

Destino Barcelona, 1911–1991.
Arquitectos, viajes e intercambios

JOSEP M. ROVIRA, ENRIQUE GRANELL Y CAROLINA B. GARCÍA (ED.)

Destino Barcelona, 1911–1991. Arquitectos, viajes e intercambios

JOSEP M. ROVIRA, ENRIQUE GRANELL Y CAROLINA B. GARCÍA (ED.)

TEXTOS DE JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA, FERNANDO ÁLVAREZ, YAGO BONET,
JUAN FRANCISCO CHICO, NUNO CORREIA, LLUÍS DOMÈNECH, RAMON FAURA,
ALBERT FUSTER, CAROLINA B. GARCÍA, JUAN A. GARCÍA-ESPARZA,
JOSEP M. GARCIA-FUENTES, JULIO GARNICA, ENRIQUE GRANELL,
RAMON GRAUS, SALVADOR GUERRERO, HELENA MARTÍN NIEVA,
JOAQUÍN MEDINA WARMBURG, ANTONIO PIZZA, JOSEP M. ROVIRA,
CLARA RUÍZ TABLADA, PAOLO SUSTERSIC Y JUAN CARLOS THEILACKER PONS,.

**Destino Barcelona, 1911–1991.
Arquitectos, viajes e intercambios**

EDICIÓN A CARGO DE JOSEP M. ROVIRA, ENRIQUE GRANELL Y CAROLINA B. GARCÍA

Colección **arquia**/temas, núm. 42

EDICIÓN

FUNDACIÓN ARQUIA

c/ Arcs, 1. 08002 Barcelona

fundacion@arquia.es

www.arquia.es/fundacion

ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO

Virginia Pérez Di Pólito, UPC

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

Montse López Baget

IMPRESIÓN Y FOTOMECÁNICA

Castuera Industrias Gráficas, S.A.

ISBN 978-84-697-9291-9

DL B-9532-2018

IBIC AM (Arquitectura)

© de esta edición, Fundación Arquia, 2018

© de los textos, sus autores

© del material gráfico, sus autores

Cubierta: Automóvil frente a la Facultad de
Derecho de Barcelona, circa 1960.

Colección Enrique Granell.

PATRONATO

FUNDACIÓN ARQUIA

PRESIDENTE

Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1.º

Federico Orellana Ortega

VICEPRESIDENTE 2.º

Alberto Alonso Saezmiera

SECRETARIO

Sol Candela Alcover

PATRONOS

Carlos Gómez Agustí

María Villar San Pío

Fernando Díaz-Pinés Mateo

Montserrat Nogués Teixidor

Ángela Barrios Padura

José Antonio Martínez Llabrés

Naiara Montero Viar

Joan Miralpeix Gallart

Javier Ventura González

DIRECTOR

Gerardo García-Ventosa López

El proyecto de investigación «Historia de la Arquitectura en Cataluña y el Contexto Internacional» (GRHACCI, SGR 451), ETSAB-UPC, ha recibido una ayuda de la *Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca* en su convocatoria de ayudas a los grupos de investigación consolidados (AGAUR, SGR 2014-2016).

La edición de esta publicación ha sido patrocinada por Arquia Banca.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográfico) si necesita reproducir o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ÍNDICE

- 7 **INTRODUCCIÓN: «CORTESÍAS ENGENDRAN CORTESÍAS»**
Josep M. Rovira, Enrique Granell y Carolina B. García
- I. MUNDOS MODERNOS.
TÉCNICA, ACADEMIA Y LO VERNÁCULO**
- 13 **Talleres modernos.**
Gropius, Linder, Neufert y el nexo gótico–oriental
Joaquín Medina Warmburg
- 25 **Los Salones de Arquitectura: 1904, 1911 y 1916.**
Primeros testimonios internacionales entre Madrid y Barcelona
José Ramón Alonso Pereira
- 39 **La delegación en Barcelona de *Maillart et Cie*, 1913–1925:**
Hormigón armado y renovación de la arquitectura industrial
Ramon Graus
- 51 **Alfredo Baeschlin y la reinterpretación de lo vernáculo**
Juan A. García–Esparza
- II. LAS VANGUARDIAS**
- 65 **La vanguardia europea viaja a Barcelona**
Josep M. Rovira
- 87 **Diseminar el veneno del Espíritu Nuevo:**
Théo van Doesburg en Barcelona
Clara Ruíz Tablada
- III. LOS AÑOS DE LA AUTARQUÍA**
- 101 **1942. Albert Speer y la Nueva Arquitectura Española**
Josep M. García–Fuentes
- IV. ENTRE EUROPA Y AMÉRICA**
- 119 **El papel de Gio Ponti en la internacionalización
de una España *moderna***
Antonio Pizza
- 131 **¿Arquitectura funcional o arquitectura orgánica?**
**Las visitas de Sartoris, Ponti, Zevi, Aalto y Pevsner a Barcelona,
1949–1952**
Enrique Granell
- 145 **El MoMA y la Gomis–Prats *connection*, 1946–1960:**
Joan Miró, Antoni Tàpies y Antoni Gaudí
Helena Martín Nieva
- 161 **Más vale tarde que nunca: Richard Neutra en Barcelona**
Salvador Guerrero
- 173 **La americanización toma el mando: Harnden & Bombelli**
Julio Garnica
- 189 **Paisajes en construcción, entre Barcelona y Buenos Aires**
Fernando Álvarez
- V. DESPEGANDO**
- 207 **Los Pequeños Congresos, 1959–1968: tras los pasos del Team X**
Nuno Correia
- 221 **El Grupo 2C: la *tendenza* en Barcelona**
Yago Bonet, Juan Francisco Chico y Juan Carlos Theilacker Pons
- 233 **La experiencia de *Arquitecturas Bis***
Lluís Domènech i Girbau
- 247 **Polarizaciones ideológicas.**
Manfredo Tafuri y Barcelona, 1971-1994
Carolina B. García
- VI. STAR SYSTEM**
- 263 **Habitat 67 o Jerusalén a 40 bajo cero**
Ramon Faura Coll
- 279 **La Ciudad de las Estrellas: Arquitectura internacional
y cultura local en la época del Modelo Barcelona**
Paolo Sustersic
- 323 **La huida de Koolhaas**
Albert Fuster i Martí
- CODA**
- 333 **Una coda necesaria:**
el arquitecto Francisco de Mora visita la Barcelona del siglo xvi
Josep M. Rovira
- 343 **ANEXOS**
Créditos de las ilustraciones
Resúmenes
Currículum de los autores

INTRODUCCIÓN

«CORTESÍAS ENGENDRAN CORTESÍAS»

A lo largo del siglo xx Barcelona fue una plataforma de intercambio de ideas que afectaron al devenir de la historia de la arquitectura. El motivo de la llegada de estas ideas responde a muy diversas índoles. Habrá invitados, viajeros atraídos por la ciudad, curiosos, estudiosos y profesionales.

Invitar a un arquitecto a visitar una ciudad puede ser considerado un acto de cortesía. Dicha cortesía espera ser correspondida. Hasta los preparativos de las Olimpiadas de 1992, el resultado entre estos intercambios se traducía en ideas, conferencias, debates, escritos y exposiciones. Entre visitante y ciudad se establecen nexos ineludibles. Una consideración que nos viene de lejos a los barceloneses como nos recuerda uno de los mejores libros de todos los tiempos.

