

# ANTOLOGIA DE ESCRITOS

## EL FUNCIONALISMO Y LA NUEVA PLASTICA

Las aportaciones de la Arquitectura a las corrientes culturales tienen, como todas las creaciones humanas, su ciclo propio y limitado. Nacen, se desarrollan, para luego desaparecer. Dejan las huellas de sus experiencias para que nuevas generaciones las desenvuelvan según su propio sentir y pensar.

La generación de arquitectos posterior a la primera gran guerra, la época que vio la transformación más convulsiva de la Historia, emprendió audazmente la aventura de la nueva arquitectura. En relación más íntima con lo humano y sus problemas cotidianos que en épocas anteriores, preveyendo las posibilidades de la máquina y sintiendo un gusto peculiar por una estética intelectual, desnuda y fría, rebasó con su experimento el estrecho marco de la gran arquitectura monumental del pasado. De su pensamiento arquitectónico y de los nuevos hechos nació la materialidad de un estilo, de unas obras, que nuestra generación contempla con admiración y respeto, porque representan en su tiempo lo que las obras de los constructores protoclásicos, clásicos, bizantinos, románicos, góticos, renacentistas, barrocos, neoclásicos y modernistas, representaron en el suyo y constituyen conjuntamente a lo largo del tiempo un ejemplo de continuidad y de superación. Al poco tiempo de iniciarse el ciclo funcionalista aparecen tres factores determinantes en lo que se refiere a su desarrollo como estilo dentro de la actual plasticidad. Primeramente el traslado a Norteamérica de la mayoría de los arquitectos de la Bauhaus; el viaje de Le Corbusier a Sudamérica para dar un ciclo de conferencias, tomando contacto con la América Latina, y finalmente, el ambiente arquitectónico creado en Italia, sobre todo en Milán, alrededor de las Trienales.

Estos hechos, ocurridos en un período de tiempo que abarca unos diez años, determinan la escisión de las dos componentes iniciales del funcionalismo, la germánica y la latina, y aparece claramente perfilada la intención clásica del funcionalismo. Por afinidad racial y por tradición, esta nueva forma de clasicismo prospera mejor en Italia que en ningún otro país, cristalizando en una escuela muy definida, *La arquitectura italiana*, que por encima de las aportaciones de las distintas épocas no se había apartado en espíritu de una *directriz clasicista*, imprime al funcionalismo los atributos propios de la *arquitectura mediterránea*, o sea las constantes estilísticas, *módulo y proporción*. Y así el funcionalismo italiano aparece con sus esplendores suntuarios y luminosas estructuras, como producto de la *sensibilidad geométrica de la raza*, de su sutileza y de aquella *"ratio" romana* que tanto veneraban los antiguos.

Situado también *Le Corbusier* y su escuela dentro de la vertiente mediterránea —que podemos decir que representa al mundo latino o cuando no su origen—, su fuerza polémica y sus ideas, bien comprendidas y meditadas en Italia, se expanden todavía mejor en el ambiente colonista y tropical del Brasil, y allí, sin un lastre excesivo de tradiciones constructivas y como reflejo de un marco natural exuberante lleno de sugestivas

dificultades a vencer, la joven arquitectura brasileña da al funcionalismo una versión propia y genuinamente nacional. Para comprender cómo ha sido posible esta nueva versión, que en muchos aspectos la podemos llamar barroco-modernista, es conveniente antes hablar de algo fundamental en el funcionalismo, que es la revalorización de la estructura como la más pura esencia de lo arquitectónico.

Si observamos dentro el variado conjunto de matices de la arquitectura de nuestro tiempo, vemos que más allá del estilo y comprendiéndolo más allá de un misticismo técnico o de una inspiración independiente, la preocupación de los arquitectos de la nueva generación ha sido, como en otras épocas, la de encontrar unos tipos arquitectónicos, unas soluciones ejemplares, suficientemente elásticas para poderse adaptar en un largo período de tiempo a nuevas condiciones físicas y a nuevas formas de vida de la colectividad, sin perder sus atributos generales.

El tipo de templo helénico, la basílica romana, la catedral o el castillo gótico, el palacio con patio central del Renacimiento, las diferentes formas de casas de ciudad, de casa regional, y en otro plano el ágora, el foro, los mercados medievales, las plazas del siglo XVIII y tantos otros ejemplos, corresponden a este propósito básico.

Un ejemplo lo encontramos en la casa actual de ciudad dedicada a la vivienda de construcción semielevada, inferior a ocho pisos, en una urbanización de las del tipo siglo XIX. Tanto la casa como la urbanización estaban perfectamente concebidas en su día, pero ahora podemos afirmar que esta casa ha llegado al máximo de superación como casa del siglo XIX, y que si actualmente no responde a las necesidades es porque "hemos rebasado sus posibilidades de desarrollo como tipo", es decir, que se impone otro tipo de urbanización y, en consecuencia, de casa.

Estos tipos arquitectónicos, considerados en su aspecto unitario, están directamente relacionados con las creaciones estructurales. El funcionalismo se limitó a hacer con unos nuevos medios, y como consecuencia de unas nuevas necesidades, lo que habría hecho un clásico en nuestro tiempo disponiendo de hormigón y de hierro laminado. Comparación muchas veces repetida, y esta vez para destacar que la principal innovación del funcionalismo es la de concebir la estructura independientemente de los huecos y de los elementos internos de separación no ya en su sentido constructivo, sino también estilístico.

Esta forma de concebir lo estructural fué siempre una regla básica de la gran Arquitectura histórica, sobre todo antes del Renacimiento. La idea de la catedral gótica de abrir los ventanales en las partes no activas del edificio, que dejan libres los contrafuertes y las arquerías, no es otra que la de Sullivan en sus *lift-buildings*, con su estructura de hierro independiente, de la cual parten Adolf Loos y los funcionalistas. Esta idea había de ser fecunda en el sentido de permitir, con la planta y la fachada libres, una facilidad de expresión plástica no conocida hasta ahora, realizable con presupuestos relativamente reducidos. El momento actual de este desarrollo del

funcionalismo como estilo tiene sus antecedentes en las plantas abstractas de Mies, y sobre todo en Mollino, quien nos da los primeros ejemplos dentro del funcionalismo de estos trazados barrocomodernistas, tan frecuentes sobre todo en la joven arquitectura brasileña. Sucede por desgracia, aunque lógicamente, que la fuerza expansiva de un estilo no se manifiesta en principio por aquellas cualidades esenciales, estructura, tipo, sentido espacial, proporciones, comprensión de los ideales humanos que quiera reflejar, sino por aquellos más aparentes y accidentales que se refieren a la decoración.

Aunque el funcionalismo sea un estilo sin elementos decorativos, en su proceso de extensión o de infiltración se comporta como los demás estilos históricos. Esto puede observarse en su fase inicial (en las ventanas de ángulo, barandillas de tubo, etc.), lo mismo que pasa ahora con otros elementos (lo cual no significa nada contra el funcionalismo, sino contra su falsa interpretación). Esta observación se refiere a que el nuevo estilo ha ido creando oportunamente un surtido de elementos que podríamos llamar *infraestructurales*, necesarios, o al menos convenientes (como antepechos de vidrio, pérgolas, marquesinas, *brise-soleils*, etcétera), que constituyen un nuevo *lenguaje muy característico*, pero que impropriadamente empleado no representa otra cosa que unos sustitutos del frontón, del balustre o de cualquier otro pretexto decorativista colocado por imposición del cliente, por inercia o por nostalgia cultural sobre la sustancia viva de las modernas estructuras.

A la evolución del funcionamiento como estilo en sus últimas modalidades, hay quien le llama *Arquitectura orgánica*, sin tener en cuenta que lo orgánico pertenece a otra categoría diferente dentro de lo arquitectónico.

