



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Idealismo y realismo: dos visiones de la modernidad en la
arquitectura catalana de los años 60

Trabajo Fin de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

AUTOR/A: Aygües Cejalvo, Mariola Yujun

Tutor/a: Castellanos Gómez, Raúl

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

IDEALISMO Y REALISMO: DOS VISIONES DE LA MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA CATALANA DE LOS AÑOS 60



Trabajo Fin de Grado

Universitat Politècnica de València
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Curso 2021/2022

Mariola Yujun Aygües Cejalvo
Tutor: Raúl Castellanos Gómez

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor, Raúl Castellanos, a mis amigas, a mi madre... por su atención que, en palabras de Simone Weil, es la más extraña y más pura forma de generosidad.

“El saber arquitectónico se inscribe y deposita en las propias obras y proyectos de arquitectura, en las que se filtra y permanece velado, quedando a resguardo de interpretaciones reductivas. Este conocimiento está oculto pero no perdido, está cifrado pero no es indescifrable”.

Carles Martí

Resumen

El movimiento moderno eclosiona en la arquitectura catalana de la década de los sesenta del siglo XX a través de dos escuelas: el idealismo y el realismo, que representan formas distintas de concebir el proyecto arquitectónico vinculadas a parámetros culturales, sociológicos y técnicos. Los realistas, desde el pragmatismo, reivindican una arquitectura “del ladrillo” con una vocación social que responde a criterios de austeridad constructiva y funcionalidad. Oriol Bohigas, Federico Correa y Alfonso Milá son la triada de arquitectos que representan la línea oficial de la Escuela de Barcelona que se sustancia, fundamentalmente, en proyectos de viviendas destinados a la burguesía catalana.

Por su parte, los idealistas son herederos de una mirada vanguardista vinculada a corrientes centroeuropeas con una visión más plástica y estética cuyo desarrollo frustra la Guerra Civil y el consiguiente aislamiento de España. Guillermo Giráldez, Pedro López Iñigo y Xavier Subías son los principales representantes de esta corriente que hacen del edificio de la Facultad de Derecho de Barcelona el paradigma de su proceso creativo.

Realismo e idealismo se interpelan, en definitiva, por una arquitectura que huye del apriorismo y se enraíza en la experiencia cotidiana donde, en palabras del Rafael Moneo, recae el campo de acción del arquitecto.

Este trabajo analiza las diferencias y las similitudes entre dos escuelas simultáneas en el tiempo y en el espacio, dos búsquedas que beben de la modernidad y que han contribuido desde enfoques distintos, pero no excluyentes, a enriquecer la arquitectura española contemporánea.

Palabras clave:

Idealismo, realismo, arquitectura catalana, proceso creativo.

Abstract

The modern movement blossomed into Catalan architecture in the sixties of the twentieth century through two schools: idealism and realism, which represent different ways of conceiving the architectural project linked to cultural, sociological and technical parameters. The realists, based on pragmatism, claim a “brick” architecture with a social vocation that responds to criteria of constructive austerity and functionality. Oriol Bohigas, Federico Correa and Alfonso Milá are the triad of architects who represent the official line of the Barcelona School, which is essentially based on housing projects destined for the Catalan bourgeoisie.

For their part, the idealists inherited an avant-garde outlook linked to Central European currents with a more plastic and aesthetic vision whose development thwarted the Civil War and the consequent isolation of Spain. Guillermo Giráldez, Pedro López Iñigo and Xavier Subías are the main representatives of this trend that makes the building of the Faculty of Law of Barcelona the paradigm of its creative process. Realism and idealism are challenged, ultimately, by an architecture that escapes from a prioriism and is rooted in everyday experience where, in the words of Rafael Moneo, the architect’s field of action falls.

This work analyzes the differences and similarities between two simultaneous schools in time and space, two searches that drink from modernity and that have contributed from different but not exclusive approaches to enrich contemporary Spanish architecture.

Key words:

Idealism, realism, Catalan architecture, creative process.

Resum

El moviment modern fa eclosió en l'arquitectura catalana de la dècada dels seixanta del segle XX a través de dues escoles: l'idealisme i el realisme que representen formes diferents de concebre el projecte arquitectònic vinculades a paràmetres culturals, sociològics i tècnics. Els realistes, des del pragmatisme, reivindiquen una arquitectura “de la rajola” amb una vocació social que respon a criteris d'austeritat constructiva i funcionalitat. Oriol Bohigas, Federico Correa i Alfonso Milá són la tríada d'arquitectes que representen la línia oficial de l'Escola de Barcelona que se substancia, fonamentalment, en projectes d'habitatges destinats a la burgesia catalana.

Per part seua, els idealistes són hereus d'una mirada avantguardista vinculada a corrents centreeuropeus amb una visió més plàstica i estètica el desenvolupament de la qual frustra la Guerra Civil i el consegüent aïllament d'Espanya. Guillermo Giráldez, Pedro López Iñigo i Xavier Subías són els principals representants d'aquest corrent que fan de l'edifici de la Facultat de Dret de Barcelona el paradigma del seu procés creatiu.

Realisme i idealisme s'interpel·len, en definitiva, per una arquitectura que fuig de l'apriorisme i es enraïza en l'experiència quotidiana on, en paraules del Rafael Moneo, recau el camp d'acció de l'arquitecte.

Aquest treball analitza les diferències i les similituds entre dues escoles simultànies en el temps i en l'espai, dues cerques que beuen de la modernitat i que han contribuït des d'enfocaments diferents, però no excloents a enriquir l'arquitectura espanyola contemporània.

Paraules clau:

Idealisme, realisme, arquitectura catalana, procés creatiu.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	8
2. EL GRUPO R. LA VANGUARDIA DE AYER	12
2.1. La “prehistoria” de la historia: El GATCPAC	13
2.2. La R de “rescate” y la consolidación de una estética moderna	15
2.3. La presentación en sociedad en las Galerías Layetanas.....	17
2.4. Una radical diversidad arquitectónica	19
2.4.1. El cine Fémina de Moragas	20
2.4.2. Bloque de viviendas de la Barceloneta de Coderch y Valls.....	21
2.4.3. Casa Elías, 6. Conjunto Camí del Talló de Sostres	22
3. REALISTAS E IDEALISTAS	24
3.1. Una posible “Escuela de Barcelona”. El sueño de Bohigas	25
3.1.1. Contra una “Arquitectura adjetivada”	28
3.1.2. La praxis de la corriente realista	29
3.2. El idealismo. ¿“Arte implicado” o “vanguardia imposible”?	33
3.2.1. “El bovarismo de Bohigas” y algunas claves estéticas	36
3.2.2. La praxis de la corriente idealista	38
3.3. Forma, función, mirada y creación de espacios	42
4. DOS OBRAS PARADIGMÁTICAS	46
4.1. La Facultad de Derecho (1958).....	49
4.1.1. El comienzo del grupo LIGS	50
4.1.2. La contemplación de la técnica	52
4.1.3. Idealismo “in situ”	57
4.2. El Bloque de Viviendas de la Manzana Pallars (1959)	60
4.2.1. Una estética de la pobreza que mira a Italia.....	64
4.2.2. Realismo “in situ”	67
4.3. Contradicciones y síntesis	70
CONCLUSIONES.....	80
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES	86

1. INTRODUCCIÓN

En la década de los sesenta del siglo XX, en un contexto de agonía franquista con hambre de cambio y ganas de acabar con el aislamiento de España, la arquitectura catalana es referente de un debate teórico y práctico sobre el proyecto y la construcción de edificios, el uso de materiales y una orientación del urbanismo en las ciudades que trasciende las fronteras territoriales para conectar con las corrientes europeas y fecundar durante años la arquitectura española contemporánea. Aunque nada de ello es mero fruto del azar. Si Barcelona se convierte en el escenario idóneo de dos formas de hacer arquitectura y de habitar –una de corte realista y otra de orientación idealista– es porque hay un contexto social y político que años antes va configurándose como contrapeso a la dictadura, y dos generaciones de arquitectos catalanes, una anterior a la Guerra Civil y otra de posguerra, que lo hacen posible.

Las dos corrientes se reivindican herederas de los movimientos vanguardistas de la II República frustrados tras la Guerra Civil por una dictadura que desconecta a España de las corrientes europeas, clausura la creatividad y sume, además, en una larga crisis el ejercicio de la profesión. Ésta fue la dramática consecuencia de que el franquismo viera en la arquitectura la oportunidad de plasmar sus ideales e ínfulas de grandeza del régimen en los edificios y en las calles de las grandes ciudades¹. La arquitectura catalana trata de desmarcarse pronto de un lenguaje arquitectónico de posguerra de estilo imperial y trasnochado que convierte al arquitecto en mero burócrata, reduce su campo de acción al servicio de la ideología del denominado Movimiento Nacional y castra el proceso creativo al desconfiar de todo aquello que no rinde tributo e inmortaliza al bando vencedor.

Así, cuando en Madrid algunos arquitectos comienzan a reivindicar una renovación y el retorno a una “arquitectura válida” (Bohigas, 1968: 30) en el Manifiesto de la Alhambra² (1952), un grupo de arquitectos barceloneses llevaba la delantera en la reacción a la arquitectura monumentalista de la posguerra con la pretensión de recuperar la filosofía del Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura

¹ Pallol, D. (2016). *Construyendo Imperio. Guía de la arquitectura franquista en el Madrid de la posguerra*. Ed. La librería. El autor analiza la ideologización de la arquitectura en la dictadura. Si bien se centra más en Madrid, algunas observaciones sobre el intento de inmortalizar los ideales franquistas en las grandes ciudades son extrapolables a Barcelona.

² El Manifiesto de la Alhambra surge de una cumbre celebrada en octubre de 1952, en Granada, como un intento de elaborar las nuevas bases de la arquitectura española por parte de un grupo de arquitectos, en su mayoría madrileños, preocupados por la renovación.

Contemporánea (GATCPAC), un movimiento vanguardista en consonancia con las tendencias europeas. Hablamos del Grup R, una letra que tiene que ver con renovación, recuperación cultural y arquitectónica, rechazo a la arquitectura franquista, y el rescate de la Modernidad junto al interés por una arquitectura internacional.

Del Grup R que inician los arquitectos José Antonio Coderch y Manuel Valls formarán parte, entre otros, Oriol Bohigas y Guillermo Giráldez. De manera que este colectivo podría considerarse el germen de las dos “escuelas” que en los sesenta impulsan dos miradas de la arquitectura. Los realistas, con Bohigas, bajo la austeridad constructiva y la funcionalidad que representa la Escuela de Barcelona, y los idealistas, con Giráldez, con una visión más plástica y estética en las formas de proyectar. Los premios de Fomento de las Artes y del Diseño (FAD), que a finales de los años cincuenta impulsa Oriol Bohigas, son una prueba de eclosión de la modernidad y, a la vez, de un debate intenso, enriquecedor, e incluso acalorado en revistas especializadas, que marcan la convivencia de tradición y tecnología, realismo e idealismo, en un mismo espacio y un mismo tiempo: la Barcelona de los años sesenta.

Es precisamente Bohigas quien en los años 1962 y 1968 escribe dos polémicos ensayos en *Serra d'Or* y la revista *Arquitectura* en los que reivindica el realismo arquitectónico y aporta las claves de “Una posible Escuela de Barcelona” frente a perspectivas idealistas que, en su libro publicado en 1969 con el título *Contra una arquitectura adjetivada*, califica de utópicas y desconectadas de un contexto sociocultural de pobreza y precaria industrialización.

Todo lo expuesto introduce el tema central de este trabajo: las dos visiones de la modernidad que ofrece la arquitectura catalana de los años sesenta del siglo XX a través de las escuelas idealista y realista. Los motivos que justifican la elección de este tema son: el estudio de una etapa de la arquitectura que abre un camino de fecundas aportaciones y, mediante propuestas arquitectónicas audaces, muestra procesos creativos distintos con pleno sentido; así como la rehabilitación del estatus del arquitecto y del proceso creativo que pone en crisis la dictadura y consolida la citada década.

Los objetivos que se pretenden alcanzar con este trabajo son los siguientes:

1.- Profundizar en el conocimiento de una década de la arquitectura catalana, los años 60 del siglo pasado, que reivindica el movimiento moderno desde perspectivas diferentes y que ha enriquecido la arquitectura moderna española.

2.- Conocer las características de las escuelas realista e idealista, así como los arquitectos que las inspiran, sus diferencias y similitudes.

3.- Analizar el proceso de abstracción y su concreción práctica en las obras de la Facultad de Derecho de Barcelona —proyecto emblemático de la corriente idealista de Guillermo Giráldez, Pedro López Iñigo y Xavier Subías que en 1958 obtiene el premio FAD— y el bloque de viviendas de la calle Pallars de Bohigas y Martorell que, un año más tarde, en 1959 gana el mismo galardón. Este inmueble es uno de los más significativos de la arquitectura realista y constituye una declaración de intenciones previa a las ideas futuras que se plasmarán en textos citados posteriormente.

4.- Advertir lo fecunda que resulta la complementariedad de formas de proyectar divergentes.

5.- Comprender las aportaciones de ambas corrientes y los criterios de investigación que han proporcionado.

6.- Fomentar los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) incluidos en la Agenda 2030 que, en este caso, tienen que ver con: garantizar una vida saludable y promover el bienestar (obj.3); asegurar una educación inclusiva y equitativa, promoviendo las oportunidades de aprendizaje permanente (obj.4); desarrollar infraestructuras resistentes y promover una industrialización e innovación sostenibles (obj.9); lograr que las ciudades y asentamientos humanos sean resistentes e inclusivos (obj.11).

En cuanto a la metodología seguida, un aspecto nuclear reside en la lectura de obras y ensayos de los arquitectos que protagonizan la etapa en la que se centra la investigación, así como la de teóricos de la arquitectura expertos en el periodo analizado. Otro recurso metodológico esencial es el análisis riguroso y la contextualización de las construcciones emblemáticas del realismo e idealismo arquitectónico catalán.

Los textos dedicados a la etapa estudiada en este trabajo y que integran el marco teórico principal son: los ensayos de Oriol Bohigas “Cap a una arquitectura realista” (1962), “Una posible escuela de Barcelona” (1968) y la obra *Contra una arquitectura adjetivada* (1969); *Arquitecturas catalanas* (1977) de Helio Piñón; *Arquitectura española contemporánea* (2002) de Ángel Urrutia Núñez. Con el mismo nombre, están las obras de Luis Doménech Girbau (1968) —con introducción de Oriol Bohigas— y de Carlos Flores López (1961). Todas ellas son obras con una mirada genuina sobre la arquitectura de los años cincuenta y sesenta del siglo XX. También forma parte de este marco teórico “La llamada escuela de Barcelona” (1969) de Rafael Moneo y el artículo de Carles Martí titulado “Abstracción en arquitectura: una definición” (2012). Los casos prácticos analizados de la Facultad de Derecho de Barcelona y el inmueble de la calle Pallars están referenciados en la monografía titulada Grup R de la historiadora Carmen Rodríguez y el

catedrático Jorge Torres, el testimonio de los propios autores, y una colección de ensayos que aportan perspectivas diversas.

En lo que respecta a la estructura del trabajo, aparte de esta introducción, la investigación se divide en tres bloques con subapartados específicos que contribuyen a una mejor ordenación temática y a facilitar la lectura. El primer bloque está dedicado al análisis del contexto que hace de Cataluña un espacio idóneo para la aparición de las escuelas racionalista e idealista. Incluye la referencia a los antecedentes de ambas actitudes, el GATCPAC y el Grup R. El segundo gran apartado aborda ambas escuelas arquitectónicas catalanas, con sus semejanzas y diferencias, así como los grupos de arquitectos que las integran y una selección de obras sintéticamente comentadas que expresan una común preocupación por la tecnología aplicada a la construcción. Y el tercero atiende al estudio de dos obras paradigmáticas, la Facultad de Derecho y la Manzana Pallars, que nos aproximan a las distintas búsquedas, formas de proyectar y a la semántica de los elementos constructivos. En este apartado se recogen las contradicciones y síntesis que llevan a concluir que no hay una línea rígida que haga incompatible el diálogo entre ambas corrientes, sino miradas que se influyen mutuamente.

Como coda a esta introducción, recordar las palabras de Rafael Moneo que pone en valor aquellos procedimientos de los que se valen los arquitectos para explorar su campo de acción. Nos recuerda que es en la experiencia concreta y cotidiana donde el arquitecto encuentra soluciones a los problemas planteados: “Los problemas se plantean y se resuelven en la obra donde puede quedar testimonio del arquitecto (...). Una continua dialéctica entre praxis y teoría” (Moneo, 1969: 1-2).

Esto es lo que hacen los arquitectos realistas e idealistas catalanes, que, a través de sus respectivas obras, defienden formas diferentes de proyectar vinculadas, especialmente, a posiciones tecnológicas y a maneras de entender el progreso. Aunque las perspectivas divergen como queda reflejado en las publicaciones de la década de los sesenta, esas distintas visiones de la modernidad no tienen por qué verse como incompatibles. Cada una tiene un sentido y, como subraya Helio Piñón, en esta etapa la relación entre arquitectura y medio social se recupera por una “vía simbólica”. Así, la obra de arquitectura trasciende el aislamiento y ya no se le exige sólo la coherencia sistemática y la racionalidad, sino que se le pide, además, que “hable” y que “denuncie las irracionalidades del medio en las que toma cuerpo” (Piñón, 1977 :71).

2. EL GRUP R. LA VANGUARDIA DE AYER³



Fig.1. De izquierda a derecha: Josep M.^a Pratsmarsó, Josep M.^a Sostres, Oriol Bohigas, Josep M.^a Martorell, Antoni Moragas y Manuel Ribas Piera. Fons Fotogràfic F. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC.

“Es difícil que alrededor de una mesa puedan volver a juntarse tantos arquitectos de tanta calidad y con tanta arquitectura en sus cabezas y en sus manos” (Montaner, 1994:9). La historia del Grup R, antecedente inmediato de la tensión racionalista e idealista de la arquitectura catalana de los sesenta, resulta tan fugaz como clave en el rechazo al monumentalismo arquitectónico franquista, así como en la creación de un tejido de influencias culturales, sociales y políticas en defensa de la modernidad. Por encima de la diversidad radical de concepciones arquitectónicas y de su heterogeneidad generacional y política, un reducido colectivo de arquitectos barceloneses es capaz de poner por delante aquello que les une: volver a conectar la arquitectura catalana con el mundo. Y en este empeño, acaban por convertirse en anfitriones y promotores de un movimiento mucho más amplio de resistencia íntima a la dictadura que une a su profesión con el diseño, el arte en sus más diversas y plurales expresiones, la construcción en sus vertientes más innovadoras, la economía, la sociología e incluso la política.

³ Este título hace referencia a la celebración de los 25 años de Arquitectura catalana en el monográfico sobre el *Grup R* publicado por la revista *Anals d'Arquitectura* de 1983, nº3.

2.1. La “prehistoria” de la historia: El GATCPAC



Fig.2. Inauguración de la Exposición Internacional de París en 1937 con el Pabellón de España al fondo. Fons fotogràfic del Museu Nacional d' Art de Catalunya.

No se puede estudiar aisladamente una época sin tener en cuenta aquello que la precedió. Es la tesis del arquitecto catalán Antoni Moragas cuando defiende que “toda historia tiene su prehistoria”⁴, aludiendo así a que el Grup R tiene su referente en el Grup d' Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC). Este movimiento arquitectónico de la Cataluña republicana de los años 30 nace con la aspiración de modernizar el panorama arquitectónico en sintonía con las vanguardias europeas y, especialmente, con la arquitectura racionalista, Le Corbusier, la Bauhaus y Mies van der Rohe.

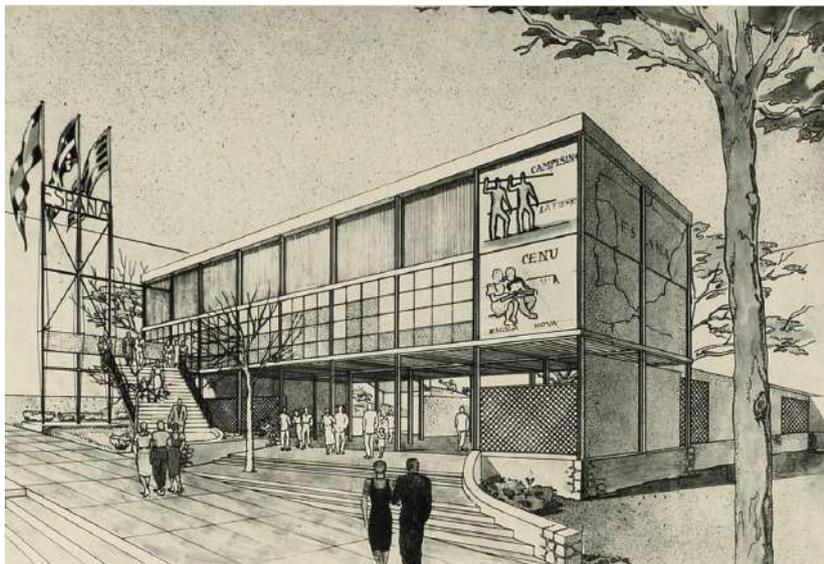


Fig.3. Spanish Pavilion at the *Paris International Exhibition*. Luis Lacasa and Josep Lluís Sert (1937). Llopis Verdú, J. (2021). La imagen como manifiesto: A.C., la revista del G.A.T.E.P.A.C. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica.

⁴ Ponencia del arquitecto y uno de los fundadores del Grup R Antoni Moragas en *Anals d' Arquitectura* de 1983, nº3, p. 8. Sobre la historia de la GATCPAC a la que me refiero en este apartado también me referencio en la página <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/autores/gatcpac>.

Maestros de ideas progresistas comprometidos con la República y con el primer gobierno de la Generalitat de Cataluña, como Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana, Josep Torres Clavé o Sixte Illescas, entre otros, forman parte de este colectivo que no es una entidad autónoma, sino que originalmente es una rama del Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC).

Únicamente a partir de 1933, el ala catalana afianza su autonomía, tras la disolución de la organización estatal, y continúa con su labor hasta el final de la Guerra Civil. Moragas resalta que el GATCPAC contribuye a un periodo de gran vigor de la arquitectura catalana del que son testimonio proyectos de urbanismo como el Plan Macià, y otras obras como la casa Bloc, el Dispensario Central Antituberculoso y el Pabellón de la República Española para la Exposición Internacional de París de 1937.

El arquitecto barcelonés reivindica el GATCPAC como la “máxima referencia” del Grup R. En este sentido, afirma que este colectivo mimetiza la estrategia aglutinadora, la relación de la arquitectura con los problemas de las infraestructuras políticas, sociales y económicas, e incluso coinciden con la voluntad de promocionar los nuevos materiales.



Fig.5. El GATCPAC en Atenas en 1933: R. Torres, J.LL. Sert, A. Bonet, J. Torres y R.Ribas. Fons fotogràfic del COAC.

dan en épocas distintas con contextos sociales, económicos y políticos en las antípodas uno de otro. Mientras la GATCPAC deja su sello en grandes proyectos y bate sus alas en tiempos de libertad que quedan truncados por la Guerra Civil, el Grup R realiza obras más modestas en plena dictadura franquista y moviéndose en la semiclandestinidad.



Fig.4. Portada nº 11 de la revista . AC. Documentos de Actividad Contemporánea en Arquitectura de Vanguardia

2.2.La R de “rescate” y la consolidación de una estética moderna

El arquitecto Josep María Montaner asegura que la brillantez de la arquitectura contemporánea tiene sus raíces en el Grup R⁵, una experiencia pionera en la recuperación de la arquitectura moderna que contribuye de forma decisiva, por una parte, a consolidar esta estética en la cultura catalana; y, por otra, a la eclosión y brillantez de la modernidad en la década posterior a la disolución de este colectivo que florece y desaparece en los años cincuenta.

Es el 21 de agosto de 1951 cuando el Grup R constituye su primera junta en el taller que el maestro de arquitectos José Antonio Coderch tenía con su amigo y colega Manuel Valls. Además del reconocido y galardonado Coderch, la junta queda formada por Valls, Antoni Moragas, un joven Oriol Bohigas, Joaquín Gili, Josep M^a Martorell, Josep Pratmarsó y Josep M^a Sostres. En una segunda tanda, se incorporan Manuel Rivas Josep Antoni Balcells, Francesc Bassó Guillermo Giráldez, Pau Monguió y Francesc Vayreda. Todos ellos, aunque pertenecen a dos generaciones distintas —unos comenzaron sus estudios antes de la Guerra Civil y otros tras la contienda— y tienen miradas arquitectónicas diferentes e ideas políticas heterogéneas, comparten la inquietud por promover una arquitectura internacional a partir del movimiento moderno y del rechazo frontal a la arquitectura monumental del franquismo. Con la capitular letra R, propuesta por Sostres, querían decirlo todo: renovación, revolución y, fundamentalmente, “rescate” de la modernidad; y a la vez, no querían ser muy explícitos para sortear las desconfianzas del régimen dictatorial.

