

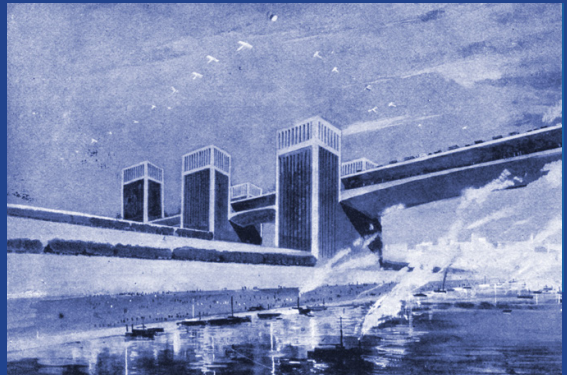
Nadar sin guardar la ropa. Nicolau Maria Rubió i Tudurí: laberintos historiográficos

Nadar sin guardar la ropa.
Nicolau Maria Rubió i Tudurí:
Historiographical Labyrinths

Josep M. Rovira

Universidad Politécnica de Cataluña
jose.maria.rovira@upc.edu

<https://orcid.org/0000-0002-1921-6990>



El presente ensayo aborda el debate arquitectónico de la cultura barcelonesa de los años 20 y 30 a través del análisis de las aportaciones del arquitecto y teórico Nicolau Maria Rubió i Tudurí. En pleno auge del proyecto noucentista, el retorno al orden que imponen las clases dominantes choca de pleno con la necesidad de una nueva arquitectura acorde a la irrupción de la vida moderna. Una colisión en la que la palabra «estilo» se sitúa en una difícil encrucijada que no seja espacio a ambigüedades o concesiones al poder.

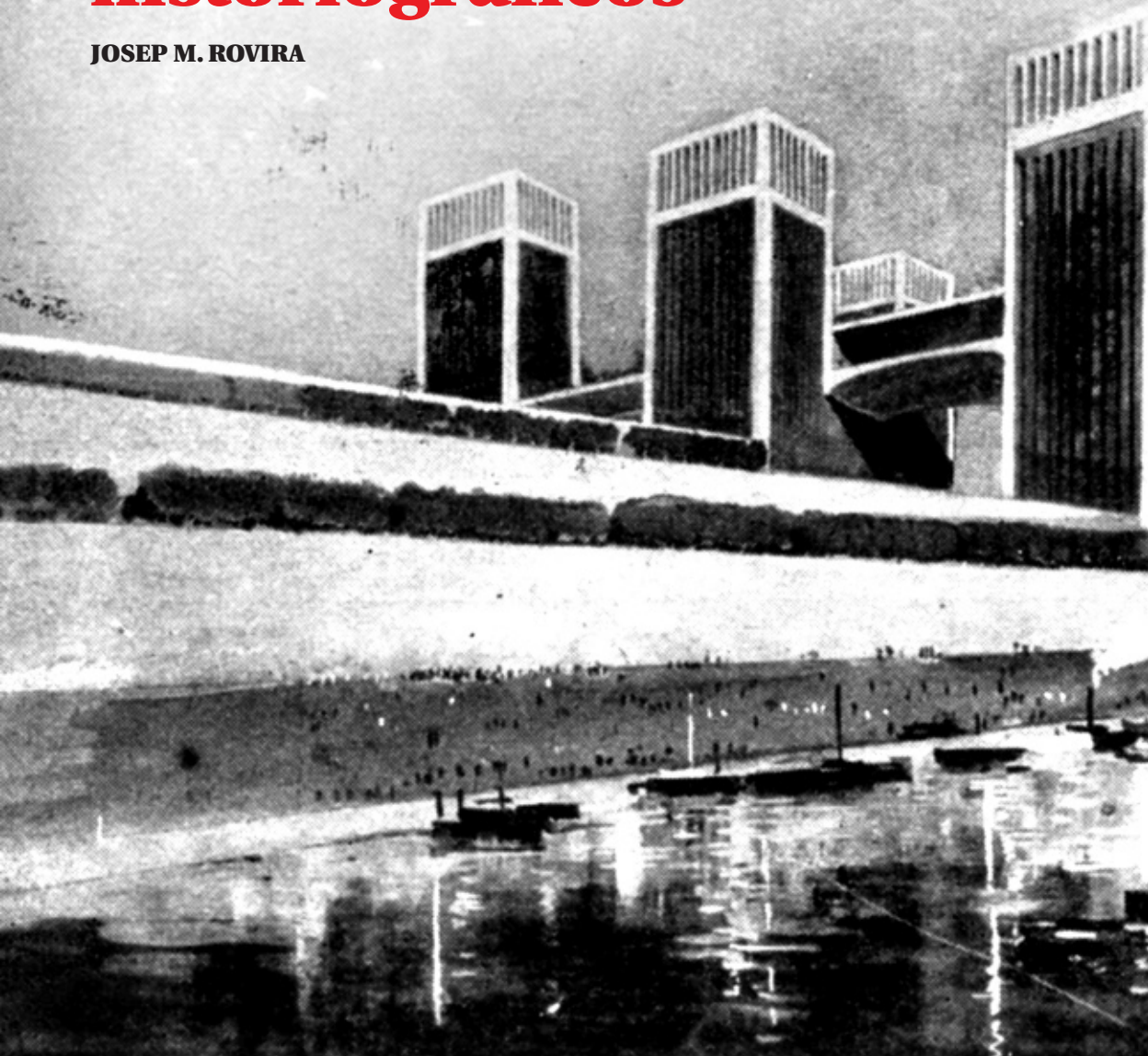
***Nicolau Maria Rubió i Tudurí,
Historiografía de la arquitectura,
Exposición Internacional de las
Industrias Eléctricas de Barcelona
1929, Vanguardia arquitectónica,
Crítica a las ideologías,
Noucentisme***

***Nicolau Maria Rubió i Tudurí,
Architectural Historiography,
International Exhibition of Electrical
Industries in Barcelona 1929,
Architectural Vanguard,
Critique of Ideologies, Noucentisme***

This essay delves into the architectural discourse of 1920s and 30s Barcelonian culture by analyzing the contributions of architect and theorist Nicolau Maria Rubió i Tudurí. Amidst the zenith of the noucentista project, the return to order imposed by the ruling classes clashes directly with the necessity for a new architecture in line with the emergence of modern life. This collision places the term “style” at a challenging crossroads, allowing no room for ambiguities or concessions to power.

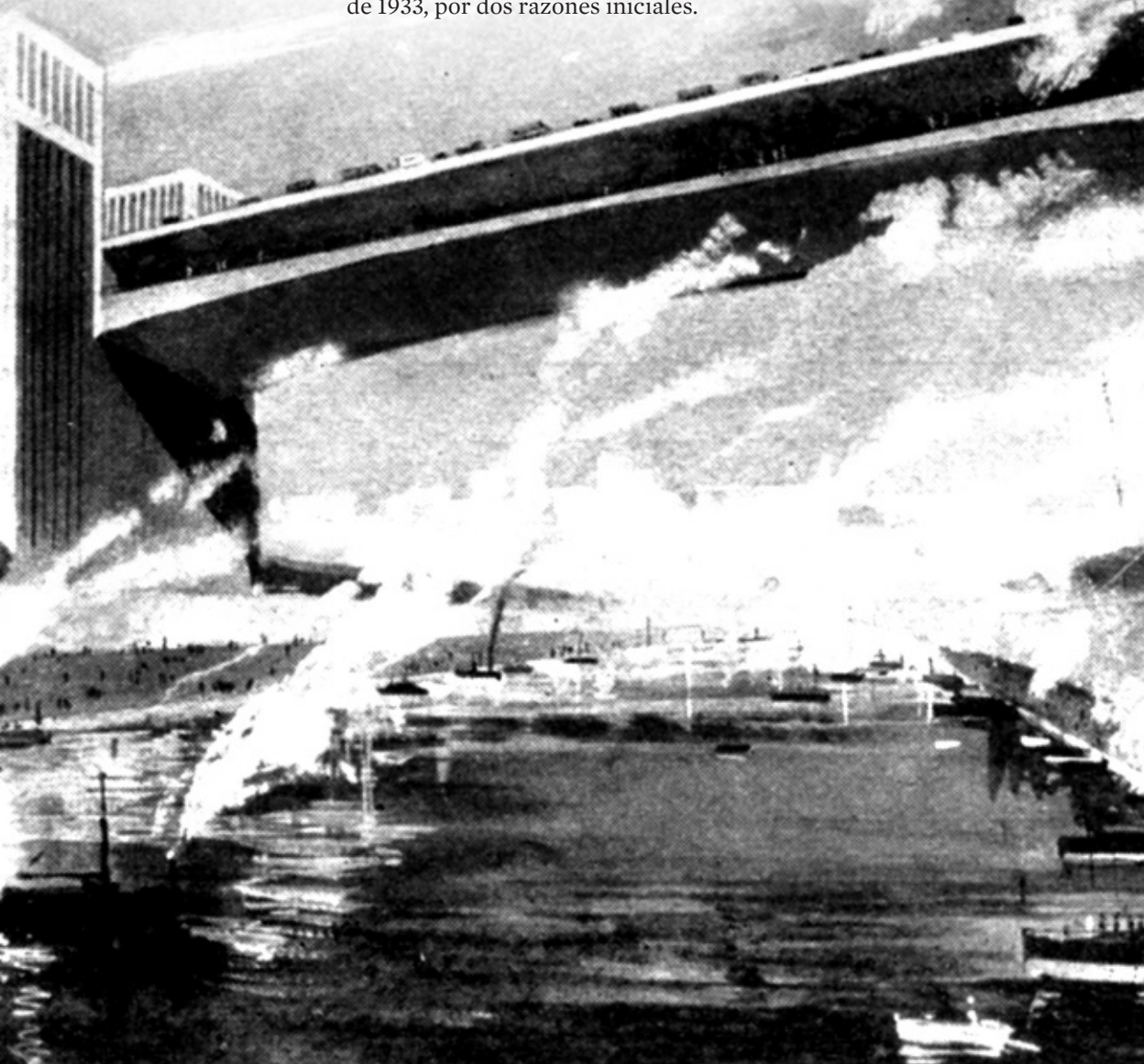
**Nadar sin
guardar la ropa.
Nicolau Maria
Rubió i Tudurí:
laberintos
historiográficos**

