

MODERNA Y MEDITERRÁNEA

LA ARQUITECTURA A ORILLAS DE UN MITO

Paolo SUSTERSIC

El engaño que el mito “mediterráneo” insinúa es la representación supra-histórica del pasado como presente, sugiriendo la elegante suposición de lo eterno, más allá del cambio cíclico de las estaciones, (...) y de las infinitas formas a través de las cuales el tiempo se muestra, como si el arte de cada época se hubiera medido con un único tema: el deseo de armonía. Y es pues como mito, como fantasma de un construir sencillo y armonioso, como simulacro de la ausencia de decoración y de los puros volúmenes euclidianos, como forma simbólica de los cánones aritméticos de la “divina proporción”, como sombra de la belleza apolínea y como eco de las sirenas transmitido por las olas del mar... que se tiene que valorar a la “mediterraneidad”, más allá de su objetiva verificabilidad.¹

Paolo Sustersic es arquitecto, alumno del Programa Teoría i Història de l'Arquitectura del Departament de Composició Arquitectònica, UPC

Entre los mitos de la arquitectura moderna, el Mediterráneo ocupa un lugar importante, pero a la vez ambiguo y no exento de contradicciones, puesto que plantea, frente a la ruptura de las vanguardias, la rela-

Josef Hoffmann, Casa rural
en Capri, 1896



- 1 Gravagnuolo, Benedetto, *Il mito mediterraneo nell'architettura europea*, Nápoles: Electa, 1994, p. 8-9.
- 2 Gravagnuolo, *op. cit.*, p.16.
- 3 Según Jean Lucien Bonillo, en la obra de Le Corbusier se reconocen tres actitudes esenciales con respecto al mito del Mediterráneo: las ideas de proporciones armónicas y euritmia de las formas; la de lo primitivo y de lo salvaje; la de los arquetipos formales de valor eterno. Estas ideas se corresponden con tres períodos: en los años 10 y 20 prevalece la idea de un Mediterráneo esencial, razón pura de la arquitectura, investigado como fuente para la invención de una nueva espacialidad; en los años 30 y 40 se precisa una imagen del Mediterráneo de los orígenes, de las razones primarias, que se acerca a los valores de lo vernacular y lo humilde; finalmente en los años 50 y 60 Le Corbusier se decanta hacia un Mediterráneo «prolífico», en el que prevalece la razón poética de la arquitectura y la invención de nuevas formas. Véase: Bonillo, Jean Lucien, «Le dimensioni plastiche del mito mediterraneo di Le Corbusier», en: Gravagnuolo, Benedetto (ed.), *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Nápoles: Electa, 1997, p.114-118. Véase también: AA.VV., *Le Corbusier et la Méditerranée*, Marsella: Éditions Parenthèses, 1987.
- 4 Fabrizio Brunetti recuerda la importancia política que el Mediterráneo asumió en Italia, citando el discurso de Mussolini frente a la tripulación del crucero *Cavoure* en Ostia, el 8 de abril de 1926, en el que afirmaba: «Noi siamo mediterranei ed il nostro destino, senza copiare alcuno, è stato e sarà sempre sul mare.» Véase: Brunetti, Fabrizio, *Architetti e fascismo*, Florencia: Alinea, 1993, p. 204.
- 5 El estudio de las viviendas de Pompeya es un tema recurrente para los arquitectos de los que nos ocupamos: desde los croquis del *Voyage d'Orient*, a la reconstrucción de la Casa del Fauno de Fernando García Mercadal (1924), hasta los modelos de casa colonial para el Trienal de Luigi Piccinato (1933) y el proyecto de Villa alla pompeiana de Gio Ponti (1934). Véase: Cresti, Carlo, *Architettura e Fascismo*, Firenze: Vallecchi, 1986, en especial el capítulo IV.

ción con el pasado y la búsqueda de los orígenes según dos vertientes principales: la tradición clásica y la arquitectura popular anónima.

Sin embargo, no se trata de un mito creado por el movimiento moderno, sino adquirido: la imagen del Mediterráneo surgió propiamente en el marco del Grand Tour, el viaje hacia las fuentes idealizadas de la cultura occidental imprescindible para los intelectuales europeos a partir del siglo XVIII, que tenía su referencia inicial en Italia y que a lo largo del siglo XIX se fue ampliando también a Grecia y Oriente Medio. De esta forma podríamos recorrer, limitándonos al ámbito arquitectónico, los itinerarios de Karl Friedrich Schinkel —quizás el primero en detenerse también en la arquitectura popular—, Gottfried Semper, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann y Adolf Loos, para comprobar la «fascinación latente (pero reconocible) que la arquitectura mediterránea ha ejercido sobre la aventura de la modernidad».²

En el ámbito del viaje de formación se sitúa también el origen del diálogo intenso que Le Corbusier estableció con lo antiguo: una investigación no condicionada por la visión académica y por tanto mucho más libre en su exploración de un mundo observado ya no con ojos románticos, sino con el propósito de extraer unos principios aplicables a la realidad contemporánea. Fue en definitiva a raíz del deseo de combinar los valores de armonía y equilibrio reflejados por las culturas antiguas con una expresión propia de la sociedad de la era de la máquina que Le Corbusier se instaló en el Mediterráneo, haciendo de este territorio una fuente dinámica de inspiración a lo largo de toda su vida.³ De hecho, *Vers une Architecture* fue uno de los resultados de dicha voluntad de influir en la definición de la modernidad mediante una interpretación original que enlazara aspectos de la cultura clásica con el espíritu contemporáneo.

Y precisamente *Vers une Architecture* fue uno de los

textos básicos para la recepción de las tesis modernas en Italia y España; cuando —entre los años 20 y 30— la «mediterraneidad» adquirió un sentido más preciso en el debate internacional, fueron los arquitectos de estas naciones los que apoyaron a Le Corbusier en una operación que se desarrollaría tanto en el plano de los proyectos como en los de la política y la propaganda y que encontraría su momento central en ocasión del CIAM IV de 1933.

Mientras que para Le Corbusier la transformación de la arquitectura era una obra universal, planteada por la modificación de los supuestos económicos y sociales, para sus seguidores se planteaban más bien otras motivaciones, que se precisan a la hora de examinar las condiciones específicas de unos contextos periféricos con respecto al desarrollo de los fundamentos de la arquitectura moderna. Tanto en Italia como en España, donde las temáticas del movimiento moderno fueron asumidas como elementos exógenos, se planteaba por un lado la necesidad de conocer los términos del debate, pero al mismo tiempo se presentaba también el problema de encontrar razones locales que justificasen la adopción de las ideas y las formas de la nueva arquitectura.

ITALIA. IDEOLOGÍAS Y APORÍAS

En Italia, en el periodo de entreguerras lo clásico fue entendido como un patrimonio nacional al cual siempre se había recurrido en los momentos históricos más significativos y al que era preciso dirigirse antes de abandonarse a la copia de modelos extranjeros. Evidentemente, en el clima cultural del fascismo la recuperación de este legado representaba un prelude a la misión imperial que Mussolini planteaba para el futuro de la nación.⁴ No extraña por tanto que lo clásico, lo latino, lo mediterráneo fueran temas presentes en todos los

ámbitos de la cultura y se convirtieran en un patrimonio del cual tanto los arquitectos académicos —o culturalistas según la definición contemporánea de Pietro Maria Bardi— como los racionalistas se reconocían legítimos herederos. Por otra parte, era un patrimonio que por la imprecisión de los términos y su utilización retórica se prestaba a múltiples lecturas, oscilantes entre el monumentalismo de la gran arquitectura romana y las tipologías residenciales de la *domus*, simbolizadas por la casa pompeyana interpretada como una de las expresiones más propias del habitar mediterráneo.⁵

Participando de este clima condicionado por el nacionalismo y la propaganda, los racionalistas del Gruppo 7 reivindicaron desde un primer momento cierto origen italiano de la arquitectura moderna observando la coincidencia de sus principios con el espíritu de racionalidad, tipificación y construcción en serie de la arquitectura romana, y celebrando a Antonio Sant'Elia como un mítico precursor. Por otra parte se demostraban convencidos que el legado de la historia y las exigencias del clima marcarían casi inevitablemente una vía italiana al racionalismo, un movimiento entendido no como ruptura sino como transformación de la tradición y caracterizado por su voluntad de síntesis entre el funcionalismo y lo clásico. Conscientes de haber llegado en el momento conclusivo de la fase creadora del racionalismo, proponían para la arquitectura italiana nada menos que la misión de llevar a la perfección lo que se configuraba como un nuevo estilo universal, lo que en efecto en 1932 Johnson y Hitchcock definirían como «estilo internacional»:

*corresponde a Italia dar al espíritu nuevo su máximo desarrollo, llevarlo hasta las últimas consecuencias, hasta dictar a las demás naciones un estilo, como en los grandes periodos del pasado.*⁶



Irving Gill, *Dodge House*, West Hollywood, California, 1914–16

- 6 El Gruppo 7, integrado por Larco, Frette, Rava, Figini, Pollini, Terragni y Libera, precisó sus posiciones teóricas en cuatro textos publicados en el periódico *La Rassegna Italiana* entre diciembre 1926 y mayo 1927. Trad. cast. en: Terragni, Giuseppe, *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*, Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982. La frase citada pertenece al texto *Architettura*, p. 41–42. Dichas tesis coinciden con las expresadas por Rava, en otro texto de diciembre de 1927, «Dell'europeismo in Architettura», en el que sostiene que a pesar de que los resultados conseguidos por la arquitectura alemana, a esta siempre le faltaría aquel sentido de «reposo absoluto» propio de la arquitectura clásica, un objetivo cuyo cumplimiento correspondería a la nueva arquitectura italiana. Véase: Patetta, Luciano: *L'architettura in Italia. 1919–1943. Le polemiche*, Milán: CLUP, 1972, p.139–148.
- 7 Véase: Danesi, Silvia, «Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista. Mediterraneità e purismo», en: Patetta, Luciano; Danesi, Silvia (ed.), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Venecia: Edizioni della Biennale, 1976; reedición Milán: Electa, 1988, p. 21–28.
- 8 Rava, Carlo Enrico, «Spirito Latino I», Milán: *Domus* 37, enero 1931, p. 44. Rava desarrolló sus tesis en varios números de *Domus*, entre enero y julio de 1931. Estos textos fueron recogidos más tarde en el libro *Nove anni di architettura vissuta*, Roma: Cremonese, 1935.
- 9 Rava, Carlo Enrico, «Di un'architettura coloniale moderna», Milán: *Domus* 41, 1931 p. 39–43. Sobre el tema, véase: Ciucci, Giorgio, «Architettura e urbanistica. Immagine mediterranea e funzione imperiale», en: Gresleri, Giuliano ; Massaretti, Pier Giorgio; Zagnoni, Stefano (ed.), *Architettura italiana d'oltremare 1870–1940*, Venecia: Marsilio, 1993; Cresti, Federico, «I villaggi della colonizzazione agraria della Libia e il dibattito sull'architettura mediterranea», en: Giovannini, Massimo; Colistra, Daniele (ed.), *Le città del mediterraneo*, Roma: Edizioni Kappa, 2002, p. 281–294.