Estos arquitectos materializan el ímpetu para dotar las ideas de la modernidad de un programa coherente y continuado con referencias internacionales, a la vez que representan la síntesis entre la arquitectura, el arte y el diseño en la década de una oscura dictadura —la de los años cincuenta— en la que conviven dos mundos: el del Nodo, cerrado, inflexible e inmovilista, y el de una resistencia clandestina que será una pieza clave en el proceso de transición de la dictadura a la democracia⁶.

⁵ Montaner, J. M^a (1994) prólogo en la obra *Grup R* de Carmen Rodríguez y Jorge Torres. Ed. Gustavo Gili S.A, pp. 6-9 .

⁶ La idea de estos mundos en contraposición la tomo de la exposición sobre el Grup R en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en 2014 en las que las obras expuestas de los arquitectos de este colectivo se exponían a la vez que se proyectaban imágenes del NODO en pantallas.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares (COACB) juega un papel clave de este movimiento que va desarrollándose en informales reuniones periódicas, interminables sobremesas discutiendo sobre arquitectura y corrientes internacionales del momento, y conferencias “reveladoras”⁷ como la del arquitecto italiano Alberto Sartoris: “Le Fonti della Nuova Architettura”⁸ de espíritu culto y europeo buscando el origen de una arquitectura nueva, o las posteriores de Bruno Zevi (1950) Alvar Aalto y Gastón Bardet (1951), el crítico de arquitectura inglés Nikolaus Pevsner (1952), el arquitecto italiano Gio Ponti (1953) y el arquitecto suizo Alfred Roth (1955).

Las conferencias y ensayos de los arquitectos italianos Sartoris, Zevi y Ponti infunden nuevos ánimos a los integrantes del Grup R provocando una revisión de la arquitectura catalana realizada años anteriores.



Fig.6. Oriol Bohigas y Josep Martorell en 1954 haciendo la letra R. Arxiu MBM.

⁷ Moragas, A. (1961). “Els deus anys del Grup R d’arquitectura” publicado en la revista *Serra d’Or*, de los meses de noviembre-diciembre, pp. 66-73. Este ensayo fue reeditado y traducido al castellano por *Hogar y Arquitectura*, nº39 de marzo-abril de 1962, pp. 16-27.

⁸ Sartoris imparte su conferencia el 7 de marzo de 1949 en el Ateneu Barcelonés y la intervención del arquitecto italiano forma parte de un ciclo de seis conferencias que organiza el Col·legi d’Arquitectes de Catalunya.

2.3. La presentación en sociedad en las Galerías Layetanas



Fig. 7. Francesc Català-Roca, 1a Exposició Grup R, Galeries Laietanes, 1952. Monografía de Rodríguez, C & Torres, J.

La primera exposición del Grup R, en diciembre del año 1952 en las Galerías Layetanas de Barcelona, es un primer intento de presentación oficial en sociedad y de acaparar la atención de la intelectualidad catalana. La exposición supone el primer acto cultural importante en Barcelona desde el GATCPAC⁹.

En total, se presenta un conjunto de veinte obras muy desiguales. Oriol Bohigas y J. M^a Martorell muestran

una tienda en Barcelona y el club náutico de Masnou. Por su parte, Coderch y Valls exponen una casa en la ladera del Tibidabo, una casa en Caldetas, unas viviendas protegidas en Barcelona, unas viviendas de pescadores en la Barceloneta, una casa de



Fig. 8. Francesc Català-Roca, fotografía promocional de la primera exposición del Grup R en las Galerías Layetanas, en 1952. Monografía de Rodríguez, C & Torres, J.

Frías en Barcelona, una casa en Camprodón, un laboratorio de productos farmacéuticos en Barcelona y una casa en Sitges.

El arquitecto Antoni Moragas presenta el proyecto del cine Fémica en Barcelona y la Cruz de término en Argentona; J. Pratmarsó expone la casa en Mataró, la Biblioteca-Museo Quesada y el Bar en Centellas. Por último, Josep M^a Sostres, muestra la casa Bellver en Cerdanya. En esta exposición el Grup R comienza a crear una trama de influencias que acaba configurando un estilo moderno.

⁹ Barreiro Pereira, P. (1987). "J. A Coderch y el Grup R". *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*. N°268, pp. 104-113. De este ensayo tomo también los datos sobre la actividad del Grup R en las Galerías.

El colectivo sufre pronto la primera escisión, con las salidas de sus principales fundadores Coderch y Valls, antes de que se celebre la segunda exposición, en 1954, con el título *Industria y Arquitectura*. En esta muestra, el grupo se aproxima a los nuevos materiales de construcción y al mundo de la industria, ya que se exhiben piezas de diseño industrial con el interés de favorecer el enriquecimiento interdisciplinar y artístico. Como reconoce Moragas “no puede haber nueva arquitectura sin disponer de los instrumentos o elementos necesarios para hacerla”¹⁰.

Posteriormente, en los años 1955 y 1958 se celebran la tercera y cuarta exposición en las que se combinan trabajos de estudiantes, escultura, mobiliario de diseño y proyectos de componentes del propio grupo. Precisamente, los concursos dirigidos a estudiantes de arquitectura es una actividad central con la que el Grup R pretende implicar a las nuevas generaciones de arquitectos en la recuperación de la modernidad. Si bien en el primer concurso solo participan alumnos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, en la siguiente edición se invita a alumnos de la Escuela de Madrid.



Figs. 9 y 10. Exposición del grupo R en el MACBA (2014) El museo repasa el papel de este equipo de arquitectos que en la década de los 50 se enfrentó a la estética academicista del franquismo. Arquitectura, Art i Disseny. <https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/exposicions/motor-modernitat>.

No obstante, es la cuarta exposición la más significativa de todas porque es el último acto público del colectivo que va perdiendo unidad por las discrepancias entre sus componentes y acaba disolviéndose dos años después. La exposición reúne una gran cantidad de obras muy heterogéneas por su temática y dimensiones.

¹⁰ Moragas, A. “Els deus anys del Grup R d’arquitectura”. Revista *Serra d’Or*, noviembre-diciembre, p.69.

Con todo, el grupo da por cumplidos sus objetivos: la idea de modernidad está consolidada, se han integrado las corrientes internacionales en la cultura estética en un momento de gran dificultad y los arquitectos se han posicionado en el centro del mundo cultural de la Barcelona de la época.

2.4. Una radical diversidad arquitectónica

Las obras del Grup R muestran una radical diversidad de concepciones arquitectónicas, pero homogeneidad en la revisión crítica de los valores que los viejos teóricos ortodoxos habían asignado al movimiento moderno:

Frente a metodologías racionales y programáticas, acercamiento empírico a los problemas planteados. Frente a los colores pasteles y al predominio del blanco, contrastes cromáticos vivos (...) o bien encalados muros de referencia arcaica y popular. De la innovación tecnológica a materiales rugosos, brutos, densos, de cualidades táctiles, en una renuncia a las limpias y reñidas superficies del racionalismo. Frente a los volúmenes estereométricos, maclas y prismas fragmentados, impuros. Contra el funcionalismo objetivo se propone cualidades psicológicas, sensuales, visivas, búsqueda de la confortabilidad, valores de la luz y la sombra. Frente a la arquitectura entendida como planos etéreos, un retorno al valor de los muros, de la masa. Se parte del racionalismo, pero en consonancia con la revisión bien orgánica, bien postfuncionalista (Rodríguez y Torres, 1994:35).

Por la importante aportación del Grup R y su impacto en la arquitectura de la década de la que se ocupa este trabajo, resulta pertinente el comentario de algunas de las obras más emblemáticas del colectivo de arquitectos catalanes. Las obras referidas a continuación: el cine Fémica de Antoni de Moragas, la casa Pósito de Pescadores de la Barceloneta de José Antonio Coderch y Manuel Valls, y la casa Bellver o las casas del Camí de Talló de José M^a Sostres en la Cerdanya pertenecen a la primera exposición del colectivo en las Galerías Layetanas y son toda una declaración de intenciones en el deseo de una renovación arquitectónica.

2.4.1. El cine Fémina de Moragas

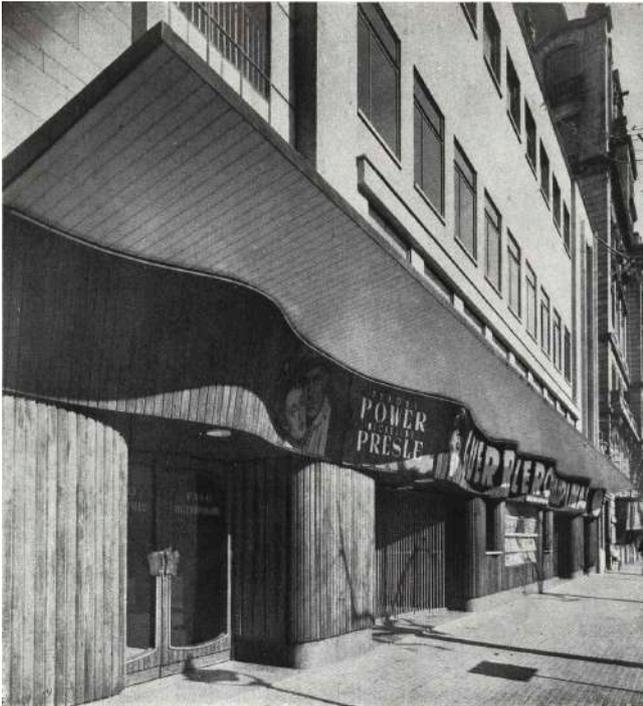


Fig. 11. Marquesina del Cine Fémina de Moragas. Monografía de Rodríguez, C & Torres, J.

Del cine Fémina que, en 1948, con un gran impacto urbano, empieza a reformar Antoni de Moragas (1913-1985) y destruye un incendio en 1991 — convirtiéndose posteriormente en un edificio de viviendas— sólo se conserva en la actualidad la parte de la fachada original que da a la calle Diputación de Barcelona. Las obras se realizan en dos veranos, el de 1949 y el de 1951. En la primera etapa, con un lenguaje más academicista en el que permanecen las molduras, pilastras y plafones neoclásicos habituales, se termina la platea, la boca de escenario y la cubierta. Sin embargo, en la

segunda etapa, Moragas ya se ha empapado de la nueva arquitectura internacional a través de las conferencias de los italianos Sartoris, Zevi y Ponti, y especialmente del finlandés Alvar Aalto. El arquitecto barcelonés construye el antiteatro y el cuerpo del edificio que corresponde a la calle Diputación con una marcada influencia de Aalto. Como afirma el propio Moragas, tras conocer al arquitecto nórdico en una conferencia en Barcelona, asegura: “Conèixer Alvar Aalto va ser un “flechazo”, un enamorament, un “amor passion” que diuen els francesos (...)”¹¹. Pero, lejos de una copia del estilo del arquitecto finlandés, el catalán defiende que “hay que aprovechar las aportaciones sin que eso sea copiarse enteramente los unos de los otros”.

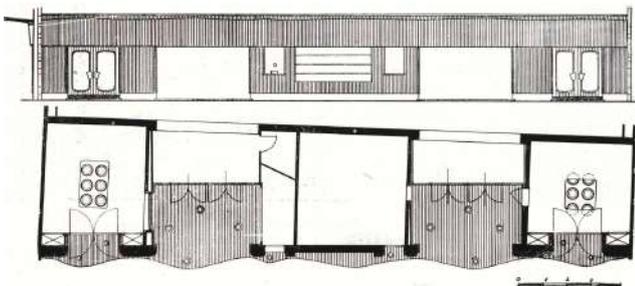


Fig. 12. Marquesina y planta baja. Monografía de Rodríguez, C & Torres, J.

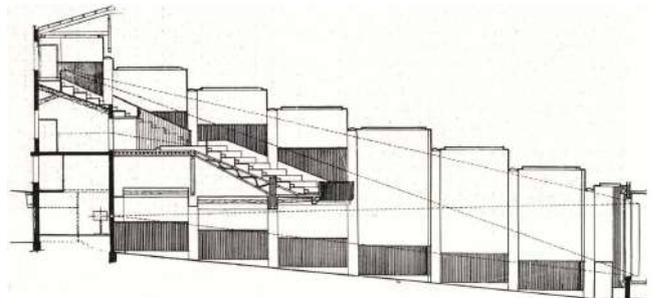


Fig. 13. Sección planta y alzado. Monografía de Rodríguez, C & Torres, J.

¹¹ Moragas, A. (1983). Monográfico dedicado al Grupo R en *Anals d'Arquitectura*, p.12.

Las dos intervenciones de Moragas en esta sala de cine se pueden distinguir claramente. Divididas por una marquesina en la planta baja (un guiño al arquitecto nórdico) la parte superior es claramente funcionalista, simétrica en su composición, con dos grandes huecos verticales acristalados en los extremos que corresponden al núcleo de comunicaciones. En la última planta, en el entrepaño central, las carpinterías, con lenguaje clásico, cambian de tamaño a modo de remate. Sin embargo, en la planta baja, aquello que aporta más personalidad a la obra es la superficie ondulada de madera que recuerda a las obras de Aalto del salón de actos de la biblioteca Viipuri y el Pabellón finlandés de Nueva York¹²: “Parece como si quisiera demostrar que una época ha terminado y ha empezado otra, o que es posible hermanar una arquitectura geométrica y clara con las formas irracionales y los materiales que, como la madera, son confortables” (Urrutia Nuñez, 2002: 300).

2.4.2. Bloque de viviendas de la Barceloneta de Coderch y Valls

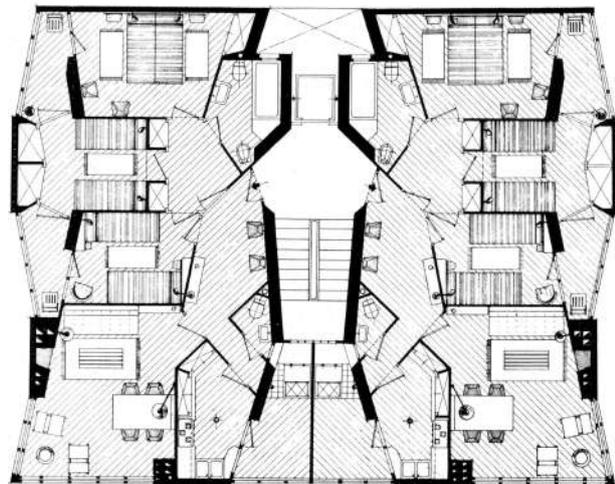


Fig. 14. F. Català-Roca (1954). Vista del exterior del Bloque de viviendas de J. A. Coderch en La Barceloneta. Monografía de Rodríguez, C & Torres, J.

Fig. 15. Plano de la planta tipo . Archivo Docomomo.

El bloque de viviendas situado en el barrio de pescadores de la Barceloneta se conoce también como la Casa de la Marina o Viviendas para pescadores Grupo Almirante Cervera. El Instituto Social de la Marina encarga esta obra al equipo formado por José Antonio Coderch (1913-1984) y Manuel Valls (1912-2000) para quienes es su primera

¹² Rodríguez, C & Torres, J. (1994). *Grup R*. Fotografía Català-Roca, F. Ed. Gustavo Gili, p.68.

experiencia en el ámbito de la vivienda plurifamiliar en Barcelona en los años 1951-1955. El programa contempla dos viviendas por planta con tres habitaciones cada una. Esto en palabras de Coderch “nos hizo abandonar la idea de una composición planimétrica ortogonal e investigar por otros caminos que permitieran cumplir las condiciones que nos exigían”¹³.

Este edificio se aleja de la ortodoxia racionalista para realizar muchos gestos modernos como el uso de la cerámica vidriada, las persianas *llambí*, los muros mixtilíneos, la losa horizontal de remate y la hábil resolución en planta a partir de geometrías no ortogonales.

Su discípulo, colega y amigo Federico Correa, se refiere al reputado arquitecto barcelonés José Antonio Coderch como un “inconformista por naturaleza que busca las raíces y ama la sencillez, la esencia de las cosas. Es un gran idealista y, sin embargo, palpa la tierra y los materiales más enraizados”¹⁴. Suyo es el aforismo: “lo moderno está en cómo se usan los materiales y no en qué materiales se usan”.

2.4.3. Casa Elías, 6. Conjunto Camí del Talló de Sostres

José Antonio Coderch y Josep María Sostres se aproximan de forma diferente al hecho arquitectónico. Éste último es una de las personalidades más interesantes del Grupo R vinculado estrechamente al mundo de la cultura.

Sus obras, aunque limitadas, y sus escritos “son todavía una brillante lección de arquitectura

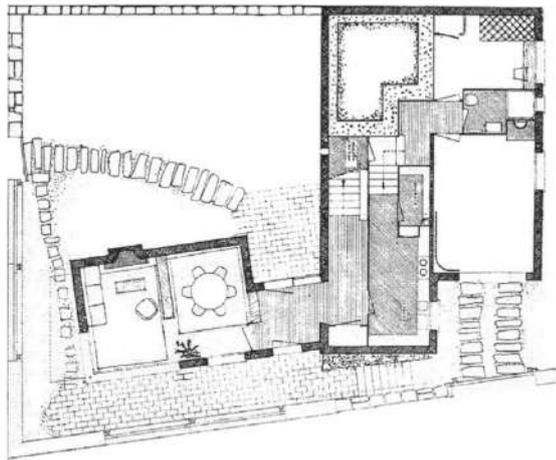
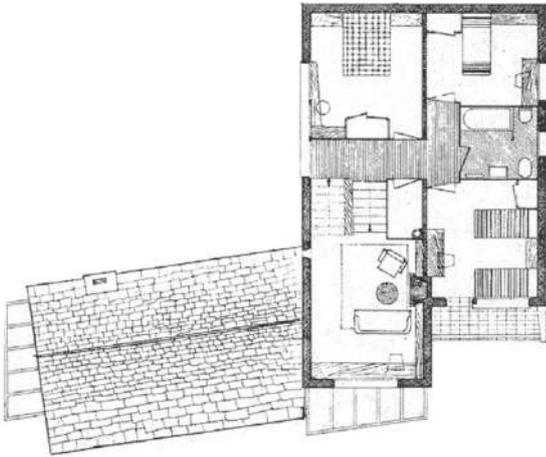


Fig. 16. La mirada de F. Català-Roca sobre la casa Elías. Arxiu Històric del COAC.

¹³ Capitel, A & Ortega, J. (1978). *J.A Coderch 1945-1976*. Ed. Xarait, p.31. Citado por Rodríguez, C & Torres, J. (1994). *Grupo R*. Fotografía Català-Roca, F. Ed. Gustavo Gili, p.108. Citado por Urritia Nuñez, A. (2002). *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*. Ed. Universidad Autónoma de Madrid, p. 319.

¹⁴ De la Mata, S & Lampreave, R. (1987). Entrevista con Federico Correa sobre José Antonio Coderch en *Arquitectura*, nº 268, septiembre-octubre, pp. 115-121.

moderna”¹⁵ y representan un esfuerzo de síntesis de elementos heterogéneos que podemos encontrar en las obras de Gaudí, Le Corbusier y Aalto. Además, estudia la obra de Giuseppe Terragni, uno de los exponentes del racionalismo arquitectónico italiano.



Figs.17 y 18. Planta baja y planta primera. Planos de la página ArquitecturaCatalana.Cat.

Cases del Camí de Tallo pertenece a una serie de viviendas unifamiliares en la Cerdanya, encargadas por un mismo cliente, y que Josep María Sostres adopta como referente de experiencias modernas. Se trata de la primera etapa como arquitecto e introduce una práctica y original forma de aprovechar los espacios que se aleja de proporcionar soluciones repetitivas. Aprovechando un pequeño desnivel del terreno, la casa Elías, número 6, a la que hace referencia este breve análisis se distribuye en dos partes relacionadas entre sí. La oblicuidad de sus ejes introduce un factor dinámico que favorece el escorzo y se suma a los múltiples puntos de vista que ofrece la casa ¹⁶.

Sostres combina en estas edificaciones de la Cerdanya algunas experiencias de la arquitectura orgánica con la manera de hacer arquitectura vernacular, una mezcla que mantendrá en posteriores obras¹⁷. En esos momentos, la polémica europea sobre la

arquitectura orgánica está en plena vigencia, de manera que Sostres, a través de esta obra, realiza una labor de reinserción cultural en la que en los postulados racionalistas se encuentran ya asumidas sus críticas más genuinas.

¹⁵ Torres, J. (1994). “Modernos mediterráneos. Coderch, Sostres y Gili, diez años después”. *Arquitectura Viva*, nº 35, pp.72-75.

¹⁶ Artículo que aparece sin firma en la revista *2c Construcción de la ciudad*. (1975). Nº4 dedicada al arquitecto Josep María Sostres. La publicación está dirigida por Tarragó Cid, S & Martí Aris, C.

¹⁷ Pla, M. (2007). Catalunya, Guía d' Arquitectura Moderna 1880-2007. Ed. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC). Referencia digital <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/cases-del-cami-de-tallo>.

3. REALISTAS E IDEALISTAS



Fig. 19. Reproducción del artículo publicado en 1958 en *Cuadernos de arquitectura*, n°32. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/articulo/view/108696>.

La disolución del Grup R en 1961 da paso a una década de intenso debate entre dos formas distintas de concebir el proyecto arquitectónico, relacionadas con parámetros culturales, sociológicos y técnicos, que habían permanecido latentes durante los años de actividad de este colectivo para consolidar el triunfo de la arquitectura moderna frente a la estética de la dictadura. Cumplido este objetivo, se consuma una diáspora que parecía anunciada y que provoca que las diferencias entre actitudes realistas e idealistas no se queden reducidas al ámbito estrictamente arquitectónico, sino que se aireen también a través del mundo editorial.

La publicación en *Cuadernos de Arquitectura* de un artículo titulado “¿Crisis o continuidad?”¹⁸ más que un interrogante plantea una premonición acerca del calado de la discordia entre dos escuelas simultáneas en el tiempo y en el espacio —la Barcelona de los sesenta del siglo XX— que no son ya ajenas a lo que sucede fuera de las fronteras del país tras los esfuerzos aperturistas del Grup R.

El artículo en cuestión lanza interpelaciones como: ¿Puede y debe el racionalismo satisfacer hoy todas las necesidades estéticas y funcionales? A la vez, admite tendencias distintas entre los que creen en el racionalismo “por su verdad y pureza” y tratan de guardarse de cualquier “desviación o error”, aquellos que manifiestan “cansancio” por formas sin contenido “concebidas para ser fotografiadas, pero no para ser habitadas”, e incluso se pergeña una tercera posición, la de quienes creen que “el momento de las

¹⁸ El artículo “¿Crisis o continuidad?” aparece sin firma en *Cuadernos de Arquitectura* n°32 (1958). El Dr. en Arquitectura y profesor de Historia del Arte, Antonio Pizza en un breve ensayo titulado “Realismes i “Escola de Barcelona” en la cultura arquitectónica catalana de los años sesenta” publicado en 2002 en *Quarderns d'arquitectura i urbanisme*, n° 235, p.78 afirma que aquel artículo recoge algunas reflexiones publicadas en la revista *Casabella* dirigida por Ernesto Nathan Rogers.

innovaciones ha pasado ya y que debemos contentarnos con desarrollar las soluciones apuntadas por los maestros de hace dos o tres décadas”.

La publicación reivindica una arquitectura que revise valores y deje de ser “pretexto o mensaje” para empeñarse en una realidad que “debemos indagar y revelar”. Y agrega: “Ello implica el desplazamiento de los ismos al del individuo, de la manera a la calidad, del rigor estilístico a la libertad de la personalidad artística”.

Este apartado del trabajo bucea en las diferencias y coincidencias de estas corrientes que beben de la modernidad y cuya tensión no se ciñe a maneras individuales de hacer arquitectura o a miradas caprichosas sobre distintas formas de proyectar, sino que remite a cuestiones que enriquecerán la arquitectura posterior como el debate sobre la forma y la función, la técnica y la forma, el arte y el uso o, sobre si, en arquitectura, atender a la realidad implica una renuncia a la innovación y el progreso.

3.1. Una posible “Escuela de Barcelona”. El sueño de Bohigas

En 1968, el arquitecto barcelonés Oriol Bohigas, conocido como uno de los promotores del desaparecido Grup R, publica en la emblemática revista *Arquitectura* un artículo titulado “Una posible Escuela de Barcelona”. En la práctica, éste es un manifiesto con el que Bohigas trata de oficializar la existencia de un “grupo coherente, homogéneo y cohesionado”¹⁹ de arquitectos catalanes entre los que cita expresamente a Federico Correa y Alfonso Milá, Óscar Tusquets, Lluís Clotet, Antonio Bonet y Cristian Cirici, Lluís Domènech, José Puig y Laureano Sabater, David Mackay y Josep M^a Martorell²⁰. Un grupo que reúne las condiciones para hablar de “escuela” y que atiende, fundamentalmente, encargos procedentes de la burguesía catalana.