## La arquitectura orgánica

Si consideramos a la nueva corriente en su faceta inconformista, la primera tentativa para perfilarla sería oponerle *los componentes del funcionalismo*, o sea: al sentido de lo abstracto oponerle lo concreto; a lo absoluto, lo relativo; a lo ideal, lo sentimental. Pero de primera impresión percibimos la insuficiencia y vaguedad del método. La *Arquitectura orgánica* no solamente es un movimiento juvenil de renovación, sino también un *movimiento de restauración*. Además, como fenómeno cultural no es independiente del conjunto que constituye el alma de la época. Frente al funcionalismo, y recibiendo a la vez su influencia, la *Arquitectura orgánica* nace de diversas y complejas causas: De la necesidad de *humanización* de la *Arquitectura*. De la *crisis del racionalismo filosófico*. De la *psicoanálisis*. De *Wright*. De la *etnografía de la pintura y de la escultura neoprimitivistas*. De la *conciencia histórica del modernismo y de su faceta naturalista*. De la *valorización de la Arquitectura folklórica y de la expresión nacional* frente a la utopía de una *Arquitectura internacionalista*. Del *dominio técnico* y de la superación de la primera fase de la *Arquitectura funcional*. De la *poesía íntima de los materiales naturales*, de la *pátina del tiempo*. Del *retorno de la Naturaleza como reacción a la vida anónima y artificial de las grandes ciudades*.

Y este repertorio de causas podría continuar indefinidamente, porque lo orgánico no aparece como el clasicismo, el Renacimiento y el funcionalismo como consecuencia del desenvolvimiento lógico y coherente de unas directrices, y, por tanto, reducible a unas causas únicas, sino que se presenta por su *textura subjetiva y romántica* como una "manera de sentir" y de "hacer" más que de "ideal", y más ligado, por tanto, al caso concreto y diverso, a las circunstancias generales, al país, a la raza, a la personalidad o al grupo.

En nuestro país tenemos un glorioso precedente. Un cuarto de siglo antes que

Wright, antes que Aalto, nuestro Gaudí proyectaba sus obras según los principios de la *Arquitectura orgánica*, concibiendo el edificio como una forma generada, no según el sentido abstracto de lo clásico, sino como un organismo viviente que crece y se desarrolla siguiendo tan sólo la *Naturaleza* como ley, como orden y como unidad de medida.

En cuanto a Wright poco puede decirse en un análisis general que no resulte insuficiente en proporción a la importancia del verdadero creador de la *Arquitectura orgánica*.

Sin Wright no comprenderíamos ni a Aalto ni al orgánico regional. Su influencia comprende a dos generaciones, y podemos decir, y aun con reservas, que, exceptuando Le Corbusier y su escuela, toda la *Arquitectura moderna* debe algo a Wright. Creador de una *Arquitectura nacional norteamericana*, la expansión de su estilo coincide actualmente con una atención de todo el mundo hacia su país. Es interesante recordar lo siguiente: Como es sabido, la primera influencia de Wright fué captada alrededor del año 1920 por el grupo holandés "Stijl", tan relacionado con el arte abstracto. Muchas manifestaciones en la *Arquitectura* y en la decoración en nuestro país, que con gran acierto se han llamado "cubistas", no solamente proceden de versiones baratas o superficiales del funcionalismo, sino también del primer Wright. El Wright de la nueva influencia es el que ha buscado su inspiración en los mayas y japoneses, en la *Naturaleza*, y que con esta curiosa síntesis de arqueología exotismo, naturalismo y nueva técnica enlaza el ochocientos con el novecientos.

En Europa, además de las influencias directas o indirectas de Wright, la tendencia orgánica está representada, como todos sabemos, por Alvar Aalto y por las diversas manifestaciones del orgánico regional.

Representa Aalto la fusión del purismo de la Bauhaus, con un instinto genial y seguro. De él dice W.S. Giedión: "El gran arquitecto finlandés ha sabido, con su fuerte personalidad, fundir en una síntesis viva la "standarización" y lo irracional.

En 1930, paralelamente a lo que en pintura ocurre con Juan Miró o un Paul Klee, *Alvar Aalto intenta en Arquitectura el salto definitivo desde el funcionalismo puro a lo irracional y a lo orgánico*". Elocuentes palabras, que equivalen no sólo a una definición de lo que Aalto representa, sino también del alcance y del sentido de la denominación "orgánico".

No obstante, hemos de considerar las obras de Aalto más en sí mismas que en las posibilidades de una escuela. El maravilloso Cambridge dormitory —como la casa Milá y Camps de Gaudí—, han de apreciarse en su belleza única e inimitable; como ejemplo u orientación serían un desastre.

En consecuencia, apreciamos la *limitación de lo orgánico como norma*, lo cual no excluye que, interpretado debidamente, pueda adoptarse su intención como concepto y como norma, pero siempre dentro de un esfuerzo personal de creación. Hemos de tener presente que por este camino se llega, como en el modernismo fin de siglo, a considerar el edificio en su aspecto singular y excepcional como obra de arte, como si fuera una pintura o una escultura.

De ahí la necesidad, ahora como siempre, de un criterio general, que en su día se llamaba tradicional constructiva, las medidas del romano o como se quiera. El genio, con instinto seguro, podrá crear sobre los moldes tradicionales o separarse de ellos. Pero esta facultad extraordinaria no es lo corriente entre nosotros; la mayoría de los arquitectos, en nuestro trabajo diario tenemos que *sustituir una genialidad genuina por unos principios y unas normas, dentro de las cuales encauzar nuestra producción*.

## El orgánico regional

En América, en relación directa con el estilo de Taliesin, y en países europeos, que han

mantenido con la Naturaleza un contacto muy próximo, con sistemas tradicionales de construcción muy característicos, como Suiza y países escandinavos, han llevado las experiencias de la nueva Arquitectura a la expresión folklórica, constituyendo lo que muchos tratadistas llaman el orgánico regional.

La producción estética en nuestro país no puede ser, ni es, indiferente a la riqueza extraordinaria, variedad y fuerza expresiva de nuestro arte popular. No es necesario citar ejemplos para constatarlo, no ya como en cristalizaciones locales, sino en formas, tanto en artes plásticas como en música, de dimensión universal.

En cuanto a la Arquitectura por la dependencia inmediata de la Arquitectura orgánica al folklore, manifestada en el orgánico regional, y también porque a través de algunas obras realizadas en nuestro país últimamente puede apreciarse una interesante orientación hacia el tipismo, aunque en un plano diferente de lo que se ha hecho hasta ahora, es conveniente hacer algunas consideraciones sobre los contenidos de estas construcciones nacidas del genio constructivo espontáneo del hombre que vive cerca de la naturaleza.

Esta Arquitectura presenta frente a la de la ciudad o a la de grandes proporciones una evidente inferioridad técnica correspondiente al desnivel entre el campo y la ciudad. Esta deficiencia —que está desapareciendo perceptiblemente— está compensada por su calidad expresionista, y desde el ángulo de la Arquitectura orgánica es muy interesante penetrar en su forma “natural” de producirse, más sujeta a un proceso orgánicoinstintivo que aquellas formas ciudadanas sujetas a rígidos formalismos, tanto en la técnica como en el estilo. A través de los tiempos, y con la aparición de los estilos, la Arquitectura popular ha perdido la pureza original que todavía conserva actualmente en los pueblos llamados primitivos. El edificio monumental próximo ha reflejado su estilo en la casa popular en una interpretación bárbara, degenerada o, si se quiere, ingenua. Toda esta mezcla de energías generadoras y de fermentos de decadencia prestan un gran interés a la Arquitectura popular, la salpican de elementos sugestivos, que luego, llevados al tablero de proyectar, con su inevitable rutina, fomentan la escenografía y el pintoresquismo, del que todos nos quejamos, y que puede convertir en germen morboso lo que en realidad es la fuente de inspiración más limpia para incorporar nuestro carácter étnico a la nueva Arquitectura.

El funcionalismo de la Arquitectura orgánica en muchas obras tiene como característica común este culto a la transparencia, a la fascinación por el cristal, cuyo sentido, inexplorado, sería interesante penetrar más allá de motivos prácticos, arquitectónicos o plásticos. La Arquitectura orgánica ha creado también un propio vocabulario expresivo, pudiéndose decir respecto de él lo mismo que se ha dicho respecto los elementos accesorios de funcionalismo al emplearse indebidamente.

