

na, entre 1916 y 1919, revista del Centro de Contratistas de Obras y de la Federación Patronal de los Ramos de la Construcción. "¡Qué esta revista —podía leerse en su primer número— que hoy nace, sea en plazo no lejano el lazo de unión y solidaridad de todos los patronos españoles!". En los mismos años, "El Constructor" (Valencia, 1916-1919), revista quincenal ilustrada, servía como "portavoz del ramo de construcción y anexos". "Nosotros —decían en la presentación del primer número— al aparecer en el estadio de la prensa, aspiramos a facilitar el engrandecimiento del Ramo de Construcción, que en estos tiempos de crisis, de egoismos, de competencia, marcha a pasos forzados a la ruina. Queremos vivir. ¡Queremos que se nos respete!... Pretendemos, y esto lo heremos con toda la vehemencia de la juventud, procurar que la revista 'El Constructor' sea de todos y para todos, que con imparcialidad trate los asuntos, no pisando nunca terrenos impropios, para levantar templos al progreso de nuestro ramo donde podamos con toda fruición entregarnos al arte y la belleza" (513). Su director era Samuel Torner. En el primer número aparecía un artículo descriptivo de La estación de Caminos de Hierro del Norte, proyectada por Demetrio Ribes, de quien la revista ofrecería también otros proyectos, como el edificio para Correos y Telégrafos de Castellón de la Plana.

Para concluir este capítulo hemos considerado que la aparición de "Arquitectura", en 1918, órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, era una "línea divisoria" justificada por dos razones; primera, porque su prolongada existencia desbordaba los límites de nuestro estudio; segunda, porque, aunque no pueda conside-

(513) ¿Programa?, "El Constructor", I (1916), pág. 2.

rarse que rompa con la tradición historicista y ecléctica del periodismo anterior --terea que asumirla "A.C. Documentos de Actividad Contemporánea" en 1931--, si puede estimarse que, en los años veinte, sus páginas sirvieron para difundir las ideas de una nueva arquitectura basada en supuestos funcionalistas (514).

Cuando comienza a publicarse "Arquitectura" existían otras importantes publicaciones periódicas, tales como "Gaceta de Obras Públicas", "Arquitectura y Construcción" --convertida en "Anuario"--, "La Construcción Moderna", el "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña", "La Construcción", "El Constructor" y la "Revista de Arquitectura", fundada en Barcelona, también en 1918, para "...publicar una serie de pequeñas monografías que den a conocer y divulguen tanto en España como por el extranjero, la meritisima, y casi podríamos decir, oculta e ignorada labor de los Arquitectos Españoles" (515). Respecto a todas estas publicaciones,

(514) Véase el estudio de Eduardo NAVARRO, Revista "Arquitectura", "Arquitectura", nº 204-205 (1977), págs. 10-17. De la primera etapa, 1918-1936, existe un completo "Índice" publicado por el C.C. A.M. La noción de "línea divisoria" es expresada en la presentación del primer número, con estas palabras: "En los días trágicos en que vivimos y que parece han de ser etapa inicial de un nuevo periodo en la evolución humana, se están forjando silenciosamente las esencias que transformarán todas las actividades del espíritu. Tal vez estemos en la línea divisoria que separa dos concepciones distintas; tal vez haya sido preciso para el alumbramiento del nuevo espíritu, esta pugna terrible que presenciamos. Por eso, el momento actual es de un interés extraordinario, y haciendo un alto en la diaria terea, debemos contemplar con amor la obra realizada y la que comienza; el pasado, con todo su atractivo sentimental, y el porvenir, cuajado de esperanzas". Palabras iniciales, "Arquitectura", I (1918), págs. 1-2, (A.T.).

(515) Las modernas construcciones españolas, "Revista de Arquitectura", I (1918), pág. 1. La primera entrega contenía una extensa "monografía" dedicada al chalé de D. Francisco Bertrán, proyectado por José M^a Sagnier y Vidal. Gustavo Fernández Balbuena, primer

"Arquitectura" ofrecerá un conjunto de destacados colaboradores (Vicente Lampérez, Leopoldo Torres Balbás, Teodoro de Anasagasti, Fernando García Mercadal, Lufs Lacasa, Ricardo García Guerreta, Gustavo Fernández Balbuena, Pedro Muguruza, Roberto Fernández Balbuena y Lufs Blanco Soler, entre otros), empeñados en "...procurar que no nos ignoren fuera, y tratar de formar una conciencia arquitectónica en nuestro público... Quiérese en esta Revista resumir el actual movimiento arquitectónico de nuestro país; volver la vista atrás, en busca de un pasado, en el que se fue incubando la arquitectura presente, y acoger con cariño las nuevas corrientes que en ella se produzcan" (516). De este modo, la revista se sitúa en el centro del debate que caracteriza a la cultura arquitectónica de su época.

En sus primeros años, bajo la influencia de Leopoldo Torres Balbás, la publicación acogerá numerosos estudios de carácter histórico-artístico, a través de artículos firmados por Vicente Lampérez, Jeroni Martorell, Ricardo García Guerreta, Leopoldo Torres

 director de "Arquitectura", comentó su aparición destacando la excelente confección de la misma, pero objetando: "De desear es, también, una mejor correspondencia y proporción entre la parte gráfica, irreprochable, y el texto, ni tan numeroso, ni tan interesante"; "Arquitectura", I (1918), nº 1.

(516) Palabras iniciales, "Arquitectura", I (1918), pág. 2. Por "motivos de salud", Gustavo Fernández Balbuena deja la dirección de la revista en su segundo número; de ella se hace cargo, interinamente, Ricardo García Guerreta, presidente de la Sociedad Central de Arquitectos; pero el "alma" de la revista —como escribió Lufs Sáinz de los Terreros—, en estos primeros años, fue Leopoldo Torres Balbás, delegado de publicaciones de la Sociedad. El comité de redacción lo completaban Teodoro de Anasagasti —quien, en 1927, sería su director—, César Cort y Roberto Fernández Balbuena.

Balbás, Ricardo del Arco, Gustavo Fernández Balbuena, Luis de la Figuera, José R. Mérida, Francisco J. Sánchez Cantón, Juan Agapito y Revilla, Ricardo de Bastida, Elie Lambert y Román Loredó, entre otros. Este interés por la historia arquitectónica no es ajeno a compromisos con determinadas tendencias de un tardío historicismo. Así, en pleno auge de "neobarroco", la revista, en 1920, dedica un número a aquel estilo histórico, con artículos de José Ortega y Gasset (La voluntad del barroco), Ricardo Velázquez Bosco (El barroquismo en Arquitectura), R. Giralt Casadesús (El barroco y su rehabilitación) y Leopoldo Torres Balbás (La arquitectura barroca en Galicia y El arte barroco en Sevilla); éste último, además, comentaba un proyecto de José Yarnoz, uno de los arquitectos más representativo de aquella tendencia (El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz), dejando entrever una cierta complicidad con el éxito de la misma: "En el renacimiento de los estilos nacionales --escribe Torres Balbás-- a que asistimos y que va siendo un movimiento general, no ha sido olvidado en nuestra patria el barroco. Estilo aún próximo a nosotros, tenía la ventaja de ser aún fácilmente asimilable a nuestra vida... Además, la gran ventaja de la arquitectura barroca para trabajar en ella actualmente, es su gran libertad..." (517). Por otra parte, tengamos en cuenta que el pensamiento de Torres Balbás se debatió entre la aceptación condicionada de fórmulas "castizas" (nacionalismo arquitectónico) y el interés por auténticas ideas renovadoras (518).

 (517) Los artículos dedicados al barroco aparecieron en el nº 22, correspondiente a febrero de 1920.

(518) En este aspecto, sus artículos más significativos pueden ser Mientras labran los sillares (1918), El tradicionalismo en la arquitectura española (1918), Las nuevas formas de arquitectura (1919), Tras una nueva arquitectura (1923) y Arquitectura española contemporánea (1924); véase, para más detalles, el cap. III.

Esa será la posición que mantenga la revista durante los años en los que Torres Balbás fuera delegado de publicaciones de la Sociedad Central de Arquitectos; en 1925, una nueva redacción se hace cargo de la misma (Yarnoz, Guitart, Fernández Balbuena, Blanco Soler, Lacasa, y Sánchez Arcas), cuya composición heterogénea no impedirá que cada vez sean más amplias las informaciones, artículos y comentarios sobre los principales hechos de la vanguardia arquitectónica europea. No obstante, creemos que "Arquitectura" siempre mantuvo una actitud de compromiso entre tendencias opuestas, semejante a la que estaba definiendo Fernando García Mercadal en sus estudios sobre la casa mediterránea: adoptar los principios racionalistas en un proyecto de base tradicional (519).

(519) Véase, Fernando GARCIA MERCADAL, La casa del Fauno, Pompeya, "Arquitectura", VIII (1926); La casa mediterránea, *ibídem*, y Arquitectura mediterránea, *ibídem*, IX (1927).

III

LOS CONGRESOS NACIONALES DE ARQUITECTOS

1. Importancia. Significación. Desarrollo.

La celebración de Congresos Nacionales de Arquitectos (C.N.A.), iniciada en 1881, constituye un fenómeno de particular interés para el estudio del pensamiento arquitectónico en el período que comprende este trabajo. Por dos motivos; en primer lugar, los C.N.A. se definen como la primera plataforma profesional —al margen de las publicaciones periódicas— que hace posible el debate de problemas arquitectónicos de muy diversa índole; en segundo lugar, por el extenso campo temático que abarcaron, desde los ideales artísticos, a las atribuciones privativas del título profesional, pasando por controversias fundamentales como la vivienda obrera y la higiene, las aplicaciones de nuevos materiales, la urbanización, los oficios artísticos auxiliares de la arquitectura, la conservación-restauración, la enseñanza, legislación, etc.

Nuestro estudio comprende los ocho primeros congresos celebrados entre 1881 (Madrid) y 1919 (Zaragoza); la elección obedece a los mismos criterios que han guiado el análisis de los discursos académicos o de las publicaciones periódicas profesionales; es decir, el ámbito cronológico en el que se desarrolla la cultura del historicismo ecléctico. Si el capítulo dedicado a las publicaciones periódicas concluía con la aparición de "Arquitectura" (1918), idénticos motivos justifican ahora que las discusiones del VIII C.N.A. (Zaragoza, 1919) sean el término de este. A partir de 1920 comienzan a introducirse en el debate arquitectónico componentes que adelantan, por lo que a la cultura española se refiere, el rechazo de la tradición historicista contundentemente representado en la imagen

gráfica que acompaña al conocido alegato del G.A.T.E.P.A.C. (1).

El conjunto de temas discutidos en los ocho primeros C.N.A. guarda una sintonía perfecta en relación con facetas del pensamiento arquitectónico que hemos comenzado a estudiar en capítulos anteriores. Así, algunas cuestiones —las de mayor resonancia por su carácter artístico, social o profesional— están presentes, a un tiempo, en los discursos académicos, publicaciones periódicas y congresos; son aquellas, como puede comprenderse, relacionadas con el estado del arte arquitectónico, los nuevos compromisos que la sociedad demanda a la arquitectura, el prestigio profesional, el respeto por la Historia, o las transformaciones urbanas. En el caso de las publicaciones periódicas y congresos, téngase en cuenta que son, por su origen y naturaleza, fenómenos peculiares del siglo XIX —más exactamente, de su segunda mitad— nacidos al compás del avance que experimentan, en el seno de las modernas sociedades industriales, los medios de comunicación, las ciencias particulares, y las profesiones técnicas. Sobra decir que la celebración de congresos, ponencias y conclusiones, encontró siempre un determinado tratamiento en las páginas de las principales publicaciones periódicas especializadas en arquitectura.

La trascendencia de los C.N.A., la amplitud de cuestiones dilucidadas en ellos, los efectos de sus conclusiones y beneficios que pudieran derivarse para el ejercicio de la profesión y dignificación

(1) Nos referimos a las diversas ilustraciones de los textos que publicaba "A.C. Documentos de Actividad Contemporánea" contra la arquitectura historicista o las "arquitecturas regionales", confrontándolas con las realizaciones del movimiento moderno.

de la misma, fueron argumentos siempre presentes, desde la convocatoria, en 1880, del primer congreso celebrado al año siguiente. En 1902, Manuel Vega y March, valiéndose del prestigio que ya habían alcanzado las páginas periódicas de "Arquitectura y Construcción" —revista que dirigía y de la que era propietario—, hacía una llamada para la celebración de un nuevo congreso nacional (el tercero) que coincidiera con el Congreso Internacional de Arquitectos que iba a celebrarse en Madrid en 1904. Al mismo tiempo, nos ofrece una singular visión de este tipo de reuniones, bajo el prisma de su personalísima labor en fomento de la "cultura profesional"; en lo que, sin duda, constituye una de las biografías más interesantes de la época, sólo comparable —según hemos indicado en otro momento— a las figuras de Eduardo Saavedra o Mariano Belmás. Refiriéndose a la importancia de los congresos, Manuel Vega señalaba: "En todas las naciones cultas, celebran nuestros colegas con frecuencia, actos de esta índole, en los cuales debaten simultáneamente asuntos de interés artístico y asuntos de interés profesional. Merced a ellos no sólo consiguen las ventajas de una mayor unión entre todos..., sino que logran de los poderes públicos el reconocimiento de sus derechos, el respeto a sus prerrogativas, la conquista de ventajas nuevas para el ejercicio de su carrera, y, además, la consideración de que es digna toda agrupación de individuos inteligentes y útiles que se consagran al prestigio y culto del arte patrio..." (2). Las palabras de Vega son, en definitiva, el mejor testimonio sobre

(2) Manuel VEGA Y MARCH, A los arquitectos españoles, A.C., VI (1902), págs. 260-264. Recordemos que los Congresos Internacionales de Arquitectos celebrados hasta esa fecha lo habían sido en París (I, 1867; II, 1878; III, 1889; y V, 1900) y Bruselas (IV, 1897). Los temas tratados en ellos no diferían de los que con más frecuencia serán incluidos en las discusiones de los C.N.A.

la conveniencia y objetivos de los congresos profesionales, aunque pronto se demostraría que sus resultados no eran tan reales como habría deseado el voluntarioso arquitecto-periodista catalán.

En ese sentido, es oportuno recordar que Salvador Sellés, utilizando las mismas páginas de "Arquitectura y Construcción", planteará, tras la celebración del IV C.N.A. (Bilbao, 1907), la dudosa utilidad de unas conclusiones que no encontraban medios favorables para su ejecución. A su juicio, de nada valían las elevadas discusiones doctrinales sobre los temas más diversos y de mayor incidencia social, si no se procuraban los mecanismos necesarios para que las conclusiones aprobadas se convirtieran en normas legales de obligado cumplimiento; esto era tanto más urgente, cuanto afectara a problemas como la vivienda, la higiene, la urbanización, el ejercicio profesional, o la conservación del patrimonio arquitectónico (3). Lo que Sellés rechazaba era la idea de "torneos oratorios", resultado de una equivocada concepción de lo que tenían que ser, dado el "estado moderno de la sociedad", las discusiones y acuerdos de los congresos. Proponía, en consecuencia, reformar su organización, pues, según opinaba, los congresos nacionales se encontraban en estado "rudimentario"; sugería la convocatoria periódica (cada dos años, como había sido acordado en el III C.N.A), y la redacción in-

(3) Salvador SELLES Y BARO, Los Congresos y su eficacia, A.C., XII (1908), págs. 362-368. A propósito de la custodia del patrimonio monumental, se preguntaba: "¿No es lastimoso que, después de haber estudiado y aprobado un Congreso de arquitectura las conclusiones para fomentar la conservación de monumentos históricos, queden sin efecto aquellas resoluciones por desidia o abandono del Estado...?". Sellés alude a las conclusiones del IV C.N.A. (Bilbao, 1907).

mediata de leyes, inspiradas en las conclusiones emanadas de los congresos, que entraran en vigor en el más breve plazo de tiempo; única forma, a su juicio, de asegurar la eficacia social o corporativa de los mismos. En algunos casos se consiguió.

Idénticas preocupaciones condujeron, en 1921, a revisar los resultados y las bases organizativas de los ocho primeros congresos, cuando se preparaba la convocatoria del que habría de celebrarse al año siguiente en Barcelona. Una comisión ejecutiva, nombrada en el VIII C.N.A. (Zaragoza, 1919), constituida por Vicente Lampérez, Luis M^a Cabello y Lapiedra, Manuel Vega, Miguel Angel Navarro y Amós Salvador, elaboró un informe con el que se pretendía —basándose en los resultados de las convocatorias anteriores— convertir los congresos en reuniones "...cada vez más interesantes y útiles para el Arte y la Profesión" (4). Sin duda, al amparo de este informe, la convocatoria del IX C.N.A (Barcelona, 1922), se inclinó hacia la reducción de temas —sólo tres— y el tratamiento de cuestiones de estricto interés profesional (5). Muy distintas habían sido las consideraciones que, cuarenta y dos años antes,

 (4) A la Comisión organizadora del IX Congreso Nacional de Arquitectos españoles que debe celebrarse en Barcelona, A.C., Anuario para 1922, págs. 259-287.

(5) Los temas propuestos fueron los siguientes: 1º, Tarifas de honorarios, ponentes: Ricardo G. Guereta y Manuel Martínez Angel; 2º, Enseñanza profesional. Laboratorios. Viajes y pensiones de estudio, ponente: Teodoro de Anasagasti; 3º, Sindicación profesional. Relación del arquitecto entre el capital y el trabajo, ponentes: Fidel Inurria, Federico Ugalde y Ricardo de Bastida. Congresos posteriores se celebraron en Santander (X, 1924), Madrid (XI, 1926) y Santiago (XII, 1928); dedicándose el XI, íntegramente, a cuestiones urbanas.

dieron origen a la primera convocatoria de un Congreso Nacional de Arquitectos.

En 1881 tuvo lugar el I Congreso Nacional de Arquitectos. Sus sesiones se hicieron coincidir con los actos conmemorativos del centenario de Calderón, siendo, en este sentido, una más de las manifestaciones culturales que se unieron al fervor patriótico que inspiró tal efemérides. La sesión inaugural se celebró, el 23 de mayo, bajo la presidencia de Alfonso XII, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Había sido organizado por la Sociedad Central de Arquitectos, que en esa fecha presidía Tomás Aranguren; fue éste quien, exaltando el recuerdo de Calderón —"!Llor eterno a Calderón! !Llor eterno al Arte en todas sus manifestaciones!", exclamó en la sesión de apertura—, subrayaba el valor de la iniciativa de la Sociedad Central al disponer la celebración de congresos con los que "...contribuir al mayor esplendor y preponderancia de la Arquitectura española" (6).

La Sociedad Central de Arquitectos —recordémoslo— había sido fundada en 1849; quedó constituida en 1850, y fue reorganizada en 1878. La necesidad de una agrupación corporativa se planteó como objetivo urgente, en 1846, por los redactores del "Boletín Español de Arquitectura" y del "Boletín Enciclopédico de Nobles Artes"

(6) Véase, Sesiones del Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Madrid en mayo de 1881 por iniciativa de la Sociedad Central y documentos referentes al mismo (1883), pág. 28.

—las dos primeras publicaciones periódicas profesionales de arquitectura en España—, tras el reconocimiento oficial del cuerpo de ingenieros. La Sociedad Central, posteriormente, apoyaría empresas periodísticas como la de Luis de Céspedes ("La Arquitectura Española" 1866), e iniciaría publicaciones propias, primero, en forma de "Anuario" (1866), y luego aumentando la periodicidad, con la serie que inicia el "Boletín" trimestral de 1874. Ahora, cuando se organiza el I C.N.A., son barajadas las mismas argumentaciones que dieron origen al periodismo profesional concebido como "palestra" para la defensa de intereses y atribuciones privativas de los arquitectos.

Aludíamos, anteriormente, al clima de exaltación nacional que imperó en todos los actos del centenario de Calderón, cuyo significado, en forma abreviada, queda ejemplarmente expuesto en el "Brindis" pronunciado por Marcelino Menéndez y Pelayo —coincidiendo con la celebración del congreso— al término de un banquete en el Retiro de Madrid (7). Esta famosa alocución, de "inusitada resonancia", y origen de una tensa polémica —según reconoció el mismo Menéndez y Pelayo en un discurso que días más tarde pronunció en los salones de la Unión Católica, de la que era miembro—, compendia el estado cultural y político por el que atravesaba la Restauración. El funcionamiento del sistema canovista —en 1881 acce-

(7) El texto del brindis está recogido en La España de Menéndez y Pelayo, antología de sus obras, selección y notas de Miguel Artigas (1938), págs. 145-147; véase, asimismo, Vicente CACHO VIU, La Institución Libre de Enseñanza (1962), págs. 521-529.

den al poder los liberales de Sagasta—, a pesar de haber sido concebido para atemperar la profunda crisis social y política que atravesaba el país, no podía contener la agudización de conflictos cada vez más graves. En el ámbito del pensamiento intelectual se produce el enfrentamiento entre el tradicionalismo de Menéndez y Pelayo, y las ideas avanzadas de los institucionistas. Las discusiones del congreso decantarán, entre los arquitectos, posiciones ideológicas y concepciones profesionales muy enfrentadas, que se hicieron patentes al tratar el problema del alojamiento obrero. En relación a este tema, recordemos dos hechos que tendrán una gran influencia posterior: en 1381 se funda la Sociedad Española de Higiene, y en 1883 se crea la Comisión de Reformas Sociales.

La importancia del I C.N.A. radica en que, por primera vez, se debatieron, en un ámbito corporativo, cuestiones profesionales y aspectos del pensamiento arquitectónicos ligados, hasta ese momento, al desarrollo de las nacientes publicaciones periódicas profesionales, a los discursos de recepción leídos en la Academia de San Fernando, o perfilados a través de una interesante literatura arquitectónica de variada índole. En este sentido, las discusiones del congreso —recogidas por la prensa de la época y publicadas en 1883— poseen un alto valor crítico, en cuanto reflejan las tensiones existentes en el seno de la cultura arquitectónica del último tercio de siglo. Las intervenciones de Lorenzo Alvarez Capra, Mariano Belmás, Luis Cabello y Aso o Josep Domènech i Estapà, entre otros, hemos de considerarlas como material histórico indispensable para el conocimiento exacto de lo que entonces se llamó la "decadencia" del arte arquitectónico, la confusión de "ideales", o el compromiso social de la profesión frente al alojamiento obrero. Cabe destacar, pues en posteriores convocatorias tendió a reducirse, el eleva-

do número de temas elegidos para debatir en las sesiones del congreso; algunos no llegaron a plantearse por la atención que despertó la discusión sobre la conveniencia de los barrios obreros, o la controversia doctrinal en torno a los "ideales" artísticos de la arquitectura contemporánea; pero su elevado número, no obstante, demuestra las expectativas que se abrían con la organización de este tipo de reuniones periódicas.

Los temas propuestos en el I C.N.A. fueron: 1º, Ideal de la Arquitectura contemporánea; medios de realizarle, deducido del estudio comparativo y razonado de las épocas precedentes; 2º, Estudio conveniente a la organización del servicio de construcciones civiles, sobre la base del Real Decreto de 1 de diciembre de 1858 y su reglamento de 14 de marzo de 1860; 3º, Sobre la organización del servicio de construcciones afectas a las Diputaciones y Municipios, en armonía con el sistema más descentralizador que ha regido en España en materia de legislación de Corporaciones provinciales y municipales; 4º, Estudio sobre las construcciones de hierro en España, atendiendo al clima y a las costumbres; cómo deben establecerse, y a qué condiciones han de satisfacer. Combinación del hierro con los materiales del país; 5º, Responsabilidad de los arquitectos por los hechos concernientes a su profesión, en armonía con la equidad, la ley y la jurisprudencia; 6º, Dada la organización actual de la sociedad, ¿es o no conveniente la construcción de barrios obreros?. 7º, ¿Puede plantearse para la Arquitectura el principio de la propiedad artística? Razones que a ello se oponen; dificultades prácticas; medios de disminuirlas; jurisprudencia referente a los medios de reproducción; 8º, Mejor manera de realizar los concursos para los edificios públicos, del modo más conveniente y en armonía con los intereses del arte y los artistas; 9º, Diferencias

que deben regir legalmente entre los que se llaman Proyectos, Anteproyectos, Bosquejos y demás trabajos de Arquitectura; 10º, Modificaciones que deben introducirse en las tarifas vigentes. No se discutieron los temas 5º, 7º, 8º, 9º y 10º. Actuaron como ponentes: Francisco de Lufs y Tomás (1º), Modesto Fossas Pl (2º), Josep Torres i Argullol (3º), Josep Domènech i Estapà (4º) y Lorenzo Alvarez Capra (6º).

Hasta 1888, esta vez en Barcelona, no volvió a convocarse un segundo congreso. En esta ocasión coincidía con otro acontecimiento de gran resonancia como fue la Exposición Universal de Barcelona de ese mismo año, y con el triunfo del "modernismo" (8). La organización correspondió a la Asociación de Arquitectos de Cataluña, presidida por Josep Artigas i Ramoneda. Para la discusión de los temas propuestos fueron ponentes Joaquín Bassegoda (Determinar el modo como influyen la naturaleza y condiciones de los materiales en las construcciones arquitectónicas, bajo el triple concepto artístico, científico y económico); Mariano Belmás (Influencia que pueden ejercer los arquitectos, en su calidad de directores facultativos, para el mejoramiento de las condiciones higiénicas de las habitaciones, y medios que la administración municipal puede emplear, sin vulneración del derecho de los propietarios, para que éstos coadyugen a conseguir, por su parte, tan importante mejora); Josep Torres i Argullol (¿Cómo podría obtenerse que los oficios e industrias auxiliares de la construcción arquitectónica recuperaran, en

(8) Véase, Oriol BOHIGAS, Reseña y catálogo de la arquitectura modernista (1973), págs. 65-66; y Francesc FONTBONA y Francesc MIRALLES, Història de l'Art Català, VII (1985), págs. 39-44.

el concepto artístico, la importancia que tuvieron en otras edades?);
 Lorenzo Alvarez y Capra (Naturaleza peculiar de la urbanización,
y necesidad de legislar particularmente acerca de la misma); y Mi-
 guel Mathet y Coloma (Medios que podrían adoptarse para disminuir
el número e importancia de las desgracias personales que ocurran
en la erección de los edificios, y manera de subvenir al auxilio de
tan deplorables accidentes en los obreros que los sufran).

En relación con los temas del I C.N.A. (1881), nótese que se reiteran las discusiones sobre el empleo de materiales, condiciones higiénicas de la vivienda, y problemas derivados del proceso creciente de urbanización; si bien, con distintos enfoques. Son novedad, en cambio, el tratamiento de los "oficios auxiliares" de la construcción y el estudio de la problemática laboral próxima al arquitecto. Volvieron a actuar como ponentes Josep Torres i Argullol y Lorenzo Alvarez Capra.

Fue costumbre que las convocatorias de los C.N.A. se hiciera coincidir con destacadas celebraciones de interés nacional. Así, el congreso de 1881 se había celebrado al amparo de la conmemoración del centenario de Calderón, y la Exposición Universal de Barcelona de 1888 sirvió de fondo para el congreso de aquel año. No puede extrañar, pues, que siguiendo con este proceder, la Sociedad Central de Arquitectos pensara en la convocatoria del tercer congreso a celebrar en 1892, fecha conmemorativa del Descubrimiento. La falta de recursos económicos de la Sociedad impidió que se llevara a cabo, a pesar de los esfuerzos de algunos de sus miembros, entre ellos, de Mariano Belmás (9).

(9) Tenemos conocimiento de esta iniciativa a través de las Actas

Fracasada la iniciativa de 1892, el III C.N.A. no se celebró hasta 1904, en Madrid, coincidiendo esta vez con las sesiones del VI Congreso Internacional de Arquitectos. Manuel Vega y March, desde las páginas de su revista "Arquitectura y Construcción" —en un artículo de 1902 ya citado—, relanzó la idea de convocar un nuevo Congreso Profesional, e incluso adelantaba la conveniencia de discutir temas que, en efecto, fueron abordados dos años más tarde; estos eran los dedicados a la Reforma de las actuales tarifas para el cobro de los honorarios (1º); la Colegiación de los Arquitectos para los efectos del ejercicio de la profesión (3º); y la Organización de los arquitectos provinciales y municipales (4º). La convocatoria incluía, además, el estudio de la Reglamentación de los concursos públicos (2º); de los Medios conducentes a la mejor aplicación en la práctica de las leyes de expropiación forzosa en la parte referente al ensanche y mejora de poblaciones (5º); y de la Conveniencia de la instalación de Laboratorios de materiales en las Escuelas de Arquitectura para la enseñanza práctica de la profesión y ulteriores aplicaciones (6º). De todos ellos, eran novedad los referentes a tarifas, concursos, colegiación y enseñanza. Los dos primeros, no obstante, ya habían sido propuestos en la convocatoria del I C.N.A. (1881), aunque no llegaron a discutirse ni, en consecuencia, se adoptaron conclusiones.

A diferencia de las dos primeras convocatorias, en las que ocuparon un privilegiado lugar las discusiones doctrinales, los asuntos

de las sesiones de la Junta General de la Sociedad Central de Arquitectos, publicadas en la R.S.C.A.; en la celebrada el 31 de marzo de 1892 se descartó definitivamente la posibilidad de convocatoria.

Fracasada la iniciativa de 1892, el III C.N.A. no se celebró hasta 1904, en Madrid, coincidiendo esta vez con las sesiones del VI Congreso Internacional de Arquitectos. Manuel Vega y March, desde las páginas de su revista "Arquitectura y Construcción" —en un artículo de 1902 ya citado—, relanzó la idea de convocar un nuevo Congreso Profesional, e incluso adelantaba la conveniencia de discutir temas que, en efecto, fueron abordados dos años más tarde; estos eran los dedicados a la Reforma de las actuales tarifas para el cobro de los honorarios (1º); la Colegiación de los Arquitectos para los efectos del ejercicio de la profesión (3º); y la Organización de los arquitectos provinciales y municipales (4º). La convocatoria incluía, además, el estudio de la Reglamentación de los concursos públicos (2º); de los Medios conducentes a la mejor aplicación en la práctica de las leyes de expropiación forzosa en la parte referente al ensanche y mejora de poblaciones (5º); y de la Conveniencia de la instalación de Laboratorios de materiales en las Escuelas de Arquitectura para la enseñanza práctica de la profesión y ulteriores aplicaciones (6º). De todos ellos, eran novedad los referentes a tarifas, concursos, colegiación y enseñanza. Los dos primeros, no obstante, ya habían sido propuestos en la convocatoria del I C.N.A. (1881), aunque no llegaron a discutirse ni, en consecuencia, se adoptaron conclusiones.

A diferencia de las dos primeras convocatorias, en las que ocuparon un privilegiado lugar las discusiones doctrinales, los asuntos

de las sesiones de la Junta General de la Sociedad Central de Arquitectos, publicadas en la R.S.C.A.; en la celebrada el 31 de marzo de 1892 se descartó definitivamente la posibilidad de convocatoria.

tratados en el congreso de 1904 tuvieron exclusivo carácter técnico-profesional. Tal vez, porque la controversia "artística" de mayor interés en esa fecha se dejó para las sesiones de la reunión internacional en la que, con intervenciones de Franz de Vestel, Muthesius, Cuijpers y Vivonet, entre otros, se discutió sobre El Arte moderno en las obras de arquitectura (tema en el que no se adoptó ningún acuerdo), e Influencia de los procedimientos modernos de construcción sobre la forma artística (10).

El IV C.N.A. se celebró en Bilbao, en 1907. Como principal novedad puede destacarse la inclusión de una ponencia de Vicente Lampérez sobre Bases y medios prácticos para hacer el inventario de los monumentos arquitectónicos de España (tema 1º de la convocatoria). La discusión del tema suscitó —según crónica de Luís Cabello y Lapiedra— "...una de las sesiones más interesantes del congreso", en las que intervinieron, además del ponente, Cabello, Landecho, Vega y March, Carlevaris, Pavía, Epalza, y Ansoleaga.

(10) Otros temas discutidos en el VI Congreso Internacional de Arquitectos de Madrid, fueron: La conservación y restauración de monumentos de Arquitectura; El carácter y alcance de los estudios científicos en la instrucción general del arquitecto; La propiedad artística de las obras de Arquitectura; Enseñanza de los obreros de construcción; Influencia de la reglamentación administrativa en la Arquitectura privada contemporánea; Expropiación forzosa de las obras del Arte Arquitectónico; y ¿Será conveniente la intervención, como árbitro, del arquitecto en la reglamentación de las relaciones entre patronos y obreros de la construcción...?. Sobre la importancia del congreso y la influencia que sus discusiones pudieron ejercer entre los arquitectos españoles, proyectamos un estudio particular.

La contribución de Lampérez, unida a otras medidas tomadas para estimular los estudios arqueológicos e históricos, demostraba —en opinión de Cabello—, que "...no están agotadas las corrientes artísticas entre nosotros, como algunos pretenden, al considerar nuestra profesión como meramente utilitaria e industrial" (11).

Otra particularidad del IV C.N.A. —puesto que sería la primera y única ocasión— fue tratar un problema de tipología arquitectónica, a través de la ponencia de Mariano Belmás dedicada al Estudio de proyectos prácticos de Escuelas, al alcance de todas las poblaciones y según los climas, así como los medios para construir las en breve plazo. De nuevo, Mariano Belmás destacó por su inclinación hacia aquellas cuestiones de interés social en las que la arquitectura podía hacerse presente como si se tratara de una mágica inductora de comportamientos, costumbres, o beneficios de ineludible base ética.

El resto de los temas discutidos en el IV C.N.A. pertenecían a parcelas de interés profesional, o se ocupaban de los problemas que

(11) Luis Cabello Lapiedra publicó dos amplias crónicas del Congreso en A.C., XI (1907), págs. 258-266, y en C.M., V (1907), págs. 252-256. Como fórmulas para impulsar el conocimiento del patrimonio arquitectónico, Vicente Lampérez y Luis Cabello Lapiedra instituyeron dos premios: para trabajos ejecutados por alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, el primero; o por cualquier otro investigador, el segundo. Manuel Vega y March se comprometía a publicar en "Arquitectura y Construcción" los primeros resultados que se obtuvieran tras las conclusiones aprobadas por el Congreso. El premio de Lampérez se otorgaría a un alumno de la Escuela de Madrid, Carlos Maura, por un Inventario Monumental de Baleares que Manuel Vega publicó en "Arquitectura y Construcción" en 1909. El premio de Cabello quedó desierto.

estuvieron siempre presentes —de una forma y otra— en todas las convocatorias, a excepción de 1919, como eran los relativos a las condiciones de la urbanización y de la vivienda. Sus ponentes fueron: M. Alberto de Palacio (Higienización de las poblaciones en general y de las habitaciones en particular); Cecilio Goitia (Dignificación de la profesión del Arquitecto como autor de los documentos del proyecto y como director de la construcción); y Salvador Sellés (Organización del Cuerpo de arquitectos forenses).