JOSEP M. ROVIRA



0.

La emisora «Radio Barcelona» se inauguró en 1924 y fue la primera en tener una concesión legal para hacerse oír a través de las ondas. Se instaló en el Hotel Colón de la plaza de Cataluña de la ciudad condal y, dos años después, se desplazó hasta la vecina calle de Casp. En febrero de 1924, se solicitó el permiso para levantar la estación emisora en Collserola, la «casetta de l'emissora», lugar de gran altura sobre la ciudad. Concedido en julio del mismo año, se hizo cargo del proyecto el arquitecto Nicolau Maria Rubió i Tudurí, cuyos planos están fechados en marzo de 1929. Dicha emisora editaba una revista del mismo nombre, *Radio Barcelona*. Me interesa el número 453 de la misma, publicado el 22 de abril de 1933, por dos razones iniciales.



La primera de ellas, por el montaje dibujado que ofrece su portada (Fig. 1). En ella vemos el nombre de la empresa resuelto con un diseño gráfico muy moderno que deambula por entre arquitecturas barcelonesas reconocibles. Pugnando por salir en la escena, pero inclinadas peligrosamente, la Sagrada Familia y la Casa Guarro en Sarrià de Antoni Puig Gairalt, de 1921, están enmarcadas y sobrepasadas por dos torres de comunicaciones que emergen por entre los árboles de Collserola. *Modernisme* y *Noucentisme* parecen disputarse un lugar en el tiempo, cuando ya son pasado. Las torres parten de un paralelepípedo, ¿la caseta?, y se lanzan hacia el cielo, buscando una presencia internacional que la electrónica y las ondas le facilitan. Toda una premonición. La arquitectura se presenta como una disciplina con escaso o desfasado mensaje comunicativo, ya que éste debe confiarse a otras técnicas de intervención y a otros mecanismos de influencia en el público a seducir: los mensajes radiofónicos.

La segunda razón, por la fotografía que aparece en la tercera página. Allí se celebra la inauguración de un bajo relieve conmemorativo de la proclamación de la República, situado en el eje central del edificio de Rubió, realizado por el escultor Àngel Tarrac. Ante un numeroso público asistente, la presencia de Francesc Macià y Jaume Aiguadé, el entonces alcalde de la ciudad, certifican la apuesta moderna que significa la radio en la voluntad de modernización que significó la República. En la página sexta observamos el edificio de Rubió abarrotado de gente que subraya la composición del plano de fachada con su presencia. Las directrices inclinadas de las escaleras de acceso, dejadas vistas a última hora y que restan modernidad a la propuesta inicial del arquitecto al suprimirse la radicalidad de los dos proyectados planos exentos en primer término, enmarcan el bajorrelieve citado con eficacia.

Rubió no aparece en las fotografías ni figura como invitado en las listas que la revista nos facilita. Tarrac es mencionado diversas veces. Del edificio y su modernidad no encontramos ni una línea. La arquitectura sigue sin ser llamada a participar del evento.

Si queremos hacernos con alguna clase de conocimiento del modo de hacer de Rubió, no hay más que leer el texto que publicó en la entrega 93 de *Mirador*, del 6 de noviembre de 1930, donde reniega de su propio trabajo: «Sembla que l'edifici sigui, només, *racional* i *industrial*. Però no; hi ha un pus d'estètica malalta, una recerca recorativa deplorable. [...] La veritable arquitectura moderna i actual, la "funcionalista", és ignorada ací. [...] El decorativisme encara rosega els ossos i la carn de la nostra més moderna arquitectura».



Fig. 1. Cubierta de la revista *Radio Barcelona*, nº 453, 22 de abril de 1933. En páginas interiores, «Els actes commemoratius del segon aniversari de l'adveniment de la República», pp. 4-6

Si el propio Rubió opinaba eso de su trabajo, menos podemos extrañarnos de los dos «olvidos» citados que la revista expone (Fig. 2). Y no nos ahorra algún destello de su cultura: Rubió parece citar a Raffaello Sanzio en su carta al papa Leone X de 1519, cuando mencionando la destrucción del patrimonio romano por la acción de los bárbaros, escribe que tamaño dislate implicó que los edificios arrasados perdieran ornamentos: «pero no tanto que no quedase casi toda la máquina del todo, pero sin ornamentos o por decirlo así, el hueso del cuerpo sin la carne».

I.

Las corrientes historiográficas generalistas suelen ser mecanismos de doble filo. De un lado, presentan una información secuencial que está muy interesada en ofrecernos los hechos analizados desde una voluntad unificadora, a menudo estilística. Del otro, construyen un cuadro informativo donde todo parece quedar enmarcado y cerrado. Y en el tiempo que nos ocupa, la primera mitad del siglo xx en Cataluña, aparecen las categorías inevitables y canonizadas para guías turísticos: *noucentisme*, modernismo, racionalismo, etc.

Ello nos permite situar los trabajos de sus temas, momentos o actores requeridos, bajo etiquetas unificadoras. Por ejemplo: arquitectura renacentista, solemos decir. Y ello hace que después de una cronología más o menos aceptable, coloquemos en el mismo saco a Leon Battista Alberti, Donato Bramante o Andrea Palladio. Son renacentistas y con ello calmamos nuestra ansia de saber. Como primera aproximación no está mal, y muchos agradecen este consuelo que les hace creer conocedores del fenómeno, pero ello no

resuelve muchos interrogantes sencillos. Tienen las limitaciones que los turistas de cruceros o viajeros desinteresados agradecen. De la misma manera que están satisfechos de pensar que si hoy es martes eso es Bélgica o de que no es necesario bajar de su gigantesco y amoral barco-crucero para «conocer» Venecia. Generalizaciones que tranquilizan, pero que no bastan.

En el caso de la arquitectura realizada en Cataluña en la primera mitad del siglo xx, las tendencias quedaron resumidas, por un lado, en el momento *noucentista*, protagonizado por «gente del novecientos», gran revulsivo del difunto *modernisme* a quien Eugeni d'Ors, el más brillante ideólogo *noucentista*, despreciaba y, del otro, en las posteriores posibilidades de la nueva arquitectura europea de los años 20 y 30, desarrolladas aquí por la intrépida capacidad del GATEPAC y más en concreto por su Grupo Este, el grupo de los catalanes, que se autodenominó, sin pedir permiso a nadie, como GATCPAC.

Y las cosas, desde las primeras revisiones críticas de los años 50 y 60 quedaron enmarcadas como sigue: frente al reaccionario regreso a las formas clásicas de los *noucentistes* se exhibían los avances formales de los «modernos», amigos de las proclamas de Le Corbusier o Gropius, de la ideología de los CIAM y de una arquitectura de fuerte contenido social, que ambicionaba un espacio urbano funcionalista y una ciudad «de repòs i de vacances» para las masas obreras. Contenido todo ello en una gran urbe planificada que se proponía como «industrial, obrera y capital». Solo algunos ejemplos, según diversos estadios de actuación: se trataba de abolir la ideología y las formas de las vergonzantes «casas baratas» del tiempo de Primo de Rivera para conseguir implantar la propuesta de la Casa Bloc; de oponer la ideología conservadora de Prat de la Riba y la más reaccionaria del dictador a las novedades que un supuestamente progresista podía proporcionarnos; de ver las insalvables distancias entre los Puig i Cadafalch, Nebot, Florensa y compañía y los entusiastas Sert, Torres y Rodríguez Arias. Y así podríamos seguir enumerando oposiciones duales, propias de una historia en blanco y negro, que inventaron los griegos clásicos, en la que todo cuadraba.