Cuando Don Quijote llega a la playa de la ciudad y se dispone a entrar en Barcelona después de haber congeniado en sus afueras con el bandolero Roque Guinart es recibido con estas palabras:

...bien sea venido el valeroso Don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias en estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores.¹

Barcelona era la ciudad de las innumerables imprentas como después se traslucirá en el texto, la urbe donde se discute de libros, ciudad elegida para acoger al auténtico personaje literario de Cervantes. Un personaje raro viene a dar con sus huesos en el único lugar urbano relevante del libro. Y lo hace para que quede clara la distancia literaria entre su texto -famoso y conocido- del apócrifo debido a Alonso Fernández de Avellaneda, con quien el de Alcalá no quiere confundirse. Su autenticidad la firma un historiador, flor de los de su causa. En la Ciudad Condal aparece alguien distinto, auténtico y dispuesto a que su presencia sea motivo de regocijo y debate. La ciudad le ha atraído por alguna razón y en ella el desenlace de la novela se hará relevante. Y a este raro, admirador de un bandolero, otro raro y fuera de la ley, ante tan cordial acogida, no exenta de una enorme crueldad, replica:

Si cortesías engendran cortesías, la vuestra señor caballero, es hija o parienta muy cercana del gran Roque. Llevadme do quisiéredes, que yo no tendré otra voluntad que la vuestra, y más si la queréis ocupar en vuestro servicio.²

Algo tienen, caballero y ciudad, que compartir, discutir o pelear. Nunca la indiferencia se verá convocada en la capacidad de regalarse cortesías, lujos intelectuales, sabidurías

1. Miguel de Cervantes. «Don Quijote de la Mancha» (edición dirigida por Francisco Rico). Madrid, Instituto Cervantes, 1998, pág.1131.

2. *Ibidem*, pág.1132.

adquiridas o propias, obtenidas con el esfuerzo de la virtud victoriosa sobre la fortuna. Ideal renacentista que Don Quijote defiende a lo largo de todo el texto y que en tiempos de Contrarreforma eran considerados disidentes. Personajes raros con ideas raras que buscan gente afín dentro de la muralla ideológica de Barcelona.

Una cultura arquitectónica ensimismada es un fracaso, y muy a menudo ha sido así. Lluís Domènech i Montaner, en su conocido escrito «En busca de una arquitectura nacional»,³ advertía del peligro de encerrarse en lo local ya que la característica de la modernidad era precisamente su vocación internacional. Una observación que Domènech había aprendido tras su temprano viaje con Josep Vilaseca a la exposición de Viena del año 1873. Así que viajar propicia intercambios, aprendizajes y placeres.

Este libro muestra algunas de las visitas que nos hicieron una serie de arquitectos que nos ayudaron a mejorar, a abrir nuestra mirada a otros mundos, y de aquí, en muchos de esos casos, se llevaron también su aprendizaje. El lector atento encontrará en las páginas que siguen algunos de estos ejemplos. Gropius interioriza la tradición de las escuelas taller modernistas para plasmarla posteriormente en el programa fundacional del Bauhaus. Baeschlin verifica lo vernáculo como posible destino de lo moderno y Zevi aprende de Gaudí de la mano de Sostres y de Cirlot.

Pero seguramente fueron más los que nos dieron. Estos raros por diferentes, vinieron a difundir nuevos modos de mirar, pensar, analizar, historiar y criticar la arquitectura. Encontraron sus corresponsales en las aulas de la escuela y en restringidos círculos profesionales, cosa que contribuyó a mejorar tanto la enseñanza de la arquitectura como a elevar el nivel de las revistas que aquí se editaban. Esos momentos se materializaron en los títulos de las publicaciones periódicas más importantes que aquí se han editado: *A.C.* (1931-1937), *Cuadernos de Arquitectura* (1949-1962), *2C. Construcción de la Ciudad* (1970-1985) y *Arquitecturas Bis* (1974-1985). También en edificios que construyeron nuestros arquitectos desde sus enseñanzas: desde la Casa Bloc de Sert y Torres hasta el Tiro con Arco de Miralles y Pinós, el listado es larguísimo.

Cuenta Le Corbusier que, al bajar la ventanilla del departamento del tren que le traía de Madrid un día de mayo de 1928, tuvo que bajar la vista para descubrir a unos jóvenes de escasa estatura y mirada interrogante y devota que le esperaban en el andén. Eran estudiantes de arquitectura que habían desdeñado la enseñanza de los órdenes clásicos que recibían en la escuela para sumergirse en las lecturas que conducían hacia una nueva arquitectura. Eran estudiantes raros. Le Corbusier portaba novedades muy alejadas de la tétrica arquitectura que empezaba a formalizar la futura Exposición Internacional de 1929. Les ofrecía otro mundo. En 1932, esos jóvenes pudieron devolverle esa cortesía. Organizaron en Barcelona el CIRPAC de 1932 preparatorio del CIAM de Atenas.

Tras la ruptura provocada por la Guerra Civil, la arquitectura española retomó su curso a tiempo. Las visitas de Bruno Zevi a Barcelona y de Alvar Aalto a Barcelona y Madrid marcaron ese cambio, percibido por sus contemporáneos como fundamental. En su memoria presidencial de 1955, el Decano del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Manuel Solà-Morales Rubió dijo:

Nos han puesto al día de las más apasionantes teorías de la arquitectura moderna. Es bien poco lo que se puede lograr con una sola conferencia, pero cuando el desconocimiento de un asunto es casi nulo, como era nuestro caso, una sola conferencia puede abrir de golpe las ventanas de un horizonte ilimitado. [...] El clima ha cambiado totalmente. El momento de la conferencia aislada y brillante ha pasado su momento para nosotros. Yo creo que esta es hora de recapitulación, meditación y, sobretodo, de trabajo, no sólo del trabajo cotidiano del taller, sino de un trabajo de mejoramiento técnico especializado aunque siempre dirigido por esas normas doctrinales, estilísticas y de principio que entiendo ya empezamos a tener bastante fijadas.⁴

Tras ese brote de internacionalismo, la proclive tendencia natural al ensimismamiento de la cultura catalana nos sumió en el desierto de diez años de realismo, de la que solo nos desprendimos con la llegada de las ideas de Rossi y Venturi. Desde las aulas de la escuela figuras como las de Rafael Moneo se encargaron de sintetizarlas y difundirlas.

Tras la llegada de la democracia un sentimiento de inferioridad afectó a las autoridades planificadoras del país que pensaron que cualquier nombre de arquitecto famoso y extranjero elevaría la proyección de la ciudad en el mundo. Esto tuvo como consecuencia que los arquitectos locales no participasen apenas en los grandes equipamientos de la ciudad, quedando relegado su trabajo a los distintos conjuntos de vivienda como la Vila Olímpica y el Vall d'Hebrón. La política de Oriol Bohigas tuvo su continuidad en la de José Antonio Acebillo quien, tras los Juegos Olímpicos, planificó el fracaso del Forum de las Culturas 2004. Esos nombres extranjeros nos dejaron arquitecturas dudosas comparadas con la calidad que los define. No nos devolvieron las cortesías que les ofrecimos. Ni Siza, ni Foster, ni Nouvel, ni Herzog y de Meuron, ni Meier ni ninguna otra estrella estuvieron a la altura de lo que de ellos se esperaba. No se les supo exigir lo que se le debe exigir a un arquitecto.

Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él ¿No veis señor que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de Don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos?...Si no fuese contra caridad, diría que nunca sane don Quijote, porque con su salud no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera dellas puede alegrar a la misma melancolía...⁵

Barcelona nunca debería exigir a sus visitantes que cambiasen sus principios, sus maneras de leer el mundo. Que nunca sanasen de su inquietud. Y que si ya antes habían merecido respeto, ahora lo aumentasen con respuestas diferentes. Que no se presentaran como «falsos, ficticios o apócrifos». Para eso hemos imaginado este libro. Para seguir anhelando cortesías a las que podamos responder.

Josep M. Rovira, Enrique Granell y Carolina B. García

3. Lluís Domènech i Montaner, «En busca de una arquitectura nacional», *La Renaixensa*, año VIII, vol. I, febrer 1878, págs. 149-160.

4. Memoria presidencial, Manuel de Solà-Morales i Rubió, 1955, Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, AHCOAC.

5. Miguel de Cervantes, *Op. Cit.*, pág. 1162.

La Gaceta 5 Mayo 1908

I. MUNDOS MODERNOS.
TÉCNICA, ACADEMIA Y LO VERNÁCULO

BARCELONA – TEMPLO DE LA SAGRADA FAMILIA.

*Querido papá: La mamá llegó sin
estamos muy bien, lo que deseamos para*



TALLERES MODERNOS. GROPIUS, LINDER, NEUFERT Y EL NEXO GÓTICO–ORIENTAL

Joaquín Medina Warmburg

Aún hoy sorprenden las palabras con las que Enrique Colás rememoró en 1951 su paso por la Bauhaus de Weimar. Lo hizo en una de las «Sesiones de Arquitectura» organizadas regularmente por la madrileña *Revista Nacional de Arquitectura*, dedicada en aquella ocasión a la relación entre «funcionalismo y ladrillismo», es decir, a la crisis de los valores artesanales en el contexto de una creciente industrialización de la construcción. Negando que se tratara de un mero remplazo de lo tradicional por lo moderno, Colás se pronunció con dureza sobre el escaso contenido técnico y matemático de los conocimientos impartidos en la Bauhaus en 1922 y criticó su laxa noción de lo arquitectónico e incluso de lo artístico. A su juicio, se habría tratado de «una buena escuela de artesanía» en cuyos talleres, organizados por oficios, se podían obtener los grados de aprendiz, oficial y maestro.¹

En efecto, si hacemos caso del manifiesto fundacional de la Bauhaus redactado por Walter Gropius en 1919, no fue una academia de arte lo que quiso crear, sino un taller de oficios para el trabajo colectivo de los diferentes gremios artesanales, todos ellos integrados en pos de una gran obra común, una moderna catedral gótica. El ideal del obrador gótico se convirtió en aquellos años en una promesa de redención colectiva para una generación que había vivido en el frente las brutales devastaciones provocadas por la guerra en la era industrial y que tras la derrota fue testigo del desmoronamiento de la sociedad Guillermina.

Al margen de su tono polémico, los comentarios de Colás sorprenden por pioneros y por certeros. A comienzos de los años cincuenta, la Bauhaus de Gropius (1919–1928) servía de arma propagandística para la Guerra Fría y no fue hasta finales de esa década que se acometió la revisión crítica de su historia, poniendo de relieve –como en el caso de las fundamentales aportaciones de Tomás Maldonado– las dudosas especulaciones metafísicas sobre las que se fundó el ideal artesano. En este apartado, son particularmente interesantes los recuerdos de Colás referentes a la admiración que se profesaba a Antoni Gaudí en la Bauhaus:

Tenían fotografías de obras de Gaudí, y las ponderaban con admiración. Hablar allí de Gaudí era como hablar de la Providencia. Y ante las fotografías de la llamada «Pedrera», la casa del Paseo de Gracia, fui yo quien tuvo que explicar funcionalismo. Allí tuve que desmenuzar, ante los jóvenes de Weimar, el funcionalismo de Gaudí, un poco de tipo gótico.²

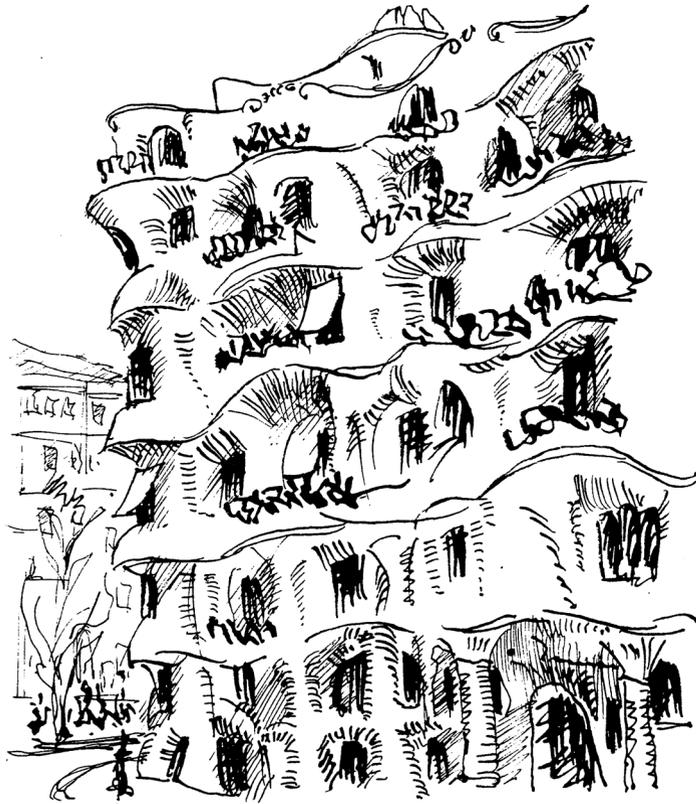
Existen en efecto nexos concretos entre los ideales góticos medievales de la Bauhaus y los de Gaudí. El origen de esta relación nos remite a una serie de iniciáticos viajes de España realizados por Walter Gropius, Paul Linder y Ernst Neufert, en el transcurso de los cuales hicieron también escala en Barcelona.³

1 Obrador de Gaudí en el recinto del Templo de la Sagrada Familia, fotografías de Ferran, 1926. Cortesía del Arxiu històric del Col·legi oficial d'Arquitectes de Catalunya..

1. Intervención de Enrique Colás en: «Sesiones críticas de arquitectura: funcionalismo y ladrillismo», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 119, 1951, Madrid, págs. 35–48.

2. *Ibidem*.

3. Véase al respecto: Joaquín Medina Warmburg, «Gaudí am Bauhaus. Gropius, Neufert, Linder und das gotische Ideal», Rainer Stamm y Daniel Schreiber (ed.), *Lyrik des Raums, Gaudí in Deutschland*, Colonia, 2004, págs. 30–43.