El Congreso de Bilbao permitió que se conociera ampliamente la obra de un grupo de arquitectos cuyas edificaciones, en el primer tercio del siglo XX, vuelven a ser apreciadas en nuestros días. Tal vez convenga recordar, en este sentido, la admiración que sus obras causaba a Cabello y Lapiedra, siempre atento a cualquier manifestación de la "originalidad regional" en la arquitectura española de principios de siglo, aunque ella se debiera —como en este caso— a fuertes influencias foráneas. Sus palabras eran estas: "...con ideas propias libres de las trabas del rutinarismo y la imitación, y con tendencias verdaderamente originales, los arquitectos bilbaínos mantienen hoy el pabellón de la arquitectura moderna, más que en ninguna otra región de la península" (12).

La Exposición Regional de Valencia, en 1909, fue el telón de fondo para el V C.N.A. (13). Resulta muy elocuente advertir la

(12) LUIS M^a CABELLO Y LAPIEDRA, IV Congreso Nacional de Arquitectos, A.C., XI (1907), pág. 265. El comentario aludía a una exposición, organizada con motivo del congreso, en la que se presentaban proyectos de Guimón, Smith, Ugalde, Epalza, Bastida, Aladren, y Basterra; entre otros.

(13) Sobre la Exposición Regional de Valencia puede verse, Trinidad SIMO, La Arquitectura de la renovación urbana de Valencia (1973), págs. 169-176; y Daniel BENITO GOERLICH, La Arquitectura del eclecticismo en Valencia (1983), págs. 151-163.

coincidencia con una celebración de este tipo, como ocurriera en 1888 con el II C.N.A. y la Exposición Universal de Barcelona. Era, en definitiva, la demostración pública de la "dignificación" que, como cuerpo profesional, perseguían desde años atrás los arquitectos; dos años antes, recordemos, habían tenido oportunidad en Bilbao de acordar el siguiente plan de actuaciones: "Siendo el principal de los objetos que se persiguen en este Tema (alude al tema 5º de la convocatoria del IV C.N.A.) la adquisición de la consideración pública en el grado que nos corresponde, los arquitectos y las sociedades profesionales legalmente constituidas, llevarán a cabo cuantos actos contribuyan a poner de relieve al exterior las condiciones propias de nuestra clase, ensalzando al efecto públicamente los grandes prestigios de nuestra profesión, exteriorizando sus trabajos, dando a conocer los fundamentos y prerrogativas del Arte arquitectónico y trabajando por el acrecentamiento de la cultura pública, base de esta consideración a que el Arquitecto es acreedor" (14). Ante estas aspiraciones, ¿qué mejor escenario que una gran Exposición pensada a la manera decimonónica? Al fin y al cabo, ¿no habían sido aquellas fruto, en gran medida, de la buena disponibilidad del Arte arquitectónico hacia los intereses colectivos? La coincidencia, pues, debe entenderse más allá de su inmediata referencia cronológica. Obsérvese, por ejemplo, que la cita anterior, con muy pocas alteraciones, bien podría leerse como programa de las exposiciones universales organizadas a partir de 1851. Congreso y Exposición eran, a un mismo tiempo, demostraciones del impacto social que tenía la Arquitectura; varios de ellos se celebraron coincidiendo con Exposiciones Universales.

(14) Véase, A.C., XI (1907), pág. 262.

Los temas del V C.N.A. --todos con precedentes en anteriores convocatorias-- se distribuyeron así: 1º Reforma de la enseñanza en las escuelas de Arquitectura, ponente: Julio Sáenz y Barés; 2º Reglamentación de los servicios de Arquitectura que dependen del Estado, ponente: Lufs M^a Cabello Lapiedra; 3º Intervención del arquitecto en la reorganización de las asociaciones gremiales y profesionales (de Industrias Artísticas) y en la educación popular, ponente: Bonaventura Conill i Montobbio; 4º El arquitecto ante la higiene, ponente: Santiago Madrigal Rodríguez; 5º Conveniencia de extender la acción del arquitecto a los pueblos pequeños y medios de conseguirlo, ponente: Segundo Vilorio; 6º Medios para que los arquitectos municipales comprueben la existencia de dirección facultativa en las obras, ponente: Antonio Coll y Fort; 7º La casa obrera, ponente: Eduardo Mercader y Gabriel Borrell; 8º Necesidad de fomentar la cultura artística y medios prácticos para evitar que se produzcan obras antiestéticas, ponente: Francisco Mora.

Entre las diversas proposiciones aceptadas por el congreso --al margen de las conclusiones de cada tema--, cabe destacar la que hizo Manuel Vega recordando la importancia de los acuerdos tomados en el IV C.N.A. (Bilbao, 1907) referentes al inventario monumental español (15). Vega propuso solicitar al Ministerio de Instrucción Pública una subvención anual que se destinaría a "bolsas de viaje" para alumnos de las escuelas de arquitectura, a los que se les encomendaría la realización de los inventarios monumentales de cada provincia española. Otra proposición, presentada por

 (15) Véase, fol. 515, nota 11.

Cabello y Lapiedra, aludía a la necesidad de modificar la participación de los arquitectos en las Exposiciones de Bellas Artes —objeto de frecuentes críticas—, pidiendo la convocatoria de exposiciones específicas de Arquitectura "...en forma congruente con las exigencias de nuestro arte, tan distinto para estos fines de lo que requieren las de Pintura y Escultura" (16). Esa sería, en efecto, la intención del I Salón de Arquitectura celebrado en 1911, y del que más adelante trataremos.

A pesar de que en el III C.N.A. (Madrid, 1904), se había acordado la convocatoria bianual de congresos profesionales, el VI C.N.A. no se celebró hasta 1915, en San Sebastián, seis años después del realizado en Valencia. Lo más sobresaliente fue, por lo que afecta a la cultura artística, el debate abierto en torno a la ponencia presentada por Aníbal González Álvarez y Leonardo Rucabado: Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional. Ambos arquitectos eran conocidos por su destacada militancia en la corriente "nacional-regionalista" que gozaba, en esas fechas, de un amplio predicamento en muchos sectores de la vida política y cultural del país. No obstante, la controversia vino propiciada por los detractores de las tesis "regionalistas" que, como Demetrio Ribes, encontraban fuertes razones para no caer en la última modalidad —o escapatoria— del historicismo decimonónico, según veremos más adelante.

 (16) Véase, Manuel VEGA Y MARCH, V Congreso Nacional de Arquitectos, A.C., XIII (1909), págs. 200-214.

Gran interés tiene, a nuestro juicio, por las conclusiones que de ella se derivaron, la ponencia de Pedro Mariño y Manuel Martínez Angel: Modificaciones que deben introducirse en la legislación vigente para favorecer los modernos trazados de poblaciones y hacer estas más bellas y más higiénicas. El congreso acordó solicitar al gobierno al ejecución de planes de reforma y ensanche para todas aquellas poblaciones de más de 10.000 habitantes, condición que recogería el Estatuto Municipal de 1924. Además, pedía que se promoviese la construcción de "ciudades jardines", con la misma protección oficial que amparaba la edificación de "casas baratas". La ponencia recogía, en este sentido, las líneas fundamentales que iba a seguir, en torno a 1920, el pensamiento urbanizador.

Otros tres temas serían discutidos en el VI C.N.A. Estos fueron los siguientes: Creación de Montepíos para los arquitectos, ponentes: Sociedad Central de Arquitectos de Guipúzcoa y la Asociación de Arquitectos de Navarra; Creación de seguros para los obreros, ponentes: Asociaciones de Arquitectos de Cataluña y de Vizcaya; y Cuántas, cuáles y cómo deben ser las carreras auxiliares de la del arquitecto, la organización de sus estudios y la de los oficios que intervienen en la construcción arquitectónica, ponentes: Vicente García Cabrera y Manuel Vega y March.

"El Congreso de Sevilla ha demostrado que se precisa cambiar de orientación para futuros congresos, prescindiendo de temas y conclusiones que, de no tener carácter trascendental, no conducen a nada práctico en su discusión si no se traducen en conclusiones viables de aplicación inmediata"; así se expresaba Luis Cabello y Lapiedra al realizar la crónica del VII C.N.A. celebrado en Sevilla

en 1917 (17). Añadía --lo que constituye un aspecto a subrayar--, que de los asuntos tratados, el de "más trascendencia" había sido el presentado por el arquitecto sevillano Antonio Gómez Millán en una ponencia dedicada al Criterio que debe seguir el arquitecto para la urbanización y ensanche de poblaciones históricas y modo de enlazar las partes antigua y moderna. Tales observaciones nos permiten hablar de una cierta crisis del concepto de "congreso profesional", al menos, en su formulación de 1881. Nótese, en este sentido, que la crítica de Cabello reincide en la llamada que en 1908 hizo Salvador Sellés para que los congresos tuvieran un marcado acento "ejecutivo" (18). Estas opiniones, compartidas, sin duda, por muchos arquitectos, confirman lo adelantado cuando explicábamos la acotación del capítulo. La pérdida de interés hacia las discusiones doctrinales o artísticas, en favor de problemáticas específicas de una corporación profesional, y de aplicación técnica o jurídica inmediata, es un fenómeno constatable en la historia de los ocho primeros C.N.A. Era, en último término, la desaparición de la idea "cultural" que tanto había resaltado Manuel Vega años antes. La reunión de Sevilla indicaba el curso que, necesariamente, habrían de tomar futuras convocatorias.

Por otra parte, comprendemos la alusión positiva de Cabello a la ponencia de Gómez Millán. Téngase en cuenta que la celebración del congreso se produce en el ambiente de una ciudad donde las controversias más dispares surgieron a raíz del proyecto de

(17) Luis M^a CABELLO Y LAPIEDRA, VII Congreso Nacional de Arquitectos, C.M., XV (1917), págs. 124-136.

(18) Véase, fol. 505.

Exposición Iberoamericana. Esta exigía la acomodación urgente de una ciudad "histórica" a los planes de un acontecimiento cuya incidencia urbana se entendía desde posiciones muy diversas. Téngase en cuenta, también, que estaba en pleno auge el movimiento a favor del regionalismo en su versión "estilo sevillano", favorecido por las transformaciones urbanas que se estaban produciendo. Cabello —un destacado doctrinario del "nacional-regionalismo"— no podía dejar de resaltar la favorable coyuntura por la que atravesaba la ciudad, mostrando su satisfacción con estas palabras: "...si estas reformas de ensanche interior se hubieran realizado construyendo jardines a la inglesa o parques a lo "wateau", y edificado casas de estilo exótico o inspiradas en las envenenadas fuentes del modernismo, como ya comenzaron a levantarse en algunas calles de Sevilla, hubiera sido un verdadero crimen, para cuya reparación no hubiera bastado ningún castigo inquisitorial... Sevilla ha dado un gran paso en favor del arte nacional y de la arquitectura española, tal y como yo entiendo que puede y debe resurgir..." (19). Aludía, cómo no, a la obra de Juan Talavera, Aníbal González, Antonio Gómez Millán y Pablo Gutierrez Moreno, entre otros; es decir, todos aquellos arquitectos que estaban buscando fórmulas válidas para definir la existencia de un "estilo sevillano", en la arquitectura contemporánea, réplica del "estilo montañés" popularizado por Leonardo Rucabado. Recordemos que éste, y Aníbal González, protagonizaron la polémica del VI C.N.A. (San Sebastián, 1915) en torno a las tesis del "resurgimiento nacional" de la arquitectura española.

(19) Luis M^a CABELLO Y LAPIEDRA, op. cit., pág. 128.

El congreso de Sevilla estudió, además del tema presentado por Gómez Millán, los siguientes: Influencia del arquitecto en el desarrollo y orientación de las industrias artísticas, y medios para ejercerla, ponente: Francisco Javier de Luque; Medios para conseguir la intervención del arquitecto en las obras que efectúen en poblaciones de importancia que carezcan de titular; Intervención del arquitecto en la arquitectura rural y medios para conseguir en ella un fin artístico, ponentes: Antonio Martoresll, Francisco Mora y Víctor Gosálvez; Renovación de los antiguos gremios y organización de modernas asociaciones obreras, ponente: Gabriel Borrell; y Estudio económico de la construcción urbana y especialmente en relación con las actuales circunstancias, ponentes: Enrique Epalza, Ricardo Bastida y Federico de Ugalde.

El VIII C.N.A. se celebró en Zaragoza en 1919, presidido por Vicente Lampérez. De sus sesiones, el tema que para nosotros tiene un particular interés corresponde a la ponencia de Leopoldo Torres Balbás: Legislación, inventario gráfico y organización de los monumentos históricos y artísticos de España. En 1907 (IV C.N.A., Bilbao), Lampérez presentó, por primera vez en este tipo de reuniones, una ponencia dedicada a promover el inventario monumental español. Lo importante, a nuestro juicio, es la polémica intervención de Torres Balbás, frente a las posiciones que representa Lampérez; enfrentamiento que tiene —como iremos viendo— más de un perfil. Piénsese, por ejemplo, en las distintas opiniones que ambos sostendrán respecto al "casticismo" arquitectónico. De la ponencia de Torres Balbás escribió Anasagasti que representaba "...una sana orientación, digna por todos los conceptos de las mayores alabanzas, por el alto espíritu que la anima, poco común entre los que se dedi-

can a esta clase de estudios" (20). Más adelante comprenderemos el sentido de estas palabras, así como el alcance de la confrontación entre Lampérez y Torres Balbás.

El congreso de Zaragoza —último de la serie estudiada— se ocupó también de los siguientes temas: Industrialización de los sistemas modernos de construcción, ponente: Miguel Angel Navarro; Sentido orgánico de la profesión, ponente: Manuel Vega y March; y Las enseñanzas de aparejadores y los auxiliares necesarios del arquitecto, ponente: Luis de la Figuera. La convocatoria incluía, en un principio, una ponencia de Antonio Flores sobre Arquitectura escolar en España —materia en la que Flores tenía una gran experiencia—, que no llegó a presentar. El tema —recordemos— sólo fue discutido en una ocasión, cuando Belmás lo introdujo en las sesiones del IV C.N.A. (Bilbao, 1907).

(20) Teodoro de ANASAGASTI, "Acotaciones". Las restauraciones y lo pintoresco, C.M., XVII (1919), pág. 241.

2. Discusiones

Tras la secuencia de los ocho primeros congresos celebrados entre 1881 y 1919, estudiaremos las discusiones que para nosotros tienen mayor interés; es decir, aquellas relacionadas más directamente con el pensamiento arquitectónico, en sus definiciones doctrinales, o con los compromisos sociales del fenómeno arquitectónico. Veremos, en primer lugar, las controversias en torno al "Ideal" de la arquitectura contemporánea, el concepto de eclecticismo, y las aplicaciones del hierro, en los congresos de 1881 y 1888. A continuación, examinaremos el tratamiento que tuvieron algunos aspectos del compromiso social que se hacía recaer sobre la Arquitectura y los arquitectos: desde el alojamiento obrero y la casa barata, hasta los problemas generales de la urbanización. En tercer lugar, estudiaremos la "orientación" nacional-regionalista debatida en el VI C.N.A. (San Sebastián, 1915). Y, finalmente, nos ocuparemos de las teorías sobre restauración arquitectónica y protección monumental que, de manera opuesta mantuvieron Vicente Lampérez y Leopoldo Torres Balbás, dando ocasión a las discusiones de los congresos de 1907 y, fundamentalmente, de 1919.

2.1. El "Ideal" arquitectónico y las posibilidades del hierro

En 1881, discutir sobre los "ideales" de la arquitectura contemporánea implicaba, en muchos casos, realizar un juicio global a la sociedad y a la cultura posromántica, en términos semejantes a la visión crítica del krausismo y de los intelectuales que formarían la Generación de 98. La "decadencia" de la arquitectura —fuente de inagotables polémicas en revistas, discursos y ensayos de todo tipo— se interpretaba como reflejo de una crisis social y cultural en la que el gusto ecléctico terminaba aceptándose como mal menor, en espera del florecimiento de una nueva arquitectura; por entonces, más pensada que construida (21). Por otra parte, la elaboración del "bello ideal", llevada a cabo por la filosofía y la estética romántico-idealista, comportaba una afición historicista que paulatinamente se filtró en el pensamiento arquitectónico. Así lo prueban las intervenciones y el debate suscitado al plantear el Ideal de la Arquitectura contemporánea; medios de realizarle, deducido del estudio comparativo y razonado de las épocas precedentes, tema con el que se abrían las sesiones del I C.N.A. Material teórico de alto valor para cualquier aproximación crítica al estado de la cultura arquitectónica de la segunda mitad del siglo XIX.

Francisco Luis y Tomás —arquitecto municipal de Logroño— comenzó señalando claramente los parámetros filosófico-estéticos que hacían del "bello ideal" la máxima aspiración para todas las ar-

(21) Téngase en cuenta, respecto a ello, lo recogido en el estudio de los discursos académicos y publicaciones periódicas.

tes, reclamando, al mismo tiempo, la doble inaturalidad científica y artística de la Arquitectura. Tras advertir la importancia que había tenido la arquitectura religiosa en la configuración histórica de la ciudad, afirmaba que de ello "...pudiera decirse que el templo es el ideal arquetipo, y que todo edificio derivaría de él, por lo mismo que la práctica de la religión abraza a toda la vida social" (22), llegando a definir la arquitectura como "la palanca más poderosa de educación moral" en todas las civilizaciones (23). Luis y Tomás, en este sentido, participa de un marco ideológico, muy generalizado en la época, con el que se insiste en asignar a la arquitectura misiones de "moralidad" colectiva (24).

Del juicio sobre la influencia social de la religión se desprende una de las facetas más sugerentes de la cultura decimonónica en general, y de la crítica arquitectónica o artística, en particular. Chateaubriand había proclamado la superioridad de la civilización cristiana en Genio del Cristianismo (1802); Pugin sostenía en sus escritos la visión del gótico como religión, e interpretaba la decadencia de las artes como resultado del hundimiento de los ideales religiosos en la civilización industrial; las conferencias del P. Félix en Notre-Dame, publicadas en 1867, eran citadas frecuentemente por quienes creían que la regeneración de la arquitectura vendría de la mano del resurgir religioso (25). En el congreso llegaría a

 (22) Sesiones...1881 (1883), pág. 55.

(23) Ibidem, pág. 56.

(24) Véase, David WATKIN, Morale et architecture aux 19^e et 20^e siècles (1970).

(25) Véase, cap. I.

afirmarse, como veremos más adelante, que el ejercicio de la arquitectura era semejante a un "sacerdocio", comparación ya empleada por Pugin y otros.

El problema del eclecticismo era abordado por Francisco Luis y Tomás con la necesaria perspectiva crítica para examinar la naturaleza "propia" de la arquitectura contemporánea: "Una fuerza excesiva y disposiciones relativamente complejas —señaló—, respondiendo a una civilización refinada, caracterizan a la arquitectura de nuestro tiempo...el arquitecto se rebelaría, con razón, contra los que quisieran confinarles a tal o cual estilo antiguo" (26). Juicio suficientemente acertado como para permitirle destacar la importancia de las "construcciones nuevas", el empleo del hierro y, en definitiva, de las tipologías arquitectónicas nacidas al compás de la industrialización, de las que hace una decidida defensa. Preguntándose cuáles podrían ser los edificios que en la época resumieran sus "ideales" arquitectónicos, vuelve a repetir que no es posible "seguir literalmente el pasado", señalando que los "ideales" contemporáneos se encontraban —desplazando a la arquitectura religiosa— en tres tipos de edificios: el teatro, el "establecimiento industrial" y el "moderno hotel de familia", a los que dirige sendas invocaciones. La del "establecimiento industrial" decía así: "Tu constituyes un monumento nuevo, extraño, inmenso; tu eres un misterio para los empapados en el clasicismo antiguo; tus materiales no han sido arrancados de las entrañas de la tierra ni tampoco del seno de los bosques, sino que salen de nuestras mismas fábricas; tus elementos suponen una sociedad maravillosamente organizada, sabia y maestra de po-

(26) Sesiones...1881 (1883), pág. 61.

derosas industrias; tu las agrupas y reunes en razón de naturaleza propia, no en virtud de tradiciones antiguas, y obedeces en los diversos modelos de ensambladura a leyes científicas desconocidas de los antiguos maestros... Tú eres la expresión monumental y artística del ingenio industrial y comercial, que caracteriza especialmente a la época en que vivimos" (27). No es de extrañar, pues, que su intervención terminara recomendando estrechar fuertemente la alianza entre Arte y Ciencia, lugar común de numerosas confrontaciones decimonónicas, decantándose, finalmente, en favor de fórmulas eclécticas entendidas como símbolo del progreso.

La intervención de Francisco L. Tomás, auténtico panegírico de la arquitectura al gusto de la época, traducía las expectativas abiertas frente al eclecticismo, y el interés por tipologías "modernas" no contaminadas con recuerdos medievales. Si elogiaba la arquitectura industrial lo hacía en un intento de resolver el persistente antagonismo entre Arte y Ciencia, Arquitectos e Ingenieros, que obsesionó a los comentaristas de arquitectura, sorprendidos por el fuerte desarrollo de la ingeniería en el siglo XIX. Frente a ella, un sector de arquitectos, significado en la intervención de Josep Artigas i Ramoneda, clamará por separar radicalmente la naturaleza de sus obras ante la expansiva competencia de los ingenieros "constructores". Artigas llegó a afirmar, en apoyo de tal aspiración, que la misión del arquitecto era similar a la del "sacerdocio" (28). Así, su intervención impregnada de furor religioso, sostenía la validez de los estilos medievales como ideales aptos para la arquitectura

(27) *Ibíd.*, pág. 68.

(28) *Ibíd.*, pág. 81.

contemporánea: "El templo del Cristianismo en la Edad Media —afirmaba— es el único, el verdadero ideal de la arquitectura contemporánea, de la arquitectura de nuestros días" (29). Sancionaba, como anteriormente lo hubieran hecho Pugin, Webb (The Symbolism of Churches, 1843), Ward (Ideal of Christian Church, 1845) o Ruskin —por citar algunos nombres destacados— la inacabable afición por edificar iglesias neogóticas inspiradas en "ideales" de reforma religiosa. No era, desde luego, ni la primera ni la última sanción. No olvidemos que los movimientos de carácter religioso a favor de la arquitectura cristiana medieval tuvieron un horizonte común en la noción de "decadencia" atribuida a la civilización industrial, lo que facilitaba el resurgir de estilos asociados a épocas de hegemonía religiosa.

El debate en torno a la "regeneración" de la arquitectura ofrecía otros puntos de vista contrarios a los manifestados por Artigas. Luis Cabello y Aso, uno de los más notables críticos de la época, negaba en su intervención que fuera posible volver a la arquitectura de los siglos XIII y XIV, en tanto "ideales" de la arquitectura contemporánea. En su opinión, una época de decadencia estaba condenada a carecer de "ideales" propios; aún así, su crítica del eclecticismo —eje del debate— era contundente: "Creer que no hay otro medio ni otro camino que hacer cosas raras, copiar y amontonar detalles de aquí y de allí, produciendo un eclecticismo irracional, es error crasísimo" (30). Sólo los "principios inmutables del

(29) *Ibidem*, pág. 89.

(30) *Ibidem*, pág. 98.

arte", afirmaba Cabello —imbuído siempre de un alto aprecio hacia consideraciones estéticas— favorecerían la "regeneración" de la arquitectura. Su afirmación, impregnada de una inconfundible fidelidad a la estética idealista, conducía, en definitiva, a la aceptación de versiones "moderadas" del eclecticismo.

La imposibilidad de concebir "ideales" para la arquitectura contemporánea, dada la ausencia de "ideas sublimes" en la sociedad del siglo XIX, fue puesta de manifiesto por José María Baldo. A pesar del progreso técnico-científico, el arte arquitectónico había perdido —en opinión de este arquitecto— los verdaderos impulsos que recibiera en épocas precedentes: "El siglo en el que vivimos —afirma— no tiene carácter único, preponderante, exclusivo y propio de sus días. No profesa una idea, una religión, una doctrina fundamental que constituya la fe de su ciencia, de sus creencias, de sus aspiraciones... Lo bello, lo verdadero, lo justo, que fue lema del arte en otros tiempos, hoy se ha venido a sustituir con la frase vulgar de los bazares de quincalla: bueno, barato y bonito... el siglo en que vivimos no sirve, no da el argumento que necesita tratar la arquitectura monumental, el arte sublime, la conversión de ideas en mármoles y granitos... ¿Dónde la época presente ofrece y nos presenta el Ideal de la arquitectura contemporánea? En ninguna parte" (31). Tal fatalismo era propio de un concepto de decadencia social —la Arquitectura sólo sería víctima y no causante—, del que ya hemos tenido algunos testimonios en capítulos anteriores. La Arquitectura estaba "muerta" —diagnóstico en el que habían coin-

(31) *Ibidem*, págs. 121-124.

cidido Víctor Hugo y Hegel— porque la sociedad había renunciado a las grandes realizaciones del "Ideal", conformándose con el progreso material.

Otros, como Josep Domènech i Estapà, declararon su confianza en las posibilidades del hierro —cuyo estudio había sido incluido en los debates del congreso— dando lugar a que el arquitecto catalán defendiera su empleo como la mejor fórmula para construir una "verdadera" arquitectura del siglo XIX. Según Domènech, el hierro acabaría con el eclecticismo académico, por corresponder fielmente al ideal progresista de un siglo industrial y científico. Frente al optimismo de Domènech, Cabello mantuvo una posición conservadora, interpretando el uso del hierro como material auxiliar subordinado a los tradicionales, carente de "monumentalidad", y, por último, considerando que, en tanto meras construcciones, no podían considerarse obras de arquitectos, según había reivindicado —como veremos—, con notable intuición, Domènech.

Para los herederos de la visión romántico-teológica de la Edad Media, la heterodoxia alcanzó el punto de máxima irritación cuando Mariano Belmás definió la construcción de barrios obreros como uno de los más importantes "ideales" que la arquitectura estaba obligada a alcanzar, llegando al extremo de considerar más urgente su realización, que la construcción de edificios religiosos remedos del pasado.

El congreso de 1881 no adoptó ningún acuerdo tras el debate del primer tema, decidiéndose, por sugerencia de Belmás, que la exposición de las opiniones enfrentadas había cumplido el objetivo establecido al incluir el tema en sus discusiones.

Antes hemos aludido a la participación de Josep Domènech i Estapà en la discusión sobre el "ideal" arquitectónico planteada en el I C.N.A. (1881). En ese mismo congreso, Domènech presentó (tema 4º de la convocatoria) un Estudio sobre las construcciones de hierro en España, atendiendo al clima y a las costumbres; cómo deben establecerse, y a qué condiciones han de satisfacer. Combinación del hierro con los materiales del país. Era este un tema ligado al debate anterior —el "ideal" arquitectónico—, y así quedó patente en las intervenciones del arquitecto catalán. La importancia del tema quedó demostrada cuando en el II C.N.A. (Barcelona, 1888) volvió a plantearse nuevamente su discusión. Tenemos, en las convocatorias de los dos primeros congresos nacionales de arquitectos, la mejor oportunidad para reconstruir el pensamiento en torno a los problemas que planteaban los nuevos materiales —fundamentalmente, el hierro— ante la hipótesis de una arquitectura "propia" del siglo XIX.

Las ideas expuestas por Domènech, en 1881 y 1888, tienen una perspectiva que conviene resaltar: es el intento de recuperar, para la Arquitectura, un medio en el que los ingenieros se habían adelantado con más decisión; será esta la cualidad que Domènech pida a los arquitectos (32). Para algunos de ellos, era urgente demostrar

(32) Hasta esa fecha, los arquitectos españoles habían manifestado opiniones muy distintas sobre el uso del hierro. Recordemos algunas de las ya conocidas. Mientras Francisco Jareño, en 1867, en su discurso de recepción en la Academia de San Fernando (De la arquitectura policrómata), se mostraba decididamente a su favor, Juan de Dios de la Rada —en las mismas circunstancias— (Caracteres de la arquitectura contemporánea), lo condenaría en 1882, así como Leandro Serrallach, en 1884 (Causas que influyen en el estado actual

que las construcciones de hierro podían alcanzar la condición "artística", sólo en manos de quienes, por formación o sentimiento, eran los únicos capaces de equilibrar lo útil y lo bello. El hierro, como diría Manuel Vega y March, "hay que estetizarlo" para que adquiriera los valores del Arte (33).

Josep Domènech i Estapà (1858-1917) actúa como ponente en el congreso de 1881 cuando acababa de obtener el título de arquitecto en la Escuela de Barcelona (34). Sus opiniones sobre las posibilidades arquitectónicas del hierro parten de una primera observación: los ingenieros —"...que sólo buscan lo útil en sus construcciones" (35)— habían demostrado su grandiosidad, pero faltaba otorgarle "condiciones estéticas"; esa sería, en su opinión, la tarea que habrían de asumir los arquitectos. El obstáculo era la falta de convicción que estos mismos, a diferencia de los ingenieros, traducían en sus proyectos. Lejos de comprender la "belleza" singular de las formas proporcionadas por el hierro, estaban empleándolo con los mismos

de la arquitectura); poco después, José Camaña intentaba recuperar la condición artística de la arquitectura en hierro (Carácter progresivo de la Arquitectura como Bella Arte, 1885). En 1887, "Anales de la Construcción y de la Industria" publicaba la célebre carta a Alphand contra la torre Eiffel. En esos años, la publicación más valiosa —escrita por un arquitecto— eran las Construcciones de hierro de Eduardo Fernández y Rodríguez, publicadas en entregas mensuales a partir de 1883.

(33) Manuel VEGA Y MARCH, Después de la Exposición, A. C., IV (1900), pág. 357. En este artículo, donde Vega hace la crónica de la Exposición Universal de París, puede leerse una valiosa apreciación de las distintas corrientes arquitectónicas que confluyen en 1900 en el escenario parisino.

(34) Sobre Josep Domènech i Estapà, véanse fols. 435-441 y 541-544.

(35) Sesiones...1881 (1883), pág. 227.

criterios con los que venían utilizando otros materiales. El congreso podía ser la oportunidad que permitiera convencer a los arquitectos para iniciar el mismo proceso seguido por la ingeniería. Domènech, convencido de que la Arquitectura "...exige que el sistema constructivo se refleje al exterior, y que la forma no sea más que razonada consecuencia..." (36) —según enseñanza de Viollet-le-Duc—, condena duramente todos aquellos casos en los que no se respeta la naturaleza singular del hierro, confundiéndose con otros materiales, e ignorando, por desinterés hacia los avances técnicos, lo que pudiera aportar en la definición de una "nueva" arquitectura.

Para Domènech, la búsqueda de un "ideal" arquitectónico que se identificara con la sociedad y la cultura del siglo XIX, concluiría con la aparición de una "verdadera arquitectura del hierro" —si los arquitectos eran capaces de adelantarse a los ingenieros—, que les permitiría salir del incómodo lugar en el que se encontraban frente a los estilos históricos: "Entonces —afirmaba Domènech— no plagiaremos las formas griegas, romanas ni ojivales...y a consecuencia del estudio hecho, aplicaremos otras hijas del razonado empleo del hierro...De este estudio nacerá indudablemente la verdadera arquitectura del siglo XIX, en la que se reflejará el portentoso adelanto de las ciencias, y que no podrá en ningún caso confundirse con otra anterior" (37). No puede sorprender, en este sentido, que reclamara la construcción de mercados, palacios de exposiciones o puentes, con las mismas prerrogativas que los ingenieros, a quienes no dudaba en reconocer un valioso protagonismo en

(36) *Ibídem*,

(37) *Ibídem*, pág. 29.

el progreso técnico de las construcciones (38). Pensaba, por otra parte, que era necesario poner término a las disputas profesionales, fomentando la misma colaboración que, en Francia, había hecho posible el Grand Magasin du Bon Marché (1876), de Louis A. Boileau y Gustave Eiffel; o la Galería de Máquinas que estaban construyendo Louis Dutert y V. Contamin para la Exposición Universal de París de 1889.

El contrapunto a la intervención de Domènech correspondió a Luis Cabello y Aso, cuando, amparándose en formulaciones filosófico-estéticas, negaba las principales afirmaciones de la ponencia. Aunque señalara que su pensamiento no era "proscribir", sino limitar el uso del hierro (sólo recomendable para construcciones efímeras), su intervención en el congreso reflejaba la opinión —podemos afirmar que mayoritaria— de quienes, más vinculados con el academicismo arquitectónico, mostraban su desconfianza hacia los objetivos que pudieran obtenerse con la aplicación y desarrollo del hierro en la arquitectura contemporánea.

Puede afirmarse que las discusiones de los congresos de 1881 y 1888, se plantearon, en buena medida, como un enfrentamiento entre distintas generaciones de arquitectos. De este modo se com-

(38) "Falta, pues —afirmaba Domènech— que en la época presente estudiemos las construcciones de hierro con suma detención, y ya que nos han dado el ejemplo los ingenieros, lejos de despreciar sus obras, pensemos sobre ellas, cojamos estos verdaderos esqueletos constructivos, demosles musculatura y tendrán así la vida que les falta por no atender a las leyes que dicta la ciencia de lo bello..."; *ibidem*, pág. 230.

prende, por una parte, las objeciones de Cabello y Aso ante la falta de "monumentalidad" —en el sentido beauxartiano del término— que veía en las construcciones de hierro; pero, también, el entusiasmo de quien, en 1881, había concluido su aprendizaje en la Escuela de Barcelona y, por lo tanto, recibió una enseñanza bien distinta de la que Cabello había conocido en 1858, fecha de obtención de su título profesional.

Las descalificaciones que en 1881 hizo Cabello y Aso de las aplicaciones del hierro en la arquitectura contemporánea, se basaban en criterios muy negativos sobre su durabilidad y condiciones higiénicas. En este sentido, desaconsejaba el uso del hierro por la sola conveniencia de imitar lo que se hacía en países de climas distintos. Aceptaba, en último término, su aplicación como "auxiliar poderoso" de la arquitectura, combinado con materiales que la Historia había avalado por sus conocidas cualidades técnicas y artísticas (39).

