



**Aproximación histórica al dibujo
de arquitectura en España en el siglo XX**
Historical approximation to the
drawing architecture in Spain in the 20th century

**FERNANDO
GARCÍA MECADAL**

*Aurelio Vallespín Muniesa, Ignacio Cabodevilla Artieda,
Noelia Cervero Sánchez*

*“¿Me contradigo? Muy bien, me contradigo,
(soy amplio, contengo multitudes)”*

WALT WHITMAN (1999, pp. 168, 169)

*“Do I contradict myself? Very well then I contradict
myself, (I am large, I contain multitudes)”*

WALT WHITMAN (1999, pp. 168, 169)

FERNANDO GARCIA MERCADAL: EL DIBUJO COMO MANIFIESTO

FERNANDO GARCIA MERCADAL: DRAWING AS A MANIFESTO

Aurelio Vallespín Muniesa, Ignacio Cabodevilla Artieda,
Noelia Cervero Sánchez

doi: 10.4995/ega.2019.9253

En este estudio analizamos los dibujos que Fernando García Mercadal realiza para estudiar la arquitectura mediterránea durante su estancia en Roma, en los primeros años veinte del siglo pasado¹, entendiéndolos como manifiesto. El carácter viajero de este arquitecto, que actúa como vínculo de España con la modernidad europea, influye fuertemente en el desarrollo de su dibujo y el carácter de su obra, hasta el punto de convertirlos en transmisores de las nuevas ideas. El tratamiento como código de la imagen de la arquitectura popular, que actúa más por convención que por analogía, nos permite interpretarla en términos de manifiesto, y ponerla en relación con su obra posterior.

PALABRAS CLAVE: GARCÍA MERCADAL.
MANIFIESTO. VANGUARDIA

In this paper, we analyse the Fernando García Mercadal's drawings, with which he studied Mediterranean architecture during his stay in Rome, in the early twenties of the 20th century¹, comprehending them as a manifesto. The traveller nature of this architect, who acted as a link between the Spanish and European avant-garde, strongly influenced the development of his drawing and the character of his work, to the point of turning them into transmitters of the new ideas. The use of the image of popular architecture as a code, which acts rather by convention than by analogy, allows us to interpret it as a manifesto, and to relate it with his later work.

KEYWORDS: GARCÍA MERCADAL.
MANIFEST. VANGUARD



La figura de Fernando García Mercadal puede resultar mítica, controvertida, o ambigua, quizá por ser poco conocida, o por no haberse explicado en su contexto. Por ello, queremos dar unas pinceladas sobre cómo le han descrito aquellos que le han estudiado de una forma más profunda. Juan Daniel Fullaondo en el número monográfico que le dedica en la revista *Nueva Forma* en 1971, destaca su carácter único y alejado del fenómeno estilístico expresionista dominante (Fullaondo 1971, p. 2). Posteriormente, en 1984, le define como *creador aproximativo*, parafraseando *El hombre aproximativo* de Tristan Tzara (2001, p.21), que con ese término se refiere a aquellos “incomprendidos según la voluntad de las corrientes interrogadoras”. Le presenta como *el arquitecto de las mil caras*, que “siempre o casi siempre opera por aproximaciones” promoviendo una búsqueda analítica y crítica, y en el que destaca “la presencia de registros diversos, coexistentes, paralelos, la multiplicidad de rostros contradictorios” (Fullaondo 1984, p. 6, 14). Así mismo, Carlos Sambricio señala las contradicciones del arquitecto zaragozano, tanto al referirse a los elementos de su lenguaje, como a los distintos planteamientos entre los que oscila (Sambricio 1983, pp. 105, 115). José Laborda interpreta su carácter ecléctico y su tendencia contradictoria, como resultado de su posición intermedia entre lo moderno y lo clásico, pero él destaca “su entusiasmo por lo recién descubierto y necesidad de contarle”, así como “su extensa versatilidad, su capacidad de adaptación y su evidente perspicacia”, que le convierten en figura providencial e inestimable para el movimiento

moderno español (Laborda 2008, pp. IX, LXXIII).

El contexto en el que Mercadal se inicia en la arquitectura, después de la Gran Guerra, una época de grandes cambios tanto sociales como estilísticos y tecnológicos, influye sin duda en las opiniones que se tienen de él. La valoración de su figura podría asimilarse a la justificación de Alois Riegl para el arte tardorromano, que tildó de antinatural y tosco, argumentando que es el precio que tuvo que pagar por abrir el camino al arte moderno desde el mundo clásico (Riegl 1992 [2001], pp. 60, 200). También el arquitecto aragonés ha de pagar un alto precio por abrir el camino de la modernidad en la arquitectura española, tanto con sus contemporáneos como con la historiografía de la arquitectura (Cruz Yábar 2003, p. 136).

Su vinculación con las vanguardias da comienzo con el *grand tour* que realiza entre 1923 y 1927, como Pensionado en la Academia Española de Roma. Durante ese periodo y hasta mediados de los años treinta, visita Grecia, Turquía, Italia, Francia, Alemania, Austria y Hungría. Parte de una voluntad por entender la arquitectura popular mediterránea (Fig. 1) y las raíces del clasicismo, y pronto entra en contacto con los artistas y arquitectos que marcan el panorama europeo, Theo van Doesburg, Joseph Hofmann, Adolf Loos, Peter Behrens, Le Corbusier, Hans Poelzig, Hermann Jansen, Otto Bünz, etc. (Hernández 2017, p. 262)

Manifiesto y vanguardias

La vanguardia es un movimiento de ruptura que dedica gran parte de sus energías a la provocación

The figure of Fernando García Mercadal may seem mythical, controversial, or ambiguous, perhaps because it is not well known, or because it has not been correctly put into context. For this reason, we want to begin with the descriptions made by those who have studied him in a more profound way. Juan Daniel Fullaondo, in the monographic issue dedicated to him by the *Nueva Forma* magazine in 1971, highlighted his unique character, far from the dominant expressionist stylistic phenomenon (Fullaondo 1971, p.2). Later on, in 1984, he defined him as an *approximate creator*, paraphrasing Tristan Tzara's *The Approximate Man* (2001, p.21), who referred with this term to those “misunderstood according to the voluptuousness of the interrogating currents”. Mercadal is introduced as the architect with a thousand faces, who “almost every time operates by approximations”, promoting an analytical and critical research, underlining “the presence of diverse, coexistent, parallel registers, the multiplicity of contradictory faces” (Fullaondo 1984, p.6, 14). Likewise, Carlos Sambricio points out the contradictions of the native of Zaragoza architect, referring both to the elements of his language and to the different approaches he used (Sambricio 1983, pp. 105, 115). José Laborda interprets his eclectic character and contradictory tendencies as due to his intermediate position between the modern and the classic. However, Laborda highlights “his enthusiasm for the newly discovered and need to disseminate it”, as well as “his extensive versatility, his ability for adaptation and his evident perspicacity”, which turn him into a providential and inestimable figure for the Spanish Modern Movement (Laborda 2008, pp. IX, LXXIII).

The context in which Mercadal began his architectural work, after the Great War, a time of great social, stylistic and technological changes, undoubtedly influences the opinions that are held about him. The valuation of his figure could be assimilated to the justification of Alois Riegl for late Roman art, which he described as unnatural and crude, arguing that it is the price it paid to open the way for modern art on the basis of the classical world (Riegl 1992 [2001].), pp. 60, 200). The Aragonese architect also had to pay a high price for paving the way for modernity in Spanish architecture, with both his contemporaries



and the historiography of architecture (Cruz Yábar 2003, p.136).