Cuadraba, ¿a quién?

Sobre todo, a los que buscaban una referencia anterior para desarrollar su proyecto profesional en los sombríos tiempos de postguerra. A aquellos que, rechazando las propuestas de la «arquitectura franquista» y sus desvaríos historicistas o simplemente insoportables por espantosos, feos y mal resueltos, necesitaban huir de tanta

mediocridad y encontrar en los maestros del Movimiento Moderno, sus referentes iniciales y que sobrevolaron la Cataluña de antes de 1936 para «redirigir» la arquitectura que aspiraban a conseguir. Y a quienes, a menudo los mismos, pero no siempre, también necesitaban encontrar algo más propio que les enraizase con una tradición «sin tiempo» para los cuales el *modernisme* era una referencia segura. De esto segundo se ocupó Juan-Eduardo Cirlot, integrante del grupo Dau al Set, cuando escribió una monografía sobre la obra de Gaudí, donde, extrañamente, el arquitecto de Reus resultaba ser el origen de todas las vanguardias artísticas europeas. De lo primero se ocupó Oriol Bohigas, con su difusión de la obra del *modernisme* y el GATCPAC, a través de libros, publicaciones y conferencias. Y de modo conjunto: se apoyaron en el trabajo profesional, en las exposiciones de arquitectura y arte en Barcelona, en las invitaciones refrescantes a Neutra, Zevi, Aalto, Sartoris, etc., y en la necesidad y la capacidad para unirse. Se trataba de actualizar una situación hasta entonces muy marginal, que posteriormente desarrollaron los heteróclitos miembros del Dau al Set, del Grupo R o de la Escuela de Barcelona. Dos tendencias sucesivas en el tiempo que ofrecieron buenos resultados arquitectónicos. Todo ello sucedía en Cataluña entre 1949 y 1975, año arriba año abajo. Entre Josep Maria Sostres y Tusquets-Clotet, entre José Antonio Coderch y Ricardo Bofill, andaba la construcción de este escenario en este tiempo. Son más de veinticinco años de intentos reflexivos para ordenar las ideas (Figs. 3 y 4). Además, con lo impartido en la Escuela de Arquitectura de Barcelona no se podía contar. Ni Pelayo Martínez, Leopoldo Gil Nebot, Pere Marieges o Roberto Terradas eran capaces de explicar nada con acierto. Ni sin él.

Quienes llegamos a todo ello al final del partido y no nos interesaba la prórroga, asistimos a este panorama que nos introdujo en esta historiografía tan bien trabada.

¿Cómo enfrentarse con el legado confeccionado por nuestros mayores quienes no estábamos dispuestos a «intentar alguna vez no comportarse como una persona determinada en un mundo determinado, donde no hay más que dos botones que apretar, lo cual recibe el nombre de desarrollo» y que apreciábamos más poder vivir «como un hombre nacido para transformarse»?

Y aquellas «certezas» empezaron a resquebrajarse.

¿Qué hacíamos, por ejemplo, con la obra o la actitud de Raimon Duran i Reynals, alguien que descubrimos que, con solo dos años de



Fig. 2. Nicolau Maria Rubió i Tudurí, «Laclimatació de l'arquitectura moderna a Barcelona», *Mirador. Setmanari d'Art, Literatura i Política*, Any II, nº 93, p. 7

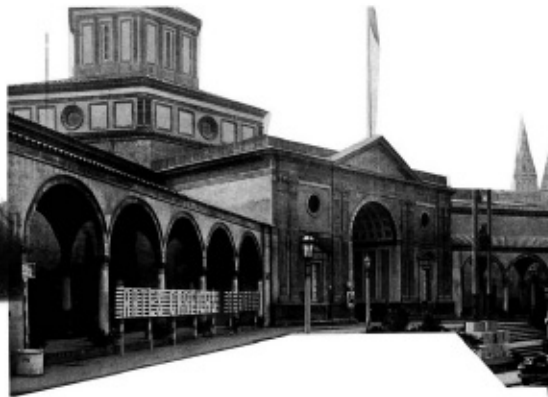
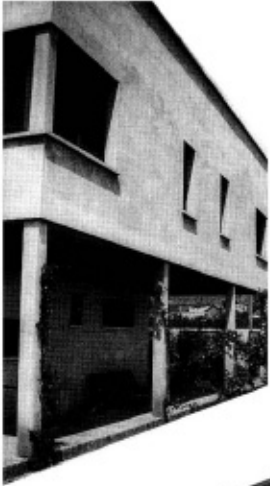


Figs. 3 y 4. «Brunelleschians a Catalunya», mesa redonda dirigida por Nicolau Maria Rubió i Tudurí, con la participación de Oriol Bohigas, Josep M. Rovira, Ignasi de Solà-Morales y Josep M. Sostres, *Carrer de la Ciutat*, nº 3-4, 1978, pp. 25-31

diferencia (1932 -1935) y para el poderoso señor Espona, diseñó dos edificios antagónicos, uno «moderno» y otro «clasicista», situados, para más inri, en barrios de pareja importancia, urbanística social y económica? Duran i Reynals, quien intentó interpretar la vivienda diseñada por el pintor Torres García en Terrassa en la casa que construyó en Piera; quien fue activo trabajador en la comisión de cultura del GATCPAC, autor de la casa más *Sachlichkeit*, es decir, aquel modo de hacer tan alemán que no se permitía ninguna concesión a la anécdota de la forma, de Barcelona, en la calle Aribau, poco después de diseñar el neorrenacentista Palacio de las Artes Gráficas de la Exposición Internacional de 1929 junto a un arquitecto como Pelayo Martínez. Duran i Reynals, quien descubrió que era el responsable del diseño de la Casa Muntadas, el primer edificio moderno de nuestra posguerra barcelonesa. Y de otros edificios de indudable valor en la Barcelona de los años 50. Duran, amigo de Rubió y compañero de aventuras no muy edificantes en África y de refrescantes baños nudistas en Menorca. Duran, a quien nuestros mayores más influyentes consideraban practicante de un «brunelleschianismo bastardo». Doble contrasentido ya que nadie sabe qué pueden significar esos dos vocablos juntos. Pero las etiquetas iban que volaban y actuaban con más eficacia que una moderna máquina de *packaging*.

¿Cómo situábamos a Francesc Folguera, interesante diseñador de viviendas obreras en lugares alejados de Cataluña, en León, de escenarios móviles e inundables en el Teatro-Circo Olympia de Barcelona, de modernos sanatorios en Salt —Girona— y habilidoso diseñador del Casal Sant Jordi, un edificio que trastoca los *standards* de las propuestas residenciales del Ensanche barcelonés e integra enormes avances técnicos, a la vez que constructor de los edificios de la urbanización de S'Agaró, iniciada para el señor Ensesa por el arquitecto Rafael Masó, el único profesional de la arquitectura que aparece citado en el *Almanach dels Noucentistes* de 1911? ¿Cómo gestionamos tanta diversidad?

¿Cómo podíamos cuadrar, ingenuos de nosotros, la actitud de Pere Benavent, azote simultáneo de Vignola y de Le Corbusier, en su afán por huir de dogmatismos y autor de un tratado de construcción que aún se enseñaba en la Escuela de Arquitectura de Barcelona sesenta años después de haber sido publicado, y de varios edificios de indudable interés por sus novedades formales y organizativas y por su voluntad de entroncar con el modo de hacer de los modernos en Alemania? ¿Cómo encarnamos con las viviendas obreras de Flaçà?