La conclusión del congreso —conviene precisar que en el debate sólo intervinieron Domènech y Cabello— fue expuesta por el presidente Tomás Aranguren, que a su vez lo era de la Sociedad Central de Arquitectos, en los siguientes términos: "...el hierro es el gran material moderno de las construcciones; pero debe ser empleado con prudencia y parsimonia, y no caprichosa y liegeramente; no

(39) "El arquitecto es —defendía Cabello— más artista que constructor...; yo considero el hierro como un 'auxiliar poderoso' y nada más...; preciso es, al adoptar el hierro, mantenerse en el término justo, combinándolo con materiales que den por resultado una fabricación homogénea, y llenen todas las condiciones exigidas"; *ibidem*, pág. 241.

contentándose con las ventajas de dicho material, si no lleva siempre por delante como divisa el Arte, que es el que lo anima y lo lleva a grandes realizaciones" (40). Se trataba, pues, de una conclusión —el uso del hierro sólo se recomendaba "con prudencia y parsimonia"— poco satisfactoria dadas las peticiones presentadas por Domènech.

En 1888, el II C.N.A. —presidido por Josep Artigas i Ramoneda—, celebrado en Barcelona, recogería nuevamente en su convocatoria la discusión sobre las aplicaciones del hierro en la arquitectura del siglo XIX. En esta oportunidad, la ponencia fue redactada por Joaquín Bassegoda i Amigó; aunque el título de la misma (Determinar el modo cómo influyen la naturaleza y condiciones de los materiales en las construcciones arquitectónicas, bajo el triple concepto artístico, científico y económico) no hacía expresa mención del hierro, lo cierto es que toda la controversia suscitada giró en torno a su utilización. Igual que siete años antes, en el I C.N.A., Domènech se destacó por la resuelta defensa que hizo de sus posibilidades; frente a él, las conclusiones de la ponencia, y las opiniones de conocidos arquitectos —el debate de 1888 tuvo más participantes que el desarrollado en el I C.N.A.—, demostraban el cauto apoyo que tenía la aplicación del hierro en todo lo que no fuera considerarlo como material "auxiliar". Significaba, en cierto modo, la ratificación de las mismas ideas acordadas en 1881, cuando se aludía a su empleo "...con prudencia y parsimonia". Domènech, por el contrario, intentaba convencer a los arquitectos para hacer uso del hierro con "decisión" y "valentía".

(40) *Ibidem.*, pág. 244.

La ponencia de Joaquín Bassegoda i Amigó (1854-1938), a diferencia de la presentada por Domènech en 1881, contenía una visión conservadora y poco optimista sobre las aplicaciones del hierro en edificios proyectados por arquitectos. Haciéndose eco de las encontradas opiniones sobre el tema, mantenía la hipótesis de que la introducción del hierro en las construcciones "ingenieriles" había obedecido a necesidades estrictamente económicas, con desprecio notable de los valores del Arte (41). Como podrá advertirse, era la misma objeción fundamental compartida por muchos arquitectos, explicitada en la resolución del I C.N.A., al decir que su empleo, desde el punto de vista "arquitectónico", no podía aceptarse "...si no lleva siempre por delante como divisa el Arte, que es lo que lo anima y lo lleva a grandes realizaciones". Bajo este criterio, no podía cuestionarse que los materiales conocidos por su aplicación a través de las épocas y los estilos, eran los genuinos depositarios de la belleza arquitectónica; para el hierro se admitía, en todo caso, parcelas muy restringidas: efímeros edificios para exponer los avances técnico-científicos, construcciones utilitarias como mercados o puentes, y, en otras ocasiones, utilizado como estructura "encubierta" con otros materiales. Esta última posibilidad era aceptada por Bassegoda sin ningún reparo: "...debemos emplear

(41) En este sentido, afirmaba: "En un extremo militan los que no conceden al hierro más que un papel secundario y hasta le niegan el derecho de dar nuevo carácter a nuestras construcciones; en el otro combaten los que pretenden que el estilo arquitectónico del siglo XIX debe nacer del hierro, y que las formas de este deben ser hijas exclusivamente del cálculo", Actas del II Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Barcelona en 1888 (1889), pág. 84.

--afirma aludiendo a la utilización del hierro-- los sistemas articulados en el interior de los edificios, para contrarrestar los esfuerzos verticales y oblicuos que se originan, conservando las envolventes pétreas, laterales y superior" (42).

Al tratar de las "formas artísticas" que podían nacer de la aplicación del hierro --"...para muchos es la cuestión principal", indicó Bassegoda--, las convicciones estéticas de la cultura historicista arquitectónica se alzaban siempre para enjuiciar los resultados obtenidos; aunque se reconocieran todas las cualidades físicas y mecánicas, lo que Bassegoda no admitía era la idea de que sirviera para crear la "nueva" arquitectura del siglo XIX. Añadía que su empleo no podía extremarse "...hasta el punto de creer que por ser el hierro un material nuevo, debemos buscarle formas que no se parezcan a ninguna de las conocidas...las formas de la Arquitectura han nacido todas de la progresiva transformación de otras más antiguas, creyendo nosotros impropriamente que son originales aquellas cuya filiación no conocemos bastante. Es, pues, imposible hoy, sustraerse a esta ley necesaria, y por consiguiente hay que trabajar sobre el inmenso arsenal de formas de otras épocas, que hoy poseemos, y que no podemos apartarlas de nuestra vista" (43). Se trataba, por lo tanto, no sólo de "dar forma de Arte a las construcciones de hierro", como diría Arturo Mérida, sino de aceptarlo dentro de los parámetros estéticos del historicismo y "volver atrás" para encontrar fórmulas artísticas convenientes a su empleo (44).

(42) *Ibíd.*, pág. 86.

(43) *Ibíd.*, pág. 87.

(44) Véase, Arturo MELIDA Y ALINARI, Causas de la decadencia de la Arquitectura... (1899), págs. 21-23; véase, cap. I .

Para Bassegoda, en definitiva, el empleo "científico" y "razonado" del hierro tenía que ajustarse a lo que, en su opinión, eran las cualidades del material. De ellas surgen las conclusiones presentadas al congreso, en las que rechaza la posibilidad de crear una "nueva" arquitectura, "propia" del siglo XIX, a partir de las aplicaciones del hierro. Su adecuada utilización en determinados programas arquitectónicos (caracterizados por exigencias utilitarias) no era suficiente para desprenderse de un principio estético clave del pensamiento arquitectónico historicista: la forma artística tiene un origen elevado que se realiza a través del "Ideal", sin la determinante influencia de los materiales que se empleen (45). Y, puesto que el "ideal" no puede desprenderse de su condición ecléctica, se comprende que formulara imperativamente la obligación de que "hay que trabajar sobre el inmenso arsenal de formas de otras épocas".

Ante las conclusiones de Bassegoda, Domènech aprovechó nuevamente la ocasión de un congreso profesional para insistir —con el mismo empeño con el que Mariano Belmás defendió su pensamiento sobre la vivienda obrera— en la tarea que sobre ellos recaía al finalizar el siglo del progreso: "No faltan ideales —dijo en este sen-

(45) Así lo expresaba Bassegoda en el primer párrafo de sus conclusiones, aceptado sin corrección por el congreso: "La naturaleza y condiciones de los materiales que integran las construcciones arquitectónicas, no son elementos bastantes a determinar en el terreno artístico el principio de la forma, pues este tiene un origen más elevado, que reside en el Ideal que la obra debe realizar, quedando limitada la influencia que la naturaleza de los materiales ejerce sobre la forma a resolver del modo más bello, estético y económico, el problema que impone la realización del Ideal arquitectónico"; Actas...1888 (1889), pág. 16.

tido—, lo que falta es que el arquitecto de a los materiales la importancia que tienen; es preciso que los estudie y les de forma apropiada cuando uno nuevo se presenta; que no lo abandone a otros constructores que miran sólo el fin estrictamente utilitario y no tienen en cuenta para nada las proporciones estéticas de sus elementos... Si así lo hace el arquitecto, no necesitará ir copiando los estilos arquitectónicos de otras épocas, y no quedará rezagado en el gran movimiento de adelanto que la construcción, en general, ha obtenido en este último cuarto del siglo XIX" (46). En su opinión, el hierro era capaz de proporcionar un "verdadero estilo", con sólo respetar sus cualidades físicas y mecánicas, y huyendo siempre de someterlo a formas emanadas de la naturaleza de otros materiales. No sólo podía representar mejor que ningún otro los ideales arquitectónicos de la época, sino que, incluso, con el podrían construirse edificios religiosos cuya arquitectura respondiera fielmente a la sociedad contemporánea, sin necesidad de permanecer atados a estilos pretéritos.

En ningún caso consideraba que fuera lícito tergiversar la naturaleza y propiedades del hierro, dibujando con el forma artísticas de otras épocas, o simulando la existencia de otro material (47). Los "ideales" arquitectónicos que demandaba la sociedad contemporánea—

(46) *Ibidem*, pág. 95.

(47) "Al proyectar una columna de hierro fundido —afirmaba Domènech—, no dibujemos formas góticas ni del Renacimiento, para pintarlas quizá, después, de color de piedra; observemos el modo de trabajar el material, y si no la primera vez, pero sí después de algún trabajo, encontraremos su forma propia..."; *Ibidem*, pág. 97. Era esta una exacta reproducción de la doctrina violletiana, que no aceptaba trasposiciones "góticas" como los modelos de W. Slater (*Instrumenta Ecclesiastica*, 1856) o las iglesias proyectadas por T. Rickman (St. George, Liverpool, 1814) y L.A. Boileau (Saint Eugène, París, 1854).

nea nacían de aquellas necesidades satisfechas en edificios o construcciones tales como las grandes "galerías de máquinas" de las Exposiciones Universales, mercados, estaciones ferroviarias, puentes, etc. (48). Eran estos, en su opinión, los auténticos símbolos de una renovación técnico-artística que exigía —sin más actitudes dubitativas o de recelo— la contribución de los arquitectos.

Es importante señalar que las opiniones de Domènech sobre el uso del hierro nacían, en buena medida, de la misma noción académica que gozaba de la máxima atención en la enseñanza de la arquitectura —desde muchos años atrás— presente tanto entre los teóricos de la Ilustración, como entre las "lámparas" de Ruskin. Nos referimos a la Verdad arquitectónica. Apelando a ella, Domènech —más tarde la utilizaría para condenar las prácticas modernistas— pide que no exista en la arquitectura ningún elemento desfigurado o desfigurador de los materiales. Sobre la costumbre de utilizar el hierro sólo para sostener un ornamento extraño a su na-

(48) Muy significativo del entusiasmo de Domènech puede ser el siguiente texto: "¿No constituye un verdadero estilo este conjunto de formas que distinguimos en estos grandiosísimos andenes, vastos anfiteatros, atrevidos puentes y demás construcciones completamente propias de la época actual? Nuestros venideros ¿dónde creéis que irán a admirar y estudiar las obras de nuestra generación? De seguro que no será en estos edificios que hoy, por lo general, levantan los arquitectos siguiendo, ora las leyes del estilo romano, ora las del ojival más o menos puro, ora las del Renacimiento, que podrán dar una idea de la erudición mayor o menor que poseemos, pero que nada propio presentarán en sus numerosas obras, y, mal que nos pese, admirarán como peculiares de la época las que hoy llamamos industriales y que, por tener este exclusivo fin, tardarán en obtener la forma bella que la ciencia, sin ninguna duda, al fin ha de proporcionar, pero que el sentimiento estético del arquitecto podría adivinar, si desechara las preocupaciones de la mala costumbre de copiar..."; *ibidem*, págs. 95-96.

nea nacían de aquellas necesidades satisfechas en edificios o construcciones tales como las grandes "galerías de máquinas" de las Exposiciones Universales, mercados, estaciones ferroviarias, puentes, etc. (48). Eran estos, en su opinión, los auténticos símbolos de una renovación técnico-artística que exigía —sin más actitudes dubitativas o de recelo— la contribución de los arquitectos.

Es importante señalar que las opiniones de Domènech sobre el uso del hierro nacían, en buena medida, de la misma noción académica que gozaba de la máxima atención en la enseñanza de la arquitectura —desde muchos años atrás— presente tanto entre los teóricos de la Ilustración, como entre las "lámparas" de Ruskin. Nos referimos a la Verdad arquitectónica. Apelando a ella, Domènech —más tarde la utilizaría para condenar las prácticas modernistas— pide que no exista en la arquitectura ningún elemento desfigurado o desfigurador de los materiales. Sobre la costumbre de utilizar el hierro sólo para sostener un ornamento extraño a su na-

(48) Muy significativo del entusiasmo de Domènech puede ser el siguiente texto: "¿No constituye un verdadero estilo este conjunto de formas que distinguimos en estos grandiosísimos andenes, vastos anfiteatros, atrevidos puentes y demás construcciones completamente propias de la época actual? Nuestros venideros ¿dónde creéis que irán a admirar y estudiar las obras de nuestra generación? De seguro que no será en estos edificios que hoy, por lo general, levantan los arquitectos siguiendo, ora las leyes del estilo romano, ora las del ojival más o menos puro, ora las del Renacimiento, que podrán dar una idea de la erudición mayor o menor que poseemos, pero que nada propio presentarán en sus numerosas obras, y, mal que nos pese, admirarán como peculiares de la época las que hoy llamamos industriales y que, por tener este exclusivo fin, tardarán en obtener la forma bella que la ciencia, sin ninguna duda, al fin ha de proporcionar, pero que el sentimiento estético del arquitecto podría adivinar, si desechara las preocupaciones de la mala costumbre de copiar..."; *ibidem*, págs. 95-96.

turalaleza, afirmaba, con palabras que hubiera compartido Viollet-le-Duc: "Esta ocultación del hierro en la masa de otros materiales o en lo alto de los desvanes, no puede dar otro resultado que falsedad arquitectónica en las formas aparentes, y es de todo punto necesario rechazarla" (49).

Las discrepancias entre Joaquín Bassegoda y Josep Domènech se explican, ante todo, por que el segundo estaba convencido de la posibilidad de alcanzar un "estilo propio" a partir de las aplicaciones del hierro. Este pensamiento implicaba distanciarse del proceder revivificador del pasado —"Hemos de beber en otras fuentes para encontrar el estilo propio del nuevo arte", decía Domènech—, actuando con decisión al amparo del progreso técnico e industrial. Bassegoda, por el contrario, rechazaba esta vía —"Todo lo que sea desentenderse enteramente de las formas pasadas, me parece irrealizable, o cuanto menos utópico"—, pensando que el hierro sería un valioso material "auxiliar", en función sustentante, acompañado de otros que siempre aportarían la auténtica condición estética de lo edificado. Juicio que no dejaba de ser una visión epidérmica del proceso arquitectónico de creación.

Otras intervenciones en la discusión del tema oscilaron entre las opiniones de la ponencia o las objeciones de Domènech. Así, Luis M^a Cabello y Lapiedra, tras señalar que el debate abierto en el II C.N.A. era "...el de más trascendencia, porque entraña un principio filosófico de la Arquitectura" (50), reconocía que los ma-

(49) *Ibidem*, pág. 97.

(50) *Ibidem*, pág. 91.

teriales condicionaban la forma artística de la construcción; y sostenía —con Domènech— que el principio de Verdad arquitectónica obligaba a respetar la naturaleza peculiar de los materiales empleados. En igualdad de condiciones, serían preferibles los más económicos. Cabello y Lapiedra había obtenido el título de arquitecto un año antes del congreso, en 1887, por lo que su intervención vuelve a plantearnos la misma circunstancia "generacional" a la que antes hemos aludido refiriéndonos a Domènech, en tanto factor que predispone a los arquitectos más jóvenes para intentar encontrar —en este caso, con el futuro que pudiera deparar el hierro— una salida a la generalizada idea de "postración" que sufría la Arquitectura al término del siglo XIX. No obstante, la expresión de algunos pensamientos avanzados no encuentra fácil traducción en la arquitectura construida; esto ocurre tanto en la obra de Domènech, como en la de Cabello y Lapiedra. Este último, a pesar de una primera impresión favorable al empleo "decidido" de los nuevos materiales, llega a declarar: "Es preferible copiar bien, que inventar mal" (51); preludio de lo que años más tarde sería su contribución a las teorías del "nacional-regionalismo", última doctrina, en España —con anterioridad a la eclosión del racionalismo—, del pensamiento arquitectónico historicista.

Interesante, por varios motivos, fue la intervención de Joan Torras i Guardiola (1854-1938), catedrático de Mecánica y Resistencia de Materiales en la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

(51) *Ibidem*, pág. 93.

Concibiendo el "Ideal" arquitectónico como efecto de las necesidades contenidas en un programa, y descartando, pues, las consideraciones filosófico-estéticas que hiciera Cabello y Aso en el debate de 1881, Torras podía afirmar: "Los materiales caracterizan siempre la obra y producen el efecto principal, porque la forma no caracteriza al material, sino que es caracterizada por este" (52). Torras estaba convencido de que los grandes puentes construidos gracias a los avances técnicos e industriales, eran una "verdadera obra artística" (53), y la demostración de lo que podría obtenerse si los arquitectos —como defendía Domènech— se decidieran a investigar, ellos mismos, los rendimientos estéticos de todos los nuevos materiales que la ciencia y la industria ponían continuamente a su disposición, tal como habían actuado los ingenieros. Esta "condición artística" de los nuevos materiales fue apoyada por Francisco de Luis y Tomás —conocido por su participación en el I C.N.A.—, citando el ejemplo de la torre que estaba levantando Gustave Eiffel en París para la Exposición de 1889; y, por otra parte, confesando el efecto estético que le había producido el andamiaje de hierro proyectado por Joan Torras para el monumento a Colón, en Barcelona, de Cayetano Buigas Monravá (54).

(52) *Ibidem*, pág. 101.

(53) *Ibidem*, pág. 107.

(54) Torras proyectó, también en 1888, el andamiaje para la colocación del monumento a Alfonso XII, en el Retiro de Madrid, cuyo autor era José Grases y Riera.

Muy distinto era el pensamiento de Miguel Aguado de la Sierra (1842-1896), catedrático de Estética y Teoría del Arte, y director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, desde 1888 a 1896. Para el autor del Plan de un curso de Teoría General de la Arquitectura (1870), los materiales, en el proceso de creación arquitectónica, eran un problema importante pero subsidiario, siendo el concepto de "estilo" la más alta cualidad artística y moral de la Arquitectura: "Yo, señores —declaraba—, he profesado siempre y profeso la doctrina de que el estilo arquitectónico es una cosa, y la aplicación de los materiales a la construcción es otra muy distinta. El arquitecto es para mí, ante todo, artista, y en este concepto debe cumplir una elevadísima misión en el campo del Ideal..." (55). Aguado nos proporciona otra de esas frecuentes disparidades entre el pensamiento y la realidad, que se originan en el ámbito de la cultura arquitectónica historicista. Así, refiriéndose a la "imitación" en el Arte, frente a la deseada "originalidad", llegaba a decir que "...los estilos que se exhuman son tan sólo cadáveres galvanizados" (56). Las palabras de Aguado pueden explicarse en tanto repudio del historicismo "arqueológico" y beneplácito de sus fórmulas eclécticas; aceptando este —el eclecticismo—, por razones de "adaptabilidad" del pasado a las complejas necesidades del presente.

Las conclusiones de la ponencia de Bassegoda, aprobadas por el congreso con muy ligeras modificaciones, defendían las prerrogati-

(55) *Ibidem*, pág. 113.

(56) *Ibidem*, pág. 115.

vas del "Ideal" arquitectónico, interpretado en calidad de principio superior del que germinaba todo lo artístico; se consideraba —contra la opinión mantenida por Domènech y Torras— que la excesiva valoración de los nuevos materiales era un "falso principio", del que no podía esperarse el nacimiento de un "estilo propio" en la arquitectura del siglo XIX; pero, en cambio, podría significar la conversión del arte-arquitectónico en un mero trabajo de construcción (57); no obstante, se admitía que el uso restringido del hierro podía proporcionar "...construcciones arquitectónicas que satisfagan las necesidades modernas y que den carácter a la época actual"; por último, se recogía —sin expresa descalificación, pero tampoco con aprecio— las consecuencias que los procedimientos industriales —facilitando económicos medios decorativos— estaban introduciendo en una arquitectura revestida de "aparente riqueza", velada crítica del naciente "modernismo".

(57) En las conclusiones del congreso figuraba la siguiente observación: "Por lo que respecta a la época actual, los nuevos ideales que acaricia la sociedad, muchos de ellos de carácter exclusivamente utilitario, son causa de la excesiva importancia que se concede hoy a las condiciones y naturaleza de los materiales, sosteniéndose por muchos el falso principio de que de su exclusiva aplicación, sin atender para nada al Ideal, deben nacer las formas arquitectónicas peculiares del siglo XIX"; *ibidem*, pág.

2.2. Alojamiento obrero. El problema de la arquitectura "barata" y la urbanización.

La convocatoria del I Congreso Nacional de Arquitectos (1881) incluía, entre los temas a tratar, el estudio de los barrios obreros bajo el siguiente enunciado: Dada la organización actual de la sociedad, ¿es o no conveniente la construcción de barrios de obreros? Nuestro objetivo ahora es analizar los parámetros morales y políticos que caracterizan el debate suscitado tras la Memoria presentada por Lorenzo Alvarez Capra, ocupándonos, en primer lugar, de la gestación de corrientes de opinión interesadas en dar solución al problema del alojamiento obrero. Finalizaremos examinando la resolución adoptada por el congreso, declarando inconveniente la construcción de barrios obreros, y el desarrollo de la polémica entre partidarios de las construcciones mixtas —tipología caricaturizada por Texier— y los promotores de una idea de ciudad más acorde con la naturaleza de la producción capitalista del espacio urbano, suficientemente contrastada, por otra parte, desde los trabajos de Haussmann en París.

La cuestión del alojamiento obrero venía siendo debatida en los países más industrializados desde el momento en que la revolución industrial puso de manifiesto la ruptura del equilibrio interior de la ciudad precapitalista. La Ilustración se esforzó en elaborar una imagen armónica y racional de la ciudad, desbordada, a comienzos del siglo XIX, por conflictos urbanos cuyas soluciones requieren nuevas técnicas y mecanismos de intervención. El problema de la vivienda, acompañado del auge de las preocupaciones higienistas, empezaba a ocupar un lugar preferente en las revistas profesionales; aparecían publicaciones monográficas sobre el tema; se presentaban

modelos de casas en las Exposiciones Universales, y se construfan "company towns" promovidas por grandes empresas industriales. Hacia mediados del siglo XIX, las investigaciones sobre fórmulas arquitectónicas y urbanas del alojamiento obrero se desvinculan de los ensayos realizados por los propagadores del —convencionalmente llamado— socialismo utópico. Este desplazamiento se produce como resultado de dos tendencias, antagónicas entre sí, pero coincidentes en el rechazo de los modelos "utópicos". En primer lugar, por efecto de la crítica del materialismo histórico. Por otra parte, debido al esfuerzo de un sector reformista de la burguesía, del cual nacerá, como ideología propia, el pensamiento filantrópico. Junto a ello, los excesos paternalistas alcanzarán, como veremos, formulaciones del más genuino sabor decimonónico. En consecuencia, iniciar el estudio del debate en torno a los barrios obreros en el I C.N.A. (Madrid, 1881), nos obliga a formular, en primer lugar, los parámetros en los que se sitúan las opiniones a favor o en contra. Tales parámetros son:

Propiedad: entendida, en la economía política burguesa, como principio de lo que Macpherson ha llamado "individualismo posesivo" (58).

Moralidad: residuo del principio de posesión que hace del propietario el ser-moral por excelencia.

Peligrosidad social: la propiedad comporta, además, el mejor antidoto frente a las teorías revolucionarias.

Higiene: garantiza mayor y mejor rendimiento del trabajo.

Investigaciones tipológicas: destinadas a ofrecer un abanico de soluciones arquitectónicas disponibles en función de los parámetros anteriores.

 (58) C.B. MACPHERSON, La Teoría Política del individualismo posesivo (1970).

Bajo este prisma ideológico se perfilan, con anterioridad al debate de 1881, distintas hipótesis frente a los problemas del alojamiento. Cuando Ildefonso Cerdá sostenía que la "casa-habitación" era a la urbanización, lo que la familia a la sociedad, es decir, "el primer elemento y el más esencial", intenta prevenir los "trastornos y perturbaciones morales, políticas y sociales" que podrían derivarse de las malas condiciones de la vivienda obrera (59). La misma preocupación induce a Carlos M^a de Castro a plantear el tema de los "barrios y edificios destinados a la clase obrera" en su Memoria descriptiva del ante-proyecto de ensanche de Madrid (1860), en la que afirmaba: "La higiene pública, la moral, la humanidad, el orden público, están interesados en tan trascendental reforma, y en nombre de aquellos principios pedimos protección para estas clases" (60). Más adelante añadía: "Una habitación sana y cómoda influye en primer término tanto física como moralmente en la vida del trabajador; esto ya es un hecho probado en otros países y no admite réplica" (61). Igualmente, el alegato de Angel Fernandez de los Ríos a favor del acceso de la clase obrera a la propiedad de la "casa-jardín", y de la "transformación" que experimenta el obrero convertido en propietario (62), es una prueba inequívoca de los

(59) Ildefonso CERDA, Teoría General de la Urbanización (1867; ed. facsímil, 1968), t. I, págs. 404-405.

(60) Carlos M^a de CASTRO, Memoria descriptiva del ante-proyecto de ensanche de Madrid (1860; ed. facsímil, 1978), pág. 31.

(61) *Ibidem*, pág. 133.

(62) Angel FERNANDEZ DE LOS RÍOS, El Futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la Revolución (1868; ed. facsímil, 1975), pág. 100. Fernández de los Ríos, en un artículo publicado en A.C.I., I (1876), págs. 145-146 y 177-180, titulado La construcción en Madrid, anticipaba uno de los extremos del debate que nos ocupa, afirmando: "Falta estudiar y resolver el problema de la edificación barata, sin la cual el ensanche de la capital es un sueño".

resortes políticos y morales que mueven a distintos sectores burgueses hacia vías de solución, en ocasiones enfrentadas —aún dentro de idénticos parámetros—, como se pondrá de manifiesto en el debate de 1881.

Por otra parte, la decisiva contribución de los higienistas (Monlau, Salarich, Méndez o Casas, entre otros) —cuyos testimonios ha analizado José M^a López Piñero— no está exenta de una decidida defensa de la propiedad, entendida como emblema moral (63). En este sentido, el testimonio más significativo lo encontramos en Joaquín Salarich, quien define la idea de propiedad en términos que no dejan lugar a duda: "¡Idea sublime que cambiaría la faz del mundo! Desterraría de las masas populares los principios de anarquía, de destrucción y de vandalismo..." (64).

Este tipo de ideas encuentra un eco favorable entre las investigaciones tipológicas, orientándolas, preferentemente, hacia el diseño de arquitecturas "baratas" al alcance de la clase obrera. En España, el primer intento importante por sistematizar y difundir las experiencias europeas se debe a un ingeniero de caminos, José A. Rebolledo, quien, en 1872, publica Casas para obreros o económi-

(63) Véase, José M^a LOPEZ PIÑERO, El testimonio de los médicos españoles del siglo XIX acerca de la sociedad de su tiempo (1964), págs. 110-208; sobre el valor ideológico de la propiedad, véase, Antoni JUTGLAR, Ideologías y clases en la España contemporánea, 1808-1874 (1973), pág.94-96; véase, asimismo, su estudio preliminar a las obras de Pere Felip Monlau (Higiene industrial, 1856) y Joaquín Salarich (Higiene del tejedor, 1858), Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX (1984).

(64) Joaquín SALARICH, Higiene del tejedor (1858), pág. 72.

cas, cuyo origen es la Memoria presentada al concurso que la Sociedad Económica Matritense había convocado, en 1870, bajo el lema: "Construcción de casas con habitaciones para obreros, en que se reseñe el estado en que se encuentran en las naciones más civilizadas de Europa y los medios de aplicación en España". Ante este programa, Rebolledo comienza subrayando la importancia de la investigación propuesta, dada la "influencia eficaz que ejerce en sus cualidades morales" (65). Más adelante añade: "El espectáculo del mejoramiento en la habitación de los obreros... contribuye eficazmente a la felicidad de la familia, y es una fuerte garantía para el sostenimiento del orden social. Si además se consiguiera llegar al objeto tan deseado por la filantropía bien entendida... de hacer que los inquilinos puedan, por medio del orden y del ahorro, convertirse en propietarios...! cómo se transformarían las actuales costumbres de nuestro pueblo, se desarrollarían sus virtudes y se promovería el bienestar y la tranquilidad general!" (66). A continuación analiza las condiciones higiénicas y técnicas que deben presidir la construcción de "casas económicas". La segunda parte de la Memoria está dedicada a describir detalladamente las más importantes realizaciones europeas (Saltaire, Mulhouse, Creusot...), finalizando con los medios de aplicación en España de distintos tipos y sistemas de construcción. En 1877, al comentar elogiosamente, en los "Anales de la Construcción y de la Industria", las primeras casas construidas en Madrid por "La Constructora Benéfica" —proyectadas por Ricardo Marcos Bausá, y levantadas en el barrio del Pacífico—, Rebolledo insiste en que el "mejoramiento físico y moral

 (65) José A. REBOLLEDO, Casas para obreros o económicas (1872), pág. 10.

(66) *Ibidem*, pág. 11.

de las clases obreras... dependerá de las facilidades que encuentren para la adquisición de viviendas holgadas, higiénicas y económicas" (67).

Aunque la cuestión del alojamiento obrero aparezca, en general, dominada por las investigaciones tipológicas centradas en el tema de la casa "barata" e "higiénica", otro perfil de la cuestión adquiere protagonismo cuando no se trate de distinguir entre "variaciones" sobre un mismo tema, sino de cuestionar, apelando a un tema conservador (sotabancos), la conveniencia o inconveniencia de los barrios obreros, resultante lógica de la agrupación de casas "baratas". Proceso que tiene lugar en el I Congreso Nacional de Arquitectos de 1881.

En la sesión inaugural del congreso, Lorenzo Alvarez Capra, vicepresidente de la Sociedad Central de Arquitectos, leyó una Memoria sobre el tema que él mismo había propuesto para debate: Da-da la organización actual de la sociedad, ¿es o no conveniente la construcción de barrios de obreros? El paternalismo burgués, verdadero armazón ideológico de su intervención, explica la condena que en la Memoria se hace de la edificación de núcleos urbanos específicamente destinados al alojamiento de la clase obrera, a los que

 (67) José A. REBOLLEDO, "La Constructora Benéfica", A.C.I., II (1877), págs. 170-172, 181-183 y 202-205. Como ya sabemos, el problema de la vivienda obrera fue uno de los que encontraban más amplia difusión a través de las revistas de arquitectura. El contenido de algunos artículos --anteriores a 1881-- ya ha sido examinado en el cap. II.

juzga "baluartes del desorden y fuentes de discordia" (68). Ese mismo paternalismo justifica el encendido elogio de los sotabancos. En nombre de una ingenua hipótesis de armonización social, la defensa a ultranza de los sotabancos implicaba resolver la complejidad del alojamiento mediante edificios-tipo adaptados a la estratigrafía social: "No cabe vacilar —insistía Alvarez—, demos albergue en nuestra propia casa al trabajador; tengámosle a nuestro lado" (69). Consigna paternalista que, años más tarde, Enrique M^a Repullés y Vargas seguiría proclamando —como veremos— desde las páginas del "Resumen de Arquitectura".

Esta defensa de los sotabancos, apoyada en los trabajos del higienista Méndez Alvaro, venía precedida por un artículo publicado por Alvarez Capra en febrero de ese mismo año, a propósito de la solicitud que había efectuado el Ayuntamiento de Madrid para que se reformara la R.O. del 10 de junio de 1854, que restringía la construcción de sotabancos (70). Días más tarde, el Ministerio de la Gobernación desestimaba la solicitud del Ayuntamiento, considerando, entre otros motivos, "...que la construcción de sotabancos en las calles referidas —las de segundo y tercer orden— lastimaría los intereses legítimos de propiedad en el ensanche, cuyos propietarios han adquirido terrenos bajo la garantía de la R.O. de 10 de junio de 1854, en la seguridad de que no se autorizaría en el antiguo casco de la población mayor altura en las casas que la establecida en la referida Real disposición" (71).

(68) Sesiones...1881 (1883), pág. 246.

(69) *Ibidem*, pág. 38.

(70) Lorenzo ALVAREZ CAPRA, Los pisos cuartos o sotabancos, R.A.N.E., VIII (1881), págs. 12-14.

(71) El texto de la resolución fue publicado en R.A.N.E., VIII, (1881), págs. 29-30.

Lorenzo Alvarez Capra planteaba la inconveniencia de los barrios obreros desde cuatro puntos de vista: el higiénico, el social, el de la propiedad y el arquitectónico. Sostenía que la existencia de barrios obreros, desde el punto de vista higiénico, "constituye un peligro para la clase obrera y un foco de infección para el resto de la ciudad" (72), opinión que evidenciaba una noción de barrio obrero entendido como zona degradada de la ciudad, nacida al margen de cualquier planificación del crecimiento y de las necesidades de la población. Mariano Belmás se encargaba de defender, por el contrario, la noción de barrio obrero entendido, fundamentalmente, como ejercicio de planificación urbana e investigación de tipologías arquitectónicas. Aquí reside, como veremos más adelante, la importancia de su contribución. La misma confianza hacia los barrios obreros había sido expuesta, en "El Eco de los Arquitectos", en 1870, por Ricardo Marcos Bausá, arquitecto de "La Constructora Benéfica" (73).

Desde el punto de vista social, continuaba Alvarez Capra, "los barrios obreros son completamente inadmisibles...en una época en la que todas las cuestiones se miran bajo el prisma de la razón; no cabe admitir, ni siquiera pensar, que nadie vaya a establecer esos apartados de razas, de profesiones ni oficios. El período de antagonismos ha pasado; vivimos, por el contrario, bajo el reino de la tolerancia...nuestro obrero es bueno por naturaleza e instinto (74).

(72) Sesiones...1881 (1883), pág. 33.

(73) Ricardo MARCOS BAUSA, Barrios para obreros, E.A., I (1870), págs. 75-76; véase, fol. 301.

(74) Sesiones...1881 (1883), págs. 35-36.

Tal declaración de optimismo esconde un aspecto decisivo de la teoría política de la burguesía más conservadora: la tendencia al proteccionismo del "obrero-sano-bueno-creyente", cuya redención corresponde, exclusivamente, a las iniciativas filantrópicas de la burguesía. Enarbolada por higienistas tan influyentes como Joaquín Salazar, esta concepción política subyace en la defensa de los sotabancos como forma ideal del alojamiento obrero. Ya se lo había dicho Concepción Arenal a su "apreciable" obrero Juan: "De las filas de los señores han salido los defensores de los pobres" (75).