His link with the avant-garde began with the *grand tour*, which he took between 1923 and 1927, as a scholarship holder in the Spanish Academy in Rome. During this period and until the mid-1930s, he visited Greece, Turkey, Italy, France, Germany, Austria and Hungary. He had a desire to understand Mediterranean popular architecture (Fig. 1) and the roots of classicism, and soon got in contact with the artists and architects that were leading the European scene, Theo van Doesburg, Joseph Hofmann, Adolf Loos, Peter Behrens, Le Corbusier, Hans Poelzig, Hermann Jansen, Otto Bünz, etc. (Hernández 2017, p.262)

Manifiesto and avant-garde

The avant-garde is a movement that breaks with the past, devoting a large part of its energies to provocation and pedagogy. The term, etymologically military, refers to the most advanced detachment, the first units up front, and therefore, the form and tone of its artistic literature, whose privileged expression instrument is usually the genre of theoretical writings, has a fighting vocation. The avant-garde does not only write, but preferentially does so through manifestoes: "The manifesto announces premonitory intentions, insinuating what will be new or what the artist or group of artists propose to do, even before starting to do so. The attractiveness of its proclamation usually lies in the ambiguity of its definition" (Maderuelo 2016, p.91). The great proliferation of manifestoes² and their impact, took them from their initial eminently pragmatic purpose, that of transmitting the intentions of an artist or group of artists, to become a fully autonomous work of art that stood, together with poetry, as the most characteristic form of literary expression of the avant-garde (Jarillot 2010, p.13). Their expressive vivacity and flashing intuitions, dictated by urgency and passion, turned them into incomprehensible in a traditional way, as they entail the overcoming of canonical artistic language, and the creation of a new linguistic code (González 1999, pp. 12 -13).

This form of communication of the manifestoes through the articulated language, that is to say of the code, is, according to Gilles Deleuze ([1981] 2008, pp. 127-150), digital and is defined by convention. On the contrary,



IGLESIA PARAPORTIANI-MYKONOS-24

1

y la pedagogía. El término, etimológicamente militar, se refiere al destacamento más avanzado, a la punta de lanza, y por tanto, la forma y el tono de su literatura artística, cuyo instrumento de expresión privilegiado es casi siempre el género de los escritos teóricos, tiene vocación de combate. La vanguardia no sólo escribe, sino que lo hace preferentemente a través de manifestos: "El manifiesto anuncia intenciones premonitorias, insinuando aquello que será lo nuevo o lo que el artista o grupo de artistas proponen hacer, incluso antes de empezar a hacerlo. En la ambigüedad de su definición suele ra-

dicar el atractivo de su proclama" (Maderuelo 2016, p. 91). La gran proliferación de manifestos² y su repercusión, les llevan de su inicial finalidad eminentemente pragmática, la de transmitir las intenciones de un artista o grupo de artistas, a convertirse en una obra de arte plenamente autónoma que se erige, junto con la poesía, en el modo de expresión literaria más característico de las vanguardias (Jarillot 2010, p. 13). Su vivacidad expresiva e intuiciones fulgurantes, dictadas por la urgencia y la pasión, les llevan a no poderse interpretar de manera tradicional, ya que suponen la superación del lenguaje ar-

1. Iglesia Paraportiani, Mikonos, 1924. Tinta sobre papel vegetal. 21x15 cm. Colección particular, Zaragoza
 2. Amalfi, 1924. Tinta y lápiz sobre papel vegetal. 17x18 cm. Colección particular, Zaragoza

1. Paraportiani church, Mikonos, 1924. Black ink on vegetal paper. 21x15 cm. Private collection, Zaragoza
 2. Amalfi, 1924. Black ink and pencil on vegetal paper. 17x18 cm. Private collection, Zaragoza

tístico canónico, y la creación de un código lingüístico nuevo (González 1999, pp. 12-13).

Esta forma de comunicación de los manifiestos a través del lenguaje articulado, es decir del código, es según Gilles Deleuze ([1981] 2008, pp. 127-150) digital y se define por convención. En el extremo opuesto, la pintura, que entiende como diagrama, es el lenguaje analógico por excelencia, no tiene un fin narrativo y se define fundamentalmente por similitud. Se da la circunstancia sin embargo, de que algunas obras de arte resumen, sin palabras ni argumentos, las características de un movimiento, por lo que pueden entenderse como una declaración de principios e interpretarse como manifiestos 3 (Maderuelo 2016, p. 91). El con-

cepto del manifiesto que va más allá de la literatura, es adoptado por Mercadal para la arquitectura, al referirse a la Weissenhof de Stuttgart de 1927 como “manifiesto cultural constuido” (Sambriicio 1983, p. 150), y a la representación de la misma. Así lo entiende Carlos Sambriicio (1983, p.105) cuando señala que el arquitecto aragonés “plantea la imagen arquitectónica de la vivienda popular en términos de manifiesto, utilizando el dibujo no como elemento referencial de lo que luego podrá ser construido sino, y por el contrario, representación de lo imaginado” (Fig. 2).

A continuación, vamos a realizar un análisis de estos dibujos, que nos permita entender la obra gráfica de Mercadal como manifiesto.

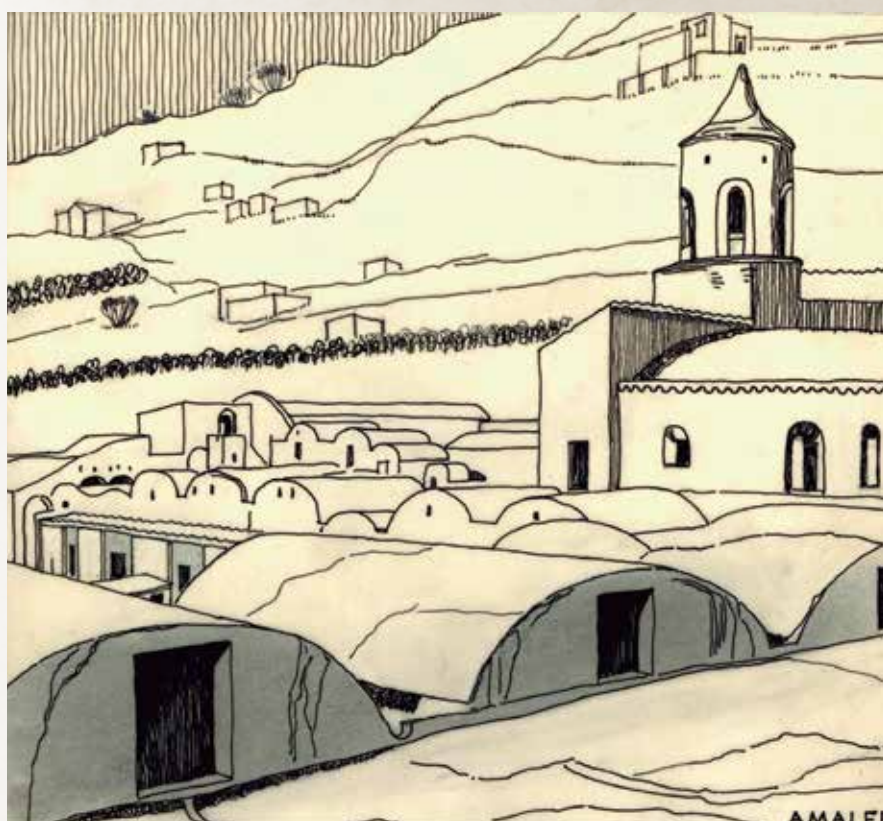
painting, which is understood as a diagram, is the analogue language par excellence; it does not have a narrative purpose and is defined fundamentally by similarity. However, some works of art summarize, without the use of words or arguments, the characteristics of a movement, so that they can be understood as a statement of principles and interpreted as manifiesto³ (Maderuelo 2016, p.91). The concept of the manifiesto that goes beyond literature is adopted by Mercadal for architecture, referring to the Stuttgart Weissenhof of 1927 as “a built cultural manifiesto” (Sambriicio 1983, p.150). This is what Carlos Sambriicio (1983, p.105) understood when he pointed out that the Aragonese architect “poses the architectural image of the popular housing in terms of a manifiesto, using the drawing not as a referential element of what can be built later, but rather as the representation of what has been imagined” (Fig. 2).