De hecho, varios miembros del Gruppo 7 estuvieron entre los protagonistas del debate sobre la mediterraneidad que se desarrolló entre 1930 y 1934: Luigi Figini, Gino Pollini, Giuseppe Terragni y más tarde los integrantes del grupo de la revista *Quadrante*, defensores de una interpretación más próxima a la idea de lo moderno como nueva forma de lo clásico, cercana a la abstracción purista y a las posiciones del Le Corbusier de *Vers une Architecture*, y Carlo Enrico Rava —que acabó alejándose del Gruppo 7 a pesar de haber sido el impulsor de varios de sus textos— que por el contrario hacía referencia a la arquitectura popular de las costas italianas como fuente verdaderamente autóctona de la modernidad.⁷

Fue precisamente Rava quien abrió el debate en 1931, polemizando contra las tendencias radicales y colectivistas de alemanes y soviéticos e instando a los arquitectos italianos a realizar obras con carácter propio inspiradas en una «modernidad latina» puesto que —una vez absorbido lo mejor del «espíritu nórdico»— el racionalismo ya había agotado su tarea.

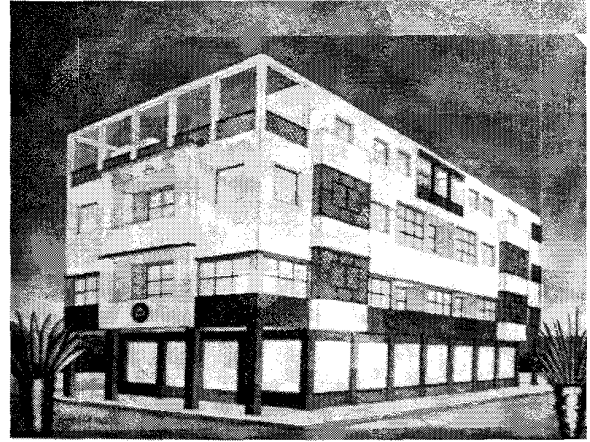
De las costas líbicas a Capri, de la costa amalfitana a la ribera de Liguria, toda una arquitectura menor típicamente latina y nuestra, sin edad y racionalísima, hecha de blancos, lisos cubos y de grandes terrazas, mediterránea y solar, parece indicarnos la vía donde encontrar nuestra más íntima esencia de italianos. Nuestra raza, nuestra cultura, nuestra civilización antigua y novísima, son mediterráneas: en este «espíritu mediterráneo» tendremos pues que buscar la característica de italianidad que todavía falta a nuestra joven arquitectura racional, porque es precisamente este espíritu el que nos garantiza la reconquista de una primacía.⁸

En otro de sus textos Rava indicaba a las obras californianas de Irving Gill y Richard Neutra como anticipadoras de una arquitectura racional afín al «espíritu

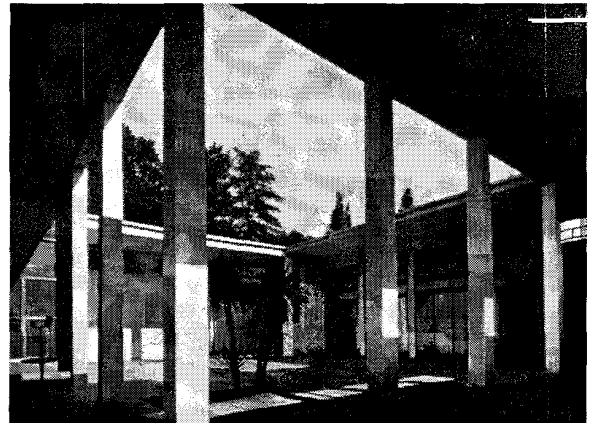
latino» —a pesar de no poderse considerar modelos para «tipo ideal de la futura civilización mediterránea»— y entre los racionalistas italianos señalaba a Guido Frette, Adalberto Libera y Mario Ridolfi como los arquitectos que más se aproximaban a este carácter de «italianidad». Los propósitos de Rava se extendían también a la arquitectura de las colonias, donde la «arquitectura mediterránea» se encargaría de materializar precisos contenidos políticos e ideológicos, en cumplimiento del nuevo papel civilizador de Roma. De esta forma, la imagen oriental del estilo colonial francés e inglés quedaba sustituida por una arquitectura colonial italiana «verdaderamente moderna», inspirada en formas y tipos afines a las construcciones tradicionales del Norte de África.

La característica general mediterránea que, tanto a través del esquema romano de la casa, como a través de la composición de masas geométricas sencillas y lineales (...) componiendo blancos ritmos de cubos y paralelepípedos, oponiendo la sombra fresca del patio al sol, (...), emparenta la italianísima arquitectura local de las colonias líbicas a la de nuestras otras costas, de Capri a Camogli.⁹

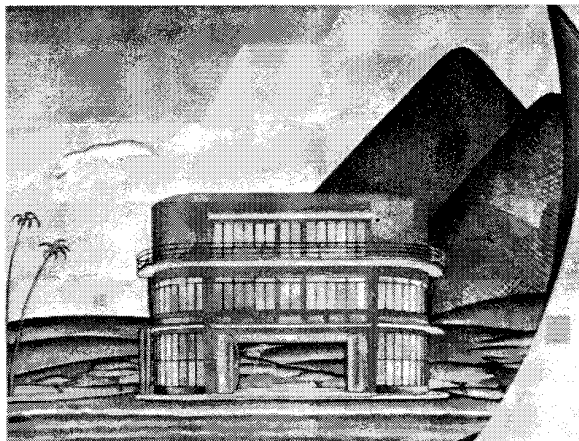
Al mismo tiempo, los arquitectos que se habían mantenido fieles a un racionalismo más intransigente reivindicaban también su interpretación de la mediterraneidad, tal y como se expresaba en el texto de presentación de la Segunda Exposición del MIAR, inaugurada por Mussolini el 30 de marzo de 1931, que concluía señalando como las obras de los integrantes del movimiento reflejaban el carácter de «latinidad» de su arquitectura. Evidentemente los integrantes del MIAR no podían aceptar las tesis de un Rava que tan rápida como superficialmente pretendía la superación del racionalismo en favor de una «arquitectura italiana moderna», cuando ni tan sólo los términos de la cues-



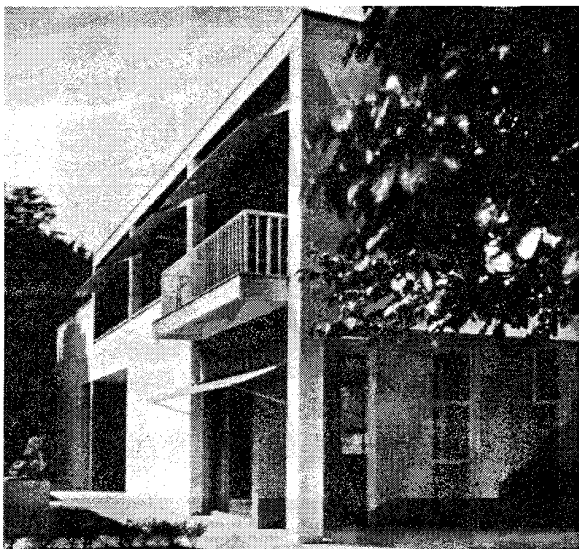
Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, *Oficinas FIAT*, Trípoli, 1931



Luigi Piccinato, *Casa colonial*, V Triennale, Milán, 1933



Pietro Bottoni, Villa Latina, 1930



Terragni, Lingeri, Giussani, Mantero, Cereghini, Ortellì, Dell'Acqua, Ponci, Casa a orillas del lago para las vacaciones de un artista, V Triennale, Milán, 1933

- 10 Figini, Luigi, «Polemica mediterranea», Milán: *Domus* 49, enero 1932.
- 11 El programa, publicado en *Quadrante* 1, mayo 1933, estaba firmado por Bottoni, Cereghini, Figini, Frette, Griffini, Lingeri, Pollini, Banfi, Belgoioso, Peressutti y Rogers. Ahora en: Patetta, op.cit. nota 6, p.227-228. Sobre *Quadrante* y la figura de P. M. Bardi, véase: Mariani, Riccardo, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Milán: Edizioni di Comunità, 1989.
- 12 Pollini, Gino; Figini, Luigi, «Villa-studio per un artista», Milán: *Quadrante* 2, junio 1933.

ción se habían planteado en profundidad y apenas se habían realizado obras. Por su parte, conteniendo a Rava la primacía de la mediterraneidad, Figini citaba un texto suyo de 1930 sobre el Novocomum de Terragni, en el que describía el edificio como una arquitectura de características serenas, solares, mediterráneas, y advertía que la interpretación de su antiguo compañero encerraba el riesgo de ser una revisión —aunque inteligente y moderna— de elementos folklóricos, hasta el punto de ver en ella la última y más refinada expresión del culturalismo.¹⁰

Si la campaña hábilmente dirigida por Bardi para convertir a la arquitectura racionalista en un «arte de estado» concluyó aparentemente con éxito, la estrecha vinculación con un poder elegido como árbitro de la situación generó también un sentido de profunda insatisfacción entre sus promotores, al constatar como una operación teóricamente revolucionaria se estaba convertido en la práctica en un falso racionalismo formalista al que todos se habían sumado, que además había dejado en una posición relativamente marginal a los arquitectos más comprometidos. Para este grupo que entre 1933 y 1936 encontró expresión en la revista *Quadrante*, dirigida por Bardi y Bontempelli, la arquitectura mediterránea seguía siendo prioritaria. De hecho, en el manifiesto «Un programma d'Architettura» publicado en el primer número de la revista podemos leer:

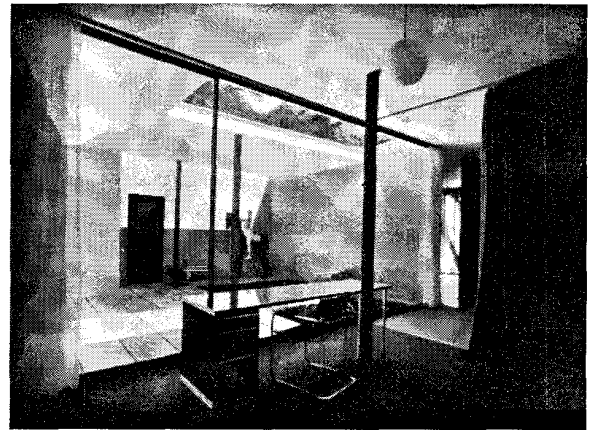
5 Afirmación —en seno al racionalismo europeo— de una decidida tendencia italiana, lineal e intransigente, tal y como se ha marcado en las polémicas fundamentales del Gruppo 7.