2

2 Paul Linder, La Pedrera, dibujo en tinta, probablemente de 1921.



3

3 Lyonel Feininger, ilustración del manifiesto fundacional de la Bauhaus, xilografía, 1919.

Allí pudieron conocer a Gaudí, visitar sus obras y apreciar el valor de una cultura artesanal aún viva. En su enfoque esencialista, lo artesanal se les reveló como un elemento renovador de las identidades colectivas, llegando a postular afinidades culturales que, por ejemplo, tendieron un puente entre el Modernismo catalán y el Expresionismo de la República de Weimar.

WALTER GROPIUS, *CONNOISSEUR* DE LOS BARROS VIDRIADOS

En 1965, a la edad de ochenta y dos años, Gropius le relató a su biógrafo Reginald Isaacs su visita, más de medio siglo antes, al taller de Gaudí junto a la Sagrada Familia:

Estaba sumido en su trabajo y apenas se le podía hablar. Su dedicación a la tarea, su concentración me impresionaron profundamente, mientras que las arquitecturas que había creado estaban lejos de mis propias, aún vagas ideas. Su intensidad me cautivó, me pareció un altamente deseable rasgo de la actividad humana. Pero era aún demasiado inmaduro para entender su excepcional audacia y capacidad de invención como constructor.⁴

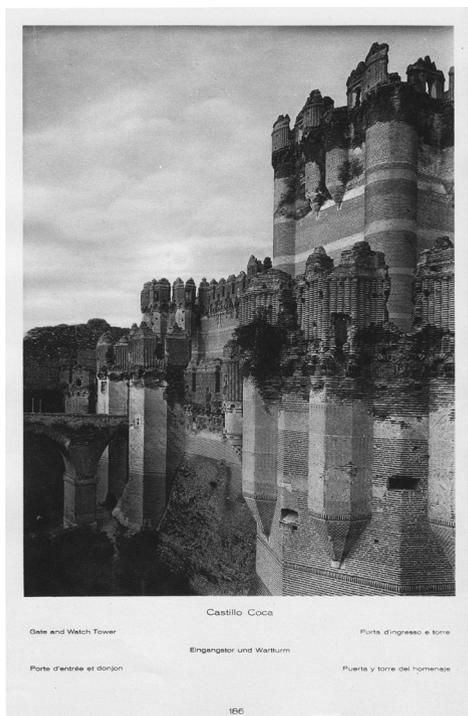
Que a Gropius le quedara grabada en la memoria la escena del intenso de trabajo en el taller de Gaudí guarda relación con el valor que le concedió a esta idea germinal a lo largo de toda su carrera, aunque en su caso el taller fuera el lugar del trabajo en equipo, un antídoto contra la alienante división y especialización de las tareas que había impuesto la mecanización. Este objetivo nos remite a su vez al contexto de su temprano encuentro con Gaudí. Dada su ineptitud para disciplinas académicas como el dibujo, Gropius acababa de abandonar la carrera de arquitectura para emprender de septiembre de 1907 a abril del siguiente año un viaje alternativo al *Grand Tour*: no buscó en Italia el canon occidental sino la autenticidad arcaica y oriental que el Romanticismo proyectó sobre España.⁵ Consecuentemente, su interés se desplazó rápidamente de la alta cultura de las obras maestras recogidas en su guía *Baedeker* hacia el estudio de la industria tradicional de los barro vidriados y sus técnicas de producción. En poco tiempo pasó de ser un estudiante fracasado a codearse con algunos de los principales coleccionistas y estudiosos de las cerámicas españolas. Por mediación de la Embajada de Alemania en Madrid, estableció contacto con Guillermo de Osma, entonces Ministro de Hacienda y propietario de una valiosa colección de cerámicas. Junto con Hans Wendland, un joven historiador del arte con el que compartía sus nuevos intereses, viajó a Barcelona con el objetivo de estudiar también los azulejos catalanes de la Edad Media.⁶ Conoció así al arquitecto, historiador y político Josep Puig i Cadafalch, de quien recibió como obsequio el tomo *Rajoles d'art vidriades catalanes i valencianes* (1905), del arquitecto modernista Josep Font i Gumà, a su vez coleccionista de cerámicas catalanas de los siglos XIV a XVI.⁷ Las numerosas cartas que Gropius escribió a su madre en el transcurso del viaje no dan cuenta de las fechas exactas de su paso por Barcelona —probablemente a comienzos de 1908— ni detallan el programa de sus visitas. Desconocemos por tanto si llegó a conocer los novedosos métodos desarrollados en las escuelas taller, pero resulta

4. Reginald Isaacs: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, tomo 1, Berlín, 1983, pág. 89.

5. Sobre el viaje de Gropius a España véase: Joaquín Medina Warmburg, «Voluntad, función, arquitectura. Walter Gropius en España», Salvador Guerrero (ed.), *Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes*, Madrid, 2010, págs. 132–179; Joaquín Medina Warmburg, *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien, 1918–1936*, Fráncfort del Meno, 2005.

6. Annette Hagedorn, «Walter Gropius, Karl Ernst Osthaus und Hans Wendland – Die Ankäufe maurischer Keramik für das Deutsche Folkwang Museum Hagen im Jahr 1908», *Heimatbuch Hagen + Mark*, vol. 43, 2002, Hagen, págs. 103–115.

7. Isaacs, *op. cit.*, pág. 88.



4

4 El castillo de Coca en el tomo de Kurt Hielscher *Unbekanntes Spanien* (1922), adquirido en 1923 para la biblioteca de la Bauhaus.

tentador pensar en los paralelismos respecto de sus posteriores conceptos didácticos, con los que sumó los métodos pedagógicos reformistas de las escuelas activas a la tradicional formación en las escuelas de artes y oficios. En cualquier caso podemos constatar que las experiencias acumuladas durante los primeros meses de su viaje le llevaron ya entonces a querer poner en práctica sus nuevos conocimientos en el taller, lo cual hizo en una fábrica de cerámicas de Triana, en Sevilla. Conoció al historiador José Gestoso y Pérez y estudió concienzudamente su *Historia de los Barros vidriados sevillanos* (1903), como demuestran las copiosas notas autógrafas en los márgenes del ejemplar de Gropius.⁸