Considerando la parte económica del tema debatido, Alvarez Capra denunciaba que los barrios para obreros habían sido ideados por "el espíritu de especulación oculto en el antifaz de la filantropía" (76), lo que hacía incompatible, desde el punto de vista económico, la construcción de "casas baratas" —en condiciones óptimas de higiene— y la obtención de ganancias en las inversiones del capital. Aunque admitía que los arquitectos eran capaces de resolver técnicamente un programa de urbanización destinado a la clase obrera, Alvarez Capra concluía declarando inconveniente la construcción de barrios obreros, por razones, ante todo, de moralidad social propias del más genuino paternalismo burgués. En apoyo de su conclusión citaba la aceptación en países europeos de edificaciones en

(75) Concepción ARENAL, Cartas a un obrero (1895), pág. 67; las "cartas" habían sido publicadas, en 1871, en el periódico "La Voz de la Caridad", constituyendo un singular documento del paternalismo burgués, del que, como cabe suponer, se infería una dura condena de la Internacional: "Nombre alarmante, terrible, que horripila..."; *ibidem*, pág. 265.

(76) Sesiones...1881 (1883), pág. 37.

las que cada planta alojaba estamentos sociales distintos: "En todos los países —sostenía Alvarez Capra— se ha venido a adoptar, como más procedente, el sistema de construcción que podemos llamar mixto, la casa en que tiene cabida el industrial con su tienda en la planta baja, la clase elevada en el principal, la clase media en los pisos segundos y terceros, y la clase obrera en los sotabancos" (77). Programa que coincide con la conocida caricatura de E. Texier (Tableau de París, 1852), a pesar de que el modelo elogiado por Alvarez Capra tiende a ser sustituido, a finales del siglo, por las exigencias que la zonificación social de la ciudad impone a su arquitectura.

Las tesis contenidas en la Memoria presentada por Alvarez Capra se enfrentaban a las investigaciones que, en materia de vivienda obrera y urbanización, venían desarrollándose en Europa (78). Uno de sus mejores conocedores en España fue, sin duda, Mariano Belmás. Un mes antes del congreso había pronunciado una confe-

(77) *Ibidem*, pág. 40.

(78) Una completa exposición de las mismas puede encontrarse en Emile MULLER y Emile CACHEUX, Les habitations ouvrières en tous pays, situation en 1878, avenir (1879); y Emile CACHEUX, Habitations ouvrières (1882). Entre los estudios más recientes podemos destacar los de Riccardo MARIANI, Abitazione e città nella rivoluzione industriale (1975); Carlo CESARI y Giuliano GRESLERI, Residenza operaia e città neo-conservatrice (1976); y Roger-H. GUERRAND, Le origini della questione delle abitazioni in Francia, 1850-1894 (1981). Para el caso español —entre los cada vez más numerosos estudios particulares— puede verse una aproximación de conjunto en Carlos SAMBRICIO, Los orígenes de la vivienda obrera en España. Madrid, 1848-1911, "Arquitectura", nº 228, LXII-IV (1981), págs. 65-71.

rencia sobre "construcciones económicas" en el Fomento de las Artes, en la que defendió el "ideal de la casa propia y económica", rechazando las "casas para pobres y ricos", y dando a conocer el sistema de construcción que haría posible la realización del "ideal" propuesto (79). El conocimiento de las experiencias europeas se traduce con exactitud en la intervención de Belmás, quien, tras comenzar señalando su desacuerdo con lo expuesto por Alvarez Capra, afirmaba: "Si por barrios para obreros se entienden superficies en distintos puntos de las poblaciones, sobre las cuales se asientan casas con más o menos jardín para familias modestas, benditos sean los barrios para obreros, por que realizan un bello ideal que persiguen con afán, y ha largos años, todas las naciones del mundo ... en la firme persuasión de que moralizando el hogar queda moralizada la familia" (80). Al definir de este modo la construcción de barrios obreros como realización de un "bello ideal", Belmás repetía lo sostenido en el debate del primer tema sometido al congreso, cuando afirmó que consideraba más urgente para la arquitectura contemporánea el saber realizar viviendas y barrios obreros, que la construcción de edificios religiosos remedos del pasado. Como se habrá advertido en la cita anterior, el parámetro moral contiene en sí la noción de propiedad privada que Belmás veía reflejada en la expresión inglesa "my home".

(79) El texto de la conferencia, publicado como folleto, fue difundido también por las revistas profesionales más importantes de la época: "Anales de la Construcción y de la Industria" y "Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera".

(80) Sesiones...1881 (1883), págs. 252-253.

Hay que reconocer la importancia de la contribución de Mariano Belmás a la difusión en España de la vivienda unifamiliar ajardinada, a quien me atrevo a calificar --parafraseando a Rykwert-- como uno de los "primeros modernos", entre los arquitectos españoles de la segunda mitad del siglo XIX, que mejor supieron interpretar las novedades que ofrecía el desarrollo de la arquitectura decimonónica. En este sentido, fue de los primeros en ver las estaciones de ferrocarril como "monumentos", y en advertir la pérdida del aura de las construcciones religiosas ante la responsabilidad contraída por la arquitectura para satisfacer nuevas necesidades sociales. Belmás, contra quien se decantaba la opinión mayoritaria del congreso, insistía en que era más exacto hablar de "construcciones económicas" --en lugar de "casas para obreros"-- con lo que daba mayor amplitud a las investigaciones tipológicas nacidas del alojamiento obrero, vinculándolas, gracias a ello, con los ensayos que anticipan la teoría de la ciudad-jardín. En este sentido, me parece de enorme interés reproducir un largo párrafo de su intervención donde encontramos ideas avanzadas sobre morfología urbana, tipologías arquitectónicas y comunicaciones de la "nueva ciudad". Obsérvese la sorprendente afinidad con la idea de ciudad que posteriormente elaboraría Ebenezer Howard: "En cuanto a las ciudades --decía Belmás--, si nos fuese dado mirar al porvenir, de seguro que las veríamos transformadas completamente. Yo las veo con un centro de acción lleno de vida, de movimiento y de ardor, y una dilatada periferia. Yo las veo con un núcleo de comercios, Bancos, Bolsas, clubs y demás edificios de carácter general, apiñadísimos, sirviendo de centro de acción, y luego extensas líneas y redes de carriles que irradian a todas partes para llevar y recibir la vida a toda la circunferencia poblada por las viviendas particulares de todas las familias, desde las más potentadas hasta las más humil-

des. Yo las veo ser la antítesis del sistema actual, pues la disposición en pisos para habitar, dispuestos cual anaqueleras de establecimientos, es ridícula, antiestética y contraria a todos los buenos principios de la razón y del sentimiento.

Yo veo, por último, la nueva ciudad teniendo sus casas para una sola familia... ¿Me direis que en poblaciones así dispuestas las distancias son muy grandes?. No es de presumir que os hagais eco de esa nimiedad, porque la industria moderna tiene medios de comunicaciones que reducen las distancias a lo inconcebible" (81). Años más tarde, Belmás sería uno de los principales colaboradores de Arturo Soria en la Ciudad Lineal y miembro fundador de la compañía. Una de sus publicaciones, Mi casa (1885), estaba considerada por Soria como "lo más perfecto que se ha hecho en materia de construcciones económicas" (82).

Tras las intervenciones de Lorenzo Alvarez Capra y Mariano Belmás, participaron en el debate Francisco Luis y Tomás y Josep Artigas. El primero propuso sustituir la denominación de "barrios obreros" por un eufemismo que los convertía en barrios de "casas para familias medianamente acomodadas". Josep Artigas apoyó el análisis y las recomendaciones contenidas en la Memoria de Alvarez Capra, a quien defendió de las acusaciones que había recibido de "reaccionario", añadiendo que el tema no le parecía adecuado para un congreso de arquitectos, "por ser de índole social y política" (83).

 (81) *Ibidem*, pág. 258.

(82) Citado por George R. COLLINS, Arturo Soria y la Ciudad Lineal (1968), pág. 32.

(83) Sesiones...1881 (1883), pág. 263.

Sólo admitía la existencia de barrios obreros cuando formaran parte de un complejo industrial de grandes dimensiones, pero nunca en el interior de la ciudad, pues, en su opinión, "...la construcción de barrios obreros, sin poner remedio al malestar de esta clase, constituiría un peligro social que debemos evitar...hallarán más alivio moral y material junto al hogar de nuestras familias que alejado de él" (84).

En conclusión, hemos de advertir que la insistente defensa de los sotabancos se produce, al compás de la condena de los barrios obreros, coincidiendo —como lo había puesto de manifiesto Alvarez Capra antes del congreso— con las polémicas sobre la arquitectura del ensanche de Madrid: "Los que dicen que no puede haber ensanche mientras los pisos sotabancos continúen —había escrito Alvarez—, desconocen completamente lo que debe ser el ensanche de una población y las razones del mismo...El ensanche debe hacerse igualmente para todos, para todas las clases, para todas las fortunas..." (85). Tomás Aranguren, presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, cerró el debate concluyendo que la opinión generalizada del congreso era contraria a la construcción de barrios para obreros.

La condena de los barrios obreros —más simbólica que eficaz— seguiría produciéndose como contrapunto de numerosos ensayos de realización. Interesa destacar las ocasiones en las que la crítica del alojamiento unifamiliar va acompañada de alguna propuesta tipológica. Así ocurre con un estudio de José Marín Baldo —quien había

(84) *Ibidem*, pág. 267.

(85) Lorenzo ALVAREZ CAPRA, *op. cit.*, pág. 14.

construido numerosas "casas pobres" en Almería— publicado en 1882, en el que aboga por una política de alojamiento favorable a la construcción de "grandes casas económicas", con especial consideración hacia el ensanche de Madrid, y en donde describe un programa-modelo utilizable en cualquier zona del ensanche (86). Ese mismo año, un artículo de "El Imparcial" —reproducido en la "Revista de la Sociedad Central de Arquitectos"—, denuncia la inconveniencia de los barrios obreros, la construcción de "casitas sueltas", y reclama que se construyan "edificios especiales" diseminados por toda la ciudad, proponiendo como modelo la experiencia de Godin en Guisa (87).

La memoria leída por Alvarez Capra en el congreso de 1881 inspira, una década después, las recomendaciones de otro importante e influyente arquitecto, Enrique M^a Repullés y Vargas, solicitando que se prescindiera en Madrid de la "funesta" creación de barrios obreros, inconvenientes —como había sostenido Alvarez Capra— desde el punto de vista moral, social e higiénico. La contrapartida vuelve a ser el alojamiento combinado y los sotabancos: "¿Qué es —pregunta Repullés— lo caritativo, lo moral, lo higiénico y lo conveniente? Pues, sencillamente, que el operario viva en las mismas casas en que viven otras clases de la sociedad, haciendo en ellas cuarto económicos, ...o permitiendo en todas los sota-

 (86) José MARIN BALDO, Casas para jornaleros, A.C.I., VII (1882), págs. 97-102.

(87) La cuestión obrera. La habitación, R.S.C.A., IX (1882), págs. 215-216 y 223-224.

bancos, vivienda barata e higiénica por su ventilación, sin que sea obstáculo su altura... El bello ideal sería una casa cuya planta baja se destinase a los industriales, el piso principal al aristócrata, el segundo al hombre de carrera o negocios, el tercero al empleado modesto y los interiores y sotabancos al operario. En contacto forzoso todos, se conocerían y se estimarían..." (88). Repullés admite la existencia de "casas económicas" para obreros, siempre que, "interpoladas en la población", no formen barrios.

En conclusión, la declaración de inconveniencia referente a los barrios obreros efectuada en el congreso de 1881, obedece al fuerte lastre ideológico característico del paternalismo burgués decimonónico (al cual tampoco es ajeno Belmás), cuyos portavoces más diáfanos (Alvarez Capra o Repullés) irán cediendo ante el impulso de las investigaciones tipológicas centradas en el lema de la vivienda "barata" e "higiénica" que, desde principios del siglo XX, procuran adoptar un tono de "neutralidad" bien distinto de las argumentaciones barajadas años antes, como se aprecia en la obra de Luis M^a Cabello y José Espelius, Proyectos de casas económicas para obreros y clases modestas, publicada en 1906, significativa de las nuevas investigaciones. Ello no impide que el problema de la habitación siga enfocándose como una "cuestión social" que, en opinión de Adolfo Posada, ofrecía tres aspectos: "moral", "higiénico" y

(88) Enrique M^a REPULLES Y VARGAS, El obrero en la sociedad (1892), pág. 36; en el mismo sentido, véase su artículo Operarios y obreros. III. Los barrios de obreros, R.A., I (1891), págs. 65-67.

"económico" (89). El congreso de 1881 había dado lugar a la primera discusión colectiva —en un medio profesional que inauguraban los arquitectos— en la que prevaleció el rechazo de las ideas más avanzadas defendidas por Mariano Belmás. Este, como veremos, no cesó en su trabajo de fomentar la construcción de viviendas "baratas" e "higiénicas", en un ambiente urbano de la máxima salubridad.

En efecto, en el II C.N.A. (Barcelona, 1888) Mariano Belmás presentó una ponencia bajo el extenso título: Influencia que pueden ejercer los arquitectos, en su calidad de directores facultativos, para el mejoramiento de las condiciones higiénicas de las habitaciones, y medios que la administración municipal puede emplear, sin vulneración del derecho de los propietarios, para que éstos coadyuven a conseguir, por su parte, tan importante mejora. Se trataba, como en el curso del debate la definió Leandro Serrallach, de un completo "código de higiene aplicada a la urbanización". Ciertamente, la definición era correcta. Mariano Belmás amplió el concepto de "habitación", entendiendo que en el era necesario abarcar todos los espacios habitables, y no sólo el doméstico. En este sentido, el contenido de la ponencia desbordaba la intención que la comisión organizadora del congreso había dado al enunciado del tema, originándose, por este motivo, algún desacuerdo entre quienes intervinieron en el debate.

Conviene destacar, antes de considerar el texto y conclusiones de la ponencia, que Belmás volvió a defender que la habitación era

(89) Adolfo POSADA, Preparación de las bases para un proyecto de Ley de casas para obreros (1907), pág. 205.

"un problema social de primer orden", ante el cual, los arquitectos —en estrecha colaboración con los médicos— tenían el deber de contribuir a proporcionar a la sociedad "...todos aquellos bienes que puedan emanar de los conocimientos especiales que tenemos, y que unidos a los de los médicos, pueden ser fuente de mucho bien" (90). De este modo, pensaba que los congresos tenían la obligación de servir para extender en la sociedad las mejores soluciones que ellos pudieran concebir. Así quedó reflejado, como veremos, en sus conclusiones.

De nuevo, el conocimiento directo que tenía Belmás de las experiencias inglesas, le hace insistir en el valor modélico de las instituciones que en aquel país cuidaban de las condiciones higiénicas de la vivienda y de la población. Las cifras de mortalidad, a su juicio, daban la medida más exacta del atraso que nuestras ciudades padecían en temas de salubridad pública. Para hacer frente al problema presentaba una serie de medidas. En primer lugar, proponía realizar un conjunto de reformas en el subsuelo de las poblaciones (eliminación de pozos negros, establecimiento de redes de alcantarillado...), en el suelo (pavimentos impermeables, encauzamiento de ríos...), y en el suprasuelo (edificaciones con luz directa y ventilación adecuada, servicios inodoros...); entre estas últimas, interesa destacar las que buscaban que aumentase la extensión superficial de las ciudades, disminuyendo el número de plantas, para "...que se aproxime cuanto sea posible al bello ideal de que cada familia habite en casa independiente y con patio y jardín exclusivo de ella" (91).

(90) *Actas...1888* (1889), pág. 137.

(91) *Ibidem*, pág. 24.

En segundo lugar, proponía "reformas indirectas" que favorecieran la economía de los materiales de construcción (disminución de recargos y arbitrios municipales) y la rebaja de las contribuciones fiscales. Todo ello obligaba a una amplia labor de propaganda: "Los medios que los arquitectos deben emplear para alcanzar todos estos fines, deben consistir en el empleo de la prensa, ilustraciones, conferencias, discusiones en sociedades, lecturas, utilización de las Exposiciones y representación ante los poderes públicos, ya realizando todo esto por sí, ya ejerciendo su influencia dentro de todo género de sociedades, formando parte de ellas" (92). Belmás pedía que se constituyera un Comité de Saneamiento —dentro del congreso— que instara a la administración municipal al cumplimiento de las anteriores medidas. Siguiendo el ejemplo inglés, sugería que los ayuntamientos crearan "oficinas de saneamiento" al frente de las cuales se encontraran arquitectos "higienistas". El ejercicio de sus competencias, sin dañar los derechos de la propiedad, quedaba sometido al cumplimiento, en plazos fijos, de una serie de trabajos urgentes: redacción de memorias descriptivas del estado higiénico de las poblaciones; levantamiento de planos de redes de alcantarillado y abastecimiento de aguas; y ejecución de proyectos de obras.

En el debate que siguió a la ponencia de Belmás, intervinieron Leandro Serrallach, Pedro García Faria, Josep Torres i Argullol, y Joan Torras i Guardiola. En general, las opiniones fueron favora-

(92) *Ibidem*, pág. 25.

bles a las propuestas de Belmás, resarciéndole, en cierto modo, del poco apoyo que tuvo en el congreso de 1881, como antes hemos visto. Las objeciones fundamentales —además de la ya citada por entender que se había extralimitado en el tratamiento del tema— quisieron salvaguardar el derecho de la propiedad, ante el temor de que una excesiva intervención de la administración pudiera atentar contra aquel. Ni que decir tiene que era este uno de los principios —como señaló Macpherson— con los que la burguesía obtuvo la hegemonía política en las sociedades modernas; estas, en último término, sólo podrían ser estables si garantizaba la protección de la propiedad individual. El reformismo burgués, del que iban a salir algunas soluciones para el problema que tratamos, tendría que argumentar cuidadosamente los límites de aquella.

Leandro Serrallach —quien pensaba que la ponencia de Belmás no se había ajustado al enunciado del tema— pidió que se concedieran premios a la construcción de las viviendas más higiénicas, del mismo modo que se otorgaban a las mejores fachadas; García Faria apoyó la creación de una Comisión de defensa de la salud pública; Torres i Argullol intervino a favor de Belmás, diciendo que era el arquitecto que tenía más amplios conocimientos sobre la materia, y definiéndole como un "pozo de ciencia"; Joan Torras, finalmente, sería el más suspicaz defensor de los derechos de los propietarios, manifestando, al mismo tiempo, los inconvenientes de una reglamentación que luego no podía hacerse cumplir (señalaba, a modo de ejemplo, las infracciones cometidas en la edificabilidad de las manzanas del ensanche barcelonés, sin que nadie ni nada hubiera podido evitarlo). Coincidió, con Belmás, en que la descentralización urbana era el mejor medio de higienizar una ciudad; para ello,

los modernos sistemas de transportes (tranvías) ofrecían soluciones inmejorables (93).

Las conclusiones definitivas aprobadas por el congreso, sin ser tan amplias como las del ponente, recogían los principios generales que había defendido Belmás. Se acordaba, en este sentido, nombrar un Comité de Propaganda que cumpliera con las recomendaciones señaladas en la ponencia; se proponía a los ayuntamientos que crearan premios para las "habitaciones que reunieran mejores condiciones de salubridad", y que ejecutaran una serie de obras urgentes en beneficio de la salud pública; se pedía el establecimiento de "centros de población para evitar la excesiva condensación de edificios"; y, por último, la organización de "oficinas de saneamiento" dirigidas por arquitectos "higienistas".

En el mismo congreso se discutió el concepto de "urbanización" y el papel de los arquitectos en los problemas que aquella generaba. Se trataba, por primera vez en este tipo de reuniones, de estudiar la "naturaleza" de los procesos urbanos y el modo de dirigir sus transformaciones. Aunque el ponente designado fue Lorenzo Alvarez Capra, éste sólo redactó unas breves conclusiones, no estando presente en la celebración del congreso. Por ello, la ponencia del te-

(93) "He aquí —afirmaba Torras— cómo se logra la higiene, por medio de ese sistema descentralizador; el principio general de la higiene es el esparcimiento. Con esto dejo demostrado cómo los tranvías, acortando las distancias, proporcionan uno de los principales medios para que podamos higienizar nuestras habitaciones, al propio tiempo que nuestras poblaciones"; *ibidem*, pág. 162.

ma (Naturaleza peculiar de la urbanización, y necesidad de legislar particularmente acerca de la misma) fue, en realidad, elaborada por Modesto Fossas Pi, conocido por sus numerosos escritos sobre "policía urbana", autor de un divulgado Tratado de policía y obras públicas urbanas en el concepto de su legislación antigua y moderna (1872), y colaborador de las más importantes publicaciones periódicas especializadas en arquitectura. En una larga y minuciosa intervención, Modesto Fossas criticaba la deficiente legislación española sobre la materia, en la que, a su juicio, se cometía el error de considerar las obras de urbanización dentro del concepto de "obras públicas" (94). En tal sentido, argumentaba que la creciente complejidad de los fenómenos urbanos requería unificar y desarrollar una legislación específica. De esta manera, proponía que el congreso elevara una petición al gobierno para que promulgara una Ley General de Urbanización que sustituyera a las disposiciones vigentes; eran estas, fundamentalmente —recordémoslo— la Ley de 22 de diciembre de 1876 sobre ensanche de poblaciones, la Ley general de Obras Públicas de 13 de abril de 1877, y la de 10 de enero de 1879 sobre expropiación forzosa por causa de utilidad pública.

Con más o menos matices, todos los arquitectos que participaron en el debate (Navascués, Domènech i Estapá, Falqués, Villar

(94) "Es inconveniente —afirmaba Fossas— aplicar a las 'obras urbanas' leyes dictadas para 'obras públicas'; en su consecuencia, debe suprimirse de estas lo poco que se refiere a 'construcciones civiles', y legislar especialmente para urbanización, quedando así establecida la completa separación entre ambas clases de obras"; *ibidem*, pág. 309.

Lozano, Borrell y García Faria) estuvieron de acuerdo con las afirmaciones de Modesto Fossas (95). Al mismo tiempo, quedó demostrada la voluntad de los arquitectos de intervenir directamente en el estudio y dirección de las transformaciones urbanas —sin restar competencias a otros técnicos—, e influir en la opinión pública con los procedimientos de los que había hablado Belmás. El congreso acordó "...la imprescindible necesidad de legislar acerca de todo lo que a policía urbana se refiere, ya sea englobando lo referente a los distintos ramos de la construcción en una Ley General de Obras Públicas, con la separación debida para cada uno de ellos, o bien por medio de disposiciones especiales, lo cual tal vez fuera preferible".

De la importancia que se daba a estos temas es demostrativo el hecho de que en todos los congresos se discutiera alguna cuestión relativa a higiene, casas baratas o urbanización. Como ya se ha dicho, el XI C.N.A. (Madrid, 1926) se convocaría expresamente para tratar asuntos de urbanismo. Hasta esa fecha, fueron numerosos los acuerdos adoptados para que se modificaran disposiciones legales, se fomentara la intervención profesional de los arquitectos, o se establecieran criterios para el desarrollo urbano de las "poblaciones históricas". Así, en el III C.N.A. (Madrid, 1904) se estudiaron los Medios conducentes a la mejor aplicación en la práctica de

(95) La intervención de Francisco de P. del Villar Lozano, sucesor de Elías Rogent en la dirección de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, en 1889, y autor del primer proyecto del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (1882), sirvió para denunciar la "imposición" del ensanche de Cerdá, contra el acuerdo del ayuntamiento barcelonés para ejecutar el proyecto de Antoni Rovira i Trias, premiado en el concurso de 1859.

Lozano, Borrell y García Faria) estuvieron de acuerdo con las afirmaciones de Modesto Fossas (95). Al mismo tiempo, quedó demostrada la voluntad de los arquitectos de intervenir directamente en el estudio y dirección de las transformaciones urbanas —sin restar competencias a otros técnicos—, e influir en la opinión pública con los procedimientos de los que había hablado Belmás. El congreso acordó "...la imprescindible necesidad de legislar acerca de todo lo que a policía urbana se refiere, ya sea englobando lo referente a los distintos ramos de la construcción en una Ley General de Obras Públicas, con la separación debida para cada uno de ellos, o bien por medio de disposiciones especiales, lo cual tal vez fuera preferible".

De la importancia que se daba a estos temas es demostrativo el hecho de que en todos los congresos se discutiera alguna cuestión relativa a higiene, casas baratas o urbanización. Como ya se ha dicho, el XI C.N.A. (Madrid, 1926) se convocaría expresamente para tratar asuntos de urbanismo. Hasta esa fecha, fueron numerosos los acuerdos adoptados para que se modificaran disposiciones legales, se fomentara la intervención profesional de los arquitectos, o se establecieran criterios para el desarrollo urbano de las "poblaciones históricas". Así, en el III C.N.A. (Madrid, 1904) se estudiaron los Medios conducentes a la mejor aplicación en la práctica de

(95) La intervención de Francisco de P. del Villar Lozano, sucesor de Elías Rogent en la dirección de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, en 1889, y autor del primer proyecto del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (1882), sirvió para denunciar la "imposición" del ensanche de Cerdá, contra el acuerdo del ayuntamiento barcelonés para ejecutar el proyecto de Antoni Rovira i Trías, premiado en el concurso de 1859.

las leyes de expropiación forzosa, en la parte referente al ensanche y mejora de las poblaciones. Las citadas leyes fueron, como ha señalado Martín Bassols, un problema difícil para el derecho urbanístico, y, a la vez, una condición indispensable para la ejecución de los proyectos de reforma interior o ensanche (96). Reiteradas veces se pedía que fueran modificadas, lo cual ya indica el problema que significaba legislar, con carácter restrictivo, sobre el "sagrado" derecho de la propiedad. No puede extrañar, en este sentido, que el acuerdo del congreso estableciese que era "necesaria y conveniente" la reforma de las mismas, con el objetivo de abreviar la tramitación de los proyectos e indemnizar justamente a los propietarios. Como sería habitual en este tipo de conclusiones, una comisión quedaba encargada de formar las "bases" que, a su vez, serían sometidas a la comisión parlamentaria que estudiaba, en las mismas fechas, la reforma de las leyes de expropiación.

En el VI C.N.A. (San Sebastián, 1915) Pedro R. Mariño y Manuel Martínez Angel presentaron una ponencia sobre Modificaciones que deben introducirse en la legislación vigente para favorecer los modernos trazados de poblaciones y hacer estas más bellas y más higiénicas. En la misma criticaban las principales leyes de urbanización vigentes, afirmando: "Todas ellas adolecen del mismo defecto de origen, cual es su carácter exclusivamente administrativo, teniendo por único fin, por una parte, garantizar los intereses de la propiedad, y por otra, el conceder privilegios y exenciones

(96) Véase, Martín BASSOLS COMA, Génesis y evolución del derecho urbanístico español, 1812-1956 (1973), especialmente, págs. 348. y ss.

para facilitar la realización de obras, no tratando, por lo tanto, en ellas, de las cuestiones relacionadas con la viabilidad, con la higiene, con la estética, ni con ninguno de los importantes servicios de carácter público y privado que exijan instalaciones, canalizaciones y tendido de redes que tanta importancia tienen y que van aumentando de día en día" (97). En consecuencia, se acordaba —como cabe suponer—: "Que sean unificadas y simplificadas en su tramitación las vigentes leyes para la mejora, ensanche y saneamiento de la población, ampliando sus disposiciones a las cuestiones higiénicas, estéticas y muy especialmente con la clasificación o división en zonas de los diferentes tipos de urbanización característicos de cada una de ellas en la vida moderna" (98). Al mismo tiempo, se pedía que "...se haga obligatoria la formación de planos de reforma y ensanche, a las poblaciones de más de 10.000 habitantes, fijando un plazo prudencial para su ejecución". Finalmente, el congreso acordó: "Que reconocidos los grandes beneficios que reporta a la salubridad e higiene, en los grandes centros de población, la construcción de las llamadas "ciudades jardines" y de otros modernos sistemas de urbanización, se estimule por el Estado la reforma y

(97) Manuel MARTINEZ ANGEL y Pedro R. MARIÑO, Modificaciones que deben introducirse... (1914), pág. 9.

(98) *Ibidem*, pág. 14. Según los ponentes, una nueva Ley de Urbanización debería recoger las siguientes materias: trazado de vías de comunicación; creación de plazas y jardines; trazado de la red general de desagües; conducción y distribución de aguas; conducciones de gas y electricidad; trazado de los medios de comunicación; emplazamiento de edificios públicos; limpieza de las vías públicas; emplazamiento de los monumentos que "deban ser conservados"; y orden de ejecución de obras.

ensanche de poblaciones cuando tengan por base proyectos de ese carácter, dispensando protección análoga, por lo menos, a la concedida para la construcción de casas baratas" (99).

Las conclusiones citadas reflejan el estado de opinión —recordemos los artículos que publicaba "La Construcción Moderna"— favorable a la promulgación de una Ley General de Urbanización, de la que Modesto Fossas había hablado en el congreso de 1888. Eso fue, en buena medida, lo que quiso ser el Estatuto Municipal de Primo de Rivera, y de ahí, la excelente acogida que tuvo en un primer momento, puesto que venía a satisfacer una serie de necesidades planteadas en las dos últimas décadas, a través de publicaciones periódicas, congresos, conferencias, etc. Nombres destacados en todo ello fueron Modesto Fossas, Mariano Belmás o Eduardo Gallego, entre otros.

Dos años más tarde, en el VII C.N.A. —celebrado en Sevilla—, Antonio Gómez Millán, uno de los representantes más conocidos del

(99) VI Congreso Nacional de Arquitectos. Conclusiones (1915), pág. 15. Recordemos, a propósito de este interés por las "ciudades-jardines" que, en 1912, se había fundado, en Barcelona, la Sociedad Cívica La Ciudad Jardín, destinada a propagar ese modelo de urbanización; su secretario, Cebrià de Montoliu, sería uno de los más decididos publicistas del mismo, además de divulgador de Ruskin. Entre sus numerosos escritos, podemos destacar Las modernas ciudades y sus problemas (1913), así como la edición de la revista "Civitas" (1914), en cuyo primer número insertaba un Credo de la Ciudad-Jardín.

"estilo sevillano" que encabezaba Anfbal González, presentó una ponencia sobre el Criterio que debe seguir el arquitecto para la urbanización y ensanche de poblaciones históricas y modo de enlazar las partes antigua y moderna. En pleno auge del regionalismo arquitectónico, y ante las expectativas urbanas que engendró el proyecto de la Exposición Iberoamericana, no puede extrañar que una de las principales preocupaciones de la ponencia fuera asegurar la continuidad entre el centro histórico y la zona de expansión (100). El texto de Gómez Millán estaba informado de las ideas "nacionalistas" que defendía Lampérez, y del concepto de "urbanización artística" que habían elaborado, conjuntamente, Reinhard Baumeister, Joseph Stübben, Charles Buls y Camillo Sitte (101). Se comprende, pues, que Gómez Millán pensara que la reforma de "poblaciones históricas" fuera, no sólo un problema de salubridad pública, sino un verdadero desafío cultural para los arquitectos. En este sentido, las recomenda-

(100) "El gran problema está —afirmaba el ponente— en la clasificación y agrupamiento de cada clase de construcciones y en la asimilación de estilos y trazados para que la parte ensanchada no sea nunca una población nueva tan distinta de la que se pretende ensanchar, que pueda significar una protesta de lo monumental y de lo histórico que nos legaron generaciones pasadas, y que, más o menos mutiladas, se conservan y deben mostrarse con orgullo, como prueba de gran cultura y gran sentido práctico de cada una de las civilizaciones que han marcado con su sello la influencia de las costumbres de cada época"; Antonio GOMEZ MILLAN, Criterio que debe seguir el arquitecto... (1917), pág. 6. Sobre su obra como arquitecto, véase, Alberto VILLAR MOVELLAN, Arquitectura del Regionalismo en Sevilla, 1900-1935, (1979), en especial, págs. 264-266 y 380-383.

(101) Téngase en cuenta lo dicho en fols. 168-169.

ciones de Baumeister se traducen con exactitud cuando, al tratar de la incidencia de las reformas urbanas en los monumentos, aconseja que de ellos se haga una "exposición permanente", dotándolos de "fondo, luz y puntos de vista convenientes". Esto se conseguiría, según Gómez Millán: "Descongestionando los alrededores, que en la mayoría de los casos están ocupados por lo que pudieramos llamar construcciones parásitas del monumento, y asegurando, donde fuera posible, el dominio del terreno conquistado con jardines y agradables paseos, que, sin quitar visualidad al monumento, sea una ofrenda para el y para los que nos lo legaron" (102).

De las conclusiones presentadas por la ponencia, y aceptadas por el congreso, cabe destacar la petición de que las Academias de Bellas Artes y de la Historia procedieran a la formación de un "Índice de las poblaciones que merezcan el concepto de históricas o de carácter artístico, en cuanto a su parte monumental o a su disposición urbana se refiera". Por otra parte, el congreso pedía "...que siempre que se pretenda llevar a cabo un proyecto de ensanche, de reforma interior, o de cambio de alineaciones, se procure conservar, no sólo el carácter artístico de la población, sino los monumentos a que afecte la reforma" (103).

(102) *Ibidem*, pág. 17.

(103) En la discusión del tema, que fue uno de los que más interés despertaron, intervinieron: Lampérez, Vega y March, Martorell, Aníbal González, Cabello y Lapiedra, Bassegoda, Mora, Repullés, Salvador, Salvat, Cárdenas, Borrell, y Palacio. Un extracto del debate puede verse en Asociación de Arquitectos de Andalucía. Memoria de los trabajos realizados durante el año de 1917 (1018), págs. 47-53.

El problema de la urbanización higiénica fue nuevamente discutido en los congresos de Bilbao (1907) y Valencia (1909). En el primero fue ponente Alberto de Palacio, quien trató de la Higienización de las poblaciones en general, y de las habitaciones en particular. Discutido el tema, se acordó que las conclusiones de la ponencia eran demasiado amplias, por lo que el congreso acordó redactar otras en las que, como aspecto más destacable, figuraba otra petición de ley; en este caso, una referente a Salubridad e Higiene, que sustituyera a la de 18 de marzo de 1895 sobre mejora, ensanche y saneamiento de poblaciones. Dos años más tarde, y teniendo como base la ponencia de Santiago Madrigal Rodríguez, El arquitecto ante la higiene, el congreso de Valencia pedía nuevamente la promulgación de aquella ley; pero, además, acordaba que el arquitecto era "...el único facultativo a quien corresponde, por su título profesional, intervenir en todos los asuntos relativos a Higiene urbana" (104).