6 Precisión de los caracteres de la tendencia racionalista italiana. Afirmación del carácter de clasicismo y mediterraneidad —entendidos en el espíritu y no en las formas del folklore— en contraste con el nordismo, con el barroquismo o con el arbitrio romántico de una parte de la nueva arquitectura europea.

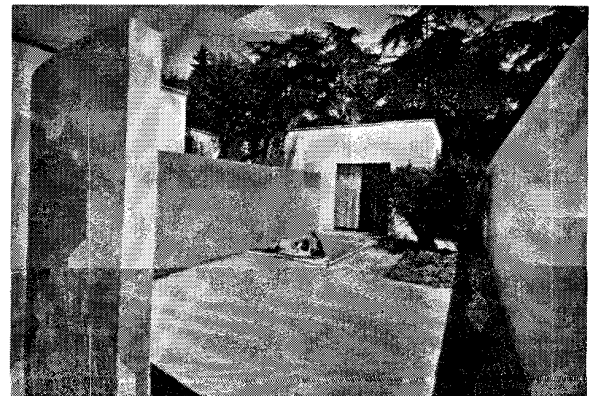
7 Oposición a las tendencias extranjeras de compromiso, apoyo a las tendencias más integralmente racionalistas (Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe).¹¹

Lo que algunos firmantes del Programma entendían con el término mediterraneidad se había materializado en proyectos como la *Villa Latina*, expuesta por Pietro Bottoni en la IV Triennale de 1930, la *Casa sul lago per le vacanze di un artista*, realizada por Terragni y el Grupo de Como en la V Triennale de 1933, o la *Villa-studio per un artista*, presentada también en la V Triennale por Figini y Pollini. Más allá de las evidentes diferencias, estos proyectos proponían modelos para la vivienda moderna, ordenados según trazados reguladores, ritmos y proporciones, donde la integración con el paisaje o el entorno se convertía en un factor determinante, alejándose al mismo tiempo de cualquier recurso a las citas vernáculas. Quizás es en la *Villa-studio* de Figini y Pollini donde estos elementos logran convertirse en un manifiesto construido, que combina hábilmente las sugerencias espaciales de Le Corbusier y Mies van der Rohe con el ideario mediterráneo: la tipología de la casa con patio, la planta contenida en un rectángulo áureo, los espacios modulados rítmicamente, la sensación de intimidad, la fluidez espacial y el tratamiento de la luz, las obras de arte y medidos elementos vegetales, los muros que delimitan el espacio de la casa y al mismo tiempo dejan entrever el entorno, son los recursos que el proyecto despliega para conseguir un «funcionalismo clásico», una auspiciada individualidad de la arquitectura italiana. Sus autores escriben:

La villa-estudio para un artista presenta hoy con mayor evidencia el carácter de evolución y diferenciación en el sentido latino y mediterráneo que distingue actualmente una parte de la nueva arquitectura. (...) Lógica, instintivamente, los pueblos latinos, la joven arquitectura italiana sobre todo, apuntan hacia esta diferenciación clásica, solar, anti-norte del racionalismo. Diferenciación que tiende cada vez más a someter el funcionalismo de la materia al funcionalismo del espíritu, a dotarlo de normas y ritmos clásicos (...).¹²



Luigi Figini, Gino Pollini, Villa-estudio para un artista, V Triennale, Milán, 1933.





Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, 'Exposición sobre arquitectura rural en la cuenca mediterránea, VI Triennale, Milán, 1936

Mientras el grupo de *Quadrante* se mantenía firme en su intransigencia, convencido de que sólo esa línea llevaría a la materialización de una arquitectura verdaderamente moderna y fascista, desde puntos de vista diferentes, pero en cierta medida complementarios, Edoardo Persico y Giuseppe Pagano expresaban sus dudas sobre la viabilidad de estos propósitos: Persico —señala Giorgio Ciucci— porque «considera incompatible con el fascismo el mundo del espíritu contenido en lo clásico» y Pagano por su voluntad de «reintroducir en el fascismo los contenidos éticos del mundo rural, en contra de la corrupción simbolizada por el monumentalismo clasicista».¹³

A pesar de haber sintonizado en un primer momento con las posiciones del Gruppo 7, defendiendo la idea del racionalismo como prosecución ideal de lo clásico, preocupado por la búsqueda de la belleza y la solemnidad, Persico poco después de la fundación de *Quadrante* empezó a intensificar sus críticas, declarando la muerte del racionalismo italiano, es decir de un movimiento que en su opinión había nacido más por deseo

13 Véase: Ciucci, Giorgio, *Gli architetti e il fascismo*, Turín: Einaudi, 1989, p.163-164.

14 Persico, Edoardo, «Gli architetti italiani», *L'Italia letteraria*, 6 agosto 1933. Ahora en: Patetta, *L'architettura... op. cit.* nota 6, p. 246-251.

15 Pagano, Giuseppe «Architettura moderna di venti secoli fa», Milán: *La Casa Bella* 47, noviembre 1931. Ahora en : *Id.*, *Architettura e città durante il fascismo*, Bari: Laterza, 1990, p.103-106.

de novedad e imitación del gusto europeo que por impulso de exigencias profundas, fruto del diletantismo y generador de polémicas inútiles, incapaz de solucionar los problemas de la arquitectura italiana, incapaz incluso de plantear seriamente «el problema de la antítesis entre el gusto nacional y el gusto europeo», un movimiento que finalmente —con su aspiración a convertirse en arquitectura de estado— había abandonado las motivaciones profundas del racionalismo, mostrándose indiferente hacia las cuestiones de principio, renunciando a «llevar la guerra de las ideas hasta sus consecuencias extremas, hasta confundirlas con la utopía».¹⁴

Al mismo tiempo que expresaba este duro juicio sobre la inconsistencia del racionalismo y la imposibilidad de una arquitectura europea en Italia, Persico criticaba también las obras de la V Triennale, entre ellas la Villa-studio de Figini y Pollini, la Casa sul lago y el proyecto de la Casa del Fascio de Terragni, afirmando que en todas ellas se exhibía una mediterraneidad puramente estilística, de «bellas apariencias formales», y ponía de manifiesto la incongruencia del estilo de dichas obras con los puntos 6 y 7 del Programma de Quadrante.

El mismo Programma volvía a ser criticado en el ensayo «Punto e da capo per l'architettura» —publicado en *Domus* en 1934 con un prólogo de Gio Ponti— donde Persico declaraba engañoso creer en un compromiso entre el Gropius de *Internationale Arkitektur* y lo mediterráneo, concluyendo:

La equivocación de la «mediterraneidad» ha acompañado al racionalismo italiano a lo largo de todo su desarrollo.

Según Persico, la insistencia sobre estos aspectos al fin y al cabo retóricos y estilísticos había desviado la atención de los problemas sustanciales: los arquitectos racionalistas se habían mostrado irremediabilmente incompetentes frente a las exigencias reales del país, incapaces de crear

aquellas condiciones para que la arquitectura se desarrollase sobre bases verdaderamente modernas.

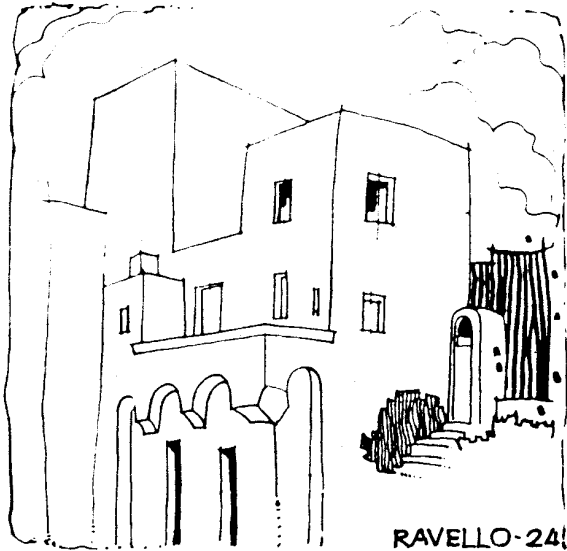
Y era justamente sobre el tema de la incomprensión de las motivaciones profundas de la arquitectura moderna que las observaciones de Persico coincidían con las de Giuseppe Pagano quien expresaba sus preferencias por el carácter corriente y antiretórico de una arquitectura moderna al servicio de la nación que tenía que ser lógica, económica y social, una idea de arquitectura que no podía aceptar las hipérboles del grupo de *Quadrante* y de Terragni.

La versión que Pagano hacía de la casa pompeyana podría entenderse como una respuesta indirecta a los defensores de la mediterraneidad, así como también lo fue su prototípica y racional Casa en estructura de acero frente a las otras obras presentadas en la V Triennale:

No: no es una razón polémica la que me invita a encontrar concordancias formales entre la arquitectura moderna (...) y los restos de Pompeya. Y tampoco me interesa en absoluto demostrar que la arquitectura moderna tenga parentescos con la pompeyana. (...)

