

El papel del fascismo y el falangismo en la recepción de la modernidad en la arquitectura española contemporánea

Jesús LÓPEZ DÍAZ
UNED-Madrid Sur
Historia del Arte
jesuslopezd1971@gmail.com

RESUMEN

El artículo trata la recepción de la modernidad en la arquitectura española en medio de las líneas impuestas por el franquismo, tanto ideológica como artística y culturalmente, y la posible influencia que en este proceso pudo tener una concepción “moderna” del fascismo y el falangismo, tal como sugiere en la actualidad el historiador británico Roger Griffin. Para ello hay que profundizar ahora en la relación ideológica y política con el franquismo y el falangismo de algunos de los protagonistas de esta etapa, cuestiones que desde la Arquitectura, no la Historia, han sido marginadas o esquivadas en la recuperación de muchas de las obras y las biografías de los nombres que consiguieron en medio de un Régimen totalitario y tras una primera década basada en el intento de creación o de recuperación de un estilo historicista, dar un giro radical e integrar nuestra arquitectura en la modernidad sin posibilidad de retorno.

Palabras clave: recepción de la modernidad; arquitectura española contemporánea; fascismo; falangismo.

The Role of Fascism and Falangism in the Reception of Modernity in Contemporary Spanish Architecture

ABSTRACT

This article focuses on the reception of modernity in Spanish architecture in line with the norms imposed by the Franco regime, ideological as well as artistic and culturally, at the same time that it analyses the possible influence that this process could have had on “modern” fascism and falangism conception, as it has currently been suggested by the British historian Roger Griffin. Therefore we must go more deeply into both ideological and political relationship that some of the main characters of this historical period maintained with the Franco regime and falangism, aspects that have not been taken into consideration during the process of recovery of many works and biographies of those who, in the middle of a totalitarian regime and after a first decade based on trying to create and recuperate a historicist style, managed to give a radical twist and integrate our architecture in modernity, with no turning around.

Key words: reception of modernity; contemporary Spanish architecture; fascism; falangism.

El anuncio del IV Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte señalaba como objetivo que los doctores recién titulados compartieran “los resultados de sus investigaciones, así como sus aportaciones a nuevas líneas de investigación y enfoques metodológicos”.

En nuestro caso concreto, hemos finalizado y defendido la tesis doctoral sobre la obra y las teorías en materia de arquitectura social del arquitecto Rafael Leoz de la Fuente (1921-1976)¹. Un arquitecto que nada más titularse (1955) participó en la construcción del Poblado Dirigido de Orcasitas², uno de los primeros ejemplos del racionalismo español aplicado a la vivienda social, que junto al resto de Poblados Dirigidos y de Absorción (construidos por arquitectos como Oiza, Fisac o De la Sota), son ejemplos de la recepción de la modernidad en la arquitectura española³.

Este trabajo que aquí presentamos aporta, como señala el objetivo del Encuentro, una línea de investigación surgida tras la realización de esta Tesis, y que se contextualiza en el marco histórico y cultural en el que se fragua este importante capítulo de la recepción de la modernidad en nuestra arquitectura, y en la que Leoz fue un protagonista destacado entonces, aunque hoy bastante olvidado. Este proceso de recepción de la modernidad tuvo lugar en un periodo político marcado por el aislamiento, la Dictadura franquista. Sin embargo, una nueva generación de arquitectos logró en los años cincuenta transformar el discurso y el lenguaje de nuestra arquitectura, sin rupturas bruscas, y liderar sucesivas generaciones de arquitectos de talento que han continuado hasta la actualidad.

La cuestión de la recepción de la modernidad ha sido uno de los temas de debate más interesante de nuestra historiografía reciente. Ahora, con nuevos estudios de

¹ LÓPEZ DÍAZ, Jesús, *La obra del arquitecto Rafael Leoz de la Fuente (1921-1976): Teorías e investigaciones sobre la vivienda social*, Tesis Doctoral inédita, Madrid, UNED, 2012.

