carl Rose, *The New Yorker*, 1931.

22



23

DIBUJANDO RASCACIELOS, 1930

Durante la estancia de Vaquero en Nueva York la Panamerican Union –el órgano precursor de la Unión de Estados Americanos– convoca un concurso internacional para erigir un faro conmemorativo a Cristóbal Colón en la isla de Santo Domingo. Vaquero telegrafía a su amigo Luis Moya para invitarle a realizar con él el proyecto, y se inscribe en el concurso, en la misma sede de la Panamerican de Washington, siendo el número 11 de los 542 equipos inscritos, en el que van a trabajar casi dos mil arquitectos de todo el mundo¹².

En 1929 Vaquero regresa a España para realizar con Luis Moya el anteproyecto del Faro, que los concursantes debían entregar en Madrid el 1 de abril de 1929. Finalmente se presentaron 455 proyectos que fueron expuestos en el Palacio de Cristal del Retiro en Madrid, y posteriormente en Roma. El jurado, reunido en Madrid el 20 de abril, formado por Raymond Hood, Eliel Saarinen y Horacio Acosta, debía seleccionar diez propuestas para desarrollar en una segunda fase del concurso que se debería entregar dos años después. El proyecto de Vaquero y Moya fue el único elegido entre los participantes españoles¹³.

El entusiasmo de Vaquero y Moya debió ser indescriptible, teniendo en cuenta el número de inscritos y su juventud. Debieron pensar que podían ser los ganadores en la segunda fase, por lo que decidieron visitar en 1930 México –Teotihuacan, Uxmal Chichén Itzá– y las ruinas mayas de Guatemala, Honduras y San Salvador, con el fin de conocer a fondo la arquitectura precolombina en la que se inspiraba su proyecto. El viaje incluía primero una estancia en Nueva York, seguramente por sugerencia de Vaquero, con el fin de que Moya pudiera conocer los rascacielos, habida cuenta de que su proyecto de Faro Monumental se inspiraba tanto en la arquitectura Maya como en la de los modernos edificios escalonados en altura.

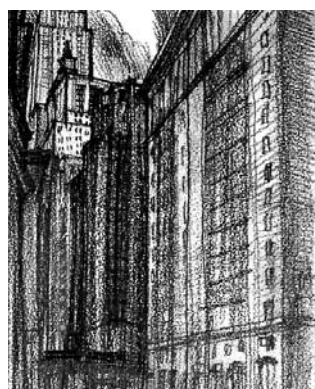
12. VAQUERO PALACIOS, Joaquín, "A la memoria de Luis Moya Blanco", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 70, 1990, pp. 25-28.

13. Los proyectos seleccionados, y una selección de los participantes, están comentados en un número monográfico de la revista *Arquitectura*, Madrid, junio 1929, pp. 187-243. También en: KELSEY, Albert, *Programa y reglas de la segunda etapa del concurso para la selección del arquitecto que construirá el faro monumental que las naciones del mundo erigirán en la República Dominicana a la memoria de Cristóbal Colón*, Unión Panamericana, 1931.

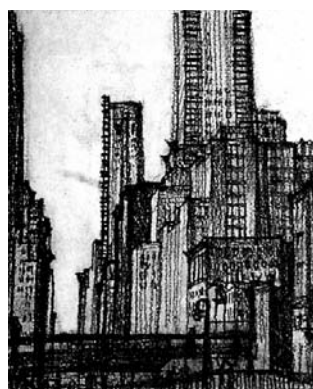
Luis Moya quedó admirado por la arquitectura de Nueva York, tal como se refleja en un cuaderno de apuntes, en el que con trazos rápidos a lápiz intenta captar la impresión de sus calles encajonadas y empequeñecidas por esos grandes edificios (Figs. 24 a 27). Conviene recordar que en Madrid no había por entonces ningún edificio de gran altura ni de tanta modernidad. El más alto entonces era el de Telefónica (1925-1929) en la Gran Vía, con sus 81 metros de altura, pero no tenía ni punto de comparación con aquellos rascacielos.



24



25



26



27



28



29

Fig. 24. Luis Moya, *Manhattan*, 1930.

Fig. 25. Moya, *Manhattan con el Chrysler al fondo*, 1930.

Fig. 26. Moya, *Manhattan con el Chrysler al fondo*, 1930.

Fig. 27. Moya, *Manhattan*, 1930.

