

## CUBOS BONITOS. EL VALOR PICTÓRICO DE LA ARQUITECTURA RACIONALISTA EN EL PAÍS VASCO

FRANCISCO JAVIER MUÑOZ FERNÁNDEZ

### INTRODUCCIÓN

En 1928 los arquitectos Fernando García Mercadal y Luis Lacasa se acercaron hasta Bilbao para publicitar de manera apologética una nueva arquitectura, que tuvieron oportunidad de conocer años atrás, en los diferentes viajes y estancias que realizaron en los principales centros de la vanguardia arquitectónica europea<sup>1</sup>.

España poco o nada tenía que ver con estos países, por lo que a su regreso Mercadal, con la ayuda de otros arquitectos como el donostiarra José Manuel Aizpúrua, asumió el papel de ángel anunciador del racionalismo:

... para ir creando en España el ambiente propicio para la introducción en el campo de la arquitectura de las nuevas ideas ya extendidas en buena parte de las naciones europeas<sup>2</sup>.

De este modo Mercadal se erigió en predicador de una nueva arquitectura e inició, junto con otros arquitectos, una cruzada a favor del racionalismo, no exenta de polémica que frecuentemente fue intencionada<sup>3</sup>. A través de diferentes conferencias, periódicos, libros, revistas, exposiciones, concursos y los primeros ensayos arquitectónicos de laboratorio se divulgó así no un nuevo concepto de arquitectura sino una nueva imagen de la arquitectura, por lo que, mientras España aguardaba el advenimiento de la nueva estética arquitectónica que tenía que llegar para redimirnos<sup>4</sup>, los arquitectos españoles autoproclama-

---

<sup>1</sup> Para más información sobre las estancias y conferencias de Fernando García Mercadal y Luis Lacasa consultar: MUÑOZ, F. J., «Arquitectura racionalista en San Sebastián. Las conferencias de Fernando García Mercadal y Walter Gropius», *Ondare*, núm. 23, 2004, pp. 195- 213; y MUÑOZ, F. J., «La vivienda de los años 30 en Bilbao. Las casas de vecindad y la Nueva Arquitectura», *Bidebarrieta*, núm. XV, 2004, pp. 241-266.

<sup>2</sup> GARCÍA MERCADAL, F., *La vivienda en Europa y otras cuestiones. Memoria 1926*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» C.S.I.C. Excma. Diputación de Zaragoza, 1998, p. 89.

<sup>3</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E., «El arquitecto Mercadal», *La Gaceta Literaria*, núm. 32, Madrid, 15 de abril de 1928, p. 5; y L. T., «Arquitectura moderna. La cruzada racionalista del Sr. García Mercadal», *El Pueblo Vasco*, 22 de mayo de 1928.

<sup>4</sup> *La nueva arquitectura es de las masas, y viene a ella para redimirlas*. AIZPURÚA Y AZQUETA, J. M., «¿Cuándo habrá arquitectura?», *La Gaceta Literaria*, núm. 77, Madrid, 1 de marzo de 1930, p. 9.

dos modernos, jugaron a difundir y crear la nueva iconografía del racionalismo que adoptaron sin crítica alguna. Los arquitectos españoles, se limitaron así a consumir una nueva moda que, salvo excepciones, se concretó tan sólo en un nuevo lenguaje arquitectónico.

HACIA UNA NUEVA IMAGEN DE LA ARQUITECTURA.

LA AXONOMETRÍA COMO MANIFIESTO DE MODERNIDAD

En 1927 la revista madrileña *Arquitectura*, de cuyo consejo de redacción formaban parte tanto Luis Lacasa como Fernando García Mercadal, publicó varios artículos en los que se concretó esta nueva imagen de la arquitectura. De hecho la revista madrileña, a pesar de su carácter ecléctico, fue uno de los principales instrumentos de propaganda del racionalismo, que en la década de los treinta hizo suya la revista *A.C.*

En estos artículos además de publicarse fotografías de la arquitectura europea más destacada de la época, se presentaron los proyectos que el agitador, animador y pintor holandés Theo Van Doesburg y el joven arquitecto Cornelius van Eesteren, en colaboración con el también arquitecto Gerrit Rietveld, expusieron en la galería *L'Effort Moderne* de Léonce Rosenberg en París, entre los días 15 de octubre y 15 de noviembre de 1923<sup>5</sup>.

Rosenberg fue uno de los más importantes marchantes de la capital del arte en Europa, y promocionó las obras de aquellos artistas que trabajaban en el estilo arquitectónico colaborativo que él defendía y al que Doesburg aspiraba como medio de expresión universal<sup>6</sup>. De ahí el encargo que realizó al pintor holandés, para organizar una exposición sobre «*Les Architectes du groupe De Stijl*», cuando *De Stijl* nunca fue realmente un grupo y a penas si se habían construido obras acordes con sus planteamientos teóricos<sup>7</sup>.

En la exposición se presentaron tres proyectos: una villa para un coleccionista de arte (*Hôtel particulier* o *Maison Rosenberg*), una casa para una familia

---

<sup>5</sup> DOESBURG, T. van, «Actividad de la arquitectura moderna holandesa II», *Arquitectura*, núm. 98, Madrid, junio de 1927, pp. 213-220; y STRAATEN, E. van, *Theo Van Doesburg. Painter and Architect*. The Hague, Sdu Publications, 1988, pp. 110 y ss.

En años sucesivos se publicaron otras propuestas axonométricas como «*Trozo de distrito de negocios en una ciudad contemporánea*», de C. Van Eesteren o el «*Estudio para la ciudad de circulación*» de Theo Van Doesburg. DOESBURG, T. van, «La actividad de la arquitectura moderna en Holanda III», *Arquitectura*, núm. 105, Madrid, enero de 1928, p. 20; y DOESBURG, T. van, «Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea», *Arquitectura*, núm. 137, Madrid, septiembre de 1930, pp. 269-274.

<sup>6</sup> DOESBURG, T. van, «Actividad de la arquitectura moderna holandesa II», *Arquitectura*, núm. 98, Madrid, junio de 1927, pp. 213-220.

<sup>7</sup> OVERY, P., *De Stijl*. London, Thames & Hudson, 1991, p. 172.