Next, we will carry out an analysis of these drawings, which will allow us to understand the graphical work of Mercadal as a manifiesto.

The representation of Mediterranean architecture as manifiesto

The vast collection of drawings 4 Mercadal made during the first years as scholarship holder in the Spanish Academy in Rome show his interest in Mediterranean popular architecture, developed after a series of monumental works. His research began in January 1924, when he started a journey from Naples to the Amalfi coast and Sicily. In February, he travelled from Brindisi to Corfu to cross the Peloponnese to Athens and from there to Istanbul (Fig. 3). Intensely impressed, in the spring of 1925 he returned to Rome visiting new places on the Greek coast and Bulgaria (Díez 2013, p.341).

On the motive for these trips, in his speech to the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in 1980, he stated: “[...] the legacies of Greece, Rome and Islam deserved our attention. We had observed the similarities in their physiognomies between the popular houses of the islands of the Aegean archipelago, and those of the Gulf of Naples, with those of our Balearic Islands, which led to our first studies that we started after prolonged stays in





the area of Capri, Sicily, Magna Graecia, the housing in Pompeii" (García Mercadal 1980, pp. 34-35). The knowledge of this architecture allowed Mercadal to establish formal aspects of the avant-garde and come to, knowing the works of Loos, a "rationalist" Mediterranean spirit which was developed later by Alberto Sartoris (Fullaondo 1984, p. 18).

On his trips, Mercadal drew fast sketches on location, which was a fundamental part of his training⁵, to tell a story through drawing. The initial pencil sketches were reworked over the years by the architect himself, keeping the date of the originals. We can observe the process in these two drawings of 1925, of Hagia Sophia, Istanbul (Figs. 4 and 5). The first, drawn with graphite pencil and some colour in the background and front, and the second, with black ink, with careful traces and patterns. This same technique was applied in other cases, taking classical compositions of engravings, stamps or illustrations of the time, redrawing them with the same technique. In this sense, Monet in a letter, sometimes misinterpreted, dating from February 12th 1905, to his art dealer Durand-Ruel, wrote: "But that does not mean much, and that my Cathedrals and my London and other pictures are made whether on location or not, it does not matter to anyone and it does not matter at all" (Monet 2010, p. 289). He recognizes that he completed his works in the workshop and, as in the case of Mercadal, the model was only an initial reference, so the works did not lose their interest.

The ink drawings that have been disseminated and we have been able to study were drawn on paper of small format and variable dimensions, using some initial traces of pencil, as the remains in some areas indicate (Fig. 6). It is a style close to that of illustration and related, according to Carlos Flores, with the ways of some young architects of the Vienna School such as Franz Kayn, Emil Hoppe or Ida Schwetz (Mercadal 1984, p.10). The free-hand lines that define the volumes and shadows, helping to understand the natural textures, were completed in some cases with backgrounds of parallel equidistant lines, typical of the technical drawing (Fig. 7), and with graphite patterns, applied on the back side of the sulfurized paper, taking advantage of its translucent condition (Fig. 8).

This important work of postproduction, carried



3

La representación de la arquitectura mediterránea como manifiesto

El interés de Mercadal por la arquitectura popular mediterránea se refleja en la vasta colección de dibujos⁴ que realiza durante los primeros años de Pensionado en la Academia, tras una serie de trabajos de carácter monumentalista. Su

estudio comienza en enero de 1924, cuando inicia un recorrido desde Nápoles a la costa amalfitana y Sicilia. En febrero viaja desde Brindisi a Corfú para recorrer el Peloponeso con destino Atenas y desde allí hasta Estambul (Fig. 3). Intensamente impresionado, en primavera de 1925 regresa incorporando nuevos puntos de la costa griega y Bulgaria (Diez 2013, p. 341).



3. Phira, Santorini, 1924. Tinta sobre papel vegetal. 23x14 cm. Colección particular, Zaragoza

Sobre la razón de estos viajes, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1980, afirma: “[...] los legados de Grecia, Roma y el Islam bien merecían nuestra atención. Habíamos observado las semejanzas en sus fisonomías entre las casas populares de las islas del archipiélago del Egeo, y las del Golfo de Nápoles, con las de nuestras Baleares, lo que propició nuestros primeros estudios que iniciamos tras prolongadas estancias en la zona de Capri, Sicilia, la Magna Grecia, la vivienda en Pompeya” (García Mercadal 1980, pp. 34-35). El conocimiento de esta arquitectura, permite a Mercadal establecer supuestos formales de la vanguardia y llegar, tras la visión de la obra de Loos, a una mediterraneidad “racionalista”, que posteriormente es argumentada por Alberto Sartoris (Fullaondo 1984, p. 18).

En sus viajes, Mercadal recupera el apunte rápido del natural, que constituyó una parte fundamental de su formación ⁶, para realizar una narración a través del dibujo. Los apuntes iniciales a lápiz son “pasados a limpio”, reelaborados a lo largo de los años por el propio arquitecto, respetando la fecha de los originales. Podemos observar el proceso en estos dos dibujos de 1925, de Santa Sofía, Estambul (Figs. 4 y 5): el primero, a línea de lápiz de grafito con toques de color en el fondo y los primeros planos, y el segundo, a tinta negra, con trazos controlados y tramas delineadas. Esta misma técnica se aplica en algunos casos, tomando composiciones clásicas de grabados, estampillas o ilustraciones difundidas en la época, para redibujarlas con el mismo tipo de tratamiento. En este sentido, Monet en una carta,

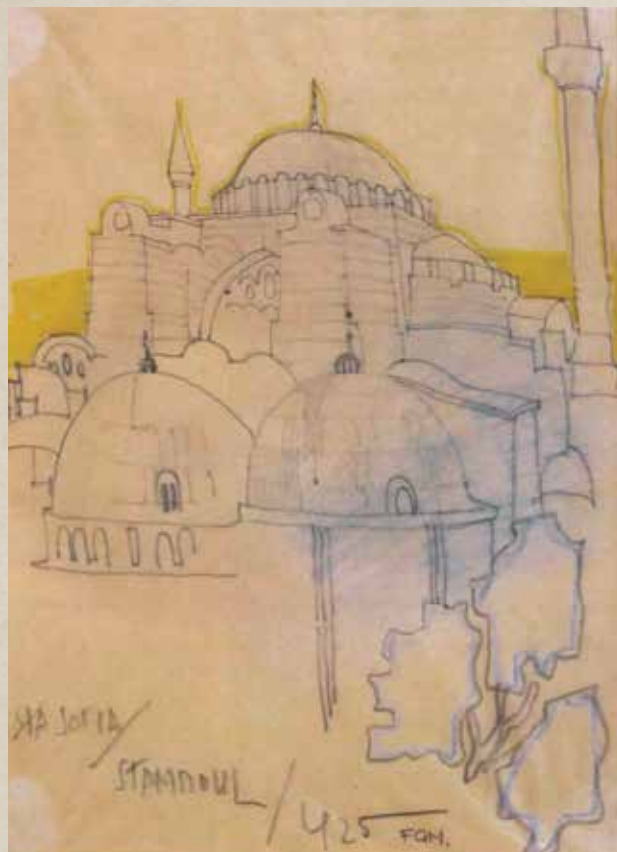
3. Phira, Santorini, 1924. Black ink on vegetal paper. 23x14 cm. Private collection, Zaragoza

en ocasiones malinterpretada, que data del 12 de febrero de 1905 a su marchante Durand-Ruel, señala: “Pero eso no significa gran cosa, y que mis Catedrales y mis Londres y otros cuadros estén hechos del natural o no, no le importa a nadie y no tiene ninguna importancia” (Monet 2010, p. 289). Reconoce así que completaba sus obras en el taller y, como sucede en el caso de Mercadal, el modelo solo era una referencia inicial, por lo que las obras no perdían interés.

Los dibujos a tinta que se han difundido y han llegado a nosotros, están realizados sobre papel vegetal de pequeño formato y dimensiones variables, sobre trazos iniciales a lápiz, como se deduce de los restos apreciados en algunas zonas (Fig. 6). Se trata de un estilo próximo a la ilustración y afín, según Carlos Flores, a la manera de algunos jóvenes arquitectos de la Escuela de Viena como Franz Kayn, Emil Hoppe o Ida Schwetz (Mercadal 1984, p. 10). Las líneas a mano alzada que definen los volúmenes y las sombras, ayudando a entender las texturas naturales, se completan en algunos casos con fondos de líneas paralelas equidistantes, propias del dibujo técnico (Fig. 7), y con tramas planas de grafito, aplicadas por la cara posterior del papel sulfurizado, aprovechando su condición translúcida (Fig. 8).

Este importante trabajo de postproducción, realizado de manera escrupulosa en estudio, conlleva una labor de síntesis que, como apreciamos en un dibujo de 1925 de Capri y el grabado en el que se basa (Figs. 9 y 10), cambia la percepción de la arquitectura, resaltando la pureza de sus volúmenes y los contrastes de luz y sombra. Desconocemos el motivo por el que

out in office, involved an effort of synthesis that, as we can appreciate in a 1925 drawing of Capri and the engraving on which it is based (figs. 9 and 10), changes the perception of the architecture, highlighting the purity of its volumes and the contrasts of light and shadow. We do not know why Mercadal carried out this later treatment, although it conditioned the perception of the portrayed object, allowing for a more effective transmission. On the other hand, it is evident that at that time, the technical conditions of the journals did not allow for the reproductions of the pencil traces, so it was necessary to “draw them with ink” in order to publish them with a certain quality. We infer therefore, that the objective, beyond that of representation, was diffusion, transmission and communication. In these drawings, full and pure forms coexist with elements such as open and half-open doors and windows, pegging clothes, pergolas, flowerpots and vines that grow on the facades and smoke coming out of the chimneys (Fig. 8), so that the concept of home is transmitted, in the vernacular sense, and it is implied that they correspond to inhabited spaces. On the one hand, the drawings, with a great ability for synthesis, show a stimulating architecture, with cubic and soft lines, which allows for establishing a clear parallelism with certain formal characteristics sought by the Modern Movement. On the other hand, in order to recognize what is portrayed, they provide with indications of everyday life in the houses, which reveal that they are inhabited and show a drop of humanity, something not typical of the images of rationalist architecture, which leads to imagine a story. As stated by Carlos Sambricio (1983, pp. 105, 137), the drawings do not decompose the popular image, analysing its elements, nor define the meaning of its construction, but rather they are a representation of what is imagined, a scholastic exercise referred to language, to a discourse of a literary nature. This identification of the image with the word, related to a logic of judgment and thought, which Mercadal inherited from Ultraism ⁶, led him to use drawing, that is, the diagram par excellence, not only as a diagram but also as a code. The image of popular housing architecture, therefore, works more by convention than by analogy, which allows interpreting it in terms of a manifest.



4



5

The work of Mercadal as manifesto

In his drawings, Mercadal rejected mimesis and used elements belonging to the Mediterranean language, to refer, using a metaphor, to a new art, in such a way that he did not emit theories, but transmitted them through the image (San Antonio 1994, 171). Diffusion was present in his life, as proves his link to the *Arquitectura* journal, for which he acted as a sort of correspondent for Europe since his time as student 7. After his trip to Paris in 1926, he changed his way of communicating, and stopped talking about the work of other architects to act as a diffuser of criteria and opinions identifiable with his own work (Sambricio 1983, p.120). The avant-garde ceased to be alien to him, to become an investigation to which he gave meaning from its own codes of representation. One of these codes are the axonometric projections, which Mercadal used, not as a means to face an architectural problem or as part of the design idea, but as a typographical layout, as a substitute for the old perspective, adopted by fashion or taste (Sambricio 1983, pp. 125). As anticipated by Carlos de San Antonio (1994, p.170), "Sartoris considers that Mercadal does not make architecture, he does not raise the problems that concern the Modern Movement,

Mercadal realizaba este tratamiento posterior, aunque condicionaba la percepción de lo representado, permitiendo que la imagen trasmitiese de forma más eficaz. Por otro lado, es evidente que en aquella época, la edición de las revistas no permitía reproducciones del lápiz, por lo que era necesario "pasarlos a tinta" para poder publicarlos con cierta calidad. Deducimos por tanto, que el objetivo, más allá de la representación, era la difusión, la transmisión y la comunicación.

En estos dibujos, los volúmenes rotundos y formas puras, conviven con elementos como puertas y ventanas abiertas o entreabiertas, tendidos, pérgolas, vegetación en forma de macetas y enredaderas que crecen por las fachadas y humo en las chimeneas (Fig. 8), de tal manera que se transmite la idea de hogar, en el sentido vernáculo y se da a entender que corresponden a espacios habitados. Por un lado los dibujos, con una gran capacidad de síntesis,

muestran una arquitectura estimulante, de líneas cúbicas y suaves, que permite establecer un paralelismo claro con ciertas características formales buscadas por el movimiento moderno. Por otro, para que se reconozca lo representado, aportan indicios de cotidianidad en las casas, que revelan que están habitadas y muestran un punto de humanidad, algo nada propio de las imágenes de arquitectura racionalista, lo que da pie a imaginar de forma paralela, una historia.

Como afirma Carlos Sambricio (1983, pp. 105, 137), los dibujos no descomponen la imagen popular, analizando sus elementos, ni definen el sentido de su construcción, sino que son una representación de lo imaginado, un ejercicio escolástico referido al lenguaje, al discurso de naturaleza literaria. Esta identificación de la imagen con la palabra, relacionada con una lógica de juicio y pensamiento, que Mercadal hereda del ultraísmo 7, lleva a utilizar



4. Santa Sofía, Estambul, 1925. Lápiz de grafito y lápices de colores sobre papel sulfurizado. 21x16 cm. Colección particular, Madrid. (Cruz Yábar 2003, p. 139)

5. Santa Sofía, Estambul, 1925. Tinta sobre papel vegetal. 21x16 cm. Colección particular, Zaragoza

6. Egina, 1925. Tinta sobre papel vegetal. 11x18 cm. Colección particular, Zaragoza

4. Sketch of Santa Sofia in Istanbul. Fernando García Mercadal, 1925. Graphite pencil and coloured pencils on sulfurized paper. 21x16 cm. Private collection, Madrid. (Cruz Yábar 2003, p. 139)

5. Rework of Santa Sofia in Istanbul. Fernando García Mercadal, 1925. Black ink on vegetal paper. 21x16 cm. Private collection, Zaragoza

6. Egina, 1925. Black ink on vegetal paper. 11x18 cm. Private collection, Zaragoza

el dibujo, es decir, el diagrama por antonomasia, no solo como diagrama sino también como código. La imagen de la arquitectura de la vivienda popular por tanto, trabaja más por convención que por analogía, lo que permite interpretarla en términos de manifiesto.

La obra de Mercadal como manifiesto

En sus dibujos, Mercadal rechaza la mimesis y usa elementos perte-

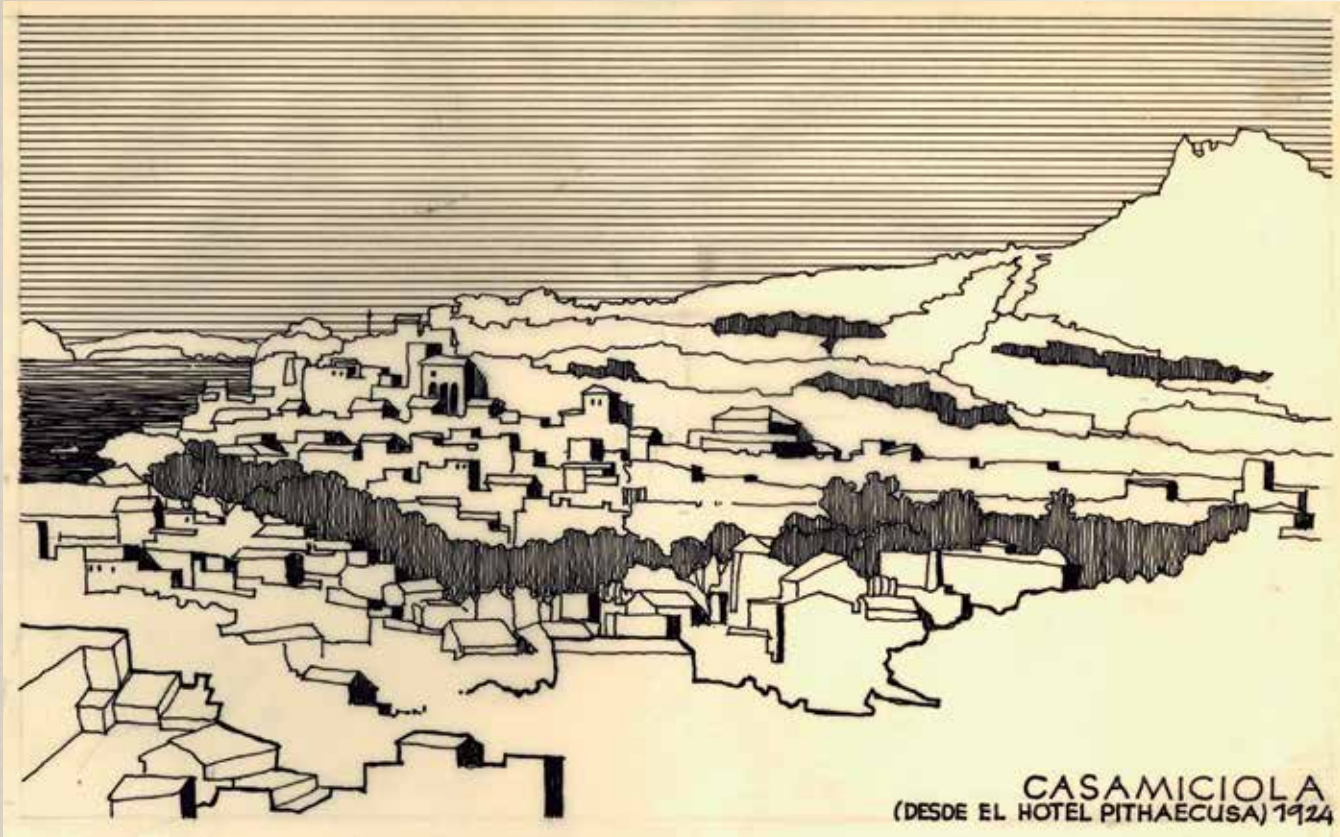
necientes al lenguaje mediterráneo, para hacer referencia, desde la metáfora, a un arte nuevo, de tal manera que no emite teorías, sino que las transmite a través de la imagen (San Antonio 1994, p. 171). La difusión se encuentra muy presente en su vida, como se advierte en su vinculación a la revista *Arquitectura*, en la que actúa como una especie de corresponsal por Europa desde su periodo de estudiante⁸. Tras su viaje a París en 1926 cambia su forma de comunicación, y deja de hablar de la obra de otros arquitectos para actuar como difusor de criterios y opiniones identificables con su propia obra (Sambricio 1983, p. 120). La vanguardia le deja de ser ajena, para convertirse en una investigación a la que da sentido desde los códigos propios de su representación.

but rather adopts the elements of its language”, he disseminated a theoretical manifesto represented by the axonometry.

Mercadal used axonometry to represent his best-known work, the *Rincón de Goya* in 1927 (Fig. 11), in which he took the principles of De Stijl, enunciated by van Doesburg. In it, from the point of view of the relation of the diagram and the code, a paradox with the use of the typography takes place; it becomes an extension of the architectural space⁸, reaffirming visually its vocation. The values of digital and analogue are inverted, of what operates by convention and by similarity, in a way that is contrary to the drawings of the Mediterranean. If those that should work by analogy lose part of that character of diagram to function as codes that operate by convention, in the axonometries the text loses part of its code character to become a diagram and operate by analogy. In both cases, the image transmits new principles, constituting a manifesto.

In 1928, *Arquitectura* journal nº 111 published images of the pavilion (Laborda 2008, pp. 121-128) following an article by van Doesburg on





7

De Stijl. Therefore, it gave the feeling that the *Rincón de Goya* was the materialization of van Doesburg's manifesto, which is to say that the Zaragoza building is a built manifesto. Beyond the image, Mercadal proposed his work as an avant-garde manifesto that transmitted for itself, as well as through the way it was represented, its message. ■

Notes

1 / This research has been possible because we have had the privilege of working with twenty original drawings, some of them unpublished (Figures 2 and 8), provided by his nephew, D. Fernando García Mercadal, to whom we are deeply grateful.

2 / Germaine Prudhommeau estimates the number of manifestoes at almost 300, considering Futurism, the Russian avant-garde and Dadaism, in addition to the less numerous of Vorticism, de Stijl, Expressionism, Bauhaus or Surrealism (Jarillot 2010, p.29).

3 / Two examples could be *Le déjeuner sur l'herbe* by Manet (1863) and *Les Femmes d'Alger* by Picasso (1907).

4 / A large part of them were shown in two exhibitions, at the Spanish Academy in Rome in 1925 and at the Spanish Museum of Contemporary Art in Madrid in 1984, and illustrate the catalogue of the latter (García Mercadal 1984) and the publication of his research "On the Mediterranean" (García Mercadal 1980).

5 / Anasagasti organized architectural excursions and passed on the admiration for what surrounded him to his disciples, something that, as Carlos Flores states, is reflected on the way they both drew (García Mercadal 1994, p. 16).

6 / Literary avant-garde movement in Spain promoted by Guillermo de Torre whose best-known figure is Jorge Luis Borges.

7 / He published his first article as a student of the School of Architecture in June 1920, and using his travel notes, he published five more articles until 1926. His role as a transmitter, not as a critic, was recognized by himself in his article on the Stuttgart Weissenhof in 1927: "But it is not the purpose of these travel

Uno de estos códigos son las axonometrías, que Mercadal utiliza, no como medio para enfrentarse a un problema arquitectónico o como parte de la idea de diseño, sino como disposición tipográfica, como sustitutivo de la antigua perspectiva, adoptado por moda o gusto (Sambricio 1983, pp. 125). Como anticipa Carlos de San Antonio (1994, p. 170), "Sartoris considera que Mercadal no hace arquitectura, no plantea los problemas que preocupan al Movimiento Moderno, sino que adopta los elementos de su lenguaje", difunde un manifiesto teórico representado mediante la axonometría.

Mercadal utiliza la axonometría para la representación de su obra más conocida, el Rincón de Goya de 1927 (Fig. 11), en la que recoge los principios de De Stijl, enunciados por van Doesburg. En ella, desde el punto de vista de la relación del diagrama y el código, se produce una paradoja con la utilización de la tipografía, que se convierte

en una forma de ampliación del espacio arquitectónico 9, reafirmando de forma visual la vocación de éste. Se invierten así los valores de lo digital y lo analógico, de lo que opera por convención y por semejanza, de forma contraria a los dibujos del mediterráneo. Si aquellos que deberían funcionar por analogía, pierden parte de ese carácter de diagrama para funcionar como códigos que operan por convención, en las axonometrías el texto pierde en parte su carácter de código para ser un diagrama y operar por analogía. En ambos casos, la imagen transmite nuevos principios, constituyendo un manifiesto.

En 1928, el número 111 de la revista *Arquitectura* publica imágenes del pabellón (Laborda 2008, pp. 121-128) a continuación de un artículo de van Doesburg sobre De Stijl. Da con ello la sensación de que el Rincón de Goya es la materialización del manifiesto de van Doesburg, es decir que el edificio de Zaragoza es un manifiesto



7. Casamiciola desde el hotel Pithaecusa, 1924. Tinta sobre papel vegetal. 17x26 cm. Colección particular, Zaragoza
 8. Zona Vesubio, Nápoles, 1924. Tinta y lápiz sobre papel vegetal. 18x19 cm. Colección particular, Zaragoza

7. Casamiciola from the Pithaecusa hotel, 1924. Black ink on vegetal paper. 17x26 cm. Private collection, Zaragoza
 8. Vesuvius, Naples, 1924. Black ink and pencil on vegetal paper. 18x19 cm. Private collection, Zaragoza

construido. Más allá de la imagen, Mercadal propone su obra como un manifiesto de vanguardia que transmite por sí misma, además de por la forma de representarla, su mensaje. ■

Notas

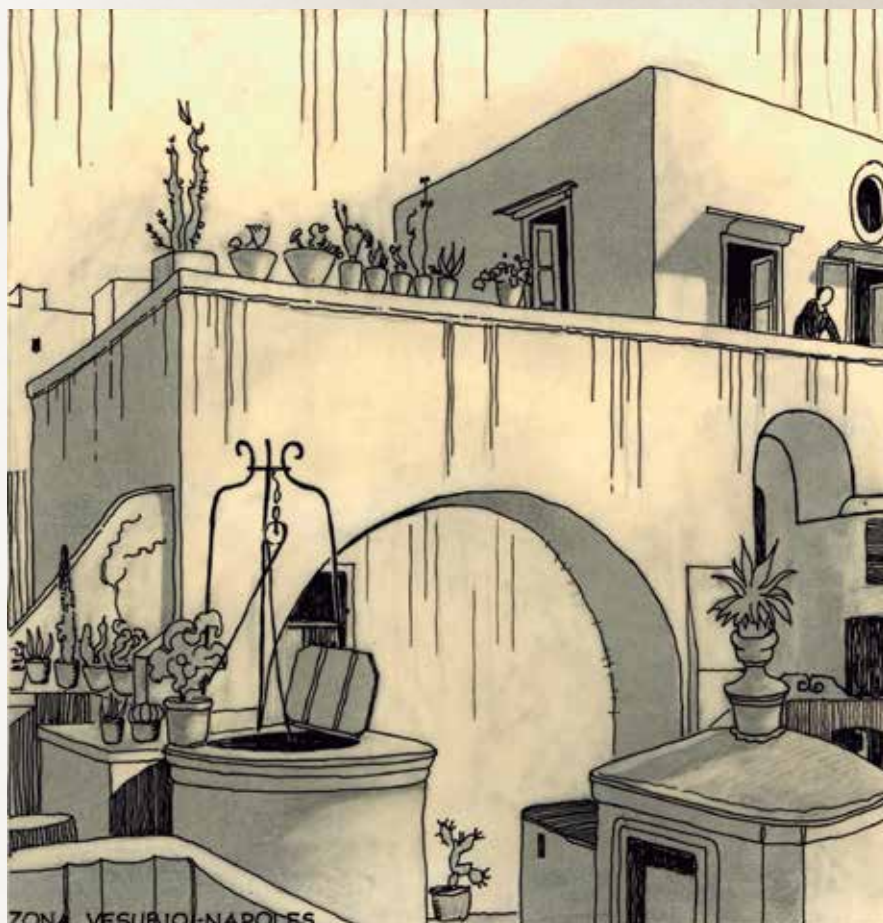
- 1/ Esta investigación ha sido posible debido a que hemos tenido el privilegio de trabajar con una veintena de dibujos originales, algunos de ellos inéditos (figs. 2 y 8), facilitada por su sobrino nieto, D. Fernando García Mercadal, al que estamos profundamente agradecidos.
- 2/ Germaine Prudhommeau cifra el número de manifiestos entre el futurismo, las vanguardias rusas y el dadaísmo en casi 300, además de los menos numerosos del vorticismismo, el Stijl, el expresionismo, la Bauhaus o el surrealismo (Jarillot 2010, p. 29).
- 3/ Dos ejemplos de ello podrían ser *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863) y *Les Femmes d'Alger* de Picasso (1907).
- 4/ Gran parte de ellos forman parte de dos ex-

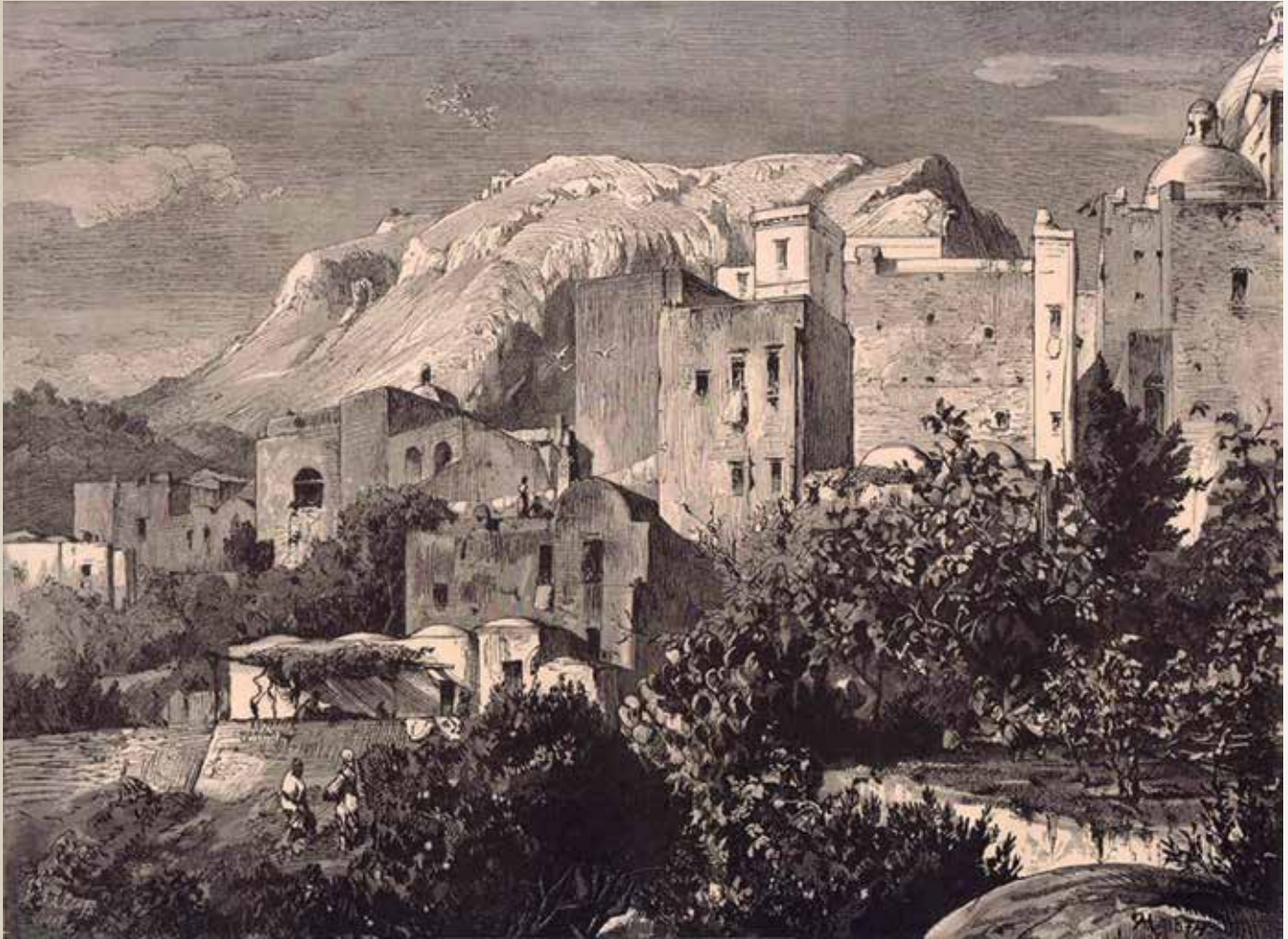
- posiciones, en la Academia de Roma en 1925 y en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en 1984, e ilustran el catálogo de esta última (García Mercadal 1984) y la publicación de su estudio "Sobre el Mediterráneo" (García Mercadal 1980).
- 5/ No vamos a entrar en la polémica sobre la vinculación entre estos estudios y el origen del movimiento moderno: "algunas de las características de estas arquitecturas mediterráneas, como la simplicidad de formas, la ausencia de decoración, su cubismo, la intervención del color, su cubierta en terraza... coinciden en absoluto con las de la arquitectura más avanzada, más en boga en todas las naciones de Europa, en Francia, Alemania, Dinamarca, Checoslovaquia, Austria, etc... y sería curioso también investigar sobre la posible influencia de estas construcciones mediterráneas sobre los iniciadores de esta tendencia" (García Mercadal 1984, p. 14).
- 6/ Anasagasti organizaba excursiones arquitectónicas y contagiaba a su discípulo de la admiración por lo que le rodeaba, algo que, como afirma Carlos Flores, se refleja la manera de dibujar de ambos (García Mercadal 1994, p. 16).
- 7/ Movimiento literario de vanguardia en español impulsado por Guillermo de Torre cuya figura más conocida es Jorge Luis Borges.
- 8/ Su primer artículo lo publicó como alumno de

notes to make criticism, which demands calm, repose, meditation and measure" (Laborda 2008, p.104).
 8/ Something that he had already stated about the architecture of De Stijl in 1926, in *Arquitectura* journal nº 82 (Laborda 2008, p.43), where referring to the lack of individuality of the planes he wrote, "Using this layout of planes infinity can be filled, in all directions, without any limitation".

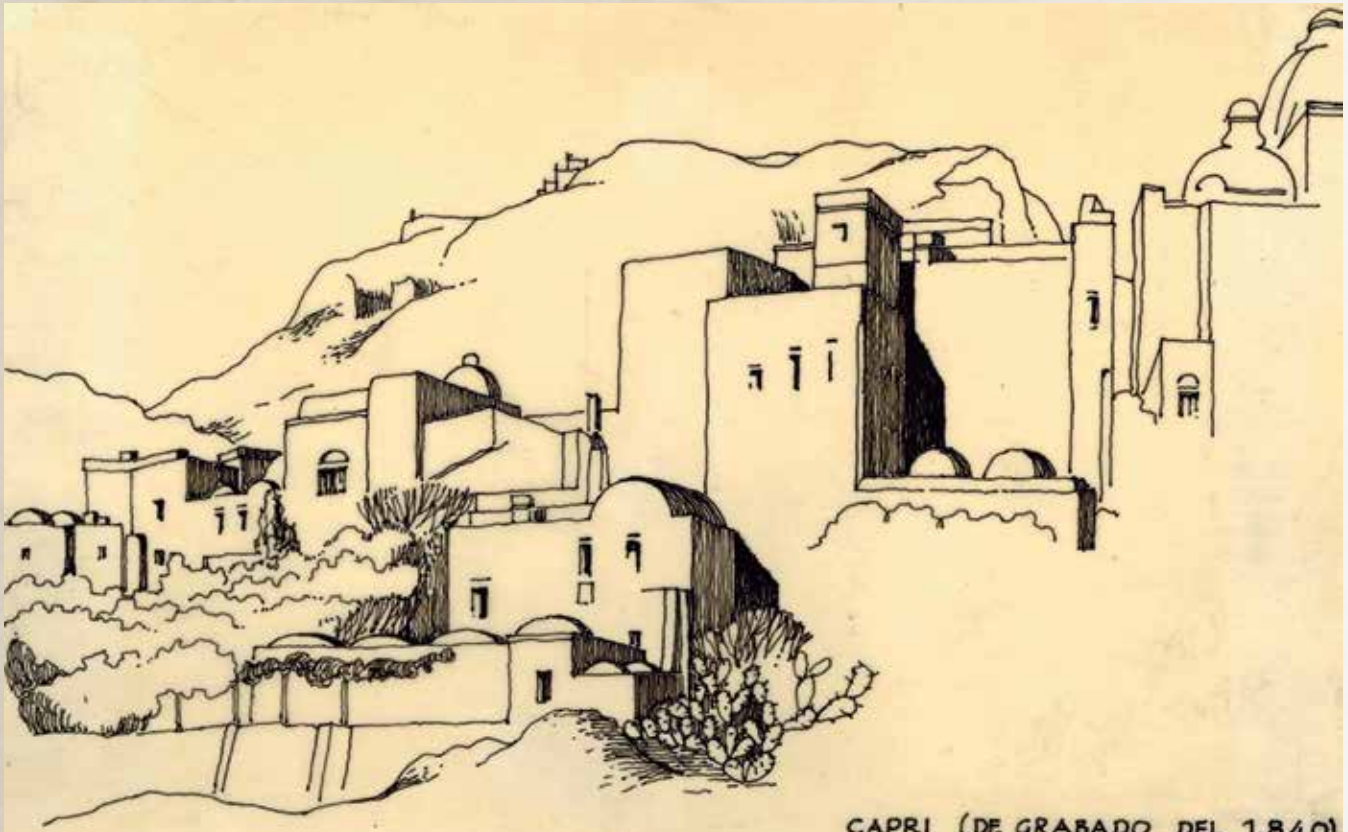
References

- CRUZ YÁBAR, M.T. (coord.), 2003. Fernando García Mercadal. *Roma y la Tradición de lo Nuevo: Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*. Madrid: SEACEX, pp. 132-143.
- DELEUZE, G., 2008. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- DIEZ IBARGOITIA, M., 2013. *Roma y la formación de los arquitectos en la Academia de España: 1904-1940*. Doctoral Thesis. Universidad Politécnica de Madrid.
- FULLAONDO, J.D., 1971. García Mercadal: elegía y manifiesto. *Nueva Forma*, 69, pp. 2-7.
- FULLAONDO, J.D., 1984. *Fernando García Mercadal: Arquitecto aproximativo*. Madrid: COAM.
- GARCÍA MERCADAL, F., 1980. *Sobre el Mediterráneo: sus litorales, pueblos, culturas*. Madrid: Sucs. J. Sanchez de Ocaña y Cía., S.A.
- GARCÍA MERCADAL, F., 1984. *La casa mediterránea (Catalog)*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- GARCÍA-MERCADAL Y GARCÍA-LOYGORRI, F., 1996. Pequeño gran hombre. *Sobre el Mediterráneo: sus litorales, pueblos, culturas* (reed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, p. 11-19.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F. and MARCHÁN FIZ, S., 1999. *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Madrid: Istmo.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., 2017. Alla scoperta dell'architettura vernacolare mediterranea: il viaggio di un architetto spagnolo Fernando García Mercadal in Sicilia (1924). Barbera, P.; Vitale, M.R. (ed.), *Sicily through foreign eyes: travelling architects, Università degli studi di Catania, Struttura didattica speciale di architettura e Lettera Ventidue*. Siracusa, pp. 255-275.
- JARILLOT RODAL, C. *Manifiesto y vanguardia: los manifiestos del futurismo italiano, dada y el surrealismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- LABORDA, J. (Ed.), 2008. *Artículos en la revista Arquitectura. 1920-1934*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- MADERUELO, J., 2016. El arte de los manifiestos y el papel de las revistas. Lafuente J.M., *El arte de ver: tratados, revistas, manifiestos*. Heras: La Bahía, pp. 81-116.
- MONET, C., 2010. *Los años de Giverny Correspondencia*. Madrid: Turner publicaciones.
- RIEGL, A., 1992 [2001]. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- SAMBRICIO, C., 1983. *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid.
- SAN ANTONIO GÓMEZ, C., 1994. La influencia de De Stijl y de las vanguardias literarias en los dibujos axonométricos de Mercadal. *Revista EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2, pp. 166-172.
- WHITMAN, W., 1999. *Hojas de hierba*. Barcelona: Lumen.





9



CAPRI (DE GRABADO DEL 1.840)

10



la Escuela Superior de Arquitectura en junio de 1920, y a partir de sus notas de viaje publicó cinco artículos más hasta 1926. Su papel como transmisor, no como crítico, es reconocida por él mismo en su artículo sobre la Weissenhof de Stuttgart en 1927: “Pero no es el objeto de estas notas de viaje el hacer crítica que exige calma, reposo, meditación y medida” (Laborda 2008, p. 104).

9/ Algo que ya había enunciado sobre la arquitectura de De Stijl en 1926, en el nº 82 de la revista *Arquitectura* (Laborda 2008, p. 43), donde refiriéndose a lo informe y la falta de individualidad de los planos señala: “Por esta determinación de planos se puede llenar hasta el infinito, en todos los sentidos, sin limitación”.

Referencias

- CRUZ YÁBAR, M.T. (coord.), 2003. Fernando García Mercadal. *Roma y la Tradición de lo Nuevo: Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*. Madrid: SEACEX, pp. 132-143.
- DELEUZE, G., 2008. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- DIEZ IBARGOITIA, M., 2013. *Roma y la formación de los arquitectos en la Academia de España: 1904-1940*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.
- FULLAONDO, J.D., 1971. GARCÍA MERCADAL: elegía y manifiesto. *Nueva Forma*, 69, pp. 2-7.
- FULLAONDO, J.D., 1984. *Fernando García Mercadal: Arquitecto aproximativo*. Madrid: COAM.
- GARCÍA MERCADAL, F., 1980. *Sobre el Mediterráneo: sus litorales, pueblos, culturas*. Madrid: Sucs. J. Sanchez de Ocaña y Cía., S.A.
- GARCÍA MERCADAL, F., 1984. *La casa mediterránea (Catálogo)*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- GARCÍA-MERCADAL Y GARCÍA-LOYGORRI, F., 1996. Pequeño gran hombre. *Sobre el Mediterráneo: sus litorales, pueblos, culturas* (reed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, p. 11-19.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F. y MARCHÁN FIZ, S., 1999. *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Madrid: Istmo.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., 2017. Alla scoperta dell'architettura vernacolare mediterranea: il viaggio dell'architetto spagnolo Fernando García Mercadal in Sicilia (1924). Barbera, P.; Vitale, M.R. (ed.), *Sicily through foreign eyes: travelling architects, Università degli studi di Catania, Struttura didattica speciale di architettura e Lettera Ventidue*. Siracusa, pp. 255-275.
- JARILLOT RODAL, C. *Manifiesto y vanguardia: los manifiestos del futurismo italiano, dada y el surrealismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- LABORDA, J. (Ed.), 2008. *Artículos en la revista Arquitectura. 1920-1934*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- MADERUELO, J., 2016. El arte de los manifiestos y el papel de las revistas. Lafuente J.M., *El arte de ver: tratados, revistas, manifiestos*. Heras: La Bahía, pp. 81-116.
- MONET, C., 2010. *Los años de Giverny Correspondencia*. Madrid. Turner publicaciones.
- RIEGL, A., 1992 [2001]. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- SAMBRICIO, C., 1983. *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid.
- SAN ANTONIO GÓMEZ, C., 1994. La influencia de De Stijl y de las vanguardias literarias en los dibujos axonométricos de Mercadal. *Revista EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2, pp. 166-172.
- WHITMAN, W., 1999. *Hojas de hierba*. Barcelona: Lumen.

9. Capri desde el hotel Pagano, Adolf Closs, 1877. Xilografía. 18x25 cm. Colección particular, Madrid

10. Capri (de grabado del 1840), 1925. Tinta sobre papel vegetal. 12x20 cm. Colección particular, Zaragoza

11. Rincón de Goya, 1927. Axonometría (Fullaondo 1984, p. 54)

9. Capri from Pagano hotel, Adolf Closs, 1877. Xylography. 18x25 cm

10. Capri (from an 1840 engraving), 1925. Black ink on vegetal paper. 12x20 cm. Private collection, Zaragoza

11. *Rincón de Goya*, 1927. Axonometric (Fullaondo 1984, p. 54)