Hoy en día el hombre moderno (...) descubre que en esta arquitectura menor de hace veinte siglos (...) vivía, como vive en la actualidad, un ideal de claridad y de honradez arquitectónica que es propio de nuestro tiempo.¹⁵

Para Pagano no se trata de realizar peligrosos equilibrios historiográficos o de establecer relaciones legitimadoras entre pasado y presente, sino de registrar una actitud coincidente frente a la realidad, reconocer la afinidad de un espíritu que privilegia las soluciones claras y lógicas, sencillas y confortables, recibir en definitiva una confirmación de la fe en la arquitectura moderna.



Fernando García Mercadal, casa en Ravello, croquis, 1924

Estas posiciones quedarían bien reflejadas en la exposición sobre «Arquitectura rural en la cuenca mediterránea», organizada por Pagano y Guarniero Daniel en ocasión de la VI Triennale de 1936, donde se presentaba un catálogo fotográfico de elementos recurrentes en las construcciones rurales, con el objetivo de recordar que la arquitectura anónima, menor, desde siempre había guardado una «sólida adherencia a la realidad del clima, a la economía agrícola y la honradez constructiva» que la convertía en algo «estrictamente lógico», casi una «manifestación del subconsciente», lejos de las influencias estilísticas o de falsos pintoresquismos. En definitiva para Pagano el interés hacia la arquitectura menor —que venía cultivando desde la primera mitad de los años 30 y se había expresado en obras como la Villa Colli (1929-1931)— no estaba en el reconocimiento de formas esenciales y primarias, sino en el descubrimiento de un largo proceso de selección que se había extendido durante generaciones y que vinculaba las formas a los hombres. Palabras que sonaban también como una precisa indicación operativa en dirección de una arquitectura anónima y correcta, que Pagano echaba en falta en la práctica contemporánea y que planteaba otra clave de lectura de la tradición que contribuiría al debate en los años de la reconstrucción.

ESPAÑA. ARQUITECTURA SIN ESTILO Y SIN ARQUITECTOS

En España, y sobre todo en Cataluña, fue el *noucentisme* a través de Eugeni d'Ors y la influencia de la cultura francesa —en especial de la *Ecole Romane*— que planteó la recuperación del Mediterráneo y del mundo clásico como modelo universal de civilización: una cultura que en la península Ibérica tenía su ideal comienzo con la fundación de la colonia griega de Emporion, Ampurias. Lo que d'Ors y otros intelectua-

16 García Mercadal, Fernando, *La casa mediterránea*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1984, p. 14. Otra versión, con algunas diferencias, se encuentra en: Id., *Sobre el Mediterráneo, sus litorales, pueblos y culturas (imágenes y recuerdos)*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 83-94. Los mismos conceptos, con variaciones estilísticas, aparecen en: Id., *La casa popular en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1930, p. 8-9 y 54. Un avance del estudio sobre la casa mediterránea fue presentado en: Id., «Arquitectura mediterránea», Madrid: *Arquitectura* 85, mayo 1926.

les noucentistas prefiguraban era el renacimiento de un ideal nacionalista fundamentado en los valores conservadores, pero para nada adversos a la modernización. En estos años de despertar de la conciencia nacional, existieron también otros elementos de contacto con el universo local y mediterráneo, como la celebración de los valores de autenticidad, sencillez y permanencia de las tradiciones todavía presentes en el mundo rural, atestiguada también por los escritos de Joaquim Folch i Torres o la obra de pintores como Joaquim Sunyer y el joven Joan Miró donde se expresaban los rasgos de una cultura que integraba la naturaleza, el hombre y la arquitectura en la suavidad del clima mediterráneo.

Si el ideal noucentista fue en definitiva un proyecto de modernización sin precipitadas huidas hacia el futuro, fue a finales de los años 20 cuando el ideario de la arquitectura popular mediterránea empezó a tomar un nuevo y diferente sentido para Josep Lluís Sert y los integrantes de otra generación, que abogaban por la ruptura con la tradición académica, en el marco del debate sobre la arquitectura moderna.

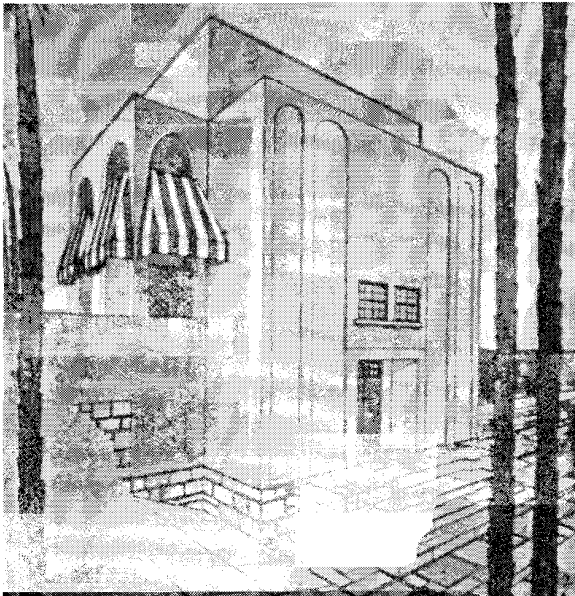
Incluso antes que a los exponentes del GATCPAC, el interés por la arquitectura popular atrajo hacia el Mediterráneo también a personajes culturalmente alejados de este contexto como Fernando García Mercadal, que junto con Sert fue el más importante punto de contacto entre la modernidad internacional y España. Según los recuerdos del propio arquitecto, su primer encuentro con la arquitectura mediterránea se produjo en 1921, durante su viaje de fin de estudios y se confirmó a partir de 1923 con la estancia en la Academia de Roma, como atestiguan la propuesta de reconstrucción de la Casa del Fauno de Pompeya (1925), los numerosos dibujos de viaje y el ensayo «La Casa Mediterránea». Aproximándose al tema de la vivienda rural y planteando la existencia de una «arquitectura mediterránea» definida por características propias, García Mercadal partía del reconocimiento de

la estricta relación ya señalada por Demangeon entre aspectos geográficos, economía agrícola, tipologías domésticas y materiales disponibles, que se materializaban en la «casa de piedra» propia de la cuenca mediterránea frente a la «casa de madera» del norte, sin negar por otra parte la consecución de un resultado estético:

El campesino concibe y construye su casa como un instrumento de trabajo adaptada por lo tanto a las condiciones de explotación, y con un maravilloso instinto de las bellas formas arquitectónicas suple su falta de erudición y conocimientos escolásticos. Para estos campesinos del Mediterráneo, faltos de toda regla, de canon arquitectónico, la expresión ornamental deriva del propio gusto espontáneo innato, (...), la armonía resulta de la inspiración del momento, de los accidentes del terreno, de resolver cada vez el problema sin premeditación, de la necesidad elemental para la que cada parte de la habitación está admirablemente adaptada.¹⁶

Publicando algunos años después «La casa popular en España», García Mercadal señalaba también la originalidad de la arquitectura de las Baleares, en las que identificaba también unos principios urbanísticos propios de los asentamientos mediterráneos, una relación entre las aldeas y las tierras de labranza, reconociendo también las reglas de una economía regional fundamentada en la integración de las actividades marítimas y rurales que pasarían desapercibidos a muchos otros mediterraneistas.

En las pequeñas islas como las Baleares (...) se reconocen los trazos distintivos de la más antigua vida mediterránea. Pueblos por excelencia ciudadanos, más exactamente urbanos, casi todos los mediterráneos son agrupaciones cerradas de casas y tan unidos que en su conjunto tienen el aspecto de



Fernando García Mercadal, Arquitectura mediterránea, estudio, 1925

*pequeñas ciudades, aun tratándose de simples aldeas.*¹⁷

En definitiva García Mercadal apuntaba a una forma diferente de aproximarse a lo popular, pero con la conciencia de que la permanencia de la arquitectura rural era también un testimonio de la pobreza del país, de su inmovilidad, a pesar del interés etnográfico y las posibles afinidades entre la sencillez de las construcciones vernáculas y el gusto contemporáneo. Sin embargo se puede plantear que fue precisamente el interés hacia la arquitectura menor, fomentado ya en su época de estudiante por profesores como Teodoro de Anasagasti y Leopoldo Torres Balbás o por publicaciones como la *Historia de la arquitectura civil española* (1922) de Vicente Lampérez, a alejar al joven arquitecto aragonés de la enseñanza académica y hacerle entrever —entre la Roma antigua y la Viena de Loos— ciertas afinidades que las arquitecturas mediterráneas guardaban con las experiencias modernas, a madurar en definitiva una elección, aun dentro de sus múltiples orientaciones. Y de hecho la utilización de un vocabulario moderno y mediterráneo se convertiría en el principal registro proyectual de García Mercadal entre 1925 y 1927, como reflejan los estudios sobre la Casa Mediterránea (1926) en sus versiones más sencillas o más monumentales, y otras propuestas con mayores implicaciones lingüísticas de corte racionalista como el Club Náutico (1925), la Casa en Sicilia (1926) y la Villa Amparo en Mallorca (1927) hasta llegar al Rincón de Goya.

Pero quien mejor aclaraba las claves del interés hacia lo popular que se manifestaba en el ámbito de la Escuela de Arquitectura de Madrid fue Leopoldo Torres Balbás, autor en 1923 de un estudio sobre la vivienda rural, que en 1934 se convertiría en una monografía más amplia, publicada en los tomos del *Folklore y costumbres de España* de Carreras Candi:

- 17 García Mercadal, *La casa popular... op. cit.* p. 53.
 18 Torres Balbás, Leopoldo, «La vivienda popular en España», en: Carreras Candi, Francesc, *Folklore y costumbres de España*, Barcelona: Ed. Alberto Martín, 1934, p. 138-502, cit. p.143.
 19 Para un análisis detallado de los temas que se están tratando, véase: Pizza, Antonio (ed.), *Josep Lluís Sert y el Mediterráneo*, Barcelona: COAC, 1997; Rovira, Josep María, *Urbanización en Punta Martinet, Ibiza 1966-1971*, Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 1996; Id., *José Luis Sert 1901-1983*, Milán: Electa, 2000.
 20 Véase: AA.VV., *Le Corbusier y Barcelona*, Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1992; Lahuerta, Juan José (ed.), *Le Corbusier y España*, Barcelona: CCCB, 1997.
 21 Barcelona: A.C. 1, I trimestre 1931, p. 25.