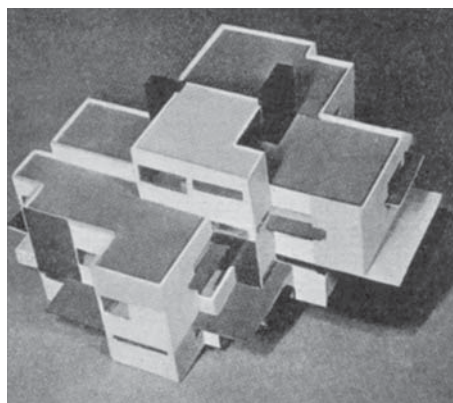
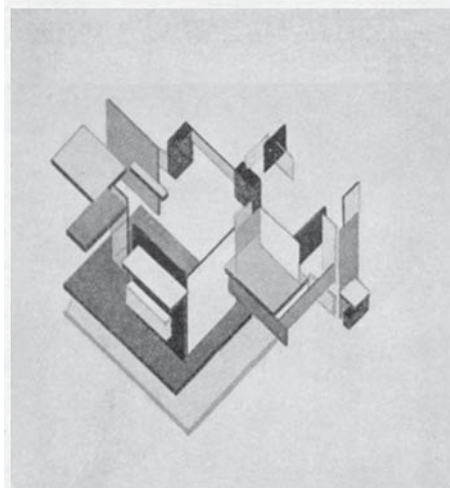


Figura 1: Theo Van Doesburg y Cornelius Van Eesteren, Maqueta y axonometría de un hotel, 1923.



de clase media (*maison particulière*) y una casa estudio para un artista (*maison d'artiste*). Se trataba de dibujos utópicos que se centraban en la experimentación estética, por lo que eludían cualquier requisito práctico o técnico. Sin embargo, estos dibujos fueron más conocidos que cualquier otra obra de *De Stijl*, y ello se debió al uso que hicieron de la axonometría y el color como modo de representación, que convertía la arquitectura en un proyecto mucho más seductor y atractivo. De hecho la exposición influyó en la adopción de la perspectiva axonométrica por parte de arquitectos y propagandistas más destacados de la arquitectura de vanguardia de los años veinte, y pasó a convertirse en manifiesto de modernidad. Le Corbusier, Paul Linder, Alberto Sartoris, Thomas Weschs, Walter Gropius y Marcel Breuer fueron, entre otros, algunos de los arquitectos que usaron este nuevo modo de representación, tal y como

podemos comprobar en diferentes proyectos que publicó la revista *Arquitectura*<sup>8</sup>.

El arquitecto de origen italiano Alberto Sartoris definió la axonometría como: «il metodo grafico che forma parte di temi trattati dalla geometria descrittiva, mediante il quale è possibile, con una visione globale dell'oggetto, rappresentare in un piano corpi tridimensionale»<sup>9</sup>.

La axonometría permite, por lo tanto, una representación tridimensional y abstracta del edificio, en la que los planos que conforman la arquitectura aparecen trabados de manera ortogonal y simultánea. Este modo de presentación elimina así la jerarquía que privilegia una parte del edificio frente a otro, y posibilita una representación sintética de la arquitectura, integrando plantas, alzados y secciones.

En consecuencia, el método axonométrico favorece una comprensión integral del objeto representado, que resulta mucho más directo y didáctico que la perspectiva tradicional, y, por lo tanto, se ajustaba mejor a los objetivos divulgativos y persuasivos de los arquitectos del movimiento moderno.

Se trata, en suma, de una representación iconográfica idónea para una arte, tal y como señalara José Ortega y Gasset, *deshumanizado*; una arquitectura aicónica, que prescinde de elementos supuestamente no funcionales y decorativos, a la vez que abandona cualquier referencia mimética y formal a estilos conocidos para privilegiar así una imagen, *informe*, abstracta del edificio<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> De Le Corbusier se publicó el polémico proyecto que realizó para *Palacio de la Sociedad de Naciones* así como la *Villa de Monzie*. ARQUITECTURA, «Concurso para el Palacio de la Sociedad de Naciones», *Arquitectura*, núm. 100, Madrid, agosto de 1927, pp. 285-290; y GARCÍA MERCADAL, F., «Arquitectura en Stuttgart. La Exposición de la Vivienda», *Arquitectura*, núm. 100, Madrid, agosto de 1927, pp. 295- 298.

De Paul Linder apareció una vivienda en LINDER, P., «Tres ensayos sobre la nueva arquitectura Alemana», *Arquitectura*, núm. 86, Madrid, junio de 1926, pp. 235-241.

De Alberto Sartoris se publicaron diferentes axonometrías en GARCÍA MERCADAL, F., «La moderna arquitectura en Italia. Una obra reciente de Sartoris en Turín», *Arquitectura*, núm. 113, Madrid, septiembre de 1928, pp. 289-291; SARTORIS, A., «Introducción a la arquitectura monumental», *Gaceta de arte*, núm. 32, diciembre de 1934, p. 1; WESTERDAHL, E., «Alberto Sartoris», *Gaceta de arte*, núm. 32, diciembre de 1934, p. 1; y GIOLLI, R., «Alberto Sartoris», *Gaceta de arte*, núm. 37, marzo de 1936, pp. 80 y 81.

Asimismo también aparecieron proyectos de Thomas Weschs: MORENO VILLA, J., «La arquitectura en Alemania. La pequeña vivienda en la exposición 'Heim und Technik' de Múnich, 1928», *Arquitectura*, núm. 116, Madrid, diciembre de 1926, pp. 394-397.

De Walter Gropius se publicó el proyecto premiado para la Reichsforschungsgesellschaft de 1929. LINDER, P., «Walter Gropius», *Arquitectura*, núm. 136, Madrid, agosto de 1930, pp. 245-254.

De Marcel Breuer apareció el proyecto para el concurso para teatro en Charkow (Rusia), así como un apartamento en París. GIEDION, S., «El arquitecto Marcel Breuer», *Arquitectura*, núm. 155, Madrid, marzo de 1932, pp. 82-90.

<sup>9</sup> *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*. Roma, Instituto Editoriale Romano, 1968, p. 69.

<sup>10</sup> DOESBURG, T., «Diagnosis de la arquitectura», en *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba.

Además la axonometría, que hace que un objeto sólido como la arquitectura se presente de manera transparente, es más que adecuada para representar una arquitectura *abierta*<sup>11</sup>. El método axonométrico se convierte así en el espejo de una arquitectura que pierde su piel externa y se evidencia como soporte de una estructura constructiva supuestamente funcional, y que además utiliza materiales nuevos como el cemento, el hierro o el vidrio.

Tal y como señaló el arquitecto holandés J. J. P. Oud:

... en Holanda fue principalmente la pintura moderna la que, por su influencia, se rebeló contra la arquitectura tradicional [...] el neoplasticismo de Mondrian (con su apasionado propagandista van Doesburg y su revista *De Stijl*, creó valores que tendrían un significado positivo para la nueva arquitectura<sup>12</sup>.

De hecho, la perspectiva axonométrica que recuperaron los arquitectos de vanguardia europeos, se basó en instrumentos figurativos y conceptuales ensayados por la pintura con anterioridad. Juan Gris, Boccioni, El Lissitzky o Theo Van Doesburg utilizaron en sus cuadros este modo de representación; con ello el neoplasticismo, junto con el cubismo, el futurismo, el suprematismo y el constructivismo quisieron incorporar un nuevo concepto del espacio, como la cuarta dimensión, que refutaba los modos de representación tradicionales<sup>13</sup>.