Fig. 28. Moya, *Manhattan desde el North River*, 1930

Fig. 29. Moya, *Chrysler Building*, 1930.

Moya era un dibujante muy rápido y preciso, que asombraba a sus amigos dibujando indistintamente con cualquiera de sus dos manos, por lo que no es de extrañar la fuerza expresiva de sus bocetos. Merece la pena destacar el apunte que Moya realiza del conjunto de Manhattan desde el barco, llegando a la ciudad, con la superposición de los rascacielos en altura (Fig. 28). Dedicó varios apuntes al Chrysler Building, el edificio más emblemático del momento (Fig. 29). Construido por William Van Alen entre 1928 y 1930, con sus detalles *Art Decó* y sus más de 300 metros, el Chrysler era el rascacielos que mejor expresaba la pujanza y poderío empresarial de la nueva América.

Tras esta breve estancia en Nueva York, los dos arquitectos se dirigieron a explorar las ruinas precolombinas. Fue un viaje de verdaderos aventureros, a tono con las películas de aventuras de aquel entonces, navegando por mar y ríos, viajando en avioneta, o abriéndose paso entre caminos arriesgados e inimaginables. Se conservan algunos apuntes de Moya en los que intenta captar en las formas esenciales y los patrones ornamentales de las arquitecturas visitadas.

Tras elaborar su proyecto definitivo para el Faro Monumental, se desplazaron en barco desde Cádiz hasta Río de Janeiro, donde se entregaban los proyectos y se reunía el jurado¹⁴. Llegaron el mes de septiembre y con ellos llevaban seis grandes láminas con su proyecto y varias maquetas. Los proyectos y los ganadores se expusieron en la Academia de Bellas Artes de Río el 17 de octubre de 1931. Raymond Hood, por su estado de salud, declinó la presidencia y fue sustituido de forma irregular por Frank Lloyd Wright.

Al gran arquitecto americano no le convenció el proyecto de los españoles e interpretó las bases del concurso como quiso, ya que estaba empeñado en que ganase un americano o un inglés. Efectivamente, el primer premio se lo llevó el joven arquitecto inglés Joseph Lea Gleave, y el segundo el equipo formado por Donald Nelson y Edgar Lynch. Moya y Vaquero sufrieron una gran decepción y se tuvieron que conformar con el tercer premio¹⁵.

POETA EN NUEVA YORK

Por aquel entonces también se encontraba en Nueva York el poeta español Federico García Lorca (1898-1936) (Fig. 30). Había obtenido una beca para ampliar estudios en Columbia Uni-

14. En el desarrollo del segundo proyecto tuvo más protagonismo Joaquín Vaquero, ya que en 1931 Luis Moya comenzó a colaborar con los arquitectos Vicente Eced y Luis Feduchi en la construcción del mejor edificio moderno y expresionista de Madrid, el Edificio Carrión o Capitol, acabado en 1933.

15. Vaquero y Moya comentan los avatares del concurso en un extenso artículo en la revista *Arquitectura*, Madrid, abril de 1932, pp. 110-133.

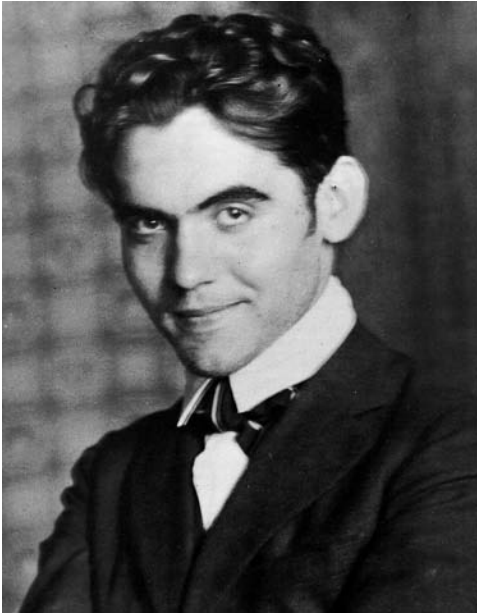


Fig. 30. El poeta Federico García Lorca.

versity, y había dejado España en junio de 1929 desengañado y sufriente, por el enfriamiento de su amistad con Salvador Dalí y el posterior alejamiento del joven escultor Emilio Aladrén —que a comienzos de ese año había comenzado a salir con la que sería su mujer—, con el que llegó a tener una relación que desbordaba los cauces habituales de la amistad.