De izquierda a derecha, de arriba abajo: Francesc Folguera, Sanatorio, Salt, Girona (1934); Ramon Puig Gairalt, Escola Francesc Macià, Hospitalet de Llobregat (1932-1934); Ramon Puig Gairalt, Casa Espona, Barcelona (1935); Ramon Puig Gairalt, Casa Ysern, Hospitalet de Llobregat (1931); Antoni Puig Gairalt, Casa Cervelló, Begues (1932); Ramon Puig Gairalt, Rascacielos Collblanc, Hospitalet de Llobregat (1931-1933); Ramon Puig Gairalt, Escola de Mar, Hospitalet de Llobregat (1932); Raimon Duran i Reynals, Casa Muntades, Barcelona (1936-1952); Ramon Raventós, Hotel La Florida, Barcelona (1924); Raimon Duran i Reynals, Viviviendas en la calle Aribau, Barcelona (1933); Francesc Folguera, Casal Sant Jordi-Casa Tecla Sala, Barcelona (1929-1931); Raimon Duran i Reynals, Palacio de las Artes Gráficas, Exposición Internacional de las Industrias Eléctricas de Barcelona (1929); Francesc Folguera, Teatro-Circo Olympia, Barcelona (1919-1923); Ramon Raventós, Casa Masana, Barcelona (1928)



¿Por qué debíamos hablar de los hermanos Puig i Gairalt, como si fueran uno solo, cuando después resultó que el trabajo de Ramon y las aportaciones de Antoni, así como la importancia que para ellos tenía la arquitectura, tenían personalidad propia y separada y trayectorias distanciadas? ¿Dónde situar su enorme cultura, su rica biblioteca o su capacidad formal para surfear tanto por el *modernisme* como por las propuestas *art déco* en sus esquinas barcelonesas, o por el más estricto racionalismo en su escuela ante el mar, de madera, o en la Casa Isern de Hospitalet de Llobregat o en la Casa Cervelló de Begues? ¿No fue Ramon el primero en construir un «rascacielos» en Barcelona? ¿Y no fue Antoni un músico exquisito que acompañó a Pau Casals en sus conciertos?

¿Cómo podíamos salir de nuestro asombro al saber que Ramon Reventós, el «responsable» del diseño del Hotel Florida en Collserola, las torres venecianas que presiden la avenida de la Reina María Cristina o del pastiche que era el Pueblo Español junto a Folguera, era el mismo diseñador de la Casa Masana, edificio de viviendas de la calle Lleida, vecino de aquellas dos «perlas» de nuestra arquitectura, proyectado al mismo tiempo que ellas y uno de los «pioneros» de la modernidad en Barcelona, también amigo incondicional de Rubió i Tudurí?

¿Qué naturaleza o comunión podían adquirir las bodegas cooperativas de Martinell, de una estética modernista indudable, con la ideología *noucentista* de la Mancomunitat de Catalunya, que defendía la organización productiva del campo catalán? ¿Por qué nadie de nuestros mayores habló nunca de la bodega cooperativa de Folguera o del choque entre este y Gaudí? ¿No se nos ha dicho, desde no hace mucho, que el principal monumento *noucentista* que tenemos en Barcelona es la Sagrada Familia?

Y la pregunta que ahora y aquí, para nuestro interés, aparece como también decisiva ¿Qué hacíamos con el trabajo de Nicolau Maria Rubió i Tudurí, quien nunca fue socio del GATCPAC y levantaba o diseñaba edificios modernos y de otra clase? Este texto intentará responder al propio interrogante que lo provoca y buscará esbozar una trayectoria que el lector debería unir con el imprescindible trabajo sobre su faceta de paisajista y jardinero, pilar fundamental de las preocupaciones de Rubió en tiempos agitados por tan diversos intereses. Una tangente calculada y productiva.

II. ACERQUÉMONOS AL PENSAMIENTO DE RUBIÓ PARA ENCONTRAR ALGUNA LUZ

II.1

Empecemos con *Diàlegs sobre l'arquitectura*, publicado en 1927, con una presentación de Ramon Reventós, a quien Rubió dedicaría después su libro más radical, *ACTAR* (1931). Previamente hay que recordar que ambos firmaron un proyecto de sarcástico nombre, «Hotel-Vaixell», de misterioso cliente, una improbable «societat cooperativa en formació». Se trataba de un enorme barco varado en los inicios del macizo del Garraf y que miraba al mar, «situat al peu de les COSTES DE GARRAF», como indica el folleto que editaron y que Juan José Lahuerta publicó en la revista *Carrer de la Ciutat*. Sarcasmo triple: contra Le Corbusier y su manía por el paquebote como modelo para hacer arquitectura; contra el GATCPAC por buscar en una cooperativa obrera la posibilidad de construir la «Ciutat de Repòs i de Vacances» justo en la playa adyacente al bajel fantasma de Reventós y Rubió; contra la «caseta desmuntable» del GATCPAC otra propuesta que a Rubió le debió sonar a estrafalaria, por lo cual, en su paquebote varado, cabían pequeños apartamentos de superficie mínima. No dejo de recordar el dicho de Rubió para entender esta *boutade*: «Fer un vaixell que sembli un vaixell i una casa que sembli una casa». El contenido del folleto es una delicia de ironía y mala leche, que permiten situar a ambos arquitectos en el debate del tiempo.

Pues de esta necesidad crítica habla Reventós en su presentación. En 1927 ya se conocían los primeros libros de Le Corbusier a través de los escritos que publicó *La Veu de Catalunya* sobre la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 y la del Werkbund en Stuttgart de 1927. Los viajes constantes de Rubió a París seguramente le permitieron, además, observar el certamen francés en directo. Si no, no se entiende su ataque furibundo al Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier y Ozenfant en la página setenta y seis o la necesidad de centrarse en unas vitrinas para hablar de arquitectura. Es seguro que Rubió se refiere a los quioscos del Torgsektor que diseñó Melnikov al lado del pabellón ruso, el auténtico aldabonazo moderno de la exposición, que le dejó más perplejo, como podemos leer en la página ochenta: «Fan vitrines i hangars i construcció d'aquest ordre. Fort bé. Es una construcció excel·lent per exhibir-hi, per l'ús al qual és destinada. Però no és un fet nou, no representa un esperit nou. Sempre [...] una vitrina de fuster, sense ornaments, hauria estat una vitrina de fuster sense ornaments.

Igual útil. [...] Abans, aquestes vitrines [...] no pretenien ésser admirades com obra d'arquitectura. [...] Ara sí». Nadie, o muy pocos, se había fijado en los refinados quioscos de Melnikov. Sólo alguien que los vio en la realidad podía traerlos a colación. Para menospreciarlos: le sonaban a demasiado nuevos y solo el sarcasmo podía invalidarlos, máximo si tenemos en cuenta que en la Barcelona del tiempo se estaba construyendo un «mar de pastelería» por parte del constructor «males mans», como denunciaba Pere Benavent sin tapujos.

O sea, que se necesita esta crítica que ponga orden en tanto desvarío en un país que vivía «cinquanta anys abans». Eso echa en falta Reventós. Una crítica que se sitúe al nivel de la que se produce en el campo de las artes y que hacía «bullir el cervell de tants ciutadans crítics» y cuya falta solo era perjudicial para la propia arquitectura que, sin ella, perdía «la marxa del temps». La falta de crítica había llevado al «encartronament de formes que afligia habitualment al ram de la construcció».

No es sencillo descodificar el mensaje de Reventós, si es que vale la pena hacerlo. Después de esta arremetida, Reventós reconoce que este «encartronament» se está alejando por «la preciosa contribució de la crítica al progrés de l'arquitectura». ¿En qué quedamos? ¿No había escrito que no había una crítica arquitectónica? ¿Qué pretendían, para él, los escritos de Màrius Gifreda en *Mirador*, o los de Joan Sacs en varias publicaciones? Luego parece querer arreglarlo. Se trata de que la crítica, «en contacte amb la tècnica arquitectònica, no s'encomani l'encartronament de què parlàvem». Parece que, en el fondo, todo va del dogmatismo con el que Rubió se tomó el mensaje de Le Corbusier. Y que, presentado de manera tan confusa, suene a incapacidad de comprensión o a un relativismo improductivo.

Y a partir de aquí, las palabras de Rubió empiezan a ser tajantes con el trabajo del maestro suizo. Sin citarlo, de repente aparece uno que «es creu posseir la veritat» y que se auto otorga la capacidad de «poder dictar les lleis que regeixen l'obra de l'arquitectura». Y por eso el libro buscará, «aquell grau de fluidesa de les idees, que els vells físics deien que els cossos havien de tenir, per a poder actuar els uns sobre els altres», algo elaborado por «els que creiem indispensable una crítica lliure, extensa i poc solemne perquè l'arquitectura reflexi amb netedat la llum característica dels anys que passen». Todo queda un poco enmarañado, pero indica una voluntad beligerante propia de quien ya tiene la capacidad de haber

intuido que una arquitectura que deba hacerse desde «cinco puntos» corre el peligro de convertirse en un nuevo academicismo sin recorrido. Los había proclamado Le Corbusier en 1926.