El viaje de Gropius a España coincidió providencialmente con el de Karl Ernst Osthaus, uno de los miembros fundadores y principales intelectuales de la asociación Deutscher Werkbund en 1907. Con la intención de reunir cerámicas para los diversos proyectos museísticos, entre ellos el del Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe (Museo Alemán del Arte en Comercio y Oficios), conoció al joven Gropius en España y le aceptó como autoridad cualificada para la selección de piezas de exposición. Incluso compró la colección reunida por Gropius, como explicó en un artículo de la revista *Orientalisches Archiv* ya en 1911.⁹ Por recomendación del mismo Osthaus es que Gropius pudo volver a Alemania por la puerta grande, para trabajar como director de proyectos en el estudio de Peter Behrens. De él adoptó una serie de conceptos con los que interpretó sus experiencias españolas. Sirviéndose de la noción del *Kunstwollen* (voluntad artística) acuñado por Alois Riegl, rememoró su paso por el castillo de Coca —donde había comenzado a reunir azulejos— para formular un teoría cultural de España, entendida como una rara síntesis de los principios fundamentales de Oriente y Occidente. La síntesis gótico–musulmana del mudéjar medieval ilustraba a la perfección la idea de un equilibrio polar postulada por Gropius como principio trascendente, más allá de cualquier voluntad subjetiva. La búsqueda de una deseable cualidad suprapersonal —lo que con el tiempo se convertiría en uno de los objetivos fundamentales de Gropius— guarda relación con sus tempranas experiencias en el taller y con el aprecio por las creaciones anónimas de la artesanía. Unas experiencias, por otra parte, intelectualizadas con un sofisticado aparato de especulaciones metafísicas como las expuestas en su texto de 1910 titulado «Sobre la esencia de la diferente voluntad artística en Oriente y Occidente», al final del cual afirmó que la balanza de la voluntad artística contemporánea se inclinaba hacia el lado oriental, condicionada por el dinamismo de la vida moderna y la consiguiente percepción superficial del mundo. Formalmente contrapuso la construcción intelectual del espacio, propia de Occidente, a la percepción empática de cuerpos impenetrables, característica de Oriente. Obras como la Fábrica Fagus (1911) o la Fábrica Modelo de Colonia (1914) reflejan en su ambivalencia formal aquel principio polar de opacidad oriental y transparencia occidental, que Gropius calificó como «Ley de la Envolvente».

El viaje por España fue sobre todo un viaje a Oriente. Si antes de la Primera Guerra Mundial el orientalismo estuvo ligado en Alemania a la expansión colonial Guillermina, el resentimiento antieuropeo imperante tras la derrota hizo que se localizara en Oriente un pertinente opuesto espiritual al comercialismo y utilitarismo de Occidente.

En el caso de Gropius podemos constatar que su búsqueda de una nueva espiritualidad volvió a fundir el ideal oriental con el gótico, al tiempo que reivindicó el valor del taller artesano al crear la Bauhaus. Al hilo de estas inquietudes, algunos protagonistas del Expresionismo redescubrieron también a Gaudí.¹⁰ Valga como prueba de ello la anécdota de los libros de temática orientalista con los que Gropius obsequió a sus colaboradores en la navidad de 1920.¹¹ A Adolf Meyer le regaló el tomo *Indische Baukunst* (1920) de Paul Westheim, quien ese mismo año había publicado en la revista berlinesa *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* unas imágenes de la Pedrera señalando su «Estilo Neocatalán» como un ejemplo de los recientes movimientos arquitectónicos en España.¹² No era casual ni fue un caso aislado. También Bruno Taut, quien ya durante la guerra profesó un exaltado orientalismo rayano en el misticismo, se sintió atraído por la figura del arquitecto catalán. Publicaría en 1922 tres obras suyas (las casas Vicens y Bellesguard, así como el Palacio Güell) en el tercer número de *Frühlicht* e incluso trató —en vano— de ponerse en contacto con él.¹³ Este es el contexto en el que Colás se topó inesperadamente con Gaudí en Weimar.

NEUFERT, LINDER Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD GÓTICA

Del interés que Gaudí despertaba en la Bauhaus nos hablan también las peripecias vividas por los futuros arquitectos Paul Linder y Ernst Neufert, quienes formaron parte del primer grupo de estudiantes que habían acudido en 1919 al enfático llamamiento de Gropius para ejercitarse como aprendices del curso preliminar. Una vez finalizado ese primer ciclo, optaron por seguir los pasos de Gropius y emprendieron —junto al pintor Kurt Löwengard, compañero de la Bauhaus— a finales de 1920 un viaje de un año en el que recorrieron buena parte de la Península Ibérica. Su primer destino fue Barcelona, donde establecieron contacto con Puig i Cadafalch. Este les asignó la tarea de realizar levantamientos de arquitectura medieval para el Institut d'Estudis Catalans (IEC), la principal institución cultural del catalanismo, dirigida entonces por el propio Cadafalch. Sus trabajos, iniciados en noviembre de 1920, fueron supervisados por Jeroni Martorell, director del Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos de la Mancomunidad de Cataluña. En marzo de 1921 Martorell —quien más allá de su dedicación a la conservación de monumentos había dado cuenta tempranamente de las actividades de la Secesión vienesa y la asociación Deutscher Werkbund a través de artículos en revistas especializadas— les comisionó oficialmente con la ejecución de trabajos análogos en diversos lugares de España. En correspondencia con los objetivos políticos del IEC, sus estudios buscaron marcar las distancias entre las tradiciones arquitectónicas catalanas y las del resto de España, en particular de aquellas regiones de más clara influencia oriental. Así, al igual que Gropius trece años antes, el legado árabe de Andalucía constituyó un foco de interés complementario y retóricamente imprescindible dentro de un esquema dicotómico de interpretación. El primer informe redactado por Linder con ayuda del libro *Sevilla monumental y artística (1889–1902)*, de Gestoso y Pérez, estuvo dedicado a los jardines del Real Alcázar de Sevilla. El segundo llevó el título *Katalanische Gotik* (Gótico catalán) y lo escribió ya de vuelta en Alemania, en 1923.

8. El tomo se conserva como parte del legado de Walter Gropius en la biblioteca del *Bauhaus Archiv* de Berlín.

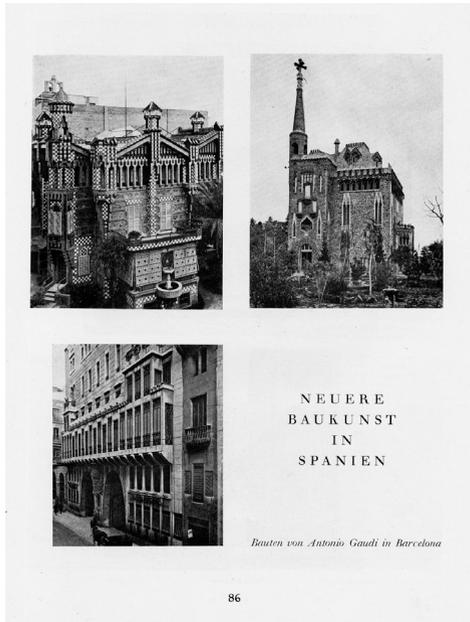
9. Karl Ernst Osthaus: «Spanische Fliesen», *Orientalisches Archiv*, núm. 2, 1911, Leipzig, págs. 74–79.

10. Sobre la recepción de la obra de Gaudí en Alemania, véanse: Evelin Wetter, «Zur Rezeption Gaudís in Deutschland anhand von Publikationen in den zwanziger Jahren und Finsterlins Selbstinterview», *Barcelona, Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*, Marburg, 1992, págs. 79–83; Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart, 1998; Juan José Lahuerta, *Universo Gaudí*, Barcelona, 2002; Daniel Schreiber, «Die Offenbarung. Zur frühen Rezeption Gaudís in Deutschland», Stamm, y Schreiber, *op. cit.*, págs. 10–29.