Las dos nuevas corrientes que se acaban de considerar siguen por el momento trayectorias independientes con las interferencias y coincidencias propias de su simultaneidad histórica, y de su forzosa dependencia a la realidad práctica, sobre todo por lo que se refiere a la economía. Los primeros experimentos del funcionalismo resultaron, por ser tales y por anticiparse a las ventajas de la “standardización”, costosos y difíciles. La Arquitectura orgánica, aprovechando de aquellas ventajas suficientemente maduras, comprende en sus plasticidades un amplio margen, situando en un plano igual de comodidad y de belleza, diferente en cuanto al lujo y extensión en el programa, a la Arquitectura excepcionalmente suntuosa y a la corriente. (Interesante en este aspecto es la obra de R. Neutra, experimentando actualmente con lo orgánico,

como antes lo había hecho con lo funcional.) En general, puede afirmarse que el tono de la Arquitectura moderna, con la preponderancia de la dedicada a la vivienda y al edificio colectivo, no viene dado como en el pasado como reflejo de la Arquitectura monumental considerada como valor eterno, perdurable, “definitivo”, sino como algo más elástico y vivo, que cumpla ante todo la misión, no por modesta menos importante, de servir al hombre, tanto a las actividades prácticas de su existencia como a las espirituales y anímicas.

*Publicado en el Boletín de la Dirección Gral. de Arquitectura. Julio 1950*

## CREACION ARQUITECTONICA Y MANERISMO

La producción arquitectónica actual ofrece en todos los países la perspectiva optimista de una creciente expansión y aumento de nivel. Examinando mejor la situación, comprobamos también que este avance en todos los sentidos se ha logrado a expensas de una monotonía y de una uniformidad que a primera vista hemos de calificar de unidad estilística. Impresiona sobre todo el hecho que hoy, y esto es fácil de constatar en la extensa divulgación gráfica y crítica de la producción arquitectónica en el mundo, no exista ni un solo arquitecto de nuestra generación que pueda compararse a lo que representaban los maestros del racionalismo alrededor de 1925. Todos poseemos, por otra parte, clara conciencia de lo que entendemos por arquitectura moderna —racionalista y post-racionalista— ha dejado hace tiempo de ser revolucionaria. E incluso diríamos polémica, si este término no se refiriese a una necesidad de revisión continua de todo movimiento vivo. Percibimos más claramente cada día, que nuestro ciclo propio, la época que nos ha tocado vivir es de elaboración y desarrollo de una síntesis definitivamente lograda. No olvidemos, por otra parte, que toda revolución queda motivada —y en este sentido nos remitimos a todos los ejemplos históricos— con el fin de establecer las bases de una nueva tradición con vigencia temporal imprevisible. Resulta, por tanto, absurdo que no ya cada individuo, sino cada generación pretenda promover su revolución propia, salvando, claro está, el antagonismo, biológica y espiritualmente necesario, entre las generaciones consecutivas.

Una época como la nuestra de desarrollo en extensión es ante todo una época arquitectónicamente normativa. No ignoramos las excepciones que, como siempre, no hacen más que constatar la generalidad del problema. No importa mucho que alguien, sobrado en Europa, se incline todavía por el lado de los instintos

individualistas, quien, en un afán patológico de originalidad, en una necesidad personal de afirmarse, o por simples razones publicitarias, busque el camino singular de un falso estilo. Una interpretación de la cuestión como actitud humana, será que alguien pretenda todavía salvar los valores aislados de la personalidad, tal como se entendía con el novecentos, particularmente por parte de los artistas, confundiendo esta diferenciación por un sentido todavía viable de la libertad individual. Y es natural que esto suceda particularmente en Europa, donde el dualismo entre individuo y colectividad no ha encontrado todavía formas de existencia suficientemente estables. La línea fácil “inspirada”, de un Moretti, los muebles, por otra parte bellísimos, de Finn Juhl pueden servir de ejemplo. Son cuestiones, éstas, que pertenecen más a la psicología social que a la historia de la arquitectura, y si en alguna parte podrían registrarse, sería en la historia de la moda.

Cerrado pues el ciclo revolucionario, terminada la época de los grandes mestros y madurado ya un extenso repertorio de elementos ¿qué nos queda por hacer? ¿Cuál es la misión de nuestra generación? Tantos y tantos prismas puros, tantos pequeños Le Corbusier en el mundo entero, tanta arquitectura doméstica de idéntica filiación, más y más retículas neoplasticistas, producen en conjunto el efecto que el camino se ha cerrado con unas fórmulas irreductibles y que, agotadas las fuentes originales de la creación arquitectónica y, no le queda al arquitecto otro camino que el de la imitación mecánica y personal de los grandes ejemplos.

A este propósito creemos interesante referirnos a un artículo publicado por J. M. Richards en el número 630 de *Architectural Review*, en el que se defiende una “current Architecture”, o sea una arquitectura no genial e innecesariamente genial. No se trata de una hábil especulación teórica, sino de algo que afecta específicamente nuestro trabajo profesional, la tarea con la que tenemos que enfrentarnos diariamente ante nuestro tablero. “En las demás artes figurativas —dice el articulista—, puede ser necesario que cada artista haga su propia revolución y así justifica que tiene algo personal que decir, pero en arquitectura no es necesario que cada cual haga su propia revolución para evitar así el ser calificado de plagio; ya que el edificio debe ajustarse a un destino concreto, es conveniente que el arquitecto disponga de una serie de modelos debidamente experimentados para integrarlos a su proyecto. La elección adecuada y el tratamiento de la composición pueden por sí solos distinguir tal acto del simple plagio de las formas creadas por los innovadores, los cuales periódicamente proporcionan nuevas ideas y direcciones a seguir. El arquitecto medio, a falta de modelos seguros, acaba por ser influenciado por las manifestaciones más vistosas, o sea por la moda, interpretando así la arquitectura moderna como el enésimo estilo decorativo y perdiendo de vista los hechos que preceden a la creación de toda forma.” Opinión evidentemente pragmática pero de un interés y de una actualidad candente. Recordemos que la revista en la cual figura este artículo publica una sección titulada “current Architecture”, exponente de un manierismo de alta calidad. A propósito de la alusión que se hace a las artes plásticas, punto de referencia importantísimo para darse cuenta de lo que ocurre en arquitectura, debemos añadir que la pintura no representativa está también afectada de un manierismo latente. Las infinitas posibilidades que se anunciaban con la pintura abstracta han quedado reducidas en la realidad a unas pocas líneas de influencia. Después de los post-cubistas Ozenfant, Mondrian y de los organicistas Klee, Kandinsky y Miró, estamos asistiendo a la agonía de la pintura tal como

se había entendido en el pasado, cuando la ortografía estaba por inventar y el pueblo no sabía leer, o sea en las formas de pintura de caballete y pintura mural. Parece existir, por otra parte, una barrera en la expresión abstracta, como creación pura, y su función de arte-puente se perfila mejor cada día. El objetivo último del arte es integrarse a la vida. Y vemos que así ha ocurrido a través del “industrial design” de las artes gráficas, de otras formas corrientes y utilitarias y en particular a través de la arquitectura.

No creemos, no obstante, que la fidelidad a la obra de un gran maestro excluya una aportación e incluso una poética personal. La verdadera obra de arte nace de un acto selectivo de autolimitación, y éste es un buen camino para llegar a la perfección, en términos artísticos. Las obras de Philip Johnson en relación con la de Mies van der Rohe, la de muchos alumnos de Taliesin en relación y en proporción a la correspondiente elasticidad de la composición wrightiana, ilustran suficientemente lo que vamos diciendo, así como la espléndida y joven escuela de arquitectura doméstica norteamericana, abierta a todas las posibilidades de la industrialización y en la que la dspreocupación del arquitecto por su sello personal, no resta nada en absoluto a la calidad intrínseca de la obra. Se comprende, nos referimos particularmente al caso de la vivienda unifamiliar aislada, que el arquitecto medio trabajando bajo la presión del profesionalismo, de los encargos a fecha fija, del cuidado en la marcha de las obras, no pretenda crear periódicamente nuevos arquetipos, menos aún que lo sean todos los proyectos que le encarguen; existe, por otra parte, una natural limitación práctica tanto en los medios como en los programas, muchas veces ya previstos en la legislación y normas oficiales, así como en la propia concepción que cada país tiene de la familia “standard”. Más lógica que esta innecesaria y antieconómica experimentación, puede ser toda tendencia orientada en la superación de los detalles, en el empleo de los materiales, etc., sobre arquetipos reconocidos como soluciones generales buenas. Una ilustración de lo que acabamos de decir puede ser la obra siempre estimulante, precisa, de Marcel Breuer como ejemplo de profesional perfecto, logrando salvar un manierismo personal con un tono y una dignidad estéticos más que suficientes. Queda mucho por hacer al arquitecto, aun dentro de esta época indiferenciada y poco brillante. Las exigencias generales de la civilización imponen nuevos deberes, y ahora, como siempre, conviene aequilatar debidamente los límites de su propia responsabilidad. Adivinar en cada momento cuáles son los cabos que debe atar, y dónde y cuándo su oportuna intervención puede coordinar energías y posibilidades ahora todavía dispersas. El necesario contacto entre industria y arquitectura para llegar a una solución del problema de la vivienda en términos económicos y la transformación urbanística de nuestras ciudades —las dos cuestiones primeras en importancia y urgencia—, no pueden lograrse sin una actuación conjunta, una colaboración con técnicos especializados y sin la aportación ideológica de grupos doctrinalmente fieles a las líneas fundamentales del movimiento moderno. Para conseguir una síntesis cultural en una sociedad atomizada como la nuestra se necesita la colaboración de todos y muchas veces el sacrificio de los intereses individuales y de los laureles de la gloria personal. No se defiende en las presentes líneas ni un manierismo ni ningún otro sistema cerrado; nos limitamos a reconocer y registrar un estado de hecho y creemos que es ésta la mayor manera de defender el movimiento moderno contra los falsos profetas, los inquietos estilistas y de prevenir a los que dilapidan sus esfuerzos por caminos equivocados.