Una barbería es el escenario escogido por Rubió para organizar las discusiones que vendrán, donde se repasan conceptos, situaciones y teorías sin descanso. Sin mucho orden, por supuesto: estamos en un lugar «neutro», donde algunos diletantes van opinando. Desde si la casa deba ser del agrado del arquitecto o del propietario, hasta la contraposición entre artesano y arquitecto; sobre cuáles sean las relaciones entre arte y arquitectura o si la nueva arquitectura es cosa de la industria; desde si hay que inventar constantemente como el tiempo moderno parece exigir o hay que aburrirse con la arquitectura de los *noucentistes* catalanes, que han producido «una arquitectura sense esperit»; contra el eclecticismo historicista catalán o sobre si la función debe seguir a la forma o la estructura y el ornamento deben presentarse separados o juntos; sobre si basta con nuevos materiales para conseguir una nueva arquitectura, el uso de las proporciones de la misma y las relaciones entre verdad y arquitectura... Un bla, bla, bla, sin recorrido que busca reventar caminos unidireccionales y que, adobado con palabras vanas, busca una confusión comprensible en quien se jacta de ser un iconoclasta y defender una libertad interesada: parece una premonición de tantos discursos de determinados políticos españoles de los últimos quince años: «To er mundo e güeno». O malo. Confunde y vencerás.

La complejidad de argumentos y la imposibilidad de zanjarlos parece tan evidente que los atribulados contertulianos deben aceptar la contradicción de sus propios postulados. Una especie de neutralidad ante el caleidoscopio. De modo que aceptan que «caldria trobar una Arquitectura, nova i vella alhora, que participés d'ambdós avantatges», es decir, de la historia y de la técnica. Una arquitectura que se expresara desde cilindros, conos y pirámides, formas básicas que Paul Cézanne entrevió para modificar la pintura y a las que después también acudió Le Corbusier para navegar hacia una nueva arquitectura, recordando las propuestas de Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux. Si buscan algún punto fijo, consulten los primeros números de *L'Esprit Nouveau* para corroborarlo. Es decir, fuera crítica y teorías, justo lo que se debate en el texto que admite sus carencias. «En mala hora l'arquitecte ha deixat de ser un mestre de cases i torcent el seu bon camí, s'ha posat a escatidor de doctrines i teories». Se trata de dejar «les aigües perilloses de la crítica arquitectónica» y de evolucionar hacia «la Moral i la Filosofia».

No es de extrañar que el texto concluya admitiendo que «la barbería había quedado amarada de descoratjament». Contertulianos confusos se levantan de sus sillas de porcelana y rejilla y echan a andar hacia una ciudad desquiciada que levanta torres venecianas o pórticos de vagos recuerdos berninianos. Lo de la fuente de Buigas sería el último reflejo de tanta grosería. O su denuncia.

II.II.

En *ACTAR*, publicado en dos entregas en la *Revista de Catalunya* en 1931 y después como libro en el mismo año, las cosas cambian y el *descoratjament* desaparece, o se agudiza, según queramos verlo (Fig. 5). El arquitecto y profesor Maurici Pla se ocupó de la versión castellana que vio la luz en 1984 y su lectura es tajante: el libro de Rubió está escrito como una réplica del *Vers une architecture* de Le Corbusier. El subtítulo del libro no engaña: «Discriminació de les formes de quietud i de moviment dins la construcció». No deja de ser raro que Le Corbusier dijera que era el único libro que le interesaba, aparte de los suyos, claro.

Si el final de *Diàlegs* mostraba desconcierto o *descoratjament*, cuatro años más tarde Rubió se muestra más resolutivo. El libro le debe servir más para «ordenar ideas que para descubrir nuevas». Y ello le induce a mostrarse contrario al «dogmatismo de las ideas nuevas», desde una actitud mesurada, pero sin ninguna «modestia personal». Estamos advertidos.

Así que hay que estar contra Le Corbusier y sus «frases rotundas [...] que respiran más vanidad que conocimiento íntimo de las cosas y de los hombres. Ese tono de suficiencia empieza ya a ser de ayer. El orgullo de la Lógica y de las frases definitivas provoca sonrisa. [...] Los que se contentan con una sana medida, no quieren poseer nada en exceso, ni siquiera razón. “Un hombre honesto no se ofende por nada”. La aristocracia intelectual tiende a la humildad filosófica, y deja para algunos simpáticos doctores de segunda fila la petulancia, el enfatismo y la seguridad beocia». Las máximas del santuario de Delfos, «Conócete a ti mismo» y «Nada en exceso», le son necesarias a Rubió para ponerse en marcha. Siempre bajo su prepotencia de clase. Del mismo modo, pero con intenciones distintas, el catalán sintió la misma necesidad que tuvo Le Corbusier de dedicar el grueso de su libro a la Grecia Clásica.

Después, defendió que la arquitectura es espacio. Un espacio que es estático, que no se mezcla con el tiempo, es decir, con el movimiento que todo paso de éste sugiere. Pero en dos momentos se produjeron algunos intentos de cambiar eso. Y apareció una arquitectura

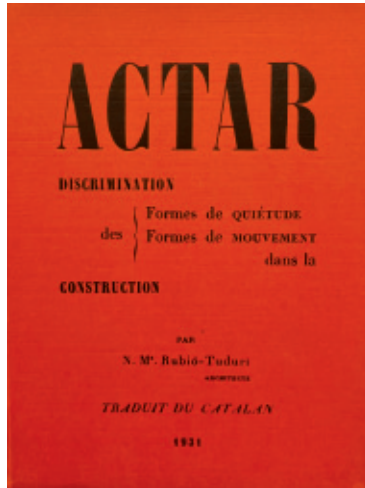


Fig. 5. Nicolau Maria Rubió i Tudurí, *ACTAR*. *Discrimination des formes de quiétude, formes de mouvement dans la construction*. Barcelona, 1931

«animada». Sucedió en la arquitectura gótica, con su acento directamente ascensional hacia lo divino, y en la barroca, con sus gestos helicoidales y espacios pretendidamente temblorosos o deslizantes. No hay más que recordar el flamígero de la catedral de Amiens o la terminación de Sant'Ivo all Sapienza de Francesco Borromini o el baldaquino de San Pietro de Gian Lorenzo Bernini, como anticipadores del posible movimiento de la arquitectura. ¿Y por qué no se le ocurrió a Rubió mencionar el trabajo de Tatlin u otros rusos del momento? ¿No hemos visto que le interesó la obra de Melnikov? No sé todavía por qué nuestro arquitecto no nos cita estos ejemplos u otros para ilustrar sus ideas sobre este «tiempo en conserva» que nos ofrecen. Bueno, al menos lo sospecho: no tenía ni idea. Y esta ignorancia podría haber sido su ventaja. Pero aquí su gracejo le puso en evidencia: despreciar a la historia tiene esos inconvenientes. Siempre quedarás como un principiante. En política da muchos votos. En arquitectura te hace hacer el ridículo. Pero muchos lo toleran. En política casi todos, contra lo que dijo Josep Tarradellas cuando veía venir lo que nos esperaba: «En política se puede hacer todo menos el ridículo». Pero sigamos.

Pero tanto en el gótico como en el barroco, «el tiempo mecánico está ausente». Y ahora, ha llegado el «maquinismo», o mejor, el «supermaquinismo», palabra que no sé qué podría significar en 1931. Sólo puedo sospecharlo. Y los arquitectos, unos seres débiles, enloquecieron con ellas, dejándolas entrar en su trabajo y en sus pensamientos. Y aquí empieza la terrible contradicción actual. La arquitectura intenta imitar a la máquina, que es «esencialmente movimiento», pero no puede, no tiene más remedio que



conformarse con negar el movimiento que estaba en su esencia. Este es su drama. Dicho de un modo directo y sin pudor en la página treinta y ocho: Unir arquitectura y maquinismo es algo sucio, casi inmundo.

Pero la técnica puede ayudarnos. ¿Por qué no proponer casas giratorias? ¿Por qué no olvidarse de una arquitectura estática si queremos ser modernos? ¿Por qué no vivir en autocaravanas? ¿Por qué esperar a Friedman o a Archigram, si Rubió ya se había demostrado capaz de tanto? Esto sería «el verdadero maquinismo [...]» y no ese híbrido miserable y turbio que hemos denunciado». Mientras tanto, «aquellos a quienes les falta [...] imaginación seguirán saqueando y torturando lo que llamamos estilos históricos: romano, gótico, renacimiento, artes decorativas 1925 y Le Corbusier». Parece una máxima de Dante Alighieri extraída de la *Divina Commedia*: abandonad el maquinismo y el historicismo si queréis salvarlos.

III.