11. Manfred Speidel: «Das architektonische Kunstwerk und der Osten», *Bruno Taut. Ex Oriente Lux: Die Wirklichkeit einer Idee*, Berlín, 2007, pág. 18.

12. Paul Westheim: «Wohnhaus am Paseo de Gracia in Barcelona», *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, núm. 9–10, 1920–1921, Berlín, pág. 244.

13. Bruno Taut: «Neuere Baukunst in Spanien. Antoni Gaudí», *Frühlicht*, vol. 2, núm. 3, 1922, Magdeburgo, pág. 86.



6

5 Antoni Gaudí, La Pedrera, 1910, publicada en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1920.

6 Gaudí en *Frühlicht*, 1922.

7 Paul Linder, Catedral de Tarragona, xilografía, 1922.

8 Paul Linder, Toledo, xilografía, 1922.



Beispiel jüngerer
baukünstlerischer
Bewegungen in
Spanien

Wohnhaus am
Paseo de Gracio
in Barcelona
(Neukatalonischer Baustil)

Für die Schriftleitung der Monatshefte verantwortlich: GÜNTHER WASMUTH, Berlin — Verlag von ERNST WASMUTH A.-G., Berlin W 8, Markgrafenstraße 31 — Druck von WILHELM WAGNER, Berlin S 42, Brandenburgstraße 72/73

5

Linder inició aquella caracterización del gótico catalán señalando lo poco acertado de aquellos juicios románticos que localizaban en los Pirineos el linde meridional de Europa, una idea que Gropius aún había considerado acertada en su texto sobre el castillo de Coca. Al contrario, la apreciación de las particularidades de la arquitectura gótica catalana implicaba para Linder su consideración como expresión eminentemente europea. Con respecto a España y Francia trató de marcar las diferencias y construyó una identidad catalana mediante opuestos formales: frente a la alegre elegancia del gótico castellano, la austeridad y la mesura catalanas. El gótico habría conservado en Cataluña la fuerza elemental de su románico, patente en la unidad estereotómica de sus espacios diáfanos, que en su opinión tendía inesperadamente un puente entre los ideales arquitectónicos catalanes y germánicos.

En términos de las buscadas afinidades esenciales, cabe constatar la cercanía de las identidades propuestas por Linder a las lecturas de Puig i Cadafalch en su faceta como historiador de la arquitectura en clave nacionalista. Pero las afinidades no concernieron únicamente a la interpretación del pasado. Simultáneamente a las tareas ejecutadas por encargo del IEC, Neufert y Linder realizaron en sus viajes dibujos y xilografías cuya filiación expresionista resulta evidente. La cualidad cristalina de las arquitecturas y los paisajes que distorsionaron con trazo quebrado, hace patente la consonancia con obras como la imaginaria catedral gótica con la que Lyonel Feininger ilustró el manifiesto fundacional de la Bauhaus en 1919. De modo que efectivamente puede hablarse de al menos un inesperado nexo temático entre Modernismo y Expresionismo, que ayuda a entender el alcance del interés de los expresionistas por la figura de Gaudí.

Al igual que Gropius, tanto Neufert como Linder rememoraron tardíamente sus encuentros con Gaudí. Neufert incluso publicó un libro titulado *Un año en España* (1970) tras el fallecimiento de Linder (1968) y Gropius (1969), pero dejó la publicación en manos de Ulrich Gertz, quien comentó el viaje en un texto introductorio plagado de imprecisiones y de valoraciones infundadas, como cuando afirma el nulo interés de Linder por la obra de Gaudí.¹⁴ Obviamente Gertz ignoraba la más extensa y valiosa de las crónicas de los encuentros con Gaudí, redactada por Linder en 1949 por encargo de Josep Lluís Sert, con quien volvió a coincidir en su exilio limeño, siendo ya profesor de estética en la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica del Perú. El relato permite apreciar hasta qué punto su interpretación del gótico catalán fue tan deudora de los patrones historiográficos de Cadafalch y Busquets como del ingenio constructivo de Gaudí. Linder comenzó explicando cómo desde los primeros días de la Bauhaus se les había colmado de Borobudur y Angkor-Vat, un bagaje cultural que les habría hecho particularmente receptivos a las obras de Gaudí, un entusiasmo que no compartieron sus amigos barceloneses. Ellos, sin embargo, entendieron rápidamente que:

Gaudí pertenecía enteramente a Barcelona, tanto a la algarabía del puerto como a los tranquilos claustros de la Catedral, a las maravillosas bóvedas de Santa María del Mar como al inigualable tesoro de pinturas románicas que Barcelona alberga. Ante este ejemplo extranjero, y por primera vez, se nos hizo claro, a nosotros que no habíamos tenido ocasión para meditar mucho sobre ello, que el arte grande y actual no necesita cortar amarras con el pasado.¹⁵