En la radical y rápida transformación de la vida a la que estamos asistiendo, los antiguos tipos de viviendas populares, tan diferenciados, tienden a desaparecer. De aquí la urgencia de su estudio. Triunfa la uniformidad por todas partes y se va imponiendo, de modo fatal, la vivienda tipo.¹⁸

A pesar de reconocer «la arquitectura en su forma elemental y primitiva, próxima todavía a su fuente y fin primordial» en estas construcciones que representaban el verdadero espíritu del pueblo, el historiador era consciente de que la modernidad implicaba el fin de este mundo y que por tanto su tarea era precisamente la de documentarlo, con simpatía y quizás con la esperanza que de él se pudiera aprender alguna lección, pero con la convicción que de nada servirían los intentos de resucitarle.

Sin embargo no sería la línea de los estudios de García Mercadal la que acabaría afirmándose —quizás también porque a partir de 1932 el arquitecto empezó a desarrollar un papel menos determinante en el debate sobre la arquitectura moderna— sino otra que hacía referencia a Josep Lluís Sert.¹⁹

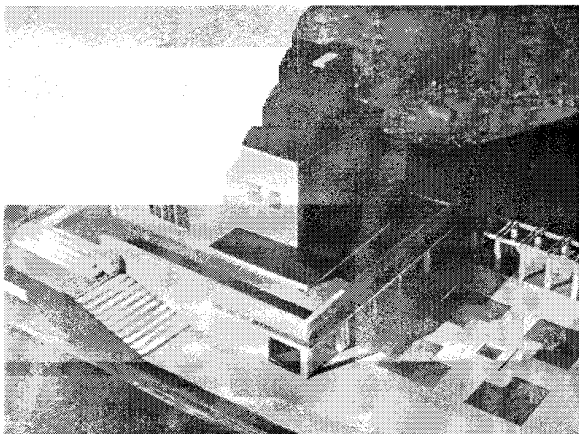
A pesar de que la recuperación de la arquitectura popular llevada a cabo en los años 30 por Sert y el grupo de compañeros que integraban el GATCPAC se desarrollase en un ambiente ya sensible a las tradiciones locales, las fuentes de la interpretación moderna de la arquitectura mediterránea hay que buscarlas una vez más en la adhesión a las propuestas de Le Corbusier y en las iniciativas que se desarrollaron tras la breve estancia del arquitecto en Barcelona en mayo de 1928. Como es sabido, en dicha ocasión Le Corbusier, además de presentar sus teorías, enseñó a los arquitectos locales las «lecciones» presentes tanto en la arquitectura menor de la costa como en la del gótico catalán y en aspectos de la obra de Gaudí, considerando que Barcelona era un terreno favorable para la nueva arqui-

tectura precisamente por la afinidad entre el espíritu claro y sencillo de la arquitectura catalana y los principios del racionalismo.²⁰

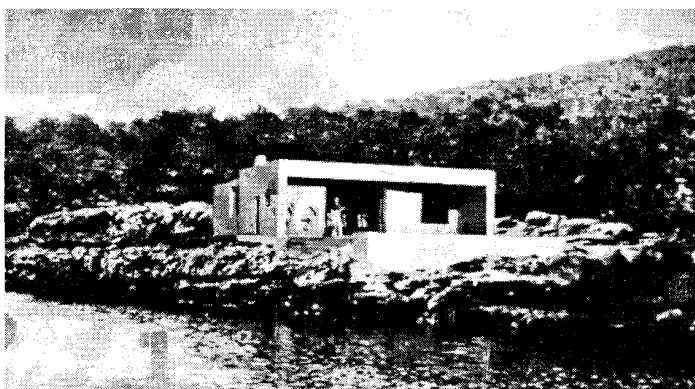
Con estas indicaciones, Sert y sus compañeros empezarían a descubrir la arquitectura popular de Ibiza y de la costa. Fascinados por estas construcciones «sin tiempo y sin arquitecto» no tardaron en interpretarlas como expresión de los mismos principios reivindicados por la nueva arquitectura. Ya en el primer número de la revista A.C., publicado en marzo de 1931, los integrantes del recién constituido GATEPAC, al mismo tiempo que declaraban como uno de sus objetivos era la síntesis entre exigencias universales e identidades regionales en el marco de la arquitectura moderna, afirmaban que no existía sustancial diferencia entre las casas de pescadores de Sant Pol de Mar y las de Oud en la Weissenhof Siedlung de Stuttgart, puesto que ambas eran expresión de «las mismas necesidades, las mismas características, aprovechando las ventajas de la moderna técnica constructiva».²¹ Pensar en comparar los ejemplos citados parece una ingenuidad, pero nuevamente este forzar los límites de la interpretación plantea la intención de utilizar lo popular para legitimar a la nueva arquitectura con fáciles esquematismos, con una actitud afin al maniqueísmo de tachar lo impropio con cruces rojas.

A parte de querer ser una contribución en la guerra contra la academia, la reivindicación de la tradición popular mediterránea, así como el respeto hacia la «buena arquitectura del pasado» de Santa María del Mar o del Monasterio de Pedralbes, representaban la toma de conciencia de que más allá de la falsa tradición de las escuelas de arquitectura existía otra, sincera y popular, que había permanecido fiel a los valores universales sin traicionar las raíces locales.

En este contexto, Ibiza, con sus casas de volúmenes puros modelados en el blanco de la cal, era presentada como un pequeño paraíso que se había mantenido inte-



Fernando García Mercadal, Arquitectura mediterránea, Casa Alvaro Bileza, maqueta, 1925



Josep Lluís Sert, Casa Mínima para la playa, fotomontaje, 1931-35

gro, era «la isla que no necesita renovación arquitectónica». En el número 6 de A.C. se afirmaba que «En Ibiza no existen los estilos históricos» y se celebraba «la perfecta adaptación al clima y el sentido universal», de unas construcciones tan espontáneas como la misma Naturaleza», expresión de «una tradición constructiva a base de soluciones felices» en la que se reconocían «sencillez, claridad, orden, limpieza, ausencia de preocupaciones decorativistas y de originalidad».²² Aquí en el Mediterráneo, el moderno habitante de la ciudad funcional encontraría paz y descanso, aquí el arquitecto redescubriría las raíces de su obra.

Mientras que el tono de los escritos delataba una mirada benevolente por el descubrimiento de una arcaica alcanzable solo a través de la reinención mitificada del «mar Latino», las propuestas, demostraban plena confianza en las posibilidades de un proyecto moderno que, con la garantía de la arquitectura popular, posibilitaba la recuperación del contacto con la naturaleza. Si Ibiza era la isla donde se cumpliría el sueño estético de un pequeño grupo de elegidos, para quienes Sert había proyectado dos tipos de casa mínima, y el Pueblo de Veraneo en la costa de Levante (1928) era un lugar para las vacaciones de la burguesía barcelonesa resuelto en clave moderna, el proyecto para la *Ciutat de Repós i Vacances* (1931-35), planteaba la planificación de un asentamiento de grandes dimensiones y considerable complejidad funcional para el ocio de las masas urbanas. La costa mediterránea se convertía así en un lugar ideal de vacaciones accesible para todos y complementario a la nueva Barcelona del Plan Macià, que Le Corbusier y Sert estaban poniendo a punto en aquellos mismos años.

22 Red., «En Ibiza no existen los estilos históricos», Barcelona: A.C. 6, II trimestre 1932 p. 30.

23 Una contribución reciente sobre el CIAM IV se encuentra en: Nicolini, Renato, «Novecento e Mediterraneo», en: Giovannini; Colistra, *Le città... op.cit.* nota 9, p. 273-280. Véase también: Di Biagi, Paola (ed.), *La carta d'Atene*, Roma: Officina, 1998.

24 Red., «El IV congreso de CIRCPAC», Barcelona: A.C. 11, III trimestre 1933, p.16.

UNA INTERNACIONAL MEDITERRÁNEA EN AGUAS MÍTICAS

En la delicada coyuntura política que se había producido tras la toma del poder de Hitler en Alemania y la consolidación de la dictadura de Stalin en la Unión Soviética, el hecho de hablar del Mediterráneo empezaba a tener también ciertas connotaciones ideológicas en el seno de un movimiento moderno cuyo futuro se presentaba más bien incierto.

Como es sabido, fue durante el famoso cruce de agosto de 1933 de Marsella a Atenas que los delegados del CIAM IV —reunidos para debatir sobre la ciudad funcional— pudieron admirar la arquitectura de las islas griegas y fue a partir de este momento que las tesis de un Le Corbusier cada vez más sensible a los aspectos psicológicos, líricos y plásticos se impusieron definitivamente sobre los planteamientos funcionalistas de los arquitectos vinculados a la *Neue Sachlichkeit*. Fue también en ocasión de este mítico viaje que los protagonistas de nuestro relato intentaron poner a punto una estrategia común dirigida a garantizar la supervivencia de la arquitectura moderna instalándola en el Mediterráneo.²³

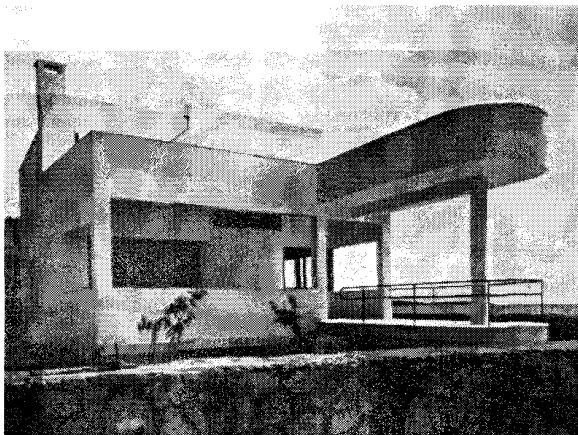
Junto con la película rodada por Lazlo Moholy-Nagy, uno de los documentos más detallados sobre el CIAM IV es el número 5 de *Quadrante*, publicado en septiembre de 1933. A pesar del tono propagandístico de la larga «crónica de viaje» de Bardi, dirigida a destacar el prestigio que la Italia fascista adquiriría en el nuevo contexto arquitectónico internacional, hay notaciones significativas para entender el clima del congreso.