Salvare, también desde algún proyecto. Cuando buscó inspiración para su «Barcelona Futura» que publicó en *Mirador* en 1929 y más tarde en el *Butlletí de la Cambra Mercantil*, ni se le ocurrió partir de las propuestas de Le Corbusier o de Ernst May, sino de las perspectivas de Hugh Ferriss y Raymond Hood de lejána inspiración futurista y que, por supuesto, nada tenían que ver con los planes de París o Fráncfort (Fig. 6). En el Pabellón de la Ciudad de Barcelona de 1929, Rubió y Argilés expusieron la maqueta de su propuesta, que ponía patas arriba la usual concepción de la ciudad, alejándola del

Fig. 6. Nicolau Maria Rubió i Tudurí, «Al Pavelló Municipal de l'Exposició. La Barcelona Futura», *Butlletí de la Cambra Mercantil*, IX, nº 100, julio 1930, pp. 183-186





UN BARRIO-JARDÍN DE LA CIUDAD FUTURA

El secreto de todo lo que he dicho, el serlo jardín, gran terreno que será tangible en aquél proyecto que imagina unas casas de planta reducida y marchadas delante de pocas áreas por las que no se pueden ser pases de jardín.



ANTICIPACION DE LA CIUDAD FUTURA

Vista d'una barriada industrial, controlada i d'habitatció. A l'entorn de les Sílvieses, els magatzems i les cases dels obrers.

LA CIUDAD FUTURA



El pont del Llobregat, sostingut per grans pilotes que poden ésser utilitzats com a reserves o per al coses. Un glòbul que marca la direcció dels carrers i les roques el litoral. El pont és de doble passatge per a separar el país dels suburbis i el dels centres.



El mar del Llobregat, quan el Port Franc l'haurà convertit en centre de gran moviment i d'aquí sortiran les grans poblacions del seu costat. El pont és la continuació del carrer de les Cortes Catalanes.

centro que Ildefonso Cerdá imaginó en el siglo XIX y que, a cambio, defendía un nuevo polo alrededor de la montaña de Montjuïc y la plaza de España (Fig. 7). Otro centro «actiu de Barcelona». Buscar una nueva visión de la ciudad partía de su interés por vislumbrar una relación con los edificios altos y Central Park, como sucedía en Nueva York, una ciudad que Rubió conocía y admiraba. Su interés por el espacio verde urbano que siempre demostró, permite entenderlo. El profesor Antonio Pizza nos acercó a estas ideas en el primer número de la revista *3ZU*, editada en octubre de 1993 por la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

El análisis que hizo Juan José Lahuerta en su ensayo de 1980 lo resumió del siguiente modo, buscando el substrato de jardinero del que Rubió no podía desprenderse y a la vez exponiendo las causas estructurales de esta propuesta: «Mostrar la ciudad como un infinito desierto. [...] La ciudad no es una creación artificial, sino otra naturaleza, viva y salvaje; una naturaleza todavía por colonizar; una naturaleza, por tanto, en la que el conquistador, el explorador y el jardinero todavía es necesario. [...] No se trata ya de crear sino [...]

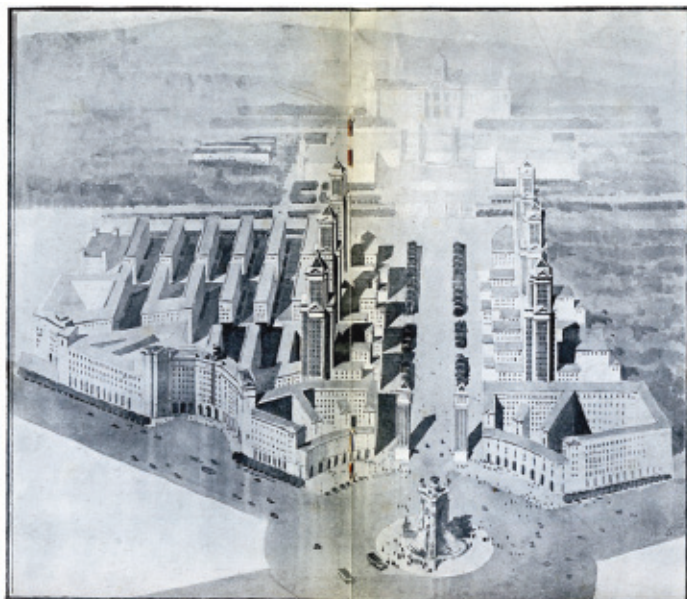


Fig. 7. Cubierta y páginas interiores de *La Plaça d'Espanya*. Centre actiu de Barcelona, a cargo de Nicolau Maria Rubió i Tudurí en colaboración con Raimon Duran i Reynals, 1930

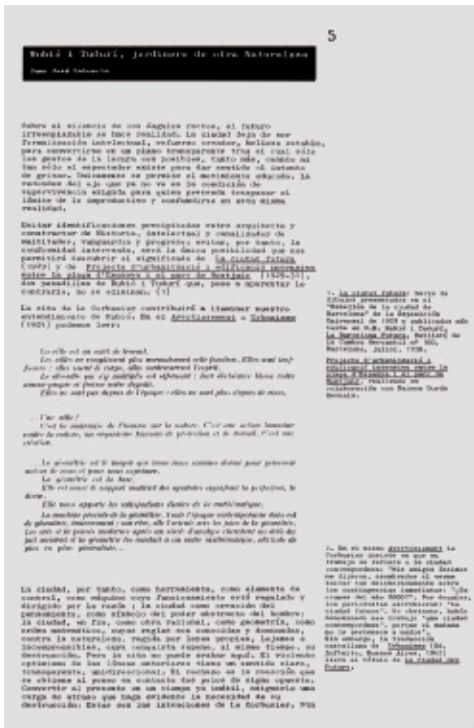


Fig. 8. Juan José Lahuerta, «Rubió i Tudurí, jardinero de otra Naturalza», Carrer de la Ciutat, nº 11, 1980, p. 5

de ordenar. [...] Ajeno a la lucha de los intelectuales europeos [del tiempo], Rubió se plantea, frente al desarrollo natural de la ciudad del capital, la disponibilidad ideológica y la seguridad técnico-profesional, como únicas garantías de éxito [frente a la ciudad del trabajo]» (Fig. 8), que defendían Le Corbusier y tantos otros... Le Corbusier necesita trucos; Rubió, no.

Precisamente por este interés por la jardinería y por la capacidad de reproducción de capital que ella representa en el interior de la ciudad, propone, con Duran i Reynals, el «Projecte d'urbanització i edificació intensiva entre la Plaça d'Espanya i el Parc de Montjuïc», respondiendo a una convocatoria municipal sobre cómo debía quedar la zona después de la Exposición de 1929. Las viviendas neoyorquinas que rodean o están junto al Central Park son las más caras de Manhattan, y los impuestos que conceden son los más fructíferos de una ciudad que nunca duerme. Rubió lo sabía y lo explota. Los rascacielos que diseñaron y que debían extenderse a lo largo de la avenida de la Reina María Cristina son algo torpes, pero Rubió los justifica como una necesidad de armonizarse con la arquitectura de la Exposición. No es cierto. En realidad, lo que hace es armonizarlos con los hoteles que él mismo levantó en la plaza de

España, de ladrillo y piedra. Apropiarse de lo que pueda quedar del naufragio. Es un asalto a la montaña y a una posibilidad de transformarla en un jardín público rodeado de una estética «inglesa» que el ladrillo podría conferirle. «L'aspecte dels edificis s'ha imaginat partint de la necessitat de lligar l'arquitectura del Palau Nacional amb la del barri i de la Plaça d'Espanya, necessàriament simple». Ya lo he dicho, no es cierto. Se trata solo de una trampa dialéctica para que su propuesta sea aceptada por un ayuntamiento en construcción. Para no asustar, vaya. Frente a la exuberancia provinciana del Palacio Nacional, edificios simples de ladrillo y verde público entre ellos. Los de Rubió y que, desde 1935 también adoptaría Duran. O Benavent. Detrás de su permanente sonrisa irónica y burlona admite que los rascacielos no se hayan podido resolver «según fórmulas más modernas» y que haya optado por una «arquitectura mixta, imposada per la realitat i el seny».

IV.

Nicolau Maria Rubió i Tudurí fue el único que tuvo arrestos para enfrentarse a la mejor arquitectura del certamen de 1929: el Pabellón representativo de Alemania, que Ludwig Mies van der Rohe levantó en Montjuïc. A los futuros integrantes del GATCPAC no les interesó en absoluto. Bastante más tarde, en 1934, dedicaron un escaso y tardío elogio de Mies van der Rohe en la catorceava entrega de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, publicando la Casa Tugendhat (Figs. 9 y 10). Rubió se mofa de los modernos indígenas y de la estupidez de los turistas, que calificaron el pabellón como algo que no era «el último grito». No sé si creer en las ironías del destino o en la habilidad de los del GATCPAC, pero en el mismo número de *A.C.* podemos ver dos imágenes, una diurna y otra nocturna, del edificio de la Metro Goldwyn Mayer de Rubió.