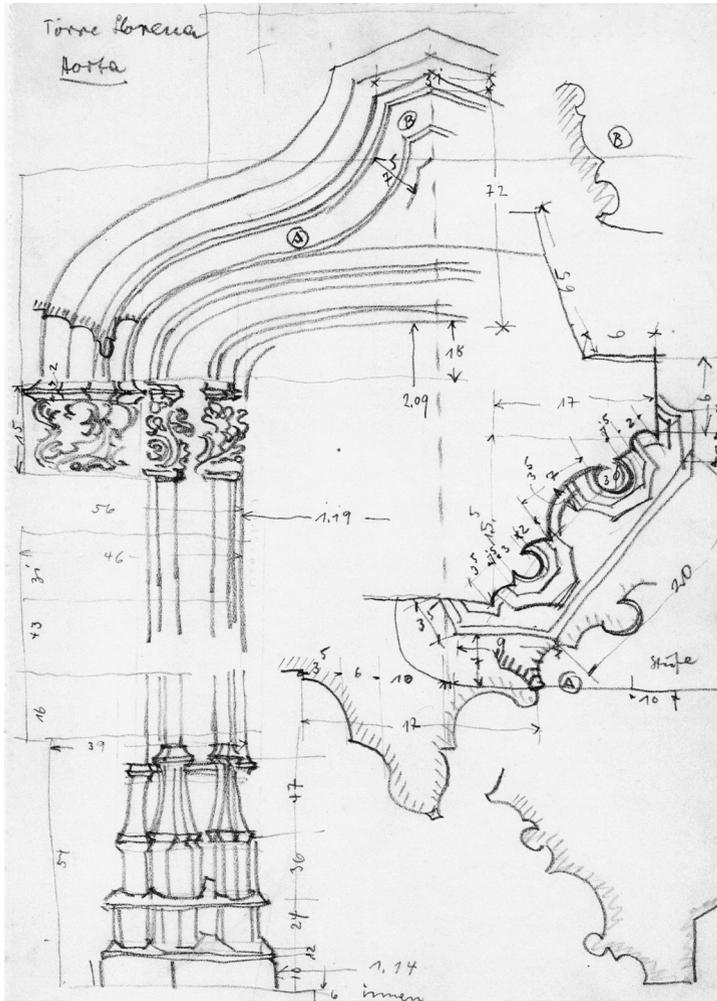
7



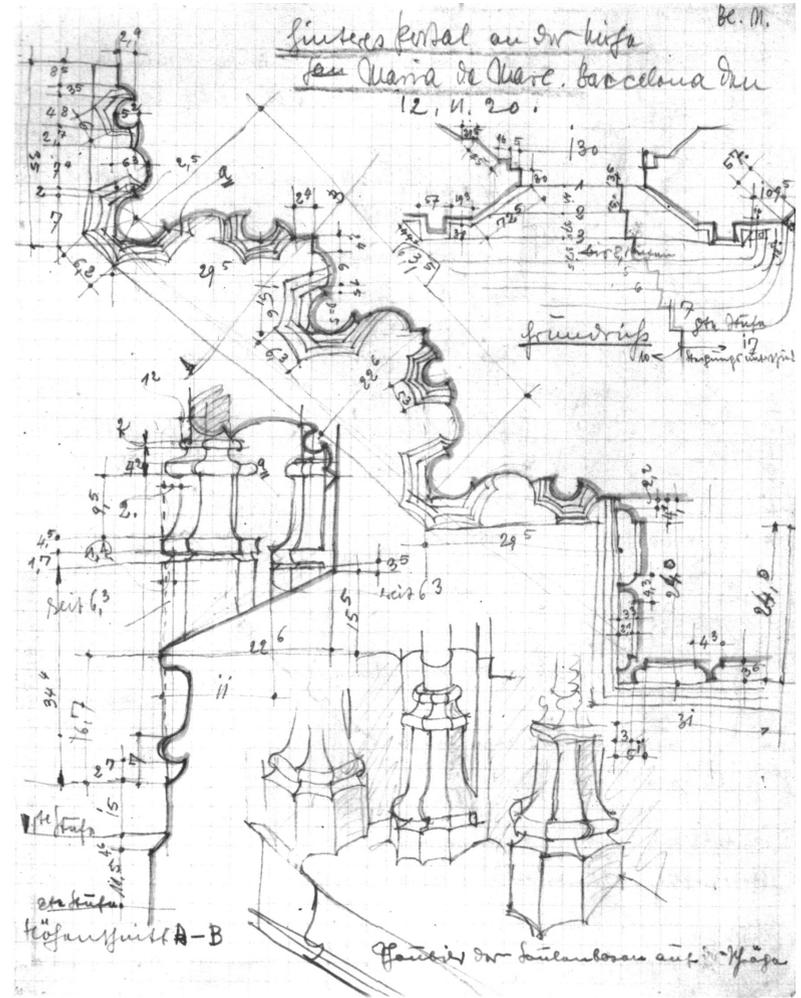
8

14 Ernst Neufert: *Un año en España*, Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

15 Paul Linder: «Encuentros con Antoni Gaudí», *Mar del Sur*, vol. IV, núm. 10, marzo-abril 1950, Lima, págs. 1-11, aquí pág. 2.



9



10

9 Ernst Neufert y Paul Linder: levantamiento de arquitectura gótica catalana, detalle de puerta de la Torre Llobeta en Horta, 1920.

10 Ernst Neufert y Paul Linder: levantamiento de arquitectura gótica catalana, detalle del portal de Santa María del Mar en Barcelona, 1920.

Linder compaginó los trabajos para el IEC con el estudio de la obra de Gaudí. Visitó sus edificios y desarrolló un interés por las «fuerzas esenciales» que se hacían patentes en las construcciones más sencillas –como la escuela junto a la Sagrada Familia–, mientras que en las más elaboradas –como en la Pedrera– quedaban ocultas bajo formas art nouveau que consideraban superfluas. La casa-taller de Gaudí, con su ingeniosa cubierta móvil, incluso le pareció emparentada con la obras de Henry Van de Velde en Weimar. Pero tales presuntas afinidades fueron desde el principio objeto de debate entre Linder y Gaudí. Les presentó el pintor Jaime Busquets, con quien Linder había trabado amistad en Girona, donde coincidieron en la realización de sus respectivos trabajos para el IEC y en la decoración de una pequeña capilla. Busquets colaboraba con Gaudí y animó a Linder a acompañarle al obrador de la Sagrada Familia, donde se produjo el anhelado encuentro con el maestro. Este habría abierto la conversación con un provocador juicio: «La mayoría de los alemanes son buenas gentes. Pero no debían ocuparse de arte. Entienden mucho de técnica y matemáticas, pero el arte no es su punto fuerte. Y la arquitectura de ninguna manera.»¹⁶ Linder opuso la imposibilidad de prescindir de ninguna aportación nacional en el cerrado entrelazamiento del arte europeo, una categoría que Gaudí consideró inválida por no ser objetiva. Propuso en cambio las categorías de un arte mediterráneo, enfrentado al de uno nórdico. La cercanía a los estereotipos noucentistas no impidió que su disputa en torno a estas categorías se centrara en ejemplos de la arquitectura gótica.

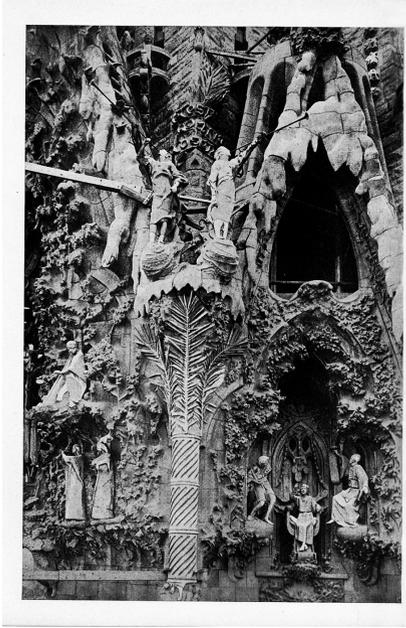
Gaudí mostró su desprecio por un gótico nórdico que consideraba carente de un profundo sentido de la unidad artística. Se trataba de una arquitectura calculada, derivada de la lógica estructural de su sección transversal, como explicó gráficamente Gaudí:

En el corte transversal todo está dispuesto de tal manera que no se puede mover un segmento de bóveda sin que se eche a perder el equilibrio. En cambio el corte longitudinal es tan suelto, que se podría, hacia el oeste, añadir o quitar fácilmente sin alterar el principio estático. Es una arquitectura-lombriz. Por ejemplo, creo que a las catedrales inglesas se les podría cortar durante la noche veinte metros, y al otro día nadie se daría cuenta. Sin embargo, en la gran arquitectura no se puede recortar nada sin que se eche a perder el todo artístico. Por lo demás, se halla allí la diferencia verdadera entre el gótico nórdico y el mediterráneo.¹⁷

Del relato se desprende que Gaudí y Linder coincidieron en el aprecio por el sentido de unidad de los grandiosos espacios de la arquitectura gótica catalana, en la que uno veía un gótico «latino» y el otro simplemente un gótico «romanizante». Románico era, en opinión de Linder, el uso de lo gótico como mero almacén, como técnica a la que no se le concede el derecho a determinar lo arquitectónico. En otro de sus encuentros discutieron el caso de La Seu de Manresa, que Linder había estudiado para el IEC como caso excepcional del gótico catalán debido a sus notables arbotantes. Gaudí se apresuró a afirmar que se trataba de añadidos meramente decorativos, desprovistos de toda función estructural. Un estudio posterior confirmó esta idea. Linder vio en ello una demostración del ingenio de Gaudí y de su superioridad frente a las teorías de los historiadores.