Fig. 20. El arquitecto barcelonés Oriol Bohigas en los 60. Considerado *l' enfant terrible* en los debates de arquitectura. Arxiu del COAC.

¹⁹ Bohigas, O. (1968). “Una posible Escuela de Barcelona”. Revista *Arquitectura* del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº118, pp. 24-30.

²⁰ David Mackay y Josep M^a Martorell son socios de Oriol Bohigas en el estudio de arquitectura MBM.

El de Oriol Bohigas es un colectivo que se reconoce distante de “otros caminos” seguidos por “otros arquitectos de gran categoría”, en alusión a la corriente idealista, aunque no la cita explícitamente. Con ésta le diferencia, entre otros muchos aspectos que va desvelando en su artículo, no hacer obras para empresas estatales o particulares de gran envergadura, ni conjuntos promocionados por un “capitalismo especulador” y que “influyen” en el mismo concepto arquitectónico. Marca también su alejamiento con respecto a la naturaleza de los encargos de los arquitectos madrileños enfocados en la construcción de “poblados dirigidos”²¹.

Todo esto conduce a Bohigas a enumerar una serie de características propias de esta “escuela”. La primera, una “voluntaria, consciente y culta adecuación a realidades modestas” que requieren un específico “método de diseño”. Subraya el arquitecto barcelonés que la arquitectura “no es una exigencia de creación monumental, de definición de genialidades, sino una simple posibilidad de servir los intereses colectivos de una manera inmediata y muy concreta”²² (Bohigas, 1968:26). Ello da pie a un segundo rasgo que tiene que ver con la “nueva utilización de oficios y técnicas tradicionales”, una circunstancia que el arquitecto catalán aprovecha para reafirmar su “incredulidad” con la tendencia de trasplantar a la arquitectura otras experiencias formales como la escultura, la geometría o la pintura, reivindicada por la corriente idealista.

Desde el pragmatismo de una arquitectura “del ladrillo” con vocación social y bajo los signos de austeridad constructiva y funcionalidad, el profesional barcelonés hace valer un método arquitectónico que “intenta proyectar desde los condicionamientos intermedios y desde las exigencias tecnológicas y de uso de cada elemento (...) consecuente, por un lado, con el programa y, por otro, con la tecnología” (Ibidem: 26).

²¹ La denominación de “poblados dirigidos” hace referencia a las viviendas sociales de la década de los 50 en Madrid con el que el régimen franquista involucra a jóvenes y reputados arquitectos para solucionar el problema creciente de inmigración a la ciudad y, por tanto, de asentamientos chabolistas en la periferia.

²² La crítica a la genialidad realizada por Bohigas secunda la posición que el arquitecto José Antonio Coderch -fundador del Grup R- también reprueba en un artículo publicado en noviembre de 1961 en la revista *Domus* y que se titula, precisamente, “No son genios lo que necesitamos ahora”. De hecho, un año más tarde en 1962, Oriol Bohigas en un breve ensayo publicado en *Serra d' Or* -en su ejemplar correspondiente a abril-mayo del año citado- que tiene como título “Hacia una arquitectura realista” ya parafraseaba a Coderch diciendo “no nos hacen falta genios”. Y añade: “Lo que es necesario exigir a cada arquitecto es precisamente que evite las goteras, que se ajuste a las realidades tecnológicas y sociales del país y del momento, que haga una obra para ser habitada (...) que tenga la humildad de no proclamar diariamente demasiadas trascendencias” (pp.17-20).

La tercera característica tiene que ver con la reivindicación de la “tradición más exigentemente racionalista” de influencia milanesa y alejada de una “abstracta pureza formal”, una nueva andanada contra la actitud idealista. “La continuidad rigurosa en las bases del racionalismo es el grupo de arquitectos de Milán y un poco subsidiariamente, la Escuela de Barcelona. No se trata de una postura racionalista en términos históricos. El diseño se basa en la lógica de los usos, en la tecnología utilizada e incluso en el proceso lógico que comporta la propia forma” (Ibidem: 27). Usos y tecnologías conservadoras no son excluyentes, según afirma Oriol Bohigas en este artículo, con “una actitud vanguardista” que apunta al cuarto signo de esta corriente de realismo arquitectónico catalán. Aunque deja claro que la forma está supeditada a la función y esto se relaciona con una “arquitectura de consumo” al servicio del contexto social. Por ejemplo, puntualiza Bohigas: “Hay que hacer viviendas con terraza porque la terraza en el código de nuestra sociedad burguesa indica un alto *standard* económico” (Ibidem: 28).



Fig. 21. Fachada dels Habitatges Meridiana (1965). Un ejemplo de arquitectura que reivindica el ladrillo. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC.

El arquitecto catalán aprovecha, nuevamente, la oportunidad de desacreditar a la corriente idealista por hacer una arquitectura propia de un “vanguardismo utópico” que se centra en las formas y proyecta para una sociedad evolucionada “una sociedad futura socializada, industrializada y con un sistema económico muy distinto (...) Una sociedad que no existe y que nadie puede predecir” (Ibidem:28). Esa forma de proyectar y construir

es, en opinión de Oriol Bohigas “una actitud reaccionaria” porque no responde a una experimentación investigadora, sino a un “intento de predicción y progreso”. A ello contraponen el “vanguardismo realista” de la Escuela de Barcelona, no conformista, que es capaz de romper con códigos establecidos, pero desde una “progresión dialéctica” dentro y no fuera de la sociedad (Ibidem:29).

Una característica añadida es el pesimismo y la ironía que mantiene Bohigas al plantearse el poder de la arquitectura para reformar la sociedad. Su lema: “no hacerse demasiadas ilusiones sobre nada y no creer demasiado en ninguna afirmación concreta (Ibidem:30). Los realistas de la Escuela de Barcelona prefieren el movimiento coetáneo, enfermizo y decadente de Wendingen²³ frente a Stijl, de la misma manera que se interesan más “por el manierismo que por el Renacimiento pleno, por la culta sofisticación de Albin que la primaria rotundidad de Archigram, y por la elaboración de Aalto que la simplicidad de Mies” (Ibidem: 30). Ni abstencionistas, ni conformistas —puntualiza Bohigas— sino “poniendo el sistema en crisis con los pobres medios que tenemos a mano”.

En este artículo clave para entender el realismo arquitectónico catalán de la década de los sesenta del siglo XX, se reclama el hecho cultural como “definitorio y determinante”, reivindicando como antecedentes el GATCPAC y la cultura europea de los años 30, así como una unidad de estilo que avalan que pueda hablarse de una “Escuela de Barcelona”, atendiendo al “enorme peso que la historia y las reales exigencias actuales de esta ciudad está ejerciendo sobre su obra” (Ibidem:30).

3.1.1. Contra una “Arquitectura adjetivada”

Un año más tarde, en 1969, el libro de Bohigas *Contra una arquitectura adjetivada* no sólo se ratifica en la defensa de los valores arquitectónicos realistas representados por la Escuela de Barcelona, sino que va más lejos en su crítica a la corriente idealista. A este respecto, califica de “equivocos progresistas”²⁴ la tendencia, en su opinión, a “adjetivar” la arquitectura frente a recalar en lo sustantivo. ¿A qué se refiere Bohigas con adjetivar? A la

²³ El grupo Wendingen es una corriente holandesa de rechazo al neoplasticismo, al arte por el arte. El arquitecto Juan Daniel Fullaondo analiza el impacto de esta corriente en un artículo titulado “La escuela de Amsterdam y Stijl” en *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*, nº52, 1970.

²⁴ Oriol, B. (1969). *Contra una arquitectura adjetivada*. Ed. Seix Barral. El arquitecto, líder de la corriente realista y promotor de la llamada Escuela de Barcelona, recupera en esta obra escritos y reflexiones publicadas en los años anteriores.

supuesta inercia del grupo de arquitectos idealistas de poner más el acento en el carácter tecnológico, temático, criticar la metodología realista, o pretender incidir en las vertientes política, social y profesional²⁵. Esto, para el arquitecto catalán, es alejarse de la “raíz funcional” a la hora de proyectar para tratar de trasplantar miméticamente “la novedad y el progresismo” de otros campos artísticos visuales como la pintura o la escultura, subvirtiendo la relación forma-función a favor de la primera²⁶. A su juicio, ello es una interpretación equivocada de la Bauhaus y del “Basic Design”.

Lo moderno y creativo, para Bohigas, no reside en identificar el progreso con la forma y la metodología o los nuevos materiales constructivos: “Todos los replanteos que proceden exclusivamente de la tecnología serán siempre parciales y tímidos. Y, a menudo, tan unilaterales y de corto alcance que acabarán siendo una cortapisa para el mismo avance de la tecnología” (Bohigas, 1969:59). Es decir, para los realistas, el replanteo del hecho arquitectónico requiere una base mucho más amplia que la exclusivamente limitada a las tecnologías o a las formas. Con Gregotti, defiende la unión entre ideología y lenguaje dentro de la obra (y no en las intenciones manifestadas o en los temas escogidos antes de su realización) o en la forma revolucionaria de la misma obra²⁷.

Realismo, en definitiva, no es inmovilismo para el *gurú* de la Escuela de Barcelona que, anteriormente, en *Elogi de la barraca*, *Elogi del toxtó* o en *Cap a una arquitectura realista* ya defendía la tesis de que la arquitectura es más un problema de realidades concretas que de ideas abstractas²⁸.

3.1.2. La praxis de la corriente realista

Al margen de que en el siguiente y último capítulo de este trabajo se analicen con detalle dos obras emblemáticas del realismo y del idealismo arquitectónico de los años sesenta, es conveniente referirse en este apartado a obras concretas de los integrantes de la Escuela de Barcelona para acompañar la teoría referida hasta el momento con la praxis de este colectivo. Ya sucedió en el Grup R y se repite ahora. Aunque en esta corriente realista hay más cohesión, no hay ninguna obra conjunta de estos colectivos,

²⁵ Bohigas, O. (1969). *Contra una arquitectura adjetivada*. Ed. Seix Barral, p.8.

²⁶ Ibidem, pp.14-15.

²⁷ Ibidem, p.62.

²⁸ Pizza, A. (2022). Realismes i Escola de Barcelona en la cultura arquitectónica catalana dels anys seixanta. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n°235, pp.78-82.

sino autorías individuales en las que se aprecian coincidencias a la hora de proyectar y construir.

Este apartado recoge los comentarios de las siguientes obras de la corriente realista: la Fábrica textil de Godó i Trias, del tándem Correa-Milá (1960-1964), la residencia Madre Güell de Rodrigo y Cantallops (1967), la tienda Sonor de Clotet y Tusquets y la casa de la Meridiana del Grupo MBM.



Fig. 22. Puerta de acceso a la Fábrica de Godó i Trias. Un arco como solución constructiva. Arxiu Històric del COAC.

Federico Correa y Alfonso Milá forman junto a Bohigas la triada de arquitectos que representa la línea oficial de la Escuela de Barcelona. Precisamente, el tándem Correa-Milá entre 1960-1964 se encarga de la ampliación de la antigua Fábrica textil de Godó i Trias –antes, una industria de sacos– una obra de origen modernista a la que debían añadir un nuevo pabellón dedicado a un comedor común, un dispensario, dos viviendas y oficinas.

¿Qué hace de esta intervención una obra realista propia de la llamada Escuela de Barcelona? Que las nuevas edificaciones son fieles a la preexistencia y “constituyen una réplica, sin citaciones estilísticas fuera de lugar, de la arquitectura de los viejos pabellones”²⁹. El Col·legi d’ Arquitectes de Catalunya (COAC) en la valoración de la

²⁹ Domenech Girbau, L. (1982). *Arquitectura Española Contemporánea*. Ed. Blume, p.57, así como valoración del COAC en el Plan Especial de Protección del Patrimonio Arquitectónico de Hospitalet de Llobregat (2001). Referencia digital: <http://www.museul-h.cat/utills/obreFitxer>.

intervención señala: “La posició dels projectistes vers l'edifici existent ha estat, doncs, de força respecte pel mateix, adaptant-se a les preexistències tipològiques estètiques i acusant la tradicional expressivitat del maó, fugint de posicions de trencament amb l'edifici antic el que tanmateix dificulta la lectura i comprensió de la nova intervenció per la cura posada a l'adaptació. Com és usual en aquests autors, els detalls s'estudien al màxim, influència de la línia marcada pel realisme italià (Rogers Casabella), a la que els autors s'adscriuen en aquella època”.

El arquitecto contemporáneo Rafael Moneo en un ensayo titulado “La llamada Escuela de Barcelona”³⁰ hace referencia también al realismo contenido en esta obra en los siguientes términos: “(Correa y Mila) hacen un riguroso análisis de los datos funcionales y del proceso constructivo que encontramos en casi todos los arquitectos del grupo”

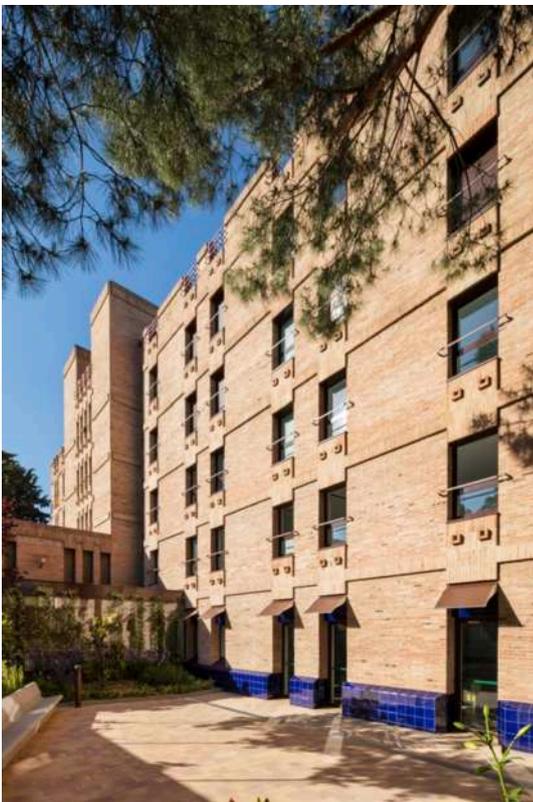


Fig. 23. Residencia Madre Güell fotografiada por Lluís Casals en la que se aparecía el gusto por el detalle en la construcción. Disponible en <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/residencia-destudiants-mare-guell>.

(Moneo: 1969:3). Frente a elementos que desde una visión superficial podrían calificarse de “historicistas”, Moneo defiende el coraje de ser fiel al propósito de explorar cuál era el terreno en que debía desarrollarse su trabajo y, en este sentido, se justifica la decisión de resolver con un arco la apertura en un muro fundamentada en la construcción y el material empleado, el ladrillo.

Moneo comenta también la obra de otros arquitectos vinculados a la Escuela de Barcelona como son Jaume Rodrigo y Lluís Cantalops en la Residencia de estudiantes Madre Güell, en 1967. La insistencia en la técnica constructiva elegida que define el espacio como se puede apreciar en las ventanas, gárgolas y barandas expresa “un deseo de establecer una continuidad formal a través del proceso constructivo” (Ibidem:3).

Por su parte, el arquitecto Helio Piñón se refiere a esta obra de Cantalops y Rodrigo³¹ como una “muestra paradigmática” de cierta actitud generalizada en esta corriente que se caracteriza por “redescubrir el objeto, convirtiéndolo en un universo del propio discurso, controlar su forma con leyes sintácticas precisas;

³⁰ Moneo, R. (1969). “La llamada Escuela de Barcelona”. Revista de *Arquitectura*, nº121, pp.1-5.

³¹ Piñón, H. (1977). *Arquitecturas Catalanas*. Ed. La Gaya Ciencia, p 73.

difundir su imagen, mediante la utilización existente de un repertorio limitado de elementos” (Piñón, 1977:72).

Sin embargo, la Tienda Sonor de Equipos de Alta Fidelidad, de Lluís Clotet y Óscar Tusquets es para Helio Piñón la “expresión más ilustre” (Íbidem: 74). Se trata de un local de planta baja y sótano que forma parte de un edificio con gran desorden en la estructura y en las instalaciones. El dúo Clotet-Tusquets propone la creación de un nuevo espacio interior definido por una nueva envolvente que lo abrazaba y que discurría totalmente independiente del accidentado perímetro del local. La trama acabó siendo ortogonal y se aplicó tanto en las paredes



Fig. 24. Interior de la Tienda Sonor. Maspons, O. Fons
Fotogràfic O. Maspons/ Arxiu Històric del COAC.

como en techos y suelos³². El arquitecto Helio Piñón, en su mirada a esta escuela de arquitectura, subraya una actitud de proyectar que también se aprecia en el diseño de interiores y la atención a los rasgos constructivos de una hipotética tecnología realista desde la convicción del valor didáctico del ornamento. “El pragmatismo de las soluciones y la aceptación ilusionada de los encargos, en toda su modestia, estarían compensados por la grandeza de la obra bien hecha y el imperio de la calidad, aun en ámbitos insignificantes, por lo limitados” (Íbidem:75). En otra obra, La casa de la Meridiana, un bloque de viviendas masivo, de Mackay-Bohigas-Martorell. Rafael Moneo ve un ejemplo de cómo se puede “dotar a la arquitectura de significado, aceptando la realidad en su integridad, y respetando tipologías tradicionales” (Íbidem: 5).

Por su parte, Piñón se pregunta: ¿Cuál es la gran lección de la Avenida Meridiana del grupo MBM? Y se responde: “El porche de la planta baja, la cornisa, la singularidad de la vivienda dentro del conjunto son aspectos recuperados de la historia para ofrecerlos a los actuales usuarios desprovistos de cualquier premonición” (Íbidem: 35). La piedra de toque de la forma de proyectar de esta corriente la desvela Piñón al asegurar: “Nadie pondrá en duda la absoluta coherencia con que en estas obras finaliza el ciclo de una arquitectura que se había descubierto a sí misma para ser mejor (Íbidem:76).

³² <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/botiga-sonor>.

3.2. El idealismo. ¿“Arte implicado” o “vanguardia imposible”?



Fig. 25. Paneles en forma de paraboloides que Fargas y Tous utilizan en la fachada de Banca Catalana, en una arquitectura con mensaje. *Forma y construcción en Arquitectura*, nº8, p. 157. Universidad de Sevilla.

El realismo arquitectónico de la Escuela de Barcelona convive en el tiempo y en el espacio con un movimiento opuesto, una corriente idealista con una visión más plástica y estética, defensora de una arquitectura renovadora en las técnicas constructivas y en los nuevos materiales, que pone en valor el proceso creativo y que rechaza de plano reducir el hecho constructivo a una obra “meramente ingenieril”³³.

La de Guillermo Giráldez, Pedro López Iñigo, Xavier Subías, Enric Tous y Josep María Fargas, entre otros, es una arquitectura que también se reivindica heredera de la modernidad y que ha crecido en el seno del heterogéneo Grup R, aunque como contraposición al realismo.

Para la corriente realista, liderada por Oriol Bohigas, la actitud de los idealistas representa, como hemos visto en el apartado anterior, la vanguardia imposible, una utopía, un salto al vacío porque sus búsquedas se anticipan a una sociedad que está por llegar (¡si es que llega! diría Bohigas).

Sin embargo, los idealistas, con apoyos en círculos artísticos e intelectuales barceloneses vinculados a disciplinas como la pintura y la escultura, anhelan una

³³ Javier Subías. *Unos instantes de utopía*. (2009). Obra promovida por la ETSA de Navarra, editada por T6 Ediciones S. L, que transcribe tres conferencias de este arquitecto nacido en Figueres, uno de los teóricos de la corriente idealista, en la citada facultad. El número dedicado a Subías es el 16 de la colección Lecciones/documentos de arquitectura. El rechazo a lo ingenieril aparece en la p.16.

bocanada de aire fresco en una época política gris. En definitiva, una invitación a mirar de otra manera, un “arte implicado” que defiende formas que serán “las funciones de mañana” cuando se llega a generar “la sensibilidad suficiente”³⁴. Este grupo no desdeña la función ni la utilidad, al contrario, considera que son “parámetros imprescindibles” para hacer arquitectura, pero no lo encuentran incompatible con la incorporación de elementos artísticos y valores estéticos que pueden llegar a proporcionar “instantes de utopía”³⁵.

Para Xavier Subías, uno de los teóricos de esta escuela³⁶ y que, además, formará equipo con Pedro López Iñigo y Guillermo Giráldez bajo el paraguas de las siglas LIGS, la creación arquitectónica es “un proceso creativo, complejo, gradual, no lineal, lleno de *feedbacks*” (Subías, 2009: 5). La triada de jóvenes arquitectos³⁷, encuentra en el libro *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, de Christian Norberg-Schulz —discípulo de Sigfried Giedion— una revelación. Dos reflexiones de esta obra se convierten en doctrina del grupo.

La primera, alude a que “el uso de las nuevas potencialidades técnicas es la característica de las nuevas formas de expresión de la arquitectura. Éstas son los hechos constitutivos, las fuerzas que mueven el período, las fuentes originales de la expresión arquitectónica”. La segunda, se refiere a que “los materiales y los procedimientos de las estructuras son expresión de la época, la industrialización, la prefabricación, el montaje en obra” (Ibidem:7). Hay otra frase, que pertenece a Gropius, que también es santo y seña: el movimiento moderno no es un estilo, sino que es un método de creación de diseño de los edificios” (Ibidem: 12-13).

Este equipo defiende una obra cuidadosamente diseñada y escrupulosamente construida, reivindica la arquitectura de Josep Lluís Sert —impulsor del GATCPAC— con quien comparten que frente al lujo y la ostentación, la arquitectura” ha de adaptarse a las nuevas exigencias sociales y valerse de la técnica industrial del momento que tantos

³⁴ Rubert de Ventós, X. (1971). “El bovarismo de Oriol Bohigas”. *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*. N° 63, p.69-72.

³⁵ Javier Subías. *Unos instantes de utopía*. (2009). T6 Ediciones, p. 43.

³⁶ No se trata de una escuela institucionalizada o reconocida como tal, sino de un grupo que comparte valores y criterios.

³⁷ Subías comenta como anécdota que se definían como tres disidentes, al no ser barceloneses [Subías es de l’Ampurdán, Giráldez de Galicia y López Iñigo de Burgos] y, por tanto, entrar en contradicción con la línea fuerte de los barceloneses como Oriol Bohigas.

beneficios produce, conservando las constantes de otras épocas para satisfacer una necesidad de orden espiritual sin la cual dejaría de ser arquitectura” (Ibidem:7).

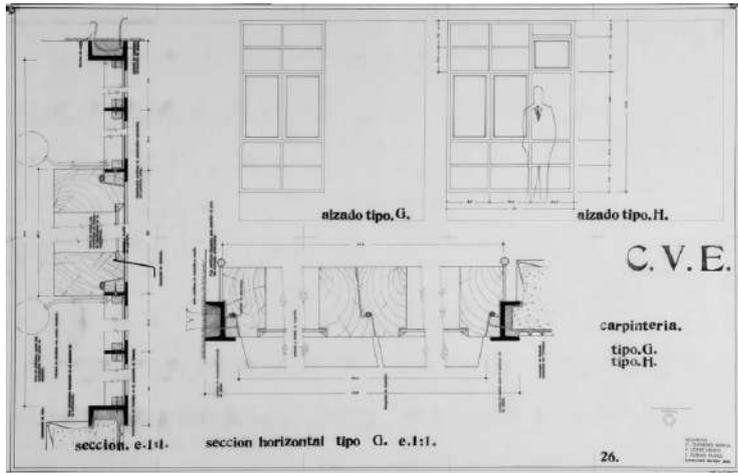


Fig. 26. Plano de detalles constructivos para las mamparas de las fachadas de las viviendas experimentales del INV realizados por el grupo LIGS. Fondo Arxiu Històric COAC.

Con Sert, este grupo reivindica valores estéticos para que la arquitectura no se reduzca a una ingeniería de carácter social. ¿Qué aporta esta corriente? Subías se interpela al respecto y se responde que representan una arquitectura “muy dibujada”, aportan paredes de vidrio con la tecnología de los perfiles Mondragón³⁸,

inventan un sistema de industrialización del ladrillo, hacen de la ortogonalidad la característica de su arquitectura e incorporan efectos plásticos afines a las artes de la época: escultura, geometría o la pintura de Picasso, elementos todos ellos que se combinan con la transparencia en la creación de espacios³⁹.

