

# ReVisando LA ÉPoCa dE Las VANGuARDIAS

APUNTES PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA EN EL SIGLO XXI

JAVIER POYATOS • GUILLERMO GUIMARAENS • JOSÉ LUIS BARÓ (EDS.)

JOAQUÍN ARNAU • MANUEL BLANCO • ANTONIO GÓMEZ • MARÍA ELIA GUTIÉRREZ •  
MARÍA MELGAREJO • VIRGINIA NAVALÓN • JUAN FRANCISCO PICÓ • JUAN MARÍA SONGEL



SEMINARIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA II



**REVISANDO LA ÉPOCA DE LAS VANGUARDIAS**  
APUNTES PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA EN EL SIGLO XXI

SEMINARIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA II

*Editores científicos:*

Javier Poyatos Sebastián  
Guillermo Guimaraens Igual  
José Luis Baró Zarzo

*Autores:*

Joaquín Arnau Amo  
José Luis Baró Zarzo  
Javier Poyatos Sebastián  
María Melgarejo Belenguer  
Juan María Songel González  
Juan Francisco Picó Silvestre  
Antonio Gómez Gil  
Guillermo Guimaraens Igual  
Virginia Navalón Martínez  
Manuel Blanco Lage  
María Elia Gutiérrez Mozo

*Diseño y maquetación:*

Virginia Navalón Martínez

*Edita:*

General de Ediciones de Arquitectura  
Av. Reino de Valencia 84-6-46005 Valencia  
[www.tc.cuadernos.com](http://www.tc.cuadernos.com)

- © De los textos: sus autores
- © De las imágenes: sus autores
- © De esta edición: General de Ediciones de Arquitectura

ISBN: 978-84-948240-3-6  
Depósito Legal: V-1053-2018

Imprime: byPrint  
Impreso en España

*Dirección de las jornadas:*

Javier Poyatos Sebastián

*Coordinación de las jornadas:*

Guillermo Guimaraens Igual

*Secretario de las jornadas:*

José Luis Baró Zarzo



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



DEPARTAMENTO  
DE COMPOSICIÓN  
ARQUITECTÓNICA

## SUMARIO

### PRESENTACIÓN

- 9 JOAQUÍN ARNAU AMO  
Loos. El medio y los medios
- 23 JOAQUÍN ARNAU AMO  
Loos y los *plumber*
- 33 JOAQUÍN ARNAU AMO  
Loos, Beethoven, *veillich*
- 41 JOSÉ LUIS BARÓ ZARZO  
A propósito de dos viejos amigos: Loos, Schoenberg y la renovación  
artística vienesa
- 63 JAVIER POYATOS SEBASTIÁN  
Poesía y eclecticismo en el pensamiento arquitectónico de Le Corbusier
- 73 MARÍA MELGAREJO BELENGUER  
Pensar moderno, ser moderno, una nueva sensibilidad estética:  
Charlotte Perriand
- 81 JUAN MARÍA SONGEL GONZÁLEZ  
Vanguardias alemanas ignoradas, fundamentos críticos de la modernidad
- 99 JUAN FRANCISCO PICÓ SILVESTRE  
Revisando el *Art Déco*. El caso de Alcoy
- 127 ANTONIO GÓMEZ GIL  
El profesional ecléctico y la vanguardia: fobias y filias
- 145 GUILLERMO GUIMARAENS IGUAL & VIRGINIA NAVALÓN MARTÍNEZ  
Hermann Hesse: sobre la obstinación o la arquitectura de un lobo estepario  
en tiempo de vanguardias
- 183 MANUEL BLANCO LAGE & MARÍA ELIA GUTIÉRREZ MOZO (ed.)  
Josep Lluís Sert y Joan Miró



## PRESENTACIÓN

Esta nueva publicación recoge los contenidos del Seminario que bajo el título *Revisando la época de las Vanguardias. Apuntes para una nueva arquitectura en el siglo XXI* se celebró en la Universitat Politècnica de València del 27 de febrero al 10 de marzo de 2014. Es continuación independiente de la publicación *Revisando el Romanticismo*, que recogió a su vez el primer Seminario de la serie.

El Seminario aquí contemplado quiso arrojar de forma plural nuevas miradas arquitectónicas a la época de las Vanguardias artísticas de los comienzos del siglo XX. Tras la Postmodernidad la visión de este período puede ser ya más libre y ponderada al disponer de una mayor perspectiva crítica revisada. El Movimiento Moderno constituyó una fértil y creativa contribución a la historia de la arquitectura pero merecedor por su importancia de una profundización y un desarrollo ulterior, tarea por otra parte no concluida.

Así las cosas el Seminario pretendió nutrir la reflexión contemporánea con ingredientes reinterpretados de esta época, tanto procedentes del Movimiento Moderno como de otros posicionamientos arquitectónicos, tales como el eclecticismo o el *art déco*. También se abordaron estimulantes conexiones de la arquitectura con otras artes de su tiempo tales como la pintura, la música o la literatura.

De esta forma, como en la edición anterior, los Seminarios de Teoría y Crítica de la Arquitectura impulsados por profesores del Departamento de Composición Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València quieren contribuir al debate abierto sobre cuestiones relevantes para la arquitectura en su nueva configuración contemporánea. Deseamos igualmente aprovechar la ocasión para agradecer de nuevo la contribución de todas las personas que hicieron posible este encuentro universitario y su presente publicación.

### **Javier Poyatos Sebastián**

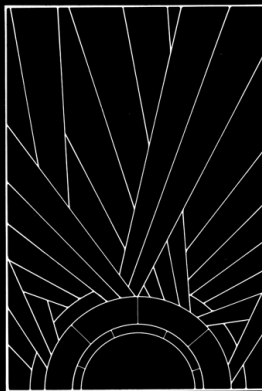
Director de los Seminarios de Teoría y Crítica de la Arquitectura  
Departamento de Composición Arquitectónica. Universitat Politècnica de València





**REVISANDO EL ART DÉCO. EL CASO DE ALCOY**

**Juan Francisco Picó Silvestre**





## **REVISANDO EL ART DÉCO. EL CASO DE ALCOY**

**Juan Francisco Picó Silvestre**

Cuando volvemos a recorrer una experiencia intensa de nuestra historia, una placentera sensación artística, cuando releemos una novela que nos marcó en un determinado momento o cuando volvemos a ver una película que recordábamos hace tiempo siempre encontramos cosas que nos sorprenden. Por una parte aparece el recuerdo de nuestros pasos por esa experiencia y por las emociones que entonces vivimos y a veces, recobramos incluso su sabor. También, encontramos algunos aspectos nuevos que antes no habíamos percibido conscientemente o que ahora experimentamos de una manera diferente a como los habíamos sufrido. La vuelta siempre se realiza con un equipamiento cultural más grande, con un horizonte ensanchado por las propias experiencias históricas tenidas a lo largo del tiempo transcurrido hasta el regreso. Pero además, si volvemos intencionadamente con el afán de buscar, de examinar la cuestión para actualizarla, para ponerla al día entonces la mirada debe ser más amplia para enriquecerla con el hecho de revisitarla.

Para encontrarse ahora de nuevo con las vanguardias es necesario y conveniente dirigir la mirada hacia el fenómeno artístico denominado *Art Déco*. Revisar el *Art Déco* permitirá, la aproximación y la observación del contexto en que se desarrollaron las vanguardias con otro enfoque y ampliará el horizonte de sus conceptos aportando así una nueva comprensión de las mismas.

El *Art Déco* fue pues un fenómeno artístico de la cultura occidental que se manifestó principalmente durante el periodo de tiempo transcurrido entre las dos grandes guerras mundiales del siglo XX. Tuvo una gran repercusión en la Arquitectura y el Diseño Industrial pero también generó un nuevo espíritu en la sociedad que modificó el modo de entender la vida y la cultura.