No fueron meses fáciles ni felices; sus biógrafos comentan que Lorca se había impuesto esta estancia como voluntario exilio, como penitencia y expiación por sus tendencias afectivas¹⁶. Lorca sufría en un país extraño, al que nunca quiso acostumbrarse —se negó a aprender el idioma—, añorando su tierra andaluza, su familia, la gente que le comprendía y quería. De ahí la presencia continua de la muerte, y la visión apocalíptica y destructora con la que juzga la gran ciudad, a la que compara con una nueva Babilonia, trepidante y enloquecedora, cruel y violenta¹⁷. Regresaría a España en junio de 1930, tras una estancia de tres meses en Cuba, donde volvió a recuperar la alegría y las ganas de vivir.

Con todo, el resultado de su viaje fueron la colección de poemas publicados en 1940 con el título *Poeta en Nueva York*, aunque desde 1932 Lorca recita en público sus poesías americanas ofreciendo además una explicación de los motivos que le indujeron a escribirlas¹⁸. Lorca nos ofrece un conjunto de poemas extraños, muy abstractos, con reminiscencias a su estado de ánimo más bien pesimista, donde difícilmente uno reconoce la ciudad tras el juego riquísimo de asociaciones metafóricas y relatos surrealistas.

Es un poema —nos dirá Lorca—. Y en él la visión es abstracta. Lo pintoresco está suprimido... Ni trenes, ni rascacielos, ni aeroplanos, ni agotadora circulación de venas urbanas. ¡Nada de eso! Apenas si cito el nombre y los lugares de la ciudad. [En cambio] hay terror y punzante alegría y otras veces crueldad, pero no ironía, ni burla.

En el texto de sus conferencias y recitales nos ofrece alguna de sus opiniones sobre la ciudad y su arquitectura¹⁹:

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje.

Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados; estas ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final, torpemente seguras, sin lograr vencer y superar, como en la arquitectura espiritual sucede, la intención siempre inferior del arquitecto. Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres, pero éstas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría, enemiga del misterio, y cortan los cabellos a la lluvia o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla [...]

Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square, huía en este pequeño poema [se refiere a *Intermedio 1910*] del inmenso ejército de ventanas donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de esas delicadas brisas que tercamente envía el mar sin tener jamás una respuesta [...]

Algo más adelante Lorca describirá sus impresiones de Harlem y de los negros, a los que considera como los más humanos y espirituales de aquel mundo en el que se mezclan todas las razas de la tierra. En el barrio de los negros el poeta andaluz encontró de nuevo la sonrisa, la inocencia y griterío infantil, los hogares llenos de chiquillos, el dolor y el consuelo, y los cabaret repletos de público. En definitiva, Lorca reconoce en Harlem similitudes con su tierra, de ahí sus poesías dedicadas al espíritu de la raza negra. Por el contrario, sus impresiones de Wall Street son muy negativas, y le inspiran su poema a la danza de la muerte:

Lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu; manadas de hombres [...], desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente. Y lo terrible es que toda la multitud que lo llena cree que el mundo será siempre igual, y que su deber consiste en mover aquella gran máquina día y noche y siempre. Resultado perfecto de una moral protestante, que a mi, como español típico, a Dios gracias, me crispaba los nervios.

Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último “crack” en que se perdieron billones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar, y jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos desmayados, he sentido la impresión de la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más, como en aquel instante, porque era un espectáculo terrible pero sin grandeza [...] Y yo que soy de un país donde, como dice el gran padre Unamuno, “sube por la noche la tierra al cielo”, sentía como un ansia divina de bombardear todo aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos.

16. GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, 2 vols., Crítica, Barcelona, 1998. HERNÁNDEZ, Mario, *Federico García Lorca. Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 87.

17. Así la describe en la carta a sus padres, al poco de llegar, el 28 de junio de 1929. *Ibidem*, p. 86.

18. GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*, edición de Piero Menarini, Espasa, Madrid, 1999.

19. *Ibid.*, p. 169.