Pero no olvidemos también que el manierismo,

fenómeno histórico inevitable y en cierto grado necesario, es también un enemigo sutil que, actuando entre nuestras filas, podría poner en peligro las conquistas logradas, como una nueva edición de Vignola, y que el espíritu de libertad que debe presidir todo acto puro podría verse finalmente malogrado por quien olvida la constante variabilidad de hechos y de circunstancias.

*Publicado en "Arquitectura". Cuba, Marzo 1956*

## SENTIMIENTO Y SIMBOLISMO DEL ESPACIO

Los distintos dualismos planteados por el pensamiento estético, desde el ochocientos hasta nuestros días, entre ellos, arte y técnica, objetividad y subjetividad, bajo cuyos esquemas conceptuales se han ido produciendo las diferentes corrientes arquitectónicas, desde el Eclecticismo hasta el funcionalismo, encuentran en la obra del arquitecto Gaudí, una interpretación personalísima, que además de superar los estilos históricos, intuye y se anticipa genialmente, con una sensibilidad muy próxima a la nuestra, al sentido actual ya sea abstracto o evocador de la pura emoción artística.

En particular y en lo que al subjetivismo concierne, presenta la Arquitectura de Gaudí matices singulares, en parte propios de su época y excepcionales en la Historia de la Arquitectura. A esta faceta del gaudinismo dedicamos esta breve aportación, al margen de los valores arquitectónicos intrínsecos y puramente objetivos de su obra.

Ante todo conviene destacar que toda la intención estética de Gaudí, nace y se desarrolla en el propósito directriz de lograr una unidad estilística, oponiéndose inicialmente a la tendencia desintegradora del Eclecticismo. Y aunque en sus primeras obras parte de los mismos conceptos arqueológicos y eruditos de los eclécticos, pronto logra fundir en un todo los elementos de distinta procedencia que en la obra de aquellos aparecen yuxtaponidos o mezclados.

Bajo el signo de la elaboración sintética se desarrolla su obra desde la fase inicial y en esta labor creadora concurren con el tiempo y dentro de la evolución de las corrientes del Modernismo europeo, —Modern Style, Liberty, Sezession, Jugendstil y demás tendencias contemporáneas— representando en el caso de Gaudí más bien una coincidencia en un mismo estado de espíritu, de captación

de algo que flotaba en el ambiente de entonces, que no efecto de influencia por contacto directo. Las demás artes plásticas, como también Música y Poesía, contribuyen por su parte, en la íntima solidaridad existente entre las diferentes manifestaciones estéticas de un mismo periodo, a la plasmación de la unidad estilística del Modernismo y en particular de la obra de nuestro arquitecto.

Cabe dentro de este proceso creador poner de relieve dos aspectos peculiares de la obra de Gaudí que luego aparecerán en el Arte de la primera mitad del siglo XX de una manera general y que contribuyen a legitimar la continuidad histórica y la universalidad del Gaudinismo. Nos referimos por una parte a la fase correspondiente al Simbolismo plástico-arquitectónico, cuya afinidad con el Simbolismo poético sorprende tratándose de medios de expresión tan heterogéneos como Arquitectura y Poesía, y que en ambos presenta el aspecto de liberación, por medio de la realización estética, de los complejos personales. Por otra parte la tendencia atávica, manifestada sobre todo en un sentimiento particular de espacio, causándonos la impresión de que un primitivo despertara en el alma de este intelectual tan fin de siglo. Percibimos que Gaudí con su "rupestrismo", encuentra profundas y arraigadas afinidades con los constructores de los monumentos arcaicos de nuestra cultura mediterránea, en los que perduraba todavía el espíritu ancestral de la cueva y una manera particular de sentir arquitectónicamente el espacio interior en sí mismo y en relación con el mundo.

No todos los periodos de Gaudí presentan igualmente características simbolistas; aunque tiende a la síntesis de una manera espontánea, no debemos confundir esta tendencia con las manifestaciones más claras del estilo alusivo. No olvidemos ante todo que símbolo significa superposición de varias imágenes o más ampliamente de varios componentes, y que su asociación se expresa en una imagen concreta representativa del complejo del símbolo. Este es el sentido que el símbolo tiene en los sueños en la Mitología y en el Arte. En la obra en que se hace más patente la tendencia simbolista de la Arquitectura gaudiniana y que presenta más analogía con las obras de las demás corrientes del Simbolismo europeo, es en la casa Batlló, del Paseo de Gracia en Barcelona. En ninguna obra como en este fascinante edificio, sentimos este mágico poder de suscitar en nosotros tantas sugerencias y activar un automatismo tan rico en imágenes y a la vez limitado y dirigido por la intención estética de Gaudí. Ante él, sentimos el profundo alivio de que una pesadilla ha sido disuelta por la rosada luz del alba. Las reminiscencias de lo terrorífico y de lo inefable de los sueños infantiles latentes en el recuerdo del artista al proyectar la obra, aparecen evocados y convertidos, como por milagro, en corpórea realidad, utilizando para ello todos los recursos constructivos y plásticos de la plenitud de su estilo.

Entre los diversos elementos que componen la fachada principal del edificio, predominan algunos de sugerencia antropomorfa y entre ellas, los antepechos de los balcones de los pisos altos. De ellos se ha ocupado diferentes autores, sugiriéndoles imágenes tan diversas como "nidos de peces", —Leo Mathias—, o "cráneos de recién nacidos", —Buckmann. Su forma es parecida a otras frecuentes en la obra de Gaudí, y que responden a la línea envolvente de ciertas formas naturales, como el bacinete de la pelvis humana, las alas de la mariposa, la flor llamada pensamiento y de otras no naturales, como el antifaz. Este mismo contorno lo podemos observar netamente definido en los respaldos de las sillas y sillones que dibujó para el despacho del propietario de esta misma casa

y que tienen gran parecido con ciertos diseños de sillas modernas.

Otras sugerencias óseas y cartilaginosa figuran en la composición, tales como los contornos de las tribunas en forma de monstruosas fauces abiertas, sostenidas en su parte central por delicadas columnitas en forma de tibias humanas. Aparte de los valores puramente arquitectónicos, que por sí solos valorizan suficientemente la obra de Gaudí, se percibe en estas realizaciones que el artista ha querido transmitirnos, quizás inconscientemente, las emociones subjetivas correlativas al complejo infantil de terror, con las alucinaciones de grandes ojos, bocas de monstruos y otras imágenes que constituyen la iconografía fantástica del mismo, evocadas a través del tiempo en los tonos risueños y azucarados de la fachada de la casa Batlló.