En la arquitectura, el Movimiento Moderno pudo establecerse con contundencia en la historiografía ensimismado en sus propias teorías, rechazando y desplazando de

las crónicas de la actualidad todo aquello que no le interesaba y acaparando así el protagonismo. Los radicales de la Modernidad consideraban al *Art Déco* como un estilo caduco, no racionalista y caprichosamente ornamental. Con el tiempo vamos observando que estas posiciones radicales le procuraron a la Modernidad la pérdida de algunos registros estéticos y sobre todo, la dimensión placentera de la belleza de sus productos.

Para iniciar la revisión del *Art Déco* es imprescindible hablar de los objetos, de las cosas que envolvían a los ciudadanos de una sociedad que cambiaba vertiginosamente y sobre todo, hablar del poder que estos objetos tenían en el espíritu de este cambio. Tal y como le decía Alan Colquhoun a Reyner Banham: "*Lo que distingue la arquitectura moderna es con seguridad un nuevo sentido del espacio y la estética de la máquina*". Efectivamente, las máquinas, los objetos mecánicos y si se quiere llegar más lejos, los objetos diseñados producidos industrialmente, contribuyeron eficazmente a la normalización y por consiguiente, a la popularización de la estética maquinista y como consecuencia, contribuyeron también a la aceptación social de las vanguardias.

Habiéndose establecido las capacidades tecnológicas en la sociedad a lo largo del siglo XIX, en los inicios del siglo XX se incorporan a la producción industrial los nuevos modos de organización del trabajo en el seno de las empresas. Esto les permitió crecer en tamaño y ofrecer entonces una producción masiva de objetos para el consumo. Esta nueva organización generó un escalafón profesional muy variado en estas empresas del que resultarían múltiples niveles de salarios con poder adquisitivo suficiente para comprar y consumir tales productos industriales.

Muchos de estos productos fueron nuevos inventos, nuevas máquinas que no poseían precedentes históricos fruto del ingenio tecnológico del siglo XIX ni de mucho antes. Estos nuevos objetos facilitaron muchas labores de la vida cotidiana de las gentes y con gran rapidez se extendieron en la sociedad sin ninguna posibilidad de retorno en esta nueva situación de progreso.

Estas máquinas, que fueron integrándose en el estilo de la vida de la población, sin referentes históricos, adoptaron formas sencillas, simples y no ornamentadas que sólo perseguían cumplir exclusivamente la función para las que habían sido creadas. Pero los objetos son "*portadores de fragmentos de esteticidad*"<sup>2</sup> y al ponerse en circulación socialmente, con su aportación de belleza o calidad formal, contribuyeron también a la modificación, consciente o inconscientemente, de los parámetros del gusto. Esta actitud formal o esta tendencia en las formas de estos objetos diseñados industrialmente, se afirmaba fundamentalmente desde el hastío y la fatiga provocada durante el siglo XIX por las grandes cantidades de objetos producidos sobrecargados de infinidad de adornos aplicados sobre sus estructuras, sin orden ni concierto, cuando su valor de venta en el

mercado era más apreciado por los resultados de los alardes técnicos del fabricante que por su efectividad funcional y por lo tanto, por su efectividad estética.

La producción masiva de bienes de consumo no podía sustentarse sin nuevos sistemas de distribución y de venta acordes con el volumen producido. Así, durante los inicios del siglo XX se crearon nuevas estructuras de venta cuyo abanico de posibilidades oscilaba entre la aparición de los grandes almacenes hasta la venta por correo, con los nuevos tipos de edificios que ello significaba en las ciudades. Estos nuevos modos de vender eran estimulados por la popularización de la publicidad y de los medios de comunicación de masas, que paulatinamente fueron estableciendo el gusto predominante o la moda que interesaba.

La pasión por lo nuevo, por lo moderno y la cada vez más estrecha relación con las máquinas en la vida cotidiana de las personas, con sus peculiares formas, provocaron una transición en las manifestaciones artísticas produciendo una deriva desde los estilos históricos, matizados por el eclecticismo, hacia la modernidad de las vanguardias. En los inicios de la Modernidad y desde el siglo XIX el debate sobre el ornamento tuvo mucha repercusión. Al igual que en la arquitectura, pero quizás de manera más expresiva aún en la Historia del Diseño Industrial, desde el desarrollo de la industrialización existió un amplio espectro de actitudes que iban desde la concepción del ornamento como un aditamento que se aplica sobre el objeto (Artes Aplicadas), hasta las concepciones más radicalmente modernas en las que la belleza se extrae de la eliminación total de tales aditamentos para erigirse desde la propia forma de los objetos íntimamente ligada a su estructura compositiva y a su modo de construcción. Los diseñadores se posicionaban en este espectro en función del encargo recibido o de los requerimientos de sus cultivados clientes y algunos de ellos se posicionaban invariablemente en una actitud fija de acuerdo a sus convicciones. Este gran elenco de posibilidades artísticas que protagonizó este tránsito popular es precisamente aquello que denominamos *Art Déco*.

Después del desastre social que significó la Primera Guerra Mundial, después de tanta destrucción y de tantos jóvenes sacrificados sin razones aparentes, los hábitos del consumo encontraron buena simiente en un nuevo espíritu hedonista como actitud frente a la vida. El culto al cuerpo y a la felicidad de su explotación provocó un interés general en la salud, que ya era muy necesario, en el ejercicio de los deportes pero sobre todo en el disfrute del placer en todos sus ámbitos. Así el ocio también se convirtió en negocio y la diversión en algo común y universal.

En el ámbito del Diseño el campo de la Moda es quizás aquél en el que se expresaron más claramente los cambios de los criterios de gusto de la sociedad. Por un lado, el exotismo de los ballets rusos que se estrenaron en Europa aportaron en sus escenarios, vestuarios y

coreografías elementos procedentes de las vanguardias o de la cultura popular exponiendo nuevas posibilidades de colores, texturas, materiales y patrones innovadores; en el otro extremo, las valientes producciones de extraordinarios personajes como Coco Chanel o Paul Poiret, con ideas utilitarias, cómodas y sencillas revolucionaron los modos de vestir tanto en la vida cotidiana como en las fiestas o los espectáculos. La nueva capacidad de venta y distribución de estos productos generalizó su extensión social en poco tiempo estabilizando una imagen muy popular de la actitud moderna.

Así pues, el cambio en la moda del vestir se amplió con la incorporación del concepto del “sport” (de los vestidos para la práctica de los deportes) y los modelos variaron definitivamente. En los Wiener Werkstätte tutelados por Josef Hoffmann se fabricaban pijamas muy avanzados pero también en los estudios de los fotógrafos locales primaban los vestidos de la última moda como referencia de la más rotunda novedad.

En el ambiente de las ciudades europeas más importantes la idea de la metrópoli cosmopolita iba arraigando y acogiendo públicamente los escenarios de la diversión. Así se incorporaron nuevos bulliciosos bares, cafés, cabarets, hoteles, casinos, lugares para el turismo de vacaciones, etc. fuera ya de los caracteres marginales del final del siglo XIX, para convertirse en lugares de concurrencia de la cultura más refinada.

También las coyunturas económicas de alguna regiones del mundo generaron la aparición de nuevos mecenas que ampararon las nuevas tendencias como un gesto social de espíritu avanzado –que a buen seguro generaría beneficios- atrayendo a las clases poderosas hacia una cultura más abierta y receptiva hacia lo nuevo. Desde las experiencias del *Art Nouveau*, se sabe que en muchas ciudades provincianas de Europa “habitaba una burguesía industrial lectora, cosmopolita y viajera que podía conocer de primera mano lo que se hacía en París o Viena”<sup>3</sup>. Los ciudadanos absorbían en su vida cotidiana y sin demasiada preocupación la convivencia de las máquinas, de estos nuevos vestidos, de las nuevas propuestas estéticas, etc. con los viejos objetos, los espacios, las atmósferas y las producciones del mundo de ayer<sup>4</sup>.

Con independencia de las derivas del libre ejercicio profesional de los diseñadores, el *Art Déco* tiene tres hitos históricos o temporales significativos:

La gestación de un nuevo estilo a partir de la voluntad del gobierno francés de reaccionar en los mercados con productos genuinamente franceses, frente a las iniciativas alemanas representadas por el *Werkbund* y frente a las equivalentes inglesas. Esta voluntad provocó la concurrencia de diseñadores, empresarios y funcionarios del Estado para diseñar una estrategia que empezó a vislumbrarse en el Salón de Otoño de 1910. En el aire flotaba la idea de organizar una Exposición Internacional en la que Francia tuviera

un papel principal. No hay que perder de vista la extraordinaria actividad, cultural, social y política, que se desarrollaba en aquellos momentos en París y en otros focos centroeuropeos muy cercanos entre sí. Aunque la Cultura y las Artes oficiales tenían un peso relevante, no menos importante era la presencia de las vanguardias que repercutieron enormemente en la sociedad parisina: el cubismo, la vehemencia futurista de Marinetti, Stravinsky, Eric Satie, etc. En el ámbito de la arquitectura estaba presente el avance tecnológico de Perret, la decisiva visita europea de Frank Lloyd Wright o la actividad de Peter Behrens en la AEG, con la confluencia en su estudio de personajes que serían tan influyentes como W. Gropius, Mies van der Rohe o el mismo Le Corbusier.

El segundo hito histórico, la celebración histórica por excelencia del fenómeno artístico del *Art Déco*, fue la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* realizada en París desde finales de abril hasta cumplido el mes de octubre de 1925. Del nombre de esta exposición se extrae la denominación *Art Déco*, aunque hay historiadores que fijan el origen del término en una revisión de esta exposición celebrada también en París en 1966<sup>5</sup>, lo cierto es que ya los redactores de la revista española AC Documentos de Arquitectura Contemporánea, publicada por el G.A.T.E.P.A.C., se refieren a este estilo de la exposición del año 25 como *Art Déco*<sup>6</sup>. Las bases para la concurrencia a esta exposición expresaban claramente la no admisión de ningún producto que no fuera moderno y en la cual por tanto, no cabía historicismo alguno y cualquier referencia al pasado quedaba proscrita.

En esta exposición se mostró el amplio abanico de tendencias en el que se movían las actividades de los diseñadores. Según el crítico de la época, Guillaume Janneau, este amplio segmento de posiciones profesionales se dividía en dos partes: los que él denominó “Contemporáneos” que se apoyaban directamente en el pasado, sin pastiches ni academicismos, para recuperar el vínculo con la tradición, defensores del lujo y la máxima exclusividad y en la otra parte, los que denominó como “Modernos” entre los cuales estarían diseñadores o arquitectos como Pierre Chareau, Pierre Legrain, Eileen Gray, Francis Jourdan o Robert Mallet-Stevens. Pero fuera de esta clasificación oficiosa y más allá de los “modernos”, estaban marginados y casi despreciados, el grupo radical de arquitectos constructores formado por Perret, Le Corbusier, André Lurçat, Toni Garnier, etc.

Según M. Tafuri, el montaje de la exposición se resolvió *“como lanzamiento de una moda y de un nuevo gusto masivo capaz de interpretar ambiciones de renovación típicamente burguesas, pero no provincianas, ofreciendo garantías de moderación y de fácil asimilación. Se trata de un gusto que llegará a influir en un amplio sector de la arquitectura americana y que asegura en Francia una mediación tranquila entre vanguardia y tradición.”*<sup>7</sup>

El tercer hito histórico es más testimonial y se fija en la convención de que el año 1930 supone la incorporación efectiva de los EE.UU. como protagonista en el panorama internacional. Esta fecha viene bien considerarla como el punto de partida de la exportación y la expansión del *Art Déco* internacionalmente, no solo por el territorio de los EE.UU. sino también por el resto de los países europeos y por la periferia occidental, en las colonias del Norte de África, Cuba, etc.

Contra los efectos de la gran depresión económica americana de 1929 el *New Deal* gubernamental consiguió reubicar las inversiones en los Estados Unidos de América. Como consecuencia de ello pero también del desarrollo tecnológico de la construcción, los rascacielos de las grandes ciudades norteamericanas proliferaron como nuevos iconos del poder de sus promotores. Estos nuevos edificios adoptaron el lenguaje de la última modernidad popular para expresarlo con profusión de detalles ornamentales sofisticados, lujosos y cuidadosamente contruidos. Es el momento de la construcción de los grandes edificios neoyorquinos como por ejemplo el *Chrysler* (William van Allen, arquitecto, 1928-1930), el *Empire State* (Shevres, Lamb y Harmond, arquitectos, terminado en 1931), el edificio de la RCA (Cros & Cros, arquitectos de 1931), el *McGraw-Hill* (Hood, Godley & Fouilhoux, arquitectos de 1931), el propio hotel *Waldorf Astoria* (Schultze & Weaver, arquitectos de 1931), El Irving Trust Company (Voorhees, Gmelin & Walker, arquitectos de 1932) o el *Rockefeller Center* (Reinhard & Hofmeister; Corbett, Harrison & MacMurray; Raymond Hood, Godley & Fouilhoux, arquitectos asociados de 1932-1940)<sup>8</sup>, o el curioso edificio *Fuller* (Walker & Gillette, arquitectos, de 1929), propiedad de la *Fuller Construction Company*, que a principios del siglo XX ya había construido el edificio *Flatiron*. Las formas de todos estos edificios, pero sobre todo sus impecables detalles constructivos y ornamentales, a veces no tan conocidos, otras veces sutilmente dispuestos, todavía hoy nos conmueven.

El estilo de vida americano se convirtió en paradigma social de las metrópolis que por fin empezaban a sentirse modernas e instaladas en el progreso. Pero realmente el instrumento de comunicación de masas que operó con gran eficacia para la difusión de esta suerte de modernidad fue el cine y a través de él, este ejemplo de vida modificó las costumbres sociales. La industria cinematográfica norteamericana se desarrolló enormemente y la difusión de sus producciones alcanzó los confines de los territorios de la cultura occidental. El cine llevó a todos los lugares de exhibición los nuevos estilos de vida, el concepto de la elegancia de sus actores y el entorno en el que ésta se desplegaba, ya fueran escenarios históricos como de la más rabiosa actualidad. Hubo algunas experiencias *Art Déco* en los Estados Unidos directamente realizadas por diseñadores franceses. En el caso del cine, la contribución del diseñador Paul Iribe en alguna de las producciones del cineasta Cécil B. de Mille como “Los diez Mandamientos” (1923), película en la que Iribe fue el director artístico –los franceses mantenían el monopolio



en la interpretación histórica del antiguo Egipto como algo autóctono desde la visita de Napoleón- de manera que sus diseños de vestuario y del *atrezzo* fueron consumidos por los espectadores como verdaderos productos históricos cuando no tenían el rigor arqueológico que hubieran precisado<sup>9</sup>. Sin embargo, a partir de experiencia de este tipo, la producción del gusto desde la interpretación histórica de camino a la Modernidad se había establecido en este medio.

Por otro lado, la diáspora de profesionales del diseño europeos de los años treinta y concretamente, de los arquitectos europeos, que poco tiempo después recalaron en la costa Oeste norteamericana, contribuyeron también a la generación del nuevo estilo de vida en las residencias de la vida privada de las gentes del cine cuya repercusión social también fue muy efectiva a través de los medios de comunicación.

Un tercer elemento de difusión de esta Modernidad asociada al cine fueron las propias salas de exhibición. Estos locales se convirtieron en los nuevos templos de la diversión. A ellos, en los ratos de ocio, los usuarios acudían asiduamente para abrir una ventana al mundo y para impresionarse recibiendo estímulos emocionales. Estos estímulos no solo provenían de las películas que allí podían ver, sino también de las formas del propio edificio, de los nuevos sistemas de iluminación, del diseño de los vestíbulos, de los bares e incluso de las calles en las que estos cines se ubicaban. La mayoría de estos edificios eran nuevos, su función requería un lenguaje moderno, fácilmente comprensible y coherente con el producto que vendían. El arquitecto Erich Mendelsohn, había construido y difundido ampliamente sus edificios para grandes almacenes entre 1924 y 1929 y el Cine Universum de Berlín en 1927-1928. Su evolución formal hacia la modernidad desde su particular expresionismo era una buena fuente de inspiración para los proyectos de nuevos cines. A lo largo de la geografía norteamericana, pero también en otros muchos lugares del mundo, estas formas caracterizaron a este tipo de edificio durante mucho tiempo.

Es difícil establecer unas características fijas y claras para poder clasificar un determinado objeto o una arquitectura dentro de lo que pretendemos entender como *Art Déco*, habida cuenta de que se trata de un fenómeno artístico muy amplio, que abarca todos los campos del diseño y sobre el que actúan múltiples influencias, que tiene muchos registros y desarrollos. La consecuencia de esto es que el *Art Déco* está abierto a muchas interpretaciones. No obstante, podemos esbozar algunas cuestiones que generalmente suelen darse:

- 1º. Se trata de objetos en los que en seguida se percibe un fuerte carácter ornamental.
- 2º. Estos objetos tienen formas elaboradas, muy trabajadas, que no son banales pero que tampoco proceden de un código, de un catálogo estilístico.

3º. Desprenden modernidad por sus formas.

4º. Sobre todo en los objetos, también sugieren inmediatamente sofisticación, lujo y exclusividad.

Los objetos tienen formas geométricas simples, volúmenes puros, cúbicos, sencillos. Y aparecen escalonamientos, retranqueos y desplazamientos de los planos para resaltar los contornos y las aristas. Para ello se utilizan líneas rectas, paralelas y perpendiculares y en algunos casos aparecen líneas curvas, zig-zagueantes con ritmo regular. En la composición, pueden reconocerse las influencias de las prácticas vanguardistas, aunque muchas veces no son estructurales, frente a la simetría, la jerarquía, la regularidad y la igualdad de las partes, aparece la asimetría, el equilibrio y la equivalencia. El contraste es uno de los atributos del *Art Déco*. Habrá pues una tendencia hacia la expresión notable de las diferencias o de las condiciones opuestas. Los motivos ornamentales proceden de tres campos fundamentalmente: de la tradición, con elementos históricos estilizados, suavizados, modificados; de lo exótico que representan las culturas lejanas precolombinas y por último, de una interpretación geometrizada de los elementos de la naturaleza. Y todo ello construido con nuevos materiales, sobre todo los plásticos, las maderas exóticas, las lacas y los distintos metales con acabados brillantes de todo tipo.

No todas estas características formales se dan a la vez, pueden darse algunas de manera aislada, sin embargo, hay ejemplos de edificios con determinadas partes, quizás más significativas o más directamente posicionadas hacia la experimentación sensorial de sus usuarios, que se expresan en *Art Déco* mientras el resto del edificio plantea un lenguaje claramente distinto. Un caso extremo de esta circunstancia es el edificio del periódico londinense *Daily Express* del arquitecto Sir Owen Williams. Construido entre 1929 y 1931 con un lenguaje formal general muy cercano a los postulados del Movimiento Moderno más tecnológico, su vestíbulo, en cambio, fue decorado por el interiorista Robert Atkinson reuniendo en este espacio concreto, esta vez sí, todas las características formales y ornamentales del *Art Déco*. El contraste del lenguaje interior con los elementos formales exteriores del edificio, vistos desde la perspectiva que otorga el tiempo, convierten el espacio *Déco* en un decorado trasnochado frente a la depuración tecnológica del resto del edificio que ha soportado mucho mejor el paso de los años.

Durante el primer tercio del siglo XX, en España influyeron también los acontecimientos que tuvieron lugar en el mundo occidental. En cierto modo, la Primera Guerra Mundial provocó el desarrollo económico de algunas zonas españolas que junto al avance tecnológico de determinados sectores industriales acercaron a la nación al nivel europeo. Desde la esfera de la cultura, la burguesía industrial de las grandes ciudades españolas se acostumbraron a mirar a Europa y poco a poco, el país dejó de ser exclusivamente un referente exótico o pintoresco para el resto del mundo.

Desde el inicio de su apertura en 1910, pero sobre todo durante los años treinta, la Gran Vía madrileña se convirtió en el paradigma de la Modernidad social. Este modelo de reforma interior urbana, planteado a la manera de las aperturas de los grandes bulevares del París del barón Haussmann, fue reproducido en muchas ciudades españolas con regular éxito. Se buscaba con ello una regeneración más cosmopolita de las ciudades cuyos centros históricos todavía estaban llenos de vida pero densificados, sucios y anticuados. La necesidad y el deseo de expresar y sentir públicamente que por fin en España habían llegado el progreso y la modernidad, no reñía con la posibilidad de sacar provecho económico de estas operaciones urbanísticas.

A partir de 1925, las tiendas, los cafés, los bares de aperitivos y combinados, las salas de fiestas y sobre todo los cines, instauraron en la Gran Vía de Madrid el *american way of life* con ese aire *Déco* que entonces le caracterizaba. El último ejemplo de arquitectura total de esta actitud frente al Diseño en esta calle, antes del silencio y la oscuridad impuestos por el resultado de la guerra civil española, sería el edificio Carrión. En su interior se alojaba en el extraordinario cine Capitol (Luis Feduchi y Vicente Eced, arquitectos 1931-1933).

Las escuelas de arquitectura y los arquitectos españoles se habían sumado a las múltiples tendencias que se iban produciendo en Europa, desde la *Sezession* hasta la personal arquitectura de Erich Mendelsohn. Había una fluida corriente de información, visitas y viajes de los personajes más influyentes y se establecieron múltiples discusiones y debates internos sobre la deriva a seguir. Estaban presentes los defensores de los movimientos historicistas y regionalistas, en busca de un lenguaje autóctono nacional, y los radicales modernos en pos del racionalismo funcionalista internacional. De manera que la Modernidad y la Tradición se entrechocaron produciendo arquitecturas y arquitectos situados en distintas posiciones o actitudes frente al Diseño.

En esta controvertida formación europeísta de renovación formal educada en la tradición, en 1920 se tituló el arquitecto Víctor Eusa Razquín, un personaje peculiar del paisaje navarro de la arquitectura que el azar quiso que influyera decisivamente en la ciudad de Alcoy. Este arquitecto, nada más terminar sus estudios, fue el ganador del concurso para la construcción del edificio del *Kursaal* de San Sebastián. Poco después visitó varias veces Europa y Oriente. Estos viajes iniciáticos a través de todas las tendencias europeas florecientes contribuyeron a definir perfectamente la posición de Víctor Eusa con respecto al universo formal de lo que sería su trabajo en adelante<sup>10</sup>.

La arquitectura de Víctor Eusa se alineó con la corriente francesa del *Art Déco* representada por arquitectos que decidieron no romper con la tradición como Pierre Patout, Michel Roux-Spitz o hasta Henry Sauvage. Pero especialmente importante serían

para Eusa los trabajos en hormigón visto de Perret que rápidamente asimiló y puso en práctica. El teatro de los Campos Elíseos (1913), el teatro de la propia Exposición de 1925, pero incluso la Iglesia de nuestra Señora de la Consolación y el concurso para la iglesia de Sta. Juana de Arco ambas de 1923, influyeron seguramente en la Iglesia de la Misericordia y en el colegio de los Escolapios de Pamplona de 1928. Después del periodo de sus viajes, eligió deliberadamente su aislamiento en una poética cada vez más personal fundamentada en la pasión por los detalles y por la construcción y desde ahí creó un lenguaje propio y muy personal. No obstante, la intensidad en el trabajo arquitectónico con el hormigón armado visto de Eusa no se encuentra en ninguna corriente española comparable en este periodo, hasta mucho después de la guerra civil.

La ciudad de Alcoy se asienta en la confluencia de los ríos Barxell y Molinar. Los valles de estos ríos conformaron el perímetro histórico de la ciudad con el gigantesco foso que ellos determinan y esta circunstancia ha impuesto las características morfológicas de Alcoy desde sus orígenes. Los accesos y los recorridos de las comunicaciones y transportes de la ciudad han sido determinantes para su desarrollo urbano y como consecuencia, también lo han sido para el desarrollo de sus actividades productivas.

En 1864, Alcoy había doblado la población desde los sucesos luditas de 1825 y seguía creciendo. Todo el contingente inmigrante se concentró dentro del perímetro de la ciudad histórica, sobre-elevándose y colmatándose exageradamente, sin agua corriente ni red de saneamiento alguna. Mientras tanto la ciudad aprovechó la oportunidad para desarrollar exponencialmente la industria sobre todo en el campo del textil y del papel. Complementariamente la industria metalúrgica derivó desde la fabricación de maquinaria agrícola hacia la construcción de maquinaria industrial. Ello iba aparejado a la existencia de una burguesía industrial en cierto modo cultivada y avispada, pero también a la afirmación de una potente clase obrera, muy bien organizada sindicalmente, con intereses muy claros sobre las condiciones del trabajo y de la vida. Las reivindicaciones sociales de las clases trabajadoras con respecto a las condiciones laborales y de la vida de la ciudad, a veces desde la utopía, más las cuestiones higiénicas demandadas desde las consecuencias de las epidemias de cólera del final del siglo XIX, establecieron las bases para la nueva ciudad moderna para Alcoy con nuevas viviendas higiénicas, soleadas y bien ventiladas, que se desarrollaría en el Ensanche, más allá de los barrancos.

Hacia 1823, el retorno al absolutismo de Fernando VII produjo el inicio de la relación con Alcoy del exiliado ingeniero ilustrado Juan de Subercase Krets. Fruto de esta relación, entre otras cosas, fue el proyecto de la carretera que debía unir Alicante con Játiva, cuyo trazado por Alcoy sentaría las bases del ensanche de la ciudad<sup>11</sup>. El salto del barranco del río *Barxell* se producía en el punto en el que en 1823 la ciudad comenzó a construir

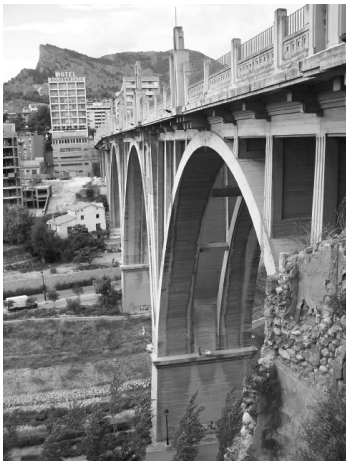
el primero de los grandes puentes que hoy posee: el puente de María Cristina (Juan Carbonell Satorre y después, José Serrano y Manuel Fornés Gurrea, ingenieros, 1823-1838)<sup>12</sup>. Desde este puente, la carretera se conducía a través de una suave curva hasta el barranco de Soler y desde allí partía en dirección hacia Valencia con una traza recta de alrededor de dos kilómetros, muy estable topográficamente y muy bien orientada.

Bajo las prescripciones de la Ley de Ensanche de las Ciudades (1867-1876) y desde las experiencias de Barcelona (1859) y Madrid (1860), Alcoy produce su Proyecto de Ensanche de la ciudad en 1878. Este Proyecto establecía tres zonas de crecimiento urbano ordenadas lógicamente por la facilidad de acceso previsto a las mismas. En la Tercera Zona de Ensanche, situada al Noroeste, ya se preveía una posible conexión desde el centro histórico de la ciudad hasta el centro de esta nueva área de crecimiento. Para la llegada al centro geográfico de la ciudad histórica se había previsto entonces una reforma interior que tenía el mismo espíritu de las aperturas de corte parisino que después dieron lugar a la Gran Vía en Madrid, la Vía Layetana en Barcelona o la Avenida del Oeste en Valencia.

En 1907, la construcción del Viaducto de Canalejas (Próspero Lafarga, ingeniero) dotó al centro neurálgico de la ciudad de un acceso inmediato desde el Este salvando el profundo barranco del río Molinar. Este magnífico puente metálico conectaba con los caminos de la costa pero también abría una nueva área de expansión urbana apoyada por las actividades industriales que en esa zona se daban. Antes, la llegada a estos lugares de producción se realizaba a través de un recorrido estrecho, sinuoso y con unas pendientes muy pronunciadas para salvar el enorme desnivel existente.

Construidas las estaciones de los ferrocarriles y el matadero en la zona Norte de la ciudad en los inicios del siglo XX, la necesidad de hacer un acceso más directo desde el enlace previsto con la Tercera Zona de Ensanche de la ciudad se convirtió en una potente e insistente reivindicación ciudadana, a pesar de la conexión efectiva del puente de María Cristina que existía por el Oeste. Para realizar esta conexión debía construirse un puente de grandes dimensiones y su financiación no resultaba nada fácil.

Un puente de estas características debía realizarse con la ayuda del Estado pero la inclusión de este proyecto bajo los instrumentos y leyes de la Nación se dilató por tortuosos caminos hasta 1923. La principal dificultad era hallar el modo de conseguir un puente suficientemente ancho que cumpliera los requisitos legales. La ley de Caminos Vecinales y Puentes Económicos no admitía puentes de anchos superiores a 5 metros de ancho y la ciudad de Alcoy pretendía un puente de 12 metros de anchura<sup>13</sup>.



**Fig. 1:** Edificio Cervera. Plaza del Ayuntamiento, 10. Valencia. Joaquín Rieta, arquitecto. 1931.

**Fig.2:** Vista desde aguas arriba del Puente de San Jorge. Alcoy.

**Fig. 3:** Vista tangencial desde el centro histórico del Puente de San Jorge. Alcoy.

En 1923 el azar quiso que la cimentación del nuevo edificio de las Escuelas Industriales se adjudicara a la empresa constructora navarra *Erroz y San Martín*. Esta empresa, que se hallaba culminando la cimentación del Banco de España de Murcia, contrató al arquitecto alcoyano Vicente Pascual para llevar el seguimiento y el control de tales obras<sup>14</sup>. La relación de Vicente Pascual, personaje influyente en la sociedad alcoyana, y la empresa constructora y la de ésta con el Banco de España sería determinante para el futuro Puente de San Jorge en esta época de la Dictadura de Primo de Ribera.

Ante el verano de 1923, *Erroz y San Martín* propuso al Ayuntamiento de Alcoy la redacción del proyecto y la construcción del puente, incluidas algunas propuestas de financiación. Esta empresa provenía del oficio de la carpintería de armar de modo que la adaptación de sus oficios a la construcción en hormigón armado fue relativamente rápida y de gran calidad.

En aquellos momentos esta empresa se hallaba construyendo el edificio de la Vasco Navarra de seguros en Pamplona bajo la dirección de un joven arquitecto Víctor Eusa Razquín, ayudado en materia de cálculos estructurales por sus coetáneos vecinos ingenieros de caminos: Carmelo Monzón Repáraz y Vicente Redón Tapiz. La juventud y la energía de estos técnicos titulados brillantemente ofrecerían seguras ventajas a una sagaz empresa constructora. De modo que en el verano de 1923 se comenzó la redacción del proyecto cuya versión documental estaría lista en febrero de 1924<sup>15</sup>. Los trámites administrativos, su supervisión y la preparación y acuerdo sobre su financiación trasladaron el inicio de las obras hasta finales de 1925.

El análisis de los documentos del proyecto tiene un gran interés disciplinar porque fija la importancia y el nivel de colaboración con el arquitecto Víctor Eusa, como responsable de las cuestiones estéticas y urbanas del mismo. Queda indirectamente reflejada su autoridad y colaboración en las cuestiones formales, de manera que la destreza del cálculo y el uso de sus herramientas estuvo subordinada a las cuestiones formales a través de un diálogo que parte desde la composición estructural del objeto. Pero además hay una declaración expresada con gran coraje por la solución prevista en hormigón armado puro, en la elección de un sistema de cálculo no reglado pero responsable y progresista y en las partidas o elementos a tener en cuenta especialmente durante la ejecución, como son aquellos elementos decorativos más cercanos a los usuarios. Así esta documentación, comparada con algunas actuales que se redactan bajo formularios insípidos, tiene la frescura del manifiesto, de ese compromiso ético con el quehacer de estos profesionales.

En estos planos se observa un puente compuesto por tres pares de arcos parabólicos de los que parten tabiques transversales rematados por arcos de medio punto sobre los

que se dispone un tablero horizontal coronado por elementos ornamentales, todavía tradicionales, aunque colocados con un determinado orden. En las zonas de los estribos se pueden observar algunos requerimientos fijados por el cliente como son: en el estribo derecho el acceso al centro de la ciudad, con el pasaje inferior de la calle Purísima y en el estribo izquierdo, un impresionante talud de casi cuarenta metros de altura.

En el detalle del alzado puede observarse la importancia del contorno, el ritmo y el orden de los elementos del entablamento, los detalles ornamentales de las pilas con rasgos que apuntan maneras *Déco*. En cambio, en la elección del lenguaje de los elementos decorativos, más cercanos a los usuarios, parece que la decisión se tendió hacia soluciones más tradicionales probablemente por la sospecha de un cierto rechazo de la modernidad. En las secciones se observan las dimensiones de los cantos de los arcos y de los tabiques transversales. Éstos acaban siendo muy delgados para los requerimientos de la escala lejana y entonces se aumenta su canto en los frentes de los alzados. En la sección transversal del tablero pueden verse también el uso de formas tradicionales en los balaustres y en las ménsulas.

Desde el 31 de diciembre de 1925 hasta el 17 de febrero de 1926 se gestó y se aprobó un cambio fundamental en el proyecto que afectaba al terraplén del estribo izquierdo. Las dificultades de construcción de los muros de sostenimiento aguas abajo y las soluciones de continuidad de la calle Balmes, apoyadas probablemente por los razonamientos de Carmelo Monzón provocaron una rápida modificación del proyecto en dos fases<sup>16</sup>. Finalmente se construyeron cuatro vanos. La modificación también proponía un cambio de pendiente para reducir las cotas del terraplén y esto significaba un necesario ajuste “arquitectónico”, no solo en las medidas modulares con respecto a la fase inicial sino que había que integrar en la rasante inclinada los elementos decorativos superiores. Así pues, en un periodo muy breve, los proyectistas y en particular el arquitecto, prepararon no sólo la modificación del nuevo tramo inclinado del puente, sino todos los cambios formales del entablamento y de los detalles decorativos para que estuvieran listos para su hormigonado. Estos elementos finalmente construidos son radicalmente distintos a aquellos previstos en la documentación del proyecto.

También es razonable pensar que una modificación tan drástica de estos acabados viniera gestándose con cierta anterioridad. Es probable también que el detonante de estos cambios fueran la propia trayectoria profesional del arquitecto entre 1924 y 1925 sin perder de vista su participación y su visita a la Exposición de las Artes Decorativas de París, cuya clausura fue precisamente en octubre de 1925.

A pesar de sus dimensiones es un puente de difícil visión abierta desde la ciudad. Normalmente se percibe primero parcialmente al atravesarlo. Al aproximarnos entre



los lienzos de las calles de su acceso no encontramos ningún hito que nos referencie su presencia. Solo cuando estamos a punto de ingresar en su espacio vemos algunos extraños retranqueos. Después, en su interior, los planos de la alineación de las defensas nos dan una idea de seguridad al distraernos del precipicio. Esta sensación nos la confieren el tamaño de las barandillas, pero también el ritmo de sus elementos, las acanaladuras, los escalonamientos, las sombras que producen, que nos recuerdan a las vistas tangenciales de los paños de la fachada de una calle. Sin embargo, algunas vistas que podemos rescatar de lugares inhóspitos, nos muestran que su presencia en el paisaje es muy relevante. Algunos puntos de observación dejaron los bordes del Ensanche y de la ciudad histórica para contemplarlo, también para ver cómo es acosado.

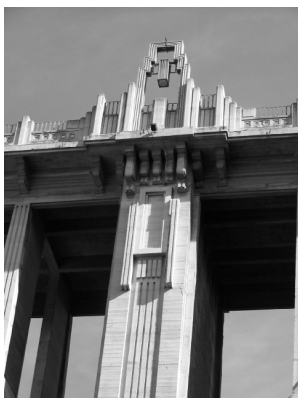
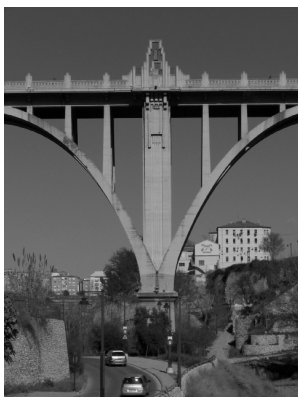
Y en cambio, desde el fondo del cauce, ahora reconvertido en espacio público libre, se transforma en un diafragma, en una suerte de puerta que delimita y acota un fragmento de ciudad de alto interés a pesar de algunos errores sintácticos posteriores. En el otro extremo de este espacio, un diafragma más impermeable, como origen del valle urbano: el puente de M<sup>a</sup> Cristina.

La forma del puente se compone de dos partes claramente diferenciadas: el tramo de los tres arcos y el tramo de las pilastras. El tramo de los arcos tiene una composición más clásica, es un tipo muy experimentado entonces, es frecuente y familiar. Solamente la esbeltez de sus piezas, derivadas de las posibilidades del material y del cálculo, modifica la sensación de la medida compositiva de la época. Por estas posibilidades se trata de arcos parabólicos.

No obstante, las dos partes del puente vistas en conjunto son un tanto inciertas. La composición adintelada podría juzgarse como más moderna al no utilizar arcos, pues es más sencilla para la luz requerida e igualmente útil.

Inicialmente el arco siempre estuvo ligado a la idea del muro. Ahora su atractivo reside en que es una forma curva como contrapunto a la expresión de fuerza más universal de las líneas rectas. Pero además, aquí la belleza de la forma curva resulta de su ajuste al máximo posible a la idea de una línea. A ello también contribuye la elección de los dos arcos paralelos frente a soluciones de una bóveda profunda que le confiere más volumen o de varios arcos con efectos plásticos multiplicadores. Así, la forma curva no adquiere demasiado protagonismo en el conjunto que así resulta más armónico.

Frente a los arcos las pilas adquieren la potencia de un elemento arquitectónico. La decisión de adoptar una forma paralelepípedica es más universal y rompe con la tradicional forma troncopiramidal de algunas recomendaciones de los ingenieros de Obras Públicas. La gran dimensión mecánica necesaria, ya afinada desde el cálculo, no



**Figs. 4 y 5:** Detalles de las pilas del Puente de San Jorge. Alcoy.

**Fig.6:** Detalle de la columna decorativa dispuesta sobre las pilas del Puente de San Jorge. Alcoy.

resultaba satisfactoria por sí misma como ocurría en el caso del arco. De modo que para mitigar posibles disonancias era necesario utilizar recursos arquitectónicos. Base, fuste, capitel, pero además superficies estriadas bien compuestas, tratamiento de las aristas, etc.

Las pilastrillas o los tabiques que transmiten la carga del tablero a los arcos tienen una dimensión exterior semejante al canto de los arcos. Se concibieron de tal manera para que se pudiera utilizar el mismo tipo de encofrado independientemente de su longitud. Esta vez sí mantienen una disminución de su espesor conforme se acercan al tablero y además, esta dimensión responde a una sección en T fundamentalmente para equilibrar la visión lejana del conjunto. También se recurre a las estrías para contribuir a la esbeltez de su imagen.

El entablamento, un término arquitectónico, está compuesto por el vuelo necesario del tablero que lo convierte en alero y que recoge la ventaja de la sombra que produce, pero también existe un arquitrabe liso y el espacio del friso de donde emergen las ménsulas.

En el cerramiento del Puente de San Jorge existen dos tipos de columnas decorativas que tienen formas distintas, pero al mismo tiempo están ligadas al conjunto de tramos de barandillas cuyos módulos van jalonándose por medio de machones rigidizadores. Es curioso que la composición formal de todos los elementos que conforman el cerramiento del puente se haya planteado simétrica, pues atiende a los requerimientos de proporción distintos: aquél de la visión lejana, como cornisa de un edificio y aquellos interiores, como si se tratara del bajo de una fachada muy cercana al espectador pero con la restricción de su visión tangencial.

Bajo todo este concierto de elementos subyace el cuadrado como generador de todas las formas, con una disciplinada disposición matemática, con un dominio premeditado y decidido de la medida que apenas da lugar a zonas de ajuste.

El hormigón armado visto puede que no sea un material lujoso o exclusivo. Quizás lo fue en la época de la construcción, ahora es más bien modesto. Sin embargo el tratamiento, el dominio de los sistemas de construcción, con los medios de entonces, habida cuenta del esfuerzo que implica construirlo en estos momentos, revela la excelencia y el cuidado con que se construyó este Puente hace prácticamente noventa años.

Los objetos comunican su propia estabilidad constructiva a través de sus formas y del sometimiento de ellas a la luz. Este puente está lejos de la severidad formal que expresan los puentes de gravedad, pero también se aleja de las inquietantes filigranas estáticas que la desafían. Las formas también ayudan a expresar como funcionan mecánicamente. La idea de masa, de solidez, de la dimensión justa del volumen viene reforzada por sus

sombras. De una manera muy propia del *Art Déco*, en este caso, se agudiza el contraste entre las zonas de luz y las de las sombras.

Para comprender mejor la aventura del puente de San Jorge, dada la escasez de datos precisos, ha sido necesario examinar los expedientes de dos obras que se realizaron inmediatamente después del Puente de San Jorge en las que intervinieron algunos de los agentes protagonistas. De los datos complementarios de estas dos obras además se ha podido constatar la diferencia de resultados que se obtienen cuando, también por el azar o por la oportunidad, convocan a partes que no llegan a acordarse convenientemente.

Este fue el caso del Pontón de San Jaime. Un puente pequeño que urbanísticamente resolvía las conexiones de servicio del Puente de San Jorge con la 1ª Zona de Ensanche. Este pequeño puente también proviene de un proyecto antiguo que en 1912 empezó a construirse con una solución tipológica que primaba el uso de terraplenes. El proyecto del Pontón de S. Jaime fue retomado y encargado a Carmelo Monzón a principios del verano de 1927, justo días antes de la conclusión de las obras de hormigón contratadas del Puente de San Jorge. Monzón tomó como colaborador de nuevo a Víctor Eusa y presentaron un proyecto más atrevido que debía construirse en cuatro meses.

Con un procedimiento de concurso extraordinariamente rápido la obra se adjudicó el primero de septiembre de 1927 a una empresa constructora diferente. El gobierno local había cambiado, Carmelo Monzón, para el plazo de cuatro meses y después de la experiencia del Puente de San Jorge no contemplaba en los honorarios la dirección de la obra en el tajo, de manera que había que contratar a otro técnico que resultó pusilánime. El procedimiento de las expropiaciones se alargó inexorablemente, la naturaleza del terreno modificó algunos de los criterios iniciales, un error constructivo mal vigilado hizo colapsar las columnas decorativas centrales y finalmente una discusión razonable sobre el sistema de barandillas destinaron un puente moderno al olvido más pernicioso. La obra se prolongó prácticamente hasta la guerra civil no resolviéndose su liquidación. Pero además del olvido, el continuo desprecio histórico continúa en la actualidad más por una consciente y vanagloriada ignorancia que por una cuestión de inocencia. El material disponible en este expediente asegura al menos la dignidad profesional de Carmelo Monzón y el sistema de colaboración con Víctor Eusa<sup>17</sup>.

En compensación Erroz y San Martín consiguió liquidar los acopios sobrantes de acero del Puente de San Jorge construyendo un kiosko de música en el parque central de la ciudad. En este proyecto no intervinieron ni Carmelo Monzón ni Víctor Eusa, pero en la documentación del proyecto se hallan las claves del cuidadoso sistema de encofrados y las dosificaciones de los hormigones en los elementos de acabado<sup>18</sup>.

Fuera ya de los agentes protagonistas de estos puentes nos sorprende un proyecto de 1932 redactado por el arquitecto Vicente Pascual. Se trata de unos urinarios subterráneos colocados frente al acceso principal de la iglesia de San Agustín al final de la calle Santo Tomás. Su radical función viene ligada a un lenguaje formal plenamente *Art Déco*<sup>19</sup>.

Si algunas construcciones reflejaron el espíritu de los tiempos éstas fueron los establecimientos comerciales y los dedicados al ocio: tiendas, cafés, bares, etc. La necesidad programática de “estar a la última”, de comunicar innovación y progreso, conexión con el mundo y en definitiva, expresión de cosmopolitismo, desarrolló este lenguaje *Art Déco* incipiente en la práctica de los arquitectos y diseñadores locales. Sin embargo, los establecimientos comerciales más aptos para la modernidad, aquellos que debían su imagen al progreso y a la eficiencia científica, a la higiene y a la brillantez fueron las oficinas de farmacia. La incorporación del grafismo con nuevas tipografías y el uso de materiales exóticos y brillantes, son característicos de las posiciones del *Art Déco*.

Un caso especial por la evolución del propio proyecto y por la versatilidad de su arquitecto fue el de la reforma de la fachada del edificio que albergaría a la farmacia Vitoria. Fue un proyecto vehemente que era coherente con los tiempos y con la personalidad del arquitecto que tuvo que modificarse a la baja en sus pretensiones pero que mantuvo un estilo apropiado para su uso, a pesar de sus vecinos prácticamente coetáneos<sup>20</sup>.

En la época en la que nos movemos, en Alcoy se había consolidado una industria metalúrgica importante, que tenía una derivación considerable en elementos para la construcción, muy potente en el mercado nacional. Esta industria generó un oficio especializado de cerrajería cuya tecnología se había adaptado y ajustado a las técnicas más modernas. Los oficiales de estos talleres estaban altamente preparados y el manejo de estas técnicas encontraba cierta comodidad con las formas geométricas, en las composiciones de corte *Art Déco* y en aquellas más avanzadas de la estética de la máquina. Así, este universo formal se utilizaría en los casos en los que claramente podían admitir decoración. Además, la propia inercia tecnológica hizo que fuera el oficio que prolongaría estas experiencias plásticas modernas más allá del desastre de 1936.

La presencia en el territorio del Puente de San Jorge y su larga convivencia lo incorporaron al ámbito de lo popular y poco a poco, pasó a ser asimilado a la identidad de la ciudad. Las formas, las sensaciones que se experimentaban con su uso permanecieron en la memoria del ciudadano. Con el renacimiento democrático se comenzó a fraguar una transformación urbana en Alcoy cuyas consecuencias permanecen patentes en la ciudad. Esta amplia actuación urbana acompañada de un lenguaje arquitectónico asimilable y de la mano de un mobiliario urbano, tenía como objetivo la dignificación de lo público como referente de la ciudadanía de Alcoy.



**Fig. 7:** Farolas del mobiliario urbano de Alcoy.

**Fig. 8:** Papelera del mobiliario urbano de Alcoy.

Las primeras actuaciones fueron la construcción de la Avenida de la Hispanidad en el espacio que ocupaban las vías del desmantelado ferrocarril Alcoy-Gandía. Este bulevar se convirtió entonces en el eje vertebrador del barrio de la Zona Norte. En esta actuación ya aparecieron los primeros elementos del mobiliario urbano diseñado para la ciudad.

Una experiencia de la recuperación del patrimonio fue la rehabilitación de las dos plazas más representativas del centro de la ciudad. Aquí podemos observar el tratamiento de la *Plaça de Dins* con elementos y materiales que recuerdan a un cierto *Art Déco* reconsiderado.

En todas las actuaciones hubo una serie de elementos pertenecientes al mobiliario urbano que fueron comunes. Principalmente se desarrollaron las diversas series de elementos del alumbrado público preparados para los diversos tipos que pudieran darse. Incluso se diseñaron piezas especiales para su disposición en el centro histórico de la ciudad, un barrio que pertenecía a todos y que a todos representaba. También se diseñaron unas papeleras que progresivamente fueron ocupando los espacios públicos. En ellas se tomaron prestados referencias decorativas de corte *sezessionista* sobre formas geométricas simples y absolutas.

Quizás la actuación de más impacto, por su extraña función y por su carácter efímero, sea la enramada que se utiliza para engalanar las calles del centro de la ciudad durante la celebración de las fiestas de moros y cristianos. Su gran efecto de transformación completa del espacio urbano durante el periodo mencionado, se consigue a partir de la creación de una nueva imagen de la ciudad por medio de la instalación de estas cerchas, con un ritmo medido y ajustado a las condiciones de cada calle. Las cerchas contienen un sofisticado sistema de piezas que se engarzan con los brazos murales y con las farolas permanentes de las calles.

También, se construyeron varios parques urbanos en los distintos barrios periféricos de la ciudad. En las implantaciones de estos parques urbanos un elemento característico eran sus cerramientos. Éstos contribuían a estabilizar la imagen de la ciudad ofreciendo una fachada al paisaje o a la arquitectura existente que debía equilibrarse.

El parque de la Zona Norte fue el primero en construirse en un barrio altamente participativo. Las demandas de sus habitantes llegaban a la petición del uso de un lenguaje que expresara el progreso y la modernidad recientemente estrenados pero, al mismo tiempo, que ese lenguaje reforzara sus sentimientos identitarios. Curiosamente, la referencia más aséptica pero con más carga significativa para ellos fue el lenguaje formal del Puente de San Jorge. De este modo se inauguró una poética que circuló



**Fig. 9:** Enramada festiva en la *Av. del Pais Valencià*. Alcoy.

**Fig. 10:** Detalle del cerramiento del parque de la Zona Norte. Alcoy.



desde las interpretaciones más directas hasta la incorporación de referencias de la *sezession* valenciana.

Otra actuación general fue la renovación de las infraestructuras urbanas del centro de la ciudad con el objeto de empezar a regenerar la ciudad primero desde los servicios cuyo descuido la iban degradando. Así se trabajó en los sistemas de pavimentos. De nuevo, los elementos del mobiliario urbano que tienen que ver con los suelos tuvieron un desarrollo muy amplio con la edición de todas las piezas intervinientes a través de un sistema estandarizado que implicaba las agregaciones y las composiciones de cada una de ellas.

Las formas del Puente de San Jorge responden a las características *Art Déco* de esta tendencia que desde la tradición elabora con coraje un lenguaje moderno con un nuevo material. Pero además cronológicamente fue una experiencia muy precoz si consideramos el momento de su ejecución. Tipológicamente el Puente abrió la transición al uso de estructuras de vanos adintelados y a la depuración de los esquemas compositivos tradicionales. Técnicamente probó con eficacia de la construcción en hormigón armado puro.

Pero también está el resultado diferido al final del siglo XX. Cómo la gestión de la memoria a partir del patrimonio existente y en definitiva, desde la historia, puede tener valor en el tratamiento de la ciudad contemporánea. El diseño de los elementos del mobiliario urbano de Alcoy pertenece a un determinado momento histórico en el que la gente podía comprenderlo muy bien, probablemente en las circunstancias actuales los resultados formales hubieran sido distintos. No obstante, el empeño, el compromiso y la complejidad formal que comportan frente a otros elementos coetáneos en los que prima solamente la economía funcional, mantiene una aceptación del usuario distinta a la indiferencia.

El Movimiento Moderno aportó a la práctica proyectual la creación de un “orden” subjetivo, personal del arquitecto, basado en el control de la forma a partir de criterios de juicio derivados de la experiencia, una vez abordado el programa funcional. Pero esto requiere esfuerzo, discusión, diálogo consigo mismo, superación de las dificultades con la inversión de trabajo, satisfacción en el hacer. La renuncia a todo esto conduce únicamente a la imitación y a la apariencia, a la frivolidad y a la banalización extrema cuyo fruto es la fealdad.

En el *Art Déco* la apreciación del lujo va asociada a la tendencia hacia el refinamiento, a la conquista de lo bueno a través de un proceso complejo, inteligente y creativo, cuyo resultado en bastantes casos era la felicidad que produce el reconocimiento de la belleza.

## Notas

<sup>1</sup> BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Frase de Alan Colquhoun que recogió Reyner Banham en la dedicatoria de la primera edición inglesa en 1960 del libro citado. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1977, p.7

<sup>2</sup> CUTOLO, Giovanni. *Lujo y diseño*. Editorial Santa & Cole. Colección “Los ojos fértiles”. Barcelona, 2005, p.14

<sup>3</sup> CAMPI, Isabel. *La idea y la materia. Vol.1: El diseño de producto en sus orígenes*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2007, p. 169

<sup>4</sup> ZWEIG, Stefan. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. El Acantilado. Barcelona, 2001, título que tomo prestado para expresar lo que Zweig señala como la vieja cultura, el viejo mundo que desaparecía.

<sup>5</sup> MAENZ, Paul. *Art Déco: 1920-1940. Formas entre dos guerras*. Editorial Gustavo Gili. Colección Comunicación Visual. Barcelona 1974, p.10, dice textualmente: “*El estilo “Art Déco”, como tal, jamás existió. El término aparece por primera vez en 1966 con ocasión de la muestra retrospectiva “Les années 25”, celebrada en el Musée des Art Décoratives de París, y que conmemora la última y más alta cota jamás alcanzada por la artesanía modernista: la “Exposition Internationale des Arts Décoratives et Industriels Modernes” de 1925”*”.

<sup>6</sup> VV.AA. Editorial. *Revista AC. Documentos de Arquitectura Contemporánea*. Publicación del GATEPAC, nº 15 de 1934. *AC/G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*. Colección Biblioteca de Arquitectura. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1975

<sup>7</sup> TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco. *Arquitectura Contemporánea*. Colección Historia Universal de la Arquitectura. Editorial Aguilar; Madrid, 1978, p.263

<sup>8</sup> FRAMPTON, Kenneth y MORAN, Michael. “*New York. The 20<sup>th</sup> Century. Architecture and Urbanism*”. *Revista A+U. Architecture and Urbanism*. December 1994. Extra Edition.

<sup>9</sup> CHARLES-ROUX, Edmonde. *Chanel and her world*. Hachette-Vendome, París 1981, p. 242, cita: “*En 1919 Iribe se encontraba en Hollywood contratado como diseñador para el director de cine Cecil B. DeMille. Iribe y DeMille fueron una pareja de colaboradores ideal que compartían una afición por el lujo repleto de todo el drama visual que conlleva. DeMille permitió a Iribe completa libertad creativa. En Hollywood, Iribe practicó las mismas sensibilidades para el diseño por las que fue renombrado en París. Su descripción de Egipto para la película de DeMille «Los Diez Mandamientos» de 1923, no era una interpretación bíblica, sino pura fantasía de Hollywood, todo el glamour del lacado y la opulencia.*”

<sup>10</sup> TABUENCA, Fernando. “*Datos biográficos y relación de obras*”. En VV.AA. *Víctor Eusa Arquitecto*. Catálogo de la exposición homenaje celebrada en el Polvorín de la Ciudadela de Pamplona del 1 al 25 de diciembre de 1989. Excmo. Ayuntamiento de Pamplona, COAV-N e Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1989, p.31

<sup>11</sup> NAVARRO VERA, José Ramón. *"Ingeniería y paisaje. El nuevo puente de Alcoy"*. En *Revista de Obras Públicas*, abril 1987, p.245

<sup>12</sup> CORTÉS MIRALLES, José. *Crecimiento urbano de Alcoy en el siglo XIX*. Ayuntamiento de Alcoy, 1976, pp.115-123

<sup>13</sup> AMA Archivo Municipal de Alcoy, expediente signatura 5652/13 *"Puente de San Jorge"*

<sup>14</sup> AMA expediente signatura 7538/126.

<sup>15</sup> Op. cit. AMA expte. 5652/13

<sup>16</sup> *Ibíd.*

<sup>17</sup> AMA, expediente signatura 5655/002 *"Pontón de San Jaime"*

<sup>18</sup> AMA, expediente signatura 7543/091 *"Kiosco Glorieta"*

<sup>19</sup> AMA, expediente signatura 7519/020 *"Evacuatorios subterráneos"*

<sup>20</sup> AMA, expediente signatura 7548/014