Debatido sobre la ciudad funcional se planteaba el problema político de encontrar unas administraciones capaces de llevar a cabo los planes y unas autoridades suficientemente fuertes para imponerse sobre los intereses particulares: era evidente para Bardi, pero también para otros congresistas, que el fascismo era el poder que ofrecía mayores probabilidades de materiali-

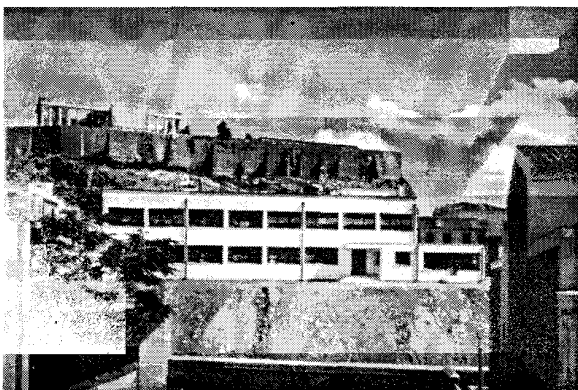
zar la ciudad nueva, como demostraban Littoria y Sabaudia —presentados como productos la revolución social y urbanística del régimen— y las sucesivas gestiones de un Le Corbusier confiado en la posibilidad de recibir el encargo para Pontinia, esperanzas que todavía se mantenían vivas cuando, en septiembre de 1936, presentaba sus croquis para Addis Abeba. Frente al entusiasmo de Bardi, que para solucionar las dificultades operativas del urbanismo moderno proponía la vía del arte de estado, los redactores de A.C. y del Plan Maciá —que trataban con la Generalitat de Cataluña, un poder también esperanzador pero de signo opuesto— se limitaban a un comentario mucho más prudente:

*Entramos en el campo esencialmente político. Es necesario rehuir la cuestión y no movernos del aspecto técnico.*²⁴

La presencia viva del pasado se materializó en Atenas, donde los arquitectos elevaron su canto a la Acrópolis y al espíritu greco, resumida en la famosa conferencia *Air, Son, Lumière* de Le Corbusier: Así, la escuela construida por el arquitecto Patroclos Karantinos a los pies de la Acrópolis era el testimonio de la continuidad entre la arquitectura clásica y el racionalismo: Grecia representaba el modelo una conseguida transformación en seno a la idea racionalista, que llegada desde el Bauhaus, se había modificado y diferenciado gracias a las aportaciones del espíritu local, como demostraban las obras de Stamo Papadaki y de los jóvenes arquitectos empeñados en el resurgimiento de un país que más que por los políticos, parecía gobernado por sabios ingenieros que se encargaban del futuro desde la Cámara Técnica.



Stamo Papadaki, Casa K.F., Glyfada, Grecia, 1932-33



Patroclus Karantinos, Escuela en la calle Kalisperi, Atenas, 1932

25 Véase: Simeoforidis, Yorgos, «Dall'Athos alle Cicladi: la scoperta del paesaggio», en Gravagnuolo, *Le Corbusier e l'antico... op. cit.*, nota 3, p. 56. Sobre el desarrollo del movimiento moderno y el IV CIAM en Grecia, véase: Giacumacatos, Andreas, «From Conservatism to populism, pausing at Modernism. The Architecture of Inter-War Period», en Condratos, Savas; Wang, Wilfried (ed.), *20Th Century Architecture. Greece*, Munich: Prestel, 1999, p. 27-39.

26 Bardi, Pietro Maria, «Cronaca di viaggio», Milán: *Quadrante* 5, septiembre 1933, p. 13.

27 Pollini, Gino, «Corsivo n. 40», Milán: *Quadrante* 5, septiembre 1933, p. 35. En el «Corsivo n. 42» del mismo número Pollini daba otras indicaciones sobre las características de diferenciación de la arquitectura mediterránea insistiendo sobre la importancia del patio como elemento identificador de la vivienda.

28 *Op. cit.* nota 24, p.17.

También en Atenas se volvieron a escuchar las palabras sobre la arquitectura mediterránea, esta vez por parte del director de la Escuela de Arquitectura, Anastasios Orlandos:

Quando, en pocos días, visitaréis nuestras alegres islas del Egeo, (...) estoy seguro que quedaréis impresionados (...) no sólo por la sencillez extrema, la lógica de la composición y la pureza de líneas de las antiguas casas de Delos, sino también y sobre todo por el espectáculo fascinante de las casas de las islas cercanas, con sus blancos volúmenes estrictamente geométricos que se proyectan en el espacio de una forma armoniosa y pintoresca a la vez (...). Cuando hayais visto todo aquello, (...) espero que estaréis de acuerdo conmigo que nuestra patria puede jactarse de poseer en estas humildes casas de las islas (...) los arquetipos de la arquitectura moderna.²⁵

El viaje por las islas representaba así la confirmación en vivo de la existencia de este mundo mediterráneo donde nace la casa, donde no hay arquitectos porque también el habitante más humilde lleva la armonía y el arte de construir en la sangre. Grecia entonces no representa solo la fuente lo clásico, de lo arqueológico, sino también de lo vernáculo, de lo antropológico, de la escala humana, conserva la humildad y la humanidad que faltan al hombre y la arquitectura de la sociedad de las máquinas.

En este contexto se planteaba la idea de una internacional mediterránea, constatando además como en Italia y en Grecia los arquitectos modernos gozaban de la confianza de las autoridades:

Ya desde los primeros días se abrió paso una idea que hace tiempo que navega: la arquitectura mediterránea, la espera de una arquitectura mediterránea.

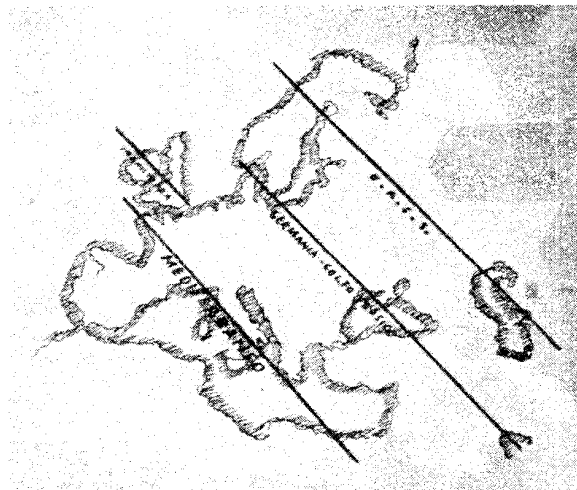
nea que quede como una afirmación de este siglo, englobando y resumiendo el estilo que se busca. Grecia se sumirá a la partida, con Italia, Francia, España y África Septentrional (...).²⁶

Durante el viaje Le Corbusier expuso la idea de los ejes de la arquitectura europea, que polarizaban diferentes economías, mentalidades, culturas y civilizaciones del continente, una visión que encontraba entre sus partidarios también Hubert Lagardelle, amigo de Sorel y Mussolini. La revista francesa *Prélude*, de la cual Le Corbusier era redactor, también defendía la idea del eje mediterráneo: para Bardi estaba claro que Roma tenía que ser el centro de referencia. Estaba claro que el esquema presentado por Le Corbusier más que ajustarse a una definición geográfica del Mediterráneo, se ceñía a la nueva realidad geopolítica europea, donde en realidad los «ejes» representaban a las esferas de influencia de los nuevos poderes hegemónicos.

A continuación, en el «Corsivo n.40» de *Quadrante*, Pollini se interrogaba sobre el futuro:

Italia, Barcelona, Argel, Atenas: aquí la arquitectura funcional está a punto de llevar a cabo sus primeras realizaciones. ¿Sabrán los pueblos del Mediterráneo aportar, en el futuro inmediato, (...) una ulterior contribución al desarrollo de la arquitectura europea?

Una revisión de algunos elementos nórdicos del racionalismo es necesaria para nosotros. El clima modifica las formas y las funciones de la pared exterior. (...) la diferente función y forma conlleva una revisión de los esquemas planimétricos. (...) Estas pueden ser condiciones de hecho. Ahora se trata de llegar al plano del espíritu.²⁷

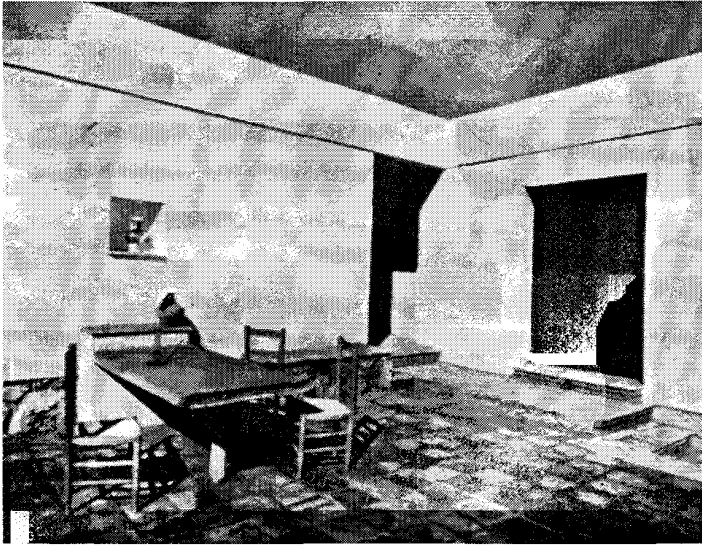


Los ejes de la arquitectura europea, *Quadrante* 5, 1933

Si el tono de *Quadrante* era entusiasta, en A.C. se dedicaban sólo dos párrafos al tema, demostrando una frialdad sorprendente:

La arquitectura moderna se despierta actualmente a orillas de este mar, o, mejor dicho, se repatrian a sus costas las formas puras de la tradición mediterránea. Estas formas han influido recientemente en las construcciones de los países del Norte, los cuales las han empleado al permitirselo una nueva técnica constructiva.