Estos temas son frecuentes en el Simbolismo y en las tendencias derivadas, donde estos incidentes aparentemente supérfluos de los años infantiles atraen significativamente la atención de artistas y literatos, preparando la base de los cambios que deberán operarse en las teorías psicológicas. La temática sobre impresiones pavorosas, se infiltra en el ambiente europeo, a través de las traducciones francesas que Mallarmé y Baudelaire hicieron de los poemas y cuentos de E. Poe. Aparecen en otros autores imbricados a temas morbosos y al complejo maternal. Verhaeren y Strindberg pueden servir como ejemplo entre las primeras figuras literarias de aquel momento. Una atmósfera fresca e irisada rodea con frecuencia las evocaciones. Parecida impresión nos causan las escenas con máscaras y calaveras que acechan, fundiéndose en el ambiente interior, tras la imagen del niño, que juega distraídamente o mira libros de grabados al lado de la madre, en las pinturas de James Ensor.

A estos paralelismos podemos añadir una consecuencia. Todo lo que Mallarmé y los poetas simbolistas pudieran representar para la literatura surrealista, lo significó Gaudí para el Surrealismo plástico. La coincidencia de Picaasso, Dalí y Miró, en su formación artística barcelonesa, conociendo y admirando la obra de Gaudí, ya famoso en la época en que estos pintores vanguardistas residían en Barcelona, no es extraña a un nexo entre su inspiración y la del arquitecto, en sus diversas facetas, lo cual se hace más patente con el tiempo y la debida perspectiva histórica.

En la casa Milá y Camps, también del Paseo de Gracia, aparece de una manera muy acusada la tendencia atávica que hemos señalado anteriormente, representada por un peculiar sentimiento del espacio, con la propensión al empleo de la forma de cueva o cripta, en la que un sentido anímico de misterio-refugio natural se une a reminiscencias arqueológicas. Esta sensación de lo rupestre está conseguida mediante el empleo de techos de superficie irregular, con ornamentación incrustada, tendiendo más bien a la forma ligeramente abovedada u ondulada, —como en el techo de la sala hipóstila que sostiene la plataforma del Teatro Griego del Parque Güell—, o en otros casos en forma de torbellino, respondiendo siempre a la intención de producir la impresión de que una gran masa gravita sobre nosotros y oprime nuestro ánimo. Este sentimiento interior se manifiesta en la fachada mediante composiciones macizas, naturalistas, de recuerdo geológico.

También las bóvedas que han de cubrir las naves de la Sagrada Familia presentan esta tendencia diferenciando de todos los templos cristianos y con esta finalidad emplea formas de curvatura muy variable tales como el hiperboloide y el paraboloide hiperbólico. De esta manera consigue que la superficie sin perder su continuidad produzca la impresión de masa sorprendentemente acumulada en los apoyos. Este monumental interior así concebido junto con las

columnas inclinadas, habrá de producir al espectador, siguiendo con fidelidad la idea del maestro, la impresión de haber penetrado en una gigantesca gruta, en un santuario rupestre misteriosamente iluminado. Estamos ante una versión nueva de un concepto milenario de espacio. El mismo Gaudí exponía este sentimiento que el arquitecto nos ofrece cuando ha logrado crear el hermetismo de un espacio propio: "Cuanto hace el genio queda empequecido y raquítico al lado de la bóveda celeste que absorbe todas las concepciones humanas. Para que luzca la obra del arquitecto es preciso que se aisle el espacio: sólo en un interior resplandece con toda su vida y energía la obra arquitectónica". —Vemos también que el espacio interior de este gran templo no tiene nada que ver con el sentido que del mismo nos ofrecen los diferentes tipos históricos a pesar de estar concebido, sobre todo estructuralmente, como síntesis de los mismos. No es el espacio geométrico, cerrado por planos, de la Basílica, y la cúpula bizantina cubriendo como la bóveda celeste la parte central, el antiguo patio, de la planta, ni la elevación apuntada del gótico, la caja de vidrios de colores sostenida por arbotantes, ni la ficción óptica de infinito con representaciones pintadas con escenas de la Gloria en las bóvedas de medio punto de los barrocos.

Esta forma de concebir arquitectónicamente el espacio coincide con un sentimiento del espacio vital que Frobenius opone al sentimiento del mundo en lontananza correspondiente a una concepción occidental del mundo, de la misma manera como el sentimiento de cueva corresponde al espíritu oriental, origen de las formas primitivas de nuestra cultura mediterránea, y de cuya fecundación mutua han nacido las grandes formas monumentales. Con intención valorativa hemos querido subrayar estos aspectos subjetivos de la obra de Gaudí que nos muestran como llegó a establecer las posibilidades de una nueva estética y hasta qué punto toda esta riqueza de recursos arquitectónicos y extraarquitectónicos, empleados con tanta libertad como dominio fueron para Gaudí, medio de expresión personal, soporte y substancia de algo profundo e impalpable, aunque vivo y latente, que se manifiesta a nuestra comprensión como bella y evocadora revelación de su alma.

*Publicado en "Proyectos y Materiales". New York Sep-Oct. 1949*

## INTERPRETACION ACTUAL DE GAUDI

La comprensión de Gaudí ha evolucionado con el tiempo y a través de las generaciones. Sus obras no han sido ni habrán podido ser interpretadas de la misma manera por sus contemporáneos que por sus discípulos, que por aquellos que no habiendo conocido a Gaudí están más cerca de su obra que de la influencia magnética de su personalidad. La bibliografía básica de Gaudí se debe a sus discípulos y colaboradores, la generación que podemos llamar escolástica. Ellos han podido aportarnos, con sus completas publicaciones y libros, aquello que ni nuestra generación ni las futuras podrían ya ofrecer: el testimonio vivo del maestro, la tradición verbal de sus ideas, los esbozos de sus proyectos arquitectónicos no realizados. Esa fase de gaudinismo está vinculada como sabemos a los prestigiosos nombres de Juan Bergós, Luis Bonet Gari, César Martinell e Isidro Puig Boada. La obra de Francisco Folguera y J. F. Rafols aparecida en 1927, hubo de ejercer por su gran difusión, una influencia decisiva en las interpretaciones posteriores. A través de esta obra, principalmente, Gaudí ha sido reconocido en todos los países del mundo. El gaudinismo de la generación escolástica representa una superación sistematizada del gaudinismo en su primera fase, el cual aparece como testimonio de la admiración de contemporáneos de las dimensiones espirituales de Joan Maragall, de críticos y comentaristas estéticos, como Miguel Utrillo, quien desde las páginas de «Pel i ploma», destacó el excepcional interés de la producción gaudiniana. Estamos en pleno 1900. El piadoso José María Dalmases Bocabella de Tenas, mecenas e iniciador de las obras del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, publica periódicamente artículos elogiosos sobre Gaudí, asociando su nombre a una devoción religiosa ininterrumpida. Apologías entusiastas, compenetración entre hombres de una misma época, conducentes más bien a la formación de un clima común a todos ellos, a mover estímulos y atraer voluntades, forjan el contenido de los artículos que sobre Gaudí se publican en aquel momento. Dentro de esta misma línea, la generación de José María Junoy, Felíu Elias, Jaume Bofill y Matas, contribuyen a una expansión popular y genuinamente barcelonesa del gaudinismo.

Las excentricidades de Gaudí y sus clientes son conocidas y comentadas, y Gaudí, mezcla curiosa de intelectual burgués, de artesano medieval y de bohemio «Art Nouveau», contribuye con sus originalidades a una higiénica renovación del ambiente tradicional. Es el momento de la feliz anteguerra del 14 en Barcelona, de Rusiñol y nuestro realismo irónico-sentimental. La intuición y el sentimiento popular adivinan en Gaudí la intención de un grandioso folklore neo-inventado, rico y brillante en formas torturadas, en azulejos de vivos colores, en formas antropomórficas y naturalistas, en monstruos de ensueño y alusiones exóticas. Esta identificación entre la «élite» de la «renaixença» y el alma popular, crea un ambiente de entusiasmo y una base documental necesaria, para que el gaudinismo fuera apreciado por todos como algo genuinamente propio, emanando vigorosamente de la entraña de la tierra y de la raza. Ya en pleno período «noucentista», destaca certeramente Ráfols, en su apéndice titulado «Gaudí 1952», de la reedición de la primera monografía, el hecho sorprendente de que los arquitectos de la generación escolástica, pudieran hacer compatible una posición orsiana —lo que en términos prácticos significaba un retorno a la academia neoclásica—, con un culto y admiración incondicional por la obra del maestro desaparecido. Paralelamente a esta aparente esterilidad

del gaudinismo, como germen creador, cuyo origen tendríamos que buscar en los años anteriores, alrededor de 1920, con las últimas manifestaciones de los secesionistas barceloneses, se produce una deflación en la crítica y de la historiografía gaudinista, como si una primera etapa sumamente diferenciada por su carácter descriptivo, se hubiese cerrado en espera de que el tiempo ofreciese una más extensa perspectiva histórica.