² El Poblado Dirigido de Orcasitas (1958-1963; 2.964 viviendas) es obra de Rafael Leoz y Joaquín Ruiz Hervás. Ambos arquitectos se habían titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1955, y junto a los también egresados en aquella promoción José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro formaron el estudio Grupo 122, presentándose y ganando de manera conjunta varios concursos de la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid -COUMA-. En 1956 Julián Laguna (máximo responsable de la Comisaría) y Luis Valero (Director del Instituto Nacional de la Vivienda -INV-) invitaron al equipo a participar en la experiencia de los Poblados Dirigidos de Madrid, un plan de absorción del chabolismo y de construcción masiva de vivienda social que ya se había iniciado en 1954 con la fase de los Poblados de Absorción. Valero y Laguna habían escogido para esta nueva experiencia a arquitectos jóvenes, como Oiza y de la Sota y otros recién titulados. *Vid.* LÓPEZ DÍAZ, Jesús, *La vivienda social en Madrid, 1939-1959*, Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2007; MOYA GONZÁLEZ, Luis, *Barrios de Promoción Oficial. Madrid 1939-1976*, Madrid, COAM, 1983; SAMBRICIO, Carlos (ed.), *Un siglo de vivienda social, 1903-2003*, 2 vols., Madrid, Nerea, 2003; SAMBRICIO, Carlos, *La vivienda en Madrid en la década de los años 50: el Plan de Urgencia Social*, Catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Madrid, Ministerio de Fomento, 1999. A partir de mediados de los años sesenta Orcasitas presentó problemas de cimentación que derivaron en la demolición de todo el conjunto y en la nueva construcción de viviendas sociales en los ochenta, tras años de reivindicación y protesta ciudadana por los graves perjuicios ocasionados. *Vid.* LEOZ DE LA FUENTE, Rafael y RUIZ HERVÁS, Joaquín, “El Poblado de Orcasitas”, en *Temas de Arquitectura (TA)*, nº 22, 1961, pp. 856-857; *TA*, nº 24, 1961, pp. 922-926; y *TA*, nº 27, 1961, pp. 39-44; sobre el proceso de reivindicación de la demolición y reconstrucción del barrio, *Vid.* IGLESIAS RODRÍGUEZ, Gema, “Aprendizaje para una vida en democracia: La asociación de vecinos de Guetaria”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 18, 1996, pp. 127-153.

³ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, ISASI, Justo F. y LOPERA, Antonio, *La quimera moderna. Los Poblados Dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, Madrid, H. Blume, 1989.

casos, muestra un renovado interés conocer cómo, en aquel duro contexto, nuestra arquitectura se desmarcó de un pasado que le atenazaba en la teoría y en la práctica.

Para profundizar en este objetivo, se hace igualmente necesario indagar en las ideologías y las diferentes tendencias políticas que estaban detrás de las motivaciones arquitectónicas, y en especial, el papel que pudo jugar el partido fascista español, la Falange, quien intentaba imitar el discurso de modernidad transformadora, aunque totalitaria, de los movimientos fascistas alemán e italiano, frente a otras corrientes internas del franquismo de tendencia conservadora.

En definitiva, la nueva línea de investigación que presentamos intentará analizar la recepción de la modernidad en la arquitectura española en medio de las líneas impuestas por el franquismo, tanto ideológicas como artística y culturalmente, y la posible influencia que en este proceso pudo tener una concepción “moderna” de la versión española del fascismo, el falangismo, tal como sugiere en la actualidad el historiador británico Roger Griffin. Para ello hay que profundizar en la relación ideológica y política con el franquismo y el falangismo de algunos de los protagonistas de esta etapa, especialmente a través de las biografías de los arquitectos que consiguieron en medio de un Régimen totalitario y tras una primera década basada en el intento de creación de un estilo historicista, los años cuarenta, dar un giro radical e integrar nuestra arquitectura en la modernidad sin posibilidad de retorno.

Tras la génesis del Movimiento Moderno y la gran transformación de la arquitectura de principios del siglo XX por personajes como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Walter Gropius o Alvar Aalto, entre muchos otros, y en la que nuestro país no estuvo presente, hoy se puede afirmar que la España de las últimas décadas, no sólo se ha enganchado al tren de la modernidad, sino que en este momento algunos de sus arquitectos y una cultura arquitectónica que recorre escuelas y generaciones enteras, participa en la configuración de la nueva arquitectura desde la locomotora de este tren⁴.

Cómo y cuándo se enganchó nuestra arquitectura a la modernidad es un debate historiográfico rico. A riesgo de caer en simplificaciones excesivas, se puede afirmar de manera general que la arquitectura española en el tránsito de los siglos XIX al XX recorría un camino relativamente diferente al de los países centroeuropeos, Francia y en cierto sentido Inglaterra, en donde se estaban poniendo las bases para la radical transformación de la arquitectura, ligadas a los nuevos materiales y a las capacidades técnicas de la nueva industria que generarían en las primeras décadas del siglo XX un nuevo lenguaje de la mano de las figuras ya mencionadas. En nuestro país, tras los *revivals* decimonónicos se alcanzó un punto en nuestra arquitectura en que el regionalismo, el historicismo y un eclecticismo poco transformador dominaban el panorama nacional, con la excepción de Gaudí o Palacios⁵. Parte de la causa de este

⁴ Como broche a esta trayectoria actual cabe mencionar la exposición monográfica sobre arquitectura española organizada por el MOMA en el año 2006, y donde también se destaca el interés de la arquitectura internacional por trabajar en España. RILEY, Terence, *On-site: New Architecture in Spain*, New York, Museum of Modern Art, 2005.

⁵ Así lo señala Ángel Urrutia en el primer capítulo de su estudio sobre la arquitectura española. URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 39-46.

retraso arquitectónico está vinculada a aspectos culturales, pero también a nuestra tardía incorporación a la industrialización.

No fue hasta finales de los años veinte y la primera mitad de los treinta, cuando podemos afirmar que existe un alto interés en nuestra arquitectura por, mirando a Europa, iniciar su transformación en clave moderna. Es innegable reconocer la perseverancia y el trabajo de un arquitecto como Fernando García Mercadal por vincularse y vincular a nuestra arquitectura a la estela de Le Corbusier y de los CIAM, al igual que ya se puede calificar de modernidad manifiesta los planteamientos, las experimentaciones, las ideas expuestas y las obras, escasas por el devenir de los acontecimientos, del grupo de arquitectos que conformaron el grupo GATEPAC (o GATCPAC en su versión catalana). Al igual que se puede calificar también de moderna la arquitectura que en esos años se ha bautizado de manera conjunta como “racionalista” y que tiene sus mejores ejemplos en las realizaciones del primer Gutiérrez Soto, o en los hitos paradigmáticos que suponen obras como las colonias El Viso y Residencia o el cine Capitol de Gran Vía, citando estas obras como grandes ejemplos de lo construido en este periodo⁶. Todo ello, y hay que destacarlo, a través de nuevas tipologías edificatorias, para nuevos usos y para una sociedad y cultura que se transformaba.

En este primer momento se enmarca la aparición de una obra emblemática de nuestra modernidad racionalista, el Club Náutico de San Sebastián, obra de José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen. Esta fue una de las primeras arquitecturas españolas muy bien valoradas en el extranjero por los impulsores del Movimiento Moderno: fue visitada por el propio Le Corbusier, y recogida en el catálogo de la famosa exposición sobre “El Estilo Internacional” celebrada en el MOMA de Nueva York en 1932. El arquitecto José Manuel Aizpurúa fue, además, un intelectual muy cercano a José Antonio Primo de Rivera en los años de la Falange Española anteriores a la Guerra Civil, de la que fue fundador, y cuya rama guipuzcoana dirigía al estallar la contienda, militancia que fue la causa de su fusilamiento en septiembre de 1936. Pero Aizpurúa, “el Terragni español o el arquitecto de José Antonio”⁷, reúne en su corta e intensa biografía, algunos de los aspectos que interesan en esta investigación que planteamos, pues su genio creativo le unía a arquitectos e intelectuales de una ideología opuesta con los que mantuvo una importante amistad, como José Luis Sert o el propio García Lorca. Este hecho, demuestra, por un lado, que antes de la Guerra las diferencias ideológicas no eran en algunos círculos el abismo y locura que surgió tras el verano de 1936 y que suponían un caldo de cultivo enriquecedor, pero también nos habla de la atracción de la modernidad transformadora fascista que sugiere Griffin, por parte de un grupo de intelectuales y artistas que vio a Primo de Rivera y a la Falange en el vehículo que podía posibilitar en nuestro país el advenimiento de un orden nuevo.

⁶ Además de Urrutia, cfr. CORTÉS VÁZQUEZ DE PARGA, José Antonio, *El racionalismo madrileño*, Madrid, COAM, 1992.

⁷ La biografía de Aizpurúa (cuya sombra eclipsa por completo a su compañero de estudio Labayen), incluyendo sus intereses políticos, además de los arquitectónicos tan relacionados con la recepción en España de las primeras teorías del Movimiento Moderno, fue estudiada en su Tesis Doctoral por José Ángel Medina Murua, trabajo publicado ahora en forma de monografía. MEDINA MURUA, José Ángel, *José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen*, San Sebastián, COAVN Delegación de Gipuzkoa, 2011.

El trauma humano que supuso la Guerra Civil y la posterior Guerra Mundial, afectó irremediamente de pleno a estos procesos transformadores de la sociedad y de la cultura. El Régimen dictatorial de Franco intentó regular casi todos los aspectos de la vida de los españoles, imponiendo, más allá de unas condiciones sociales, económicas y políticas, donde la falta de libertad era evidente, una serie de valores morales de raíz religiosa que en general se pueden calificar como conservadores y de regreso a la tradición, al menos a una determinada idea de tradición y de Historia de España.

Pero los vencedores no eran un bando homogéneo y la mayoría de historiadores han destacado las diferencias de pensamiento y actitud entre los dos grupos que más pugnaban por influir y controlar la vida social española, la Iglesia Católica y la Falange. Dos grupos que por momentos se situaron en posiciones opuestas. Sin embargo, tras el fracaso del régimen nazi en 1945 y la nueva posición de España ante el resto de potencias mundiales, la balanza se fue inclinando hacia el lado de la Iglesia. En este contexto, y con la desaparición de un importantísimo número de arquitectos, otrora protagonistas en los años anteriores del acercamiento a la modernidad, y ahora muertos, exiliados o silenciados, se tenía que desenvolver la arquitectura española de los años cuarenta y cincuenta, y, extraordinariamente, lo hizo tomando un camino que hoy nos sigue sorprendiendo: el de la recepción de la modernidad.