El Lissitzky en sus cuadros o *prounen* quiso dar forma sensible a la cuarta dimensión, esto es, construir un espacio pictórico infinito, que uniese el espacio y el tiempo, que Doesburg también reclamó para la arquitectura<sup>14</sup>. Para tal fin el artista de origen ruso pintó axonometrías de volúmenes geométricos, similares a los que más tarde utilizaron los arquitectos de vanguardia<sup>15</sup>.

---

Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Dirección General de Arquitectura y Vivienda del M.O.P.U., 1985, p. 121. Texto redactado con motivo de la exposición en la galería de Rosenberg en París.

DOESBURG, T. van, «Principios que resumen las ideas desarrolladas por el grupo De Stijl (Holanda), en su intento de formación de una plástica nueva», *Arquitectura*, núm. 82, Madrid, febrero de 1926, p. 79.

<sup>11</sup> *Que ha traspasado el muro y suprime la dualidad entre interior y exterior*. DOESBURG, T. van, *op. cit.*, 1926, p. 79.

<sup>12</sup> OUD, J. J. P., *Mi trayectoria en De Stijl*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Dirección General de Arquitectura y Vivienda del M.O.P.U., p. 108. Esta misma idea es compartida por DOESBURG, T. van, «La actividad de la arquitectura moderna holandesa I», *Arquitectura*, núm. 96, Madrid, abril de 1927, p. 148.

<sup>13</sup> Guillaume Apollinaire señalaba que la cuarta dimensión: «configura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; es la que dota a los objetos de plasticidad». APOLLINAIRE, G., *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid, Visor, 2001, p. 21.

<sup>14</sup> *La nueva arquitectura no cuenta solamente con el espacio, sino con el tiempo como valor arquitectónico. La unificación del espacio y el tiempo da a la visión de la arquitectura un aspecto más completo*. DOESBURG, T. van, *op. cit.*, 1926, p. 79. DOESBURG, T. van, *op. cit.*, 1927, p. 217.

<sup>15</sup> BLOIS, Y.-A., «De -∞ a 0 a +∞. La axonometría o el paradigma matemático de Lissitzky», en *El Lissitzky 1890- 1941. Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*, Madrid. Fundación Caja de Pensiones, 1990,

La axonometría, muy usada en el siglo XIX por arquitectos como Auguste Choisy, en sus textos sobre la historia de la arquitectura antigua y medieval, fue retomada así por los pintores abstractos de principios del siglo XX que descubrieron en ella posibilidades estéticas que enriquecen con el uso del color. Fue precisamente la conquista de la superficie por el color plano lo que el pintor Theo van Doesburg quiso extrapolar a la nueva arquitectura. El color *puro* se convirtió así en un *medio esencial*, que quería hacer *visible la armonía de las relaciones arquitectónicas*<sup>16</sup>.

Gracias a las experiencias de Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren, la axonometría se convirtió en sinónimo de la arquitectura vanguardia. Pero el dibujo axonométrico en ocasiones ignoró el proceso técnico y constructivo de la arquitectura. De hecho, el uso de este modo de representación careció de la codificación científica de siglos anteriores y se usó con un carácter meramente simbólico<sup>17</sup>. De tal forma que la axonometría se constituyó en un valor figurativo autónomo, en una conclusión en sí misma, que trascendió la simple representación, para convertirse en una escritura poética.

Los profetas de la arquitectura que proyectaban un mundo nuevo para sus contemporáneos, a pesar de los llamamientos impacientes de su propaganda a un cambio inmediato, sabían que sus utopías no podían construirse en un día<sup>18</sup>. Por lo que la axonometría se convirtió en un instrumento promocional que quería convencer y persuadir de las ventajas y excelencias de la nueva arquitectura que estaba por llegar. Fue, en suma, un objeto de moda alusivo a la construcción de un edificio, quizás del todo irrealizable<sup>19</sup>, y así fue asumido por los arquitectos que quisieron ser los iniciadores del movimiento moderno en España.

pp. 27-33; y CHA-MAGOMEDOV, S. O., «Un nuevo estilo. El suprematismo tridimensional y los Prounen», en *El Lissitzky 1890-1941. Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1990, pp. 35-45.

<sup>16</sup> DOESBURG, T. van, «La actividad de la arquitectura moderna holandesa IV», *Arquitectura*, núm. 111, Madrid, julio de 1928, pp. 220-21; y DOESBURG, T. van, *op. cit.*, 1926, p. 80.

<sup>17</sup> REICHLIN, B., «L'assonometria como progetto. Un Studio su Alberto Sartoris», *Lotus International*, núm. 22, 1979, pp. 82-93; SCOLARI, M., «Elementi per una storia dell'axonometria», *Casabella*, núm. 500, marzo de 1984, pp. 42-49; y BOIS, Y.- A., «Metamorphosis of Axonometry», *Daidalos*, núm. 3, octubre de 1981, pp. 41-58.

<sup>18</sup> COLLINS, P., *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 282.

<sup>19</sup> ACKERMAN, J. S., *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gebry*. Milano, Mondadori. Electa, 2003, p. 265.

LA NUEVA ARQUITECTURA EN FASE DE PROYECTO.  
LOS ARQUITECTOS JUEGAN A DIBUJAR Y COLOREAR

En España Fernando García Mercadal, junto con José Manuel Aizpúrua, tuvo una especial relevancia en el uso y en la difusión del dibujo axonométrico como paradigma de modernidad.

En 1928 el arquitecto aragonés publicó sus propuestas para *Villa Amparo* y el *Rincón de Goya* en Zaragoza, uno de los primeros edificios racionalistas construidos en España<sup>20</sup>. Mercadal, al igual que otros arquitectos europeos, utilizó un tipo de axonometría deudora del neoplasticismo de Theo Van Doesburg a quien tuvo la oportunidad de conocer en sus estancias en París. De hecho, Mercadal invitó al pintor holandés a que colaborase en la difusión del racionalismo en España a través de diferentes conferencias y artículos que publicó en la revista *Arquitectura*.

Al igual que otros arquitectos de la vanguardia europea, Mercadal se convirtió en un poeta visual del lenguaje arquitectónico. De hecho, existe una analogía entre las disposiciones tipográficas que usa el arquitecto aragonés y los *caligramas* de Guillaume Apollinaire y el poeta ultraísta español Guillermo de Torre. Mercadal juega así con los rótulos, que coloca de manera radial, para buscar una imagen complementaria que nos remite a la *Girándulas* que de Torre publicó en el libro *Hélices* en 1923<sup>21</sup>. De ahí que el arquitecto Alberto Sartoris calificara la arquitectura de Fernando García Mercadal y José Manuel Aizpúrua de ultraísta, y censurara el carácter literario y superficial de los principales profetas del racionalismo en España y en el País Vasco<sup>22</sup>.

José Manuel Aizpúrua, su colaborador Joaquín Labayen, y Luis Vallejo, fueron los principales protagonistas y propagandistas de la nueva arquitectura en el País Vasco. En 1928 los arquitectos presentaron en la *Exposición de Artistas Vascos*, celebrada en San Sebastián, algunas de sus propuestas arquitectónicas que rápidamente publicitaron las revistas *Novedades* y *Arquitectura*<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> GARCÍA MERCADAL, F., «Arquitectura mediterránea. Villa Amparo en Mallorca», *Arquitectura Española. Spanish Architecture*, núm. XXII, abril-junio de 1928 [s. p.]; GARCÍA MERCADAL, F., «Rincón de Goya en Zaragoza», *Arquitectura Española. Spanish Architecture*, núm. XXII, abril-junio de 1928 [s. p.]; y GARCÍA MERCADAL, F., «Rincón de Goya en Zaragoza», *Arquitectura*, núm. 111, Madrid, julio de 1928, pp. 226- 231.

<sup>21</sup> SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de, «La influencia de De Stijl y de las vanguardias literarias en los dibujos axonométricos de Mercadal», *E.G.A. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 2, 1994, p. 172.

<sup>22</sup> *L'ascetismo astrattista è certo assai lontano dall'ultraismo spagnuolo di Fernando Garcia Mercadal e di José Manuel de Aizpúrua. [El ascetismo abstracto, está verdaderamente bastante alejado del ultraismo español de Fernando Garcia Mercadal y José Manuel Aizpúrua]*. SARTORIS, A., *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Milán, Ulrico Hoepli, p. 24.

<sup>23</sup> NOVEDADES, «Arquitectura racionalista», *Novedades*, núm. 392, septiembre de 1928 [s. p.]; y GARCÍA MERCADAL, F., «La nueva arquitectura en el País Vasco: Aizpúrua, Labayen y Vallejo», *Arquitectura*, núm. 115, Madrid, noviembre de 1928, pp. 358-361.

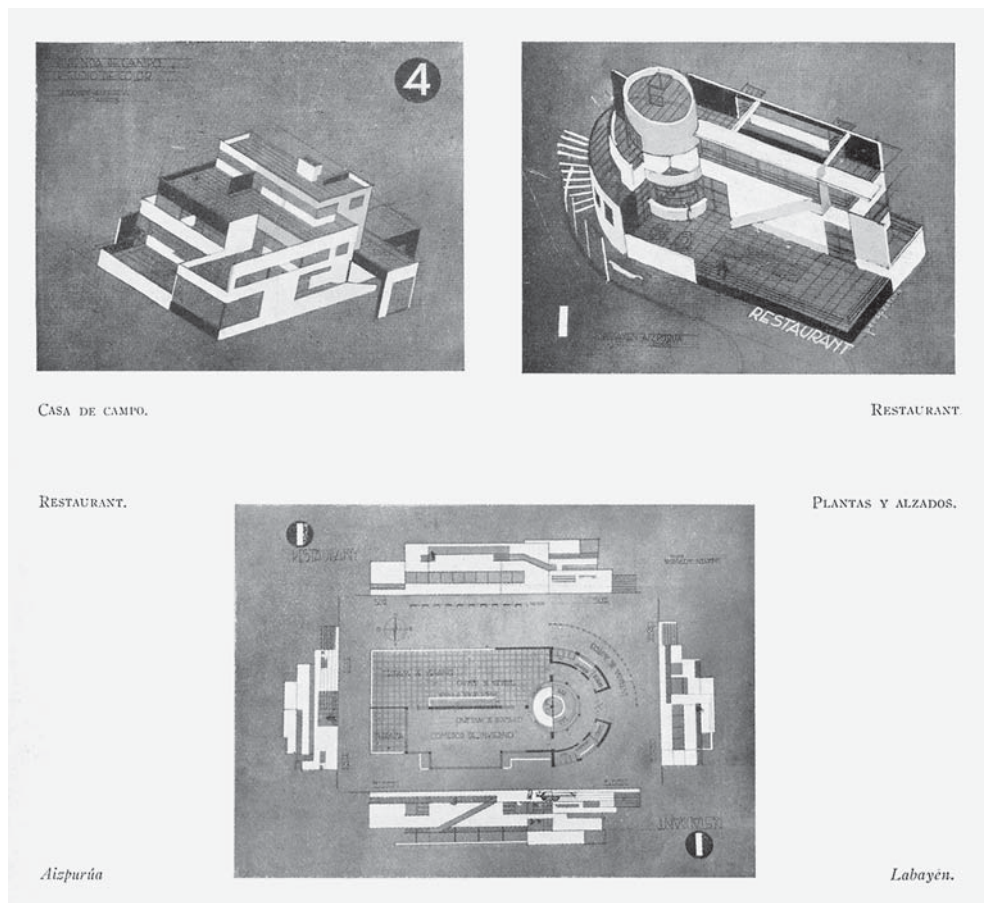


Figura 2: José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen, *Vivienda de campo. Estudio de color y Restaurant. Perspectiva axonométrica*, 1928 (Proyectos presentados en la *Exposición de Artistas Vascos* celebrada en San Sebastián en 1928).

En la exposición, entre otros proyectos, José Manuel Aizpúrua, presentó en colaboración con Joaquín Labayen, su *Studio* de arquitectura. El estudio, al igual que una tienda, contaba con un escaparate, del que se podía ver al arquitecto y su trabajo<sup>24</sup>. En el escaparate del *Studio* del arquitecto donostiarra bien podrían haberse expuesto otros proyectos visitados en la exposición de San Sebastián como una vivienda de campo, un restaurante o la casa junto al mar de Vallejo.

Las propuestas tenían en común el uso de la axonometría y la referencia al maquinismo. En el caso del proyecto de restaurante de Aizpúrua y Labayen,

<sup>24</sup> AIZPÚRUA, J. M. y LABAYEN, J., «Arquitectura moderna en San Sebastián», *Cortijos y Rascacielos*, núm. 4, Madrid, primavera de 1931, pp. 104-108.



hay una clara alusión al mundo naval que poco tiempo más tarde los arquitectos retomaron en el *Club Náutico* que construyeron en la capital guipuzcoana. Esta misma analogía con la máquina y su movimiento, que ensalza la nueva arquitectura, aparece en el proyecto de casa junto al mar de Vallejo<sup>25</sup>.