¹⁶ Paul Linder: «Encuentros con Antoni Gaudí», *Mar del Sur*, vol. IV, pág. 5.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 6.



11a



11b

11a y b Adolf Behne: La Sagrada Familia en *Eine Stunde Architektur*, 1928.

Linder realizó un segundo viaje a Barcelona en 1924, una vez que había obtenido el título de arquitecto en Múnich y habiendo iniciado ya su actividad como corresponsal en Alemania de la revista madrileña *Arquitectura*. Volvió entonces a visitar a Gaudí y pudieron retomar sus conversaciones, de las que Linder destacó en sus recuerdos la temática constructiva. Ya con anterioridad había admirado en Gaudí la intuición fundada en la tradición. Pero su anciano colega catalán insistió en que era el conocimiento racional determinaba la relación entre forma y sentido. Linder reconoció acertadamente en la estilización de formas provenientes de la naturaleza una abstracción que dotaba de un sentido simbólico a las obras de Gaudí. Todo ello le llevó a concluir:

Gaudí era un arquitecto audaz, pero su originalidad reside en su capacidad creadora como modelador. Yo nunca le he considerado, a pesar de su gran independencia interior, como un arquitecto realmente 'moderno'. Era demasiado consciente de sí mismo, demasiado original y distanciado de sus contemporáneos para podersele clasificar dentro de una categoría. Sin embargo, se regocijaba mucho con todas las ingeniosidades y astucias técnicas modernas. Y era capaz de argumentar como un surrealista o suprematista.

CODA

La superación del Expresionismo hacia 1923 hizo que también menguara —al menos en Alemania— el interés por Gaudí. No faltó quien en los dorados años veinte identificó en su obra todo aquello que debía quedar proscrito en pos de una nueva objetividad. Adolf Behne, «orientalista» de antaño quien en 1913 había sido el primero en trasladar el término «Expresionismo» de la literatura a la arquitectura, ilustró retóricamente con una imagen del portal de la Sagrada Familia su famosa definición de 1928: «Objetividad no significa falta de fantasía sino estímulo de la misma; es aquella fantasía que opera con realidades y precisiones, en lugar de aleatoriedad y ficciones.»¹⁸ También Gropius se distanció de sus previas exaltaciones del gótico y de los gremios artesanales. De ideal del taller quedaron los métodos de trabajo en equipo practicados en el *Bauatelier Gropius*. También las referencias al castillo de Coca y a Oriente se transformaron paulatinamente para pasar a elogiar la armonía y la pureza de sus formas geométricas primarias. Así lo manifestó Gropius en las conferencias que pronunció bajo el título *Arquitectura funcional* en Madrid, San Sebastián y Bilbao (1930), así como en Barcelona (1932). Para sorpresa de sus oyentes, explicó su noción de funcionalismo en castellano, tras haberlo ensayado con Linder en Berlín. Al menos en el caso de la conferencia leída en Madrid el cuadernillo de presentación explicaba en una corta semblanza de Gropius su carrera había comenzado con un año de estancia en España.¹⁹

La actividad como crítico de arquitectura que Linder comenzó a desarrollar a mediados de los años veinte le llevó en 1925 a publicar en la revista berlinesa *Bauwelt* un artículo sobre algunas curiosas construcciones de la albañilería tradicional en España,

como las bóvedas catalanas.²⁰ En su elogio de los artesanos y sus audaces construcciones no incluyó entonces —lo haría en 1919— comentario alguno sobre las lecciones al respecto recibidas de Gaudí. Sí, en cambio, rememoró por primera vez sus encuentros con Gaudí cuando en 1930 les presentó a los lectores de *Arquitectura* la obra de Wilhelm Riphahn en Colonia. Afirmando la impronta de las tradiciones locales, enfrentó la exactitud y sistematicidad prusianas al vitalismo renano, dos polos que en opinión de Linder (un renano afinado en Berlín) se fundían en la obra de Riphahn.²¹ Esta dualidad reproducía aquellas sobre las que había discutido con Gaudí, cuestionando su asignación de los valores morales y los artísticos respectivamente a lo alemán y lo mediterráneo:

No fue posible en el curso de la charla, moverle hacia la conclusión de que el mismo buen resultado puede salir de enlazar una gran intuición con una parte pequeña de trabajo sistemático, que de lo contrario, es decir, de un gran trabajo sistemático completado con una pequeña dosis de intuición. Yo creo que los trabajos de Riphahn hubieran contentado a mi amistoso enemigo y colega Gaudí, de encontrarse ahora en vida.²²

Que Linder transfiriera algunas lecciones aprendidas durante su viaje de España a otras situaciones demuestra que aquellas tempranas experiencias dejaron huella. Resulta tentador suponer los conocimientos adquiridos fueron relevantes para el devenir de las carreras de Gropius, Neufert y Linder. A saber: que el estudio y la puesta en práctica de las técnicas artesanales de los azulejos inspirara a Gropius al concebir una novedosa escuela de arte como un taller de oficios; que para Neufert los minuciosos levantamientos de arquitectura medieval realizados para el IEC despertaran su interés por las sistematicidad de las medidas; que las discusiones sobre la autonomía e interdependencia de las culturas europeas contribuyeran a que Linder se implicara en el exilio peruano —desde la teoría estética y la crítica de arquitectura— en la construcción de una identidad mestiza.²³ Que los tres rememoraran tardíamente sus viajes de España, parece confirmar esta relevancia.

18. Adolf Behne: *Eine Stunde Architektur*, Stuttgart, 1928, pág. 59. Particularmente crítico se mostró también, aunque desde un enfoque conservador, el editor Werner Hegemann tras su paso por Barcelona en 1931, véase: W. Hegemann, «Segen und Fluch der Überlieferung im Kirchenbau», *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, Berlín, 1927, págs. 160–162; Werner Hegemann, «Romanticismo y realismo en la arquitectura moderna», *Obras*, núm. 9, 1932, Madrid, págs. 143–148.

19. Invitación a la conferencia *Arquitectura funcional*, leída por Walter Gropius en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 5 de noviembre de 1930. También Adolf Behne recogió el dato del viaje de España de Gropius en su artículo «Walter Gropius», *Obras*, núm. 20, junio de 1933, Madrid, págs. 205–214.

20. Paul Linder: «Sonderbares aus der spanischen Baukonstruktion», *Bauwelt*, núm. 9, 1925, Berlín, págs. 216–217.

21. Paul Linder: «Construcción de viviendas y arquitectura. El arquitecto Wilhelm Riphahn», *Arquitectura*, Madrid, 1930, pág. 81. Este artículo tiene un valor singular, ya que fue el primero que Linder publicó en América Latina al ser reproducido en Uruguay por *Arquitectura*, núm. 152, julio de 1930, Montevideo, págs. 276–282.

22. *Ibidem*, pág. 282.

23. Joaquín Medina Warmburg: «Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú», *Revista de Arquitectura*, núm. 6, 2004, Pamplona, págs. 71–82.

BARCELONA. 104 - Palacio de Bellas Artes.