En cuanto al debate sobre la forma y la función, los tres arquitectos consideran que la forma expresa la función en la medida en que articula las partes. Importan del arte escultórico el concepto de *diartrosis*⁴⁰. Además, la estructura adquiere interés arquitectónico en la medida en que es en la arquitectura donde puede haber un refinamiento de proporciones y de materiales. Los tres creen a pies juntillas que el arte constructivo no está reñido con la incorporación de valores estéticos, pero esto no es un obstáculo para que el arquitecto pueda responder a “realidades palpables” en las formas de proyectar y construir. “La función tiene que quedar muy clara”⁴¹. Rigor, investigación

³⁸ Subías bromea al recordar que los perfiles Mondragón eran fuertes, pero cerraban mal y Giráldez inventó que el hueco fuera de madera “aquí nos alejamos de la racionalidad y entramos en el diseño”. Javier Subías. *Unos instantes de utopía*. (2009). T6 Ediciones, p. 9.

³⁹ Ibidem, p.16.

⁴⁰ Es una palabra que en escultura significa que el cuello que une la cabeza y el torso tiene que ser lo suficientemente sensible para articular las partes de manera que cada una de éstas mantenga la esencia de su función. Ibidem, pp. 13-14.

⁴¹ Ibidem, p. 19.

funcional y arquitectónica, equilibrio y arte en la aplicación de una serie de valores tiene como resultado que, en algunos momentos, del proceso aparezcan “instantes de utopía”.

3.2.1. “El bovarismo de Bohigas” y algunas claves estéticas

La intelectualidad catalana no es ajena al debate arquitectónico entre realistas e idealistas. Una voz respetada es la del actual catedrático emérito de Estética en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Xavier Rubert de Ventós. Este pensador publica un artículo titulado “El bovarismo de Oriol Bohigas”⁴² como respuesta a la obra *Contra una arquitectura Adjetivada* publicada en 1969 por el arquitecto barcelonés y líder de la Escuela de Barcelona de línea realista. El reputado intelectual catalán no está radicalmente en contra de las tesis de Bohigas, pero sí con su forma de criticar las propuestas arquitectónicas idealistas en la citada obra.

Rubert de Ventós considera “esquemático y simplista” el planteamiento bohigasiano sobre la relación función-forma y técnica-forma en el que el arquitecto catalán se refiere a las prioridades en las formas de proyectar y a la tecnología como una “técnica auxiliar instrumental”. ¿Cómo es posible defender la relación dialéctica y de mutua determinación al referirse a la función-forma y negar esta relación al referirse a la relación función-técnica? Y a ésta añade otra pregunta:

¿Cómo negar que la técnica es un instrumento que provoca potencia y posibilita la imaginación formal, la cual, a su vez, plantea la exigencia de una tecnología nueva, todo ello en un proceso circular de mutua determinación y sobredeterminación del que es absurdo defender la primacía del huevo o de la gallina? (Rubert de Ventós, 1971: 71).

El intelectual barcelonés, defensor del “arte implicado” en arquitectura, anima a Bohigas a revisar lo “poco imaginativo” de sus formas, lo “poco racional” de sus métodos y

⁴² Rubert de Ventós. (1971). “El bovarismo de Oriol Bohigas”. *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*. Nº 63, p.71. El intelectual hace referencia a la “argumentación bovarista” de Oriol Bohigas. Tiene que ver con la obra de Gustav Flaubert, *Madame Bovary*. El bovarismo como síndrome de insatisfacción crónica ocasionada por el conflicto continuado entre las ilusiones y una realidad que las frustra. En su artículo, Xavier Rubert de Ventós critica a Bohigas la negatividad que adopta sobre los planteos idealistas al referirse a éstos como “utopías” o “vanguardias imposibles”.

lo “poco radical” de sus planteos sociológicos⁴³. Y hace hincapié en que las obras valiosas de la arquitectura en España –Coderch, Bofill, Sáenz de Oiza, Fernández Alba, Moneo, o los estudios de Margarit– “no han surgido de la actitud cultural y arquitectónica que propone el arquitecto barcelonés” (Rubert de Ventós, 1971: 71).

En este sentido, lanza un duro ataque a Bohigas al afirmar (cito en extenso por la importancia de la reflexión):

¡Pues claro que sobra la técnica de que se dispone si no aspiramos más que hacer chalets o casas entre medianeras! (...) Pero no nos sobra si pretendemos imaginar la posibilidad de un sistema constructivo más racional y económico; la posibilidad de la utilización de materiales que cumplan mejor las funciones que hoy siguen recayendo sobre los materiales tradicionales; la posibilidad de una ciudad abierta y flexible, de un tejido urbano que mantenga el equilibrio ecológico... No nos sobra si nos negamos a poner entre paréntesis toda la fealdad, la injusticia y el desequilibrio que rodea y rodeará cada día más el bonito edificio que estamos construyendo (Rubert de Ventós, 1971: 71).

El intelectual catalán no esconde su simpatía hacia los idealistas al sentenciar que a un planteo vanguardista le *falta* siempre todo, mientras que a un planteo tradicional no le haga falta nada y se mueve con “técnicas auxiliares”⁴⁴. Xavier Rubert de Ventós parte del criterio de que hay necesidades reales que no pueden abordarse por la falta de posibilidades técnicas y una ampliación de las mismas sí que permitiría satisfacerlas.

El profesor de Estética argumenta que la cultura y el arte han tenido un papel nuclear en ir “transformando la función en forma”. De ahí que la tarea principal consista en “transformar nuestras funciones en formas, nuestras necesidades en arbitrariedades, nuestros encargos en subversiones” (Rubert de Ventós, 1971: 72). Y muestra su convicción de que, con el tiempo, se ha ido difuminando tanto la línea que separa arte-uso, arte-vida, mensaje-medio como el tópico sobre la autonomía y la libertad del arte.

Rubert de Ventós aporta un dato clave que sobrevuela en los objetivos del trabajo y que no puede quedarse fuera de las conclusiones. Y tiene que ver con la coincidencia o la analogía de las preocupaciones y tesis, que emerge en las corrientes realista e idealista,

⁴³ Ibidem, p.71.

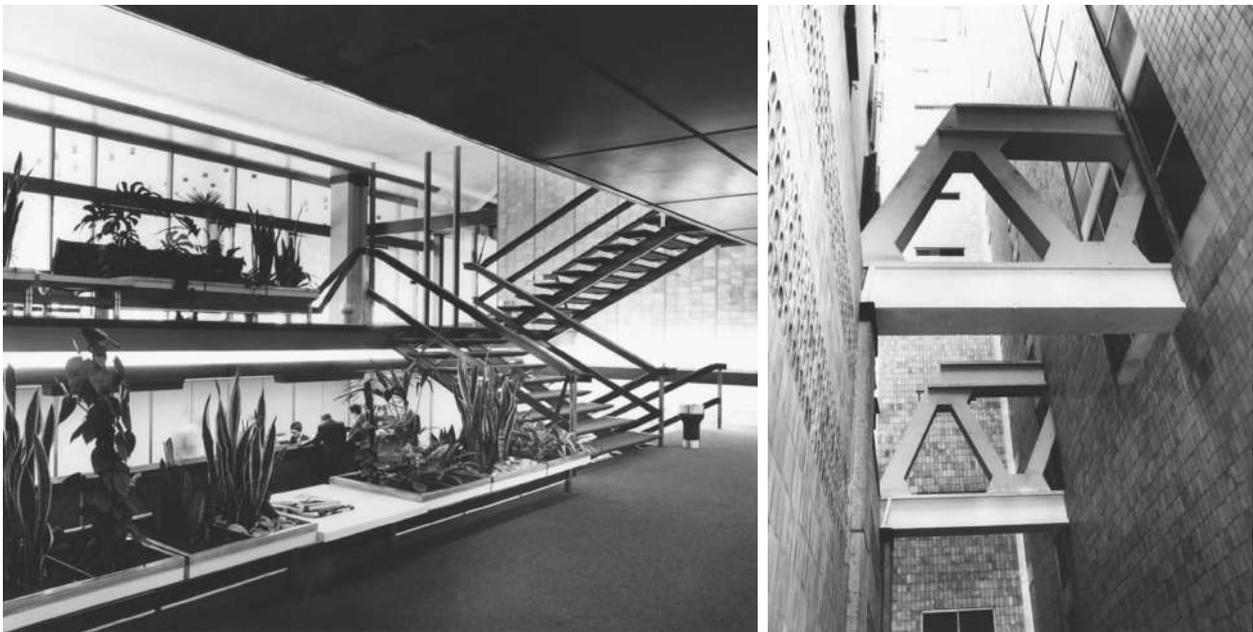
⁴⁴ Ibidem, p.72.

sobre la liberación de la imaginación⁴⁵. Parece que, a medida que avanza este trabajo, va disipándose cierta bruma inicial para ir viendo con más nitidez que en las dos escuelas se mezclan elementos realistas e idealistas, es decir, no hay una línea divisoria rígida que haga incompatible el diálogo entre estas corrientes.

3.2.2. La praxis de la corriente idealista

Como en el apartado dedicado a la corriente realista de la Escuela de Barcelona, también en éste resulta pertinente referirnos a algunas obras de los integrantes de la línea arquitectónica idealista en la Barcelona de los sesenta. Se trata de dos obras emblemáticas de la corriente idealista: el edificio de Banca Catalana, de Tous y Fargas (1965-68) y el Colegio de Arquitectos de Catalunya de Xavier Busquets.

En 1968, el joven tándem de sello arquitectónico idealista formado por Enric Tous y Josep M^a Fargas consiguen una gran popularidad con la inauguración en pleno centro barcelonés -justo en la manzana vecina a la Casa Milà y la Pedrera de Gaudí en el popular Paseo de Gracia- de un edificio emblemático, el de la sede de Banca Catalana, tras ganar un concurso restringido en el que compiten con Giráldez- López Íñigo- Subías, y Bohigas-Martorell.



Figs. 27 y 28. Interior y estructura vista del edificio Banca Catalana. Fons Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme/ Arxiu Històric del COAC.

⁴⁵ Rubert de Ventós, X. (1971). "El bovarismo de Oriol Bohigas". *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*. Nº 63, p.72.

“Tous y Fargas se enfrentaban ante la oportunidad de demostrar la capacidad plástica y comunicativa de la arquitectura moderna utilizando precisamente argumentos y recursos tecnológicos (...) La tecnología moderna está implicada en la idea formal tanto o más que en la solución técnica (...) Asumieron el idealismo tecnológico como apuesta personal en relación al concepto arquitectónico de modernidad” (Hernández Falagán, 2013: 149-159).

Son dos jóvenes arquitectos que hasta entonces sólo son conocidos por algunos trabajos de diseño e interiorismo y obras residenciales de pequeña dimensión. En la flamante sede de Banca catalana, la tecnología moderna está implicada en la forma y en las soluciones técnicas. De hecho, el encargo planteaba la exigencia de causar el mayor impacto posible en la sociedad catalana en un periodo agónico de la dictadura franquista.

La fachada, de plano bidimensional, conjuga la preocupación tecnológica de los arquitectos y el potencial estético que se exigía al proyecto⁴⁶. Se combinan cerraduras de vidrio y piezas de plástico que son paneles aislantes en forma de paraboloides. Los arquitectos habían ensayado esta solución en instalaciones industriales. Lo que visto desde fuera podría parecer “derroche y exceso de transparencia” se transfigura desde dentro en “mesura y comedimiento, en virtud de las funciones exigidas al cerramiento: continuidad, succión, entrada libre, en la parte exterior. Y amparo, intimidad, hueco proporcionado, en el interior” (Serrano y Freixas, 1967: 25).

El espíritu tecnológico de Tous y Fargas hace posible una fachada abierta a cambios futuros en la vertebración de los módulos. Éstos pueden ser modificados ya que no se conciben como un muro cortina, sino como un carenado propio de los montajes de vehículos⁴⁷. “Lo estrictamente arquitectónico se condensa en la estructura y en los espacios básicos, el resto es diseño” (Ibidem:29). Otro elemento clave, es la introducción de unas cerchas en la primera planta que apean el edificio y liberan toda la planta baja de pilares. El resultado es una fachada que emula el movimiento de las hojas de los árboles del Passeig de Gràcia⁴⁸. Este trabajo queda finalista en el premio FAD ⁴⁹ de Arquitectura en 1968.

⁴⁶ Pla, M. (2007). *Cataluña: Guía de Arquitectura Moderna 1880-2007*. Ed. Triangle Postals S.L.

⁴⁷ Serrano y Freixas, A. (1967). “Un edificio diseñado: Banca Catalana, de Tous y Fargas”. *Cuadernos de Arquitectura*, nº70, p.28.

⁴⁸ Llobet i Ribeiro, X. (2011). Fuente Docomomo Ibérico.

⁴⁹ Los premios de Fomento de las Artes y del Diseño (FAD) son impulsados en 1958 por Oriol Bohigas.



Figs. 29 y 30. Colegio de Arquitectos de X. Busquets en proceso de construcción y la emblemática torre con el mural de Picasso. Fotografías de Joan Andreu Puig Farran y Francesc Català-Roca.

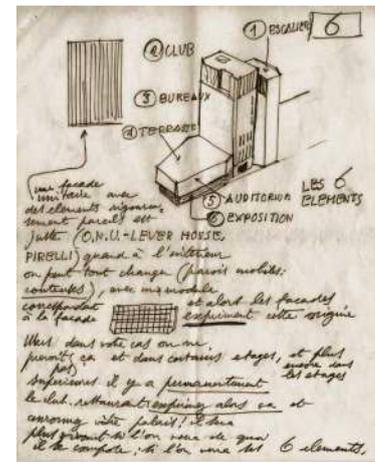
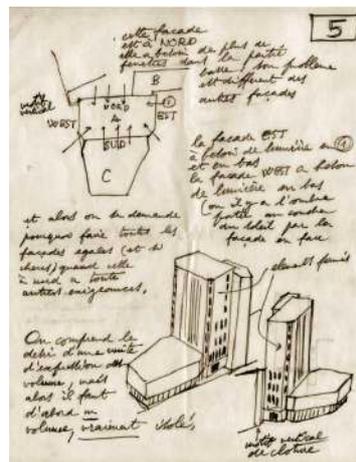
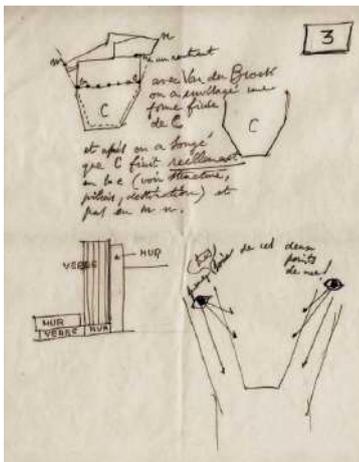
Dotarse de un edificio social representativo forma parte del legado de la arquitectura moderna catalana y del interés del Colegio de Arquitectos⁵⁰, tras décadas en las que esta organización había vivido precariamente en casas particulares y pisos de alquiler. En 1958 es el arquitecto Xavier Busquets el que obtiene el primer premio del concurso para construir la nueva sede⁵¹. Los cuatro aspectos del proyecto de Busquets valorados por el jurado son: la integración urbanista, la organización funcional, la composición de la planta y la construcción, y, finalmente, la idea arquitectónica y solución plástica.

El título del proyecto presentado por el arquitecto catalán “*Forma*” ya es toda una declaración de intenciones que lo sitúa claramente en la corriente idealista. El debate forma-función en la discordia entre las escuelas idealista y realista resulta nuclear como hemos visto en otros apartados del trabajo. Cabe señalar que el edificio está situado en un solar trapezoidal, lindando con el casco antiguo de Barcelona en la plaça Nova,

en la esquina de la calle de los Arcs, la plaça Nova y la calle de los Capellans, junto a la catedral. La obra de líneas rectas y sobrias está formada por dos volúmenes: El primero, un cuerpo bajo horizontal de forma trapezoidal que responde a la trama urbana medieval,

⁵⁰ Para el comentario de esta obra, la referencia es de Bernal A. (2013). “El dibujo de una crítica. La arquitectura de Gio Ponti para el edificio del Colegio de Arquitectos en Barcelona” en la revista *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, pp. 132-141.

⁵¹ El arquitecto italiano Gio Ponti no sólo forma parte de los miembros del jurado por su gran compromiso con la arquitectura catalana, sino que entrega Busquets un cuadernillo de dibujos de nueve páginas titulado “*Desarrollo gráfico de las recomendaciones*”. En este cuadernillo, Ponti detalla con dibujos de su propia mano la planimetría, volumetría, la ubicación y detalles constructivos a modo de sugerencias para el arquitecto catalán. (Ibidem, p. 135).



Figs. 31, 32 y 33. Páginas del cuadernillo del arquitecto italiano Gio Ponti con comentarios para el proyecto del Colegio de Arquitectos de Barcelona. Manuscritos. Arxiu Històric del COAC.

respetando los espacios urbanos, en el que se encuentra el salón de actos, el vestíbulo y un nivel intermedio donde se ubica la sala de exposiciones. El segundo, es una torre retranqueada de ocho plantas en la que se emplazan las oficinas. La pretensión de Busquets es que el Colegio de Arquitectos tenga un edificio simbólico y ofrezca una imagen renovada de la arquitectura catalana.

El arquitecto toma como referente los primeros rascacielos norteamericanos. Aunque el lugar no permitía esta altura, lo resuelve con una propuesta arquitectónica que pone el acento en las volumetrías para enfatizar la verticalidad con una torre sobre un basamento horizontal. Los materiales constructivos son característicos de un lenguaje de Estilo Internacional que gusta a los arquitectos de la escuela idealista. El vidrio y el acero son los protagonistas. La torre es una fachada de muro cortina que implicaba en aquel momento un gran reto tecnológico y constructivo.

De la incorporación de otras disciplinas artísticas en las obras, una característica marcadamente idealista, queda testimonio en los frisos exteriores e interiores esgrafiados en hormigón con dibujos de Pablo Picasso. Busquets viaja a París en 1958 para visitar el edificio de la Unesco de Zehruss Breuer y Luigi Nervi y llama su atención un mural de Joan Miró y Llorenç Artigas. Es entonces cuando piensa en incorporar una pintura de Pablo Picasso a su edificio del Colegio de Arquitectos y no duda en ir a visitar al pintor con planos y fotografías de las maquetas del proyecto. Es en 1960 cuando Picasso acepta el encargo. Y cabe subrayar finalmente algo más que una anécdota. Aunque Busquets gana el primer premio del concurso, el segundo premio recae en el proyecto titulado "El tío Dominique" que logra unir a los principales arquitectos de las corrientes realista e idealista: Oriol Bohigas, Guillermo Giráldez, Pedro López, Josep M^a Martorell y Xavier Subías.

3.3. Forma, función, mirada y creación de espacios



Fig. 34. *Retrato de un hombre*, ca 1635. Velázquez (detalle). National Gallery, Washington. Portada de la obra *La Cimbra y el Arco* de Carles Martí. El arquitecto reflexiona sobre el proceso del proyecto arquitectónico.

Recapitulando, la tensión entre realistas e idealistas a cuenta de la forma y la función, o de la técnica y la materialidad en la arquitectura de la década investigada, no se reduce a una mera disputa acerca de qué corriente refleja más y mejor los valores del Movimiento Moderno. La polémica, más bien pone en el centro asuntos de mayor calado como la relación entre la técnica y el arte en la arquitectura, los anhelos de novedad arquitectónica de realistas e idealistas y una búsqueda de autenticidad desde formas distintas de mirar y de crear espacios⁵² puesto que esta disciplina es un espacio vital y ámbito de la vida humana.

En este sentido, el catedrático de la ETSAB, Josep María Montaner, afirma:

Podríamos establecer un cierto cuadro en el cual, la arquitectura estaría en el centro, tensionada en dos sentidos opuestos, por dos fuerzas más bien transformadoras y más bien conservadoras. Las posibilidades de renovación formal y plástica y las nuevas posibilidades que ofrece el mundo de la técnica serían fuerzas que impulsarían hacia una continua renovación. En cambio, la voluntad de permanencia, el ansia de trascendencia y la tradición arquitectónica, junto a los gustos convencionales del usuario, del sujeto de la arquitectura, serían las fuerzas que actuarían como inercia y freno. Posiblemente, la arquitectura necesita de la articulación y la tensión entre todas estas piezas divergentes para avanzar (Montaner, 1991: 11).

⁵² Montaner, J.M^a. (1991). "Cultura, Art i Arquitectura a la segona meitat del segle XX". *Annals d'arquitectura*, nº5. En el ensayo, este arquitecto y catedrático de la ETSAB hace un profundo análisis que relaciona el debate en la arquitectura con la evolución de la cultura y el arte a partir de la década de los cincuenta del siglo XX. El autor considera que la arquitectura no es una disciplina autónoma, sino que está vinculada a la sociedad, la cultura y el pensamiento. Por tanto, refleja los debates y preocupaciones de su tiempo.

Esta reflexión se puede ampliar a aquello que, de una manera poética, expresa el arquitecto Carles Martí, al comparar la teoría y la práctica en el proceso constructivo con la relación que existe entre la *cimbra* y el *arco*. “Como la cimbra, la teoría, no ha de ser más que una construcción auxiliar que, una vez que ha permitido formar el arco, se repliega y desaparece discretamente para que este pueda verse en todo su esplendor” (Martí, 2005:9). Para el autor, el proyecto pertenece a una manera de conocer surgida de la acción y se desarrolla con el propio hacer. No es la simple aplicación de un saber apriorístico, sino el resultado de un diálogo siempre abierto entre el pensamiento y la acción. Es en este proceso dialéctico en el que reside la dificultad “pero también su atractivo”.

Ahora bien, según Carles Martí, las posiciones arquitectónicas de cuño idealista conciben el arte como una mera manifestación del sentimiento o de la conciencia del artista y, en consecuencia, niegan la posibilidad de una dimensión cognoscitiva. Por contra, los enfoques positivistas, al aferrarse solo al pensamiento científico tratan de reducir la creatividad a métodos propios de la ciencia y, lógicamente al no conseguir resultados convincentes concluyen que “carece de sentido aproximarse al proyecto arquitectónico desde un punto de vista teórico” (ibídem: 23). El arquitecto recuerda el paradójico pensamiento del italiano Ignazio Gardella que sostenía que “la arquitectura en cuanto arte debe ser, o debe tender a ser, absoluta o exacta, mientras que la ciencia y la técnica que le sirven de soporte, por su propia naturaleza, no pueden ser más que relativas e inexactas” (ibidem: 24). Martí aborda desde esta perspectiva el proceso de abstracción⁵³ en la arquitectura que, en su opinión, hunde sus raíces en la cultura de la modernidad y hace referencia a una actitud mental y a una mirada dirigida a lo esencial. Ésta, a su vez, “consagra” la plena “cohesión interna” de las obras⁵⁴.

Implica

⁵³ Wilhelm Worringer, profesor de Historia del Arte en la Universidad alemana de Königsberg (donde Immanuel Kant fue profesor) es el autor del ensayo titulado “Abstracción y empatía” (1908) -también traducido como “Abstracción y naturaleza” (1953)- que introduce este concepto como un momento puro del arte, una actitud propia del arte primitivo que surge de la exigencia de trascendencia de la realidad mediante la construcción de formas regulares y abstractas, buscando el ritmo y la armonía que se iría afirmando en el arte. El desarrollo de este concepto postula la superación de una concepción normativa del arte, proporcionando instrumentos teóricos a las tendencias artísticas de su tiempo. Ello ha tenido también su eco en la arquitectura suscitando un debate plenamente actual sobre a la inmanencia y trascendencia.

⁵⁴ Martí, C. (2000). “Abstracción en arquitectura: una definición”. Revista *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, nº16.

también el apego a la convicción del arquitecto como individuo que puede ver en los materiales y en las técnicas una aplicación que va más allá de límites habituales⁵⁵.

La abstracción que, según Carles Martí, se ha mostrado como la perspectiva más fecunda en la creación durante el siglo XX, decanta el quehacer arquitectónico hacia la vertiente sintáctica. Es decir, el interés se desplaza “hacia las relaciones entre las partes y los principios de composición que las regulan”. Tiene que ver con la idea de que el todo es más que la suma de las partes, una máxima que alude a mirar holísticamente.

Ver las cosas en su totalidad y complejidad facilita que podamos apreciar procesos, interrelaciones, particularidades que no percibiríamos de estudiar por separado las partes o elementos que las componen. Según Martí, también hay en las obras una vertiente semántica que guarda relación con “los códigos de significado que informan sobre el uso al que se destina el edificio, su relevancia social o económica o sobre los valores expresivos que la obra trata de manifestar y son el eje de acción del proyecto” (Martí, 2000: 8). La vertiente sintáctica da lugar a la forma y la semántica a la función. La abstracción apunta, pues, hacia la búsqueda de valores de universalidad e inteligibilidad. Pero, este teórico de la arquitectura advierte también de la existencia de perversiones del concepto con el uso de la forma “como convención, disfraz o tendencia a la acumulación de efectos y al exceso de gestos e intenciones” (Martí, 2000: 9).