En el proyecto de Vallejo, así como en la vivienda de campo de Aizpúrua y Labayen, se procura descomponer la simetría y establecer una relación equilibrada de volúmenes que nos remite a Theo van Doesburg cuando señala que:

... en lugar de simetría la nueva arquitectura propone la relación equilibrada de partes iguales, es decir, de partes que difieren (en posición, medida, proporción, etc.) por su carácter funcional. La adaptación de estas partes entre ellas, tiende al equilibrio de partes semejantes y no a la igualdad<sup>26</sup>.

Estamos así de nuevo ante un medio de representación similar al que utiliza el neoplasticismo publicitado en revistas españolas y europeas y que José Manuel Aizpúrua tuvo la oportunidad de conocer de manera directa en el viaje que realizó a Holanda en 1927. Además, el proyecto de casa de campo que Aizpúrua y Labayen realizaron en 1928 guarda ciertas similitudes con la maqueta y el hotel particular que Theo Van Doesburg y Cornelius van Eesteren presentaron en la exposición de 1923 de París.

Asimismo en el artículo «Arquitectura racionalista», que muy posiblemente realizaron Aizpúrua y Labayen, aparecen no sólo fotografías de la Bauhaus en Dessau, sino que también se inserta un fotomontaje creado con fragmentos de las casas de Le Corbusier para la Weissenhof de Stuttgart de 1928, y la casa Schröeder que Gerrit Rietveld realizó en 1924 en Utrecht.

Al igual que la casa Schöeder, los proyectos axonométricos de los arquitectos vascos estaban pintados con colores primarios, de gran fuerza y viveza. El uso del color que Rietveld supo llevar a la práctica de manera casi excepcional en su arquitectura, fue uno de los aspectos más llamativos que el pintor que se dedicó a la arquitectura Theo Van Doesburg y el arquitecto Cornelius Van Eesteren expusieron en París en 1923.

Para Doesburg el color «no tiene un valor ornamental, sino que es un medio elemental de expresión arquitectónica»<sup>27</sup>. Esta misma idea fue defendida por Alberto Sartoris en la revista tinerfeña *Gaceta de arte* al señalar que «sólo los colores, pero no los ornamentos, son perfectamente adaptados al ambiente en el cual el edificio debe vivir»<sup>28</sup>. Sin embargo, no faltaron críticas, como las que

<sup>25</sup> El proyecto de Vallejo se publicó en SARTORIS, A., *op. cit.*, p. 429.

<sup>26</sup> DOESBURG, T. van, *op. cit.*, 1926, pp. 78-80.

<sup>27</sup> DOESBURG, T. van, *op. cit.*, 1926, pp. 78-80.

<sup>28</sup> SARTORIS, A., *op. cit.*, 1934, p. 1.

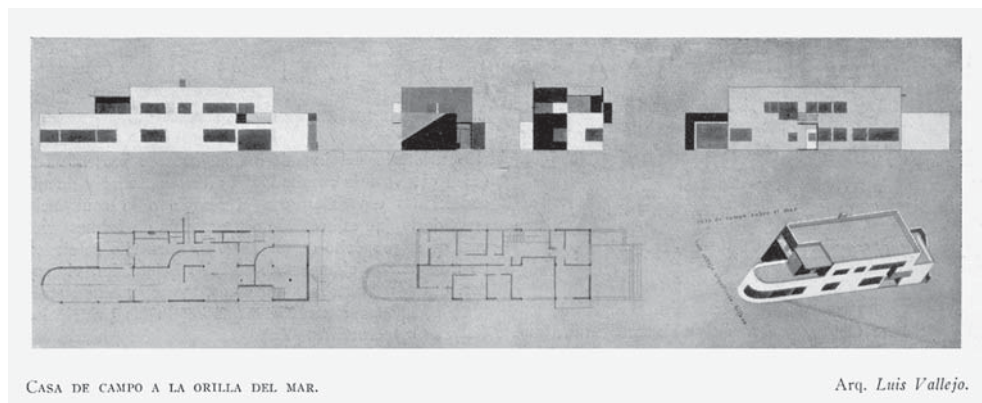


Figura 3: Luis Vallejo, *Casa de campo a la orilla del mar*, 1928 (Proyecto presentado en la *Exposición de Artistas Vascos* celebrada en San Sebastián en 1928).

el arquitecto y pintor Le Corbusier hizo al color que desarticulaba y producía efectos de camuflaje en la arquitectura<sup>29</sup>.

Mercadal constató el uso del color como una de las características del racionalismo<sup>30</sup>, y siguiendo las teorías de John Ruskin, subrayó su importancia para la arquitectura. Pero el arquitecto aragonés se distanció del teórico inglés, así como de las formulaciones de Doesburg y Sartoris, y las críticas de Le Corbusier, y apuntó el posible valor ornamental del color en las construcciones modernas de hormigón armado<sup>31</sup>. No en vano, Mercadal y los arquitectos vascos se fijaron más en las experimentaciones estéticas de la nueva arquitectura, que en sus propuestas arquitectónicas.

Los arquitectos vascos se interesaron por esta nueva forma de representación en base a axonometrías coloreadas, no sólo porque permitía crear una nueva imagen de la arquitectura que se diferenciaba de propuestas del pasado, sino porque possibilitaba crear imágenes de gran fuerza e impacto visual que eran mucho más llamativas gracias al uso del color.

No en vano, para los arquitectos vascos tuvo más importancia la novedad visual de la axonometría coloreada que el resultado de una proyección arquitectónica determinada. De hecho, en estos primeros años de difusión del racionalismo, los arquitectos vascos se limitaron a jugar a dibujar y colorear la arqui-

<sup>29</sup> REICHLIN, B., «Le Corbusier e De Stijl», *Casabella*, núm. 520-521, enero-febrero de 1986, p. 105.

<sup>30</sup> GARCÍA MERCADAL, F., *op. cit.*, 1927, p. 296.

<sup>31</sup> GARCÍA MERCADAL, F., «Ruskin y la policromía de los edificios», *Arquitectura*, núm. 26, Madrid, junio de 1920, pp. 163-165; y RUSKIN, J., *The Seven Lamps of Architecture*. New York, Dover Publications, 1989 (Cap. IV. The Lamp of Beauty. XXXV. III).

ectura; ya que tal y como señaló Vallejo, su arquitectura estaba en *fase de proyecto*<sup>32</sup>.

Esta asimilación epidérmica de la arquitectura racionalista quedó patente en el *Concurso Nacional de Vivienda Mínima* organizado en 1929 por Fernando García Mercadal como delegado en España del C.I.R.P.A.C. (Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea). En octubre de ese mismo año se iba a celebrar en Frankfurt el II C.I.A.M. (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), y en él se había previsto organizar una exposición con las propuestas que sobre vivienda mínima se habían realizado en Europa. Pero la dificultad de encontrar en España proyectos similares a las experiencias europeas sobre vivienda obligó a Mercadal a organizar de forma casi precipitada este concurso.

De hecho, el arquitecto aragonés y otros profesionales españoles como Teodoro de Anasagasti, constataron las diferencias que existían en resolver el problema de la falta de habitación entre Europa, que proponía la estandarización y la normalización de los elementos constructivos, y España, todavía centrada en la casa barata<sup>33</sup>. De ahí que Aizpúrua señalara que: «el obrero español tiene derecho a vivir como viven los obreros alemanes, franceses, americanos, etc.; el Gobierno español ha dado muchos millones para ello, pero le han estafado»<sup>34</sup>. A lo que Vallejo añadió que los arquitectos «no tienen ninguna inquietud y no se han planteado jamás la cuestión de cómo construir casas prácticas y al mismo tiempo económicas»<sup>35</sup>.

Sin embargo, el concurso asimiló las propuestas sobre vivienda social realizadas en Europa de una manera contradictoria y superficial, y así lo constaban sus bases al señalar que: «se proyectará una vivienda para una familia española formada de matrimonio e hijos de ambos sexos, en número de cuatro, y cuyo servicio se reducirá a una sola sirvienta»<sup>36</sup>.

La revista *Arquitectura* publicó algunas de las propuestas españolas, así como los proyectos de los arquitectos vascos José Manuel Aizpúrua y Joaquín

<sup>32</sup> Carta de Luis Vallejo a Alberto Sartoris, fechada el 19 de marzo de 1930. Cfr. NAVARRO, M.<sup>a</sup> I., «La concepción poética de la arquitectura», en *Alberto Sartoris. La concepción poética de la Arquitectura*. Valencia, I.V.A.M. Centre Julio González, 2000, p. 127.

<sup>33</sup> ANASAGASTI, T. de, «La Exposición de la Vivienda y la Ciudad Modernas. La casa para este verano», *La Construcción Moderna*, núm. 6, febrero de 1927, pp. 84-86; LINDER, P., «La exposición "Werkbund Ausstellung" en Stuttgart», *Arquitectura*, núm. 103, Madrid, noviembre de 1927, pp. 383-395; GARCÍA MERCADAL, F., *op. cit.*, 1927; y GARCÍA MERCADAL, F., *op. cit.*, 1926.

<sup>34</sup> AIZPÚRUA y AZQUETA, J. M., *op. cit.*, 1930, p. 9.

<sup>35</sup> Carta de Luis Vallejo a Alberto Sartoris, fechada el 19 de marzo de 1930. Cfr. NAVARRO, M.<sup>a</sup> I., *op. cit.*, p. 127.

<sup>36</sup> ARQUITECTURA, «Concurso de vivienda mínima», *Arquitectura*, núm. 123, Madrid, agosto de 1929, p. 286.

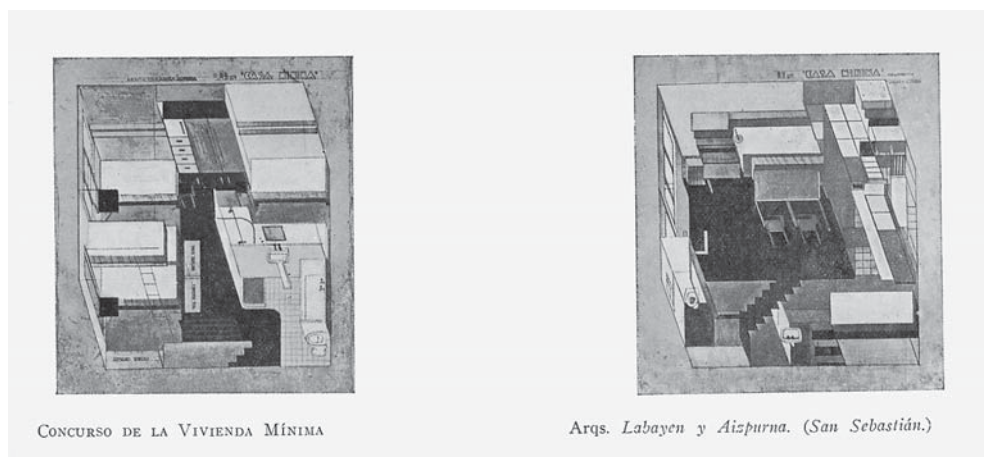


Figura 4: José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen, *Concurso de vivienda mínima*, 1929.

Labayen, Luis Vallejo, y Juan de Madariaga y Joaquín Zarranz<sup>37</sup>. Todos los arquitectos presentaron una propuesta de vivienda en dos pisos, que entroncaba con las ideas del *siedlung* alemán o la casa barata española. Madariaga y Zarranz, junto con Vallejo, idearon además una distribución de la vivienda en una sola planta.

Los proyectos tenían en común el uso de la perspectiva axonométrica, lo que hacía que resultasen más llamativas, y, en algunos casos, incluso más claras y directas. El uso de este nuevo modo de representación fue habitual en muchos de los proyectos presentados al concurso, y su uso se generalizó en los siguientes años entre los arquitectos españoles, tal y como podemos comprobar en diferentes artículos de las principales revistas de arquitectura de la época.

Los arquitectos vascos siguieron las prescripciones señaladas en las bases del concurso e incluyeron una habitación para el servicio, de tal forma que todas las casas constaban de cuatro dormitorios, salón-comedor, cocina y baño. No obstante, mostraron una organización de la vivienda que se hacía eco de las ideas de distribución interior ensayadas en otros países, que estaba patente en el intento de aprovechar al máximo el espacio, así como en un nuevo uso del espacio privado, especialmente en las propuestas de cocinas de dimensiones mínimas, que eran poco habituales en el concepto de vida doméstica en España.

<sup>37</sup> ARQUITECTURA, *op. cit.*, 1929, pp. 286-299. Estas dos últimas fueron incluidas en el catálogo que se publicó sobre la exposición: *Die Wohnung für das Existenzminimum*. Frankfurt am Main, Verlag. Engert & Schlosser, 1930. Las propuestas 17 y 18 corresponden a las realizadas por Luis Vallejo y Juan de Madariaga/Joaquín Zarranz.

Los arquitectos vascos, en esta reformulación contradictoria de la casa, hicieron su particular aportación al debate europeo sobre la organización de la vivienda social. Pero se trató de proyectos que en ningún caso pretendían ser construidos, por lo que esta arquitectura dibujada fue, una vez más, un reclamo visual de lo que podía ser el racionalismo.



Figura 5: Juan de Madariaga y Joaquín Zarranz, *Concurso de la vivienda mínima*, 1929.

