

EL MITO DE LOS PRIMEROS *MODERNOS* ESPAÑOLES Y EL PROBLEMA DE LA FORMA

José Manuel Pozo

Se plantea la discusión acerca de cuál debe considerarse como la primera obra de arquitectura moderna construida en España, para negar el 'formalismo' como principio generador de la arquitectura; se aprovecha también la oportunidad de cumplirse ahora el noventa aniversario del inicio del Bauhaus (diciembre de 1919), que se denuncia como un movimiento artístico más que arquitectónico; a la luz de esas críticas al valor arquitectónico de la forma como generadora de la arquitectura, se cuestiona el valor de las obras propuestas en su día por Flores y Bohigas como protagonistas del 'primer racionalismo español', y se propone un nuevo hito para señalar el arranque de esa senda de modernidad.

Rehusamos reconocer problemas de forma; reconocemos sólo problemas de construcción

Mies van der Rohe, 1923



1



2



3

A veces hay 'verdades' que aunque no lo sean se asumen pacíficamente durante décadas simplemente porque nadie las contradice o pone en duda, aunque esa benevolencia, por duradera que sea, no las haga más válidas. Esto afecta a todos los ámbitos de la historia y de la ciencia, pero en el caso de nuestra arquitectura reciente se da con una frecuencia excesiva, posiblemente más que en otros campos, porque es un hecho que está aún pendiente su elaboración acabada, y se encuentra más expuesta tanto a la pacífica asunción acrítica de los hechos, que con frecuencia no se verifican, como a que se acepte lo que se llega a conocer, por poco que sea, como si eso fuese ya 'toda la historia'.

Una de esas 'opiniones' discutibles afecta a la determinación de las obras que deben considerarse que son los primeros frutos de modernidad en la arquitectura española reciente. Habitualmente, desde la publicación en 1961 de la obra de Carlos Flores *Arquitectura Española Contemporánea*, se ha venido admitiendo que esos primeros brotes se dieron en 1927 en tres obras, de Mercadal, Bergamín y Fernández-Shaw, pero parece una opinión no muy convincente, aunque haya sido asumida y repetida desde hace años por la mayoría de los estudiosos de nuestra historia de la arquitectura —como yo mismo he hecho por mucho tiempo. Por otra parte, al cuestionarlo ahora podemos aprovechar para hacer también otras reflexiones relacionadas con otro evento igualmente discutible, como es la relevancia de la Bauhaus en el diseño de la moderna pedagogía de la arquitectura.

Fig. 1. Casa para el Marqués de Villora. Madrid, 1927. Vista general. Arq. Rafael Bergamín.

Fig. 2. Rincón de Goya. Zaragoza, 1928. Interior. Arq. Fernando García Mercadal.

Fig. 3. Estación de servicio. C/ Alberto Aguilera. Madrid, 1927. Visión nocturna. Arq. Casto Fernández-Shaw.

Fig. 4. *Colonia el Viso*. Calle Serrano. Madrid, 1933-1936. Vista hacia el norte de los bloques desde la calle Doctor Arce. Arq. Rafael Bergamín.



Y si a lo largo de estas líneas se van a cuestionar esas ‘verdades’, además, al hilo de ambos sucesos, se harán también ciertas consideraciones acerca del formalismo arquitectónico que subyace en ambas; porque si ese fenómeno parecía ya superado en la praxis arquitectónica moderna —aunque nunca completamente erradicado—, ahora parece que pretende recuperar su sitio de privilegio, tanto en la práctica proyectual de los arquitectos, desandando así parte del camino recorrido por los maestros de la modernidad, y por nosotros tras ellos, como, sobre todo, en la praxis docente de las escuelas.

En mi caso, la duda acerca de la tesis formulada por Flores no es de ahora, pero la admiración que tenía por el espléndido trabajo en el que él la planteaba¹, me obligaba a respetarla. También porque, por otra parte, los frutos de arquitectura recogidos en los años de nuestra historia a que nos referimos eran, en conjunto, de tan escasa entidad y tan poco coherentes —unos cuantos ejercicios escolares de niños aplicados, según feliz frase de Chueca²—, que era razonable despreocuparse de ese asunto en beneficio del estudio de otros periodos posteriores de nuestra historia, más ricos y brillantes.

Sin embargo ahora, al ver resurgir en nuestra arquitectura modos de hacer formalistas —de los que se podrían mencionar muchos ejemplos, tanto dibujados como contruidos— se hace obligado, en un momento de forzado cambio como el presente, reivindicar la vigencia de los valores reales de la buena arquitectura, puestos en duda por quienes se dejan seducir por el formalismo, vacío y ayuno de fundamentos tectónicos, que amenaza con imponerse en el panorama arquitectónico y docente español, con la recuperación de actitudes *beauxartianas*, que creíamos superadas pero que de hecho dominan actualmente tanto las revistas como los tableros de los alumnos en las escuelas, y sus ordenadores sobre todo, porque al tablero se acercan ya poco.

Es indudable que a esto no se llega de repente; el fenómeno viene de lejos, y ha estado alimentando, larvadamente, la crítica arquitectónica española desde hace décadas, o quizás desde siempre, como el caso señalado parece mostrar; posiblemente casi nunca sea el resultado de una búsqueda consciente y reflexiva, sino más bien fruto del desconocimiento de las coordenadas en las que se producía ese debate acerca de la forma más allá de nuestras fronteras, pues en España apenas se dio; ya que aquí, si podemos decir que a veces se llegaron a asumir las nuevas formas, desde luego muy pocas veces podemos apreciar que se asimilasen los conceptos que justificaban su empleo.

De ahí la oportunidad del pretexto elegido, que tiene relación con el contenido de la conocida afirmación del maestro de Aquisgrán con la que se han iniciado estas líneas, en la que él planteaba a un tiempo, en su brevedad, ese problema y su solución.

1. FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea*, Ed. Aguilar, Madrid, 1961.

2. Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Occidental*, tomo XII: *El Siglo XX. Las fases finales y España*, Ed. Dossat, Madrid, 1980, pp. 327-328.

Así, esa idea de Mies³, interesante en relación con el contenido de la obra que él llegó a construir, y con el propio debate arquitectónico centroeuropeo de las primeras décadas del siglo XX, y por tanto con la consolidación conceptual de la arquitectura moderna, y con sus logros más maduros (los que dan valor precisamente al aserto miesiano), representa, en estas líneas, la clave que permite comprender el empuje fulgurante con el que arrancará la arquitectura española en la década de los cincuenta, y la madurez que llegará a alcanzar a partir de ese inicio; y por eso mismo es una advertencia seria contra ciertas 'novedosas' actitudes *trasnochadas*, de moda actualmente.