Fue en este momento decisivo cuando aparece la generación de los jóvenes arquitectos del «Gatepac» que importan en nuestro país las ideas del racionalismo internacional en el momento de su pleno desarrollo.

Tal como se indica en el prólogo de los magníficos fotoscops de Gomis y Prats, últimamente publicados, Le Corbusier que visitaba Barcelona por primera vez en 1928, invitado por los arquitectos del Grupo «Gatepac» expresa su admiración por Gaudí, que para él es ante todo un hombre de convicciones con una fanática capacidad de trabajo, como lo fueron las grandes personalidades del 1900. En diversas manifestaciones que hizo Le Corbusier entonces, a la prensa barcelonesa, considera a Gaudí como el arquitecto que ha llegado por diferentes caminos a conclusiones semejantes a las suyas y admira sobre todo las extraordinarias posibilidades que consigue con las materias tradicionales la piedra y el ladrillo. No obstante, conviene anotar que para Le Corbusier, como para todos los racionalistas, los límites valorativos de Gaudí se reducen a los del constructor artesano, en la medida de lo que respresenta frente a lo que para él fue el ideal del inmediato pasado, el arquitecto que prevé, ensaya y anticipa la nueva técnica de la arquitectura actual. En términos parecidos se expresa Giedion, en una referencia gaudiniana, la única que hemos podido encontrar de ese historiador, en un prólogo dedicado al estudio de la arquitectura española del racionalismo, donde dice textualmente: «Los edificios más famosos en el extranjero, son los de Antonio Gaudí en Barcelona, sobre todo el Templo de la Sagrada Familia (construido entre 1890 y 1917). Pero este monumento de una riqueza extraordinaria, pertenece más propiamente dicho al arte decorativo que a la arquitectura». La preocupación tecnística en aquellos momentos de polémica, refracta en una dirección prejuzgada la mayoría de estas interpretaciones, y así en el mismo texto y en el párrafo anterior encontramos la siguiente observación. «En relación con los demás países, España, desde el punto de vista arquitectónico Ayuso, empleó acertadamente el hierro en 1873 en la «pizza de toros» (sic.) de Madrid, aunque la imaginara en estilo moro, lo que importa, para Giedion, es el dato técnico, ya se trate de una plaza de toros, o de un edificio industrial, con tal se demuestre que en fecha fecha remota se habían avanzado en una adecuada utilización de los nuevos materiales, prescindiendo de cualquier razón de orden arquitectónico figurativo. La visión actual de Gaudí, por parte de los arquitectos y críticos del círculo racionalista, transcurrido casi un cuarto de siglo, ha evolucionado de acuerdo con la natural superación de la fase polémica y con este propósito, creemos oportuno citar un fragmento del libro «Antonio Gaudí, Arquitecto, Constructor y Escultor», publicado por José Luis Sert, nuestra figura más representativa del movimiento moderno, en colaboración con el crítico Johnson Sweeney, del que se han anticipado algunos capítulos en diferentes revistas: «En los primeros edificios modernos —afirma Sert—, se renunciaba a muchas cosas en nombre del funcionalismo. En los superplanos edificios construidos entre los años 1920 y 1930, no se usa debidamente el lenguaje del

claroscuro; hoy estamos de nuevo disfrutando de aquellos elementos que siempre habían formado parte del vocabulario arquitectónico». Y seguidamente se refiere al parentesco existente entre la última fase de la obra de Le Corbusier, la Casa de Marsella, los edificios de la nueva ciudad de Chandigarh, en la India, y el espíritu de la obra de Gaudí, siempre imaginada teniendo en cuenta la presencia de la esplendorosa luz mediterránea. «Si hubiese nacido en nuestro tiempo —dice Sert—, en lugar del 800, su obra habría sido del todo diversa, como lo demuestran las grandes variaciones en sus últimos trabajos». Y más adelante nos previene oportunamente de los peligros de una arquitectura neogaudinista: «La obra de Gaudí no la presentamos aquí como un modelo para ser imitado hoy, pero la arquitectura moderna tiene mucho que aprender del espíritu, además de las realizaciones de aquellos hombres que dedicaron su existencia tras la senda de una nueva y creadora expresión arquitectónica, y Gaudí hombre, nos ofrece, tanto más que su obra, un ejemplo interesante y raro. Toda su vida estuvo exclusivamente dedicada a la busca de un modo de expresarse arquitectónicamente, y al descubrimiento de nuevos métodos constructivos». Una nueva componente habrá de catalizar en este período un mejor conocimiento de Gaudí. No serán los arquitectos, sino los pintores, precisamente los pintores adscritos a la tendencia surrealista, los que se anticipan a la revalorización del arte del 1900. Recordemos no obstante, que el surrealismo desarrolló con prebancia los contenidos psicológicos y poéticos, en detrimento de las infinitas posibilidades que se ofrecían en la búsqueda de las estructuras puramente plásticas.

Basta esbozar los límites de esta revalorización, para comprender mejor la consecuente interpretación gaudinista de la cual deriva. El escritor André Breton, teórico de la tendencia, había ido perfilando en estos años, a través de sus críticas y manifiestos, la estructura intelectual y el contenido ideológico de la nueva corriente. A él le corresponde el mérito de haber comprendido la grandeza trágica de Gaudí, el esfuerzo de liberación del pasado que «L'Art Nouveau» significaba, y su desesperada vertiente expresionista. Salvador Dalí, cuya adolescencia había transcurrido en Barcelona, capital de «L'Art Nouveau», iluminado por la mágica videncia de las ideas de André Breton, exalta la figura de Gaudí y de su época. «Ningún esfuerzo colectivo —dice el pintor— ha llegado a crear un mundo de ensueño tan puro y turbador como esas construcciones del «Modern Style», las cuales al margen de la arquitectura, constituyen por sí solas verdaderas realizaciones de deseos solidificados, donde el más violento y cruel automatismo traiciona dolorosamente el odio a la realidad y la necesidad de refugio de un mundo ideal, tal como acontece en las neurosis de la infancia.»

La presentación de la simultaneidad es frecuentísima en la obra de Gaudí, e independientemente de este sentido de ritmo lineal propio del arte de la época y diferente también del dinamismo de muchas estructuras actuales. Este ritmo lo encontramos en algunas chimeneas de las dos casas del Paseo de Gracia, en las que la forma parece desarrollarse según un movimiento ascendente de torsión, en el que dos troncos emergen de la masa nuclear de un fondo común. En toda la obra de Gaudí está latente este sentido de desarrollo orgánico: las superficies alabeadas son, como sabemos, formas generadas por el movimiento de una recta en el espacio, y quizás el mejor ejemplo, similar al estilo de la escultura futurista de un Boccioni, lo constituye la columna tipo creada por Gaudí para el templo de la Sagrada Familia, generada por un complejo desarrollo en el espacio, de una sección recta que al crecer se

transforma, y en su movimiento unas secciones crean las otras, multiplicándose indefinidamente sus estrías en una evolución que intuitivamente asimilamos con una fusión en lo infinito. El escultor italiano Boccioni, autor de la famosa escultura «desarrollo de una botella en el espacio», escribe en su tratado de estética futurista lo siguiente: «La forma dinámica, por su esencia mutable y evolutiva, constituye una especie de frontera invisible entre el objeto y la acción, entre el movimiento absoluto y el movimiento relativo, entre lo visible y lo invisible, entre el objeto y su ambiente inseparable. Es una especie de síntesis analógica, que existe en los límites que median entre el objeto real y su potencia plástica ideal, y solamente aprensible a través de la intuición», ideas que encuadran perfectamente con las concepciones gaudinianas que acabamos de indicar, que aclaran proposiciones teóricas de su obra hasta ahora nunca formuladas. Las últimas interpretaciones plásticas de Gaudí las debemos entre otros a Cirici Pellicer, a Eduardo Cirlot y a Tharrats, en un enfoque comparativo que abarca desde las tendencias de la postguerra del 1914, hasta el movimiento actual polémicamente conocido como «Arte Otro». Tal es la riqueza de contenido potencial que la obra de Gaudí encierra.

A través del arte moderno, se comprende mejor a Gaudí escultor y su extraordinario sentido de la forma. Cirici Pellicer en su interpretación subraya significativamente que en Gaudí están latentes lo que había de constituir las dos alas de la escultura del siglo XX: la potencia de la masa orgánica abstracta del tipo de Hans Arp y la escultura transparente, en la que los vacíos, creados por la materia, constituirán nuevos episodios de un espacio parcial dentro de un espacio total, representada principalmente la obra de Ossip Zadkine. Gaudí encontró con frecuencia el pretexto para expresarse escultóricamente en estos dos lenguajes, y además se anticipó a una síntesis de ambos conceptos a la manera de Henry Moore, en numerosas obras de escultura corpórea, con perforaciones espaciales, tal como puede verse en muchos antepechos del Parque Güell, de la casa Batlló y en algunos ventanales de la Sagrada Familia.

En general, la pintura gaudiniana está concebida como revestimiento del volumen escultórico. La mayoría de las composiciones cromáticas de la primera época son más bien neutras, o bien, como en la Casa Vicens, se reducen a una gama primaria, casi ingenua. La fase pictórica más imortante de la obra de Gaudí, coincide, como es sabido, con su colaboración con José María Jujol, colorista extraordinario y además notable escultor de un espíritu que se anticipa al arte actual, sobre todo si lo juzgamos por sus obras en hierro forjado, como los antepechos de la Casa Milá Camps.

Cuando en los estudios sobre Gaudí se habla de aquellos conceptos que a través de la interpretación plástica se han repetido insistentemente, tales como el término «collage», hemos de pensar que nos referimos más propiamente a Jujol que a Gaudí. El fue el que realizó esa interminable «suite» de motivos pictóricos en azulejos de los bancos del Parque Güell, lo que podríamos llamar la pintura abstracta más larga del mundo. Los rosetones de la sala Hipóstila del mismo Parque, y posiblemente el rosetón de entrada y ciertos motivos de la cripta de la Colonia Güell. El esbozo de la fachada en cerámica, de la casa Batlló, gran telón de fondo de la composición arquitectónica, con círculos de diferentes tamaños, sobre un fondo floral en azul-verde-violeta, de raíz japonizante y secesionista, hacen sentir la irrupción de los ideales estéticos nuevos de la generación a que Jujol pertenecía, entonces ayudante en el taller de Gaudí. Tharrats ha sido entre los pintores de las

últimas promociones el que ha manifestado mayor preocupación por la obra de Gaudí, y no solamente por ser un excelente crítico de arte, sino por haber recibido de Gaudí un influjo decisivo en su evolución pictórica, mucho más acentuado que el que recibieron sus compañeros del grupo "Dau al 7", al evolucionar a partir de 1954, desde fórmulas cercanas al dadá, a un surrealismo a lo Max Ernst, o más aún, del expresionismo mágico, a la posición pictórica actual. Sería ingenuo sostener una vez más que Gaudí se había anticipado al "Arte Otro", así como que este grupo de pintores que en Barcelona representaban aquella tendencia se hubieran inspirado directamente en Gaudí. Aparte del carácter polémico que acompañó la revalorización gaudinista alrededor del 1945, los jóvenes practicantes de la pintura no-formalista nos llevaron de la visión a gran angular con que siempre habíamos enfocado las creaciones de Gaudí, a una modesta, humilde aproximación de nuestra mirada a las riquísimas superficies de los edificios gaudinianos para descubrir en sus infinitas texturas materiales, en este microcosmos, a un Gaudí que había pasado desapercibido a nuestra autosuficiente apreciación. Las posibilidades expresivas de la epidermis arquitectónica, de la naturaleza de los diferentes materiales y aparejos, es en Gaudí tan considerable como su fantasía espacial y estructural. En una obra típicamente experimental en el sentido más completo de la palabra como lo es la cripta de Santa Coloma, podemos contar una riquísima gama de texturas diferentes, que van desde la escoria del mineral de hierro con las variadas calidades que el fuego imprime al material, hasta todo el repertorio posible de revocados manuales y de aparejos de ladrillo, de piedras de diferentes clases con tratados superficiales diferentes, revestimientos de azulejos y materiales vítreos. Oponiéndose a un formalismo pictórico que esteriliza el arte en el período que media entre 1920 y 1940, presenta Michel Tapié, en su interesante trabajo dedicado a la obra de Antonio Tapiés, las primeras realizaciones de un Tobey o de un Jean Fautrier, fruto de una década de laboriosas tentativas. La tesis sostenida por Tapié en su trabajo en relación con la pintura coincide en muchos aspectos con las ideas directrices del llamado movimiento orgánico en la arquitectura, e igualmente para Zevi que para los arquitectos barceloneses, el nombre de Gaudí resuena como un símbolo en la contingencia de esta polémica. "Hay que añadir —dice Tapié— que, para los pintores, todos los caminos explorables parecían haber sido ya agotados por el genio tan potente como inventivo de Picasso y que en arquitectura una aberración colectiva (que continúa no obstante en demasiados sectores), haya proporcionado todas las oportunidades a la esterilidad funcional de la Bauhaus y otros. Le Corbusier tan incapaces de haber podido levantarse al nivel de un Antonelli y de un Gaudí, como al de un Duchamp o de Picabia." Un indudable desconocimiento de Gaudí persiste todavía en muchos sectores, debido tanto al carácter local que hasta hace poco tiempo ha tenido su valoración como el poco interés que en vida demostró Gaudí de que su obra fuera conocida y divulgada. Mientras sus grandes contemporáneos, los Van der Velde, los Horta, los secesionistas, habían desarrollado su obra sobre la plataforma de un ambicioso espíritu cosmopolita, acudiendo a exposiciones y concursos internacionales, debatiéndose en polémicas y utilizando la táctica de la sorpresa, imitada posteriormente por la generación racionalista, Gaudí elaboraba su gran obra en silencio, consciente de su valor, ignorado de sus grandes contemporáneos, cerrado en la pura y única satisfacción que podía proporcionarle su extraordinaria labor creadora. Otro de los motivos de haberse demorado el conocimiento internacional de Gaudí, se debe también a la ausencia, hasta hace

relativamente poco, de un compendio histórico completo del período contemporáneo. En 1936 Nikolaus Pevsner, que hasta la fecha se había preocupado casi exclusivamente del estudio del renacimiento y del barroco, publica el trascendental libro "Pioneers of the Modern Design, from William Morris to Walter Gropius", que aparte de la idea directriz que señala el título del libro se enfocan todos los movimientos componentes del período "Art Nouveau", tratados como unidad histórica. En esta interpretación de la cultura arquitectónica europea entre 1840 y 1930, expone Pevsner en su libro la forma como en las "Arts and Crafts" la pintura de 1890, Eiffel y "L'Art Nouveau", aparecen los elementos de un lenguaje figurativo, que desde el primer momento hasta Gropius sigue un movimiento constante de maduración. No obstante, cita Pevsner a Gaudí de una manera incidental, y aunque acepta que nuestro gran arquitecto es una de las mayores figuras del período, reconoce la dificultad que significa el asignarle un lugar histórico, por su formación diferente de las demás figuras de "L'Art Nouveau", que orientaron el movimiento moderno. Señala la semejanza de ciertos elementos del capricho de Comillas y del Palacio Güell, con otros de Sullivan y Mackmurdo. No obstante, según el tratadista, la obra más significativa para comprender a Gaudí es precisamente la Sagrada Familia aunque añade que no es precisamente la mejor; en este edificio, según Pevsner, se establece el puente que enlaza el historicismo —o sea, el neogótico— y el expresionismo de 1920, dentro de la línea de la torre Einstein, de Mendelsohn. Incipiente, nacida de un esbozo general y sobre todo rebosante de entusiasmo, es la primera referencia que Bruno Zevi dedicará a Gaudí, en su voluminosa "Historia de la Arquitectura Moderna". Considera Zevi que aparte de las escuelas que se desarrollaron en Europa en el período del "Art Nouveau", como la escuela holandesa y la escuela vienesa, hemos de fijar ante todo nuestra atención a las grandes figuras aisladas, tales como Horta, Van der Velde, Mackintosh y Gaudí, porque su carácter común radica precisamente en la independencia cultural y en el valor intrínseco de su respectivo lenguaje figurativo. En otro trabajo publicado por el mismo autor en la revista "Metron", se extiende en una caracterización cultural más profundizada de Gaudí, dentro del marco de la tendencia contemporánea. Destaca sobre todo la dificultad de asignar a nuestro arquitecto un lugar histórico, coincidiendo con Pevsner, cuyas razones principales han de atribuirse a una persistente falta de sincronismo entre las corrientes internacionales y las de nuestra península. Consideramos como sumamente interesante esta precisión: "Cuando una gran personalidad poética no encuentra su sitio adecuado en un esquema histórico, la culpa no es de la personalidad, sino del esquema cuyo estrecho diagrama debe ser oportunamente revisado y ampliado para comprender toda la fuerza viva del arte." Por este motivo, ante la necesidad imperativa de una vinculación histórica, analiza el historiador, por aproximación, todas las fases y períodos que por producirse, no en el ciclo general de la cultura arquitectónica europea, sino en el ambiente inmediato a Gaudí, hubieran podido tener una influencia determinante en la formación del arquitecto. Dentro de este razonamiento histórico, la referencia a determinadas situaciones básicas, se hace imprescindible, y los límites del cuadro abarcan desde una tendencia neogotista, que para Gaudí no es una simple y extasiada contemplación del pasado, como sucede con Van der Velde o Wright, sino una oportunidad histórica irremediablemente truncada en su desarrollo, y de esta manera Gaudí la adopta como punto de partida para sus concepciones estructurales, en una superada trasposición de los ideales lineales en ideales plásticos.

En el otro límite del cuadro aparece de nuevo la caracterización expresionista de Gaudí, ya anunciada también por Pevsner y sostenida igualmente por otros contemporáneos, como Hitchcock, con lo cual el problema crítico de Gaudí se prolonga en el dilema "Art Nouveau" o expresionismo. Otra de las causas del silencio que ha rodeado a Gaudí han sido los límites intelectuales de las estructuras históricas que han reducido todas las posibilidades de la Arquitectura moderna a la búsqueda volumétrica y espacial de 1910, predominantemente caracterizada por el movimiento cubista. Se comprende que una exclusión tal, igualmente como ha sucedido con amplias etapas de la obra de Wright, exija una revisión total de una concepción incompleta y cerrada del racionalismo, con lo cual los problemas del gaudinismo forman parte de la revisión polémica iniciada por la tendencia orgánica. Es lógico justificar, como hemos hecho, determinadas omisiones en nombre de la necesaria lucha contra el tradicionalismo académico. Pero se comprende que esta revisión actual constituye también un deber histórico, y es de observar que han sido precisamente los racionalistas los que han acudido en el momento oportuno, aunque con ciertas reservas, a este movimiento de revalorización de las grandes figuras olvidadas, y entre ellas la de nuestro Antonio Gaudí. En relación con la tesis del expresionismo gaudiniano, opone Zevi la consideración de que en Gaudí difícilmente podía suponerse una participación consciente a la corriente expresionista, la cual responde por un lado a una posición polémica frente al sentido compositivo de las experiencias cubistas de 1910, y por otro, a un sentimiento psicológico colectivo, radicado sobre todo en la primera postguerra y localizado en los países germánicos. Podemos considerar como expresionismo lo que en Gaudí aparece como manifestación subjetiva, tal como ya habían matizado los surrealistas, aparte de ciertos matices antropomórficos similares a las creaciones de un Rudolf Steiner, entre otros, por ejemplo. El escritor italiano Alberto Moravia, en un artículo publicado en el "Corriere della Sera", en 1954, dedicado a Gaudí, fustigaba implacablemente contra el mundo del 1900. "El «Art Nouveau», por otra parte —dice el articulista—, fue en el campo del arte el signo que anticipó claramente la tragedia que debía abatirse sobre Europa algunos años más tarde. Fue además un índice de disgregación moral y de la anarquía intelectual prevalente entonces en las clases cultas europeas. El "Art Nouveau" es el producto típico de una época de excesiva prosperidad material, acompañada de un profundo declinar de todos los controles racionales y éticos. En el "Art Nouveau", a través de un naturalismo primitista, neogótico o floreal, se desahoga la nostalgia por el bárbaro, por el irracional, por el salvaje, por el instintivo, por parte de una sociedad más civilizada que cívica, demasiado próspera y demasiado irresponsable." Mientras la posición del surrealismo significaba precisamente, desde el punto de vista etilógico, la disconformidad, la protesta, contra una realidad que ellos también consideraban desacreditada, llegando por la penetración psicológica, por la sátira e incluso por el absurdo, a la clara conciencia de este peligrosísimo irracional a que se refiere Moravia; otra actitud había sido también posible frente a esta realidad: la huida, la evasión, la vuelta al origen. "Originalidad es volver al origen", dice Gaudí; retorno romántico a la naturaleza, a los estratos profundos en los que la vida humana se ha mantenido pura e intacta. Referente al espíritu neoprimativista de la arquitectura gaudiniana, decíamos en 1949 que en Gaudí se percibe, con su rupestrismo, arraigadas afinidades con los constructores de los monumentos arcaicos de nuestra escultura mediterránea, en los que perduraba todavía el espíritu ancestral de la cueva, y

una manera particular de sentir arquitectónicamente el espacio interno en sí mismo y en relación con el mundo. Gaudí tuvo siempre la clara conciencia de que el espacio interno es el elemento más importante en arquitectura. "Todo cuanto hace el genio queda empequeñecido y raquítico, al lado de la bóveda celeste, que absorbe todas las concepciones humanas. Para que luzca la obra del arquitecto, es preciso que se aisle el espacio: sólo en un interior resplandece con toda su vida y energía la obra arquitectónica." Esta forma de concebir arquitectónicamente el espacio coincide con un sentimiento del espacio vital, que Frobenius opone al sentimiento del mundo en lontananza, correspondiente a una concepción occidental del mundo, de la misma manera como el sentimiento de la cueva corresponde al espíritu oriental, origen de las formas primitivas de nuestra cultura mediterránea, y de cuya fecundación mutua han nacido las grandes formas monumentales. El espacio gaudiniano así entendido no resuelve, entre otras cuestiones, lo que quería significar Gaudí con su mediterraneismo anticlásico. Cuando Gaudí habla del Mediterráneo, no se refiere a la arquitectura clásica que satirizó tan cruelmente en la sala hipóstila del Parque Güell, ni mucho menos a la arquitectura del Renacimiento. Su Mediterráneo lo constituyen aquellos monumentos en los que revivía una concepción del espacio nacido en Oriente, las rotundas etruscas, los palacios, las tumbas y los tesoros micénicos, correspondientes todos ellos al sentimiento espacial de la cueva. Temo que al final de este resumen sobre la interpretación gaudiniana, se habrán omitido nombres valiosísimos, cuyo esfuerzo en la mejor apreciación de Gaudí es de todos conocido. Nuestra intención ha sido seleccionar las citas que más eficazmente hayan podido ilustrar las diferentes interpretaciones expuestas en este rápido esquema. A lo largo de nuestro análisis hemos recorrido, casi sin darnos cuenta, los diversos hitos demostrativos de un postulado que podemos considerar como una conclusión de las ideas expuestas. No son las citadas las únicas interpretaciones gaudinistas posibles, pues mientras exista un artista con capacidad para llegar a una forma de cultura viva, existirá también la posibilidad crítica de una nueva interpretación gaudiniana, así como de todo el arte del pasado. Esta visión de Gaudí a través de juicios críticos, provenientes en su mayoría del campo de la pintura y de la escultura actual, explican mejor al Gaudí artista plástico que al arquitecto. Queda finalmente planteada la cuestión de si los valores de Gaudí como artista plástico y como precursor de las corrientes actuales, constituyen el verdadero sostén de su obra arquitectónica, o si estas interpretaciones a través de la pintura y de la escultura presentes, obedecen más bien a una comodidad metodológica a falta, por el momento, y tal como se ha dicho de unos esquemas susceptibles de abarcar enteramente su fabulosa aportación.

*Conferencia en el FAD. Diciembre 1958*