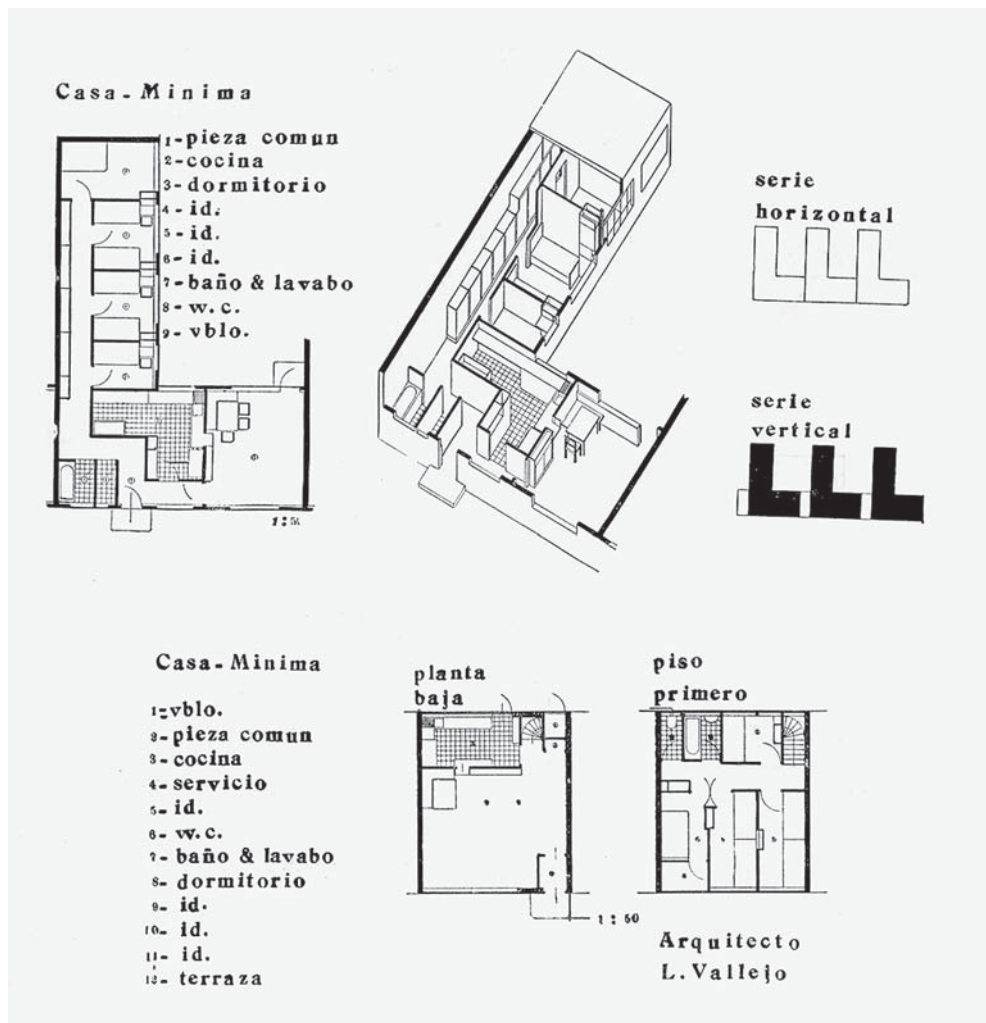


Figura 6: Luis Vallejo, *Casa mínima*, 1929.

## CONCLUSIÓN

En estos primeros años de difusión de una nueva imagen de la arquitectura, los arquitectos vascos se limitaron así a jugar a dibujar y colorear la arquitectura. Hemos de tener en cuenta que esta primera etapa del racionalismo se caracterizó precisamente por un carácter experimental, de *ensayo*<sup>38</sup>, en la que los arquitectos trataron de asimilar y reformular las nuevas propuestas en una sociedad muy diferente a la de los núcleos iniciales de la vanguardia, y posiblemente jugar a la arquitectura fue lo único que podían haber hecho.

Este espíritu de juego e ironía fue habitual en el arte y la arquitectura de los años veinte en España, y así lo constató José Ortega y Gasset al señalar que el arte de su época tenía a:

1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como un juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna<sup>39</sup>.

Esta actitud de juego hacia las nuevas propuestas arquitectónicas fue precisamente la que motivó que Theo Van Doesburg y Alberto Sartoris, quienes también habían jugado a la arquitectura, criticaran las propuestas españolas por su carácter superficial y meramente formal<sup>40</sup>.

Luis Lacasa, en la conferencia que pronunció en Bilbao en 1928, señaló que uno de los peligros de la nueva arquitectura era precisamente que los arquitectos, sin plantear problema arquitectónico alguno sino que más bien ignorándolos, tomaran un cubo de aquí, otro cubo de allá, una horizontal de más allá y se limitarían a construir cubos bonitos<sup>41</sup>. En estos primeros años de propaganda de la nueva arquitectura, primó así crear y difundir una nueva imagen archi-

<sup>38</sup> Hemos ensayado muchas cosas. No creo sea nocivo. Se aprende a construir como se debía construir. LABAYEN, J. y AIZPÚRUA, J. M., «Real Club Náutico de San Sebastián», *Arquitectura*, núm. 130, Madrid, febrero de 1930, p. 50.

<sup>39</sup> ORTEGA Y GASSET, O., *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 20.

<sup>40</sup> VAN DOESBURG, T. van, «Madrid: arquitectura de circulaciones en la imagen clásica de la ciudad. Un aeropuerto de Bergamín, Soler y Levenfeld», *Het Bouwberdrift*, núm. 11, mayo de 1930, pp. 219-222; y VAN DOESBURG, T. van, «Una gracia puramente arquitectura. Conceptos radicales en la arquitectura catalana», *Het Bouwbedrijf*, núm. 24, noviembre de 1929, pp. 472-474. Reproducido en la revista *Arquitectura*, núm. 305, pp. 103-104 y 101-103.

<sup>41</sup> LACASA, L., «Europa y América, bajo y sobre el racionalismo de la Arquitectura», *Arquitectura*, núm. 117, Madrid, enero de 1929, pp. 31-35. Reproduce la conferencia pronunciada en Bilbao. «En la Asociación de Arquitectos. El sr. Lacasa diserta sobre el tema “Europa y América bajo y sobre el racionalismo”», *El Pueblo Vasco*, 18 de noviembre de 1928, «En la Asociación de Arquitectos. Conferencia de Don Luis Lacasa», *El Liberal*, 18 de noviembre de 1928.

tectónica que Aizpúrua, Labayen y Vallejo definieron en base a cubos bonitos coloreados.

Sin embargo, estos cubos bonitos contribuyeron a concretar una imagen arquitectónica que se generalizó como la estética de moda a partir de la década de los treinta en el País Vasco. Por lo que una vez que Mercadal, junto con Aizpúrua y otros compañeros, anunciara la llegada y se preocupase de la gestación de la nueva arquitectura, los arquitectos vascos y españoles engendraron finalmente, desde su ingenuidad virginal, el racionalismo que les había sido anunciado años atrás.

Además de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen<sup>42</sup>, otros arquitectos como Eugenio de Aguinaga, Emiliano Amann, Tomás Bilbao, Rafael Garamendi, Pedro Guimón, Juan de Madariaga y Joaquín Zarranz también se decantaron por la axonometría como método de representación arquitectónica, especialmente en la composición de fachadas<sup>43</sup>. Pero en la mayoría de los casos, y salvo excep-

<sup>42</sup> AIZPÚRUA, J. M. y LABAYEN, J., «Proyecto de escuelas elementales en Ibarra (Guipúzcoa)», *A.C.*, núm. 1, primer trimestre de 1931, pp. 16-17; AIZPÚRUA, J. M. y LABAYEN, J., «Casa en Fuenterrabía», *A.C.*, núm. 6, segundo trimestre de 1932, p. 26; AIZPÚRUA, J. M. y LABAYEN, J., «Grupo escolar en Bilbao», *A.C.*, núm. 9, primer trimestre de 1933, p. 39-40; G.A.T.E.P.A.C. (Grupo Norte), «Proyecto de escuela elemental del trabajo en Ávila», *A.C.*, núm. 10, segundo trimestre de 1933, pp. 26-27; *A.C.*, «Soluciones presentadas por miembros del G.A.T.E.P.A.C. al concurso de proyectos para un grupo de casas en Bilbao», *A.C.*, núm. 11, tercer trimestre de 1933, pp. 34-37; ARQUITECTURA, «Concurso Nacional de Arquitectura para bibliotecas infantiles», *Arquitectura*, núm. 163, Madrid, enero de 1933, pp. 23-26; ARQUITECTURA, «IV Concurso Nacional de Arquitectura. Tema: un museo de arte moderno en Madrid», *Arquitectura*, núm. 173, Madrid, septiembre de 1933, pp. 241-265; AIZPÚRUA, J. M. y LABAYEN, J., «Concurso para un museo de arte moderno», *A.C.*, núm. 13, primer trimestre de 1934, pp. 32-34 y 41; LAGARDE, E. y AIZPÚRUA, J. M., «Concurso de anteproyectos para la construcción de un edificio destinado a hogar-escuela de huérfanos de Correos en la Ciudad Universitaria de Madrid», *Arquitectura*, núm. 2, Madrid, marzo-abril de 1935, pp. 58-63; y VALLEJO, L., «Edificio de la S. S. L. Bilbao», *A.C.*, núm. 4, cuarto trimestre de 1931, p. 20.

<sup>43</sup> AIZPÚRUA, J. M. y AGUINAGA, E. de, «Proyecto de instituto de segunda enseñanza para Cartagena», *A.C.*, núm. 21, primer trimestre de 1936, pp. 26-34; LOYGORRI DE PEREDA, E., «El progreso urbano de Bilbao. Resultado del Concurso de Casas Baratas del Excelentísimo Ayuntamiento de Bilbao. Primer premio: don Emiliano Amann; su obra. Segundo premio: don Juan de Madariaga y don Luis Vallejo y Real de Asúa», *Propiedad y Construcción*, núm. 110, abril de 1932, pp. 13-17; LOYGORRI DE PEREDA, E., «El progreso urbano de Bilbao. El futuro e importante bloque de casas que, Hogar Propio S.A., construirá el notable arquitecto don C. Emiliano Amann», *Propiedad y Construcción*, núm. 123, mayo de 1933, pp. 6-8; LOYGORRI DE PEREDA, E., «El progreso urbano de Bilbao. Cuatro creaciones arquitectónicas de don Tomás Bilbao y Hospitalet. El joven arquitecto explica en unas cuartillas la significación de sus últimas obras», *Propiedad y Construcción*, núm. 118, diciembre de 1932, pp. 8-14; X. X., «El progreso urbano de Vizcaya. Casa doble de vecindad proyectada y construida en Algorta por don Rafael Garamendi para don Francisco de Aldecoa», *Propiedad y Construcción*, núm. 157, marzo de 1936, pp. 8-9; LOYGORRI DE PEREDA, E., «El progreso urbano de Vizcaya. La nueva escuela de Ondárroa, obra del arquitecto municipal don Pedro Guimón y Eguiguren. Su descripción según la memoria oficial», *Propiedad y Construcción*, núm. 129, noviembre de 1933, pp. 8-10; LOYGORRI DE PEREDA, E., «El progreso urbano de Bilbao. Nueva casa doble construida en el ángulo de la Alameda de Urquijo y la calle del Doctor Aeilza. Arquitecto don Pedro Guimón», *Propiedad y Construcción*, núm. 136, junio de 1934, pp. 8-9; y PROPIEDAD Y CONSTRUCCIÓN, «Reflexiones sobre el progreso urbano en las dos zonas de población moderna. La ciudad de trabajar y la ciudad de residir. Un proyecto de ciudad jardín para Pamplona», *Propiedad y Construcción*, núm. 152, octubre de 1935, pp. 6-8. Proyecto de Juan de Madariaga y Joaquín Zarranz.



ciones, se trató de esquemas tipológicos clasicistas, en los que los arquitectos se limitaron a desnudar la fachada hasta conseguir la imagen de moda deseada, que tampoco les acababa de convencer del todo. Por lo que es posible que *las fachadas de puras líneas de estilo racionalista— si es que al racionalismo puede calificársele de estilo arquitectónico—* se intentaran vivificar de alguna manera a través del color<sup>44</sup>. Así, a partir de estos años, el color fue un elemento destacado en algunas propuestas arquitectónicas de la época. El color estuvo presente en la alternancia del ladrillo rojo, con carpinterías verdes y con zonas enjalbegadas en blanco o pintadas en colores primarios, y su finalidad fue «*mover*» *las fachadas, [...] suavizarlas y alegrar la adustez de sus líneas frías*<sup>45</sup>. Pero todo ello sucedió en una época breve y agitada como lo fue la II República.

---

<sup>44</sup> LOYGORRI DE PEREDA, E., «El progreso urbano de Bilbao. Don Pedro de Ispizua está construyendo cinco casas dobles de vecindad para los señores de Abando. Descripción de las mismas. Detalles complementarios», *Propiedad y Construcción*, agosto de 1934, p. 11.

<sup>45</sup> LOYGORRI DE PEREDA, E., *op. cit.*, 1934, p. 11. *El colorido de la fachada es algo insólito en Bilbao, pues en él alternan, artísticamente combinados, varios colores que «mueven» y alegran los lienzos de las fachadas.* LOYGORRI DE PEREDA, E., *op. cit.*, 1934, p. 9.