31



32



33

Encontramos algunas otras referencias de la ciudad en sus cartas, en las que no se traduce esa visión tan deprimente²⁰. En su primera carta a su familia, a los cuatro días de haber llegado, el 29 de junio de 1929, describe el ambiente nocturno de Broadway:

El espectáculo de Broadway de noche me cortó la respiración. Los inmensos rascacielos se visten de arriba abajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo. Chorros de luces azules, verdes, amarillas, rojas, cambian y saltan hasta el cielo. Más altos que la luna se apagan y encienden los nombres de los bancos, hoteles, automóviles y casas de películas, la multitud abigarrada de jerseys de colores y pañuelos atrevidos sube y baja en cinco o seis ríos distintos, las bocinas de los autos se confunden con los gritos y músicas de las radios, y los aeroplanos encendidos pasan anunciando sombreros, trajes, dentífricos, cambiando sus letras y tocando grandes trompetas y campanas. Es un espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo.

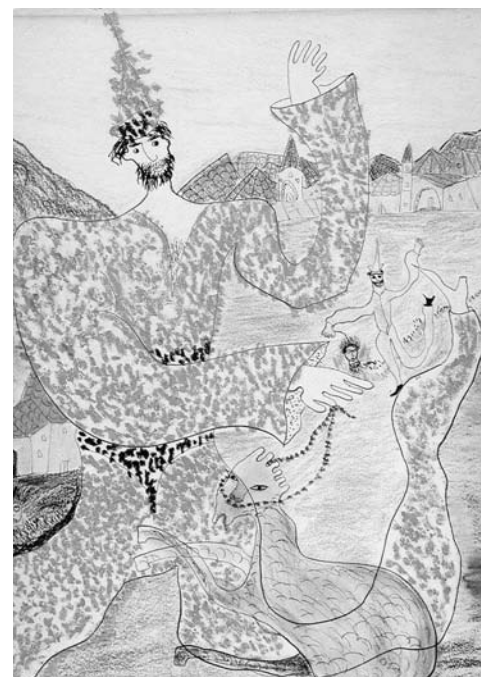
Durante su estancia en América Lorca realizó algunos de sus dibujos. Es necesario hacer una referencia a ellos, habida cuenta de su apreciación creciente en exposiciones y publicaciones sobre su vida y obra²¹. Lorca sentía un placer infantil por dibujar, y lo hacía en sus cartas y postales, o en la dedicatoria de sus libros, pero —como recordaba su hermano Francisco— entre sus vivencias poéticas y su capacidad para expresarlas de forma gráfica mediaba un abismo²².

No son buenos dibujos, aunque sí interesantes. Tienen un valor sentimental y afectivo —al margen del valor de mercado para el coleccionista—, y si algo hay que admirar es la ingenuidad de sus temas, una aparente elaboración refleja y automática, y el contenido onírico, poético y subconsciente con los que el observador inevitablemente tiende a juzgarlos²³.

Su temática es bastante repetitiva, cándida y obsesiva: marineritos, payasos y arlequines, caretas sin ojos y sirenas, vasos y jarrones, flores y frutas, animales raros; temas que a base de recrearlos una y otra vez ganan en calidad de dibujo y de trazo, a la vez que se enriquecen con nuevos matices e influencias foráneas²⁴. Aunque tienen gran semejanza con los dibujos infantiles, poco tienen que ver con ellos; son los dibujos de un adulto que no sabe dibujar por no haberse sometido a los procesos de aprendizaje en el dibujo realista. Como es lógico, no tienen comparación con los dibujos de Dalí o de Picasso —a quienes Lorca intenta imitar—, artistas de una gran maestría en el dibujo, aunque en etapas de su vida intentaran someterse a la abstracción, huir de la figuratividad, o volver a dibujar como un niño.

Es evidente que al dibujar Lorca estaba recreando sus vivencias de niño: “me siento limpio, confortado, alegre, niño cuando los hago”. El poeta fomentaba así una regresión a su mundo infantil, a su niñez granadina, con toda su ternura y fragilidad. Sus amigos le animaban a dibujar y aplaudían sus caprichos y ocurrencias; gracias a ellos probablemente Lorca llegó a pensar que sus dibujos tenían cierto valor artístico, que eran algo así como poesía dibujada.