La consideración de cuándo y cómo podemos decir que comenzó a hacerse arquitectura moderna en España debida a arquitectos españoles es un buen pretexto para reflexionar sobre ello. Porque si hasta ahora se ha aceptado la propuesta que Flores hizo en 1961 situando el arranque de la modernidad arquitectónica en España en 1927, de la mano –nunca mejor dicho– y el lápiz de Mercadal, Fernández-Shaw y Bergamín, cada uno de los cuales aportaba una obra a ese nacimiento de trillizos arquitectónicos en la balbuciente modernidad española, ha pasado tiempo suficiente desde entonces para que nos atrevamos a cuestionar el rigor de aquella intuición precipitada de Flores, de cuño formalista, a la que le llevó tal vez el deseo de adelantar la fecha todo lo posible. Ahora, sin complejos, debemos aceptar que ese hecho se produjo bastante más tarde, y desde luego por obra de otros arquitectos, distintos de esos tres, y más dotados que ellos.

Esta cuestión no es, como alguno pudiese pensar, una curiosidad historiográfica reservada para académicos eruditos, sino que es muy representativa del no entendimiento del debate apuntado acerca de la forma, que muchos eluden, pero que afecta al núcleo mismo de lo que es la arquitectura, como bien comprendieron en su momento Mies, Behrens, Berlage, Van Doesburg, Gropius o Van de Velde, y que el recuerdo del noventa aniversario del nacimiento del Bauhaus nos anima a volver a plantear. Ya que están tratando de proponer nuevamente otra vez lo que se dirimió y resolvió en los años 20, acerca del papel que le compete a la investigación formal en la génesis de la obra de arquitectura, y de si la forma debe estar en el origen de ésta o ha de ser una parte del resultado.

Así, para continuar aprovechando la autoridad de Mies, si nos servimos de aquella frase suya tan conocida según la cual “la arquitectura es la voluntad de una época traducida a espacio”⁴, la protomodernidad supuesta de los tres edificios de Mercadal, Fernández-Shaw y Bergamín debería percibirse, de entrada, en su anticipo en la respuesta a la voluntad de su época –en España; cosa bien dudosa, a pesar del voluntarista manifiesto expresionista con el que Fernández-Shaw ilustró la construcción de su gasolinera⁵.

Pero si podríamos perdonarles esa primera carencia, dada la confusa situación de España en esos años, y la duda cierta acerca de cuál era la voluntad social imperante, cuestión que se llevó de hecho a un conflicto armado una década más tarde, lo que no es en cambio disculpable es que no atendiesen tampoco a la segunda parte de la máxima miesiana, y que su aportación a la imagen de la nueva sociedad fuese meramente formal y no espacial, hurtando a sus obras la aportación característica de la concepción moderna de la arquitectura desde la irrupción de los nuevos materiales, que hacían posibles nuevos espacios, antes inimaginables.

Miradas desde el presente, podríamos llegar a aceptar aquellas tres piezas como la respuesta formal más avanzada del momento (tampoco iría más allá), y reconocer así en ellas las obras de formas más rotundas o comprometidas que se construyeron en aquellos años conforme a la nueva ‘estética arquitectónica’; bien, pero aun aceptando eso, no es menos cierto que ninguna de las tres respondía al espíritu que movía la revolución arquitectónica que se estaba produciendo en Europa, que, aunque indudablemente se mostrase también formalmente, no era una cuestión meramente formal; y de hecho dio lugar en Europa central, en los años veinte, a un interesante debate, que a los autores de esos edificios a que me refiero sin duda paso inadvertido, posiblemente más por ignorancia de lo que se debatía que por desinterés; pero lo que es innegable es que las tres obras muestran claramente esa ignorancia.

Sirviéndonos de un término de moda hoy, podríamos decir que su modernidad fue meramente ‘caligráfica’; esto es, que carecían del contenido espacial que distinguía a la nueva arquitectura, y que sus autores se limitaron a revestir ‘lo de siempre’ de una apariencia más o menos moderna; cosa que indudablemente fue muy meritoria, y tal vez sí se deba reconocer que en eso fueron pioneros; pero de ahí a decir que con la construcción de esas obras había comenzado la arquitectura moderna en España hay un trecho, y habrá de pasar bastante tiempo hasta que se logre recorrer.

3. VAN DER ROHE, Mies, “Bauen” (Construir), *Revista G*, n. 2, septiembre 1923, p. 1; recogido en NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio; reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*, Ed. El Croquis, Madrid, 1995 p. 366.

4. VAN DER ROHE, Mies, “Baukunst und Zeitwille” (Arquitectura y voluntad de época), *Revista Der Querschnitt*, n. 4, 1924, pp. 31-32; recogido en NEUMEYER, F., *ibid.* p. 371-375.

5. “No tiene ningún estilo. Ha surgido una silueta de elementos que integran la construcción. La superposición de los planos de las marquesinas, recuerdan las alas de un biplano. La torre recuerda los tubos de ventilación de los barcos. La estructura de hormigón armado se ha conservado en toda su pureza, salpicándose tan sólo con cemento armado y arena de mármol. Unos faroles de línea sencilla animan las marquesinas, los aparatos que suministran gasolina, el petróleo, los aceites, el agua, el aire a presión, los extintores de incendios *decoran* la instalación. Los automóviles, el altavoz, las luces, le darán vida” (FERNÁNDEZ-SHAW, Casto; Memoria del proyecto; recogido en CHUECA GOITIA, F., *Historia de la Arquitectura Occidental*, op. cit. p. 316). El propio Chueca calificará a Fernández-Shaw de extraño personaje, “anacrónico y anticipador”, y a sus fantásticas imaginaciones de “gigantescos juguetes” (Cfr. CHUECA GOITIA, F., *ibid.* pp. 316-318).

Del contenido de modernidad de la casa para el Marqués de Villora no es necesario comentar mucho. El edificio está en la línea de la buena arquitectura de ladrillo madrileña, aunque ejecutada en este caso ‘a la holandesa’; sin más. Más ‘moderna’ parece, a simple vista, la segunda de las obras: el Rincón de Goya, pero se trata de una impresión ficticia ya que, como señala Bohigas acertadamente, “su lenguaje –sin insistir siquiera en evidentes incoherencias sintácticas y en una cierta torpeza expresiva– no ha alcanzado todavía una definitiva integración cultural”⁶. Por lo demás no se puede decir tampoco que, al menos, sea un edificio bello o emocionante. Y ni siquiera el paso del tiempo le ha conferido más valor del que tiene y, ochenta años después, sigue siendo un pabellón perdido en un parque de Zaragoza.

Indudablemente, la más coherente de las tres obras resulta ser la gasolinera de Porto Pi; posiblemente porque su ‘programa’ casi exigía la modernidad formal; pero hace bien poco he vuelto a pasar por delante de ella, o, mejor, por delante de la reconstrucción que se hizo de ella hace unos años y, respetando el mérito de los que promovieron ese esfuerzo, no parece que hayamos recuperado algo especialmente precioso, más allá de su valor documental; ya que si prescindimos del interés que puedan tener los formalismos ‘lingüísticos’ propios del ingenuo expresionismo maquinista de Fernández Shaw –sonido incluido⁷–, ni sus proporciones están especialmente logradas, ni por el tratamiento de los materiales y las texturas el conjunto resulta demasiado atractivo.

Por eso, en resumen, podemos concluir que la modernidad que Flores descubrió en ellos se reduce, en la práctica, a su formalismo protomoderno; que, aunque sea algo torpe, desde luego merece un reconocimiento; pero que no podemos identificar como una anticipación de la práctica arquitectónica moderna, y sí más bien como un simple cambio de estilo.

De hecho, como prueba de la novedad meramente superficial de esas obras, ajena casi por completo al concepto de fondo que daba vida a la nueva arquitectura europea coetánea, podemos acudir a lo que escribía por entonces Mercadal, que era indudablemente el más comprometido y ‘enterado’ de los tres arquitectos señalados por Flores, y el más empeñado en difundir el recurso a la ‘arquitectura moderna’, de hecho y por escrito, y el que creía conocer mejor el camino que debía seguirse para lograrlo.

Resulta en ese sentido esclarecedor, en primer lugar, detenerse a considerar brevemente la encuesta que el arquitecto aragonés promovió, en 1928, entre los arquitectos españoles de la época acerca de la nueva arquitectura; la tituló “Nuevo arte en el mundo; Arquitectura, 1928” y publicó los resultados en el número 32 de la *Gaceta Literaria*, en abril de 1928⁸.

La encuesta se componía de seis preguntas dirigidas a los arquitectos españoles, así como de varias más dirigidas a artistas, literatos,... La redacción de las cuestiones planteadas deja ver un entendimiento estilístico, esto es, formal, de la nueva arquitectura y de la cuestión propuesta. Y lógicamente, a tenor de las preguntas, las respuestas dejarán todavía menos margen para la duda. Así, la cuarta de las cuestiones propuestas, que era por otra parte, la más ‘arquitectónica’ de las seis, estaba redactada en términos inequívocos: “La arquitectura moderna, caracterizada por su racionalismo y por su ausencia de decoración, ¿cree usted que es fruto de la moda o que perdurará tras de una evolución?” Si ya la redacción denotaba ese entendimiento ‘estilístico’ de la cuestión considerada, las respuestas resultantes son aún más esclarecedoras; como por ejemplo, precisamente, la de Fernández-Shaw que se declaraba partidario, decía, ‘del nuevo estilo’, sobre todo, añadía, “para determinada clase de edificios”, cuya naturaleza no concretaba, pero que suponía aceptar explícitamente la exclusión, al menos tácita, de su empleo generalizado. Y de hecho a continuación el arquitecto aportaba la lista o catálogo de los edificios que él estaba proyectando en ‘ese estilo’, dice textualmente; con lo que también parece afirmar que había proyectado otros en ‘otros estilos’, en línea con el eclecticismo estilístico imperante: para cada uso, un estilo adecuado.

Pero no era sólo Fernández-Shaw el que hablaba del ‘nuevo estilo’; la encuesta muestra que ni siquiera los ‘comprometidos’ se habían enterado mucho de lo que sucedía allende nuestras fronteras, y que, como señalaba quejoso Bergamín desde París en 1925, mientras aquí “nos encontramos en medio de esta gran borrasca... Ahí, en Madrid no se mueve ni la hoja de un rábano”⁹; si bien la borrasca a la que él parecía referirse era sobre todo formal, alejada del huracán ideológico, social, espacial y funcional que acompañaba en centroeuropa el nacimiento de una nueva sociedad, sirviéndose de una nueva arquitectura¹⁰, mediante el recurso a unos materiales y técnicas nuevos, que en España se desconocían por completo.

6. BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura española de la Segunda República*, Tusquets Editores, Barcelona, 1970, p. 19.

7. “La torre tiene por objeto instalar un altavoz para anuncios apropiados”; FERNÁNDEZ-SHAW, Casto, en *Cortijos y Rascacielos*, n. 6, 1931, pp. 186-187.

8. *La Gaceta Literaria*, n. 32; Madrid, abril 1928; Reproducida como homenaje en 1967 en *Hogar y Arquitectura* (n. 70, Madrid, mayo-junio 1967).

9. BERGAMÍN, Rafael, “Impresiones de un turista”, en *Arquitectura*, n. 78, Madrid, octubre 1925, pp. 236-239.

10. Es significativa la respuesta, a esa pregunta, de los guasones Arniches y Domínguez: calculamos que el movimiento moderno entrará en España el 30 de junio de 1935, a las 17,45h (hora de verano) por la aduana de Port-Bou (Respuesta de Arniches y Domínguez a la encuesta de 1928 de García Mercadal “Nuevo arte en el mundo; Arquitectura, 1928”; Cfr. *Hogar y Arquitectura*, ibid).



En definitiva, se puede decir que las obras en que Flores pareció descubrir ese momento que reclamaba Mercadal en su encuesta cuando preguntaba ¿En que año calcula entrará España en el movimiento arquitectónico europeo?, reflejan tan sólo que sus autores habían sabido asumir, aunque fuese de modo precario, las formas propias de la nueva estética, pero no muestran, en modo alguno, el entendimiento por su parte de los principios generadores de la nueva arquitectura, y que las aportaciones que en ellas hicieron esos tres arquitectos se podrían descubrir igualmente, de modo más o menos claro, por las mismas fechas, en otras obras de los buenos arquitectos del momento, como Gutiérrez Soto, López Otero, Blanco Soler, Lacasa, Sánchez Arcas, Borobio,... e incluso más en algunas de las de éstos que en las de aquéllos, o al menos el tiempo y el uso las han tratado mejor. Pero también en estos casos, desde luego, sin superar lo meramente formal.

Porque indudablemente los autores de las tres obras mencionadas no fueron los únicos que en España intentaron imitar, a su manera, la auténtica renovación de la arquitectura que lideraban Mies, Taut, Wright, Mendelshon u Oud, sino que tanto ese intento, como el despiste al hacerlo, fueron algo generalizado, del que no se libraron tampoco los mitificados miembros del GATEPAC, con Mercadal a la cabeza, bien porque no acabaron de entender de qué se trataba, o porque, intuyéndolo, no fueron capaces de hacerlo, conforme a la simpática expresión de Chueca antes mencionada.

Ni siquiera Sert se enteró de verdad, aunque su caso sea tal vez distinto, porque sí pareció captar algo más de la cuestión de fondo, y no se quedó sólo en la superficialidad de la forma,

Fig. 5. *Casa de viviendas en la calle Muntaner*, esquina Calle Párroco Ubach, Barcelona, 1931. Vista general. Arq. José Luis Sert.

Fig. 6. *Casa de viviendas en la calle Muntaner*. Planta inferior de la vivienda más favorable, con balcones en vez de muro medianero; y planta superior de la vivienda más favorable, con balcones en vez de muro medianero.

como parece probar la arquitectura que llevó a cabo en años posteriores, ya en el exilio, mientras que el resto de los ‘buenos’ de aquellos años, incluidos los que contestaron la encuesta de Mercadal y los que se exiliaron al acabar la guerra, continuaron construyendo lo mismo que hacían aquí, y apenas dejaron nada reseñable, a excepción de Bonet, Candela y alguno más.

Pero, de todos modos, ese ‘segundo Sert’ que ‘se salva de la quema’ no es el Sert al que nos referimos ahora, y que determinada crítica ha intentado encumbrar como figura señera de nuestra arquitectura y artífice, como representante eximio del GATEPAC, o del GATCPAC, y, por eso mismo, de una supuesta modernidad aniquilada por el franquismo¹¹; porque tampoco él logró entonces ir mucho más allá de la pura forma.

En concreto, si atendemos al celeberrimo bloque de viviendas de la calle Muntaner, muestra prototípica de la ‘modernidad’ alcanzada por su autor, y por el movimiento del que formaba parte, y que se publicó entonces incluso en revistas extranjeras, se pone en evidencia, digámoslo claro, hasta qué punto lo que buscaba su autor era lograr una apariencia moderna para la fachada del edificio, detrás de la cual ‘ocultó’ una vivienda muy desafortunada, como en el más tradicional clasicismo beauxartiano. Incluso fue incapaz de desprenderse de la simetría al componer la fachada.

Debo reconocer que durante mucho tiempo yo tampoco me atreví a poner en duda la modernidad ‘republicana’ de esta obra de Sert, defendida por Bohigas en términos muy elogiosos y poco ecuanímenes¹²; hasta que, mientras desarrollaba mi tesis doctoral, me puso en guardia Moya, que había sido protagonista de aquel momento y lo conocía bien, y tenía autoridad para afirmar sin problemas que si “el movimiento moderno no se dio en España (era) porque aquella arquitectura no se llegó a entender”. Y continuaba precisando: “no llegó a madurar, al menos en Madrid; sólo en Barcelona Sert hizo la casa de la calle Montaner, pero tampoco, porque es una planta malísima a la que puso fachada moderna. Tenía un patio de dos metros para ocho alturas. Hoy no le hubieran dejado construirlo. Pero, ¿no tenéis la revista del GATEPAC?; pues vedlo allí, está todo (...); esto en Madrid abundaba, ese tipo de distribución, aunque luego la fachada era plateresca por ejemplo, en vez de ser moderna, como en el caso de la obra de Sert; pero la intención era idéntica (...) La sorpresa era que eso lo pusiesen como modelo en el Gatepac,... ¡realmente ya es el contrasentido máximo que puede darse en el mundo!¹³”.

Recuerdo que movido por aquella advertencia busqué las plantas, y comprobé con sorpresa¹⁴ que sería difícil, en efecto, encontrar una vivienda peor distribuida en el ensanche barcelonés. El entendimiento del espacio de Sert en esa obra –en la que recurre a la tipología duplex– es puramente compositivo... pero de fachada. Parece que primero fue la fachada, luego el resto.

Desde luego, analizando esas viviendas¹⁵ estamos seguros de que, como apuntaba Moya, Sert por entonces aún no había asimilado, en la práctica, lo que Oud planteaba como fin primario de la arquitectura: “¿Por qué se construye?”, se preguntaba; y respondía: “para servir al hombre”; lo que consiste, precisaba, en “dar a las personas un alojamiento agradable y racional, bien distribuido y bien orientado”¹⁶. Ni tampoco había tenido tiempo Sert con toda probabilidad de leer lo que ya para entonces había escrito Taut acerca de la vivienda moderna: “Todo ser humano intenta caracterizar el ambiente en el que vive de modo que resulte en armonía con su vida. Plasmar la materia, los objetos de uso, el apartamento o la casa no es sólo una cuestión estética o de apariencia exterior, antes bien un problema de facilidad de uso. (...) La vivienda está más íntimamente ligada a cada ser humano individual que su misma camisa”¹⁷. Pero curiosamente Moya sí lo había hecho, porque suyo era el ejemplar, de 1927, de la primera edición, en alemán, de *Ein Wohnhaus*, que he podido manejar¹⁸.

SUPERFICIALIDAD CRÍTICA

Ahora bien, si la pervivencia más o menos manifiesta del formalismo academicista como práctica proyectual no fue sólo un problema de España, como ahora veremos, y de hecho aún perdura, en otras partes hubo al menos reflexión y discusión acerca de ello; y aquí no; y tal vez esa sea una de las razones por las que la modernidad llegó a nosotros con un par de décadas de retraso: cuando tuvimos modelos que imitar, surgidos en otras partes a partir de ese debate, que nos permitieron superar los dictados del eclecticismo imperante.

11. Cfr. BOHIGAS, O., op. cit., y FLORES, Carlos y BOHIGAS, Oriol, “Panorama histórico de la arquitectura moderna en España”, en *ZODIAC*, n. 15, Milán, 1965, pp. 5-33.

12. “La primera obra madura del racionalismo español. (...) En la plenitud de la ortodoxia metodológica y lingüística del racionalismo”. (Cfr. BOHIGAS, O., op. cit., pp. 60-62).

13. Cfr. POZO, José Manuel, “La verdad de las cosas”, recogido en *Luis Moya Blanco (1904-1990)*, T6 Ediciones, Pamplona, 2009, pp. 140-162.

14. Vid. POZO, José Manuel, *Regino Borobio Ojeda (1895-1976), modernidad y contexto en el primer racionalismo español*, COAAR, Zaragoza, 1990, pp. 50-54.

15. Ibid.

16. Cfr. OUD, Johannes Jacobus Petrus; “Preferenties”; Elseviers Maandschrift, Marzo, 1960, en *Casabella*, n. 249, marzo 1961.

17. Tomado de la versión italiana de *Ein Wohnhaus*, de Bruno Taut preparada por Gian Domenico Salotti (*Una casa di abitazione*, Franco Angeli Editore, Milán, 1991, pp. 13-15).

18. TAUT, Bruno, *Ein Wohnhaus*, Franckh'sche Verlagshandlung W. Keller e Co., Stuttgart, 1927; perteneciente al “Legado Luis Moya” de la Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Navarra.



Fig. 7. Edificio de la Bauhaus en Dessau, 1927. Vista general. Arq. Walter Gropius y otros.

Llegados aquí me parece que es el momento de referirnos a la otra 'verdad' que nos hemos propuesto cuestionar, como es que se considere a la Bauhaus como la primera escuela de arquitectura de la modernidad, y en la que se gestó buena parte de lo sucedido después; y ahora que se cumple un aniversario redondo de su puesta en marcha (noventa años) y en todas partes se celebra como si ahí se hubiese producido el arranque de la nueva arquitectura, podemos aprovechar para referirnos a algunos de los contenidos conceptuales y de la praxis propedéutica que distinguieron a la mitificada institución, que contradicen en parte, arquitectónicamente, lo que Mies defendía.

Desde luego de entrada se puede decir que no fueron los nazis quienes clausuraron la Bauhaus; pues lo que ellos cerraron era ya otra cosa, o aspiraba a serlo, porque la Bauhaus de Gropius se había muerto sola, cuando él abandonó la dirección, en 1928, superado por sus propias incoherencias. Lo que Hitler cerró era algo distinto, que Mies luchaba por convertir en una verdadera Escuela de Arquitectura, en la que importasen realmente más los *problemas de construcción* que los *problemas de forma*.

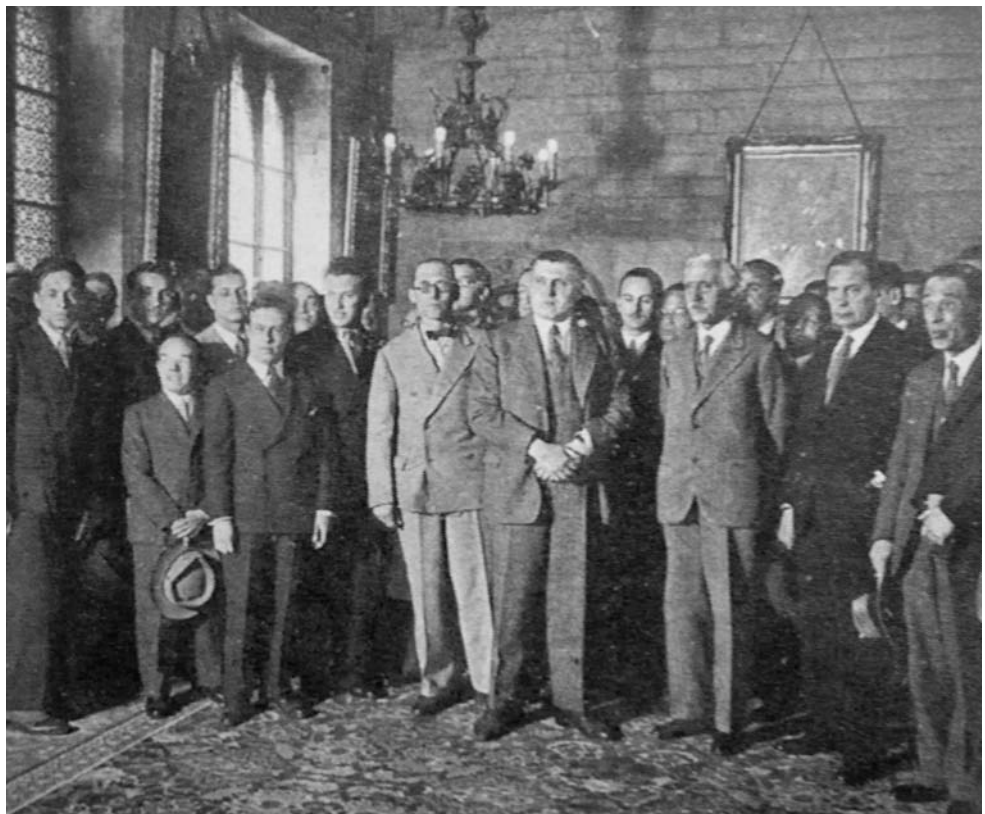
Sin duda, el Bauhaus fue un experimento con cierta carga revolucionaria, nada convencional e incómodo por eso mismo para la sociedad alemana tradicional (y de ahí buena parte de sus problemas y de su prestigio actual), que fue beneficioso sin duda para la enseñanza de la arquitectura, pero más por lo que tuvo de ruptura con la formación académica y por su aportación a la praxis propedéutica de las artes, que por su contribución a la creación de un nuevo método de enseñanza de la arquitectura; y de hecho no es riguroso defender que fuese realmente una escuela de arquitectura, y sería peligroso usar sus métodos de aprendizaje en las que sí lo son, como se ha comprobado en los centros docentes que han intentado reproponer aquel modelo.

En la línea de las verdades no comprobadas, me parece interesante lo que De Michelis y Koble-meyer afirmaban refiriéndose a la 'producción del Bauhaus', de la que apuntaban que la parte de ella que ha sido acogida con los brazos abiertos en todos los relatos del movimiento moderno, que es la relacionada con las estructuras transparentes y las ligeras superficies de vidrio, la de los motivos decorativos abstractos y la de la producción industrial en serie, esa es, precisamente, dicen, la que en el Bauhaus se dio apenas de modo marginal¹⁹.

En efecto, asociamos por lo común el Bauhaus a la imagen de su edificio en Dessau, la obra maestra de Gropius, terminada a finales de 1926, pero se trata de una asociación que resulta sumamente engañosa; porque aparte de que ese edificio en sí sea también deudor de un cierto formalismo clasicista, aunque esté revestido de ropaje moderno, es importante hacer notar que la docencia que se impartía en él no tenía mucho que ver con el diseño de la arquitectura que mostraba, ni con la arquitectura en sí, tal y como la entendemos nosotros, y como la entendía el propio Gropius; porque consta que él mismo, en Weimar, atrapado por sus contradicciones, enviaba fuera, a la Escuela Profesional de la Construcción de la ciudad, a los alumnos de su

19. Vid. DE MICHELIS, Marco y KOBLEMEYER, Agnes, *Bauhaus, 1919-1933*, Mazzotta Ed., Milan, 1996, p. 34. Catálogo de la exposición *Bauhaus, 1919-1933, Da Klee a Kandinsky; da Gropius a Mies van der Rohe*. (Milán, 1996).

Fig. 8. Grupo de arquitectos reunidos en Barcelona por García Mercadal para preparar el CIAM IV, en la recepción en el Ayuntamiento de Barcelona, con Ildefonso Cerdá. Mercadal está situado el segundo empezando por la izquierda, y Gropius, el segundo desde la derecha.



‘Academia de la Forma’ –eso era la Bauhaus– que querían aprender a construir, porque esa enseñanza no era su preocupación principal ni la del resto de ‘maestros’²⁰.

Para Gropius, al igual que para Behrens, su maestro, la arquitectura a fin de cuentas “formaba parte también de las artes plásticas”²¹, que estaban entonces “en contraposición con el impresionismo de la época”, y como tal la enseñarán ambos; primero Behrens, y después Gropius, se preocuparon ante todo por alcanzar formas bellas, sin prestar de entrada atención prioritaria a lo tectónico, que vendrá después. Hasta el punto de que en la Bauhaus, a pesar de su nombre, siempre, incluso después de la marcha de Gropius, el número de los que seguían los cursos de arquitectura, cuando los hubo, fue minoritario²², y solamente en el breve periodo de la dirección de Mies, en la tercera etapa de la institución, en Berlín, a partir de 1930, ésta pareció encaminarse hacia una verdadera Escuela de Arquitectura, pero ya era tarde, pues Hitler, a poco de llegar al poder, la cerró definitivamente, en abril de 1933.

Como llegaron a afirmar De Michelis y Koble Meyer con ocasión de la exposición sobre la Bauhaus, en Milán en 1996, “El ‘estilo Bauhaus’, que suele ser protagonista de todas las reconstrucciones simplificadas del desarrollo del diseño y la arquitectura contemporáneos, posee la extraña característica de no haber existido nunca”²³.

Podría parecer fuera de lugar o excesiva esta referencia al Bauhaus, a Gropius y a Behrens en relación con el caso español y con las tres obras protomodernas señaladas por Flores a las que nos estamos refiriendo, pero no es una digresión gratuita, ni con relación a eso ni mucho menos por lo que se refiere a las otras reflexiones que estamos planteando; de una parte porque Mercadal, en su periplo europeo estuvo en el estudio de Gropius, al que después logró hacer venir a España, primero para impartir una conferencia en Madrid (Residencia de Estudiantes, 1930), y posteriormente para hacerle participar en las sesiones preparatorias del CIAM IV (Barcelona, 1932); y ya antes, en la encuesta antes mencionada, Mercadal había incluido como complemento una información extensa de Adolf Behne acerca de la Bauhaus, redactada en el sentido que apuntamos, y en tono muy laudatorio²⁴; y por lo que a Behrens se refiere, Mercadal también conoció de primera mano su docencia durante su viaje europeo, y es significativo el comentario que hizo al respecto, que revela no sólo el juicio que se formó de ella, sino su actitud frente a las ‘nuevas formas’. “Pude ver, escribía en 1923, desde Viena, en la revista *Arquitectura*, que el camino que siguen ahora aquí es distinto del nuestro; lo que les interesa, sobre

20. Cfr. DE MICHELIS, M. y KOBLEMEYER, A., op. cit., pp.13-35.

21. BEHRENS, Peter, “Ethos und die Unlagerung der Künstlerischen probleme”, en *Die Form* 1/1, 1922, p. 7; recogido en PEHNT, Wolfgang, *Architecture expresioniste*, Hazan, París, 1998, p. 8.

22. Vid. DE MICHELIS, M. y KOBLEMEYER, A., op. cit.

23. *Ibid.*, p. 34.

24. BEHNE, Adolf, “El Bauhaus de Dessau”, *La Gaceta Literaria*, n. 32, Madrid, abril 1928.



Fig. 9. Casa Esters. Krefeld, 1927-30. Estado actual: Fachada al jardín y detalle. Arq. Mies van der Rohe.

todo, es encontrar una idea, y que ésta tenga novedad; esta primera idea tiene un carácter que podríamos llamar plástico: buscan una forma, una envolvente, un volumen, para lo cual sirven de pequeñas maquetas donde tratan de plasmarla, materializándola en cierto modo. En las dos exposiciones cada proyecto iba acompañado de su modelo en cartón o en barro; los planos, reducidos a lo indispensable...”²⁵.

Primero la forma, después el qué. Qué lejos nos encontramos de aquel revelador aforismo de Kahn: “Del orden qué, del proyecto cómo”²⁶, del “reconocemos sólo problemas de construcción” miesiano, y del célebre principio berlagiano de que “nada debe edificarse que no esté claramente construido”²⁷. Lógicamente esos dos planteamientos tenían que acabar colisionando. Y será cuando Mies se lo haga ver a Behrens, en cuyo estudio trabajaba hasta ese momento²⁸. Desde ese enfrentamiento cada uno siguió su camino, cuyas evidentes diferencias se pueden apreciar en la comparación de los bloques de viviendas que uno y otro (Behrens y Mies) levantaron en Stuttgart en 1927, en la Weissenhoff.

El conflicto Behrens-Mies, en el que el tiempo, justo juez, ha dado la razón a quien se la ha dado, no nació del afán de protagonismo o de liderazgo, sino de la aplicación de unos principios. A pesar de que los neoformalistas, quizás esos que no se atreven a ir al combate cuerpo a cuerpo con la arquitectura, a cara descubierta, vuelvan una y otra vez a la carga y repongamos nuevamente el principio beauxartiano de que la forma bella debe preceder a la arquitectura buena, la arquitectura sólida se resiste al engaño y lo rechaza como cuerpo extraño: “la forma como meta es formalismo y eso lo rechazamos”²⁹.

Deberían leer de nuevo lo que escribía Oud ya que, aun sin saberlo, se sirven de sus aciertos (porque la arquitectura moderna no ha surgido sola); y él advertía ya, en 1921, de que “la arquitectura no es, como las demás artes liberales, el resultado exclusivo de un proceso espiritual. También es el resultado de factores materiales: destino (uso, función), material y construcción. Su fin es doble: debe ser útil y bella a la vez. Igual que los factores espirituales cambian a lo largo del tiempo, los factores materiales cambian constantemente, de tal forma que su evolución sólo puede ser impedida durante breves períodos de tiempo. Y esto vale tanto para los productos arquitectónicos como para los productos industriales. Pero cuando las posibilidades estéticas de un objeto disminuyen y crece su valor de utilidad se reduce la oposición que su pura determinación formal suscitaba en la concepción artística vigente”³⁰.

25. GARCÍA MERCADAL, Fernando, “Desde Viena”, en *Arquitectura*, octubre 1923, pp. 335-337.

26. KAHN, L., “Order is”, *Perspecta* n. 3, 1955, p. 59.

27. FRAMPTON, Kenneth, “Mies van der Rohe y la importancia del hecho”, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 165.

28. Cfr. SCHULZE, Franz, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, The University Chicago Press, Chicago, 1985, pp. 57-70.

29. VAN DER ROHE, M., “Bauen”, *ibid*.

30. Cfr. OUD, Johannes Jacobus Petrus; “Sobre la arquitectura del futuro y sus posibilidades arquitectónicas”. Conferencia en la Asociación Opwouv; Rotterdam, febrero 1921. Recogida en *Mi trayectoria en De Stijl* (J.J.P. Oud), Colección Arquitecturas, Galería-librería Yerba, Murcia, 1986, pp. 72-87.



10



11

Fig. 10. Club Náutico de San Sebastián, 1929. Vista desde el pantalán. Arq. José Manuel Aizpurúa y Luis Labayen.

Fig. 11. Pabellón de la Confederación Hidrográfica del Ebro en la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Vista general (a la derecha se vislumbra el Pabellón de Croacia, y al fondo el Palacio Nacional). Arq. Regino Borobio Ojeda.

31. Ni siquiera Aizpurúa llegó a superar el carácter epidérmico de su modernidad. Como recordaba Moya, "Aizpurúa, en 1926, en la Escuela, puso fachada corbuseriana a un edificio con planta simétrica. Fue lo primero "moderno" que recuerdo se hiciera en la Escuela. Era una planta simétrica, y le puso una fachada asimétrica". Cfr. POZO, J. M., "La verdad de las cosas", op. cit., pp. 147-148.

32. Ibid., p. 147.

33. Cfr. Cfr. SCHULZE, F., op. cit., pp. 65-70, y FRAMPTON, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna*, op. cit., pp. 165-170.

EL EDIFICIO CAPITOL, UN PRECEDENTE MÁS SÓLIDO

Por eso me parece interesante remover esos tres hitos de nuestra historia, y situar el inicio de la modernidad arquitectónica en España un poco más allá de 1927.

Como mínimo parece que deberíamos desplazarlo hasta la inauguración del Club Náutico de San Sebastián de Aizpurúa y Labayen, pero con reservas, porque también esa obra presenta un evidente formalismo³¹, aunque sea mucho más atractivo que el de las otras tres y haya aguantado el paso del tiempo bastante mejor que aquéllas. O tal vez incluso debiéramos llevar ese arranque hasta la Exposición Universal de Barcelona de 1929, donde muy cerca del Pabellón de Alemania, Borobio levantó una pieza, que no por desaparecida debe ser ignorada.

Pero pienso que, en rigor, deberíamos esperar a los años cincuenta para poder hablar de una verdadera arquitectura moderna, internacional, funcional,... en España. Y si queremos señalar algún precedente anterior a la guerra civil española, aunque sea limitado y todavía en parte incoherente, sólo hay un edificio en esos años que merece ser considerado como un anticipo real de aquella, en lo espacial, en lo funcional y en lo tectónico; y este edificio es el Carrión (o Cine Capitol), de Feduchi y Eced, terminado en 1933. En él sus autores no sólo supieron asumir con contundencia la estética formal de la modernidad, inspirándose en las obras de Mendelshon, sino que dieron cobijo a un programa multifuncional complejo e, interpretando espléndidamente el papel publicitario de novedad que le correspondía ejercer, se sirvieron para hacerlo de los materiales y técnicas de la nueva sociedad y de la nueva arquitectura: el vidrio, el acero, la luz eléctrica, el aire climatizado...

Incluso las quejas o reticencias de Moya (que fue el arquitecto de la contrata) al respecto, lejos de disminuir sus méritos de modernidad, acrecientan ese sentido de edificio adelantado a su tiempo que estamos proponiendo.

"Íbamos todos allí (a las conferencias que impartieron en Madrid Le Corbusier, Gropius...) porque nos gustaba mucho, decía Moya. Nos parecía estupendo, pero claro, luego venía el sentido práctico, es decir; bueno, pero esta gente ¿en qué clima está pensando?; aquí en Madrid, donde tenemos 10 bajo cero y luego 50 sobre cero en verano, ¿Dónde vamos a pasar con este tipo de cosas? Además, te cuento una cosa que sabemos ya, pero un dato concreto, es que en el Capitol el coste de las instalaciones de acondicionamiento de aire y anejos de fontanería, etc..., era el 20 por ciento del conjunto de la obra, ¡el 20 por ciento!, hay que tener en cuenta que se incluía también el mobiliario en esa cuenta general; es monstruoso el coste de eso. Y claro esto en el Capitol se hizo como un lujo, muy bien, estupendo, pero hacerlo por obligación, no como lujo, por el capricho de tener una fachada de cristales realmente no se le ocurría a nadie, es una bobada, y no lo hacíamos nadie; el Capitol se hizo alrededor del año 30 (29, 30 ó 31 por ahí), ese tiempo se tardó en hacerlo"³².

No parece casual que para la portada de su ambiciosa obra *Arquitectura Española del siglo XX*, Urrutia eligiese precisamente la imagen del Capitol. Ni es desviarse de lo que venimos tratando referirnos a ese edificio que, a diferencia de las tres obras protomodernas propuestas por Flores, cuya teórica importancia el paso del tiempo ha ido diluyendo, ha ido ganando en protagonismo y utilidad desde 1933 hasta hoy, convirtiéndose de hecho en uno de los símbolos más característicos de la capital de España.

Y no es gratuita esta mención al Capitol no sólo porque me parezca necesario señalar un nuevo inicio si removemos el que aceptábamos hasta hoy, sino porque esa obra, de clarísima inspiración alemana, mendelshoniana, nos remite nuevamente al "rehusamos reconocer problemas de forma; reconocemos sólo problemas de construcción" miesiano, que ambos maestros, Mies y Mendelshon, habían aprendido de Berlage³³; y eso lo relaciona a su vez con lo que sucederá en España dos décadas después.

El Capitol sí que anticipa verdaderamente lo que veremos materializado de modo generalizado en las obras del grupo de buenos arquitectos españoles que se dieron en los cincuenta, que será cuando podamos decir realmente que la arquitectura moderna, funcional, internacional o como quiera llamársele había llegado finalmente a España. Así, en esa obra de Feduchi y Eced el protagonismo de la estructura, el valor espacial de la arquitectura, la multiplicidad y complejidad funcional, la eficacia constructiva, el protagonismo de los nuevos materiales y la importancia de la técnica como factor de diseño, sí que suponen un precedente de las preocupaciones de los buenos arquitectos españoles de los 50. En esa obra sí que podemos ver una anticipación espacial a la sociedad de su época.

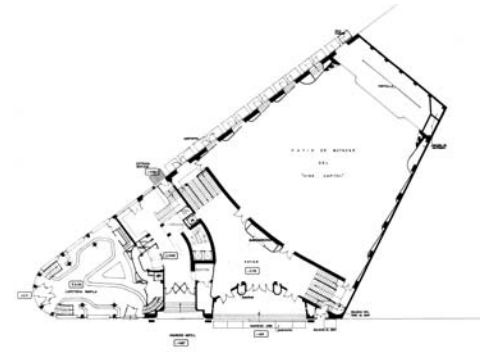


Fig. 12. Edificio Capitol. Madrid, 1931-33. Vista general y planta baja. Arq. Vicente Eced y Luis Feduchi.



13



14

Fig. 13. *Edificio de los comedores de la Seat*. Premio Reynolds, 1957. Puerto Franco, Barcelona, 1954-1956. Vista general. Arq. César Ortiz-Echagüe, Rafael de la Joya y Manuel Barbero.

Fig. 14. *Depósito de Coches de la Filial de la Seat de Barcelona*. Gran Vía de Barcelona, 1958-1965. Vista desde el Paseo del Puerto Franco. Arq. César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide.

34. ORTIZ-ECHAGÜE, César, *Memorias*, publicación en preparación.

Ese sentido tectónico y espacial consciente que caracterizará a la arquitectura de los 50, se vislumbra ya en el Capitol con solidez, sin comparación posible con la pobreza apuntada anteriormente en las tres obras comentadas; adelanto o distinta actitud que está en la línea de lo que refleja una anécdota relativa a un viaje de esos años que podemos comparar con el de Bergamín, y sobre todo con el de Mercadal que hemos mencionado. Se trata del que realizaron a Estados Unidos en 1957 Ortiz-Echagüe, De la Joya y Barbero, tras ganar el Premio Reynolds con el edificio de los Comedores de la Seat de Barcelona. Cuenta Ortiz-Echagüe que cuando llegaron a Chicago y fueron a ver los edificios de Mies “el recorrido que hicimos (...) de los edificios del campus del IIT reforzó mi entusiasmo por la arquitectura de Mies. Al final entramos en el imponente edificio de la «Crown Hall», con su techo de más de 5 metros de altura y las grandes vigas metálicas, de 18 metros, de las que cuelga la cubierta plana y que fueron luego nuestra fuente de inspiración para la sala de exposiciones de la filial de Barcelona. Encontramos a Mies en la Escuela al lado de un tablero, rodeado de sus alumnos, que no se perdían palabra de los comentarios que el maestro iba haciendo sobre el proyecto de uno de ellos. Nos saludó, dijo a los alumnos quiénes éramos y volvió a concentrarse en su tarea de enseñanza. Recorrimos lentamente el interior del edificio, del que también hice innumerables fotos de detalles, y nos despedimos de Mies³⁴.”

No es preciso hacer ver la diferencia entre la actitud de Ortiz-Echagüe frente a la obra de Mies y la de Mercadal frente a la docencia de Behrens. Una aprecia problemas de forma, la otra se mueve atendiendo a los de construcción.

Como no es preciso señalar la diferente respuesta de Sert en su casa de la calle Montaner o la de De la Sota en el Gobierno Civil de Tarragona o en el gimnasio Maravillas, en las que la asimetría es la regla compositiva, la relación interior-exterior gobierna el proyecto y las necesidades programáticas generan la forma.

Todo lo cual se veía ciertamente incoado, anticipado, en el Capitol, pero no así en las tres obras citadas. Lo cual no debería preocuparnos demasiado, porque el tiempo va poniendo las cosas



Fig. 15. *Crown Hall*. ITT de Chicago. Chicago, 1950-1956. Montaje de las vigas de la estructura. Arq. Mies Van der Rohe.

en su sitio, si no fuese porque los presupuestos de carácter formalista que están detrás de la elección de esas obras, continúan amenazando todavía hoy la verdadera arquitectura, reproponiendo la antítesis miesiana: no nos importan los problemas de construcción, sólo nos importan los problemas de forma.

DE NUEVO LA FORMA. REGRESANDO AL *ART NOUVEAU*

Por eso no quiero terminar sin hacer dos consideraciones que el caso pretextado me sugiere y que en el fondo son lo que más me interesa de todo como conclusión.

De una parte pienso que debemos poner en duda el valor de las obras de los que defienden la génesis formalista de la arquitectura, desligada de las necesidades funcionales, disparatada y aparatosa, muchas veces, complacida consigo misma, narcisista y, con demasiada frecuencia, ilógica; y carente de ética constructiva, casi siempre; como hemos visto, sin ir más lejos, en alguno de los edificios más notables –por razón de presupuesto, no por su belleza o coherencia– de la exposición recientemente clausurada en Zaragoza (2008)³⁵, que dejan ver que algunos arquitectos parecen haber olvidado aquel prudente consejo: no podemos inventar una nueva arquitectura cada lunes. Pienso que cuanto más gritan y ruido hacen, y cuantas más cosas extrañas proponen formal o conceptualmente, menos razón deben tener, aunque se lleven tras de sí, embelesados, como el flautista del cuento, a sus clientes y a muchos futuros arquitectos, que comprueban ‘encantados’, que todo vale y que se puede construir cualquier cosa que les proponga su fantasía o imaginación, si hay dinero suficiente, porque alguien habrá que lo hará posible.

Pero si eso es grave, e incluso en ocasiones poco ético, hay un peligro mayor y más extendido y más difícil de combatir; porque, a fin de cuentas, esa fascinación por la formas empleadas por los famosos ‘ruidosos’ es posible denunciarla, o el tiempo se ocupa de hacerlo, a veces casi de inmediato, como ha sucedido en el caso mencionado de Zaragoza; pero en cambio es mucho más sibilino y difícil de combatir otro formalismo que se extiende pavorosamente, en la profe-

35. Exposición Universal Zaragoza 2008, *Agua y desarrollo sostenible*, para la cual construyó expresamente Zaha Hadid el pabellón-puente, de descabellado coste y dudosas utilidad y necesidad, aparte del deseo de llamar la atención.

sión y sobre todo en las escuelas, y que podríamos llamar la arquitectura de la pereza: conseguir con rapidez mucha 'arquitectura' con muy poco esfuerzo, que es muy cómodo para todos, alumnos y profesores; consiste esencialmente en la confusión de los 'renders' con la arquitectura, y la sustitución del laborioso y sereno proceso intelectual de su génesis por la rápida e inmediata elaboración virtual; que me recuerda sospechosamente aquello que decía Mercadal en los años 20: interesa, sobre todo, encontrar una idea, y que esta tenga novedad; esta primera idea tiene un carácter que podríamos llamar plástico: se busca una forma, una envolvente, un volumen, ...

Como antaño, a comienzos del siglo XX, en los arranques de la modernidad, de nuevo nos encontramos buscando solamente nuevas formas, pero con los mismos materiales y con los mismos principios y las mismas necesidades. Como en el efímero *Art Nouveau*, pero peor, porque los artífices de aquel movimiento al menos fueron cultos.

La casa para el marqués de Villora, el Rincón de Goya, la estación de Porto Pí... están bien; el Club Náutico, podríamos calificarlo de interesante; el Carrión, de obra sólida, pero los Comedores de la Seat en Barcelona, el Gobierno Civil de Tarragona, el Gimnasio Maravillas, el Pabellón de España en Bruselas,... son ya palabras mayores en el discurso de nuestra arquitectura.

No podemos hurtar el proceso: la arquitectura, cada arquitectura, no puede nacer hecha: si en una tarde se puede generar una obra de arquitectura nueva, acabada, virtualmente matérica, poca obra será. Y nos debe dar miedo ver a alguien extraer arquitectura nueva del ordenador con la misma facilidad con la que los prestidigitadores sacaban hasta hace poco conejos de su chistera.

Y debemos temblar al ver aparecer programas informáticos que ya pueden permitir a un niño construir edificios 'realistas' sin que sea necesaria ninguna referencia a usos, espacios o maneras de edificarse. Si la forma final que resulta es 'bella', o aparatosa —que para muchos es lo mismo— después se traducirá a planos o se estudiará su utilidad es como si en la pintura abstracta, del arte no figurativo, del arte que no intenta representar nada más que a sí mismo, llegásemos a aceptar como arte el papel sucio o la paleta empleados para limpiar los pinceles o mezclar los colores, simplemente porque ha quedado casualmente 'bonito'. Y si el arte no es una cuestión de combinatoria azarosa la arquitectura menos aún.

Por eso, para terminar se impone decir claramente que seguimos rehusando reconocer problemas de forma y que reconocemos sólo problemas de construcción. La novedad no debe buscarse en la forma, sino en el contenido de la forma.

José Manuel Pozo. Combina su dedicación al área de Expresión Gráfica con la investigación de diversos aspectos de la arquitectura moderna en España y de la obra de algunos de sus representantes más significados, entre ellos el arquitecto zaragozano Regino Borobio Ojeda, objeto de su tesis doctoral y Premio de Investigación del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón en 1990. Ha actuado, además, como coordinador e impulsor de congresos, publicaciones e investigaciones colectivas. Implicado en la iniciativa editorial desde la creación de la firma T6) ediciones, de la que es fundador, actúa como director, impulsor y coordinador general de diversas revistas y colecciones de libros especializados. Cuenta con numerosos artículos publicados en revistas nacionales e internacionales, así como con los libros *Regino Borobio Ojeda* (1991), *Los grabados de Francisco Iñiguez Almech* (ed. facsímil, comentada y anotada, de 1996), *Regino Borobio: Las Casas de Zaragoza* (1997), *Geometría para la Arquitectura* (2002) o *Los Brillantes 50. 35 proyectos* (2004), entre otros.