Nuestro arquitecto publicó su ensayo en la revista *Cahiers d'Art*, en su número VIII-IX, de 1929. Le interesó sobremedida que su función fuera inexistente: «No hay objetivo de función práctica, de función material». Que no lo considerase funcionalista era un valor añadido en el haber de Rubió. Su mirada le llevó a concluir que el Pabellón era una casa: «Ha dado a su monumento representativo la forma de una casa». Y para seguir mofándose de los maquinistas, alabó que Mies van der Rohe no le hubiera dado la forma de un Zeppelin. Si para Loos todo eso era más sencillo y esquemático, pues solo había arquitectura donde había monumento o sepulcro, Rubió captó la hibridación de Mies: un monumento que es una casa. Una casa que



Fig. 9. Cubierta de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, nº 14, 1934

«solo encierra espacio». Pero se trataba de un espacio «no real o físico». Y aquí se extiende Rubió y vale la pena citarle sin reservas, pues estamos ante el mejor análisis del edificio desde la Barcelona de 1929:

No tiene puertas y cada sala está cerrada imperfectamente, por tres paredes, por ejemplo. Estas paredes son grandes cristales continuos que solo limitan el espacio de una manera parcial. Algunos reflejan objetos y gente, de modo que lo que veis a través del cristal se confunde con lo que veis reflejado. Algunas salas no tienen techo: son auténticos semipatios, donde el espacio está delimitado por tres muros y la superficie del agua, pero está retenido por la geometría. Cuando os acercáis o cuando entráis, os golpea esta impresión de inutilidad que se desprende de estas salas abiertas y vacías, de estos bellos muros de mármol, desnudos y desiertos, de estos patios inhabitables; y sentís pronto el choque de la arquitectura metafísica, si puedo decirlo así. La interpretación de la palabra «arquitectura metafísica» sería: arquitectura de la inteligencia o de la abstracción intelectual.

Claro que desenfocó cuando aceptó sin rechistar el mensaje oficial del Pabellón, encargado a Mies van der Rohe gracias a la influencia del industrial de la seda Hermann Lange. El Pabellón no es ni «simple», ni «claro», ni «honesto», ni «tranquilo», ni sin «orgullo», como Rubió transcribe. El Comisionado General del Reich, Georg von Schnitzler, ya había dicho que el Pabellón debía mostrar: «cómo somos, cómo sentimos y miramos hoy». Sus palabras, vistas después de 1945, estremecen y obligan a otras lecturas del Pabellón que ya

VILLA A. BRONN. — Mies van der Rohe, arquitecto

Una de las grandes de la gran variedad de la arquitectura postmoderna es la serie de viviendas de nueva planta de la ciudad de Berlín de la arquitectura de Mies van der Rohe. Al adoptar la estructura en un diseño monumental a las modernas técnicas de construcción y economía, se creó un tipo de vivienda que se adaptó a las necesidades de la ciudad de Berlín y que se adaptó a las necesidades de la ciudad de Berlín y que se adaptó a las necesidades de la ciudad de Berlín.

Villa a Berlín. — Mies van der Rohe, arquitecto



que siempre de dar un nuevo ejemplo, no sólo a las más modernas arquitecturas, sino también a las más antiguas. En este sentido, el arquitecto alemán se adaptó a las necesidades de la ciudad de Berlín y que se adaptó a las necesidades de la ciudad de Berlín.

En un sentido y sentido en todo tiempo de la vida, y cuando cada vez que se le vea, el que se vea de manera que se vea en cada una de sus manifestaciones, en las nuevas técnicas de expresión, en

que con mayor fuerza se afianza por las técnicas expresivas y de concepto. Finalmente, como se ha visto, esta estructura con la fuerza y seguridad que se consigue al adoptar de la estructura social del momento de transición.

En la arquitectura moderna, Mies van der Rohe tiene el mérito de ser un verdadero innovador.

En un sentido de distribución del espacio, que es un concepto moderno, en la vida del hombre moderno, en

modo para la comprensión general y para el propio de la vida y de la vida, en un sentido de distribución del espacio, que es un concepto moderno, en la vida del hombre moderno, en

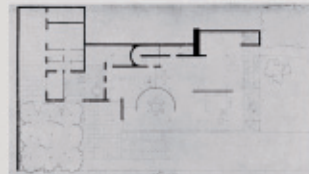
Este es el resultado de que una arquitectura que Mies van der Rohe con su arquitectura de la vida y de la vida, en un sentido de distribución del espacio, que es un concepto moderno, en la vida del hombre moderno, en

Y en otro sentido, que es un resultado de la vida y de la vida, en un sentido de distribución del espacio, que es un concepto moderno, en la vida del hombre moderno, en

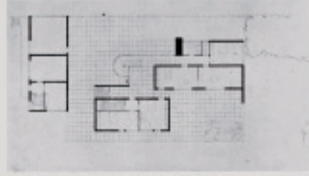
La vida de Mies van der Rohe es un resultado de la vida y de la vida, en un sentido de distribución del espacio, que es un concepto moderno, en la vida del hombre moderno, en

Con la dependencia del espacio, en un sentido de distribución del espacio, que es un concepto moderno, en la vida del hombre moderno, en

La vida de Mies van der Rohe es un resultado de la vida y de la vida, en un sentido de distribución del espacio, que es un concepto moderno, en la vida del hombre moderno, en



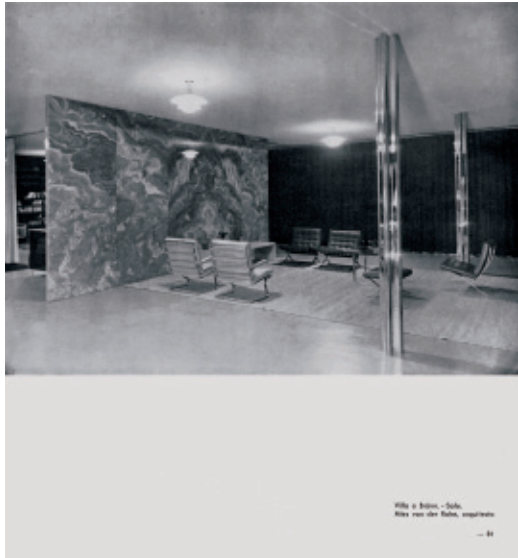
Villa a Berlín. Planta baja. — Mies van der Rohe, arquitecto



Villa a Berlín. Planta alta. — Mies van der Rohe, arquitecto



Villa a Berlín. Mies van der Rohe, arquitecto



Villa a Berlín. Sala. Mies van der Rohe, arquitecto

Fig. 10. «Villa a Brünn. —Mies van der Rohe, arquitecto»,
*A.C. Documentos de
Actividad Contemporánea,*
nº 14, 1934, pp. 30-33

circulan por la bibliografía reciente y extensa de este edificio. Pero eso no le quita mérito a Rubió, con quien empezó toda ella.

En Rubió deberíamos ver la transformación revelada de un presente que únicamente soportamos mirando más allá. Ha sucedido, en arquitectura, varias veces. Un presente que consiste en un miedo a la confusión. Es entonces cuando casi hay que evitar cualquier posible coqueteo con lo extraño o alejarse del mimetismo superficial. Sabemos que hay muchos tipos de futuros posibles agitándose dentro de la compleja mente de un hombre. El sujeto de una historia es aquello de lo que trata: el objeto de una historia es hacia dónde se dirige. Rubió jugó a su antojo con estas posibilidades. Las alternó según le convino. Surfeó mojándose y reapareciendo seco y planchado. Desprestó a muchos. La jardinería y el paisajismo le evitaron encerrarse en los extremos de los debates de un tiempo extremadamente confuso y de inhabitable crisis moral. Consiguíó mirar más allá y disimular sin sonrojo.

Podemos acabar con un dicho del poeta Dante Alighieri: «Los lugares más calientes del infierno se reservan para aquellos que en un momento de crisis moral mantienen la neutralidad». Así que imagino a Rubió, Reventós, Duran, Folguera, Benavent y los hermanos Puig Gairalt en el infierno. Desde su opuesto, el cielo, Sert, Torres Clavé, Rodríguez Arias e Illescas les mirarían sorprendidos de lo bien que se lo pasaron en sus maneras de proceder, nos guste o no. Los demás, los Florensa, Nebot, Darder, Pelayo Martínez, De Azúa, Calzada, Bona, Cendoya, Catà y otros, no tienen espacio en el más allá. Y este panorama en perpetuo movimiento permite seguir generando caminos historiográficos. Anímense a recorrerlos. Queda mucho por construir. O por destruir.