En esa misma convocatoria se recogía el estudio de La casa obrera, siendo ponentes Eduardo Mercader y Gabriel Borrel. El tema, como sabemos, fue objeto de un importante debate en el I C.N.A. (Madrid, 1881). Ahora, el planteamiento del problema era muy distinto. El proyecto de Ley de Casas Baratas, elaborado por el Instituto de Reformas Sociales, cuyas "bases" publicó Adolfo Posada en 1907, se encontraba en plena tramitación. Las conclusiones del congreso —desarrolladas en 37 artículos— se articulaban aten-

(104) M.V.M., V Congreso Nacional de Arquitectos, A.C., XIII, (1909), págs. 200-214.

diendo a cinco puntos de vista: social, higiénico, económico, medios de ejecución y conservación, y transmisión del dominio. Desde el punto de vista social, lo acordado no difería de la opinión mayoritaria en 1881; es decir: "Las agrupaciones de viviendas para obreros no deben acumularse formando extensos barrios, sino desparramarse por la población y su término" (105). Se pedía, en consecuencia, que se promoviera la construcción de edificios que dispusieran de "habitaciones baratas", a modo de los discutidos "sotabancos". Sin duda, este acuerdo estaba impregnado de los mismos temores y reticencias ideológicas que llevaron a la condena de los barrios obreros en el congreso de 1881. Se trataba, como ya sabemos, de un pensamiento con el que se creía poder atemperar los conflictos sociales y los antagonismos de clase.

Desde el punto de vista higiénico, se afirmaba que el "ideal de la casa salubre" era el de la vivienda alejada de los grandes centros urbanos, bien ventilada e iluminada, dotada con huerto o jardín. Donde se hace más evidente el nuevo tratamiento del problema es en los "medios de ejecución". Aquí se enumeraba —tras sentar la prioridad de la iniciativa privada— un detallado código de obligaciones por parte de la administración pública, de forma semejante a lo que iba a recoger la Ley de Casas Baratas de 1911.

Ante los efectos que en nuestra economía estaba causando la I Guerra Mundial, el 2 de marzo de 1917 se dictó una ley para la protección y fomento de la industria nacional. En el VIII C.N.A. (Za-

(105) *Ibidem*, pág. 204.

ragoza, 1919), Miguel Angel Navarro presentó una ponencia, Industrialización de los sistemas modernos de construcción, en la que, fundamentalmente, se pedía que los beneficios de aquella ley se hicieran extensivos a las modernas industrias de la construcción, en especial, a aquellas que permitían mayor economía y se basaban en la "producción en serie de elementos" concebidos para un "rápido montaje en obra" (106). Navarro, uniéndose a las peticiones que en esos años venían haciéndose, proponía la reforma de la Ley de 1911 para que sus disposiciones pudieran aplicarse "...a clases sociales más elevadas, siquiera sea transitoriamente". Por otra parte, la ponencia hacía un llamamiento para que los arquitectos colaboraran en la "implantación de nuevas industrias de elementos constructivos modernos", de aplicación —según acuerdo del congreso— a la "construcción rápida y económica de viviendas modernas". En todos los demás puntos, el congreso asumió las conclusiones de la ponencia.

(106) "La construcción moderna —según Navarro— exige cada vez mayores refinamientos en sus elementos y mayor rapidez en su colocación en obra, y el problema actual de la vivienda debe abordarse a la moderna, siquiera sean económicas las edificaciones. Hay que deshechar cada vez más mano de obra, tanto por las dificultades crecientes de los conflictos sociales, como por su carestía. Debe llegarse en las construcciones de tipo económico a una producción casi totalmente fabril, siquiera se procure hacerla compatible con la estética"; Miguel Angel NAVARRO, Industrialización de los sistemas modernos de construcción, C.M., XVIII (1920), págs. 16-20.

2.3. La Arquitectura Nacional: naturaleza y éxito de un pensamiento.

En el VI C.N.A. (San Sebastián, 1915), la controversia en torno a las Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional —ponencia presentada por Leonardo Rucabado y Aníbal González—, así como la consiguiente polémica entre Rucabado y Demetrio Ribes, puede situarse al término de un largo proceso desarrollado en la cultura arquitectónica historicista, que se remonta a mediados del siglo XIX. La apelación a la "nacionalidad" constituye un elemento que aflora en diversas ocasiones. Así, en 1846, durante lo que se ha llamado la "polémica gótica", un argumento fundamental para defender la implantación del goticismo en la arquitectura moderna —por otra parte, sostén de la arqueología romántica— fue la consideración del gótico en razón de su origen "nacional" (107). Recordemos, por ejemplo, lo que escribió Jean-Baptiste A. Lassus en su Denuncia de la completa ignorancia del estilo gótico en el ambiente académico (1846): ¿...por qué ir a buscar un arte extranjero cuando tenemos un arte nacional, esencialmente francés por su genio, por su forma y su construcción? ¿No es más natural apropiarnosle, desarrollarle y completarle, para ponerle en relación con todas las nuevas necesidades de la sociedad actual?" (108). Esta era la base, como es bien conocido, de las teorías de Viollet-le-Duc. Pero no siempre se apelaba al gótico para construir una arquitectura "nacional"; así, Pascal Coste, miembro de la Academia de Marsella, escribió, en 1847, Sobre la posibilidad de crear una arquitectura na-

 (107) Véanse, fols. 35-46.

(108) El texto de Lassus fue reproducido en el B.E.A., I (1846), págs. 81-83 y 89-90.

cional en Francia, estableciendo la obligación de recurrir al pasado, y afirmando que el Renacimiento, la época de Francisco I, ofrecía los ejemplos a imitar por los arquitectos modernos (109). Como ha señalado Rykwert, la concepción de una arquitectura dotada de carácter "nacional" se enfrentaba al modelo de la arquitectura academicista de valor universal (110).

En España, Aníbal Alvarez y Buquet, haciéndose eco de la polémica francesa, manifestaba: "Deseo que la arquitectura tenga carácter propio de nacionalidad, y se identifique con todas las circunstancias privativas de cada país..." (111). En la misma fecha, 1846, Aníbal Alvarez había redactado —en unión con José Caveda y José Madrazo— el célebre Informe sobre un Viaje arquitectónico a las provincias de España, importante paso hacia la formalización de una moderna historiografía arquitectónica, deudora de la pasión romántica, pero sujeta a la metodología positivista que se impondrá en la segunda mitad del siglo. No olvidemos, tampoco, que una década más tarde comenzará la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España, empresa editorial que puede considerarse como una de las fuentes decisivas para el desarrollo del historicismo arquitectónico en nuestro país (112).

(109) El texto de Coste puede verse en Luciano PATETTA, La Polemica fra i Goticisti e i Classicisti dell'Académie de Beaux-Arts, Francia, 1846-1847 (1974), págs. 69-71.

(110) Joseph RYKWERT, La casa de Adán en el Paraíso (1975), págs. 40-43.

(111) Aníbal ALVAREZ Y BUQUET, Exposición del sistema adoptado para la enseñanza de las teorías del arte arquitectónico, B.E.A., I (1846), pág. 98. El testimonio de Alvarez es especialmente interesante, en tanto era profesor de la recién creada Escuela Especial de Arquitectura.

(112) Véase, fol. 73.

Preludio de la lucha contra el "exotismo" —antítesis del arte nacional—, de la que serán conocidos protagonistas Rucabado, Lampérez o Cabello y Lapiedra, en 1866 Luis Céspedes denunciaba el peligro de la influencia francesa, a propósito de la arquitectura madrileña de esos años (113). Téngase en cuenta que, si la atracción por lo francés constituye un fenómeno que afectó no sólo a los arquitectos españoles, paralelamente se produce la revivificación de un "estilo nacional", el mudéjar, capaz de satisfacer aquella insistente búsqueda del "estilo propio" que agobiaba a todos los comentaristas de arquitectura en la segunda mitad del siglo XIX, desde la contundente denuncia de José M^a Quadrado (114). José Amador de los Ríos se encargaría de ofrecer, en su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la evidencia de un estilo, con "carácter nacional" ("...tan propio y característico de la civilización española..."), llamado a ejercer, según Ríos, una poderosa influencia en la arquitectura y en las artes industriales contemporáneas (115).

(113) Luis Céspedes, director de "La Arquitectura Española", lo expresaba así: "...para hacer palpable la influencia francesa en nuestras costumbres, ahí están esas construcciones exóticas modeladas al estilo de París; construcciones que si en las orillas del Sena significan y valen algo, en las del Manzanares son un verdadero anacronismo, pudiendo alguna de ellas citarse como un perfecto modelo de extravagancia y de mal gusto"; Correspondencia entre la Arquitectura contemporánea y nuestro actual estado social, A.E., I (1866), págs. 4-5.

(114) José M^a Quadrado había escrito, en 1851, aludiendo al estado de la arquitectura, que "...sin pensamiento, sin estilo propio, sin atenerse a la imitación de ninguno, los baraja y confunde todos, produciendo incoherentes amalgamas..."; Dos palabras sobre demoliciones y reformas (1851), pág. 5.

(115) Véanse, fols. 88-93.

La cultura arquitectónica historicista siempre mantuvo abierto el debate en torno a las aportaciones que pudieran derivarse del "carácter nacional". Por ello, Lluís Domènech i Montaner, cuando publica en "La Renaixença" En busca de una arquitectura nacional, comienza advirtiéndonos: "La palabra final de toda conversación sobre arquitectura, la cuestión capital de toda crítica, viene a girar, sin querer, alrededor de una idea, la de una arquitectura moderna nacional" (116). Considerando que la sociedad del último tercio del siglo XIX se caracterizaba por ser una "época de transición", pensaba —como tantos otros educados en la filosofía del "zeitgeist"— que era imposible "...encontrar la grandiosa armonía de la cual han sido imagen las verdaderas épocas arquitectónicas" (117). No obstante, confiaba en la aparición de una "nueva era" para la arquitectura; pero, aunque todavía lejana, anticipaba que los elementos de la sociedad futura "...anularan todos los esfuerzos para crear una arquitectura nacional" (118).

Por otra parte, la imposibilidad de crear una arquitectura nacional "española" venía determinada, según Domènech, por las diferentes tradiciones y los opuestos medios físicos de cada región. En úl-

(116) Lluís DOMENECH I MONTANER, En busca de una arquitectura nacional, "La Renaixença", VIII (1878); citamos del texto publicado por "Cuadernos de Arquitectura", nº 52-53 (1963), págs. 9-11; número monográfico dedicado al arquitecto catalán. Domènech había obtenido el título en 1873; sus primeras obras importantes (la editorial Montaner y Simón, el Palacio Montaner, o el café-restaurante de la Exposición Universal de 1888) son todas posteriores a este artículo, del que Oriol Bohigas escribió que fue "el primer texto catalán que planteó teóricamente el intento de una arquitectura auténticamente moderna"; véase, Oriol BOHIGAS, Reseña y catálogo... (1973), págs. 118-120.

(117) *Ibidem*, pág. 10:

(118) *Ibidem*.

timo término, el arquitecto catalán lo que niega es la existencia de una arquitectura moderna "española"; pero, inmerso en obligados recursos historicistas, concluye formulando recomendaciones que no hubiera despreciado —años más tarde, como veremos— Vicente Lampérez. "¿Por qué no preparar —se preguntaba Domènech—, ya que no podemos formarla, una nueva arquitectura? Inspirémonos en las tradiciones patrias, con tal de que estas no nos sirvan para faltar a los conocimientos que tenemos o podemos adquirir... En una palabra, veneremos y estudiemos asiduamente el pasado..." (119). La obra arquitectónica de Domènech será, en este sentido, una elocuente concreción de ese pensamiento. Nos interesa destacar, por otra parte, que Domènech, siendo profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, en la que impartía los cursos de Teoría de Composición de Edificios y Proyectos, ejerció una fuerte influencia en el joven Rucabado; éste, recordando aquellos cursos, escribiría: "Fue nuestro inolvidable y meritisimo maestro don Luis Domènech y Montaner, el que dio los primeros toques en la puertecilla de nuestras devociones artísticas, tratando de impregnarlas de aromas regionales" (120).

Sólo dos años más tarde, Camillo Boito, el más destacado e influyente teórico de la arquitectura italiana de la segunda mitad del siglo XIX, escribe Sullo stile futuro dell'architettura in Italia —prologo del libro Architettura del Medio Evo in Italia (1880)— procla-

 (119) *Ibidem*, pág. 11.

(120) Leonardo RUCABADO, Consecuente aclaración, A.C., XX (1916), págs. 1-8.

mando a modo de consigna: "Lo stile nuovo dev'essere nazionale... L'Architettura deve liberamente annodarsi ad un unico stile italiano del passato. Deve perdere il carattere archeologico di quello stile, per diventare tutta moderna" (121). Boito rechazaba el eclecticismo, fundamentalmente, por lo que este tenía de internacionalización, es decir, de pérdida de los caracteres propios de cada nacionalidad. Al mismo tiempo, pensaba que sería posible construir una nueva arquitectura, inspirada en el pasado, pero sin el lastre arqueológico o la copia; negación, esta última, de la capacidad creadora del artista-arquitecto. Como veremos más adelante, algunas ideas de Lampérez, Torres Balbás o Anasagasti, tienen esta misma intención. Viollet-le-Duc la había convertido en doctrina al pensar en una arquitectura del hierro, concebida según el racionalismo medieval, y desprovista del adorno arqueológico no justificado.

Tampoco puede olvidarse —tratando de situar los precedentes de la discusión planteada en 1915—, las coordenadas estilísticas impuestas en los programas arquitectónicos de las grandes Exposiciones universales. Con ellos se establece una tendencia, avalada por la enorme ideologización que representa el espacio político-económico-cultural de las exposiciones, en favor de gramáticas nacionales que hicieran hablar —con exactitud y peculiaridad— distintos lenguajes arquitectónicos. En el caso español, fue notable la implantación de una "moda" neoplateresca a raíz del éxito que para muchos —profesionales o comitentes— significaba el pabellón de José Urioste en la Exposición Universal de París de 1900.

 (121) Citado por Luciano PATETTA, L'Architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli, 1750-1900 (1975), pág. 301.

La revivificación del plateresco, agudizada por intensos deseos nacionalistas, tenía un contexto socio-político muy particular: las teorías regeneracionistas anteriores o posteriores a la crisis nacional del 98. Poseemos una exacta valoración de este problema en un texto publicado por Manuel Vega y March en 1901 (122). Analizando las consecuencias del desastre colonial, el director-proprietario de "Arquitectura y Construcción" reclamaba el inicio de una "reacción regeneradora" para frenar la creciente dependencia de la vida nacional respecto a otros países. En la esfera artística, este fenómeno, escribía, "...lleva trazas de ser uno de los más graves peligros que hoy se alcen, atentatorios a nuestra personalidad propia y castiza..." (123). Por consiguiente, no puede extrañar que Manuel Vega acuda a destacar el nacionalismo y el regionalismo (obsérvese que son nociones empleadas en sentido complementario) como puntos de apoyo para la "regeneración arquitectónica". Años más tarde, estos planteamientos se perfilan a través de los textos de Rucabado, Lampérez, Ribes, Cabello y Lapiedra, Torres Balbás o Anasagasti, en un debate esencial del pensamiento arquitectónico que tiene su punto álgido en la década 1910-1920.

A partir de 1900, la hipótesis de un arte nacional —moderno remedo de los órdenes nacionales del siglo XVII— tuvo un significativo apoyo institucional, mediante muy diversas iniciativas, dirigido a fomentar su existencia. Así se comprende, por ejemplo, la defini-

(122) Manuel VEGA Y MARCH, Regeneración artística, A.C., V (1901), págs. 306-312, (A.T.).

(123) *Ibidem*, pág. 310.

ción de la Academia de San Fernando como impulsora de la "nacionalización del Arte"; la convocatoria del Concurso de la Sociedad Española de Amigos del Arte y el I Salón de Arquitectura, en 1911; el concurso de fachadas del Ayuntamiento sevillano en 1912; la tarea propagadora de Lampérez y Rucabado; o el programa oficial para edificios de correos y telégrafos (124). Es este conjunto de acciones, acompañadas de una extensa literatura, e inmersas en un amplio movimiento cultural y político, lo que hace del discutido "nacional-regionalismo" una faceta sobresaliente de la cultura arquitectónica anterior al racionalismo de los años veinte, con el que coexiste hasta ceder posiciones, no antes de 1930.

Como es sabido, el concurso que promueve la Sociedad Española de Amigos del Arte, y la convocatoria del I Salón de Arquitectura

(124) Véase, Enrique SERRANO FATIGATI, Memoria acerca de los fines que persigue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1908); en ella se hace un interesante llamamiento para que la Academia impulse todas las manifestaciones que reflejen la singularidad nacional y sirvan para recuperar la dignidad entre las naciones del mundo. En este sentido, la Memoria refleja bien el lenguaje que siguió a la crisis del 98. En la misma Academia, dos años más tarde —en 1910—, Manuel Aníbal Álvarez y Amoroso, en su discurso de recepción, expondrá algunos criterios para establecer la "nacionalidad" de la Arquitectura. El reglamento del concurso sevillano lo publicó "Arquitectura y Construcción", XVI, (1912), págs. 56-57; sobre el mismo, y, en general, sobre el regionalismo arquitectónico sevillano, véase, Alberto VILLAR MOVELLAN, Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano (1978) y Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935 (1979). Para el programa oficial de construcciones de la Dirección General de Correos, véase, Luis M^a CABELLO Y LAPIEDRA, Los nuevos edificios para Correos y Telégrafos, A.C. (1919), Anuario para 1920, págs. 81-94.

por parte de la Sociedad Central de Arquitectos, presidida por Vicente Lampérez, sirvieron —anticipando la discusión del VI C.N.A. (1915)— para poner a prueba la realidad de un historicismo arquitectónico volcado en obtener un nuevo estatuto cultural basado genéricamente en principios de "nacionalidad", y articulado, según pronosticaba Manuel Vega en 1901, sobre "clasificaciones regionales" (125). Consideremos, pues, cuál fue el origen inmediato de tales acontecimientos.

En 1908, Francisco Alcántara, conocido crítico de Arte, solicitaba —desde las páginas de "El Imparcial"— al presidente de la sección de Arquitectura del Círculo de Bellas Artes, Santiago Castellanos, la convocatoria de un concurso bajo el lema: "La Casa Española". El deseo de Alcántara era propiciar la "nacionalización" de la arquitectura contemporánea, tomando como ejemplos las construcciones tradicionales que demostraban la grandeza y esplendor del pasado. Curiosamente, uno de los que se opusieron a esa idea fue Enrique M^a Repullés y Vargas: "¿Se conseguirá con esto —preguntaba Repullés— nacionalizar nuestra arquitectura. No lo creo... Me parece muy difícil eso de la 'nacionalización' de la arquitectura patria..." (126). El concurso no se celebró hasta 1914.

(125) Manuel VEGA Y MARCH, op. cit., pág. 310.

(126) Enrique M^a REPULLES Y VARGAS, "Actualidades", A.C., XII (1908), págs. 34-35.

Por el contrario, el concurso de la Sociedad Española de Amigos del Arte, y el I Salón de Arquitectura, se inauguraban en 1911 (127). La convocatoria del primero, definido como concurso de proyectos "...para contribuir a la restauración del arte nacional y su adaptación a las modernas edificaciones", establecía cuatro temas: 1º, Proyecto de fachadas de un palacio particular o de un edificio público; 2º, Proyecto de fachada de casa de alquiler en calle de primer orden; 3º, Proyecto completo de una pequeña casa de campo; 4º, Proyecto de reforma de una casa antigua existente en Madrid. Todos ellos —sobra añadir— requerían indagar en "alguno de los estilos genuinamente nacionales", según una de las bases de la convocatoria. Los premios concedidos se distribuyeron así: tema 1º, Proyecto de Palacio para un noble en la Montaña, de Leonardo Ruca-bado; tema 2º, declarado desierto. Accésit a Luis M^a Cabello y Lapiedra; tema 3º, Proyecto presentado por Francisco Pérez de los Cobos; tema 4º, Proyecto de reforma de la casa de Cisneros, de Luis Bellido. Conviene señalar que el jurado calificador estaba for-

(127) La Sociedad Española de Amigos del Arte se había fundado en 1910. Entre sus objetivos figuraba "...propagar el conocimiento del Arte en España y auxiliar la acción del Estado, así en la conservación y restauración de los monumentos antiguos como en la adquisición de obras de importancia artística, histórica o bibliográfica". Desde su fundación llevó a cabo una importante serie de exposiciones sobre cerámica española (1910), primitivos españoles (1911), mobiliario español (1912), pintores españoles del siglo XIX (1913), lencería y encajes españoles (1915), miniaturas (1916) y otras. En 1912 comenzó la publicación de una revista, "Arte Español", cuya primera etapa se prolongó hasta 1935. Sus páginas reflejan bien el extenso campo de materias artísticas que abarcó la Sociedad, singularizada, como escribió Gaya Nuño, por su notorio talante aristocrático.

mado por el marqués de la Torrecilla, como presidente, en representación de la Sociedad Española de Amigos del Arte; Miguel Blay, de la misma Sociedad; Vicente Lampérez, presidente de la Sociedad Central de Arquitectos; Enrique M^a Repullés y Vargas, académico de San Fernando; Juan Moya, profesor de la Escuela de Arquitectura; y Francisco Alcántara, crítico de Arte.

Al I Salón de Arquitectura concurrió un numeroso grupo de arquitectos, representativos de todas las tendencias —tanto "nacionales", "regionales", "exóticas" o "modernistas"—, entre los que cabe recordar los nombres de Rucabado, Reynals, Repullés y Vargas, Amós Salvador, Vega y March, Lampérez, Sáinz de los Terreros, Mora, Puig i Cadafalch, Bellido, Domènech i Estapá, Anasagasti, y Yarnoz. Figuró también una colección de trabajos de pensionados en Roma (Jareño, Cubas, Anibal Alvarez, Zabala, Pavía, y Amador de los Ríos) y una sección dedicada a la obra de arquitectos fallecidos, entre los que cabe citar a Arturo Mérida, Juan Segundo de Lema, Francisco de Cubas, Jerónimo de la Gándara, José Urioste, Emilio Rodríguez Ayuso y Miguel Aguado (128).

(128) El éxito del I Salón de Arquitectura se vió favorecido por las críticas que recibía la participación de los arquitectos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, cuestión de la que nos hemos ocupado en el capítulo anterior, al detallar el contenido de algunas revistas. El II Salón de Arquitectura se celebraría en Barcelona en 1916; sobre el mismo, véase, Luis M^a CABELLO Y LAPIEDRA, Segunda Asamblea de las Delegaciones de arquitectos españoles, A. C., XX (1916), págs. 157-165; crónica publicada también en C. M., XIV (1916), págs. 193-198.

Estos acontecimientos nos brindan la oportunidad de clarificar algunos de los parámetros básicos para restituir lo que fue el movimiento a favor del "renacer" de la arquitectura española, fundamentado en modelos "nacionales" o "regionales". Algunas dificultades ya habían sido expuestas por Manuel Aníbal Álvarez y Amoroso cuando disertó en la Academia de San Fernando sobre Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea (1910). Recordemos que en este discurso estaban presentes todos los elementos teóricos del debate, aunque variara su tratamiento. Así, en primer lugar se establecía la imposibilidad de encontrar —mirando hacia atrás en la Historia— un "tipo español" que sirviera de base para la arquitectura contemporánea; pero, al mismo tiempo, quedaban proscritas todas las importaciones "exóticas". A pesar de admitir la carencia histórica de un arte arquitectónico genuinamente "español", el logro de un "Arte Nacional" era defendido —en consonancia con el ambiente político y cultural de aquellos años— como un objetivo demandado "por dignidad"; fórmula retórica que hizo numerosos adeptos.

Nos encontramos, en el discurso de Aníbal Álvarez, con tres consideraciones de obligada presencia en la discusión sobre el estado de la arquitectura a principios de siglo: repudio del "exotismo" entendido como imitación servil de la arquitectura europea; descrédito de la revivificación de un presunto estilo "propio" de la arquitectura española, tal como se había practicado décadas antes (neomudéjar o neoplateresco arqueológicos); y estimación de las "costumbres locales" como medio para alcanzar una moderna fisonomía que pudiera, a la vez, considerarse como creación original no imitativa del pasado ni de otros países. Estas cuestiones adquieren distinto perfil, según comprobaremos, en los textos de Lampérez, Vega y March, Cabello y Lapiedra, Rucabado, Torres-Balbás o Anasagasti.

Vicente Lampérez, quien como ya hemos señalado, presidía la Sociedad Central de Arquitectos y era, además, un prestigioso valedor del "nacionalismo" arquitectónico, pronunció una conferencia en el Salón de Arquitectura de 1911, bajo el expresivo lema: La Arquitectura española contemporánea. Tradicionalismo y exotismos. En ella vierte su personal visión de los problemas que experimentaba la arquitectura, al debatirse entre fórmulas historicistas pensadas como opciones culturales —cuando no políticas— con marcadas diferencias. De este modo, "lo castizo" y "lo exótico" son nociones enfrentadas para, por una parte, enfatizar los valores de la Tradición y la Historia propia; por otra, para distanciarse de todo aquello que significaba, en la cultura arquitectónica decimonónica, la influencia del llamado eclecticismo "internacional" (casi siempre equivalente a lo que Charles Garnier dijo que era el estilo Napoleón III). A nuestro juicio, el pensamiento de Lampérez se fundamenta en conceptos de la Arquitectura ("Arte supremo") y del artista-arquitecto, que habían sido los ejes motrices de toda la cultura arquitectónica del siglo XIX, y que sólo encontrarán un definitivo deterioro con la implantación de la crítica racionalista. Por este motivo, conserva la idea de "ejemplaridad" del pasado y su continuidad; estrategia teórica asegurada por su intensos estudios históricos, de los que, en 1908, había surgido su Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media.

Otra componente que explica los juicios de Lampérez es su declarada actitud de rechazo ante lo que, sobre todo tras el 98, significaba la "europeización" —"denigrante palabra", decía Lampérez— de la sociedad y de la cultura española. Conocida es la polarización que la crisis de fin de siglo produce en nuestro país: a las llamadas para introducirnos en el mundo europeo se sucederán los duros ale-

gatos en defensa de la "españolidad". Lampérez hizo lo segundo.

Es importante señalar que en el debate sobre la "nacionalidad" arquitectónica existía un general rechazo de la "imitación" de los estilos históricos (a excepción de ciertas recomendaciones de Rucabado o de Cabello y Lapiedra) y un compartido deseo de alcanzar el "estilo nuevo", representativo de las costumbres y necesidades de la sociedad del siglo XX, sin incurrir en el "arqueologismo" del siglo anterior. En principio —sin más pormenores— estas eran ideas que, junto a Lampérez, Rucabado o Cabello y Lapiedra, podían suscribir Ribes, Torres-Balbás o Anasagasti. Es patente, en todos ellos —incluso en Rucabado—, la insatisfacción que produce no encontrar formas originales que les permitieran desligarse —con prudencia— de los modelos antiguos. Las discrepancias de fondo surgen cuando se plantea su "adaptación" o la manera de "aprender" en ellos la fórmula para, con los medios modernos, obtener el lento y progresivo surgimiento de una arquitectura que no dependiera de recuerdos pasados. Una serie de matices —hoy pueden parecernos excesivamente banales— dieron lugar, sobre todo entre 1910 y 1920, a una tensa controversia de amplio alcance social, cultural y político.

Veamos, pues, qué significaban para Lampérez, en la discusión arquitectónica, los términos "tradicionalismo" y "exotismo". Ante todo, tengamos en cuenta la decisiva influencia que ejercía —entre determinados sectores del país— la figura intelectual de Marcelino Menéndez y Pelayo. De él procedía el concepto de Tradición —continuamente argumentado por Lampérez, Rucabado o Cabello y Lapiedra— entendido como decantación del proceso histórico, que da origen a principios inmutables como el "espíritu de la raza". El con-

cepto de "estilo", de este modo, no podía ser otro sino aquel que contenía un factor de permanencia: "El estilo —decía Lampérez— no es sólo una mera vestidura del Arte; cuando es bueno, es una razonada aplicación de principios constructivos y estéticos, que persisten aunque varíe la forma externa" (129). Existían, además, estilos "muertos" ("...porque sus principios no pueden encarnar nuestras modernas necesidades") y estilos "vivos"; entre los primeros incluye al "romano", "visigodo", "románico" —con exclusión de la arquitectura religiosa— y "neoclásico"; los segundos son el "mahometano" ("...si no como principio social, sí como espíritu y técnica), el "ojival", el "mudéjar" ("...vivo, vivísimo, está hecho por España y para España"), el "renacimiento" y el "churrigueresco" ("...sobre todo para interiores fastuosos"). Tal distinción había sido establecida por el arquitecto belga Cloquet (La restauration des monuments anciens, 1901), y sirvió de base para los acuerdos tomados en el VI Congreso Internacional de Arquitectos (Madrid, 1904), como veremos más adelante.

Por otra parte, Lampérez estaba convencido de que algunos estilos tenían que ser expresiones peculiares de una civilización o de un país, mientras que otros eran forzadas implantaciones ajenas al "espíritu de la raza" o al medio físico de una sociedad. El "exotismo" era esto último; es decir, la adaptación injustificada de formas artísticas no fundamentadas en necesidades reales o en tradiciones

 (129) Vicente LAMPÉREZ, La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos, A.C., XV (1911), págs. 194-199; la cita corresponde a la pág. 195, (A.T.).

propias. Con palabras de Lampérez, el "exotismo" era "...la imitación, venga o no a cuento, con lógica o sin ella, conveniente o disparatada, de los estilos y las disposiciones extranjeras, contrarias las más de las veces, a las necesidades, a los usos, a los materiales y al clima del país. Todo por la suprema razón de que es 'moda'" (130). Adviértase, por lo tanto, que con esta interpretación no se rechazaban todas aquellas adopciones impuestas por nuevas necesidades sociales, inexistentes en otros tiempos, y que habían producido formas arquitectónicas específicas (131). Hay, en el pensamiento de Lampérez, una no desdeñable concepción racional de la arquitectura, aunque bien diferente de la que sostendrán los teóricos del funcionalismo. Sin necesidad de adoptar la máxima del "menos es más", Lampérez utiliza aquellas nociones emanadas de la cultura arquitectónica "iluminista", transmitidas por la Ecole de Beaux-Arts, que conservaban operativos los principios de racionalidad deducibles de las recomendaciones vitruvianas. Por este motivo, Collins ha podido escribir: "El racionalismo, tanto clásico como gótico o ecléctico, fue el movimiento arquitectónico más difundido y ciertamente el más saludable del siglo XIX y muchos edificios que parecen ser simples ejemplos de historicismo son, de hecho, honestos intentos de poner en práctica los ideales racionalistas" (132).

(130) *Ibidem*, pág. 195.

(131) "Considero lícito —afirmaba Lampérez— concebir en formas extranjeras, o por lo menos 'libres', ciertos edificios. ¿Cómo admitir un garaje plateresco o decorar un bar con elementos tomados del Transparente de Toledo? ¿Y no parecerá lícito o disculpable buscar formas nuevas, no tradicionales, para una obra del novísimo cemento armado?"; *Ibidem*, pág. 198.

(132) Peter COLLINS, Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución, 1750-1950 (1977), pág. 211.

Si el "tradicionalismo" era la opción que se imponía "por amor patrio y por lógica", según Lampérez, lo inmediato era indicar qué estilos permitían ser "adaptados" (133). Antes hemos aludido a la teoría de los estilos "vivos" y "muertos"; con ella, Lampérez centra su pensamiento acerca del "nacionalismo" en la arquitectura contemporánea. Tal como anticipábamos, la "adaptación" pretendía ser un procedimiento, bien distinto de la "imitación" o "copia", que consistiría en "...la modernización de los principios tradicionales, modificándolos lógicamente para hacerlos aptos a nuestra vida actual, a nuestro espíritu". Es oportuno recordar que Lampérez, de entre los estilos "vivos", los que consideraba más adaptables eran el mudéjar y el plateresco; pero se trataba —al menos, en sus planteamientos doctrinales— de soslayar la imitación de formas históricas, apelando a una ambigua idea de "adaptación", que, aunque brillantemente defendida —no podía ser menos en quien hay que reconocer una gran capacidad discursiva— tuvo no pocos detractores; y, lo que tal vez fuera peor, demasiados seguidores sin los conocimientos e inteligencia de Lampérez. La "adaptación", en esos casos, terminaba siendo un eufemismo de la "imitación servil" que todos —salvo excepciones— repudiaban.

(133) ¿Por qué razón —preguntaba— ha de ser "moda" en España el olvido del Arte patrio, con absurda y denigrante excepción entre las demás naciones? ¿Es porque la actual decadencia política de España nos hace olvidar que tuvo una Arquitectura histórica digna de servir de inspiración?; Vicente LAMPÉREZ, op. cit., pág. 196.

En definitiva, las orientaciones establecidas por Vicente Lampérez se sustentaban en la idea preliminar de que si el desideratum de la arquitectura contemporánea era lograr un "estilo nuevo y propio", sólo podía conseguirse con "...la adaptación sucesiva, lógica y ordenada de nuestras formas tradicionales, conservando en ellas lo que es inmanente: el genio de la raza sobrio y robusto en lo espiritual, y el país y el cielo, en lo material...que cuando a fuerza de adaptaciones se hayan modificado los estilos tradicionales, el estilo nuevo y nacional habrá surgido" (134). Proposición que no dejaba de ser una aporía, tanto más insalvable cuanto que Lampérez no construyó esa arquitectura moderna —por "adaptación del pasado"— que tanto defendía (135).

Criterios afines mantenía Manuel Vega y March. En sus Divagaciones sobre el tema Salón de Arquitectura encontramos, no sólo un decidido apoyo de cuantos medios (exposiciones, conferencias, publicaciones) pudieran contribuir a extender el conocimiento de las "ideas estéticas" —fundamento de la arquitectura contemporánea, según Vega— sino también un interesante testimonio de lo que en

 (134) *Ibidem*, pág. 199.

(135) Lampérez desarrolló estas ideas en numerosas ocasiones; además de la conferencia que acabamos de analizar, redactó una Memoria de los resultados del concurso, El concurso de proyectos de Arquitectura de la Sociedad Española de Amigos del Arte, "Arte Español", I (1912), págs. 7-10, en la que se veía obligado a decir: "Pudiera pedirse a la mayoría de los arquitectos, cuyos trabajos tanto hemos admirado, un menor servilismo en la 'imitación' y la consiguiente mayor libertad para la 'adaptación'".

estos años era el descrédito de la modalidad ecléctica del historicismo (136). Como Lampérez, Vega consideraba equivocada la corriente de opinión que, tras el 98, planteó la "europeización" del país como único medio para recuperar el ritmo de la Historia (137). La orientación, por el contrario, que debería seguir la arquitectura era —coincidiendo con Lampérez— buscar los factores propios de nacionalidad: "De aquí —afirmaba Vega— la teoría estética a seguir: el cultivo de los estilos nacionales, no para copiarlos, no para imitarlos, no para adoptarlos siquiera, sino para hacerlos servir de base a obras nuevas que tengan el aliento, el espíritu de nuestro siglo, y no nieguen el influjo de los anteriores, siempre dentro de las características populares, regionales y nacionales. Este es el único camino por donde ha de venir una Arquitectura española moderna: por los demás, sólo vendrá la confusión, la muerte del arte" (138).

La opinión de Vega resultará tanto más interesante, cuanto consideremos que fueron difundidas a través de una revista editada en Barcelona, ciudad en la que muchos estimaban ciertas tendencias del "modernismo", precisamente, por la componente "nacional" que las caracterizaba. Puig i Cadafalch, Domènech i Mantaner o algunas

(136) Fuente de "confusión" y "desconcierto", "...este eclecticismo —afirma Vega—, síntoma de vacilaciones, de dudas, de ausencia de ideal estético, justifica la falta de gusto en el público. ¿Con qué razón se le pueden exigir a estas orientaciones que nosotros no sentimos, no determinamos, no imponemos en nuestras obras?; Manuel VEGA Y MARCH, Divagaciones sobre el tema Salón de Arquitectura, A.C., XV (1911), págs. 209-213, (A.T.).

(137) "A fuerza de querer 'europeizarnos' —escribe Vega—, dejamos de ser españoles, y, por tanto, europeos...al paso que ellos se nutren de su propia historia y de su carácter distintivo, nosotros copiamos los suyos...después de haber sido conquistadores y dominadores de todo el mundo, hemos venido a ser esclavos de cualquiera"; *ibídem*, pág. 212.

(138) *ibídem*, pág. 213.

obras del joven Gaudí, eran los nombres que con más frecuencia se citaban como ejemplos de una arquitectura moderna inspirada en tradiciones propias. Cuando Vega plantea el resurgir de la arquitectura "nacional" —aludiendo a un ámbito geográfico más extenso—, se ve obligado a considerar cuál de los estilos históricos reúne las mejores condiciones. Como Lampérez, piensa que la arquitectura plateresca era "el germen insustituible de toda la moderna arquitectura española" (139). No puede extrañarnos, puesto que ya lo hemos hecho notar en otras ocasiones, que existan discrepancias entre planteamientos teóricos y arquitectura proyectada. En el caso de Manuel Vega no serán menos evidentes (140).

Otro comentarista del I Salón de Arquitectura, Luis M^a Cabello y Lapiedra, sentía una extrema admiración por los síntomas que le permitían hablar del "renacimiento de nuestra Arquitectura Nacional", celebrando, al mismo tiempo, la etapa de nueva prosperidad que vivían los oficios e industrias artísticas auxiliares de la construcción (141). Sus teorías sobre el "resurgimiento" arquitectónico se encuentran expuestas con precisión en un libro publicado por

(139) *Ibidem*.

(140) Sobre Manuel Vega, téngase en cuenta lo dicho en fol. 405.

(141) Luis M^a CABELLO Y LAPIEDRA, El Salón de Arquitectura, A.C., XV (1911), págs. 199-208. "Una reacción —escribía Cabello— se observa de poco tiempo a esta parte, favorable a resucitar nuestro arte de pasadas centurias, ya en la decoración interior empleando industrias olvidadas y para bien del arte restablecidas... ya en muchos detalles de ornamentación y adornos de exteriores".

la Sociedad Española de Amigos del Arte, La Casa española. Consideraciones acerca de una Arquitectura Nacional (1917), escrito para recordar el significado e influencia de los dos acontecimientos de 1911 que estamos analizando.

Cuando se publica el libro de Cabello, Lampérez ya era el indiscutible teórico del nacionalismo arquitectónico, por lo que sus recomendaciones, adoptadas casi textualmente, se entremezclan con algunos juicios particulares que nos interesa destacar. Luis M^a Cabello, miembro —como su padre, Cabello y Aso— de la Comunidad Tradicionalista, pensaba que la misión de "españolizar" la arquitectura se imponía "por dignidad nacional", frente a la negativa influencia del "extranjerismo", al que calificaba de "fiebre devastadora". Por tal motivo, creía que la postración de nuestra arquitectura tenía su origen —entre otros factores económicos o culturales— en el espíritu de servilismo que, en su opinión, escondía, en último término, la idea de europeizarnos para recuperar el prestigio internacional. El problema, visto bajo el prisma del patriotismo, exigía, según Cabello, apoyar con todos los medios el "resurgir" de un Arte Nacional cuya "fuente inspiradora" no podía ser otra —apelando a Lampérez y a Menéndez y Pelayo— sino la Tradición. Recogiendo casi íntegras las palabras del discurso académico de Arturo Mélida, Cabello recomendaba "...buscar en el ojival terciario, plateresco, mudéjar, y en el mismo barroco, esa tradición tan hermosa como genuinamente española, para hallar las nuevas formas, inspiradas en las condiciones de los materiales y las necesidades de la edificación (142).

(142) Luis M^a CABELLO Y LAPIEDRA, La Casa española. Consideraciones acerca de una Arquitectura Nacional, (1917), pág. 126.

Por supuesto, creía categóricamente en la existencia de un "estilo español" --con lo que discrepaba de Manuel Aníbal Álvarez-- para ser "adaptado", según recomendaba Lampérez, a las nuevas necesidades del siglo XX. Era la misma y difícil tesitura que, pregonando la "adaptación", no dudaba en condenar lo que pudiera ser simple "imitación" o "copia"; aunque esto condujera, frecuentemente, a llamativas contradicciones: mientras se buscan las razones de un programa renovador de los estilos históricos, se cae en el elogio de meras trasposiciones o copias mecánicas del pasado. Esto prueba la enorme dificultad que entrañaban las "intenciones" de Lampérez, como lo demuestra, por ejemplo, el desacuerdo que éste mantuvo con Rucabado, con motivo de la ponencia presentada por el arquitecto santanderino en el VI C.N.A. de 1915.

Teniendo en cuenta que el concepto de "estilo" que profesaba Cabello no podía ser la mera acumulación de "vestidura y atavío exterior", sino aquel otro, codificado a lo largo del siglo XIX, que se resumía en la unidad de efectos producidos por una multiplicidad de factores, nos interesa cómo llegaba a definir la existencia de un "estilo nacional". Veamos lo que en este sentido escribió: "El carácter del pueblo ha influido e influye en la transformación de las formas arquitectónicas, y aquí, en España, donde la raza es única, pero el carácter varía según sus regiones, el estilo nacional debe surgir dentro de las características populares y regionales. Copiar por copiar los estilos de pasadas épocas, será la muerte de lo que hemos dado en llamar Arte Español; cultivar los estilos que echaron raíces en el solar ibérico, para que revivan en nuevas obras, fortifiquen nuestro espíritu y alienten el alma española, será sólida base de nuestra moderna Arquitectura Nacional" (143).

(143) *Ibidem*, págs. 13-14.

Volvemos a encontrar, en palabras de Cabello, la misma condena de la "copia" que antes hemos visto en Lampérez y en Vega; pero esto no es óbice —ante los peligros del "exotismo"— para que se tolere, llegado el caso, el pastiche, con tal de que se inspire en estilos o tradiciones propias (144). Este tipo de observaciones nos demuestran hasta qué punto la teoría de la "adaptación" de los estilos históricos a las modernas necesidades —originando de este modo la nueva arquitectura nacional— resultaba extremadamente ambigua y confusa en su aplicación. No ofrecía duda, en cambio, que la "adaptación" excluía tajantemente disociación de espacios y ornamentación; es decir, no cabía añadir un "ropaje" castizo a ordenaciones espaciales o volumétricas de filiación "exótica" (145). Todo ello no impedía que el fomento de la Arquitectura Nacional

(144) En este sentido, Cabello afirmaba: "Antes de defender el "exotismo", con todas sus fatales consecuencias, implantando en España estos estilos, o mejor dicho, tendencias y chabacanerías italianas, francesas, alemanas o inglesas, es preferible la copia de lo viejo español, aun cuando con esta copia servil no se consiga el resurgir del Arte patrio en la forma que yo entiendo y dejo consignado; porque siempre será mejor un remedo de lo nuestro que el antinacionalismo arquitectónico"; *ibidem*, pág. 160; y antes había escrito, repitiendo lo que declaró en el II C.N.A. (1888), que "vale más imitar bien que inventar mal"; *ibidem*, pág. 114.

(145) Así lo expresaba Cabello: "Se dice, con desenfado grande, que algunos de nuestros modernos edificios, públicos y privados, tienen estilo español y se hallan inspirados en otras épocas de arquitectura española, tan sólo porque una reja, un artesonado y otro detalle insignificante o elemento de ornato sin importancia es remembranza de los que existen en antiguos monumentos españoles; cuando el conjunto, la disposición y el carácter de estos edificios demuestran a las claras inspiraciones francesas o alemanas de muy dudosa originalidad"; *ibidem*, pág. 158.

fuera, en muchas ocasiones, una mezcla de exaltado fervor patriótico y vulgares realidades arquitectónicas, que le hicieron decir a Cabello: "...el resurgimiento de nuestra Arquitectura nacional muere al nacer, víctima de la rutina, del empacho, del servilismo y de la copia e imitación sistemática..." (146).

Hasta aquí hemos considerado los precedentes que enmarcan la discusión de la ponencia de Rucabado y Anibal González, presentada en el VI C.N.A. (San Sebastián, 1915). "Nacionalismo" y "regionalismo" representaban, en esas fechas, cuando se debatían opciones arquitectónicas, una misma convicción: recurrir al pasado propio, a tradiciones autóctonas, para avalar la arquitectura del presente. Las particularidades de una Arquitectura Nacional así originada se establecían en razón de "características regionales" desarrolladas con mayor o menor fuerza en los centros sevillano, vasco-montañés o catalán. Sus diferencias corresponderían a distintas parcelas de la Historia tomadas como espejo, revivificadas con purismo arqueológico, o heterogéneamente trabadas. En todos los casos, la programación de estilos arquitectónicos "regionales" se une a expectativas políticas que se agudizan en las dos primeras décadas del siglo XX; así se explica, por ejemplo, que desde Sevilla se hagan frecuentes observaciones sobre los vínculos entre Política y Cultura en la sociedad catalana. No cabe duda, en este sentido, que la simbiosis de Eugeni d'Ors y Prat de la Riba constituía un modelo de enorme atracción para gestionar, en términos de reciprocidad, aspiraciones políticas y tradiciones culturales celosamente custodiadas pero, a la

(146)Ibidem, pág. 157.

vez, proyectadas inteligentemente para ser receptoras de las corrientes fundamentales del pensamiento europeo.

Cuando se insiste en otorgar —como ha hecho Alberto Villar en el caso sevillano— un estatuto especial para la arquitectura del "regionalismo", puede perderse de vista la condición principal de dicha arquitectura; esto es, la pertenencia a una continuidad histórica cuya transgresión comporta la "muerte" del Arte, de la Arquitectura (147). Como tal, había sido fundamento de la cultura arquitectónica historicista, a lo largo del siglo XIX, y ahora seguía siéndolo de imágenes intelectuales reflejadas en el espejo literario que Pereda y Amós de Escalante suministran a Rucabado, o que los arquitectos sevillanos encontraban en sus escritores costumbristas. Lo que a ambos les diferencia de la arquitectura "nacionalista" de Urioste es que no miran el Palacio de Monterrey, sino la Casa de Pilatos o la casona montañesa. Era, en definitiva, otro modo de seguir pensando los dilemas arquitectónicos dentro de la misma interrogante que se habfan estado formulando los arquitectos del siglo XIX: ¿en qué estilo debemos construir? Desde entonces —y esa pregunta se repetía incesantemente—, muchas respuestas se pusieron al amparo de la "nacionalidad" (descubrimiento romántico), como hicieron los "goticistas" franceses, Friedrich Schlegel y Heinrich Hübsch en Alemania, los escritores ingleses, y Boito en Italia.

(147) Es oportuno recordar, en este sentido, que el rechazo de la Historia sólo se producirá con la vanguardia racionalista; y no obstante, su antihistoricidad, como señaló Tafuri, tampoco era irreversible ni radical. Así ha quedado patente, desde hace algo más de veinte años, con su crisis y con la aparición de poéticas "posmodernistas" nuevas lectoras del pasado.

Las Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional, presentadas por Leonardo Rucabado y Aníbal González en el VI C.N.A., fueron pensadas para intentar que el congreso, en tanto receptáculo de las aspiraciones profesionales, diera una definitiva sanción a favor de las "prácticas tradicionalistas", mientras condenaba, por antipatriótico, el ejercicio "libre" del arte arquitectónico. Puede anticiparse que este objetivo no consiguieron imponerlo, al menos, con la unanimidad y decisión que de sus conclusiones hubieran deseado obtener. Lo cual no quiere decir que el congreso de San Sebastián rechazara las experiencias "nacionalizadoras", sino que se limitó a recoger las "orientaciones" de los ponentes —casi íntegras— pero soslayando lo que en ellas se ofrecía con carácter exclusivo, haciéndolas preceder de la conclusión adoptada en el IX Congreso Internacional de Arquitectos (Roma, 1911); en este, la discusión del tema cuarto, Consideraciones sobre la arquitectura moderna, concluyó con una declaración en la que se acordaba que "...el congreso no debe votar sobre este tema ninguna conclusión, pues en este siglo, en el que se han abolido todas las esclavitudes, sería ridículo aherrojar la arquitectura, que siempre fue libre" (148). Precedente que muchos arquitectos recordaban en San Sebastián para oponerse a las estrictas peticiones de la ponencia. Demetrio Ribes llegó al extremo de señalar que la discusión de unas "orientaciones" que afectaban al libre ejercicio de la profesión era el tema "más inocente y candoroso" del Congreso. En realidad, lo que Ribes deseaba,

 (148) Véase, Teodoro de ANASAGASTI, IX Congreso Internacional de Arquitectos en Roma. Resumen de las sesiones, A.C., XV (1911), págs. 322-327.

al margen del interés cultural que encerraba el tema —como se demostró en la controversia que siguió al congreso— era impedir la adopción de unos criterios que juzgaba completamente equivocados para el progreso de la arquitectura.

La ponencia de Rucabado y González tenía seis apartados en los que se recogían ideas sobradamente conocidas: "Razón de ser de un Arte Nacional"; "El Arte libre"; "El culto del pasado"; "La Tradición progresiva"; "Política de atracción"; y "Prácticas tradicionalistas". El pensamiento de Menéndez y Pelayo se hace notar desde la cita que abre la ponencia, tomada de la Historia de las Ideas Estéticas en España, que sirve de diáfano frontispicio a las intenciones del texto: "No se inventan artificialmente nuevos modelos de Arquitectura, arte el más colectivo y el más indócil de todos al capricho individual". El polígrafo santanderino era inductor, también, de la noción (Tradición Progresiva) con la que Rucabado y González intentaban demostrar la imposibilidad de avanzar en la Historia sin conservar presente el pasado. La Tradición —"creadora y mantenedora de estilos modernos" (149)— justificaba incluso una fase de aprendizaje en la que "...sólo el hecho de vestir las necesidades modernas con el ropaje antiguo, constituye ya una evolución. La primera práctica que a nuestro juicio es conveniente, es el servilismo, sin eufemismos ni templanzas a las viejas escuelas, a los viejos estilos" (150). Y en auxilio de tal afirmación —repudiada en el debate

(149) Leonardo RUCABADO, y Aníbal GONZÁLEZ, Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional (1915), pág. 32.

(150) *Ibídem*, pág. 42.

por Lampérez-- citaban textos de Ruskin, quien, en efecto, no eludió la necesidad de "imitar" para comprender la naturaleza del arte medieval que admiraba.

En las conclusiones de la ponencia se pedía, "por dignidad nacional", el resurgimiento del arte arquitectónico; se rechazaba la "libertad artística", afirmándose, categóricamente, que "el culto de la Tradición es uno de nuestros caracteres de raza"; los estilos históricos nacionales habrían de servir, con las "naturales adaptaciones de lugar y época", para la instauración de la nueva arquitectura; se pedía que la enseñanza en las Escuelas de Arquitectura diera "capital importancia a los estilos históricos"; y, por último, que para fomentar el desarrollo de la Arquitectura Nacional se convocara anualmente un "certamen" y que los Ayuntamientos (imitando el ejemplo de Sevilla), así como los organismos oficiales, dieran preferencias en sus concursos de proyectos a los inspirados en modelos de nuestra tradición.

El desacuerdo que provocaron entre los asistentes al congreso —a la destacada oposición de Ribes se unieron las objeciones de Lampérez— motivó que la redacción de conclusiones tuviera un tinte menos combativo. Así, según anticipábamos, los arquitectos reunidos en San Sebastián decidieron suscribir la declaración del Congreso de Roma (1911), aunque reconocían la importancia de cuantas iniciativas e investigaciones permitieran deducir las "...características de la arquitectura de cada región en cuanto a la disposición, la construcción y la decoración", si ello servía como elemento "orientador" de la arquitectura contemporánea, rechazándose que tuviera un carácter excluyente. Se aceptaba la convocatoria de un certamen anual de la arquitectura española y la invitación a seguir

el ejemplo del Ayuntamiento sevillano, pero quedaba eliminada la recomendación de que en los concursos oficiales de proyectos figurasen normas de preferencia hacia aquellos inspirados en determinados estilos. Sólo se acordaba solicitar exenciones y arbitrios para la edificación de proyectos que hubieran sido premiados en convocatorias como la del Ayuntamiento de Sevilla de 1912.

En la discusión de la ponencia, Lampérez criticó lo que consideraba que era una impropia exageración de mimetismo, contrario al concepto de "adaptación" que él predicaba. Esta actitud sorprendió a Rucabado, quien más tarde se lamentaría de las objeciones y del escaso apoyo que había recibido de quien consideraba que era uno de los inspiradores de su arquitectura. Pero la más dura oposición a las "orientaciones" de Rucabado y González fue mantenida por el arquitecto valenciano Demetrio Ribes (151) En el Congreso de San Sebastián, Ribes no negaba el postulado historicista según el cual Tradición y Arquitectura son nociones de obligada asociación; lo que planteó fue otra forma de implicar la Historia en el proceso de creación arquitectónica, muy distinta del rígido mandato contenido en las conclusiones de la ponencia. Rechazaba, pues, todo lo que en ellas había de mimética reproducción de estilos pasados: "¿Qué podríamos copiar de ellos más que detalles? —preguntaba Ribes—. Los estilos

(151) Sobre Demetrio Ribes Marco (1875-1921), véanse los estudios de Trinidad SIMO, La arquitectura de la renovación urbana en Valencia (1973), págs. 209-219; Inmaculada AGUILAR, Demetrio Ribes, "Estudios Pro Arte", nº 11 (1977), págs. 50-72 ; y Daniel BENITO GOERLICH, La arquitectura del eclecticismo en Valencia (1983), págs. 334-339.

pasados son como flores marchitas guardadas entre las hojas del libro de la historia...Tocarlas es destruirlas" (152). Ante ello, sólo cabía investigar nuevas formas que correspondieran a los medios y necesidades contemporáneas. Hablar de hacer "resurgir" una supuesta "Arquitectura Nacional" —en los términos expuestos por la ponencia— significaba, para Ribes, una doble traición: a la Historia y al Progreso. Para él, tal arquitectura existía ya, aunque no fuera la misma que perseguía Rucabado. Ribes aludía, como puede suponerse, al conjunto de tendencias que, engendradas por el eclecticismo, subsistían libremente —según se había constatado en los congresos internacionales de arquitectos de 1904 y 1911— en espera de la definitiva imposición racionalista. En esos años, Ribes se interesaba por los principios constructivos de la arquitectura y fomentaba el uso del hormigón armado.

A las discusiones del congreso siguió una polémica personal entablada entre Rucabado y Ribes, interrumpida con la muerte del primero en 1918. Un año antes, Rucabado escribió un artículo, La Tradición en la Arquitectura, con el que intentaba demostrar la "licitud de las prácticas tradicionalistas", tal como habían conformado su propia arquitectura. El artículo, por cierto, estaba dedicado a Lampérez, a quien no regatea elogios ("Sois vos el prelado de más alta jerarquía, el más noble y conciencioso misionero, predicador

(152) Demetrio RIBES, Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional. Trabajo leído por el arquitecto Demetrio Ribes, A.C., Anuario para 1919, págs. 21-25.

infatigable de las maravillosas excelencias castizas de nuestra historia artística..."); pero, al mismo tiempo, no podía ocultar una cierta amargura que le produjo la "mesurada condena" que hiciera Lampérez de sus "orientaciones" en el Congreso de San Sebastián (153). En esta ocasión, Rucabado defendía, en primer lugar, que las "prácticas tradicionalistas" no eran —como denunció Ribes— morbosas resurrecciones de estilos pasados, en las que se despreciara encontrar soluciones nuevas para las necesidades modernas. Estas, en opinión de Rucabado, no tenían por qué renunciar al auxilio de aquellas formas pretéritas que pudieran contribuir a crear "...un nuevo estilo de honda enjundia nacional" (154). Por otra parte, las "prácticas tradicionalistas" eran concebidas por Rucabado —tanto en arquitectura como en otros ámbitos artísticos y culturales— como un problema de "emancipación espiritual", al amparo de las advertencias que, en torno a la cultura española, había formulado Menéndez y Pelayo; éste, en todo momento, proporcionaba las razones intelectuales para la arquitec-

(153) Sobre este particular, resulta especialmente interesante leer el artículo necrológico publicado por Vicente Lampérez en recuerdo de Leonardo Rucabado. Tras citar el llamativo eclecticismo de las casas construidas por Rucabado en el barrio de Indauchu, en Bilbao ("cáptica confusión de estilos"); y constatar el "exceso de arqueología" en algunos de sus primeros proyectos "regionales", Lampérez afirmaba que el arquitecto santanderino no había impulsado una "imitación servil", sino que había sabido realizar una "adaptación sagaz" de elementos tradicionales. Era, posiblemente, una educada disculpa; véase, Vicente LAMPEREZ, Leonardo Rucabado, "Arquitectura", I (1918), págs. 217-224.

(154) Leonardo RUCABADO, La Tradición en la Arquitectura. Comentarios a la discusión de este concepto por el Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián, A.C., Anuario para 1918, págs. 27-42; la cita corresponde a la pág. 35.

tura que proyectaba Rucabado (155). Las emotivas, como sabemos, estaban en Amós de Escalante y en Pereda (156). *

La réplica de Ribes —escrita antes del fallecimiento de Rucabado, pero publicada después— ponía especial énfasis en la aportación de los materiales de construcción, en el "desarrollo de nuestros co-

(155) Rucabado recogía la siguiente cita de un texto de Menéndez Pelayo, escrito en memoria de Balmes: "Hoy presenciamos el lento suicidio de un pueblo que engañado mil veces por gárrulos sofistas, empobrecido, mermado y desolado, emplea en destrozarse las pocas fuerzas que le restan, y corriendo tras vanos trampantojos de una falsa y postiza cultura, en vez de cultivar su 'propio espíritu', que es lo único que ennoblece a las razas y redime a las gentes, hace espantosa liquidación de su pasado... Donde no se conserva piadosamente la herencia de lo pasado, pobre o rica, grande o pequeña, no esperamos que brote un pensamiento original ni una idea dominadora"; *ibídem*, pág. 41.

(156) En numerosas ocasiones, Rucabado confesó que se había sentido atraído por las descripciones del paisaje y de la arquitectura montañesa que había encontrado en Amós de Escalante y en Pereda. De éste escribió: "Un día, con el triste motivo de la muerte de nuestro gran Pereda, de aquel hidalgo escritor, que tan a lo vivo llegó en la pintura del alma de su raza, que tanto penetró en las sublimidades poéticas de su paisaje nativo, una revista ilustrada puso ante mis ojos una fotografía de su casa natal en Polanco. Mi alma, ya más trabajada en lides artísticas, tuvo una revelación. Un destello del reconstituyente espíritu del maestro, que inunda las castizas paredes de la casa polanquina, sugestionó mi sentimiento, me hizo sospechar la existencia de un prodigioso carácter en los acentuados rasgos de muchos viejos caserones, que hasta entonces había contemplado con indiferente sensibilidad, y los primeros fulgores de una potente luz desconocida empezaron a iluminar mis ideales"; Leonardo RUCABADO, Consecuente aclaración, A.C., XX (1916), págs. 4-5. En el mismo sentido, véase el extracto de sus conferencias sobre arquitectura montañesa publicado en A.C., XVI (1912), págs. 85-88; sobre la presencia de la arquitectura en las novelas de José M^a de Pereda, véase, Elías ORTIZ DE LA TORRE, La Arquitectura regional en la obra de Pereda, "Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo", XV (1933), págs. 63-78.

nocimientos mecánicos", y en la "acomodación de nuestras edificaciones a las necesidades que nos impone el progreso de nuestra civilización" (157). Postulados racionalistas con los que argumentaba la obligación de renunciar a seguir copiando "...lo accesorio de otros estilos, lo puramente ornamental" (158). La presencia de las "artes decorativas" en la arquitectura contemporánea —pensaba Ribes— podía contribuir al nacimiento de un estilo moderno, siempre y cuando no se las limitara a reproducir motivos ornamentales de otras épocas. El "casticismo" que predicaban los partidarios de la "nacionalización" del arte español era, en último término, un sofisma ya denunciado por Leopoldo Torres Balbás.

En efecto, el principal responsable de la revista "Arquitectura" —durante sus primeros años—, no fue ajeno al debate que nos ocupa. Torres Balbás —ligado a la Institución Libre de Enseñanza, y miembro de la Fundación Francisco Giner creada en 1915— creía necesario fomentar la crítica arquitectónica en nuestro país, por lo que procuró que en las páginas de la revista aparecieran frecuentes artículos sobre la situación de la arquitectura española de aquellos años y las corrientes europeas de mayor interés (159). En una de sus primeras colaboraciones, Mientras labran los sillares, adoptaba un precavido tono ecléctico, peculiar, como sabemos, del periodismo arquitectónico desarrollado en el siglo XIX. "Nada más extraño a nuestro espíritu —advertía Torres Balbás— que un antipático

(157) Demetrio RIBES, La Tradición en la Arquitectura. Escrito después de leer el trabajo de Leonardo Rucabado tratando este tema, A.C., Anuario para 1918, págs. 21-28.

(158) *Ibidem*, pág. 26.

(159) Sobre la revista "Arquitectura", véanse fols. 496-500.

y limitado dogmatismo: todas las tendencias, todos los caminos parecían buenos si se siguen con sinceridad, entusiasmo, y, sobre todo, con alguna idealidad" (160). Esta actitud condicionaría sus intervenciones en el debate. Torres Balbás denunciará, por una parte, los excesos de un "falso y desgraciado casticismo" responsable de innumerables pastiches. Este "falso casticismo" se fundamentaba —según Torres Balbás— en un grave error histórico: los supuestos paradigmas del "casticismo" nunca habían sido creaciones "castizas", sino, por el contrario, asimilaciones de influencias extranjeras que ahora se repudiaban bajo el calificativo de "exóticas". "El horror de los 'casticistas' —escribía Torres Balbás— a todo lo que fuera exótico, suponía, además de estrechez de espíritu, falta de fe en esa fuerte individualidad española capaz de moldear a su manera cualquier tendencia, por extraña que fuere" (161).

Frente a ese "falso casticismo", Torres Balbás intentaría demostrar la validez de otro "...vital y profundo, que desdeña lo episódico de una arquitectura para ir a su entraña, y que fiado en su personalidad, no teme el contacto con el arte extranjero que puede fecundarle" (162). Se trataba, pues, de fomentar un "sano casticismo" que surgiera del profundo conocimiento y respeto de la arquitectura "cotidiana, popular y anónima" de nuestras ciudades y pue-

(160) Leopoldo TORRES BALBAS, Mientras labran los sillares, "Arquitectura", I (1918), págs. 31-34.

(161) *Ibidem*, pág. 33.

(162) *Ibidem*.

blos. Recomendaba, en este sentido, que los jóvenes arquitectos recorrieran el país analizándola y dibujándola, no para copiar "formas externas", sino para asimilar sus "proporciones" y "esencia". Sólo así se podría "...traducir en formas modernas el espíritu tradicional de la arquitectura española" (163). Pedía, finalmente, estudiar con atención las "nuevas formas" que pudieran nacer fuera de nuestras fronteras, superando de una vez los prejuicios contra el "exotismo".

Poco después, escribiendo sobre El tradicionalismo en la arquitectura española, Torres Balbás se planteará si esa tendencia podía aportar algo positivo al desarrollo de la arquitectura española contemporánea. No arriesgaba un juicio definitivo: "Bajo las formas alienta el espíritu, y si aquellas son extrañas, este puede ser intensamente castizo" (164). Torres Balbás, no obstante, llegó a escribir que la arquitectura estaba en "completa decadencia", aludiendo, con ello, al eclecticismo heredado del siglo anterior. Pero, a diferencia de quienes entonces hicieron este mismo diagnóstico, pensaba que existían dos "ideales modernos" capaces de fecundar una nueva etapa de creatividad en todas las artes; estos eran, según Torres Balbás, la "idea del progreso humano" y el "ideal de la redención de los parias". Con la primera, rendía homenaje a las creaciones de los ingenieros, y aseguraba que la arquitectura de concep-

(163) *Ibidem*, pág. 34.

(164) Leopoldo TORRES BALBAS, El tradicionalismo en la arquitectura española, "Arquitectura", I (1918), págs. 176-178.

ción clásica sería desplazada por una "arquitectura dinámica" inspirada en las formas de los grandes trasatlánticos, de los acorazados, de las locomotoras, o de los aeroplanos: "...mientras agonizan las formas tradicionales de una arquitectura basada fundamentalmente en principios estáticos, surgen esas otras formas de una belleza tan moderna y tan grande, de la arquitectura del movimiento, propia de los tiempos presentes" (165).

En el segundo caso, la "redención de los parias" daría lugar a decisivas transformaciones arquitectónicas y urbanas. Torres Balbás, en ese momento, no cabe duda que se siente afectado por la conmoción que produjo la revolución rusa, fenómeno histórico por el que se sintieron atraídos numerosos artistas e intelectuales europeos: "...esa lejana y fecunda Rusia que es hoy la preocupación de tantos espíritus", como diría Torres Balbás (166). Es ahora cuando habla de crear una "estética revolucionaria", identificada con la existencia de una "verdadera estética romántica", capaz de "...ensayar nuevas disposiciones, y de ensanchar los límites entre los que se mueven las formas arquitectónicas" (167). La arquitectura futura, en estrecha vinculación con el ideal mencionado, provocaría ra-

(165) Lopoldo TORRES BALBAS, Las nuevas formas de la Arquitectura, "Arquitectura" II (1919), págs. 145-148.

(166) Lopoldo TORRES BALBAS, Utopías y divagaciones. Hacia la ciudad futura, "Arquitectura", III (1920), págs. 104-107.

(167) *Ibidem*, pág. 106. Destaquemos, en ese sentido, que Torres Balbás consideraba la arquitectura de Gaudí como "evidentemente romántica".

dicales transformaciones urbanas de carácter igualitario (168).

Estamos viendo, pues, cómo Torres Balbás se convierte —en torno a 1920— en uno de los más capaces analistas de la cultura arquitectónica del momento, buscando una solución al debate de la "Arquitectura Nacional" y siendo uno de los primeros en difundir los textos de Le Corbussier (169). Esta faceta de Torres Balbás ha quedado deslucida ante su posterior dedicación a los estudios históricos, definitivamente establecida cuando es nombrado arquitecto conservador de la Alhambra en 1923 (170). Situándonos, de nuevo, sobre

(168) Esta observación, que refleja su posible conocimiento de las experiencias en la Viena "roja" —además de las soviéticas—, queda expresada así: "Nuestra fe en la marcha progresiva de la Humanidad, nos hace ver en el porvenir una arquitectura que será cada vez, dentro de formas simples, de más complejidad y diferenciación. Pero si el mejoramiento de los parias, de los que hoy sufren y padecen en la miseria y en la justicia, exigiere el día de mañana la formación de una ciudad uniforme y monótona en la que todo el mundo tuviera un albergue higiénico y cómodo, habría que aceptar la fórmula arquitectónica que la nueva vida nos aportaba, y tratar de expresar con ella constructivamente el ideal de las muchedumbres redimidas"; *ibidem*, pág. 107.

(169) Véase, en este sentido, el comentario que publica de Vers une Architecture (1923), en Tras una nueva arquitectura, "Arquitectura", V (1923), págs. 263-268. Hay que decir, no obstante, que Torres Balbás está muy lejos de suscribir plenamente las teorías de Le Corbussier, de cuyo libro hace esta crítica: "Escrito en tono mitad de proclama, mitad de libelo, con cierta petulancia de mediano gusto y un dogmatismo intransigente y antipático...mediocre y viejo como literatura, flojo en el razonamiento, desordenado y lleno de grabados muy interesantes"; sólo llega a coincidir con su autor en que la arquitectura de la época sufría un alarmante retraso respecto a las demandas sociales y al progreso técnico.

(170) Véase, sobre estos aspectos de la personalidad de Torres Balbás, Carlos SAMBRICIO, Arquitectura, en "Historia del Arte Hispánico". VI. El siglo XX" (1980), págs. 15-17; y, del mismo, Cuando se quiso resucitar la arquitectura (1983), págs. 9-10, 57-58 y 62-63.

la discusión de lo que pudiera ser la "Arquitectura Nacional" inspirada en principios de "casticismo" o "tradicionalismo", "nacionalismo" o "regionalismo", nos parece que la postura de Torres Balbás queda suficientemente contrastada cuando critica el edificio de Rucabado construido en la plaza de Canalejas de Madrid. Al margen de reconocer el talento artístico de Rucabado, así como sus profundos conocimientos de la arquitectura regional montañesa —de la que dejó inacabado un estudio inédito— Torres Balbás deploraba la profusión de fragmentos arquitectónicos de difícil consonancia (171). Pero, además, denunciaba el fenómeno social de la "moda" del "nacionalismo" o "regionalismo" artísticos. Mientras se pretendía construir ricas viviendas y palacetes "castizos" para una clase social que quería "...envejecer sus recientes blasones, adquiridos más por su caudal que por méritos propios" (172), la auténtica arquitectura antigua de la Montaña se arruinaba sin ningún tipo de protección; mientras por todas partes se levantaban pastiches de pretencioso "estilo español", desaparecían los mejores testimonios de nuestra arquitectura "popular", de la que Torres Balbás sería uno de los primeros en comprender sus valores y en estudiarlos, anticipando el interés por el tema de arquitectos como Fernando García Mercadal o Gustavo Fernández Balbuena. En 1923, Torres Balbás obtiene el Premio Charro-Hidalgo, instituido por el Ateneo de Madrid, para una Memoria sobre La arquitectura popular en las distintas regiones de España. En estos años, la revista "Arquitectura"

(171) Leopoldo TORRES BALBAS, La última obra de Rucabado, "Arquitectura", III (1920), págs. 132-139.

(172) *Ibidem*, pág. 134.

dedicaba muchas de sus páginas a colaboraciones sobre ese mismo tema, firmadas por González de Linares, Moreno Villa, Borobio, Arco, Muñoz Monasterio, Gutierrez Moreno, García Mercadal, Guimón, Torres Balbás, García de Piñel, Fernández Balbuena, y Muguruza, entre otros.

En definitiva, la única salida decorosa que tendrán las doctrinas del "resurgir" del Arte Nacional, será el estudio de las arquitecturas "sin nombre", siguiendo las indicaciones que hiciera Manuel B. Cossío al escribir, en 1913, su Elogio del Arte Popular (reproducido en "Arquitectura" en 1922), o propiciados por la influencia de las descripciones literarias del paisaje que tanto abundaron en los escritores del noventa y ocho; en este sentido, el texto de mayor resonancia fue El paisaje de España visto por los españoles (1917) de Azorín. Por otra parte, la renovación pedagógica de Francisco Giner de los Ríos, fomentando el conocimiento directo de los monumentos a través de "excursiones artísticas", permitirá a Torres Balbás y a García Mercadal —relacionados ambos con la Institución Libre de Enseñanza— exigir que se respete el patrimonio popular y, a la vez, estar en disposición —especialmente el segundo— de recibir las ideas más innovadoras del momento. En este sentido, la figura de García Mercadal es especialmente interesante (173). Inteligente receptor de las enseñanzas y recomendaciones de Anasagasti y Torres Balbás, Fernando García Mercadal intentará otorgar un nuevo estatuto al problema del "tradicionalismo" en la arquitectura contemporánea, a través, principalmente, de sus estudios

(173) Véanse, fols. 473-475 y 500.

sobre la casa mediterránea. Su interés por la arquitectura popular quedó expuesto en frecuentes artículos, y en 1930, con la publicación de su libro La casa popular en España (174).

Un año antes, en 1929, Teodoro de Anasagasti había ingresado en la Academia de San Fernando pronunciando un discurso sobre La arquitectura popular, materia inédita, hasta entonces, en las disertaciones académicas. De sus críticas al "nacionalismo" arquitectónico del pastiche, ya nos hemos ocupado al tratar de sus colaboraciones en "La Construcción Moderna" (175). Ahora nos interesa dejar constancia de que, junto a Torres Balbás y García Mercadal, fue otro de los arquitectos que afrontaron la cuestión de la "Arquitectura Nacional" desde la perspectiva de las enseñanzas que podrían extraerse del análisis de las construcciones populares. En 1923 escribía: "Mejor que ir a buscar formas y colores del porvenir en elementos muertos de otras épocas que llegaron al límite de evolución, y de las que nada se puede extraer, como no sea el pastiche y las reproducciones de yeso, es acercarse con devoción a los temas raciales generados por el paisaje, la luz y estirpes locales" (176).

(174) El libro ha sido objeto de una reciente edición facsímil, prologada por Antonio Bonet Correa: García Mercadal y la arquitectura popular (1981); véase, asimismo, Fernando GARCÍA MERCADAL, Arquitecturas regionales españolas (1984), texto escrito con motivo de la exposición-homenaje organizada en 1984.

(175) Véanse, fols. 465-473.

(176) Teodoro de ANASAGASTI, El Monumental Cinema. Memoria, C.M., XXI (1923), pág. 347.

Anasagasti, como vemos, pensaba que sólo de la arquitectura popular sería posible extraer las directrices para construir una arquitectura libre de repeticiones históricas, y, en consecuencia, capaz de responder a las demandas sociales con nueva capacidad creadora. Pensamiento no exento de ambigüedad, trasladada a los proyectos que concibe en estos años.

Aunque las "prácticas tradicionalistas" se prolongan —en la cultura artística, y como extensión de un influyente pensamiento político del mismo signo— a lo largo de la década de 1920, e incluso en los años treinta, a partir de esa fecha, la polémica, que había alcanzado su punto álgido en el congreso de San Sebastián, decae frente al debate arquitectónico que impondrán los arquitectos racionalistas.

2.4. Patrimonio monumental y criterios de restauración. Las aportaciones de Vicente Lampérez y Leopoldo Torres Balbás.

Entre los temas discutidos en los C.N.A., no podía faltar aquella actividad profesional que Eugenio de la Cámara definió como la "más sublime" entre las que podía tener encomendadas un arquitecto (177). Para la cultura arquitectónica del diecinueve, las restauraciones fueron un problema en el que confluyeron aspectos muy diversos. Por una parte, la arqueología de las Luces (debatándose siempre entre el Sentimiento y la Razón), junto con la apasionada reflexión romántica sobre los restos del pasado, las ruínas, condujeron —especialmente en Francia—, en la década de 1830, a la constitución de un influyente movimiento arqueológico cuyos principales miembros representaban a muy distintos sectores culturales y políticos; son ellos los que organizaran el aparato institucional destinado a proteger los bienes nacionales, combatirán contra el "vandalisme" y los "démolisseurs", y emprenderán la primera restauración sistemática de los monumentos franceses, especialmente, los de la Edad Media.

Después de algunas medidas adoptadas en 1789, que afectaban a la propiedad de los bienes del clero, de la nobleza y de la corona, en 1790 se creó la "Commission des savants" o "Commission conservatrice des monuments" que, tras diversas alteraciones, se transformaría en el "Comité des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts considérées dans

(177) Eugenio de la CÁMARA, contestación al Dis. recep. A.S. F. de Antonio RUIZ DE SALCES, Conocimientos que debe reunir el arquitecto... (1871), pág. 59.

leurs rapports avec l'histoire générale de la France", creado por Guizot en 1835. De él dependía un "Comité historique des monuments et des arts" (posteriormente, "Comité des arts et monuments"), presidido por Quatremère de Quincy, y del que formaban parte, entre otros, Victor Hugo, Ludovic Vitet, Montalembert, Léon de Laborde, Prosper Mérimée, y Adolphe Didron. En su seno se produjo la discusión de los métodos y principios que habrían de aplicarse en la conservación y restauración de los monumentos; discusión que enfrentó a Victor Hugo y Viollet-le-Duc, cuando éste, en colaboración con Lassus, presentó el proyecto de restauración de Notre-Dame de París, en 1843. Para quien hizo continua analogía entre poesía y arqueología o arquitectura, las intenciones de Viollet-le-Duc podían llegar a ser "vandálicas" (178).

Por otra parte, es bien sabido que el descubrimiento romántico de la Edad Media afectó de modo decisivo a la arquitectura contemporánea. En la medida en que aumentaban los conocimientos del pasado, y en la que este adquiría una dimensión imperativa, los arquitectos se veían obligados a revivificar formas pretéritas, siéndoles cada vez más difícil encontrar otras nuevas y "propias" del siglo XIX. Por esta razón, Pedro de Madrazo escribió, en "No me olvides", que los edificios modernos eran "monumentos mudos", mientras que "...las ruinas tienen voz"; confrontación muy significativa de las distintas opiniones que suscitaba la relación entre pasado y presente, arqueología y arquitectura. Si para José Amador de los Ríos, la "crítica arqueológica" había

 (178) Véase, Jean MALLION, Victor Hugo et l'art architectural (1962), págs. 521-525. Victor Hugo, como Montalembert, combatió los excesos del "vandalisme restaurateur", que sucedía, en muchas ocasiones, al originado por conflictos políticos y sociales, como lamentaba en Notre-Dame de Paris.

permitido "...regenerar los estudios históricos, fecundando al par todas las esferas del Arte" (179), para Leandro Serallach, el romanticismo "...pretendió convertir en arqueólogos a los artistas" e hizo del goticismo la "exhumación de un cadáver" (180). La arquitectura del eclecticismo quedaría permanentemente ligada al debate de su condición "arqueológica" y a la necesidad de encontrar un "estilo propio" que la liberara del pasado. Como diría Jeroni Martorell, el siglo XIX había sido, no en balde, el "siglo de oro" de la arqueología (181). Arquitectura y arqueología tuvieron, pues, dos ámbitos para una confrontación permanente: la restauración de monumentos históricos y la edificación moderna. Del primero nos ocuparemos seguidamente.

A mediados del siglo XIX están plenamente definidas dos concepciones muy distintas de lo que tenía que ser la restauración de monumentos. Es preciso tener en cuenta que estos se encontraban, en su mayor parte, en estado de abandono y ruina, a consecuencia de sucesos históricos de diferente naturaleza en cada país. John Ruskin, influido por la doctrina del "pintoresquismo", fundamentará los principios de una tendencia que defenderá la intocabilidad de los monumentos: "No tenemos derecho alguno para tocarlos", subrayaba en Las Siete Lámparas de la Arquitectura (1849); para él, "restauración" y "destrucción" eran acciones idénticas. "Ni el público ni quienes tienen a su cuidado los monumentos públicos

 (179) José AMADOR DE LOS RIOS, contestación al Dis. recep. A.S.F. de Francisco de CUBAS, Consideraciones generales crítico-históricas sobre la Arquitectura (1870), pág. 13.

(180) Leandro SERRALLACH, Discurso sobre el tema de las causas que influyen en el estado actual de la Arquitectura (1884), pág. 13.

(181) Jerónimo MARTORELL, La arquitectura moderna, A.C., XII (1908), pág. 116.

—escribía— entienden el verdadero significado de la palabra 'restauración'. Significa la más completa destrucción que el edificio pueda sufrir; una destrucción de la que no se puede recoger resto alguno; una destrucción acompañada de la falsa descripción de la cosa destruída. No nos engañemos en asunto tan importante; es 'imposible', tan imposible como resucitar a un muerto, restaurar nada que haya sido grande o hermoso en arquitectura" (182).

Las restauraciones que se hacían en Francia, según Ruskin, atentaban contra la huella que el tiempo había dejado en los monumentos, y que era —en su opinión— "...la mayor gloria de un edificio". Afectado por la estética de lo "pintoresco", Ruskin pensaba que la fusión ideal entre Naturaleza y Arquitectura sólo podía darse cuando esta quedaba trascendida por los estigmas de la Historia; de este modo, las ruinas adquirían la más elevada condición sensible y racional en las creaciones del arte arquitectónico. Como analizó Simmel, "...las ruinas de un edificio revelan que en las partes desaparecidas o destruidas, se han desarrollado otras fuerzas y formas —las de la Naturaleza—; de manera que los elementos naturales que ya se han instalado en ella, componen un nuevo conjunto, una característica unidad...Dicho con otras palabras, el encanto de las ruinas consiste en que una obra humana es percibida

(182) John RUSKIN, Las Siete Lámparas de la Arquitectura (1849; ed. citada, 1963), pág. 217. John Ruskin no ignoraba los análisis que habían hecho Uvedale Price (An Essay on the Picturesque, 1794) o Richard Payne Knight (An Analytical Inquiry into the Principles of Taste, 1805) —entre otros— sobre la relación entre Arquitectura y Naturaleza, a propósito de la ordenación del jardín "paisajista". Sobre los componentes culturales de este, véase la excelente antología presentada por John Dixon HUNT y Peter WILLIS, The genius of the Place. The English Landscape Garden, 1620-1820 (1975). Para el conocimiento de la figura de John Ruskin, la obra fundamental sigue siendo el libro de George P. LANDOW, The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin (1972). Sobre sus teorías en el campo de la restauración, véase, Roberto Di Stefano, John Ruskin. Interprete dell'architettura e del restauro (1983).

como si fuera exclusivamente un producto de la naturaleza (183). Pero además, como ha señalado Roland Mortier en un importante estudio, las ruinas llegaron a considerarse —en los escritos de Diderot, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Stendhal o Victor Hugo— como objetos más bellos que la construcción primitiva (184).

Ruskin, poseído de una visión esencialmente "poética" de la Arquitectura, establecerá el concepto de una radical "conservación" como alternativa a las "restauraciones" de Viollet-le-Duc, en Francia, o a las que efectuaba George Gilbert Scott en la misma Inglaterra. Para Ruskin, bastaría extremar el cuidado de los monumentos para evitar la necesidad de restaurarlos, y, por consiguiente, para conservar la belleza arquitectónica y su capacidad de sugestión. De lo contrario, en lugar de auténticos edificios capaces de transmitir todo tipo de emociones y conocimientos, sólo nos quedarían copias mudas del pasado: "Si se copia lo que queda —afirmaba Ruskin aludiendo al proceder de los restauradores—, admitiendo toda fidelidad posible, ¿cómo será la obra nueva mejor que la antigua? Sin embargo, en la antigua había 'cierta' vida,

 (183) Jorge SIMMEL, Las ruinas, "Revista de Occidente", IV (1924), págs. 306-308.

(184) "La ruine a valeur de mémorial, de rappel —afirma Mortier—; elle est un signe, un indice à partir desquels l'esprit peut oublier momentanément l'irréversibilité de l'histoire, et se laisser emporter par le flux du temps. Avant d'acquérir une beauté propre, la ruine a d'abord une fonction médiatrice: elle autorise la méditation historique, philosophique, morale; elle sert une fin qui lui est extérieure et qui la dépasse"; Roland MORTIER, La poétique des ruines en France (1974), pág. 9.

cierta sugestión misteriosa de lo que fue y de lo que perdió; cierta dulzura en las suaves líneas que el aire y el sol labraron" (185). En base a estas ideas se difundió por toda Europa un pensamiento "conservador", ligado estrechamente a las visiones románticas de la historia de la arquitectura, que permitió la crítica del sistema restaurador impuesto por Viollet-le-Duc, y que tuvo, también en Francia, valedores tan importantes como Victor Hugo.

En 1877, William Morris, impulsado por las restauraciones "destructoras" de George Gilbert Scott —el más importante violletiano inglés—, escribe el famoso manifiesto de la Society for the Protection of Ancient Buildings, en el que demostrando su fidelidad a las ideas defendidas por Ruskin, afirmaba: "Nosotros luchamos por todos estos edificios y monumentos —de todos los tiempos y de todos los estilos— e instamos a quienes compete a que ejerzan sobre ellos una labor de tutela antes que de restauración; les conjuramos a que eviten su degradación con cuidados cotidianos; ...y les encargamos que se resistan a todos los intentos de adulteración de las construcciones, tanto de su estructura como de su ornamentación" (186).

Por el contrario, en radical oposición a esas ideas, el sistema restaurador de Viollet-le-Duc se deducía de los principios racionales que fundamentaban su interpretación de la historia de la arqui-

(185) John RUSKIN, op. cit., pág. 218.

(186) El texto del manifiesto puede verse en Mario MANIERI ELIA, William Morris y la ideología de la arquitectura moderna (1977), págs. 22-23; asimismo ha sido reproducido en el catálogo de la reciente exposición "William Morris, 1834-1896", organizada por el MQPU. en 1984, acompañado de interesantes estudios de Asa Briggs, Lewis F. Day, Paul Thompson y Gillian Naylor.

itectura, especialmente, del gótico francés (187). En la década de 1830, el visionario de la catedral de Reims (imaginada en perfecto e íntegro estado) se incorporó al movimiento arqueológico que reclamaba la protección del patrimonio artístico de Francia. Los primeros trabajos de restauración de Viollet-le-Duc culminan, en 1843, con el ya citado proyecto de restauración de Notre-Dame de París, presentado en colaboración con Jean-Baptiste Lassus; éste, conviene tenerlo en cuenta, había ensayado un tipo de intervención —"restauro filológico", según Patetta— basada en completar partes inacabadas de un edificio según el estilo de lo existente, criterio con el que había emprendido la restauración de la Sainte-Chapelle (1835-1849). Es Lassus, por lo tanto, quien proporciona a Viollet-le-Duc un principio que éste desarrollaría hasta lograr imponerlo, durante varias décadas, no sólo en las restauraciones de monumentos franceses, sino también en todos los países europeos, a través de discípulos fervientes y lectores entusiastas de sus libros y artículos.

(187) La obra y el pensamiento de Viollet-le-Duc, así como su influencia en la cultura arquitectónica del diecinueve, han sido objeto de numerosos estudios. Una completa bibliografía puede verse en el catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de su muerte (Viollet-le-Duc. París, 1980), en el que también se publicó un valioso conjunto de textos monográficos firmados por Bruno Foucart, Françoise Berce, Bertrand Lemoine, Robin Middleton e Yvonne Brunhammer, entre otros. Véase, asimismo, Ivo TAGLIAVENTI, Viollet-le-Duc e la cultura architettonica dei revivals (1976); las Actes du Colloque International Viollet-le-Duc (1982); y, dada la confrontación que nos ocupa, resulta particularmente interesante la "lecture" de Nilolaus PEVNER, Ruskin and Viollet-le-Duc. Englishness and Frenchness in the appreciation of gothic Architecture (1969).

En el "rapport" que Lassus y Viollet-le-Duc redactan para justificar el proyecto de restauración de Notre-Dame, quedaban expuestos los mismos conceptos que, años más tarde, establecería definitivamente el Dictionnaire raisonné. En este, publicado entre 1854 y 1868, Viollet-le-Duc dejará escrito el paradigma de su doctrina restauradora; la voz "Restauration" comenzaba así: "Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné" (188). Tan categórica afirmación se convertiría en la máxima de casi todos los arquitectos restauradores, al menos, hasta que Camillo Boito introduzca criterios más respetuosos con el pasado de los edificios.

Viollet-le-Duc, admirador de los estudios de Georges Cuvier, y de las investigaciones que realizaban filólogos y etnólogos, consideraba que los estilos arquitectónicos podían conocerse sistemáticamente de igual modo que los fenómenos del mundo natural, la anatomía, o las lenguas. De hecho, Arcisse de Caumont había demostrado que el conocimiento arqueológico, o la historia de la arquitectura, podía regularse mediante esquemas semejantes a los de las ciencias naturales (189). Puesto que este tipo de co-

(188) Eugène-Emanuel VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle (1854-1868); citamos de la edición de A. Morel, 1867-1870, vol. 8, pág. 14. El texto del "rapport" citado, puede verse en Bruno FOUCART, Viollet-le-Duc. L'Eclectisme raisonné (1984), págs. 145-155.

(189) Arcisse de Caumont fue uno de los más destacados arqueólogos franceses de la primera mitad del siglo XIX. En 1824 creó la Société des Antiquaires de Normandie que, en 1834, se transformó en la importante Société française d'archéologie, creándose, ese mismo año, el "Bulletin Monumental" en el que Caumont publi-

nocimiento era posible, la finalidad de una restauración ("...c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné") quedaba asegurada siempre que existiera un detenido estudio previo del monumento: "Il est donc essentiel, avant tout travail de réparation, de constater exactement l'âge et le caractère de chaque partie...L'architecte chargé d'une restauration doit donc connaître exactement, non-seulement les types appartenant à chaque école" (190). La importancia de la doctrina restauradora de Viollet-le-Duc se justifica, en último término, por su pertenencia a una teoría general del arte que logra conciliar sentimientos románticos y principios racionalistas, lo que la convirtió en una de las aportaciones culturales del siglo XIX más estimadas por la historiografía moderna.

Para los "restauradores" —depositarios del pensamiento violetiano—, los monumentos eran expresiones de una época que se plasmaban en un "estilo" particular; por esta razón, podían entenderse como documentos históricos cuya "integridad" era esencial para acceder al conocimiento del pasado. No en balde, muchas veces se había repetido la idea de que la Arquitectura era el mejor "reflejo" de una sociedad y de su cultura. Puesto que, en este caso, el concepto de "estilo" adquiría un sentido instrumental, la restauración no sólo era técnica y artísticamente posible, sino que —por encima de todo— constituía el único mecanismo legítimo pa-

 caría numerosos artículos. Véase, Jean MALLION, op. cit., págs. 30-32; Nikolaus PEVSNER, Some Architectural Writers... (1972), págs. 36-44; Georg GERMANN, Gothic Revival in Europe... (1972), págs. 45-46; y Luciano PATETTA, L'Architettura dell'Eclettismo (1975), pág. 182.

(190) Eugène-Emanuel VIOLLET-LE-DUC, op. cit., pág. 23.

ra mantener el "valor" de un monumento; es decir, su capacidad para inducir la comprensión de la Historia.

En oposición a esta tendencia, los "anti-restauradores" denunciaban que los monumentos sometidos al "restaurador" quedaban transformados en hirientes "falsificaciones", perdiendo, por demás, el "sabor poético" que habían enaltecido Friedrich Schlegel, Chateaubriand, Ruskin, Victor Hugo y, en general, todos los escritores ligados, de una forma u otra, al romanticismo. Como había dicho Ruskin, las ruinas de un monumento debían permanecer intactas puesto que en ellas residía la máxima capacidad evocadora del arte arquitectónico, su belleza y su poesía. Frente al conocimiento racional y positivista de Viollet-le-Duc, quienes defendían una radical "conservación" de los monumentos, creían en la superior dimensión del conocimiento sensible.

Durante varias décadas, el pensamiento de Viollet-le-Duc permitió restauraciones recreadoras de la arquitectura gótica, paralelas al historicismo gótico en la arquitectura contemporánea. Su influencia en España fue considerable. Tengamos en cuenta, en primer lugar, que la penetración de ideas francesas en nuestro país había tenido una gran importancia durante la Ilustración y el Romanticismo, siendo, como se sabe, un fenómeno característico de nuestra cultura moderna. No puede extrañar, pues, que la protección de nuestro patrimonio artístico se organizara, en 1844, a través de las Comisiones de Monumentos, con notable semejanza respecto a lo que se había hecho en Francia. Folémicas tan significativas como la "gótica" de 1846 fueron divulgadas por el "Boletín Español de Arquitectura" y "El Renacimiento". Las ideas de los arqueólogos, arquitectos y escritores franceses eran las

mismas que expresarán, casi simultáneamente, Manuel de Assas, Pedro de Madrazo, José Amador de los Ríos, Elíes Rogent, José M^a Quadrado o Antonio Zabaleta. La influencia del movimiento arqueológico francés fue señalada por el propio Viollet-le-Duc cuando, en el Dictionnaire raisonné..., alude a que en España se quería "...introduire la critique dans la conservation de leurs vieux monuments" (191).

Por otra parte, Viollet-le-Duc, según sabemos, fue miembro honorario de la Sociedad Central de Arquitectos Españoles. Su autoridad sobre éstos puede reconocerse en nombres tan diversos como Elíes Rogent, Juan de Madrazo, Demetrio de los Ríos, Josep Domènech i Estapá, Adolfo Fernández Casanova, e incluso Gaudí, entre otros muchos. Al parecer, Viollet-le-Duc fue consultado —antes del nombramiento de Juan de Madrazo— para decidir quién sería el arquitecto encargado de la restauración de la catedral de León, en la que se sucedieron campañas de restauraciones que fueron de las más importantes y polémicas que se hicieron en España (192).

A pesar de que la influencia de Viollet-le-Duc puede decirse que afectó a la mayoría de los arquitectos restauradores, no siempre se aconsejaban o se seguían sus criterios. También los opuestos tuvieron defensores; aunque, hay que decirlo, en la práctica los trabajos de restauración se dirigían a restablecer la "unidad de estilo" y la "integridad" del monumento, hubiera o no existido en

(191) *Ibidem*, pág. 23.

(192) Sobre estas obras, y la relación entre Viollet-le-Duc y Juan de Madrazo, véase, Pedro NAVASCUES, El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz (1985), págs. 81-98.

el pasado. En 1853, José Galofre —propagador del romanticismo "nazareno"— escribía en "El Heraldo" una denuncia del "monstruoso restauro" que efectuaba en la Alhambra el "restaurador adornista" Juan Pugnaire; tal denuncia se centraba en la defensa del aspecto "pintoresco" que ofrecía el jardín del Patio de los Leones, hasta que fue suprimido por Pugnaire. Galofre consideraba que restauraciones como aquellas hacían desaparecer el encanto poético de los monumentos. Por la misma fecha, José de Madrazo se oponía a la eliminación de las formas "churriguerescas" "...porque en todo edificio debe conservarse el carácter de su época para la historia de las artes" (193). Algunos años antes, el secretario de la Comisión de Monumentos Históricas y Artísticas de la provincia de Granada, José Giménez-Serrano, escribía a propósito de las restauraciones que comenzaban a efectuarse en la Alhambra: "Preferibles son las ruinas a prosaicas y disparatadas restauraciones; excitan las unas poéticos sentimientos y desprecio las otras" (194).

Este tipo de opiniones, con frecuencia, serían mantenidas por quienes no eran arquitectos, lo que hizo que, frente a la autoridad y el prestigio de Viollet-le-Duc, fueran tenidas como actitudes inconscientes, dada la situación ruinosas en la que se encontraban los edificios. Bajo esa coartada, la idea de restaurar se imponía

 (193) José de MADRAZO, La Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde su fundación en el año 1752 hasta fines del presente de 1855, pág. 194.

(194) José GIMENEZ-SERRANO, Manual del artista y del viajero en Granada, Granada, 1846 (2ª ed.), pág. 129.

como "objeto de necesidad". No obstante, en las últimas décadas del siglo XIX, institución tan influyente como la Academia de San Fernando (encargada de informar los proyectos de restauraciones) adoptará el criterio de "conservar" antes que "restaurar". En el informe sobre las obras de restauración en la catedral de Sevilla, proyectadas y sometidas a examen por Adolfo Fernández Casanova, Simeón Avalos declaraba que las demoliciones se limitarían "a los elementos que por su falta de estabilidad lo reclaman imperiosamente... y evitar, en cuanto sea posible, sustituir las antiguas fábricas por otras nuevas que desfiguran la fisonomía, y hacen dudar de la época y autenticidad del monumento... evitando las copias serviles" (195). Algunos años más tarde, en 1885, se opondrá a la demolición del pórtico sur de San Vicente de Avila, en base a la estimación de las distintas etapas constructivas del edificio, rechazando la hipótesis de restablecer su unidad de estilo e integridad primitiva (196). Para esa fecha, Juan Bautista Lázaro —que sustituiría a Demetrio de los Ríos en las obras de la catedral de León— había pedido un "criterio cierto" para contener los excesos y falsificaciones de la escuela violetiana (197). Esta sería, en efecto, la contribución de Camillo Boito.

La renovación de los criterios modernos de restauración corresponde, en buena medida, a Camillo Boito, quien, en el congreso de los arquitectos e ingenieros italianos, celebrado en 1883, estableció los principios de una tendencia "eclectica" que se situaba

 (195) Véase, "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", II (1882), pág. 204.

(196) Véanse, fols. 343-347.

(197) Véanse, fols. 344-345.

entre la conservación poética de Ruskin y la racional "unidad de estilo" de Viollet-le-Duc. Boito, de este modo, afirmó la necesidad de respetar la fisonomía histórica de los monumentos y la conveniencia de ejecutar obras de consolidación y conservación, antes que reproducciones arqueológicas; si fuera necesario realizar obras nuevas, estas se harían con técnicas y materiales distintos a los de la obra primitiva. "Restauri niente", sostenía Boito: "...bisogna fare l'impossibile, bisogna fare miracoli, per conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico e pittoresco; bisogna che i complementi, se non sono indispensabili, e le aggiunte, se non si possono scansare, mostrino, non di essere opere antiche, ma di essere opere d'oggi" (198).

Tales principios serían desarrollados y ampliados por Beltrami y Giovannoni, recogiéndose, finalmente, en la "Carta" de la conferencia Internacional sobre Restauraciones, celebrada en Atenas en 1931, y a la que asistieron, por parte española, Modesto López Otero, Emilio Moya, Leopoldo Torres Balbás y Francisco Javier Sánchez Cantón.

En los congresos internacionales de arquitectos también se estudió el problema de las restauraciones, intentando constituir una doctrina que permitiera desplazar al sistema violletiano, que los propios arquitectos criticaban ya abiertamente. Así, en el congreso de 1897 se acordaba: "No es conveniente establecer reglas de-

 (198) F. BORSI, L'Architettura dell'unità d'Italia (1966), pág. 184; citado por Renato de FUSCO, L'Architettura dell'Ottocento (1980), pág. 118.

masiado radicales para la restauración de los monumentos, y conviene examinar en cada caso particular la solución más conveniente, teniendo en cuenta...que deben completarse las partes incompletas siempre que existan datos seguros para ello, pero de ningún modo si se presentan dudas para llevarlo a cabo, no debiendo suprimir partes o elementos de la construcción por querer unificar el estilo" (199). Esta última recomendación definía un criterio claramente opuesto a lo que había sido la enseñanza de Viollet-le-Duc. El acuerdo del congreso ponía especial interés en recomendar que todos los gobiernos dispusieran la realización de inventarios, ya que con ellos podía favorecerse la protección de los bienes culturales; al mismo tiempo, se pedía que los estados unificaran la legislación vigente en esa materia. El congreso de 1900 reiteraría estas peticiones.

Pero fue en el VI Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Madrid en 1904, en donde se aprobaron unas conclusiones más amplias. Pocos años antes, en 1901, un arquitecto belga, Cloquet, había publicado en la "Revue de l'Art Chrétien" un artículo, La restauration des monuments anciens, considerando la diferencia entre monumentos "vivos" y monumentos "muertos", que serviría de base para los acuerdos del congreso de Madrid. Vicente Lampérez también la adoptó y se valió de ella en sus conferencias y escritos sobre restauraciones, como más adelante veremos. En esta reunión internacional, Luis Ma Cabello y Lapidra presentó un estudio, De la conservación y restauración de los monumentos arquitectónicos, en el que, tras considerar que no era con-

(199) Conclusión del IV C.I.A. (1897), citada por Luis Ma CABELLO Y LAPIEDRA, De la conservación y restauración de los monumentos arquitectónicos (1904), págs. 3-4.

veniente "establecer reglas prácticas, ni siquiera teóricas", en cuanto a los métodos de conservación o restauración, insistía en que el principal problema era conocer con exactitud la riqueza monumental de cada país, su situación y necesidades urgentes. Después, sería necesario organizar el trabajo de técnicos especializados que comenzaran las obras de restauración "...con buen sentido y lógico criterio artístico" (200). Cabello no ocultó la desatención que sufría el "tesoro artístico" nacional, para cuya custodia sólo podía contarse con "presupuestos exiguos y ridículos" y una legislación confusa, insuficiente, o, simplemente, ineficaz. Aunque destacara la labor de algunas comisiones provinciales de monumentos, o la valiosa actividad de la Sociedad Española de Excursiones, recomendaba que se constituyeran en España —siguiendo el ejemplo de otros países— "Sociedades de Amigos de los Monumentos" destinadas a mejorar la protección de los mismos. Pedía, asimismo, que la conservación o restauración de monumentos quedase encomendada sólo a los arquitectos; pero no a todos, sino a los "arquitectos artistas" que integraran un Cuerpo de arquitectos conservadores de monumentos históricos y artísticos, que no sería creado oficialmente hasta 1929. Pero además, Cabello solicitaba la constitución de una "Liga Internacional" defensora de los monumentos, la cual actuaría en estrecha colaboración con las citadas "Sociedades de Amigos".

Las conclusiones definitivas del congreso recogerían algunas de las sugerencias de Cabello, aunque su principal inspirador fue Cloquet. En ellas, se admitían procedimientos distintos según se tratara de monumentos "muertos" o "vivos"; en el primer caso,

(200) *Ibidem*, pág. 7.

"...deben 'conservarse' solamente consolidando las partes indispensables para evitar su ruina..."; en el segundo, "...deben 'restaurarse' para que sigan sirviendo, puesto que la utilidad es una base de belleza en Arquitectura" (201). De este modo, la restauración de monumentos "vivos" venía a ser —en forma distinta a como lo planteó Boito— la misma doctrina de Viollet-le-Duc, pero corregida; pues, aunque se mantenía el principio de la "unidad de estilo", se consideraba, en ciertos casos, la conveniencia de respetar aquellas otras partes de un edificio que correspondieran a épocas y estilos diferentes: "Estas 'restauraciones' —en los monumentos vivos!— deben hacerse en el estilo primitivo del monumento, puesto que con ello se conserva la 'unidad', que es base de belleza arquitectónica, y las formas geométricas son perfectamente reproducibles. Deben respetarse las partes hechas en otros estilos, siempre que tengan mérito en sí y no destrocen bárbaramente el equilibrio del monumento" (202). Se recomendaba, finalmente, que en todos los países se crearan "sociedades defensoras" de los monumentos históricos y artísticos, y se reiteraba, una vez más, la urgencia de confeccionar los inventarios del patrimonio artístico de cada país. Este sería el tema que, en 1907, plantearía Vicente Lampérez en el IV C.N.A.

(201) La diferencia entre monumentos "vivos" y "muertos" no podía ser más equívoca y ambigua. Entre los primeros se consideraban los edificios que se mantenían en uso; los segundos, por el contrario, serían aquellas construcciones que no podían volver a ser utilizadas para su primitivo uso o para otros nuevos. Esta distinción, como sabemos, también la utilizó Lampérez para argumentar la revitalización de algunos estilos "nacionales"; téngase en cuenta, sobre este particular, lo examinado en este capítulo, epígrafe 2.3.

(202) VI Congreso Internacional de Arquitectos (1904); conclusiones aprobadas en el tema 2º: "La conservación y restauración de los monumentos de arquitectura", A.C., VIII (1904), pág. 122.

También en esta materia, Vicente Lampérez ejerció una notable influencia entre los arquitectos españoles. Ya en 1899, la revista "Arquitectura y Construcción" publicaba un artículo suyo, Las restauraciones de los monumentos arquitectónicos, en el que, sabedor de las críticas que recaían sobre la doctrina restauradora de Viollet-le-Duc, afirmaba: "¡'Conservar' y no 'restaurar' !Tal es el grito de los arqueólogos modernistas, y en verdad que este es el criterio sensato...cuando sea sensato ese criterio, pues no siempre la cosa es hacendera" (203). A continuación, Lampérez deploraba los abusos de muchos restauradores que, renunciando a factibles obras de mantenimiento, optaban por "imitaciones fantásticas" y se dedicaban a "crear" partes de un edificio sin haber estudiado positivamente la historia y el estilo del mismo. No ignoraba, pues, los excesos de muchas restauraciones que querían ser fieles al pensamiento de Viollet-le-Duc; pero tampoco dudaba en recomendar que se hicieran trabajos de restauración con "recto sentido": "Condénense las tendencias a remozar inconsideradamente los monumentos; pero apláudase la conveniencia de las restauraciones, en el recto sentido que esta palabra debe tener; es decir, en el de conservar todos los elementos de época o de verdadero arte, aunque no sean contemporáneos de aquél; pero ejecútense todas las obras precisas para la vida del monumento, imitando su estilo, y destrúyanse las que son reconocidamente malas, y, sobre todo, las que pueden perjudicar a la construcción primitiva, aunque sean obras maestras" (204). Ese sería el caso, en su opinión, del transparente de la catedral de Toledo o la linterna del crucero de la de Burgos, si amenazaran al conjunto del edificio.

 (203) Vicente LAMPEREZ, Las restauraciones de los monumentos arquitectónicos. (Fragmento de un artículo inédito), A.C., III (1899), págs. 309-311.

(204) *Ibidem*, pág. 310.

Se trataba, pues, de un criterio restaurador que, partiendo de la enseñanza contenida en el Dictionnaire raisonné..., admitía ciertas excepciones al imperativo de la "unidad de estilo", siempre y cuando los fragmentos arquitectónicos disonantes no afectaran a la seguridad del edificio. Esta sería la base de las ideas que Lampérez iba a defender en numerosas ocasiones, y que se convirtieron, dada su influencia en la cultura artístico-arquitectónica del primer tercio del siglo XX, en las directoras de la mayor parte de las restauraciones que se hicieron en esos años. Como decíamos, fueron muchas las ocasiones en las que Lampérez disertó y expuso sus criterios sobre los métodos de conservación o restauración de monumentos (205). Siempre que habló del tema, analizó las razones de las dos tendencias enfrentadas, considerando el hecho de que las restauraciones, en el sentido moderno del concepto, habían comenzado en Francia en la década de 1830; desde entonces, se habían convertido en un "magno problema" para la cultura artística, en general, y para los arquitectos, en particular.

En opinión de Lampérez, los criterios de restauración más equilibrados habían sido los establecidos por el VI Congreso Internacional de Arquitectos de 1904, antes citados. A partir de los mismos, lo que Lampérez hace es sistematizar una serie de casos

(205) Por citar sólo algunas, recordemos sus conferencias o intervenciones en la Asociación de las Escuelas de Arquitectos e Ingenieros de Madrid (1906), Congreso Artístico Internacional de Roma (1912), Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (1913), y VI Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián (1915).

en los que son aplicables soluciones muy distintas, aunque partiendo siempre de una sólida convicción de origen violletiano: "Una restauración en el estilo originario es posible y hacedera. Con ella, el edificio se conserva con 'unidad' e 'integridad', cosas ambas de capital importancia para su belleza. Queda al arquitecto el cuidado de 'rehacer' lo menos posible, de no 'inventar' nada, de prescindir de su personalidad, procurando ser el continuador del que hizo el monumento. Cuestión es esta de saber, de experiencia, de prudencia y cuidado" (206).

Lampérez consideraba hasta siete casos diferentes, dependiendo del grado de conocimientos que se tuviera de un edificio y de su estado de conservación: 1. Si se desconoce la historia y procedimientos artísticos: "En este caso extremo guardémosnos de restaurarlo, pues cuanto se haga será una 'invención' desprovista de autoridad arqueológica"; 2. Cuando se poseen algunos conocimientos y existen partes bien conservadas: "Se puede restaurar en el estilo originario sobre la base de los elementos existentes y de los datos históricos que se posean, pero dejando bien marcado todo lo que se hace de nuevo..."; 3. Cuando se poseen amplios conocimientos históricos y se conservan muchos elementos originales de la construcción primitiva: "Es el caso más general. Se impone la 'restauración'...pero no debe ocultarse...Hay que evitar por completo las soluciones 'personales', el gusto propio y los retoques de las partes viejas que se conserven"; 4. Cuando, en el mismo caso anterior, existe inminente peligro de ruina: "La restau-

(206) Vicente LAMPÉREZ, La restauración de los monumentos arquitectónicos. Teorías y opiniones, A.C., XI (1907), págs. 98-108; la cita corresponde a la pág. 102.

ración es más bien una reconstrucción, puesto que todo puede volver a hacerse exactamente igual que estaba...", con la precaución de dejar "testigos" de la obra antigua; 5. Si se trata de obras parciales y de sustitución de partes destruídas: "...el restaurador puede ocultar la novedad de las partes (con pátinas artificiales), en gracia de la unidad y de la conservación del sabor arcaico"; 6. En caso de ampliaciones, Lampérez considera "insensata" la teoría de realizarlas en un estilo moderno distinto al del monumento: "Prevalece por eso la idea de ejecutar el cuerpo adicionado en el estilo primitivo, no sólo en gracia de la 'unidad', sino también por la razón de que cada estilo tradicional expresa, por modo notable y característico, una época y un sentimiento que son en el edificio añadido los imperantes en el primitivo"; 7. Cuando en el monumento existen partes que no corresponden al estilo original, pero tienen calidad artística: "La 'unidad' del estilo pediría destruirlas; pero esas partes son las huellas de la marcha del arte, y hacerlas desaparecer es arrancar páginas al libro de la historia. Deben, pues, respetarse" (207).

Al mismo tiempo que exponía estos criterios, Lampérez llevaba a cabo uno de sus principales y más polémicos trabajos de restauración: la fachada principal de la catedral de Cuenca, encargo que recibió en 1903, a raíz de la declaración de "monumento nacional" efectuada el año anterior. En 1907, Lampérez presentó el proyecto de construcción de una nueva fachada que sustituyera al ruinoso hastial barroco que, a su vez, se edificó tras la desaparición de la primitiva fachada del siglo XIII. El proyecto de restauración comenzó a ejecutarse en 1910. En el, Lampérez descartaba la recons-

(207) *Ibíd.*, págs. 102-106.

trucción de la fachada barroca ("...por tratarse de una obra absolutamente mala, como arte y como construcción"), y, por supuesto, le parecía delictivo adoptar alguna de las tendencias "modernistas" de la arquitectura contemporánea. Su decisión final demuestra claramente la influencia de Viollet-le-Duc, puesto que decide —apoyándose en eruditas argumentaciones arqueológicas e históricas— construir una nueva fachada "...con el deseo de restablecer en lo posible la unidad y con ella la belleza del monumento" (208).

Hacia 1915, los trabajos de restauración habían adquirido una dimensión pública inusitada, de lo que sólo podrían citarse como precedentes la polémica de 1881 a raíz del premio concedido a Juan de Mañazo en la Exposición Nacional de Bellas Artes —por sus trabajos en la catedral de León— o las campañas periodísticas y denuncias parlamentarias sobre la situación de la Alhambra, que venían sucediéndose desde 1883. A estos casos se unen, en esta fecha, la polémica restauración del Patio del Yeso en el Alcázar de Sevilla, o la anteriormente citada construcción de la fachada de la catedral de Cuenca. Las discusiones en torno a métodos y tendencias alcanzan un tono de abierto enfrentamiento: "Hoy sigue la lucha violentamente —escribe Lampérez en 1916—; y en el presente año, en España, fue fecundo en polémicas, y lo que es más importante, en aplicaciones de tendencias radicalísimas" (209).

(208) Vicente LAMPEREZ, La fachada principal de la catedral de Cuenca, A.C., XV (1911), págs. 354-362.

(209) Vicente LAMPEREZ, La restauración de los monumentos arquitectónicos. Teorías y aplicaciones, A.A.A.C. (1916), págs. 19-40; publicado también en C.M., XIV (1916), págs. 234-240.

En efecto, mientras el Comisario Regio de Turismo, el Marqués de Vega Inclán, realizaba la "consolidación" del Patio del Yeso, y pedía que dejaran de hacerse "restauraciones" en la Alhambra, Amós Salvador escribía —en apoyo de Lampérez— un duro ataque contra los "anti-restauradores". El primero, tras su nombramiento como miembro del Patronato de Amigos de la Alhambra —creado en 1913 siguiendo las recomendaciones ya citadas del VI Congreso Internacional de Arquitectos— había dirigido un oficio al Ministro de Instrucción Pública, en el que denunciaba los abusos cometidos en las restauraciones y pedía que el Estado interviniera en favor de una política de "conservación" permanente de los monumentos (210). Por el contrario, Amós Salvador y Rodríguez publicó, en 1915, un estudio Sobre la conservación de los monumentos archi-

(210) "El criterio con que se debe ejecutar y actualmente se ejecutan las obras de restauración de todo monumento y objeto de arte —escribía el Marqués de la Vega Inclán—, hoy se estudia y aquilata desde diferentes puntos de vista y de muy distinto modo a como no hace muchos años se ejecutaban y aún viene ejecutándose desgraciadamente por la mayor parte de los encargados de estas obras. Nuestros más preciados monumentos... serán borrados en pocos años y perderán todo su interés, a no ser que la acción gubernamental no intervenga con tanta energía como discreta orientación... El remedio de estas deplorables restauraciones, limitándolas a consolidar y conservar los monumentos, es lo que unánimemente reclama el Arte, la cultura moderna, todos los críticos, literatos y hombres de buen gusto..."; Marqués de la VEGA INCLAN: "Reiterada gestión de la Comisaría Regia de Turismo a favor de la conservación de la España monumental", en La Comisaría Regia de Turismo y Cultura Artística en el VII Congreso Nacional de Arquitectos. Noticia de algunas de las obras de construcción, consolidación y propaganda de la España artística, monumental y pintoresca (1917). Véase también, del mismo, La Comisaría Regia de Turismo en la Alhambra (1915). Sobre la polémica entre "restauradores" y "conservadores", en el caso de la Alhambra, puede verse el estudio de José ALVAREZ LOPERA, La Alhambra entre la conservación y la

tectónicos, en el que descalificaba las ideas de los "conservadores" ("¡Qué inconsecuencia la de los que no quieren que se toquen para nada los monumentos...!") y, acogiéndose a las teorías del "insigne" Lampérez, sostenía que los monumentos podían concluirse mediante obras de restauración, puesto que, dada la naturaleza del arte arquitectónico, la ejecución era un proceso distinto al de la concepción del proyecto. En consecuencia, el restaurador —como creía Viollet-le-Duc— era un legítimo continuador del pensamiento que había originado un edificio, y en el cual podía ejecutar cuantas "reproducciones" fueran necesarias para eliminar el aspecto ruinoso provocado por el paso del tiempo (211).

restauración (1977). Las opiniones del Marqués de la Vega Inclán, al frente de la Comisaria cuyos cometidos y atribuciones había fijado el R.D. de 19 de junio de 1911, no cabe duda que tuvieron una amplia resonancia. Un testimonio de ello queda patente en la conferencia, pronunciada en 1916, del Conde de SANTIBAÑEZ DEL RIO, La teoría antirrestauradora en arquitectura (1918).

(211) "Cuando se trata de producciones arquitectónicas —escribía Amós Salvador—, sólo se atenta contra ellas... cuando se atenta a 'lo concebido y proyectado', porque en la ejecución material de lo espiritual y arquitectónicamente creado pueden intervenir lo mismo unos que otros... porque siempre valdrá más un monumento que sus propias ruinas"; Amós SALVADOR, Sobre la conservación de los monumentos arquitectónicos, "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", 2ª época, IX (1915), págs. 112-134; la cita corresponde a la pág. 125. Véase, sobre este mismo tema, su discurso de contestación al pronunciado por Amalio Gimeno en su recepción en la Academia de San Fernando, sobre el tema: El hallazgo y el descubrimiento arqueológicos en la Historia del Arte (1916). Amós Salvador era ingeniero de caminos y miembro del partido liberal; perteneció a las Academias de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, a la de Ciencias Morales y Políticas, y a la de Bellas Artes; fue ministro de Instrucción Pública, de Fomento, y de Hacienda.

Hemos visto, hasta aquí, cuáles eran los planteamientos que mantenían abierta la polémica en torno a los métodos de protección monumental, en sus aspectos de "restauración" o "conservación". En paralelo a este tema se situaba otro no menos reiterativo: la realización del inventario del patrimonio arquitectónico, concebido como base imprescindible e instrumento necesario para su eficaz protección. Hagamos, sobre este tema, algunas indicaciones.

Desde su origen, el movimiento arqueológico francés puso en evidencia que la protección de los bienes culturales nada significaría si no se conocía exacta y detalladamente el conjunto de objetos o monumentos que formaban parte del patrimonio histórico y artístico. En nuestro país, las comisiones de monumentos —siguiendo la experiencia francesa— fueron creadas, en 1844, para que, entre otras funciones, realizaran una "estadística monumental" que permitiera conocer el estado de los edificios antes de iniciar campañas de restauraciones. Era, por lo tanto, una medida estrechamente ligada a la aprobación de proyectos de restauración; tal vez por ello, nunca llegó a convertirse en un verdadero y completo inventario de la riqueza monumental de España. Para que este se realizara —o, al menos, así se ordenara— tendría que pasar más de medio siglo. En efecto, en 1900 (por R.D. de 1 de junio) se dispuso la "...catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación", para que "...garantice la conservación de riquezas inestimables expuestas a desaparecer". Tal disposición fue alentada por Juan Facundo Riaño, quien proponía a Manuel Gómez Moreno Martínez para la realización de la misma; éste, en efecto, recibiría el encargo —mediante R.O. de la misma fecha—, pero su cumplimiento ofrecería numerosas dificultades. Posteriormente, los catálogos de cada provincia fueron encomendados a diversas personalidades, aunque no siempre se llevaron a cabo con

rigor, y la mayoría no se publicaron (212).

En el IV C.N.A. (Bilbao, 1907), Vicente Lampérez presentó una ponencia sobre Bases y medios prácticos para hacer el inventario de los monumentos arquitectónicos de España, cuya discusión originó "una de las sesiones más interesantes del congreso" —según Cabello y Lapiedra— y sirvió para adoptar medidas en favor del conocimiento y divulgación del patrimonio arquitectónico (213). Dado el reconocimiento del que gozaba Lampérez, sus conclusiones fueron fácilmente aceptadas. En ellas se establecía que el inventario debería constar de dos partes; la primera, una "lista" de todas las edificaciones monumentales, conteniendo sólo precisos datos técnicos e históricos; la segunda, un "estudio detallado" que se acompañaría con abundantes reproducciones gráficas. Su realización quedaría encomendada a las sociedades de arquitectos constituidas en provincias, en estrecha colaboración con las autoridades locales. Anualmente, se presentaría un "estado-resumen" del conjunto de "papeletas" redactadas, que sería remitido a las Comisiones Provinciales de Monumentos. Una vez confeccionada la citada "lista", se procedería a su publicación. Finalmente, el congreso acordaba: "Todos

(212) Según disponía el artículo 6º del R.D. de 1 de junio de 1900, el primer catálogo debería ser el de Avila; como la citada disposición establecía que todos los catálogos de provincias fueran realizados por la misma persona, y habiendo sido nombrado para ello Manuel Gómez Moreno, éste realizó la catalogación de Avila, entre 1900 y 1901, así como la de Salamanca. Lo establecido en el decreto de 1900 fue modificado por el R.D. de 14 de febrero de 1902, con el que se pretendía mejorar la organización del catálogo monumental. Como veremos más adelante, Torres Balbás criticaría muy duramente esta organización.

(213) Véase, en este capítulo, nota 11.

estos inventarios parciales deberán remitirse a la Sección de arquitectura de la Real Academia de San Fernando para que, de acuerdo con la Comisión Central de Monumentos, gestione del Gobierno la formación de la segunda parte del trabajo. Sea, el estudio monográfico de los monumentos que lo merezcan por su importancia y valor histórico o artístico" (214).

La ponencia de Lampérez había omitido lo que Jeroni Martorell y Leopoldo Torres Balbás, años más tarde, considerarían como el "medio práctico" más importante para la protección del patrimonio arquitectónico; es decir, la creación de un cuerpo técnico de arquitectos "especialistas", exclusivamente dedicados a esas tareas. En esta línea, el V C.N.A. (1909) acordará solicitar la promulgación de un reglamento para los arquitectos encargados de la conservación de los monumentos nacionales, separándoles del servicio de Construcciones civiles del Ministerio de Fomento, del que dependían en esa fecha (215). Téngase en cuenta que la discusión de este problema encerraba también una clara defensa de competencias profesionales, subyacente siempre —de un modo u otro— en todos los temas discutidos en las sesiones de los Congresos Nacionales de Arquitectos.

(214) Conclusiones del congreso recogidas por Luis M^a CABELLO Y LAPIEDRA, IV Congreso Nacional de Arquitectos, A.C., XI (1907), págs. 258-266; publicadas también en C.M., V (1907), págs. 285-289.

(215) Véase, Manuel VEGA Y MARCH, V Congreso Nacional de Arquitectos, A.C., XIII (1909), págs. 200-214. El acuerdo se adoptó en la ponencia presentada por Luis M^a Cabello y Lapedra sobre Reglamentación de los servicios de Arquitectura que dependen del Estado.

En 1919, Leopoldo Torres Balbás presentó una polémica y extensa ponencia en el VIII C.N.A., dedicada al estudio de la Legislación, inventario y organización de los Monumentos históricos y artísticos de España. En la misma se realizaban serias críticas a las posiciones culturales que representaba Lampérez, quien, como dijimos, presidía el congreso (216). Torres Balbás, no sólo defenderá criterios de protección muy distintos a los que mantenía quien había sido su profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid, sino que también denunciará las campañas para fomentar el "estilo español" en el arte contemporáneo —en las que, como sabemos, Lampérez era un destacado protagonista—, por creer que eran cómplices del abandono y destrucción del patrimonio arquitectónico, mientras favorecían la construcción de insultantes pastiches (217). Junto a esto, la "modernización" de nuestras ciudades había contribuido a la desaparición de valiosos elementos arquitectónicos y de singulares paisajes urbanos (218).

(216) Conocedor de sus diferencias con Lampérez, Torres Balbás señalaba: "Mi criterio, muy conservador en lo que a la integridad de los viejos monumentos se refiere, ha de extrañar tal vez a personas que altamente considero y admiro, y que piensan de manera por completo opuesta a la mía. Combato ideas y procedimientos como consecuencia de una íntima convicción fuertemente arraigada..."; Leopoldo TORRES BALBAS, Legislación, inventario y organización de los Monumentos históricos y artísticos de España (1919), pág. 7.

(217) "Estos mismos nobles —denunciaba Torres Balbás— que así dejan perecer las antiguas viviendas de sus antepasados, y muchos ricos burgueses, son los que, dóciles a la moda, quieren rodearse en sus modernas casas de un ambiente pasado...y aún hacen más. Pues en sustitución de los monumentos destruidos se construyen otros en los viejos estilos..."; *ibidem*, pág. 13. Sobre su actitud frente al nacionalismo arquitectónico, véase, en este capítulo, epígrafe 2.3.

(218) "Para realizar estas desdichadas reformas interiores —lamentaba Torres Balbás— se trazan en el plano de la población calles rectas a capricho, como canales o vías férreas, sin preocuparse del

De algunos aspectos de la personalidad intelectual de Torres Balbás, nos hemos ocupado al estudiar la aparición de la revista "Arquitectura" (1918) y al destacar sus opiniones sobre el "falso casticismo" de la arquitectura "nacional-regionalista" de principios de siglo. Ahora nos detendremos a examinar su valiosa aportación al debate de los principios y métodos de la protección monumental (219).

Lector de Anatole France, quien, en algunas de sus novelas (Pierre Nozière, Sur la pierre blanche), había tratado muy sarcásticamente la figura del arquitecto restaurador, Torres Balbás planteará la inutilidad de seguir manteniendo criterios de restauración inspirados en la obra de Viollet-le-Duc; sabiendo, no obstante, que la mayoría de las restauraciones seguían haciéndose en España de conformidad con ella: "En vez de monumentos viejos, pintorescos, llenos de encanto y de vida —afirmaba Torres Balbás—, poseemos unas cuantas obras nuevas que no interesan ni a nuestros sentimientos artísticos ni a nuestra inteligencia. Si tal labor continua, en algunos años habremos terminado con los más interesantes, que sue-

relieve del suelo, cortando el corazón mismo de la ciudad antigua..."; *ibídem*, pág. 11. Ya en esta ocasión puso como ejemplo el caso de Granada, cuya "desaparición" anunciaría en un artículo publicado, en 1923, en "Arquitectura": Granada: la ciudad que desaparece.

(219) Como se sabe, la labor más importante de conservación y restauración desarrollada por Torres Balbás, fue la llevada a cabo en Granada, y, especialmente, en la Alhambra. Sus trabajos en la ciudadela nazarí han formado parte de un estudio, La Alhambra "restaurada", que hemos redactado para el Plan Especial que actualmente se confecciona para la protección del monumento y de su entorno.

len ser los preferentemente restaurados..." (220). Convencido de la necesidad de un nuevo planteamiento del problema, el futuro conservador de la Alhambra expuso las teorías que, a su juicio, proporcionaban los criterios más modernos y, en consecuencia, los que debían seguirse. Para ello, se basó en las publicaciones del jefe del Servicio de Monumentos Históricos de Francia, Paúl León (Les Monuments historiques. Conservation. Restauration, 1917) y de Paúl Gout, autor de un estudio crítico sobre Viollet-le-Duc (Viollet-le-Duc, sa vie, son oeuvre, sa doctrine, 1914); asimismo, destacará, como ejemplo de una acertada política de protección de los bienes monumentales, la labor del Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos, dependiente del Institut d'Estudis Catalans, cuyo director, Jeroni Martorell, había pronunciado una conferencia en el

(220) Leopoldo TORRES BALBAS, op. cit., pág. 16. En 1918, Torres Balbás había publicado en "Arquitectura" una selección de textos sobre La restauración de los monumentos antiguos, en la que incluía —con clara tendencia "conservadora"— fragmentos de una carta de Goya, de una novela de Anatole France (Pierre Nozière), de un estudio de Puig i Cadafalch, y de un artículo de Anasagasti. Sus palabras de presentación fueron estas: "En los últimos tiempos parece que va ganando terreno en nuestro país un criterio más moderno y científico que el hasta aquí seguido en la restauración de los monumentos antiguos. Aún tendremos seguramente que realizar muchas campañas en defensa de viejos edificios que se quieren restaurar radicalmente o completar, haciendo desaparecer su valor arqueológico, y, lo que es más grave, privándoles de la belleza y el factor pintoresco que el tiempo los ha ido prestando en una labor secular"; La restauración..., "Arquitectura", I (1918), pág. 229.

Ateneo de Madrid --reproducida en "Arquitectura"--, de la que Torres Balbás extraería numerosas ideas (221).

"Conservar los edificios tal como nos han sido transmitidos, preservarlos de la ruina, sostenerlos, consolidarlos, siempre con un gran respeto a la obra antigua; nunca completarlos ni rehacer las partes existentes" (222); esta era, en definitiva, la opinión de Torres Balbás, quien --contra la crítica que hizo Lampérez-- no tiene inconveniente en elogiar los trabajos realizados por Vega Inclán en Sevilla (Patio del Yeso del Alcázar) y Toledo (Sinagoga del Tránsito) siguiendo criterios "conservacionistas". Estos mismos eran los que informaban recientes disposiciones legales, como el R.D. de 23 de abril de 1915 que disponía medidas para la conservación de la Alhambra, o aparecían recomendados en el Presupuesto de reconstitución nacional presentado por Santiago Alba en 1917 (223).

(221) El Servicio fue creado en 1915, integrado en la Sección Histórico Arqueológica del Institut, presidida por Puig i Cadafalch. Su labor puede considerarse modélica por cuanto supuso de aplicación del "catalanismo" a una política de protección de los bienes culturales, con un exacto conocimiento del valor político que estos contenían. Pero, además, bajo la influencia de Puig i Cadafalch, y la dirección de Martorell, el Servicio se convirtió en el primer organismo capaz de desarrollar un programa de "conservación", de acuerdo con los principios más modernos de la época. Sobre su labor, véase la citada conferencia de Jeroni MARTORELL, El Patrimonio Artístico nacional, "Arquitectura", II (1919), págs. 149-161.

(222) Leopoldo TORRES BALBAS, Legislación, inventario gráfico... (1919), pág. 21.

(223) En la justificación del presupuesto se rechazaban las "costosas restauraciones" por dos motivos: el primero era estrictamente económico, pero el segundo constituía una apelación al "criterio moderno", es decir, al de la "conservación" del monumento mediante continuas tareas de mantenimiento, sin pretender grandes reconstrucciones al gusto de los restauradores satirizados por Anatole France.

Pero el punto de máxima discrepancia respecto a las opiniones del presidente del congreso —Vicente Lampérez— llegó cuando Torres Balbás preguntó por qué razones no iba a poder realizarse, en los trabajos de conservación, obras conforme a los materiales modernos, y en un "estilo moderno", "...como se realizó siempre hasta nuestros tiempos de restauraciones" (224). Era esta, como ya hemos señalado, una de las negaciones más rotundas que hacía Lampérez. Para Torres Balbás, por el contrario, el único inconveniente sería la limitación de la capacidad artística del arquitecto moderno: "En cambio --afirmaba--, si esa obra es la de un verdadero artista, por revolucionarias que sean las formas que de a sus creaciones, siempre armonizarán con las de los artífices medievales que fueron también grandes renovadores" (225).

Respecto a la organización de la custodia de los monumentos, Torres Balbás no fue menos crítico. En esa fecha, la responsabilidad en esta materia se repartía entre un número excesivo de instituciones (Academia de San Fernando, Comisiones Provinciales de Monumentos, Academia de la Historia, Ministerio de Instrucción Pública, y Comisaría Regia de Turismo), lo que hacía difícil, en opinión de Torres Balbás, una política práctica y eficaz de protección del patrimonio monumental. Algunas disposiciones legales, en estos años, pretendieron solucionar problemas parciales. Así, por R.O. de 1 de enero de 1919 se adscribieron arquitectos "conservadores" a los monumentos nacionales; pero, según Torres Balbás: "Tales destinos fueron creados para satisfacer amistades y compromisos políticos, y bastantes de los que los ocupan no han visto siquiera los monumentos que oficialmente conservan" (226). En 1915,

(224) Leopoldo TORRES BALBAS, op. cit., pág. 23.

(225) *Ibidem*, pág. 23.

(226) *Ibidem*, pág. 25.

la Ley de 4 de marzo estableció una nueva categoría de monumentos: los llamados "arquitectónicos artísticos", declarados a instancia de corporaciones o particulares, de los que la Junta Suprema de Excavaciones y Antigüedades formaría un catálogo, con arreglo a lo dispuesto en la Ley de 7 de julio de 1911 que dictaba reglas para la conservación de "ruinas y antigüedades".

Todo ello constituía una legislación confusa y abundante, pero insuficiente. Las declaraciones de monumentos —"nacionales" o "arquitectónicos artísticos"— dependían de iniciativas particulares o corporativas, por lo que, en opinión de Torres Balbás, "...resulta que se hacen a capricho, sin una verdadera sistematización rigurosa, imprescindible en este servicio" (227). A pesar de la mediación de la Academia de San Fernando, a la que correspondía emitir informes en las solicitudes de declaración, el sistema por el que estas se hacían, y, en consecuencia, la protección del patrimonio, resultaba demasiado aleatorio, en opinión de Torres Balbás. Por otra parte, los arquitectos directores de obras de conservación, reparación y restauración de Monumentos artísticos e históricos, nombrados por Real Orden (según disponía el R.D. de 4 de septiembre de 1908 relativo al servicio de Construcciones Civiles del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes), no reunían, casi nunca —según Torres Balbás—, las dotes necesarias para ejecutar correctamente aquellos trabajos que tenían encomendados: "Con frecuencia —afirmaba— no tienen nada que ver con la Arqueología monumental, pues en la profesión de arquitectos es una pequeña minoría la especializada en esas cuestiones" (228).

(227) *Ibíd.*, pág. 27.

(228) *Ibíd.*, pág. 29.

Tampoco descuidaba Torres Blabás —que, recordemos, había obtenido el título tres años antes— aludir al defectuoso reparto del presupuesto del Estado dedicado a la conservación o restauración de monumentos. En 1915, por ejemplo, las aproximadamente 500.000 ptas. del presupuesto se asignaron a trabajos realizados en 27 edificios, quedando otros 100 sin poder atender. "Ese dinero —deducía Torres Balbás— se reparte, pues, mal y mientras se hacen costosísimas reconstrucciones innecesarias y que a nada conducen, otros edificios se hunden bajo la irrisoria protección nacional" (229). Una política de protección basada en criterios modernos de conservación, permitiría aprovechar mejor las cantidades presupuestadas para estos fines. Era la misma sugerencia que había expuesto Jeroni Martorell en la citada conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid.

Como ya hemos visto, la realización del inventario o catálogo de la riqueza artística y monumental era otra importante faceta de las discusiones en torno a la protección del patrimonio artístico. Desde los orígenes del movimiento arqueológico francés, el conocimiento detallado de los bienes artísticos se planteó como requisito indispensable para la vigilancia y protección de los mismos. Así ocurría en la mayoría de los países europeos. En España, esta intención quedó reflejada en las "instrucciones" que, por R.O. de 24 de julio de 1844, recibió la Comisión Central de Monumentos, creada ese mismo año; en ellas, figuraba la confección de una "Estadística Monumental" que permitiera conocer la situación de los edificios, para proceder, posteriormente, a su restauración. Medio siglo después, el R.D. de 1 de junio de 1900 disponía que se proce-

(229) *Ibidem*, pág. 30.

diera a la formación del Catálogo monumental y artístico de la nación, asunto al que antes hemos aludido. Para Torres Balbás, los trabajos entonces iniciados habían tenido una "orientación equivocada", pues, en muchos casos, se realizaron al margen de instituciones competentes en la custodia de los monumentos, y a expensas del criterio personal de quien había recibido el encargo. En esto, la denuncia de Torres Balbás era clara y contundente: "Si el concepto y la organización por el Estado de esa Catalogación fueron completamente equivocados, la realización lo fue aún más. Concedidos hoy los de las 49 provincias españolas, y entregados casi todos, al lado de unos cuantos hechos por personas competentes, la mayoría son obras de periodistas y amigos de políticos desconocedores en absoluto de nuestro arte antiguo..." (230).

Frente a todas estas críticas expuestas por la ponencia —causante de reacciones diversas entre los asistentes al congreso, como más adelante comprobaremos— Torres Balbás dedicaría la segunda parte de la misma a ofrecer alternativas para la reorganización del servicio de los monumentos históricos y artísticos, tanto en sus aspectos meramente organizativos, como en lo referente a legislación, clasificación, personal técnico, presupuesto, e inventario. En primer lugar, proponía la creación —siguiendo el ejemplo francés y el del Institut d'Estudis Catalans— de una Comisión de Monumentos Históricos que fuera organismo inspector y consultivo, sobre la que recayeran las máximas competencias, y en la que estuvieran representadas otras instituciones y organismos (Academias de Bellas Artes y de la Historia, Comisaría Regia de Turismo, Junta de Cons-

(230) *Ibidem*, pág. 32.

trucciones Civiles, Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Iglesia...). Esta Comisión estaría dividida en dos secciones: la de monumentos históricos, y la de excavaciones y antigüedades, lo que supondría, de hecho, la desaparición de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, y la limitación de competencias de la Junta de Construcciones Civiles.

El nuevo organismo debería ser un centro de investigación en el que "se estudie e inventarfe nuestro pasado arquitectónico" (231). Al mismo tiempo, tendría "una orientación radicalmente conservadora" en materia de protección monumental, y, para que su actuación resultara satisfactoria, debería exigir la unificación de la legislación vigente, a través de "nuevas leyes" que protegieran más eficazmente nuestro patrimonio artístico y monumental. En tal sentido, afirmaba: "Al ser la conservación de los monumentos históricos y del patrimonio artístico empresa de utilidad pública e interés nacional, impónese la promulgación de medidas de protección legislativa en beneficio de la colectividad, que, restringiendo el disfrute de la propiedad, impidan su destrucción o su emigración. Las actuales leyes españolas tienen escasa eficacia para ello; únicamente la de Excavaciones y Antigüedades limita el derecho de propiedad en lo que se refiere a tales extremos" (232). A estos efectos, citaba el ejemplo de disposiciones radicales vigentes en Italia, en las que se había inspirado la legislación francesa; entre ellas, Torres Balbás creía imprescindibles dos: la declaración de utilidad pública de las obras de arte inventariadas, con lo que se favorecería la ex-

(231) *Ibidem*, pág. 34.

(232) *Ibidem*.

propiación de las mismas, y la prohibición absoluta de exportaciones de bienes artísticos.

En cuanto a la clasificación de los monumentos históricos y artísticos, esta quedaría encomendada a un servicio técnico integrado por arquitectos "especializados" "...conocedores de la estructura de los edificios medievales, y dispuestos a emplear toda su actividad en el desempeño de su cargo" (233). El ingreso en este servicio se efectuaría —como en Francia— por oposición. Entre sus tareas urgentes figuraría la de ampliar el número de edificios declarados monumentos nacionales que, en 1919, eran sólo 128, frente a los 3.684 existentes en Francia, en 1913. A todos ellos podría hacerse extensivo el presupuesto disponible, que aunque exiguo, tendría mejor aplicación si se prescindiera "...de toda labor reconstructiva, salvo excepciones muy justificadas" (234). Siguiendo las experiencias del Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos dirigido por Jeroni Martorell, se daría preferencia a trabajos permanentes de conservación y consolidación, que, con pocos recursos económicos, permitían mantener los monumentos en perfecto estado. Al mismo tiempo, el "inventario monumental", entendido como instrumento de conservación, sería realizado por el servicio técnico —antes citado— dependiente de la propuesta Comisión de Monumentos Históricos.

"El abandono en que se halla nuestro patrimonio artístico —concluía Torres Balbás— exige cada día más perentoriamente medidas

(233) *Ibíd.*, pág. 36.

(234) *Ibíd.*, pág. 37.

eficaces de protección" (235); estas eran, en resumen: la creación de un organismo centralizador (Comisión de Monumentos Históricos) y la unificación legislativa que introdujera el concepto de utilidad pública en lo referente a bienes artísticos, favoreciera su expropiación, y prohibiera la exportación de los mismos.

La ponencia de Torres Balbás suscitó un gran interés dentro y fuera del congreso, en razón de la dimensión pública que habían alcanzado, en esa fecha, las cuestiones relativas al patrimonio artístico. Teodoro de Anasagasti escribió que representaba "...una sana orientación, digna por todos los conceptos de las mayores alabanzas, por el alto espíritu que la anima, poco común entre los que se dedican a esta clase de estudios" (236); Francisco Alcántara, influyente crítico de arte, elogió, desde las páginas de "El Sol", la "valentía" y el "espíritu nuevo" que demostraba tener Torres Balbás. La prensa de la época, en general, acogió con satisfacción las denuncias y propuestas del arquitecto madrileño, que confesaría —en el debate de su ponencia— que, a pesar de disentir de algunas opiniones de Lampérez —maestro al que quería especialmente—, había aceptado estudiar el tema con la intención de "producir efecto"; ciertamente, así fue. En el debate aludido, intervino, en primer lugar, Vicente Lampérez; tras definir al ponente como un "neófito entusiasta", lamentó su adhesión a las críticas dirigidas contra Viollet-le-Duc ("Sin él —dijo Lampérez— no se sabría ni la tercera parte de lo que se conoce sobre este tema"), y, en particular, censuró las ligerezas y "calumnias" escritas por Anatole France, lamentán-

(235) *Ibidem*, pág. 39.

(236) Teodoro de ANASAGASTI, Las restauraciones y lo pintoresco, C.M., XVII (1919), pág. 241.