En una línea similar, el catedrático de arquitectura, Helio Piñón, se refiere a la abstracción como una “mirada cultivada” capaz de ver en lo peculiar principios universales que trascienden aquello que se observa. “El que sabe mirar convierte las soluciones en criterios”,⁵⁶ sentencia Piñón. En este contexto, la arquitectura del pasado no se reduce a un mero repertorio de recursos, sino que se asume, según Helio Piñón, como “fuente de criterios genéricos que darán lugar a arquitecturas siempre renovadas”. Este arquitecto puntualiza que el proceso de abstracción “intensifica el conocimiento de la obra” y lo relaciona con la reflexión kantiana sobre el *juego libre* de las facultades de la imaginación y del entendimiento del que hablaba el filósofo Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* al referirse a la estética, el gusto y el juicio.

Según Piñón en el concepto de abstracción se aprecian constantes confusiones porque, no es lo mismo, interpretar la abstracción como que se abstraen o seleccionan aspectos de la realidad para facilitar su comprensión —algo que conduciría a un pragmatismo reduccionista— como vincular este término al proceso de extraer lo esencial

⁵⁵ Javier Subías. *Unos instantes de Utopía* (2009). Ed. T6, p.13.

⁵⁶ https://helio-pinon.org/escritos_y_conferencias/det-arquitectura_de_la_ensenanza.

con el propósito de intensificar el conocimiento del proyecto arquitectónico (Piñón, 2000:12). La arquitectura que asume la abstracción como principio básico de la propia naturaleza de sus proyectos no está llamada a ser indiferente a determinados valores, a diferencia de lo que ocurre con la “arquitectura-espectáculo”. Al respecto, Helio Piñón hace hincapié en que este proceso creativo, cuando es auténtico, “se orienta más al juicio que hacia el afecto, persigue más la forma que la imagen, se empeña en la construcción, no en la mimesis y, frente a la novedad, persigue la consistencia” (Piñón, 2000: 22).

El arquitecto aclara la confusión que existe alrededor de la sentencia de Mies van der Rohe de que la forma no es el objeto de la arquitectura. Helio Piñón asegura que esta interpretación ha servido para argumentar justo lo contrario de lo que intentaba decir el arquitecto reconocido como uno de los grandes pioneros del Movimiento Moderno. “Se ha interpretado —añade— como que la forma es el resultado inevitable de la atención a la utilidad, cuando trataba de decir que, aun cuando lo esencial del edificio no es la forma, la concreción física del inmueble no puede sustraerse de criterios formales”⁵⁷.

En el siguiente apartado del trabajo, podemos encontrar e identificar aspectos relacionados con la abstracción como parte esencial del proceso creativo que remiten a valores y búsquedas de universalidad en ambas corrientes. En el caso de los idealistas, desde el racionalismo purista y el neoplasticismo comprometido con la tecnología en la Facultad de Derecho de Barcelona. Y, en el caso de los realistas, con valores relacionados con el contexto social, preexistencias, así como reivindicación de la tradición en técnicas y materiales menos costosos en la Manzana Pallars.



Fig. 35. La Neue National Galerie de Berlín fotografiada por Helio Piñón que coincide con Carles Martí en señalar esta obra como ejemplo de abstracción. *Miradas intensivas* (1999).

⁵⁷ Piñón, H. (2000). “Arte abstracto y arquitectura moderna”. Revista *DPA: Documents de Projectes d’Arquitectura*, nº16. También hay abundantes reflexiones sobre la abstracción en la siguiente referencia digital https://helio-pinon.org/escritos_y_conferencias/det-arquitectura_de_la_ensenanza.

4. DOS OBRAS PARADIGMÁTICAS



Fig. 36. Facultad de Derecho de los idealistas López Iñigo, Subías y Giráldez. Arxiu Grupo LIGS decido al COAC.



Figs. 37. Manzana Pallars de los realistas Bohigas y Martorell. Arxiu MBM.

La Facultad de Derecho de Barcelona y el Bloque de Viviendas de la Manzana Pallars son dos obras paradigmáticas de las corrientes idealista y realista que reflejan la polarización del debate en la arquitectura catalana de los sesenta. Ambos proyectos merecen un capítulo específico⁵⁸ porque sintetizan de forma bastante nítida no sólo las características de ambas escuelas, sus similitudes y diferencias, sino que también apuntan contradicciones que han ido asomando a lo largo del trabajo y que, encaminándonos hacia las conclusiones, resulta pertinente agrupar de forma más completa.

Otras razones que contribuyen a la selección de las edificaciones son su proximidad cronológica -la Facultad de Derecho concluye en 1958 y el Edificio Pallars en 1959- su importancia social, el debate que suscitan en el panorama arquitectónico y mediático de la época (ambas obtienen el reconocimiento de los premios FAD y son objeto de polémica editorial) y el esfuerzo de sus autores por transmitir miradas y valores que no son obvios, sino el resultado de procesos creativos vinculados a distintas interpretaciones de continuidad de la modernidad y a los anhelos de novedad.

⁵⁸ El objetivo no es abordar la Facultad de Derecho de Barcelona y la Manzana Pallars como casos de estudio propiamente dichos, tal como se entiende este tipo de análisis en el ámbito de la investigación arquitectónica, ya que ello requeriría un trabajo distinto al propuesto. La intención, en sintonía con los objetivos señalados en la Introducción, es que ambas construcciones contribuyan a la síntesis de este estudio, con rigor y sistematización.

La aproximación a estas arquitecturas se realiza desde diferentes perspectivas para evitar una interpretación sesgada. Así, a los testimonios de los autores de las obras sobre sus experiencias, realidades genuinas y valores encarnados en sus proyectos se suman otros puntos de vista arquitectónicos que aportan visiones diferentes y enriquecedoras. No puede perderse de vista ni el ostracismo impuesto por la dictadura franquista ni el modo precario de construir que recae hasta entonces en obreros de “boina y capazo”⁵⁹ y que lentamente se encauzan hacia medidos aperturismos en lo político y al desarrollo de la tecnología y de procesos de industrialización que afectan a la arquitectura.

La técnica se convierte en objeto atento de estudio en este apartado como puerta de acceso a una exploración y análisis arquitectónicos que permiten la contextualización de las obras, estudios comparativos y el relato historiográfico de una etapa importante de la arquitectura catalana. Helio Piñón y Carlos Flores aportan algunas claves que nos introducen en materia. El primero, alude a que estamos ante una etapa de la arquitectura con escasas referencias y en la que se asume la modernidad sin programas teóricos que la legitimen. Los arquitectos encuentran en el Estilo Internacional de posguerra, una oportunidad —según Piñón— para rebelarse contra el eclecticismo en el que se han formado por el aislamiento⁶⁰, si bien son capaces de crear una arquitectura desde programas variados y “miradas intensivas”⁶¹ vinculadas al Movimiento Moderno.

Por su parte, el arquitecto e historiador español, Carlos Flores⁶² advierte que estas arquitecturas corresponden a una época en la que concurren diversas influencias, pero en

⁵⁹ Expresión de Giráldez en la entrevista de Gausa, M. (1987). La Facultad de Derecho: entrevista a Guillermo Giráldez. *Quaderns d' Arquitectura i Urbanisme*, p.30. El arquitecto catalán se refiere a la ausencia de grúas y excavadoras que pudieran facilitar la construcción. La tarea recaía en albañiles y en un proceso manual y costoso.

⁶⁰ Piñón, H. (1996). *Arquitectura moderna en Barcelona (1951-1976)*. Ed. ETSAB, D.L.

⁶¹ Tomo prestada esta expresión del título de la obra de Helio Piñón “Miradas intensivas” (1999), Ed. UPC de la ETSAB para poner el acento en la importancia de saber mirar aquello que no es obvio ni manifiesto, sino que tiene que ver con relaciones formales o valores tendentes a la universalidad (ver el apartado 3.3 del trabajo sobre el concepto de abstracción).

⁶² Flores, C. (1961). *Arquitectura Española Contemporánea*. Ed. Aguilar. Este arquitecto destaca por sus labores de investigación en la historia contemporánea de la arquitectura occidental. Es el primero en reconocer la existencia y definir como *Generación del 25* a un grupo de arquitectos españoles de comienzos del siglo XX que influirán en las arquitecturas de la segunda mitad del siglo.

la que no llega a desarrollarse una consistencia suficiente en los programas arquitectónicos para hablar de una mayoría de edad, sino de un estado previo a un periodo de madurez. Para Flores, estos arquitectos procuran integrar en su labor elementos de validez del presente, pero sin proponerse *a priori* una fidelidad estricta a programas teóricos que existan o puedan haber existido, con el consiguiente peligro de caer en eclecticismos formalistas:

“De Mies, le Corbusier y Aalto, toman lo inmediato y total sin comprender las razones que en cada momento determinaron su modo de ser (...) Es necesario estar provistos de un sólido fundamento teórico para alcanzar las razones que hay detrás de unas formas de tentadora sugestión” (Flores, 1961: 218-219). De alguna manera, el eclecticismo en las formas es consecuencia de las dificultades de referenciarse ampliamente por el aislamiento de España, las ansias de hacer algo nuevo y la pretensión de lograr una arquitectura típicamente catalana.

A continuación, podemos identificar y concretar en los programas constructivos de las obras seleccionadas las diferentes posturas sobre los usos de la técnica y la tecnología en la arquitectura catalana, en un panorama mundial de división sobre los beneficios y peligros del auge de éstas, que focalizan la tensión entre idealistas y realistas.

La dictadura influye en que los debates internacionales lleguen a España con retraso y de forma tamizada. La tensión idealista y realista de la arquitectura catalana no es ajena a la división y la preocupación que, tras la II Guerra Mundial, se produce en torno al uso de la tecnología. Frente a quienes identifican ésta con el progreso, en un contexto cientificista, hay otros que temen las consecuencias de una deshumanización por el auge sin control de la técnica y la tecnología. La semilla que siembra el Círculo de Viena en el primer tercio del siglo XX —con Bertrand Russell a la cabeza— en torno a que la ciencia es garantía de progreso de la humanidad contrasta con miradas escépticas y combativas como la de la Escuela de Frankfurt con Adorno, Horkheimer y Habermas. El arquitecto relacionado con la corriente idealista y tecnologicista de la arquitectura catalana, Enric Tous, reconoce en su obra *la Arquitectura y la Vida*⁶³ su afición por las lecturas de obras de Russell y Carnap. Por el contrario, el realista Oriol Bohigas no oculta su ideología próxima a posiciones marxistas y críticas con mitificar las aplicaciones tecnológicas a la arquitectura.

⁶³ Tous, E. (2016) *L'Arquitectura i la Vida*. Ed. UPC, p.35.

4.1. La Facultad de Derecho (1958)

El crítico cinematográfico estadounidense, Roger Ebert, decía que los directores noveles, al igual que los escritores, vuelcan todos sus esfuerzos en su primera obra ante el temor de que no exista otra oportunidad. Esta frase bien puede extenderse al proyecto de la Facultad de Derecho de Barcelona⁶⁴ (1958), primer encargo que reciben los arquitectos Pedro López Iñigo, Guillermo Giráldez y Xavier Subías como grupo LIGS, representantes de un optimismo tecnológico.



Fig. 38. El temor a las revueltas estudiantiles lleva a las autoridades franquistas a tomar la decisión de emplazar la facultad a las afueras de la ciudad. Arxiu Grupo LIGS decido al COAC.

⁶⁴ El desarrollo de este apartado dedicado a la Facultad de Derecho de Barcelona como síntesis de los postulados de la corriente idealista ha requerido la consulta de abundantes obras y ensayos. Las referencias utilizadas han sido las siguientes: Xavier Subías. (2008) en *Unos instantes de Utopía* que recoge una serie de conferencias del arquitecto realizadas en la Universidad de Navarra; Flores, C. (1961). *Arquitectura Española Contemporánea*. Ed. Aguilar. López Iñigo; P., Giráldez Dávila, G., y Subías Fages, X. (1959). "Facultad de Derecho en el núcleo universitario de Barcelona". *Arquitectura*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), nº 3; López Iñigo; P., Giráldez Dávila, G., y Subías Fages, X. (1959). "Facultad de Derecho", revista *Informes de la Construcción*. Vol.12. Núm.109; Fernández Alba, A. (1964). "Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea en España", *Arquitectura*, nº64. Ejemplar dedicado a los 25 años de arquitectura española 1939-1964 pp.3-10. También han sido consultadas las tesis doctorales de Fernanda Aguirre Bermeo. (2018). "La obra residencial de Guillermo Giráldez, Pedro López y Javier Subías desde el polígono del Sud-Oeste del Besós. Barcelona 1959-1970"; de David Hernández Falagán. (2016). "Tous & Fargas. Optimismo tecnológico en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XX"; y de Pablo Tena. (2010). "Universalidad y adecuación en la obra de LIGS. Pedro López Iñigo, Guillermo Giráldez Dávila y Xavier Subías Fages (1956-1966)".

Esta triada hace un esfuerzo por volcar todas sus convicciones y su saber hacer en una obra —comprometida con una línea racionalista y con un progreso tecnológico— que resulta polémica por distintos motivos. En primer lugar, está presente el miedo de la dictadura a las revoluciones estudiantiles contra el régimen franquista, de ahí la decisión de las autoridades políticas de encargar con urgencia la construcción de esta Facultad a las afueras de la ciudad. En segundo lugar, la propia obra causa revuelo social porque es “rara para la época, aunque muy vistosa”⁶⁵. Y, en tercer lugar, transforma el panorama de la arquitectura catalana, anticipando la tensión entre las corrientes realista e idealista.

En este contexto, donde unos ven una forzada imagen de progreso tecnológico e incluso una cierta idealización de la técnica, otros ven una oportunidad de avanzar hacia criterios necesarios de universalidad e internacionalismo⁶⁶. El proyecto ejemplifica un cambio en la arquitectura pública tras la Guerra Civil y supone una innovación que se sustancia en la técnica y la materialidad y obtiene el reconocimiento de los Premios FAD en 1958.

4.1.1. El comienzo del grupo LIGS



Fig. 39. Pedro López, Xavier Subías y Guillermo Giráldez. Arxiu COAC.

En 1956, los arquitectos Pedro López Iñigo, Guillermo Giráldez, y Xavier Subías inician un viaje juntos, como grupo LIGS, que durará 40 años, hasta la disolución del equipo en 1996. Aunque la relación entre ellos no comienza entonces, sino más de una década antes, en 1943, cuando llegan desde Burgos, Galicia y l’Ampurdán para estudiar la carrera de arquitectura en la Escuela de Barcelona, en la que se gradúan en 1951.

La Facultad de Derecho de Barcelona es la primera obra de unos jóvenes de poco más de

⁶⁵ Javier Subías. *Unos instantes de Utopía* (2009). Ed. T6, p.11. El arquitecto en su conferencia en la ETSA de Navarra en 2009 recuerda el revuelto en Cataluña, especialmente, entre los críticos y medios de comunicación. Comenta la anécdota de un periodista que escribió un artículo titulado “Derecho con higuera” porque se construyó un juego de volúmenes con una higuera existente que se respetó.

⁶⁶ Gausa, M. (1987). La Facultad de Derecho: entrevista a Guillermo Giráldez. *Quarderns d’Arquitectura i Urbanisme*, p. 30.

treinta años que, en palabras de Giráldez⁶⁷, “manteníamos aun la ilusión de una época en que el ser humano es más verdadero y auténtico (...) Todo lo que sabíamos hacer lo pusimos en práctica”.

En mente no tienen los programas en los que habían sido formados, sino la imagen del pabellón de Mies van der Rohe, la obra de Sert, la obra del CIAM o la Bauhaus, así como un conocimiento del GATCPAC, el estructuralismo y la obra de la arquitectura orgánica del alemán Hans Scharoun.

El reto es proyectar la obra en un verano y construirla en un tiempo récord, tan sólo ochos meses. Mientras Subías y López Íñigo visitan la Exposición Internacional de la Construcción (INTERBAU) en Berlín (1957), en busca de referencias de materiales constructivos, Giráldez se queda dibujando el proyecto en Barcelona. A la vuelta, tanto éste como Subías reconocen las acaloradas discusiones internas para sacar adelante un proyecto que bajo ningún concepto querían que pudiera ser visto como una mera obra de ingeniería social.

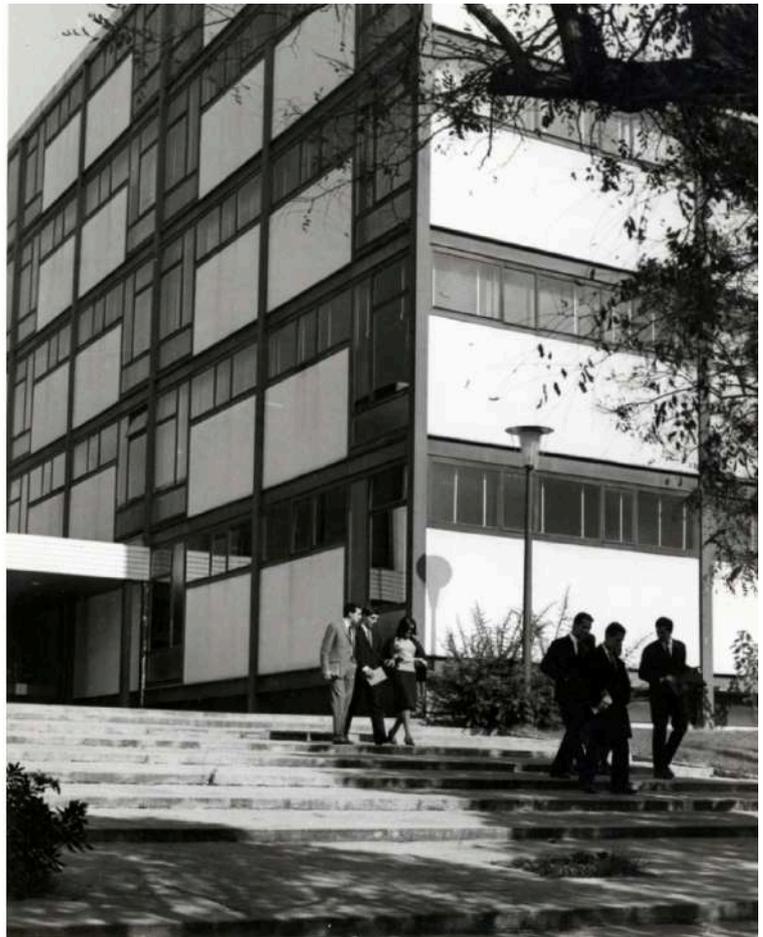


Fig. 40. Acceso principal al edificio. Francesc Català-Roca.

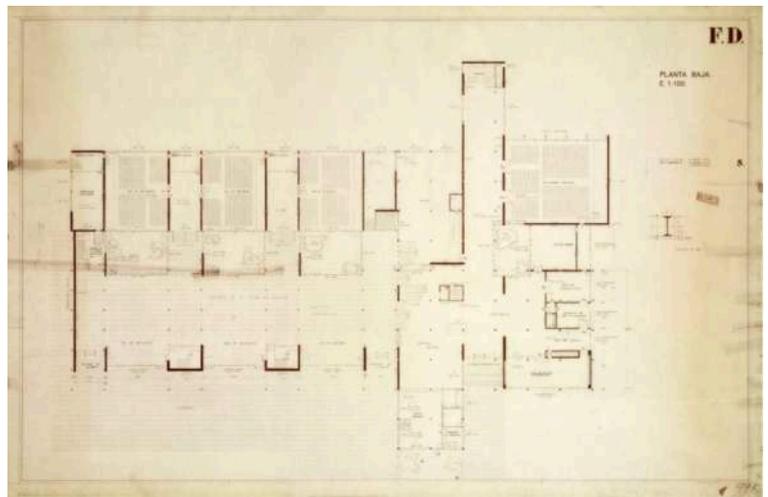


Fig. 41. Plano de la planta baja. Arxiu històric del COAC.

⁶⁷ Ibidem, p. 30.

4.1.2. La contemplación de la técnica

López Iñigo, Giráldez, y Subías quieren hacer una nueva arquitectura, pero como ellos mismos reconocen, ese anhelo no se alcanza mediante la aplicación de un catálogo de formas nuevas, sino como resultado de un proceso espontáneo relacionado con la creación de los espacios y, especialmente, con un optimismo tecnológico, una técnica y una materialidad para ser contemplada.

Ayer con la técnica antigua y hoy con las nuevas y sensacionales posibilidades. El antiguo maestro albañil, hoy arquitecto, debe aprender a cerrar espacios usando la técnica actual. Ambos sienten la inquietud del arte y se esfuerzan para introducir en ella valores de armonía, de proporción, de expresión de formas, de calidades, etc., valores de arte (...) Ninguna línea es resultado de formas apriorísticas, sino que nace del nuevo planteamiento del problema; ante la función y frente a la nueva técnica y con intuición o conciencia de los valores de arte eterno, nace la forma de hoy (López Iñigo, Giráldez Dávila, & Subías Fages, 1959:48).

El grupo admite que las nuevas formas no nacen de una inspiración sublime y fugaz ni de la selección entre un muestrario al uso, sino del “largo, trabajoso y prolijo estudio de unas necesidades de espacio y de procedimiento constructivo” (Ibidem:51). Los autores del proyecto subrayan que éste se resuelve mediante un planteamiento universal que ordena el programa, a la vez que posibilita su rápida construcción para ofrecer una imagen consistente en un entorno apenas consolidado. La precisión de su diseño se extiende a todos los detalles en el interior y en el exterior.

“El proceso creativo, la función, el programa, identificar los elementos de los actores y luego el esquema de relación es la unidad del todo” (Subías 2009:13). ¿Cuáles son las piezas del programa y qué actores hay en cada pieza?, ¿cuáles son los elementos que son básicos en el programa de la Facultad y otros que son los estructurantes del conjunto? Xavier Subías se interpela y, a la vez, recuerda que cada día, el grupo, iba dibujando para encontrar los “elementos vivos” del programa, partes que no debían quedar “ahogadas”, sino articuladas en la unidad de todo el edificio, expresando la función, desde la idea de que las partes tienen cada una de ellas una esencia⁶⁸. En este

⁶⁸ Javier Subías. *Unos instantes de Utopía* (2009). Ed. T6, p.13.

sentido, subrayan los autores la racional distinción volumétrica de las diversas funciones que alberga el programa. La forma expresa la función en la medida que articula las partes.

La obra se compone de dos cuerpos que diferencian las funciones docentes de las representativas y complementarias a la actividad universitaria (salón de actos, bar, capilla, sala de profesores, cuerpo de decanato y biblioteca). El aulario, de dos plantas, se sitúa en paralelo a la Avda. Diagonal, con tres patios de luz en el lado central. La relación patio-aula recuerda a la Escuela Munkegards (1951-58) del arquitecto Arne Jacobsen. El cuerpo que aloja las funciones administrativas y de estudio tiene cinco plantas y se ubica en sentido perpendicular. La planta baja, que sólo contiene aulas en la parte trasera, comunica ambos cuerpos en un único espacio de circulación. Se trata de un gran vestíbulo destinado a la interrelación de los alumnos y desde el que, con gran fluidez, se controla la espacialidad interior⁶⁹. El equipo consigue dar una continuidad espacial entre exterior e interior mediante cerramientos acristalados que se alternan con paños ciegos que corresponden a la comunicación vertical. También contribuye a esa continuidad espacial el pavimento continuo que empieza en el corredor exterior del edificio y se va diluyendo hacia el interior.



Fig. 42. El vestíbulo es un elemento estructurante que vertebra el resto de los módulos. Fons Giráldez. Arxiu Históric del COAC.

⁶⁹ Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). *Grup R*. Ed. Gustavo Gili, p.152. Los autores dedican un capítulo al análisis constructivo de la Facultad de Derecho.

La estructura de todo el edificio, de hierro⁷⁰, forma un módulo regular de 6,20 x 3,84 metros, que se dobla en las estancias que requieren mayor superficie. Los perfiles laminados otorgan una gran relevancia a la imagen del edificio, a la vez que ordenan los espacios internos y definen las fachadas. El tratado de los cerramientos, a base de carpintería metálica acristalada y paramentos macizos revestidos de gres, confieren al conjunto una imagen de calidad y ligereza. Ambas características se acentúan con los revestimientos de aluminio en los remates de los volúmenes edificadas⁷¹.



Fig. 43. Aulas y seminarios. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC.