De los realizados en Nueva York —conocemos unos doce— dos de ellos se refieren a sus fantasías sobre *La muerte de Santa Radegunda*, cuya fiesta se celebra el trece de agosto (Fig. 31). Otros tres tienen cierta analogía, pues se sitúan en el contexto de un pueblo andaluz; el primero tiene como motivo a una *Dama española sentada* (Fig. 32). El otro a un *Niño afeminado vestido de marinero* ante un hombre con barba que le abraza por la cintura, por lo que suele asociarse a la homosexualidad de su autor (Fig. 33). El tercero a un *Domador con un animal furioso* (Fig. 34). Casi todos tienen la influencia surrealista de Dalí; tal es el caso de algunos otros, como el del



34

Fig. 31. García Lorca, *La muerte de Santa Radegunda*, ca. 1930.

Fig. 32. García Lorca, *Dama española sentada*, ca. 1930.

Fig. 33. García Lorca, *Niño afeminado vestido de marinero*, ca. 1930.

Fig. 34. García Lorca, *Domador con un animal furioso*, ca. 1930.

20. ARMERO, Gonzalo, número dedicado a la vida de Federico García Lorca, en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, n. 43, Granada, 1998, p. 143.

21. Véase por ejemplo: HERNÁNDEZ, Mario, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Tabapress, Madrid, 1990. MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito, *Los dibujos poéticos de Federico García Lorca*, Museo de Bellas Artes, Santander, 1999.

22. GARCÍA LORCA, Francisco, “El arte del dibujo”, en PÉREZ DE AYALA, Juan, *Francisco García Lorca 1902-1976*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, p. 97 y ss.

23. Lorca negaba que sus dibujos fueran surrealistas; decía que tenían la misma lógica que su poesía, y que fruto de un trabajo consciente, que en ocasiones le exigía gran esfuerzo de elaboración. Cfr. GARCÍA LORCA, *Epistolario*, ed. Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1983, vol. II, pp. 79, 81, 114.

24. Los dibujos de Lorca se basan en esquemas o modelos sencillos que elabora una y otra vez, ganando así en precisión en el trazo, elegancia en la línea, un cierto primor y gracia en sus figuras, etc. Entre las habilidades más complejas conseguidas con el tiempo se encuentra la superposición de dibujos o perfiles, mediante un desplazamiento del tema, creando así un efecto de superposición y transparencia con el dibujo a línea que le otorga cierta modernidad. Dada su afición por el dibujo, y su fuerte imaginación plástica, si hubiera aprendido a dibujar podría haber llegado a ser un buen dibujante.



Fig. 35. García Lorca, *Joven y pirámides*, ca. 1930.



Fig. 36. García Lorca, *Autorretrato en Nueva York*, ca. 1930.

25. Véase el artículo de Joaquín Vaquero y Luis Moya criticando la actuación de Frank Lloyd Wright en un concurso amañado de antemano: "Resultado del Concurso para el Faro de Colón" en *Arquitectura*, n. 4, Madrid, 1932, pp. 110-133. En él definen las opiniones de Wright como divertidas, desconcertantes e ingenuas. Hablando con Wright, se dieron cuenta que desconocía las bases del concurso y, en cualquier caso, las despreciaba por no haberlas redactado él mismo; no había leído la memoria de su proyecto, y tampoco había estudiado los proyectos con la necesaria profundidad.

26. Vaquero no compartía la opinión de Moya sobre la arquitectura de Wright; le agradaba la Casa de la Cascada, no así el Museo Guggenheim de Nueva York por no ser adecuado para exponer pintura.

27. PÉREZ LASTRA, op. cit., p. 26.

28. "Yo denuncio a toda la gente que ignora la otra mitad, la mitad irredimible que levanta sus montes de cemento donde laten los corazones [...]. Os escupo en la cara...". GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 123.

29. *Ibid.*, p. 173.

30. *Ibid.*, p. 177.

Florero sobre un tejado, el *Animal dirigiéndose a una casa*, el *Ojo y pie sobre un plano*, o la *Vista y tacto*. En resumen, son evocaciones poéticas, asociadas a sus fantasías, sueños y añoranzas; o bien sus temas recurrentes, en los que no es posible encontrar asociación alguna con la arquitectura o con la ciudad de Nueva York.

Tan sólo dos dibujos tienen ciertas connotaciones arquitectónicas. El del *joven y pirámides* es de difícil interpretación (Fig. 35), aunque invita a la elucubración gratuita aventurando analogías entre la soledad de Lorca y un paisaje lleno de edificios –en este caso de pirámides en vez de rascacielos. En su *Autorretrato en Nueva York* aparece el poeta acosado por unas fieras, delante de un interesante conjunto de edificios en altura, desnudos y oníricos (Fig. 36).

IMPRESIONES DE LA CIUDAD: NOSOTROS SOMOS LATINOS

Joaquín Vaquero Palacios, Luis Moya Blanco y Federico García Lorca coincidieron temporalmente en Nueva York en 1930. ¿Qué impresión sacaron de la ciudad y de su arquitectura?

A Luis Moya Nueva York le produjo sentimientos encontrados. A pesar de su grandeza, le pareció inhumana, acorde con el hombre masa del nuevo paganismo moderno. Le impresionaron los rascacielos, pero negaba que la arquitectura tuviera que supereditarse a la técnica. Más adelante criticará frecuentemente la cultura americana por superficial y frívola, y en ello tuvo mucha influencia el juicio negativo que se formó sobre el arquitecto Frank Lloyd Wright, a quien conoció en Río de Janeiro cuando participaba en el jurado para el Faro Monumental²⁵. Siendo los únicos concursantes que se trasladaron a Río, Vaquero y Moya pudieron hablar durante largas horas con Wright sobre los proyectos premiados. A Moya le pareció desconcertante, extravagante, superficial, vanidoso e inculto. No podía ser de otra forma, siendo Moya imagen del caballero español, el arquitecto más culto por entonces en nuestro país, y un firme defensor del humanismo clásico que intentaría reflejar en su arquitectura²⁶.

Joaquín Vaquero huyó de Nueva York. Se había sumergido intensamente en su vida, en las exposiciones, en las fiestas. No sabemos lo que realmente ocurrió, pero su biógrafo comenta que: "hastiado de aquel ambiente de excesos, lo abandona todo durante la fiesta que se organiza en su honor con motivo de la inauguración de la exposición que celebra en la Veerhoff Galleries de Washington. Casi sin pensarlo y sin despedirse de nadie, embarca en el puerto de Nueva York en el primer barco que encuentra. Sólo cuando se encuentra rumbo a Jamaica, se da cuenta de la trascendencia de lo que ha hecho, de la brillante situación que ha abandonado"²⁷. En cierta manera, a Vaquero le sucedió lo que Paul Morand refleja al final de su libro, cuando describe a Nueva York como un "campo de batalla", ciudad violenta en la que nadie vive por gusto, que destroza los nervios y devora a sus gentes, en la que un europeo sólo resiste unos meses y encuentra su salvación huyendo.

Nos son bien conocidas las impresiones de Lorca. Aunque se fue con admiración profunda por la belleza moderna de su arquitectura, no le gustó la ciudad, en la que siempre se sintió un extraño: "nadie puede darse idea de la soledad que siente allí un español y más todavía si éste es hombre del sur". Le molestaba "la punzante y dionisiaca exaltación de la moneda" de Wall Street, a la que acusa en su poesía *Nueva York: oficina y denuncia*²⁸. Repudiaba la ciudad por su ausencia de espiritualidad, "sin ángeles ni *resurrexit*", nueva Babilonia pagana y amoral, bárbara y primitiva, en la que sus habitantes "ni han luchado ni lucharán por el cielo"²⁹.

Huyendo de aquella "urbe aulladora", "ante aquel tumulto de ventanas", Lorca viajó a "las hermosas islas de las Antillas", hacia la "palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española"; a La Habana, trasunto de su Andalucía, mezcla de Málaga y Cádiz, "en la que los negros ponen los ojos en blanco y dicen: *nosotros somos latinos*"³⁰.

Carlos Montes Serrano. Doctor Arquitecto por la Universidad de Navarra (1982); Profesor Titular (1985) y Catedrático (1990) de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Valladolid. Director de la Escuela de Arquitectura de Valladolid (1996-1999) y actual director del Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura. Sus líneas prioritarias de investigación se centran en la representación y en la historiografía de la arquitectura. Entre sus libros destacan *Representación y análisis formal* (Valladolid, 1993) y *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento* (Valladolid, 2006). En nuestra revista ha publicado, entre otros, los siguientes artículos: "Los orígenes de la moderna historia de la arquitectura. En el centenario de Rudolf Wittkower" (5, 2003), "Louis Kahn en la Costa de Amaffi" (7, 2005), "Et in Arcadia ego. Panofsky en perspectiva" (9, 2007).