La costa griega y las islas del archipiélago tienen una arquitectura semejante a la de Ibiza y Menorca (...). Es una arquitectura que bien podemos considerar como moderna de espíritu, continuación de las mismas formas que se han repetido durante siglos en gran parte de las costas y en todas las islas del mar latino.²⁸



Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Casa para el fin de semana en el Garraf, Barcelona, 1934-35



Estudio de Josep Lluís Sert, A.C. 19, III trimestre 1935

29 Red., «Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna», Barcelona: A.C. 18, II trimestre 1935, p. 33.

30 Torres Balbás, «La vivienda...», *op. cit.* nota 18, p. 160-161.

Es probable que precisamente el intento de los italianos de ponerse a la cabeza de esta federación latina generara ciertas dudas en el grupo catalán. En A.C. se presentó la Villa-studio de Figini y Pollini en el primer trimestre de 1934, pero habría que esperar al año siguiente para que se volviera a hablar de «arquitectura popular mediterránea»: Así, en el número 18 de A.C. se reivindicaban abiertamente las «Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna» afirmando:

la arquitectura moderna, técnicamente es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!²⁹

La «arquitectura mediterránea sin estilo» se podía interpretar como un origen mucho más remoto, anónimo y colectivo de aquella arquitectura moderna de la que Giedion, Pevsner y Hitchcock ya habían empezado a construir el pasado y los héroes: esta tesis, con matices diferentes, sería defendida incluso en la posguerra por Alberto Sartoris, precisamente en contra de Pevsner.

En este contexto, el acercamiento a los temas vernáculos de las casas para fin de semana en el Garraf (1934-35) realizadas por Sert y Torres Clavé adquiriría un significado de manifiesto: el zócalo en piedra, los volúmenes de las duchas y las chimeneas, la bóveda catalana, la madera y el mimbre, las cerámicas eran los signos evidentes de una identidad mediterránea atenta a los factores «líricos y espirituales» negados por el funcionalismo. La referencia a la tradición local se convertía así en una crítica abierta a ciertos aspectos de la modernidad. En aquella misma «ciudad funcional» que el GATCPAC seguía proyectando era necesario «human-

zar» una casa que implícitamente se reconocía como «deshumana». El mobiliario popular, las sillas ibicencas, las cerámicas servían de antídoto al manierismo moderno o al funcionalismo germánico. Sin embargo, frente a las pretensiones de Sert, Torres Balbás había ya invitado a no engañarse:

Los objetos mobiliarios cambian de cuadro y pasan a decorar las habitaciones de la burguesía. (...) Eruditos y escritores comienzan a escribir sobre el arte popular y sus diversas manifestaciones. Son todos síntomas de su desaparición, pues este, en plena vitalidad, suele pasar desapercibido para la burguesía: arte humilde y modesto, parece como exigir el silencio y la ignorancia de sí mismo para existir: cuando llega a las viviendas burguesas y a las plumas eruditas, pertenece al vasto reino del pasado. Dolerse por su desaparición es inútil y pueril; termina fatalmente por las condiciones de la vida contemporánea. (...)

Lo lamentable es que sustituyan al arte popular, entre los humildes, los productos híbridos de un industrialismo de mala ley y que le caricaturicen los burgueses imponiendo la moda de sus creaciones.³⁰

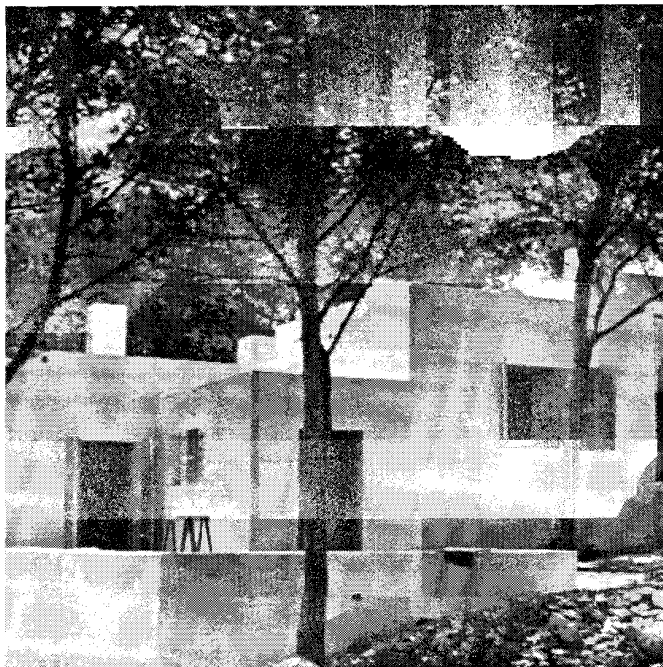
Estas palabras ponen de manifiesto la contradicción, o quizás la aporía, que plantea la recuperación de una arquitectura popular que se había reconocido como un factor común a todo el Mediterráneo: mientras se reconocía en ella un hacer vinculado con una tradición antigua, cuyos medios y procedimientos apenas habían cambiado durante los siglos, se intentaba insertar a este mundo en una visión de la modernidad, es decir en una dinámica de cambio y transformación que representaba de hecho el fin de la tradición, que era la principal responsable de su desaparición.

Como todos los mitos, también el de la arquitectura mediterránea surgía en un momento en el que era

evidente su imposibilidad: Sert, Le Corbusier, los arquitectos del CIAM IV y los numerosos intelectuales europeos —sobre todo alemanes— que en aquel período se habían refugiado en Ibiza en su huida del nazismo, fascinados, podían idealizar el ambiente mediterráneo y su arquitectura porque representaban una tradición radicalmente diferente con respecto a su realidad urbana y burguesa; hacer revivir el espíritu mediterráneo eliminando al mismo tiempo las bases de su razón de ser era intentar alcanzar el espejismo de los orígenes inevitablemente perdidos, imaginar ser al mismo tiempo «modernos» y en perfecta comunión de espíritu con el pasado.

Sin embargo, esta recuperación sólo era posible en un momento de suspensión del juicio y del tiempo: el Mediterráneo sería el lugar de las vacaciones y del arte, un ambiente que también el Sert urbanista no pensaría nunca en función de sus verdaderos habitantes, sino de los ciudadanos y los artistas que nostálgicamente aspiraban a este imposible encuentro.

El episodio final de este recorrido podría ser el pabellón de la República en la Exposición Internacional de París de 1937. Si en dicho contexto la obra de arte con su poder de sugestión se convertía en evocación y denuncia de la trágica realidad de la guerra civil —el *Guernica* sirva de ejemplo— la referencia a los elementos de la arquitectura mediterránea en la concepción general del pabellón y la exposición de los objetos de artesanía popular adquirirían aquí un nuevo sentido para Sert: con su presencia querían demostrar la vitalidad y el «espíritu de invención» de un pueblo cuya libertad era amenazada y cuya paz negada, se proponían expresar verdaderamente el «alma de la nación». Quizás demasiado tarde.



José Antonio Coderch, Casa Ferrer Vidal, Cala d'Or, Mallorca, 1946

EPÍLOGO

El joven José Antonio Coderch había asistido a estos acontecimientos primero como estudiante y luego como combatiente al servicio del frente nacional, opuesto a los ideales de renovación y modernización que la República había intentado promover. Sin embargo, estas circunstancias no le impidieron situar al comienzo de su carrera de arquitecto una especie de acto de fundación de indiscutible valor simbólico:

Por un extraño instinto fui al local del GATCPAC. Yo era teniente. (...) Me presenté de uniforme y me llevé las revistas que había editado el grupo y que seguían allí. Estudiarlas me dio algo así como una conciencia ordenada, razonada de lo que nebulosamente había pensado yo.³¹

Se establece así el vínculo entre este momento mítico de la arquitectura moderna española y el que sería el nuevo maestro de la posguerra, una relación que no es de aprendizaje —recordemos que los arquitectos de esta generación siempre han sostenido que ni tuvieron maestros ni consultaron a revistas— sino de confirmación, incluso de legitimación de algo confusamente intuido.³²

En efecto, en la posguerra la referencia a la arquitectura popular se convirtió una de las pocas opciones viables para los arquitectos que no quisieran dedicarse a los ejercicios neo-herrerianos, por otra parte reservados a los edificios representativos. Una interpretación de lo popular oscilante entre el folklore regionalista que sustentaba la ideología y las actuaciones de los organismos encargados de la reconstrucción, y algunos intentos —también desarrollados en seno a esos mismos organismos— de arquitectos como Coderch, de la Sota, Fernández del Amo que entre dificultades y titubeos buscaban salidas diferentes.

31 Porcel, Baltasar, «José Antonio Coderch o la moral creadora», Barcelona: *Destino*, 22 II 1967, p. 26.

32 Para un análisis detallado de la obra de Coderch, véase: Pizza, Antonio; Rovira, Josep Maria (ed.), *Coderch 1940-1964. En busca del hogar*, Barcelona: COAC, 2000.

Se ha observado que fue exactamente en estos ámbitos, donde se recibían revistas italianas como *Architettura*, *Domus* y *Lo Stile*, que Coderch pudo descubrir conceptos más familiares, por ejemplo en los proyectos de Gio Ponti y Bernard Rudofsky, expresión de una aproximación a la arquitectura mediterránea más alejada de las implicaciones ideológicas y centrada más bien en la afirmación de una cultura del habitar, del confort y del gusto modernos, entendida en el más amplio sentido y sin dogmatismos. Los entornos naturales del mediterráneo se convertían así en el lugar ideal para alcanzar un bienestar físico y psíquico evadiendo las preocupaciones urbanas, un lugar donde los proyectos respondían no sólo a una estética arquitectónica sino a las exigencias de la vida de cada individuo.

Pronto Coderch, asociado con su antiguo compañero de estudios Manuel Valls, empezó a recurrir a estas fuentes para resolver sus propios proyectos, mezclándolos todavía con referencias a interpretaciones más tradicionalistas y folklóricas como en la urbanización «Las Forcas» en Sitges (1945). La Casa Ferrer Vidal en Mallorca (1947) manifestaba una atención extremada hacia el entorno, en este caso los pinos, alrededor de los cuales se construye un conjunto de planta muy articulada, casi por pabellones, cada uno identificado por su chimenea, que nos recuerda los estudios tipológicos sobre las casas baleares desarrollados por Raoul Hausmann, Erwin Broner y Alfredo Baeschlin durante los años 30.

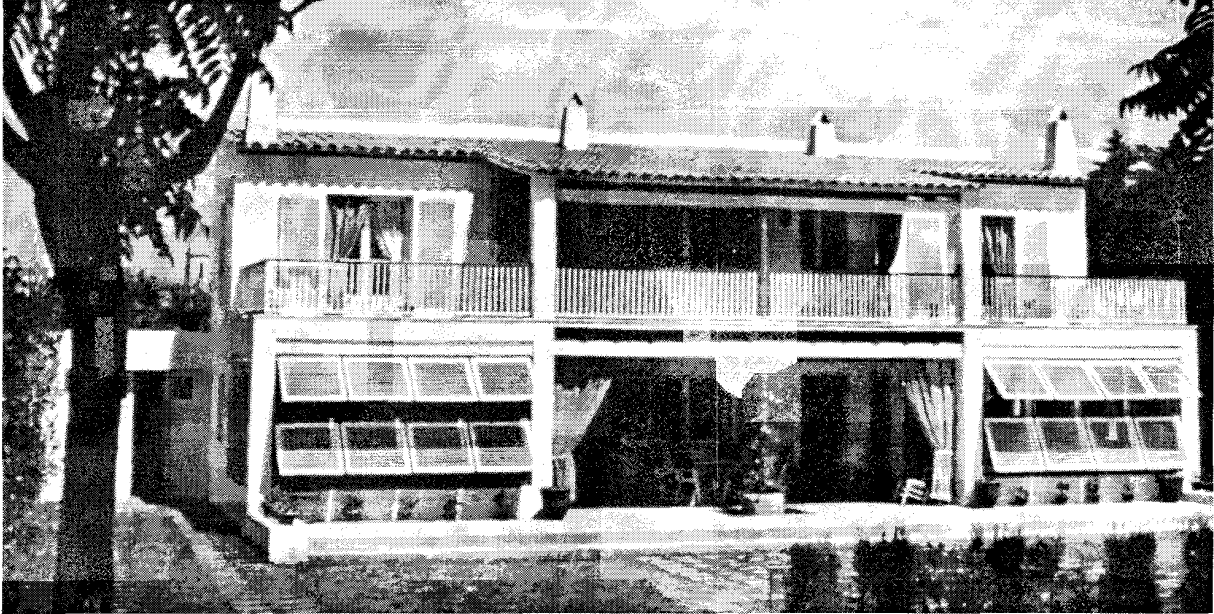
En este contexto se explica la invitación en 1949 a Ponti y Sartoris, que el año anterior había publicado el primer volumen de la *Encyclopédie de l'architecture nouvelle* dedicado a los países mediterráneos, para visitar España en ocasión de la V Asamblea Nacional de Arquitectos.

En realidad, las conferencias dadas por los dos invitados durante la Asamblea fueron importantes no sólo para Coderch, sino para toda la arquitectura española

que desde hacía una década viviría alejada de los debates internacionales. El mensaje era confortante; a pesar de las diferencias en los matices, ambos —tras denunciar la progresiva mecanización del mundo contemporáneo— invitaban a los arquitectos españoles a evitar la copia de los modelos internacionales, inspirándose en lo más próximo: por un lado interpretando la esencia de la arquitectura mediterránea que representaba el vínculo con la tierra y las tradiciones de los ancestros, por otra reconociendo el genio creativo y anticipador de Gaudí.

Fue precisamente una de las residencias de Sitges, la casa Garriga-Nogués (1949), la que proyectó a Coderch y Valls en la escena internacional desde las páginas de *Domus* gracias al interés manifestado por Ponti durante su viaje. En esta casa los arquitectos habían renunciado a los virtuosismos volumétricos para llegar a una distribución compacta que en fachada se resolvía con una composición casi clásica, tripartita y aparentemente simétrica en la que se recuperaban los porches, la gran terraza de la primera planta, el tejado a dos aguas y las persianas mallorquinas, todos elementos de incuestionable procedencia «mediterránea».

Con estas premisas, tampoco sorprende el contenido del Pabellón de España realizado por Coderch para la IX Triennale de Milán (1951). Participando en una exposición internacional en la que se proponía la exhibición de las contribuciones de las artes a la elevación de las condiciones materiales y espirituales de la civilización moderna, el arquitecto y sus asesores optaron por una selección heterogénea pero reveladora de la modernidad española. En una superficie de abstractas y evocadoras persianas de madera, aparecía una combinación de fotografías de arquitectura mediterránea y de obras de Gaudí, mientras en la pared adyacente se presentaban una pintura románica y una escultura medieval de la Virgen; finalmente en una especie de mesa de formas curvas y en las dos restantes paredes



José Antonio Coderch, Manuel Valls, Casa Garriga-Nogués, Sitges, 1947

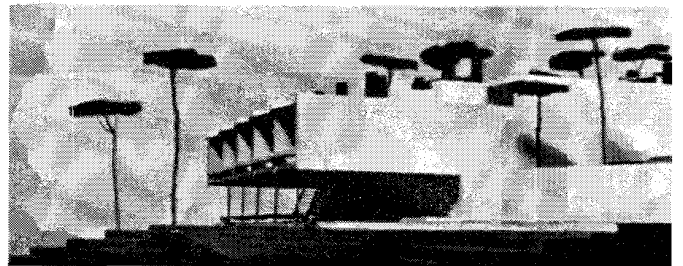
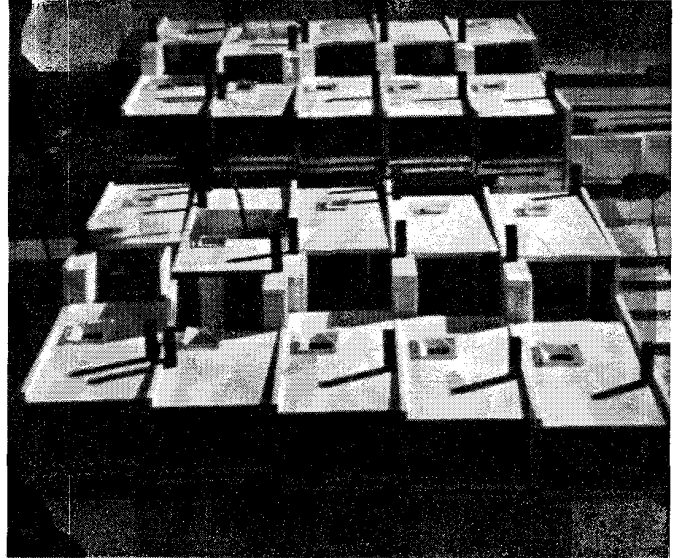
de la sala se proponía una selección de obras de artistas contemporáneos como Oteiza, Ferrant, Guinovart, Miró junto con objetos de la artesanía que demostraban la actualidad de las formas tradicionales. A pesar del éxito y la sorpresa que el pabellón despertó con esta imagen internacionalmente inédita —y por muchos aspectos ficticia— del país, se registraban sorprendentes coincidencias con los planteamientos de los años 30. La imagen de España como país mediterráneo, donde el arte y las formas de la artesanía tradicional coincidían con el gusto moderno se había definitivamente convertido en oficial.

Análogamente, obras como la Casa Ugalde (1951-55) y el edificio de viviendas de la Barceloneta (1951-55) demostraban la madurez de Coderch en la elaboración de los elementos que se convertirían en típicos de su arquitectura, filtrados por una decidida tendencia hacia la abstracción y cada vez más atentos a

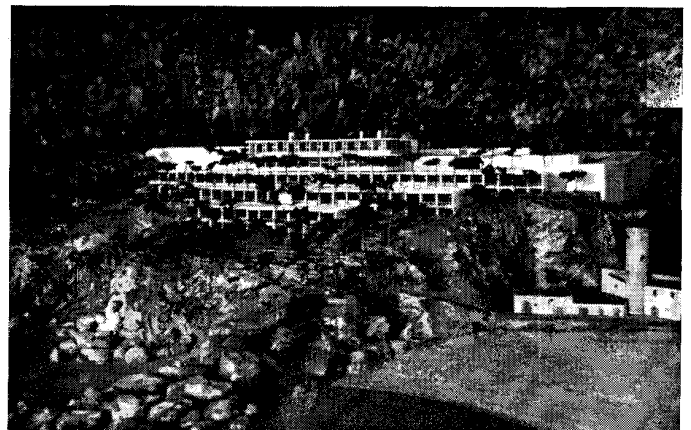
las sugerencias que le llegaban de otros contextos, a través de las revistas y la experiencia directa.

A partir de los años 50 se nota como los proyectos de Coderch reflejan la influencia de la casa norteamericana, en coincidencia con la apertura de España a la influencia de Estados Unidos y la difusión propagandística del *american way of life*. Con estas influencias, la arquitectura de Coderch se consolidará como una recuperación ideal de un proyecto doméstico en el que los experimentos más refinados de la cultura moderna podrán convivir con los fragmentos resignificados de una tradición milenaria, de aquella *Arquitectura sin arquitectos* celebrada una vez más por Bernard Rudowsky en 1964, justamente mientras la agresión turística y la especulación entraban en su fase más irreversible en toda la costa.

Y precisamente cuando intentó enfrentarse con esta dimensión colectiva y turística, Coderch recibió una de sus más amargas desilusiones, viendo como el promotor rechazaba el proyecto de la urbanización de Torre Valentina, uno de sus esfuerzos más ambiciosos tanto desde el punto de vista de la reflexión disciplinaria —por las afinidades con los debates que se desarrollaban en el grupo de los jóvenes del CIAM que luego protagonizarían el Team X— como por el intento de reinterpretar a una escala mayor y con soluciones actuales ciertas características de los asentamientos mediterráneos. Un fracaso que demuestra una vez más lo inalcanzable del sueño, la imposibilidad de identificarse en algo irremediabilmente perdido que puede revivir únicamente en la dimensión de la nostalgia o en pequeños reductos para unos cuantos elegidos.



José Antonio Coderch, Manuel Valls, Urbanización Torre Valentina, San Antoni de Calonge, 1959





J. Mongrell, vista de la huerta y la playa de Cullera a principios del siglo xx