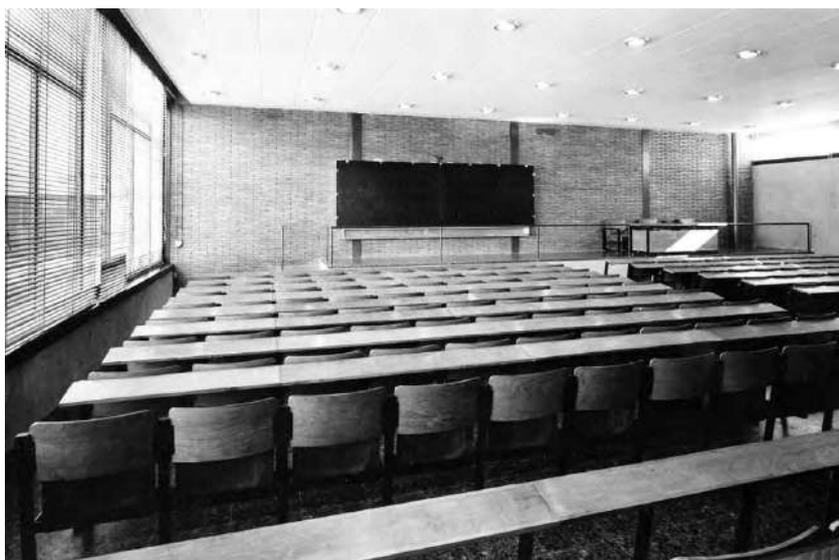
Estilísticamente la obra se encuentra vinculada, según sus autores, a los principios de De Stijl y la arquitectura de Mies van der Rohe en la idea de la estructura como un elemento generador del proyecto. Esta idea tiene su principal referente en el Instituto de Tecnología de Illinois (1938-58), especialmente en el cuerpo del salón de actos de la

⁷⁰ El arquitecto Xavier Subías recuerda que en aquella época el hierro era tan escaso que había un cupo en función de la obra. En el primer mes de construcción de la Facultad, la apertura de la siderurgia de Avilés pone fin a este problema. El hierro ya no escasea y resulta económico.

⁷¹ López Iñigo, P., Giráldez Dávila, G., y Subías Fages, X. (1959). Facultad de Derecho en el núcleo universitario de Barcelona. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº 3, pp. 15-16.

Facultad de Derecho. La estructura exenta, con pórtico de gran luz, recuerda —salvando las limitaciones— al campus de Mies, reconocido en 1976 como uno de los trabajos de arquitectura más importantes de EEUU⁷².

LIGS trata, además, de incorporar los principios arquitectónicos de Josep Lluís Sert: aire, luz y sol como virtudes de la arquitectura, suprimir el lujo y la ostentación, atender a las nuevas exigencias sociales y valerse del perfeccionamiento técnico de la industria. Las aulas tienen una preocupación lógica que es la esencia de la función pedagógica: la luz, subraya Xavier Subías. La luminosidad es también un elemento esencial en la biblioteca y se logra mediante lucernarios que proporcionan una iluminación cenital. La vertiente plástica se confía a la retícula de la estructura de hierro y hormigón, visible siempre que es posible, buscando resaltar sus posibilidades expresivas.



Figs. 44 y 45. La luz es un elemento fundamental tanto en la biblioteca como en las aulas. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC.

⁷²Según el análisis sobre la obra de Rodríguez, C. & Torres, J en *Grup R.* (1994). Ed. Gustavo Gili, p.152.

Buscábamos una arquitectura que llamábamos total; total y sobre todo útil. Lo útil era para tener la posibilidad de que se construyese esta obra en ocho meses y está ligado a la función. No queríamos hacer una “escultura transitable”, pero sí incorporar un máximo de valores estéticos, de efectos plásticos, afines a la escultura, a la geometría, sensibles con las pinturas modernas de Picasso, con la transparencia en la creación de espacios. Sensible a las partes del momento y, sobre todo, una arquitectura muy dibujada (Subías, 2009:15).

Añade este arquitecto del grupo LIGS que todo ello exigía un juego de volúmenes plásticos, de planos que tuviesen su sentido, de tener en cuenta todos los factores de medida, proporción, ritmo, contrastes, etc., característicos de una estética que “habríamos negado con la arquitectura ingenieril social”.

¿De dónde sale la forma de la Facultad de Derecho? Se pregunta Xavier Subías, aludiendo al argumento de Louis Kahn⁷³ de que la forma es el aspecto externo de las cosas, la cara, el perfil. El arquitecto recuerda que, en este proyecto, la forma acaba siendo el resultado de un axioma de partida: si la planta es útil y cumple bien su cometido, la forma que irá adoptando el edificio será la adecuada.

Para el equipo, la arquitectura moderna debe estar atenta al espíritu de su tiempo, de ahí su confianza con el progreso tecnológico (se aprovechan materiales constructivos avanzados como elementos de fabricación ligera, lucernarios o cerramientos de influencia industrial) que se manifiesta en la obra, mezclándose con una composición estructural racionalista. En el interior, el edificio incorpora distintas expresiones artísticas como las pinturas al fresco de Jaume Muxart en el Aula Magna, o el mural de *Les Taules de la Llei* del escultor Josep M^a Subirach y el ceramista Antoni Cumella.



Fig. 46. Mural de Subirach y Cumella en el acceso central. Fons Giráldez. Arxiu Históric del COAC.

⁷³ La arquitectura de volúmenes puros, jerárquicamente articulados y con unos huecos monumentales está relacionada con la voluntad de dignificar la arquitectura dirigida a elevadas actividades humanas. Montaner, J. M^a.(1991). “Cultura, Art i Arquitectura a la segona meitat del segle XX”. *Annals d’arquitectura*, nº5, p.7.

4.1.3. Idealismo “in situ”

¿Qué hace del edificio de la Facultad de Derecho un arquetipo del idealismo arquitectónico? y ¿en qué partes se concreta? Fundamentalmente, en el diálogo constante entre diseño-arquitectura y tecnología, así como en una lógica constructiva que adapta la modulación y la geometría como instrumento al servicio de la optimización de los materiales y de facilitar un montaje rápido. El diseño modular persigue transmitir diferentes lenguajes que se identifican con los contextos y las funciones. Esto se aprecia en los espacios de la Universidad destinados a las aulas y aquellos otros que tienen que ver con otras funciones complementarias.



La estructura de hierro se fundamenta en la necesidad de que los materiales faciliten el montaje rápido y la reducción en los tiempos de ejecución explica la estructura de hierro. Si ésta hubiera sido de hormigón, la obra no podría haberse ejecutado en ocho meses. Sin embargo, se apuesta por el hierro, pese a la escasez inicial del material y pese a las advertencias de que la estructura se oxidaría por el clima húmedo barcelonés. Hay, por tanto, también un alejamiento de la racionalidad para primar el diseño.



Figs. 47 y 48. Las posibilidades técnicas del diseño industrial aplicadas en la arquitectura en las carpinterías y fachadas. La primera imagen procede del Fons Giráldez y, la segunda, es de Ferran Freixa. Ambas se encuentran en el Arxiu del COAC.

El optimismo tecnológico se refleja en las fachadas de vidrio, en las estructuras de hierro que se dejan a la vista y en el formalismo del módulo. Las posibilidades técnicas del diseño industrial se extrapolan a la arquitectura buscando su valor simbólico. La transparencia, la solidez estructural, la flexibilidad o elementos de continuidad espacial, comentados anteriormente como característicos de este edificio, acaban convirtiéndose en argumentos técnicos del programa con significado simbólico.

Precisamente, las inquietudes industriales y el entusiasmo por las soluciones técnicas tienen que ver con la revisión del modelo constructivo de Mies que, en la década de los sesenta, se refleja no sólo en la obra del grupo LIGS, sino también en otros arquitectos de sello idealista como Tous y Fargas o Busquets.

De la importancia creciente de la tecnología en la arquitectura —coincidiendo con una sociedad de consumo que empieza a sembrar deseos por encima de las necesidades— se hacen eco las propias revistas profesionales del momento. También colaboran al furor por el diseño algunas de las conferencias organizadas por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares (COACB). Esa fascinación se produce en una doble vertiente: en sus posibilidades constructivas y como expresión plástica. El italiano Alberto Sartoris ya en una conferencia en 1949 alude a que construir es un arte en sus aspectos más técnicos. El arquitecto Josep María Montaner detecta en este enfoque un camino de desarrollo relacionado con la leyenda del Movimiento Moderno.



Fig.49. El mural cerámico de Doménech en uno de los pasillos de la FD es un ejemplo de arte implicado en la arquitectura. Fotografía de Pablo Tena.



Fig. 50. La estructura se convierte en un elemento compositivo. Ferran Freixa. Arxiu Històric del COAC.



Fig. 51. Francisco Fazio. Fons Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme/ Arxiu Històric del COAC.



Fig. 52. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC.



Fig. 53. Ferran Freixa. Fons Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme/ Arxiu Històric del COAC.



Fig. 54. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC.

La arquitectura idealista se caracteriza por el uso del vidrio como elemento constructivo al servicio de la transparencia y la máxima luminosidad. Ésta es una manera de distanciarse de los muros de ladrillo que forman parte de una arquitectura vernácula defendida por los realistas.

4.2. El Bloque de Viviendas de la Manzana Pallars (1959)



Fig. 55. Las viviendas de la calle Pallars responden al propósito de racionalizar la vivienda social a partir del referente de la isla Cerdà. Arxiu MBM.

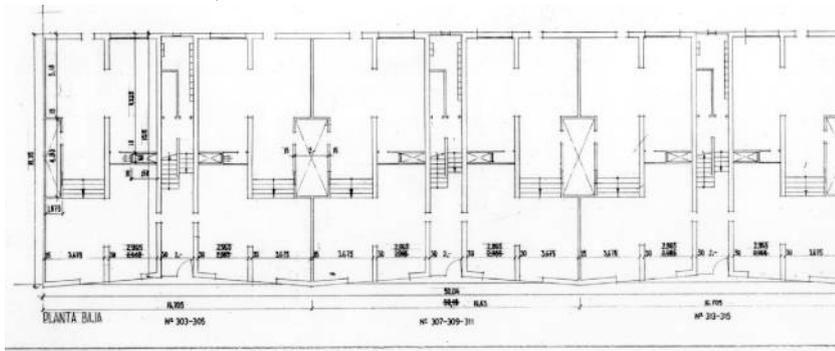


Fig. 56. Planta baja de las viviendas. Los bloques están separados por un corte que contiene la escalera y lavaderos. Arxiu MBM.

La ilusión de poder cambiar la sociedad desde la arquitectura es uno de los rasgos más acentuados de una actitud realista que aspira, más allá de la coherencia sistemática, a que sus obras “hablen”, cuestionen la estructura de la sociedad y denuncien las irracionalidades del medio en el que emergen. “El arquitecto puede recuperar su rol de crítica social actuando por vía simbólica, utilizando las armas que le proporciona el conocimiento de su disciplina” (Piñón, 1977:70). Ésta es la rebelde y militante actitud de la corriente arquitectónica realista catalana propugnada por Oriol Bohigas que tiene en el Bloque de Viviendas de la Manzana Pallars, en el Eixample de Barcelona, una de sus obras más emblemáticas⁷⁴ y premio FAD 1959.

⁷⁴ Los arquitectos Bohigas-Martorell realizan este encargo en 1959, justo en medio de dos escritos claves de Oriol Bohigas: “Elogio de la Barraca” (1957) y el manifiesto “Cap a una arquitectura realista” (1962). Helio Piñón afirma que esta obra es el correlato arquitectónico de ambos escritos en su cruzada contra la corriente idealista (ver apartado 3 del trabajo dedicado al realismo).



Fig. 57. David Mackay, Josep Martorell y Oriol Bohigas. Arxiu COAC.

El proyecto pertenece a los inicios de la trayectoria profesional de Bohigas junto a Josep M^a Martorell. Ambos se conocen estudiando la carrera y, al concluirla, en 1951, arrancan sus primeros proyectos juntos formando un tándem que se prolongará durante más de medio siglo. A ellos se une, posteriormente, el arquitecto inglés David Mackay creando el grupo MBM con el que serán conocidos.

La construcción del Bloque Pallars⁷⁵ -arquetipo del pragmatismo del ladrillo y de una impronta de vocación social, austeridad constructiva y funcionalidad- es un encargo de la industria metalúrgica Metales y Platerías Ribera para acoger a trabajadores migrantes que habían llegado a Barcelona. Consiste en un grupo de 130 viviendas mínimas, de 60m². Inicialmente, el proyecto contempla la construcción de un anillo de inmuebles en cuadrícula que deja en el interior de la manzana un espacio para jardín, tomando como referente el plan Cerdá de 1859⁷⁶. Sin embargo, el anillo no llega a completarse y se construye únicamente uno de sus lados.

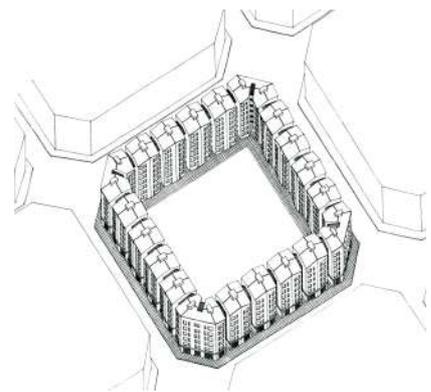


Fig. 58. Axonometría del proyecto inicial del que no se llegó a completar la manzana. Arxiu MBM.

⁷⁵ Bohigas, O & Martorell, J.M^a. (1961). "Grupo de viviendas obreras". Revista *Arquitectura* de la COAM, n^o28, pp.19-22.

⁷⁶ López, M., Muñoz, F., Santa-María, G., Grau, R., Navas, T., Tatjer, M., Bou, L., Cavallé, F., y Macià, T. (2010). *Cerdà i Barcelona. La primera metròpoli (1853-1857)*. Ed. Ayuntamiento de Barcelona. El plan Cerdà, de mediados del siglo XIX, hace referencia al proyecto de reforma y ensanche de la ciudad de Barcelona y se considera un proyecto pionero en el arranque del urbanismo moderno. Nace de la preocupación por la salubridad e higiene de la ciudad en un momento en el que llegan a ésta cientos de migrantes buscando trabajo en las industrias. La ciudad de Barcelona conservaba entonces su trazado medieval, rodeada de una muralla. El plan no es inicialmente bien acogido por el Ayuntamiento de Barcelona, disconforme con la baja edificabilidad que se planteaba. Esto lleva a modificar el proyecto inicial, eliminando los espacios verdes y públicos en el interior de las manzanas y, a la vez, aumentando la edificabilidad.



Figs. 59 y 60. El retranqueo de la fachada rompe con el modelo tipo de bloques de vivienda masiva. Fotografía de Jaume Prat. Arxiu MBM.

La única concesión estética son las ligeras inflexiones en la fachada, un gesto expresivo que rompe la monotonía del bloque continuo, de influencia italiana. El lienzo edificatorio se fracciona en seis unidades menores, individualizando las agrupaciones de cuatro viviendas por planta, mediante un retranqueo de la escalera y un cerramiento quebrado con una cubierta de teja que acentúa la discontinuidad del bloque⁷⁷.

Bohigas & Martorell hacen unas viviendas muy económicas, ajustándose a la estricta realidad social de la época, con materiales de construcción sencillos y tradicionales y “abandonando todo simulacro de arquitectura altamente industrializada que, por el momento, es todavía imposible en nuestro país y menos en temas tan económicos como éste”(Bohigas & Martorell, 1961:20) Los autores, fieles a la frase del escritor y crítico de arte catalán Eugeni d’ Ors de que “las formas arquitectónicas de una época determinada de la historia están en función de sus formas políticas”⁷⁸, defienden una arquitectura pragmática y funcional que no maquille la realidad de la época.

⁷⁷ Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). Grup R. Ed. Gustavo Gili, p. 128. Los autores realizan una detallada descripción exterior e interior de este bloque de Viviendas.

⁷⁸ Piñón, H. (1977) *Arquitecturas catalanas*. Ed. La Gaya Ciencia, p.32 cita el artículo de Oriol Bohigas “Els elements vàlids de la tradició” (1963) en el que alude a la citada frase de Eugeni D’Ors. El arquitecto barcelonés protagoniza una auténtica cruzada contra el idealismo arquitectónico y no oculta su preocupación de que el régimen franquista pueda blanquear o maquillar a través de esa forma de construir una realidad de ausencia de libertades, de pobreza, escasez y retraso industrial y tecnológico.

La escasa superficie de la vivienda parte de una planta compacta con una distribución muy sencilla. Son viviendas de tres dormitorios, un único baño y las estancias dedicadas a recibidor, cocina y sala de estar-comedor están conectadas⁷⁹. La innovación la aporta el banco de la cocina, un armario y una cortina que rompe la unidad visual. Este gesto de carácter reformista en el realismo arquitectónico se atribuye a la herencia del utopismo del Movimiento Moderno⁸⁰ con unos presupuestos que abarcan diferentes aspectos.

Por una parte, invitan a respetar las preexistencias de dimensiones y formas de trazado urbano, alineando el bloque continuo con el resto de edificaciones de acuerdo con la disposición tradicional. En el caso que nos ocupa, la retícula Cerdá. Por otro lado, se insta a una decoración que considere las necesidades de los obreros migrantes que habitarán las viviendas. Y, por último, se aboga por la segregación de volúmenes fraccionados, impuros geoméricamente, contruidos con ladrillo en distintas superficies, en contra de elementos cerrados y acabados. Al respecto, se defiende la autenticidad del muro y la disposición de cubiertas de teja que evoca a la cabaña primitiva y confirma el rechazo del formalismo moderno.

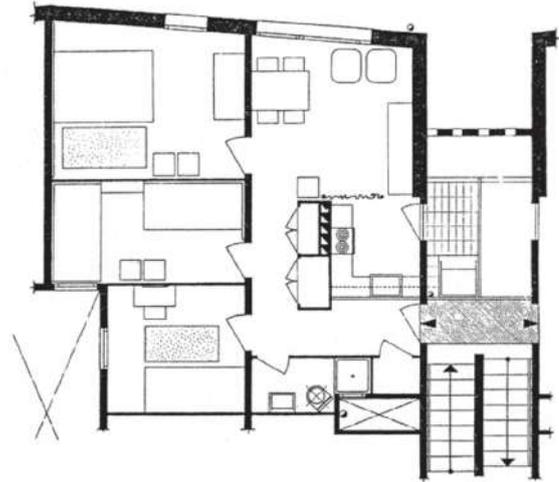


Fig. 61. Plano de la planta tipo de la vivienda mínima de 60 m². Rodríguez, C. & Torres, J. Grup R.



Fig.62. Interior de la vivienda piloto amueblada por los propios arquitectos. Fotografía de Maspons. Disponible en: <https://scalae.net/obras-y-proyectos/mbm-pallars>.

⁷⁹ Bohigas & Martorell. (1961). "Grupo de viviendas para obreros de una factoría metalúrgica". Revista *Cuadernos de Arquitectura* (Barcelona), nº28, p. 14 relatan cómo los obreros invierten dinero en separar la cocina con un muro y una puerta, modificando el proyecto de cocina conectada con el comedor-sala de estar. Esto lleva a los arquitectos a reflexionar si el camino de la arquitectura está auténticamente conectado con la situación social y cultural, así como con las preferencias sobre modos de habitar la vivienda del proletariado.

⁸⁰ Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). Grup R. Ed. Gustavo Gili, p.128. Los autores aluden a la utopía de William Morris y a su premonición sobre una "sociedad estética" basada en que la bondad del diseño arquitectónico es capaz de transformar la sociedad.

Sin embargo, otorgar más importancia a la disposición arquitectónica y a la economía de los espacios conlleva, en este proyecto, sacrificar el asoleamiento y las vistas, una decisión que resulta sorprendente desde una mirada actual⁸¹.

4.2.1. Una estética de la pobreza que mira a Italia

El Bloque de Viviendas Pallars es una obra afín al neorrealismo italiano, una cultura que se plantea como “una forma de conocimiento y expresión de las realidades más humildes”⁸². Hay una voluntad de sinceridad constructiva que evoca la vida obrera, el trabajo arduo, honesto y artesano frente a una exaltación de la técnica, la tecnología y el diseño. En definitiva, se pone el foco en una “pobreza plástica” que tiene sus referencias en la Escuela de Amsterdam y en el neorrealismo italiano. Éste tiene su máxima expresión en el cine de la época, aunque también se proyecta en otras expresiones artísticas como la literatura y en la arquitectura.



Fig. 63. Una de las fotografías que aparecen en la portada del artículo sobre las Torres en Viale Etiopia (Roma) publicado en *Casabella-continuità* (1957), n° 215 p.16.

⁸¹ A juicio de los arquitectos, renunciar a la orientación N-S que hubiera garantizado un asoleamiento a todas las viviendas “no tiene una importancia trascendental en un país normalmente muy soleado y caluroso y en unas viviendas en las que las familias trabajan todo el día fuera de casa y los niños están en la guardería” Bohigas & Martorell. (1961). “Grupo de viviendas para obreros de una factoría metalúrgica”. Revista *Cuadernos de Arquitectura* (Barcelona), n°28, p.13.

⁸² Torres Cuelco, J. (2000). “La mirada italiana. La arquitectura catalana de los años 50”. Ponencia en el Congreso internacional organizado por la Universidad de Navarra “Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia”, pp. 295-301.

“Frente al racionalismo abstracto y programático, la arquitectura neorrealista propone la espontaneidad; frente a la teoría, la praxis; frente a la idea de un futuro liberador, atención por la tradición y la Historia como fundamentos de lo real; frente a la tecnología, la manualidad y la artesanía; frente a los problemas macroestructurales, el gusto por el detalle concreto enraizado en la tradición” (Torres Cueco, J, 2000: 298)⁸³.

La revista italiana *Casabella* da cuenta de los ejemplos más válidos del neorrealismo italiano como el *Quartiere* San Basilio en Roma, de Mario Fiorentino; el *Quartiere Orizzontale Tuscolano* de Adalberto Libera; la obra de Ridolfi el *Quartiere Italia* en Terni y, especialmente, el *Quartiere Tiburtino* de Ridolfi-Aymoniono-Quaroni. Son los primeros referentes iconográficos de un mundo masivo, periférico, suburbano y artesanal, concordantes con el cine y la literatura neorrealista italiana.

La arquitectura italiana se convierte en objeto de culto, igual que el libro sobre el realismo del arquitecto Vittorio Gregotti *La arquitectura del realismo crítico*. Encontramos precedentes del neorrealismo del Bloque Pallars en las propuestas de otros arquitectos de esta corriente como Moragas en la calle Gomis, en 1953 (ladrillo crudo, teja y cerrajería artesanal), o las viviendas del Paseo Maragall (también de Bohigas & Martorell), 1953-1959. En la arquitectura italiana “se buscan señas de identidad, se importan imágenes, se forjan amistades y se recogen lecturas” (Torres Cueco, 2000:301).

El arquitecto Helio Piñón subraya que, en la sinceridad constructiva, los realistas pretenden “situar la alternativa recuperando la letra del movimiento moderno”. Es decir, una arquitectura pobre como medio para desenmascarar, en tono contestatario, las soluciones provisionales, los bajos niveles de la técnica y la construcción, el escaso poder social y económico, así como los estándares bajos de confortabilidad.

Por lo que respecta a las viviendas Pallars, Oriol Bohigas reconoce que “la planta es tan pobre que hoy estaría prohibida porque, por ejemplo, los patios que ventilan los

⁸³ Ibidem, p. 298. En Cataluña, las fuentes neorrealistas italianas se localizan en tres fenómenos, según el autor: el realismo cinematográfico, artístico y literario; la arquitectura que se realiza en Roma en la inmediata posguerra y la labor teórica que desarrolla Ernesto N. Rogers en la revista *Casabella-conitnuità* y las realizaciones de Franco Albini, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, o Mario Ridolfi, entre otros. En 1960, Bohigas comienza a señalar la arquitectura italiana como una guía. Y en 1961 la pone como “la mejor obra de la arquitectura moderna” en lucha contra el formalismo de la modernidad. En artículos como “La Rinascente” y “La mort de *Casabella*” hay una insistencia por mirar hacia la arquitectura italiana por su planteamiento de un realismo opuesto a “ideas abstractas”.

dormitorios son realmente insuficientes”. Y añade que las paredes de ladrillo de 15 centímetros que se empleaban hoy también estarían prohibidas porque “no reunirían las condiciones de aislamiento térmico ni las normas de resistencia”⁸⁴. Pero, de lo que se trataba entonces, por encima de otras consideraciones arquitectónicas, era “dar casa lo más dignamente posible al mayor número de familias, con el menor tiempo posible”⁸⁵.

El arquitecto Ignacio Paricio Ansuategui hace hincapié en el divorcio entre la distribución de los interiores de las viviendas mínimas que responden a prototipos determinados de forma teórica y las auténticas necesidades de los usuarios. Si hubiera sintonía en estas premisas, las viviendas contemplarían diferentes formas de vida familiar y, en consecuencia, la distribución de los espacios interiores resultaría más variada⁸⁶. Esto se debe, fundamentalmente, a la búsqueda de beneficios por parte del promotor que son posibles desde parámetros de máxima edificabilidad y reducción de los costes de construcción. Pero, lo que resulta importante señalar es que, desde el punto de vista tecnológico, estos sistemas “son de una pobreza tremenda”⁸⁷.

La vivienda mínima —primer paso del debate sobre la vivienda social— estaba dirigida especialmente a la clase obrera media-baja y se extiende por toda España a partir de la aprobación de la primera Ley de Casas Baratas (1911) que es ampliada en una segunda ley en 1921. El movimiento moderno de la GATEPAC, precisamente, reclama una nueva ley que sustituyera a las citadas. En 1932 publica un editorial con el título “Lo que entendemos por vivienda mínima”⁸⁸ en el que se contemplaba un conjunto de necesidades básicas a cubrir: la renovación de aire, luz y sol, higiene, una planta orgánica que facilite la vida, un mobiliario “a escala humana” y el aislamiento de los agentes

⁸⁴ Bohigas, O. (1999). “Realismo, Urbanidad y Fracazos”. *Lecciones y Documentos de Arquitectura*. T6 Ediciones, p.13.

⁸⁵ Bohigas, O. (1960) “Elogi del totxo”, p.28. en *Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme*. Edicions 62, Barcelona, 1963 (2ªed.).

⁸⁶ Paricio Ansuategui, I. (1973). “Las razones de la forma en la vivienda masiva” en la revista *Quaderns d' Arquitectura i Urbanisme* del COACB, nº96, p.1.

⁸⁷ *Ibidem*,13. El autor advierte que las viviendas masivas de superficie mínima no han modificado los procesos de diseño y construcción que siguen pensados para una construcción convencional. La prefabricación imita en sus formas a las construcciones aceptadas en momentos de escaso desarrollo industrial y tecnológico.

⁸⁸ Revista trimestral A.C (1932). Artículo de Josep Lluís Sert, miembro del GATEPAC y redactor de la citada publicación.

exteriores, como ruidos, temperaturas o habitaciones contiguas. Pero, hasta 1976 no se consigue una Ley de Viviendas de Proyección Oficial que incluya el concepto de “mínimo confort deseable”⁸⁹.

4.2.2. Realismo “in situ”



Fig. 64. Las escaleras que comunican las distintas viviendas son un ejemplo de austeridad constructiva. Fotografía de Maspons.

¿Qué hace de las Viviendas Pallars un arquetipo del realismo arquitectónico? y ¿en qué partes se concreta? Para Helio Piñón (1977:28), la obra cumple casi a rajatabla las características de la *escuela* realista: identificabilidad de la unidad en el conjunto, racionalización de un programa mínimo (60m²) por vivienda, uno de elementos y sistemas constructivos tradicionales, máxima economía en el repertorio de elementos figurativos —balcón, ventana, muro de ladrillo— y recurso a las imágenes de la tradición doméstica. “Todos ellos son atributos de una arquitectura que renuncia a la tensión entre el concepto y la visión que mostraba el Edificio en la calle Roger de Flor⁹⁰, a favor de una evocación rigurosa de la edificación tradicional” (Piñón 1996:83).

En el Bloque de Viviendas Pallars, las palabras sencillas alcanzan el valor de categorías. Ladrillo, tabiquería, bajantes, zócalos, cantoneras, teja, cubierta, tapajuntas o celosía se convierten en la expresión más fiel de realidades modestas al servicio de necesidades inmediatas y concretas.

⁸⁹ Díez-Pastor, M^a C. (2003.) “La vivienda mínima en España: primer paso del debate de la vivienda social”. Revista *Nova Scripta*. Publicación electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. Vol. VII, n^o146.

⁹⁰ En este edificio de viviendas plurifamiliares en l’Eixample de Barcelona, realizadas entre 1954-1958, Bohigas y su socio Martorell introducen elementos constructivos con un lenguaje realista que se consolida en el bloque Pallars.

Oriol Bohigas y Josep M.^a Martorell, proyectan desde valores de eficacia y rentabilidad, respeto a la arquitectura tradicional y con materiales que favorecen una construcción de bajos costes. Los propietarios de la industria metalúrgica promotora de las viviendas acuerdan con los arquitectos que el coste de cada casa no puede superar las 100.000 pesetas. Además, logran ofrecer un piso enteramente amueblado por 15.000 pesetas⁹¹.

Se abandona todo intento de una arquitectura industrializada. No hay nada que no sea estructura. Todo son paredes y fachadas de ladrillo que, en este momento, es el material



Fig. 65. Pallars es un elogio al *totxo*. Fotografía de Maspons.

más barato. Se recurre al ladrillo corriente en todos los muros, ladrillo barnizado en planta baja, hormigón salido de cofre y hormigón abujardado, bajantes de cerámica barnizada y cubierta a cuatro vertientes con teja árabe y "tortugada"⁹².

La austeridad constructiva también se hace patente en la misma escalera de dos tramos que da acceso a las viviendas. Los peldaños de hormigón armado se apoyan sobre tres muros de ladrillo. Y los mismos ladrillos sirven para construir unas celosías que cierran lavaderos y tendederos que, además, permiten la ventilación de las escaleras. Las bajantes de cerámica vidriada se entregan a unas cajas de hormigón pintado de color negro y las jácenas y riostras que separan la planta baja de los pisos son de hormigón abujardado.

⁹¹ El mobiliario incluía una lámpara de techo de Coderch, un aplique de junto de Correa-Milà, muebles de comedor de Passola y unas sillas de enea tradicionales de artesanía típicamente catalana. Los ocupantes de las viviendas rechazaron el ofrecimiento porque lo consideraban demasiado moderno y preferían una decoración que imitara el estilo burgués, aunque fueran, realmente, muebles baratos y pobres.

⁹² Canal de tejado utilizado con frecuencia en la arquitectura popular catalana y construido con piezas cerámicas parecidas a una teja con aleta.

El espacio se aprovecha al máximo al proyectar cuatro viviendas por planta y en los cerca de 60m² de cada vivienda concentrar tres habitaciones, un solo pequeño aseo con ducha, w.c y lavabo, que da servicio a tres dormitorios con dos pequeñas camas cada uno, y una sala de estar-comedor de 3x4m, cocina y recibidor en una sola unidad. Ni rastro de grandes fachadas vidriadas o estructuras metálicas y ligeras, en definitiva, de



Fig. 66. La cocina se integra a la sala de estar. Sin embargo los propios usuarios optaron por compartimentar el espacio. Fotografía de Maspons.



una técnica hecha conscientemente para ser vista y contemplada como signo de progreso. El propio Oriol Bohigas reconoce que tratan de “no aparentar una realidad progresista, sino acusar la realidad de lo inadecuado, de lo pobre, de lo triste, de lo insuficiente que era toda la sociedad española de ese momento”⁹³.

Los siguientes edificios de viviendas realizadas por Bohigas y Martorell responden a una estética más urbana, aunque las características se repiten: fachada retranqueada y uso masivo del ladrillo. Es el caso de las viviendas de la calle Navas de Tolosa (1960-63), un proyecto en el que ya interviene David Mackay y donde el criterio principal es sacar el mayor número de viviendas posibles. La fachada retranqueada se reproduce, pero a gran escala, al igual que los muros de ladrillo visto. El edificio de la Ronda Guinardó (1961-64) explota al máximo el núcleo de comunicaciones verticales, llegando a las nueve viviendas en torno a un único patio interior, pero abandonando la cuadrícula.

Fig. 67. Este bloque de viviendas es la expresión de una arquitectura pobre que inaugura una nueva línea estética para criticar el contexto social y político del régimen franquista. Fotografía de F. Català-Roca.

⁹³ Entrevista de Flavio Coddou, Albert Brito y Nuno Correia a Oriol Bohigas en la revista *Vitruvius*. (2011). Nº48.

4.3. Contradicciones y síntesis

Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas* (1962) nos brinda una comprensión del mundo que bien podemos extrapolar a los cambios de paradigma que se producen en la arquitectura catalana de la década de los sesenta del siglo XX. De acuerdo con Kuhn, no es posible aislar la actividad científica, como no es posible aislar la arquitectura, del contexto histórico y social en el que se desarrolla. Por otra parte, los paradigmas determinan visiones sobre la realidad y búsquedas que reúnen a quienes comparten métodos e inquietudes. Así, las corrientes arquitectónicas realista e idealista de esta época pueden verse como espacios de encuentro en contextos sujetos a cambios, contradicciones y crisis que, finalmente, conducen a síntesis y nuevos escenarios. Y, finalmente, una comunidad científica necesita para avanzar tanto de individuos arriesgados como de individuos conservadores. Algo parecido a lo que nos dice el arquitecto catalán Josep M.^a Montaner cuando se refiere a que la arquitectura necesita para avanzar de la articulación y la tensión entre fuerzas divergentes.

En este apartado, el propósito es mostrar cómo algunas obras de los arquitectos de ambas corrientes expresan una variedad de enfoques de lo moderno que trasciende la rigidez de métodos y teorías aparentemente irreconciliables. En la experiencia concreta de la arquitectura es, como afirma Rafael Moneo, donde se encuentran soluciones a los problemas. Y, en este hacer cotidiano y pegado a la tierra, se puede visibilizar que las posturas de ambas escuelas son menos dogmáticas de lo que, en principio, puede parecer.

Los idealistas Tous y Fargas⁹⁴ —autores de una obra tan emblemática en términos tecnológicos como Banca Catalana y obras de arquitectura industrial como la Fábrica Dallant (1962-1963) y la Fábrica Kas (1961-1964) en las que dejan su sello en sistemas constructivos tan innovadores como ambiciosos en el contexto tecnológico— aplican a otros proyectos recursos técnicos de acuerdo con argumentos más posibilistas que les aproximan a una arquitectura más realista y artesanal ajustada al contexto. Ambos arquitectos adquieren una mayor conciencia de las limitaciones tecnológicas al desarrollar algunos encargos de viviendas unifamiliares en Barcelona y su área metropolitana.

⁹⁴ Las referencias sobre la obra de Tous y Fargas corresponden a la tesis doctoral de Hernández Falagán, D. (2016). "Tous & Fargas. Optimismo tecnológico en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XX". Dirige la tesis doctoral el Dr. D. Josep M.^a Montaner.



Figs. 68 y 69. Las viviendas de Tous y Fargas en la calle Muntaner, 477 y en el grupo de Sant Jordi en Viladecans, respectivamente, muestran mínimos rasgos de experimentación técnica. Incluso en el segundo caso, hay un organicismo formal que recuerda a Aalto referente de los realistas. Archivo Fargas Associats.



Fig. 70. En la estructura de la casa Door Tous y Fargas imitan construcciones desarrolladas por una potente industria norteamericana que no existe en España. Archivo Fargas Associats.

En ellos se dan cuenta de que el enfoque metodológico debe centrarse en una simplificación de las soluciones técnicas. Son los casos del edificio de viviendas de la calle Muntaner, 477 (1964-68) o del grupo Sant Jordi en Viladecans (1966-74), una construcción de 576 viviendas en la que se visibiliza una sencilla estructura de hormigón. Tous y Fargas hibridan en ambos edificios lo artesanal y lo industrial.

Dos ejemplos de edificio residencial de dimensiones similares son la casa Door (1957-1958) y la casa Solanas (1960-1964). Ambos proyectos son diseñados por Tous y Fargas desde un optimismo tecnológico de marcada influencia internacional y desde una actitud de experimentación constructiva.

Sin embargo, los ambiciosos proyectos iniciales tienen que ir modificándose hacia soluciones más pragmáticas. En la casa Door, los arquitectos proyectan una vivienda que se compartimenta en distintos módulos que pudieran prefabricarse e industrializarse. Pero, esta construcción de una atrevida estructura metálica —inspirada en la arquitectura de los hermanos Keck para la Crystal House de la Chicago's Century of Progress World's

Fair de 1934 y que pone en práctica a una escala menor los métodos de los rascacielos de vidrio y acero de Chicago— no se puede concluir como ha sido proyectada y permanece parada durante veinte años. Tous y Fargas tratan de imitar un sistema constructivo desarrollado por una potente industria norteamericana de construcción desde métodos más artesanales y preindustriales con la ayuda de la empresa Folcrá, un taller de cerrajería. La vivienda acaba siendo demolida tras un intento de reforma basado en recuperar los elementos estructurales metálicos y reorientar el proyecto inicial a taller de fotografía con un nuevo propietario.

La Casa Solanas en Castelldefels es encargo de un conocido empresario balear. Tous y Fargas dibujan hasta cuatro propuestas distintas. La referencia a las dos primeras resulta pertinente en este apartado dedicado a las contradicciones y síntesis constructivas. En este sentido, es necesario precisar que la primera propuesta plantea una construcción sencilla de una sola planta al estilo Case Study Houses. La segunda, es un prototipo genérico de vivienda de planta hexagonal que se inspira en la Casa Dymaxion (1927) de Richard B. Fuller, un referente por su actitud positivista de la tecnología. La propuesta de los arquitectos catalanes tiene la marca de la concepción idealista de Fuller, pero asimilada a formas realistas⁹⁵ al adoptar soluciones constructivas que se alejan de las tecnologías de plásticos y metales de los proyectos del arquitecto estadounidense. Concretamente, esta versión de la Casa Solanas de Tous y Fargas difícilmente podría responder de forma satisfactoria a la pregunta de Fuller: ¿Cuánto pesa su edificio?. Ahora bien, pese a las carencias y las soluciones pragmáticas, no hay que dejar de resaltar lo meritorio de la actitud experimental de estos arquitectos. Aunque no pueden sustanciar plenamente sus sueños tecnológicos en el marco de la arquitectura, la industria y la cultura de su tiempo, sí que consiguen influir en la nueva orientación y evolución de la arquitectura moderna española de la segunda mitad del siglo XX.

⁹⁵ Hernández Falagan, D. (2017). "Construcción mínima en la obra de Tous y Fargas". *Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña, nº7, p. 59. El autor, en su análisis minucioso de esta obra, subraya que la gran diferencia entre los modelos de Fuller y Tous-Fargas se encuentra en la concepción estructural para el soporte de la cubierta. En las diferentes versiones del segundo proyecto de éstos, la cubierta es plana y directamente soportada por el pilar. En la Dymaxion, la cubierta es doble y soportada por una serie de cables que sujetan a tracción los vértices extremos superiores del hexágono. En cuanto a la distribución, Fuller se adaptaba con gran rigor a una retícula triangular y un núcleo central. Por otra parte, las plantas de Tous y Fargas se movían con mayor libertad, haciendo inevitable un mayor convencionalismo de las soluciones. El núcleo húmedo y energético de Fuller tampoco se reproduce con igual eficiencia en el proyecto de Castelldefels.

Algo muy parecido sucede con la triada idealista de Giráldez-López-Iñigo-Subías en lo que respecta a introducir soluciones pragmáticas y simplificaciones forzosas que reorientan algunos de sus trabajos. El equipo ya reconoce “graves enfermedades”⁹⁶ en su obra de la Facultad de Derecho de Barcelona relacionadas con fallos técnicos que atribuyen a su inexperiencia. El grupo LIGS reivindica la arquitectura ortogonal y modular de Mies, pero, en su proyecto de la Facultad de Derecho, el módulo no es universal, sino que cambia sus dimensiones para ajustarse a los distintos núcleos del edificio. Además, la técnica primitiva empleada en las jácenas también obliga a estos arquitectos a esconderlas artesanalmente bajo un techo raso de lo más convencional.



Fig. 71. El grupo LIGS opta por el brutalismo estructural en la Facultad de Economía. Subías, J. (2009). *Unos instantes de utopía*.



Fig. 72. La fachada de vidrio de la Facultad de Derecho se sustituye en la Facultad de Economía por una gran estructura de hormigón. Subías, J. (2009). *Unos instantes de utopía*.

En el proyecto posterior de la Facultad de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales de Barcelona⁹⁷ (1962-1966) Giráldez, López-Iñigo y Subías renuncian a la búsqueda de efectos plásticos y apuestan más por una forma rotunda propia del brutalismo

⁹⁶ Gausa, M. (1987). La Facultad de Derecho: entrevista a Guillermo Giráldez. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, p. 30.

⁹⁷ La construcción de este edificio se ofreció, en primer lugar, a José Antonio Coderch, pero no se llegó a un acuerdo porque el arquitecto pidió un año para realizar el proyecto. Después, se propuso a Tous y Fargas, y tampoco se pudo llegar a un acuerdo por diferencias con el Decano de la Facultad. Finalmente se llega a un acuerdo con el grupo LIGS.



Fig. 73. Imagen de las obras (1958) FD (1957-58) LIGS. Las ansias de tecnología contrastan con técnicas constructivas primitivas. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC.



Fig.74. Conjunto de viviendas en la Avda. de la Meridiana en el que Bohigas llega a construir siete tipologías adaptándose a diferentes necesidades. Arxiu Històric del COAC.

estructural⁹⁸. El elemento estructurante fuerte es un gran pasillo y el edificio se cierra con unos potentes paños de pared que dejan sólo a la vista unos puntos de culminación alrededor y en el eje principal.

Contradicciones, equívocos y ambigüedades constructivas que denotan una cierta falta de madurez arquitectónica afectan, por igual, a la actitud realista. Miremos de manera atenta algunos ejemplos de la arquitectura del vaedor de esta corriente, Oriol Bohigas, defensor de la austeridad y la funcionalidad constructivas, además de ser extraordinariamente combativo con lo que considera utopías idealistas que podían maquillar la realidad del régimen franquista.

En el conjunto de la Avenida de la Meridiana (1959-1964), en el programa de viviendas de 75m² con tres dormitorios, cocina, salón comedor, lavaderos y un baño, los apartamentos se personalizan logrando hasta siete tipos distintos de fachada para cada vivienda. Es decir, a pesar de la economía de recursos, Bohigas, ya bajo las siglas MBM, huye de las tipologías repetitivas de una vivienda económica y pobre compositivamente. Cabe destacar también que, si bien el arquitecto se empeña en renunciar a los efectos plásticos, el retranqueo de la fachada del Bloque de Viviendas de la Manzana Pallars y el detalle que

remata la cubierta de este bloque de viviendas con las tejas árabes no pueden dejar de interpretarse como guiños estéticos.

⁹⁸ Subías, J. (2009). *Unos instantes de utopía*. Recoge tres conferencias de este arquitecto en la ETSA de Navarra. Ed. T6 Ediciones, p.17.

Aunque el cambio de Bohigas hacia arquitecturas más abstractas se acelera cuando pierde fuerza su sueño de Escuela de Barcelona en 1968 y crea la revista *Arquitecturas Bis* con un consejo de redacción formado por Solà-Morales, Rosa Regàs, Enric Satué, Rafael Moneo, Luís Peña, Federico Correa y Lluís Domènech, entre otros.

En una entrevista⁹⁹ en 2011, preguntado por los motivos de su evolución en menos de una década desde un realismo crítico a la arquitectura más abstracta que defiende en la citada publicación, Bohigas califica su cambio de “progresivo” y lo relaciona con un contexto social que cambia y provoca que determinadas actitudes arquitectónicas “dejen de tener sentido”. A este respecto, el arquitecto barcelonés subraya: “Llega un momento en el que ya hay estructuras de hormigón y estructuras de hierro adecuadas porque los materiales, los sistemas y la economía cambian y avanzan hacia algunas ideas y algunos temas que ya no son solamente ideas abstractas, sino realidades constructivas (...) Además, pensábamos que, con la arquitectura, seguramente no podíamos cambiar el mundo, pero sí expresar la realidad de un momento. En ese momento, la realidad era la pobreza”.



Fig. 75. Bohigas evoluciona desde el realismo crítico hacia una arquitectura de formas más idealistas en las postrimerías del régimen franquista. Arxiu MBM arquitectes.

El distanciamiento de MBM de posiciones realistas se aprecia de forma nítida en la Escuela Thau¹⁰⁰. Se trata de arquitectura de optimismo tecnológico con una gran fachada vidriada, una estructura ligera y detalles interiores, como una original escalera helicoidal,

⁹⁹ Coddou, F., Brito, A & Correia Nuno. (2011). Entrevista a Oriol Bohigas. En la revista *Vitruvius*. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista>.

¹⁰⁰ Bohigas, O (1999). *Realismo, Urbanidad y Fracasos. Lecciones y Documentos de Arquitectura*. Ed. T6 Ediciones.

que guarda más fidelidad con el lenguaje arquitectónico de los idealistas que con el realismo que elogia el *totxo* y la barraca. Este tránsito de Oriol Bohigas como grupo MBM se consolida en obras unifamiliares como la casa Canovelles, en la que reconoce que no hay ninguna relación entre la forma y la función. Esta obra rinde homenaje a casas paradigmáticas como la Malaparte en Capri y el rascacielos de Mies. Y, en la Casa Escarrer, en Son Vida (Mallorca), encargo de un multimillonario, Bohigas admite que el único rasgo realista de esta casa de 3.000 m² es una balaustrada clásica.

Por otra parte, resulta adecuado incluir en este apartado algunos ejemplos de obras que se mueven en espacios intermedios, con planteamientos idealistas en lo sociológico y realistas en lo constructivo y viceversa. Es el caso del tándem de arquitectos



Figs. 76 y 77. Clotet y Tusquets en la Casa Penina son capaces de ceñirse a la realidad de los recursos y hacer buena arquitectura. Fotografías de Colita. Arxiu COAC.

Clotet-Tusquets, alineados en la escuela realista y, sin embargo, con propuestas constructivas que desbordan esos límites. Lo podemos apreciar en la obra de la Tienda de Equipos de Alta Fidelidad Sonor (1965) en la que se adopta la trama ortogonal en suelos, paredes y techos -más propia del idealismo- y se muestra un interés máximo por la forma. Estos detalles se combinan con un pragmatismo en el programa que llevan a Helio Piñón a considerarla como un “ejemplo ilustre” de buena arquitectura al crear un ambiente apropiado a las funciones del edificio¹⁰¹.

Algo similar sucede con la casa Penina (1970) que los citados arquitectos presentan como una constatación de que “la forma arquitectónica puede denunciar el absurdo de algunos condicionantes externos a fuerza de hacerse verdaderamente lógica, simplemente habitable a pesar de los mismos”¹⁰².

¹⁰¹ Clotet, L & Tusquets, O. (1969). “Sonor, tienda alta fidelidad” en la revista *Arquitectura*, nº121, p.30.

¹⁰² Piñón, H. (1977). *Arquitecturas Catalanas*. Ed. La Gaya Ciencia, p.76.

Estaríamos ante una línea más flexible que la de Bohigas en la pretensión de afejar los retrasos tecnológicos e industriales de la etapa franquista. Helio Piñón afirma que “nunca una arquitectura tan producida desde sí misma ha sido más celebrada en tanto que comentario de realidad por la capacidad aleccionadora de su argumento” (Piñón, 1977:76).



Figs. 78 y 79. La casa Fullà apuesta por un exterior realista que contrata con la estética más idealista en el interior del edificio. Fons Clotet- Tusquets.

En la casa Fullà¹⁰³ (1966) un edificio de viviendas construido en el barrio Guinardó, Lluís Clotet y Óscar Tusquets ofrecen un ejemplo de conciencia arquitectónica realista de la sociedad con una fachada a modo de lienzo de ladrillo, con ventanas escasas, pequeñas y enrasadas en el plano de la fachada. Sin embargo, en un ejemplar esfuerzo de síntesis, ambos arquitectos se preocupan por crear una variedad de programas y espacios que se ajustan a una diversidad de ocupantes para no caer en el mimetismo de una distribución convencional. Si la fachada se resuelve desde el rechazo a la ciudad, la complejidad del interior es bandera de una forma genuina de comprender la arquitectura que no se agota en los límites de una corriente arquitectónica. En definitiva, la de Clotet y Tusquets es una propuesta que nace de hacer con menos, lo mejor.

¹⁰³ García C & Rovira, J. (2017). *Barcelona recta y curva*. Ed. Museu d' Història de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats, Marie Skłodowska-Curie Actions, p. 56.

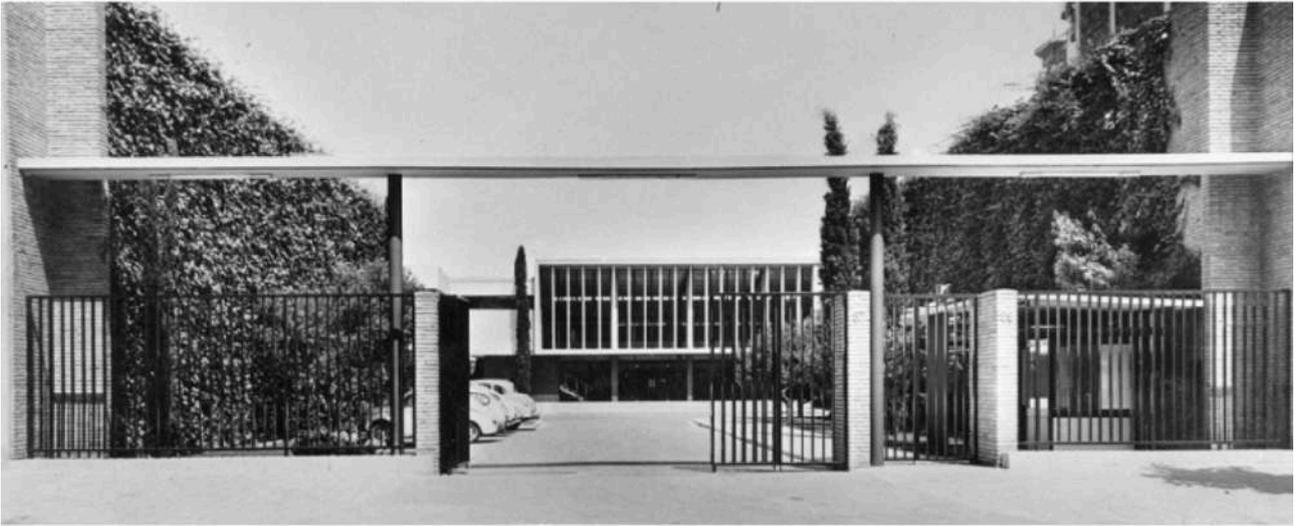


Fig. 80. Acceso al interior de la manzana en la que se encuentra la sede de la editorial Gustavo Gili. Fons fotogràfic F. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC.

Otro caso es el de Joaquim Gili y Francesc Bassó, realistas a la hora de afirmar las bases sociológicas y, sin embargo, unos idealistas en las soluciones arquitectónicas que plantean en la sede de la Editorial Gustavo Gili (premio FAD de Arquitectura en 1961) que se construye en un solar emplazado en el patio interior de una manzana del Ensanche Cerdá de Barcelona. Estos arquitectos pretenden hacer compatible la construcción de un edificio de servicios en el interior de la manzana y el deseo de ofrecer espacios libres y jardines. Y, al mismo tiempo, Gili y Bassó también tratan de superar la tipología del edificio industrial de cubierta uniforme con un único espacio interior. La referencia a los detalles es variada y demuestra el ansia de estos arquitectos de abrirse a nuevos lenguajes en un eclecticismo que les resulta cómodo¹⁰⁴.



Fig. 81. La luz y la solución de la cubierta son elementos centrales en el interior del edificio. José Hevia Blach. Arxiu Històric del COAC.

A tenor de todos estos ejemplos, cobra un completo sentido la tesis de que tan irracional es anatemizar la técnica y la tecnología como idolatrarlas hasta el punto de fiar únicamente a éstas las buenas soluciones arquitectónicas. Los elementos racionales e irracionales se entremezclan adecuadamente cuando el rigor se aleja de dogmatismos. Es entonces cuando racionalidad y creatividad, que conforman el saber humano, se revitalizan y potencian

¹⁰⁴ Solà-Morales., I. (2013). *Editorial Gustavo Gili. Una historia (1902-2012)*. Ed. Gustavo Gili.

mutuamente en un paradigma más acorde con la complejidad de la realidad y la incertidumbre de las decisiones.

El arquitecto Sáenz de Oiza expresa este planteamiento de forma poética al concebir el proyecto como espacio en el que la arquitectura se piensa y se genera. Oiza, citando a Unamuno, hace un paralelismo entre el proyecto arquitectónico y la vida. Ambos, como búsquedas de soluciones que se van tomando casi a tientas:

“Esta búsqueda permite a veces perderse en el camino y encontrar en ese aparente desorden cosas insospechadas que no se habrían encontrado yendo por los caminos trillados. Incluso, a veces, yendo errado se aprende muchísimo, ya que uno puede encontrar, al darse cuenta de su equivocación, ese otro camino, también desconocido que estaba buscando desde el principio”¹⁰⁵.

Así, las generaciones de arquitectos que, desde el realismo, el idealismo o desde espacios intermedios, proyectan en la Barcelona de los sesenta, dejan su impronta en unas obras que son testimonio de una época de hambre de libertad y de mundo, y a la vez, responden a búsquedas en las que, incluso errando y desde el desorden, arriban a bahías nunca vistas¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Saenz de Oiza, F.J. (2000) La actitud creadora. El proyecto de arquitectura como realidad técnica y simbólica. Del libro: *Banco de Bilbao. Sáenz de Oiza* Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Citado por Pina, R (2004). “El proyecto de arquitectura. El rigor científico como instrumento poético”. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

¹⁰⁶ La expresión arribar a bahías nunca vistas es un guiño al poema “Itaca” del griego Constantino Kavafis que alude a la vida como viaje o búsqueda que se anhela larga y repleta de experiencias.

CONCLUSIONES

La arquitectura catalana de la década de los sesenta del siglo XX reivindica la continuidad del movimiento moderno desde dos formas aparentemente divergentes de concebir el proyecto arquitectónico. El realismo del elogio al *totxo*, que no tiene que ver con una postura racionalista en términos históricos, sino con un diseño basado en la lógica de los usos, en la tecnología utilizada e incluso en el proceso lógico que comporta la propia forma, convive con una opción tecnófila. Desde una cierta idealización, las novedades técnicas y tecnológicas representan para algunos arquitectos la oportunidad de avanzar hacia criterios de universalidad e internacionalismo, mientras otros, lo interpretan como una forzada imagen de progreso que maquilla la realidad de un país pobre y descarrilado de los avances industriales.

Sin embargo, no hay una línea divisoria rígida que haga incompatible el diálogo entre ambas actitudes. En todo caso, las diferencias se dirimen más en las revistas especializadas que en el campo de juego. En el *hecho* y en el *hacer* arquitectura, que implica tanto el resultado de la obra como el procedimiento que la hace posible, las miradas se influyen mutuamente y el resultado, al final, es el de una *foto movida*¹⁰⁷. José Antonio Coderch, Antoni Moragas, Oriol Bohigas, Joaquín Gili, Josep Pratmarsó, Josep M^a Sostres, Francesc Bassó, Federico Correa, Alfonso Milá, Óscar Tusquets, Lluís Clotet, Josep M^a Martorell, Guillermo Giráldez, Xavier Subías, Pedro López Iñigo, Enric Tous y Josep M^a Fargas son los protagonistas de un tipo de instantánea que para algunos puede resultar curiosa o extraña porque no reproduce lo real o lo reproduce mal. Pero, en sintonía con Maggiore (2005), la foto movida tiene la magia de reflejar sentimientos y atmósferas. Es “lo real sacudido, lo real que baila, imágenes cifradas y mensajes secretos”.

Estamos, ante dos generaciones de arquitectos, unos formados antes de la Guerra Civil y otros después de la contienda, que sufren por igual el aislamiento internacional y que comparten el rechazo a la estética de la dictadura, el deseo de rehabilitar el estatus del arquitecto y del proceso creativo, así como las ganas de hacer algo novedoso. Tal vez, las ansias de empaparse de las arquitecturas que se hacen más allá de las fronteras y que llegan con cuentagotas a través de revistas o de algunos conferenciantes, explican la importación de formalismos y la atropellada mezcla de los lenguajes del neorrealismo

¹⁰⁷ Expresión metafórica de Hernández Falagán, D. (2011). “Els anys cinquanta. La década de la dissidència”. *Quaderns de Valençana*, n^o4. Ed. OAL.

italiano, de Le Corbusier, Mies van der Rohe, las construcciones nórdicas de Alvar Aalto, Wright, o el Stijl, entre muchas otras influencias.

Con Josep M^a. Martorell, la polémica realismo-idealismo también pone en el centro otros asuntos de calado como la relación entre la técnica y el arte, y la tensión entre opuestos que hace avanzar la arquitectura. Así, las posibilidades de renovación formal, plástica y tecnológica serían fuerzas que impulsarían hacia el cambio. Por contra, la voluntad de permanencia y la tradición junto a los gustos convencionales del sujeto de la arquitectura, actuarían como inercia y freno. La arquitectura necesita, de alguna manera, articular ambas tensiones entre fuerzas divergentes. Tan irracional es anatemizar la técnica y la tecnología como idolatrarlas hasta el punto de fiar únicamente a éstas las buenas soluciones arquitectónicas. Los elementos racionales e irracionales se entremezclan adecuadamente cuando el rigor se aleja de dogmatismos.

Todo ello forma parte de una dialéctica entre praxis y teoría que, en palabras de Moneo, se resuelve a pie de obra, que es donde queda el testimonio del arquitecto. Algo que, de manera más poética, expresa Carles Martí, al comparar la teoría y la práctica en el proceso constructivo como la relación entre la cimbra y el arco. Y esto es justo lo que hacen los arquitectos realistas e idealistas catalanes y lo que justifica la metáfora fotográfica a la que me he referido al inicio de este último apartado del trabajo. A la postre, ambas son formas de proyectar con pleno sentido, espacios de encuentro sujetos a cambios y contradicciones que conducen a síntesis y nuevos escenarios. De hecho, en las obras analizadas, hemos podido constatar cómo en ambas corrientes se expresan una variedad de enfoques de lo moderno que trasciende la rigidez de métodos y teorías, visibilizando posturas menos dogmáticas de lo que, en principio, puede parecer.

Esta instantánea de la arquitectura catalana da paso a otras, de otras épocas, ya de transición democrática en las que la profesión, avanza hacia nuevas formas y búsquedas. La arquitectura moderna española no se puede estudiar aisladamente sin tener en cuenta aquello que la precedió y que la ha nutrido. En palabras del arquitecto catalán Antoni Moragas “toda historia tiene su prehistoria”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barreiro Pereira, P. (1987). "J.A. Coderch y el Grupo R". *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº268.
- Bernal A. (2013). "El dibujo de una crítica. La arquitectura de Gio Ponti para el edificio del Colegio de Arquitectos en Barcelona". *Revista EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*.
- Bohigas, O. (1960). "Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme". Edicions 62.
- Bohigas, O. (1962) "Hacia una arquitectura realista". *Revista Serra d' Or*.
- Bohigas, O. (1968). "Una posible Escuela de Barcelona". *Revista Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº118.
- Bohigas, O. (1969). *Contra una arquitectura adjetivada*. Ed. Seix Barral.
- Bohigas, O & Martorell, J. M^a. (1961). "Grupo de viviendas Obreras", *Revista Arquitectura*, nº 28.
- Bohigas, O. (1999). *Realismo, Urbanidad y Fracazos. Lecciones y Documentos de Arquitectura*. Ed. T6 Ediciones.
- Capitel, A & Ortega, J. (1978). *J.A Coderch 1945-1976*. Ed. Xarait.
- Coderch, J.A. (1961) "No son genios lo que necesitamos ahora". *Revista Domus*, noviembre.
- Coddou, F., Brito, A & Correia Nuno. (2011). Entrevista a Oriol Bohigas. En la revista *Vitruvios*. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista>.
- Clotet, L & Tusquets, O. (1969). "Sonor, tienda alta fidelidad" en la revista *Arquitectura*, nº121.
- De la Mata, S & Lampreave, R. (1987). Entrevista con Federico Correa sobre José Antonio Coderch en la revista *Arquitectura*, nº268, septiembre-octubre.
- Díez-Pastor, M^a C. (2003.) "La vivienda mínima en España: primer paso del debate de la vivienda social". *Revista Nova Scripta*. Publicación electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. Vol. VII, nº146.
- Doménech Girbau, Luís. (1982). *Arquitectura Española Contemporánea*. Ed. Blume.
- Fernández Alba, A. (1964). "Nota para un panorama de la arquitectura contemporánea en España", *Arquitectura*, nº64.

- Fullaondo, J.D. (1970). “La escuela de Amsterdam y Stijl”. Revista. *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*, nº52.
- Flores López, C. (1961). *Arquitectura Española Contemporánea*. Ed. Aguilar.
- Gabás, R. (1990). El libre juego de las facultades: belleza y conocimiento en Kant. *Enrahonar: quaderns de filosofia*, nº 16.
- García C & Rovira, J. (2017). *Barcelona recta y curva*. Ed. Museu d' Història de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats, Marie Skłodowska-Curie Actions,
- Gausa, M. (1987). La Facultad de Derecho: entrevista a Guillermo Giráldez. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*.
- Hernández Falagán, D. (2011). “Els anys cinquanta. La dècada de la dissidència”. *Quaderns de Vallençana*, nº4. Ed. OAL.
- Hernández Falagán, D. (2016). “Tous & Fargas. Optimismo tecnológico en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XX”. El director de la tesis doctoral es Josep M^a Montaner.
- Hernández Falagán, D. (2011). “Els anys cinquanta. La dècada de la dissidència”. *Quaderns de Vallençana*, nº4. Ed. OAL.
- Hernández Falagán, D. (2013). “Técnica con mensaje: Tous y Fargas en el Paseo de Gracia”. *Proyecto Progreso Arquitectura*, nº8.
- Hernández Falagán, D. (2016). “Tous & Fargas. Optimismo tecnológico en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XX”. El director de la tesis doctoral es Josep M^a Montaner.
- Hernández Falagán, D. (2017). “Elogi de la tècnica. L'idealisme arquitectònic de Tous i Fargas”. *Serra d' Or*. N° 687.
- López Iñigo, P., Giráldez Dávila, G., y Subías Fagés, X. (1959). Facultad de Derecho de Barcelona. Revista *Informes de la Construcción*. Vol.12. Núm.109.
- López Iñigo, P., Giráldez Dávila, G., y Subías Fagés, X. (1959). Facultad de Derecho en el núcleo universitario de Barcelona. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº 3.
- Maggiore C. (2005). “Movida”. Revista *Página/12*.
- Martí, C. (2000). “La abstracción en arquitectura: una definición”. Revista *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, nº16.
- Martí, C. (2005). *La cimbra y el arco*. Ed Fundación Arquia. Caja de arquitectos
- Moneo, R. (1969). “La llamada Escuela de Barcelona”. Re. vista de *Arquitectura*

- Montaner, J.M^a. (1991). "Cultura, Art i Arquitectura a la segona meitat del segle XX". *Annals d'arquitectura*, nº5.
- Montaner, J.M^a. (1994). Grup R. Prólogo en la obra del mismo título de Carmen Rodríguez y Jorge Torres. Ed. Gustavo Gili.
- Moragas, A. (1961). "Els deus anys del Grup R d'arquitectura". *Serra d' Or*, nº noviembre-diciembre. Este ensayo fue reeditado y traducido al castellano en 1962 por *Hogar y Arquitectura*, nº39 de marzo-abril.
- Moragas, A. (1983). Monográfico sobre el Grup R. *Anals d'Arquitectura*, nº3.
- Paricio Ansuátegui, I. (1973). "Las razones de la forma de la vivienda masiva". *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 96.
- Pallol, D. (2016). *Construyendo Imperio. Guía de la arquitectura franquista en el Madrid de la posguerra*. Ed. La librería.
- Pla, M. (2007). *Catalunya, Guia d'Arquitectura Moderna 1880-2007*. Ed. Triangle Postals.
- Pina Lupianez, R. (2004). "El proyecto de Arquitectura. El rigor científico como instrumento poético". Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. https://oa.upm.es/1789/1/RAFAEL_PINA_LUPIANEZ.pdf
- Piñón, H & Catalá-Roca, F. (1996). *Arquitectura moderna en Barcelona (1951-1976)*. Ed. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, D. L.
- Piñón, H. (1977). *Arquitecturas Catalanas*. Ed. La Gaya Ciencia.
- Piñón, H. (2000). "Arte abstracto y arquitectura moderna": Revista *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, nº16.
- Pizza, A. (2010). "El debate arquitectónico en Barcelona en las postrimerías del franquismo". *Revista Crítica de Ciências Sociais. Debate social e construção do território*
- Pizza, A. (2022). "Realismes i Escola de Barcelona en la cultura arquitectónica catalana dels anys seixanta". *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº235.
- Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). Grup R. Ed. Gustavo Gili.
- Rubert de Ventós, X. (1971). "El bovarismo de Oriol Bohigas". Revista *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*, nº63.
- Serrano y Freixas, A. (1967). "Un edificio diseñado: Banca Catalana, de Tous y Fargas". Revista *Cuadernos de Arquitectura*, nº70.
- Solà-Morales, I (2013). *Editorial Gustavo Gili. Una historia (1902-2012)*. Ed. Gustavo Gili.

- Subías, J. (2009). *Unos instantes de utopía*. Recoge tres conferencias de este arquitecto en la ETSA de Navarra. Ed. T6 Ediciones.
- Tena, P. (2010). “Universalidad y adecuación en la obra de LIGS. Pedro López Iñigo, Guillermo Giráldez Dávila y Xavier Subías Fages (1956-1966)”. Tesis dirigida por Helio Piñón.
- Torres Cueco, J. (1994). “Modernos mediterráneos. Coderch, Sostres y Gili, diez años después”. *Arquitectura Viva*, nº35.
- Torres Cueco, J. (2000). “La mirada italiana. La arquitectura catalana de los años 50”. Ponencia en el Congreso internacional organizado por la Universidad de Navarra “Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia”.
- Urritia Nuñez, A. (2002). *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*. Ed. Universidad Autónoma de Madrid.
- Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Trad. Mariana Frenk. La edición original de esta obra fue publicada en 1908 por Piper, R. & Co. Verlag, Munich, con el título *Abstraktion und Einfühlung*.

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

- Fig 1. Fons fotogràfic F. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig.2 Inauguración de la Exposición Internacional de París en 1937 con el Pabellón de España al fondo. Fons fotogràfic del Museu Nacional d' Art de Catalunya.
- Fig.3 Spanish Pavilion at the *Paris International Exhibition*. Luis Lacasa and Josep Lluís Sert (1937). Llopis Verdú, J. (2021). La imagen como manifiesto: A.C., la revista del G.A.T.E.P.A.C. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica.<http://hdl.handle.net/10251/177352>.
- Fig.4 Portada del número 11 de la revista . AC. Documentos de Actividad Contemporánea en Arquitectura de Vanguardia en Barcelona. Josep Lluís Sert y el GATCPAC. Ajuntament de Barcelona (2016).
- Fig.5 Los delegados del GATCPAC en Atenas en 1933: R. Torres, J.LL. Sert, A. Bonet, J. Torres y R.Ribas. Fons fotogràfic del COAC.
- Fig.6 Oriol Bohigas y Josep Martorell en 1954 haciendo la letra R. Arxiu MBM.
- Fig 7. Francesc Català-Roca, 1a Exposició grup R, Galeries Laietanes, 1952. Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). *Grup R*. Ed. Gustavo Gili.
- Fig. 8. Francesc Català-Roca, fotografía promocional de la primera exposición del Grup R en las Galerías Layetanas en 1952. Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). *Grup R*. Ed. Gustavo Gili.
- Figs. 9 y 10 Exposición del grupo R en el MACBA (2014) El museo repasa el papel de este equipo de arquitectos que en la década de los 50 se enfrentó a la estética academicista del franquismo. Fotogramas del video oficial de la exposición titulada Motor de Modernitat. Grup R. Arquitectura, Art i Disseny. <https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/exposicions/motor-modernitat>
- Fig. 11.Marquesina del Cine Fémina de Moragas. Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). *Grup R*. Ed. Gustavo Gili.
- Fig. 12 y 13. Planos del Cine Fémina de Moragas. Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). *Grup R*. Ed. Gustavo Gili.
- Fig. 14. F. Català-Roca (1954). Vista del exterior del Bloque de viviendas de J. A. Coderch en La Barceloneta. Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). *Grup R*. Ed. Gustavo Gili.
- Fig. 15. Plano de la planta tipo del Bloque de viviendas de J. A. Coderch en La Barceloneta . Archivo Docomomo.
- Fig. 16. F. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC.

- Figs.17 y 18. Planta baja y planta primera. Planos de la página ArquitecturaCatalana.Cat
- Fig. 19. Reproducción del artículo publicado en 1958 en *Cuadernos de arquitectura*, nº32. <https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/108696>
- Fig. 20. El arquitecto barcelonés Oriol Bohigas en los 60. Fotografiado por Colita. Fons Quadern d'Arquitectura/ Arxiu Històric del COAC
- Fig. 21.F. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC. Fachada dels Habitatges Meridiana (1965).
- Fig. 22. Col·leccions/ Arxiu Històric del COAC
- Fig. 23. Residencia Madre Güell fotografiada por Lluís Casals. <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/residencia-destudiants-mare-guell>
- Fig. 24. Maspons, O. Fons Fotogràfic O. Maspons/ Arxiu Històric del COAC. <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/botiga-sonor>
- Fig. 25. Hernandez, D.(2013). "Técnica con mensaje. Tous y Fargas en el Paseo de Gracia". *Forma y construcción en Arquitectura*, nº8, p. 157. Universidad de Sevilla.
- Fig. 26. Fondo Arxiu Històric COAC. Autores: López-Íñigo, Giráldez y Subías (LIGS).
- Figs. 27 y 28. Fons Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme/ Arxiu Històric del COAC
- Fig. 29 Joan Andreu Puig Farran. Fons Xavier Busquets i Sindreu/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 30. Francesc Català-Roca. Fons Fotogràfic F. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC
- Figs. 31, 32 y 33. Bernal A. (2013). "El dibujo de una crítica. La arquitectura de Gio Ponti para el edificio del Colegio de Arquitectos en Barcelona". Revista *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*. pp 137. Manuscritos. Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 34. *Retrato de un hombre*, ca 1635. Velázquez (detalle). National Gallery, Washington. Portada de la obra *La Cimbra y el Arco* de Carles Martí. El arquitecto reflexiona sobre el proceso del proyecto arquitectónico.
- Fig. 35. Neue National Galerie de Berlín fotografiada por Helio Piñón. La imagen pertenece a su obra *Miradas intensivas*,(1999) p.55. Ed UPC.
- Figs. 36. Arxiu Grupo LIGS cedido al COAC.
- Fig. 37. Arxiu Grupo MBM.

- Fig. 38. Arxiu Grupo LIGS decido al COAC. Subías, J. (2009). *Unos instantes de utopía*. Recoge tres conferencias de este arquitecto en la ETSA de Navarra y las imágenes. Ed. T6 Ediciones.
- Fig. 39. Pedro López, Xavier Subías y Guillermo Giráldez. *Unos instantes de utopía*. Recoge tres conferencias de este arquitecto en la ETSA de Navarra y las imágenes. Ed. T6 Ediciones.
- Fig. 40. Fons Fotogràfic F. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 41. Giráldez- Lopez Íñigo - Subías Arquitectes. Fons Giráldez- Lopez Íñigo - Subías Arquitectes/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 42. Fons Giráldez/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 43. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC.
- Figs. 44 y 45. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 46. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC
- Fig. 47. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC
- Fig. 48. Ferrán Freixa. Fons Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme/ Arxiu Històric del COAC
- Fig. 49. Fotografía de Pablo Tena. (2010). "Universalidad y adecuación en la obra de LIGS. Pedro López Iñigo, Guillermo Giráldez Dávila y Xavier Subías Fages (1956-1966)". Tesis dirigida por Helio Piñón.
- Fig. 50. Ferrán Freixa. Fons Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 51. Francisco Fazio. Fons Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 52. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 53. Ferran Freixa. Fons Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 54. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 55. Fotografía de Jaume Prat. Arxiu MBM. <http://hicarquitectura.com/2017/07/mbm-manzana-pallars/>
- Fig. 56. Fotografía de Jaume Prat. Arxiu MBM. <http://hicarquitectura.com/2017/07/mbm-manzana-pallars/>
- Fig. 57. Fons Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 58. Axonometría que aparece en el libro del *Grupo R*. Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). Grup R. Ed. Gustavo Gili.

- Figs. 59 y 60. Fotografía de Jaume Prat. Arxiu MBM. <http://hicarquitectura.com/2017/07/mbm-manzana-pallars/>
- Fig.61. Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). Grup R. Ed. Gustavo Gili.
- Fig.62. Fotografía de Maspons. <https://scalae.net/obras-y-proyectos/mbm-pallars>
- Fig. 63. David Escudero, “Roma, c. 1955: Arquitectura y representación en los márgenes de la ciudad”, *ZARCH* 14 (junio 2020). https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2020144300
- Fig. 64, 65 y 66. Fotografía de Maspons en Rodríguez, C. & Torres, J. (1994). Grup R. Ed. Gustavo Gili.
- Fig. 67. Fotografía de Francesc Català- Roca. Fons Fotogràfic F. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC.
- Figs. 68 y 69. Archivo Fargas Associats
- Fig. 70. Fotografía extraída de los recursos gráficos que acompañaron la conferencia de David H. Falagan. (2018). “Tous & Fargas y el posible High Tech español” en la Facultad de Pamplona.
- Figs. 71 y 72. Subías, J. (2009). *Unos instantes de utopía*. Recoge tres conferencias de este arquitecto en la ETSA de Navarra. Ed. T6 Ediciones
- Fig. 73. Fons Giráldez. Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 74. Fons Fotogràfic F. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 75. Arxiu MBM arquitectes.
- Figs. 76 y 77. Fotografía de Colita. Fons Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme/ Arxiu Històric del COAC.
- Figs. 78 y 79. Fons Clotet- Tusquets. <http://www.tusquets.com/fichag/72/05-fulla>.
- Fig. 80. Fons Fotogràfic F. Català-Roca/ Arxiu Històric del COAC.
- Fig. 81. José Hevia Blach. Arxiu Historic del COAC.