Varia 04

«Conjunto de libros, folletos, hojas sueltas o documentos, de diferentes autores, materias o tamaños, reunidos en tomos, legajos o cajas.»

Paradoja sobre el arquitecto

PAUL VALÉRY

Obituario. Jean-Louis Cohen (1949-2023)

JUAN CALATRAVA

Arquitectura, modernidad, modernización

JEAN-LOUIS COHEN

Transferencias del paisaje y metamorfosis de la arquitectura entre los siglos XVIII y XX

MIGUEL ÁNGEL ANÍBARRO

Notas sobre la arquitectura dibujada de Piranesi: el ejemplo del Panteón

JOAN CALDUCH CERVERA

En la ininterrumpida sinfonía de despedida de la vida. Aby Warburg en Florencia

CAROLINA B. GARCÍA-ESTÉVEZ

Nunca es tarde: *Arquitectura, misticismo y mito*, de William R. Lethaby

CARLOS J. IRISARRI

Manfredo Tafuri *allo Iuav. Nel laboratorio della storia*. Materiales de una exposición

FULVIO LENZO, MARCO CAPPONI

Hacia un tiempo nuevo: difusión y conciencia crítica de la arquitectura gallega en los años de la Transición

SANTIAGO RODRÍGUEZ CARAMÉS

La Oficina Técnica para Construcción de Escuelas en sus postrimerías (1936-1939): una aproximación a la labor del arquitecto Guillermo Diz Flórez

FRANCISCO J. RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Nadar sin guardar la ropa. Nicolau Maria Rubió i Tudurí: *laberintos historiográficos*

JOSEP M. ROVIRA

Cuando se quiso resucitar el jardín español. Las aportaciones de Javier de Winthuysen y Fernando García Mercadal

JUAN J. TUSET

Delfín Rodríguez (1956-2022). *In memoriam*

CARLOS SAMBRICIO

Pedro José Márquez y la cultura arquitectónica en la España de la Ilustración

DELFIN RODRÍGUEZ

Tras de una nueva arquitectura

LEOPOLDO TORRES BALBÁS

Comité de redacción

Coordinador

José Miguel Sambucety Rueda
Universitá Iuav di Venezia

María Carrascal
Universidad de Sevilla

Miriam Cera Brea
Universidad Autónoma de Madrid

Ana del Cid
Universidad de Granada

Julio Garnica
Universitat Politècnica de Catalunya

Valeria Manfrè
Universidad Complutense de Madrid

Rebeca Merino del Río
Universidad de Valladolid

Manuel Sánchez García
Universidad Politécnica de Madrid

Texto de cubierta

Paul Valéry, «Paradoja sobre el arquitecto». Traducción al español de Marta Nadal en: *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba, Consejería de Cultura del Consejo Regional de Murcia, 1982, pp. 105-109.

Imagen de contraportada

Archive Document, IUAVT032, documentación técnica proporcionada por Audio Innova con ocasión de la digitalización de una de las dos bobinas con la grabación del curso 1972-1973 (2020), pp. 1, 10 [Universitá Iuav di Venezia, biblioteca del ateneo, en proceso de catalogación].

Imagen de primera página

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Immeubles-villa, detalle de la fachada, 1922. En Leopoldo Torres Balbás, «Tras de una nueva arquitectura», *Arquitectura*, nº 52, agosto 1923, p. 266.

Contacto

Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo AHAU Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada Campo del Príncipe, s/n, 18071 Granada

Distribución

Machado Grupo de Distribución, S.L.

© de la edición: Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo, 2023.

© de los textos, las traducciones, las imágenes, las ilustraciones y las reproducciones autorizadas, sus correspondientes autores y archivos de procedencia.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor.

ISSN (edición impresa): 2695-3609

ISSN (edición en línea): 3020-8084

DL: M-30038-2019

Comité de dirección

Carolina B. García-Estévez
Universitat Politècnica de Catalunya

Salvador Guerrero
Universidad Politécnica de Madrid

Carlos Plaza
Universidad de Sevilla

Consejo científico

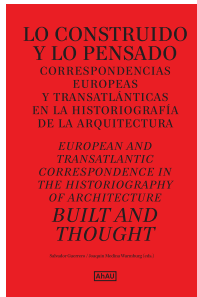
Enrique X. de Anda, Universidad Nacional Autónoma de México (México) / David Arrredondo Garrido, Universidad de Granada / Juan Calatrava, Universidad de Granada / Pilar Chías, Universidad de Alcalá / Jean-Louis Cohen († 2023), Université Paris VIII – Institute of Fine Arts, New York University (Francia - EEUU) / Maarten Delbeke, ETH Zürich (Suiza) / Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza / Juan José Lahuerta, Universitat Politècnica de Catalunya / Ángele Layuno Rosas, Universidad de Alcalá / Fulvio Lenzo, Universitá Iuav di Venezia (Italia) / Jorge F. Liernur, Universidad Torcuato di Tella (Argentina) / Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya / Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla / Fernando Marías, Universidad Autónoma de Madrid - Real Academia de la Historia / Ángel Martínez García-Posada, Universidad de Sevilla / Laura Martínez de Guereñu, IE University / Francesca Mattei, Università degli Studi Roma Tre (Italia) / Joaquín Medina Warmburg, Karlsruhe Institute of Technology (Alemania) / María Teresa Muñoz, Universidad Politécnica de Madrid / Helena Pérez Gallardo, Universidad Complutense de Madrid / Josep Maria Rovira, Universitat Politècnica de Catalunya / Victoriano Sainz, Universidad de Sevilla / Carlos Sambricio, Universidad Politécnica de Madrid / Ricardo Sánchez Lampreave, Universidade da Coruña / Ignacio Senra Fernández-Miranda, Universidad Politécnica de Madrid / Patricio del Real, Harvard University (EEUU) / Marta Sequeira, Instituto Universitário de Lisboa (Portugal) / Elena Svaldruz, Università degli Studi di Padova – AISU (Italia) / Jorge Torres Cuelo, Universidad Politécnica de Valencia / Alejandro Valdivieso, Universidad Politécnica de Madrid / José Vela Castillo, IE University

Diseño y maquetación
tipos móviles

Impresión

LaImprenta Comunicación Gráfica

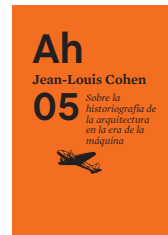
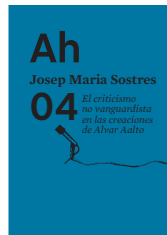
Publicaciones de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo



Los años CIAM en España: La otra modernidad. Actas del I Congreso Internacional AhAU. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid. 19-20 octubre 2017

Bauhaus In and Out. Perspectivas desde España / Perspectives from Spain. Actas del II Congreso Internacional AhAU. Institución Libre de Enseñanza, Madrid. 10-11 octubre 2019

Lo construido y lo pensado. Actas del III Congreso Internacional AhAU. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2-3 junio 2022



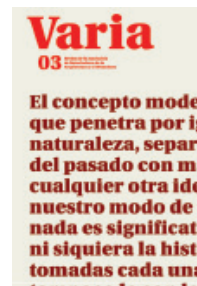
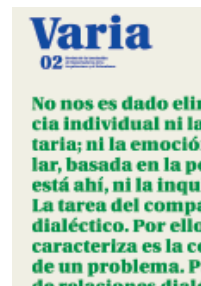
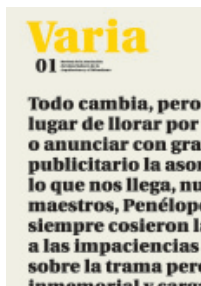
Ah 01. BRUNO ZEVI. *La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura.* Marzo 2019

Ah 02. RAFAEL MONEO. *Arquitectos y revistas de arquitectura en el Madrid de los años sesenta.* Septiembre 2019

Ah 03. LUIGI MORETTI. *La discontinuidad del espacio en Caravaggio.* Julio 2020

Ah 04. JOSEP MARIA SOSTRES. *El criticismo no vanguardista en las creaciones de Alvar Aalto.* Diciembre 2020

Ah 05. JEAN-LOUIS COHEN. *Sobre la historiografía de la arquitectura en la era de la máquina.* Octubre 2023



Varia 01 (Octubre 2019) / Varia 02 (Octubre 2020) / Varia 03 (Febrero 2022) / Varia 04 (Diciembre 2023)

Revista de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo