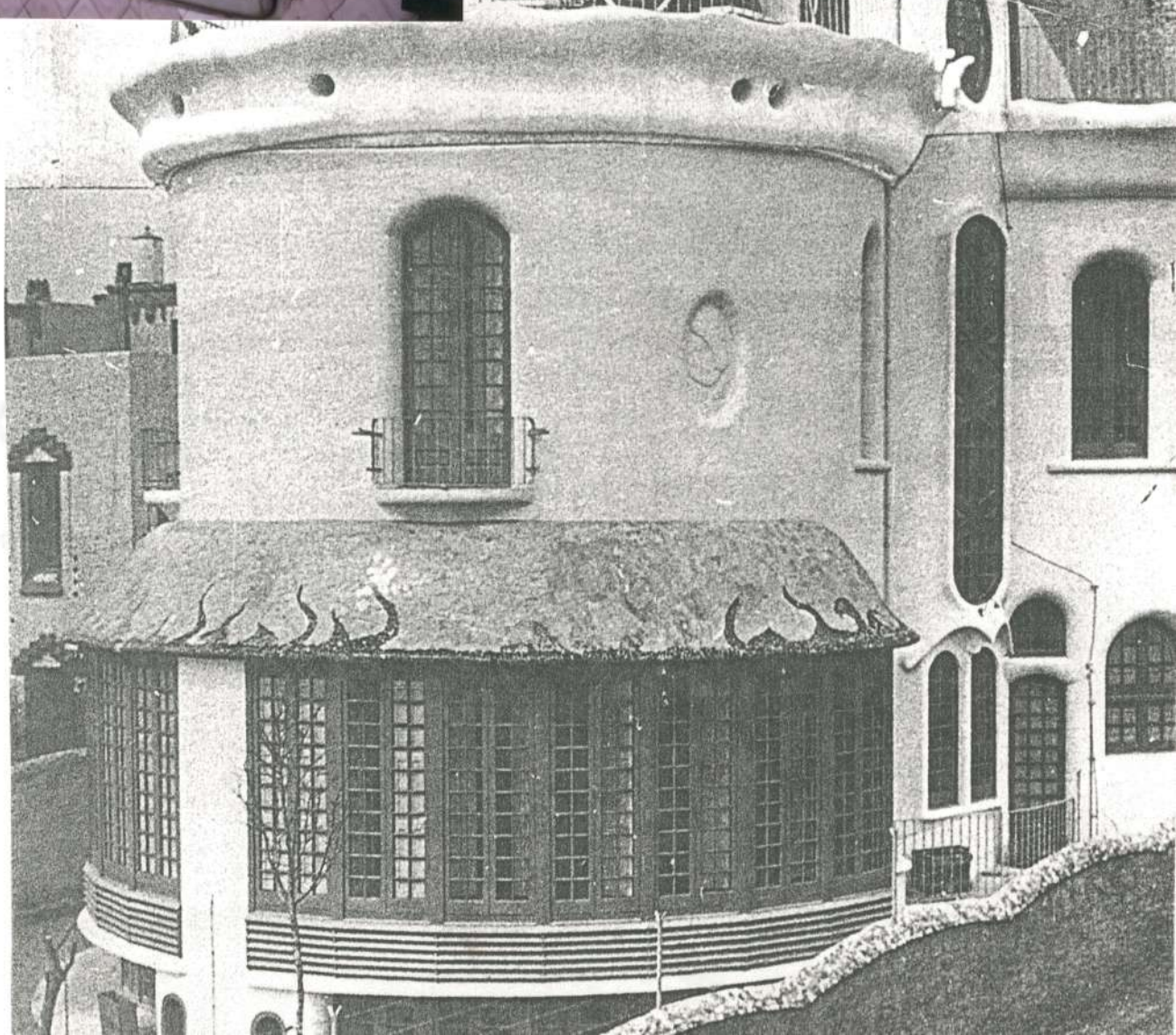
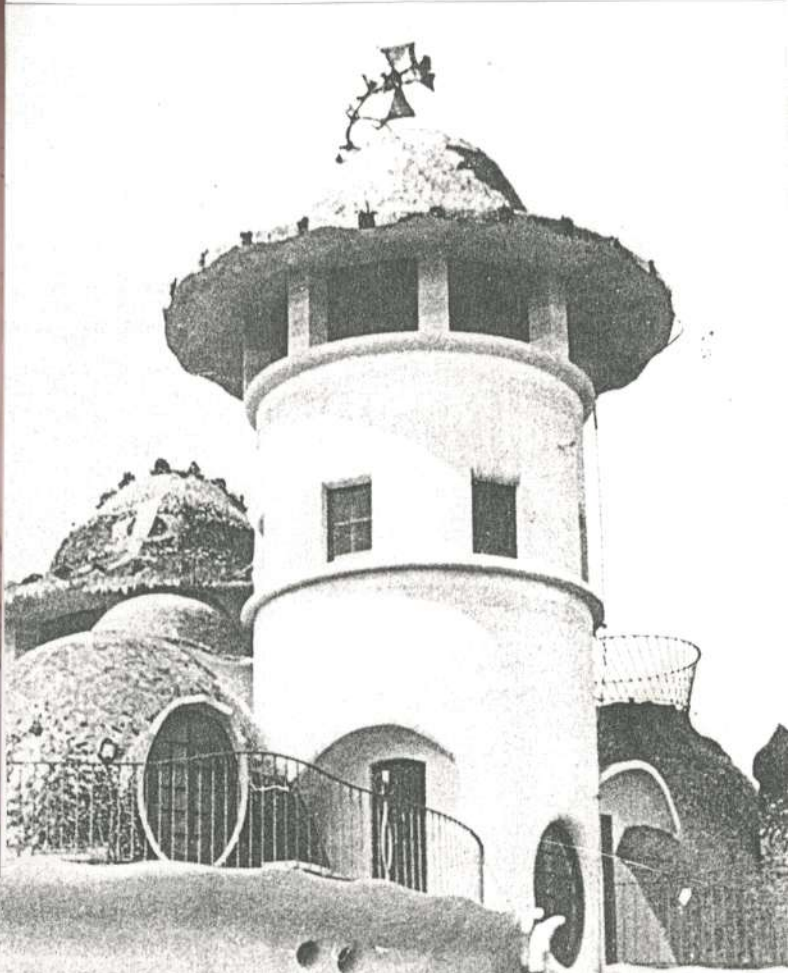


CAPITULO XI

Quien todo lo entiende ... es que está mal informado.

Refran chino.



El arquitecto Domenech i Estapá publica un artículo, en 1.912, con el título de "Modernismo arquitectónico" en el que una larga introducción nos pone en guardia contra aquellos que utilizan el sentimiento al argumentar un problema artístico. A través de la inteligencia se puede llegar a depurar en el arte lo esencial de lo accesorio en cualquier manifestación artística del pasado **"obedeciendo todos a las leyes permanentes de lo bello"** afirma Domenech (1).

Reconoce, no obstante, la existencia de **"lazos muy estrechos que ligan el progreso artístico a las condiciones sociales y morales de los pueblos"**, así la firmeza en las creencias religiosas es la mejor guía para el sentimiento estético, pues si faltan estos el sentimiento andará sin brújula. Achaca la confusión reinante a las **"conciencias que no están firmemente iniciadas en las verdades reveladas del cristianismo"** (2).

A pesar de este largo preámbulo, reconoce que **"el empleo de nuevos materiales que antes no se conocían, como los cementos, y la fácil manipulación de los materiales, y sobre todo del hierro, que tanta utilidad presta en forma de elemento sustentante, ha de conducir, pese a los arquitectos, a un nuevo estilo que selle la personalidad del arte en nuestra época, y del cual se empiezan ya a poder admirar algunos atrevidos y hermosos ejemplos en los palacios para exposiciones y en edificios monumentales de reciente construcción"** (3).

Reconoce el espíritu de rebeldía de la época y levanta la voz de alarma contra el llamado "modernismo" arquitectónico, paralelo al religioso **"pues uno y otro ... pretenden recabar para el hombre el derecho a utilizar exclusivamente de su razón ... haciendo caso omiso de la autoridad ..."**. Para la arquitectura recaba la autoridad de **"las verdades inconcusas que el hombre desde que fue creado y a través de todos los siglos y todas las civilizaciones han respetado sellando su existencia en todos los monumentos que constituye la historia gráfica del arte por excelencia de la humanidad"** lógicamente la arquitectura (4).

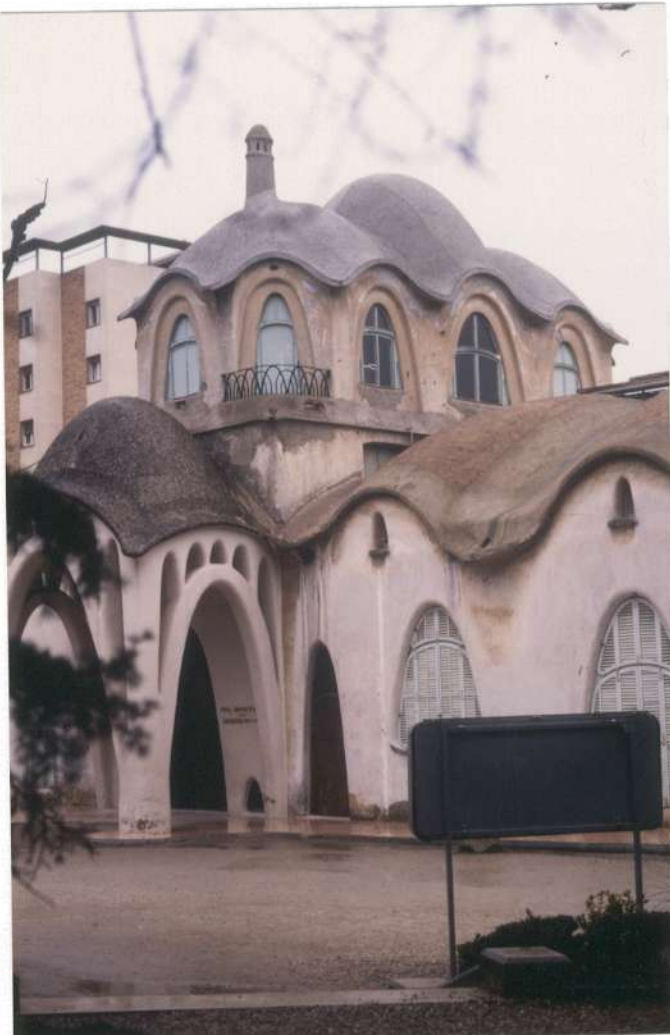
Poco más tarde enumera estas "verdades inconcusas" tales como **"continuidad de líneas y superficies, y sobre todo con la de la ponderación de las masas y simetría de las formas"** presente en todas las arquitecturas que para Domenech i Estapá son **"las bases incontrovertibles e insustituibles de toda obra arquitectónica, que como obra del hombre, no han de faltarle las cualidades geométricas de su cuerpo, imagen de Dios..."** etc (5).

Si las anteriores citas permiten deducir influencias teóricas claras, en la continuación del artículo enumera algunos problemas de orden técnico preocupantes a su juicio: así por ejemplo el que una columna tenga la forma de un tronco de árbol con desigualdades de dirección y diámetro.

Los contornos disimétricos de las ventanas con sus problemas constructivos, etc. Lo que parece más interesante de la argumentación es la preocupación por recurrir al elemento ferreo en auxilio de la piedra **"a escondidas y como si le diera vergüenza"** de la misión de este elemento auxiliar.



Coherente con su discurso, Domenech i Boada realiza una obra eclectica o poliestilistica en el Ensanche, donde la desorientación que atribuye a su época encuentra en este edificio su mejor y más depurado exponente.



LL. Muncunill: Masia Freixa (Terrassa).

La arquitectura como "resplandor de la verdad" parece una preocupación general de la época. Así afirma categóricamente **"Principio incontestable es que ésta sea siempre en sus formas reflejo fiel de su constitución y que hablen al espectador con toda la verdad que se deriva de la resistencia de los materiales empleados y del principio mecánico que ha servido de base para su agrupación"** (6) consecuentemente no puede estar conforme con la arquitectura modernista que en su opinión está muy alejada de estos principios.

Asocia naturalismo con modernismo por la disposición informe de apoyos, columnas y remates, atacando la racionalidad de su génesis **"pues la naturaleza no desgeometrizaba por capricho, ni ofrece grandes masas sin su correspondiente apoyo, ni por sistema destierra y anatematiza la línea recta y la superficie plana ..."** (7). La autoridad de la naturaleza es esgrimida constantemente de la forma más sorprendente y con los argumentos más contrapuestos. Su autoridad viene dada **"como obra de Dios"**, aunque su interpretación -no podía ser de otra manera- es varia y variopinta. Acaso lo más interesante de esta interpretación es cuando se alude a la esencia de la naturaleza. Así afirma Domenech **"es esencialmente geométrica en sus intimidades y es perfectamente matemática en todas sus leyes"** (parece cita de Matila C. Ghyka). Alude a su **"sublime línea recta que Pitágoras decía ser la que representa lo infinito"** (8), tema que da cierta luz a la base argumental.

Consecuentemente con este punto de vista se queja Domenech i Estapá de que la arquitectura de sus contemporáneos "modernistas" no utilice el arsenal de formas hijas de la inteligencia humana. **¿Porqué -se pregunta- sistemáticamente ha de rechazarlas, copiando en cambio formas de la naturaleza a que está aplicadas y las circunstancias de fuerzas y condiciones a que se ha encontrado sujeta ..."** (9), está proponiendo una interpretación conceptual de la naturaleza y ahora afirma que estas formas no tienen nada que ver con las necesidades materiales y morales que la arquitectura debe satisfacer.

Entiende, no obstante que el olvido de la geometría **"ha querido legitimarse con la necesidad de fundarse en un racionalismo mecánico"** (10). Los ideales de la arquitectura, aquellos valores que expresan el gestalt-ideal de un determinado momento quedan reflejados de manera clara en este artículo. O mejor los temas de debate, aquellos ismos en los que se está fundamentando la expresión arquitectónica.

Interpreta correctamente a Viollet cuando entiende que el ideal del racionalismo mecánico es utilizar los materiales según su estricta resistencia sin emplear más volumen del que sea preciso dadas las cargas a que está sujeto, etc. Cita a un "distinguido profesional" (se refiere a Felix Cardellach) al hablar de materiales unirresistentes, potencial de acción externa y apunta la limitación que esta vía tiene al indicar que es **"una pura ilusión al querer deducir la forma arquitectónica de tal principio exclusivo"** (11).

Muestra Domenech su predilección por las formas clásicas y aboga por la geometría recordando el amplio repertorio que tiene el arquitecto a la hora de elegir **"desde la seriedad más imponente del estilo egipcio a la ligereza y colorido del estilo japonés"** (12). Domenech, no obstante la manifestación de eclecticismo o de poliestilismo, según conveniencia, apunta la necesidad que tienen los arquitectos de **"ir adoptando la forma visible al género de estructura que se emplea"**. Y es que nadie escapa al espíritu de su época.



La concepción de los puentes que se están realizando en este periodo histórico tiene mucho que ver con esta imagen. La idea de un gran arco y una secuencia de arcos de menor escala para aligerar la masa del conjunto.



Como dice Giedión (La mecanización toma el mando, pág. nº5) **"El siglo XVIII casi llegó a identificar el progreso de la ciencia con el progreso social y con el carácter perfectible del hombre"** y **"en el siglo XIX el credo del progreso fue elevado a categoría de dogma, un dogma al que se dieron diversas interpretaciones en el curso del siglo"** (13). Así el recurso a la razón contra el sentimiento es obligado aunque luego en el desarrollo se ponga más sentimiento que razón. A la lectura estilística de la historia se le intenta dar un barniz científico. e trata de deducir leyes generales de la utilización de los estilemas con los que inducir maneras de hacer. Se aplica el concepto de evolución a la arquitectura. Es interesante constatar que se observan no las causas sino los instrumentos. No el propósito creativo, aquellas ideas de las que en última instancia la arquitectura es vehículo, sino los instrumentos de expresión. Se propone una visión conceptual de la naturaleza y no se entiende la precisa aplicación conceptual que hace Gaudí.

Se está radiografiando la confrontación de autoridades en definitiva. La autoridad de Vitruvio, a estas alturas bastante devaluada, contra la influencia de Viollet. Así se habla de construir las leyes de la eutimia y simetría, ponderación de masas y continuidad de líneas, leyes de armonía y se ataca el capricho de la moda cuando se está proponiendo como alternativa los estilos históricos. La libertad del artista se convierte - para Domenech- en un auténtico libertinaje (este lenguaje se pondrá de moda posteriormente) provocando una auténtica anarquía. Así, tras un violento y frontal ataque acaba con una descalificación contundente afirmando que **"no producen más que obras ridículas ya que faltándoles los principios fundamentales del arte, no pueden impunemente burlarse de lo que ha sido, es y será fundamente lógico de toda belleza arquitectónica"** (14).

Es interesante, por contrapartida, ver la lucidez con que Domenech es consciente de la crisis estilística cuando comenta acerca de la variedad y hasta **"disparidad de los estilos arquitectónicos que informa la multitud de fachadas y nuevas construcciones, y esto, que a primera vista hace creer o puede hacer pensar en la gran fecundidad imaginativa de los arquitectos que dirigen en Barcelona tales construcciones, es signo evidente y real de una verdadera desorientación ..."** etc. (15). Desorientación de la que el propio Domenech i Estapá es uno de los más fieles representantes y el citado artículo tan solo una muestra.

En la misma revista, y al año siguiente (1.913) Domenech i Estapá es contestado por el arquitecto Luis Muncunill en un artículo que titula "Arquitectura moderna". Muncunill expresa su queja de la condena de la arquitectura moderna y rechaza el ismo. Entiende que el modernismo se asocia a exageraciones de arquitectura sin sentimiento, sin identidad pero rechaza que se meta en el mismo saco a toda la producción de su época.

Rechaza también todo historicismo pues entiende que cada época tiene inevitablemente su propia arquitectura. El estudio de la arquitectura antigua lo recomienda, pero propone una asimilación conceptual más que formal así como la **"inspiración de la naturaleza, y los nuevos adelantos científicos y de construcción"** ... (16) que es la forma inconsciente de dar expresión a la época. El progreso de las ciencias auxiliares de la construcción y la industria, los nuevos materiales como hierro y cemento ... son datos propios pero también lo son **"los pilares inclinados para resistir fuerzas oblicuas, que por los adelantos mecánicos pueden determinarse perfectamente, dando manera de contrarrestar los**



Como dice Giedion (La mecanización totaliza el progreso de la ciencia con el arte y en el siglo XIX el caso de la fábrica) y en el siglo XX el caso de la fábrica al que se dieron diversas formas, el arte como el resultado de la actividad humana en el espacio. A la vez, el arte como el resultado de la actividad humana en el espacio. A la vez, el arte como el resultado de la actividad humana en el espacio. A la vez, el arte como el resultado de la actividad humana en el espacio.

En este sentido, la arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo.

La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo.

En la misma línea, la arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo.

Respecto a la arquitectura, el estudio de la arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. La arquitectura es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo.

empujes de las bóvedas sin necesidad de engorrosos y costosos contrafuertes antiguos" (17).

Muncunill afirma que la construcción no es un fin o sea **"que el arte no ha de estar supeditado a la materialidad de la ejecución"** ya que la arquitectura no es un puro problema de mecánica **"pero la construcción es un medio tan poderoso -afirma Muncunill- que no es dable edificar prescindiendo de la misma" ...** . Pone como ejemplo las deficiencias mecánicas de las edificaciones góticas y reclama la autoridad científica a la hora de formalizar la arquitectura. **"De la lucha del hombre hacia la perfección nacen las artes en progreso constante, paralelamente a los progresos de la humanidad entera" (18).**

La expresión de la obra estará regida por la sinceridad y cada parte de una construcción reflejará el oficio constructivo y mecánico a que está destinada. **"Los atirantados metálicos, que simplifican extraordinariamente la construcción, como lo demuestra el gran empleo que se hace en los edificios industriales"** es un medio importante para contrarrestar empujes de bóvedas. Y estos pueden colocarse vistos y ocultos **"para favorecer -en este último caso- el aspecto monumental del edificio" (19).**

Se recurre a la autoridad de la naturaleza para justificar el que un tirante quede oculto. No se opone a la veracidad de la obra. La imagen más socorrida serán las nervaduras del cuerpo humano extrapolándose -como ya hiciese Felix Cardellach- al hormigón armado la imagen, el simil biológico. Las construcciones metálicas y de hormigón, desconocidas en la antigüedad van a provocar perplejidad estética pues no existen referencias formales. Se empieza, no obstante, a reconocer como artísticos algunos resultados.

Es esta sorpresa ante el hecho, esta toma de conciencia de la ampliación del campo de la arquitectura, o tal vez de lo que es la arquitectura, que ya queda apuntada en el comentario marginal de Luis Muncunill a las edificaciones industriales, queda de manera explícita plasmado en un artículo que escribe Teodoro de Anassagasti en 1.914 en la revista citada. El artículo lleva por título inequívoco **"El arte de la construcción industrial"**. En el artículo queda reflejada la conciencia generalizada de que la arquitectura solo se ocupa de edificación monumental. Es más, cuando interviene el arquitecto en ellas lo hace en el sentido de "lavarles la cara" ya ornamentando las fachadas o -en expresión de Anassagasti- rompiendo la **"monotonía de la línea horizontal"**. Sin embargo **"no se atrevió a adueñarse del problema"** y **"resolverlo desde su origen y en toda su integridad"** (20). Anassagasti recuerda que en su origen lo que se ha convertido en tirana estilística tuvo su origen en la utilidad y cita como ejemplos de cambio de actitud la fábrica de turbinas y motores AEG de Peter Behsens entre otros destacados autores que anuncian un cambio de actitud.

Hay en su artículo otro aspecto interesante por cuanto de manera explícita expresa un nuevo vector en la estética moderna. Así, opina Anassagasti, que la admiración por lo antiguo es acrítica e incondicional y sin embargo **"¿Cuántos hay capaces de cantar la belleza de una máquina moderna, producto asombroso de la inteligencia?"** Extrapolado de esta estética supone el mostrar la envoltura arquitectónica con los medios más sencillos, con sobriedad y energía los fines de la construcción.

Hay que dejar de lado los **"rancios principios de la teoría arquitectónica enemiga de la evolución y no renegar de los productos modernos. Y como epílogo consecuente**



Interior view of the modern architectural structure, showing the curved concrete arches and the grid of vertical supports.



Exterior view of the historic stone bridge, showing the multiple arches and the surrounding landscape with trees and foliage.

The bridge is a masterpiece of traditional architecture, featuring multiple arches and a sturdy stone construction. The surrounding landscape is lush with trees and foliage, creating a beautiful contrast with the historic structure.

¿Cómo podrá afrontarse el diseño de las construcciones industriales?" Anassagasti es categórico: **"No cabe duda que proyectándoles unidos los ingenieros y el arquitecto"** (21).

Anassagasti enumera a continuación una serie de aspectos que le sugiere la estética maquinista y que no van tanto hacia un racionalismo, un ir a la esencia de la forma despojándola de toda ornamentación, una ética en definitiva, cuanto que apunta hacia una determinada formalización mimética respecto a la máquina y que dará en la arquitectura frutos conocidos y desarrollados por Juan Antonio Ramirez en el artículo "El transatlántico y la estética de la máquina en la arquitectura contemporánea".

Para conseguir esta estética se atenderá a la **"movilidad y variedad de las plantas; la diversidad de formas y tamaños en las dependencias; sus agrupaciones raras; la riqueza de huecos, (algunos grandes, que rasguen todo el muro para dar paso a trenes aéreos, vagones mercancías; su distribución aritmética, agrupadas a veces en un paño, dejando desamparados y secos otros); gruesas tuberías, que, a manera de arterias visibles, ligen unos a otros pabellones; puentes, chimeneas, etc..."** (22).

El entusiasmo por la imagen maquinista la acerca al manifiesto futurista cuando expresa su entusiasmo por la vitalidad que adquiriría la arquitectura con **"el humo y el vapor que arrojan las fábricas; las llamaradas que despiden y el agua ..."**, **"les haría aparecer como ingentes seres, monstruos, dotados de una fuerza y un encanto que indudablemente habrá de impresionaros con agrado y seducirnos"** (23). La fábrica afirma Anassagasti, al fin y al cabo, no es más que un aparato Esta condición de gran aparato hallaría su adecuada expresión sin someterse a unos principios académicos caducos, que violentan su destino poniendo de relieve, enfatizando su propia esencia. Se trata, en opinión de Anassagasti, de crear tipos; tipos que manifiesten el destino del edificio.

De la manifestación de la estructura como motivo formal en que poner el acento se va declinando hacia el uso. Uso que va a compartir con la estructura, en los primeros e inevitables ejemplos que crean tipos desligados de la arquitectura tradicional y que comparten la doble tendencia mostrada por la estética maquinista tal como silos, depósitos de grano, depósitos de agua, etc., estando el pabellón de turbinas que cita Anassagasti, de la AEG, del que se habla más adelante, ligada a las formas clásicas y siendo un ejemplo de la estética de la máquina en su sentido más profundo y menos formal.

La polémica de Domenech i Estapá y L. Muncunill refleja, al igual que la de Soler i March y Gaudí, el enfrentamiento de dos corrientes diferentes en el período modernista, abocadas ambas a un callejón sin salida. Acaso el manifiesto de Domenech es más ingenuo y apasionado que la asunción consciente de esta visión que hace Soler i March. Ambos son conscientes, aunque de manera diversa, de la crisis en la que se encuentra la cultura tradicional.

La cultura ecléctica actúa sin demasiada convicción dar, como dice Benevolo, **"respetabilidad a las estructuras de los ingenieros"**. Vale la pena recordar las palabras de Benevolo: **"La academia hacia 1.890 se retira de las polémicas estilísticas. Los estilos se consideran hábitos contingentes, y cualquier pretensión de exclusividad se considera superada; la prerrogativa de los arquitectos, que las distinguen de los ingenieros, es la**



libertad de escoger estas o aquellas formas, prerrogativa individual, no colectiva, que depende del sentimiento, no de la razón. El eclecticismo ya no se interpreta como una posición de incertidumbre, sino como propósito deliberado de no encerrarse en una formulación unilateral, de juzgar cada caso, de manera objetiva e imparcial" (24).

"Esta interpretación evita, de hecho, las polémicas artificiosas entre los seguidores de los distintos estilos, pero eliminando en la enseñanza cualquier carácter de tendencia, renuncia al único apoyo concreto que tiene la cultura académica para aferrarse a la realidad -el tradicional paralelismo entre preceptos clásicos y usos constructivos- y prepara la disolución de toda la herencia cultural acumulada en la academia. (25).

El clasicismo, en el instante en que queda precisado científicamente, se convierte en convención arbitraria y se convierte en neoclasicismo. Pero esta nueva actitud se extiende más allá de las formas clásicas; convención por convención el mismo tratamiento puede ser aplicado a cualquier tipo de formas del pasado. Los escritores anglosajones llaman a este movimiento historicista (26).

"La tesis de la cultura humanista -la unidad de lenguaje y la libertad otorgada a los artistas en el ámbito de lenguaje mismo- se convierte en este momento en contradicción sin salida.

La fidelidad histórica reduce a cero la libertad del artista pues no se trata de ejemplos ideales sino reales conocidos experimentalmente. En cambio se puede decidir de forma ilimitada entre estilos.

El historicismo puede considerarse como una reducción al absurdo de la cultura renacentista y se muestra como el epílogo que cierra el ciclo secular del clasicismo europeo" (27).

Recordando las palabras de Focillon "solo en la seguridad que procura una rigurosa definición intelectual el espíritu es verdaderamente libre. Solo el poder del orden formal autoriza la creación libre su carácter espontáneo". (28) Y es precisamente esta seguridad intelectual desde la que opera Gaudí o Muncunill que están desarrollando las teorías de Viollet.

Sin embargo, esta corriente también está abocada a un callejón sin salida pues cierran un período técnico artesanal del que, expresivamente, son los representantes más genuinos. La estética maquinista que reivindica Anassagasti en su artículo, el racionalismo arquitectónico, la reivindicación de las nuevas técnicas estructurales y su expresión sincera y honesta, llevan a la arquitectura por nuevos y fecundos caminos.

Pero es precisamente la estructura y su expresión la que a partir de Viollet, Ruskin y otros se ha convertido en parámetro, en valor disciplinar arquitectónico y la que está produciendo una riqueza de formas a la que no es ajeno el Modernismo y las corrientes análogas.



Bóvedas de doble curvatura de la cubierta de la sala de hilados y tejidos de la antigua firma «Aymeric», Amat i Jover de Terrassa, construidas por L. Moncuill (1907-1908).

(1) DOMENECH i ESTAPA, José. - "Modernismo arquitectónico". Arquitectura y construcción, tomo XVI, mayo 1.912, pág. 130.

(2) Op. cit. pág. 130.

(3) Op. cit. pág. 131.

(4) Op. cit. pág. 131.

(5) Op. cit. pág. 131.

(6) Op. cit. pág. 131.

(7) Op. cit. pág. 132.

(8) Op. cit. pág. 132.

(9) Op. cit. pág. 132.

(10) Op. cit. pág. 135.

(11) Op. cit. pág. 136.

(12) Op. cit. pág. 138.

(13) Op. cit. pág. 139.

(14) Op. cit. pág. 143.

(15) Op. cit. pág. 143.

(16) MUNCUNILL, Luis. - "Arquitectura moderna". Arquitectura y Construcción, tomo XVII, octubre 1.913, nº 255, pág. 242.

(17) Op. cit. pág. 242.

(18) Op. cit. pág. 244.

(19) Op. cit. pág. 244.

(20) ANASAGASTI, T. - "El arte en las construcciones industriales". Arquitectura y Construcción, Tomo XVIII, julio 1.914, nº 264, pág. 150.

(21) Op. cit. pág. 152.

(22) Op. cit. pág. 154.

(23) Op. cit. pág. 154.

(24) BENEVOLO, L. - "Historia de la arquitectura moderna". Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 2ª ed., 1.974,

(25) Op. cit.

(26) Op. cit.

(27) Op. cit.

(28) FOCILLON, H. - "La vida de las formas y elogio de la mano". Madrid, Xarait Ediciones, 1.983.