Nuestra historiografía reciente ha debatido mucho sobre las causas que explican este proceso de transformación en un contexto tan determinante y en principio hostil para los cambios. En el terreno de las artes visuales se produjo también un interesante florecimiento, que tuvo su reflejo en los éxitos internacionales de algunos de nuestros artistas, como Chillida, Oteiza y Tapies, entre otros. La valoración sobre cuál fue el verdadero papel que tuvo el Régimen en este auge de las artes visuales varía entre los que hablan de la normalización como un hecho más o menos natural, acorde con las transformaciones culturales contemporáneas que afectaban a la cultura occidental y en la que personas del franquismo contribuyeron positivamente; frente a quienes valoran más un uso político por parte del franquismo de los artistas contemporáneos españoles, cuyos éxitos en el extranjero serían moneda de cambio para generar la ilusión óptica interna de una falsa normalidad y de posesión de un talento nacional imposible de negar, y de cara al exterior como parte de un juego político en el que la cultura era la única forma de ser aceptados por parte de países contrarios a la Dictadura franquista⁸.

Por ello, algunos historiadores se han preguntado si es posible hablar de un arte franquista, es decir, que presente unas señas de identidad en lo artístico que lo hagan homogéneo, reconocible y que trasladen al campo del lenguaje creativo los valores que el Régimen pretendía implantar en la sociedad. La respuesta más general ha sido negar esta categoría de arte franquista basado en valores tradicionales, conservadores e historicistas, por más que en la década de los cuarenta existan indudables intentos

⁸ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996; LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995; UREÑA PORTERO, Gabriel, *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981; JIMÉNEZ BLANCO, M^a Dolores, *Arte y estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Ed., 1989.

por inducir a seguir un camino al arte y la arquitectura, que reflejara los ideales del Régimen. El “triumfo” de plásticas y movimientos de raíz moderna a partir de los años cincuenta sería la explicación para negar esta categoría de arte franquista.

En un segundo plano se ha formulado también la pregunta sobre si se puede hablar de un arte falangista. Cuando parecía que la respuesta más generalizada era negar también esta definición, el historiador británico Roger Griffin ha aportado un nuevo punto de vista a la hora de considerar al fascismo como el marco en el que la modernidad tendría un nuevo punto de partida, aunque su investigación sobre el “profundo parentesco entre modernismo y fascismo, dos conceptos que para muchos resultan antitéticos” se circunscribe en su último trabajo especialmente a los regímenes europeos de Hitler y Mussolini⁹. Lo que Griffin analiza en su vasto estudio es lo que denomina como la “sensación de comienzo, de encontrarse en el umbral de un nuevo mundo”, una actitud que es un “elemento clave en la génesis, la psicología, la ideología, las políticas y la praxis del fascismo”.

El origen de este trabajo se encuentra en un ensayo anterior donde Griffin estudiaba las relaciones entre el fascismo italiano, el franquismo español, la Alemania de Hitler y la Rumania de la Guardia de Hierro principalmente, donde explicaba “las implicaciones que se derivan de considerar que el mito del renacimiento no es sólo un componente clave a la hora de definir el nazismo, sino el elemento que, en las circunstancias extremas de la Europa de entreguerras, podía conceder un poder afectivo y destructivo a ciertas variedades de nacionalismo y de racismo.” En aquel primer trabajo Griffin ya consideraba que el fascismo, lejos de ser “antimoderno”, rechazaba únicamente los “elementos presuntamente degenerados de la época moderna”, defendiendo un modernismo alternativo para un “nuevo tipo de sociedad”¹⁰.

¿Podemos aplicar este nuevo e interesante enfoque al caso español que nos ocupa? Ello supondría conceder al falangismo, en su teórica concepción transformadora de la modernidad, un papel influyente en la recepción de la modernidad en nuestra cultura. Es innegable que el movimiento fundado por José Antonio Primo de Rivera se apoyó en elementos del fascismo europeo, principalmente el italiano, y que en su imaginario sí se puede reconocer ese canto a un nuevo tiempo¹¹. Sin embargo, las diferencias entre lo español y el fascismo europeo, antes y después de finalizar la guerra, son importantes. Lo primero porque el falangismo es una más dentro de las “familias” que componen el Régimen, no el eje vertebrador del estado totalitario como lo era en Alemania e Italia; y en segundo lugar, porque a diferencia de estos dos casos, el falangismo se desarrollará tras la guerra, no con anterioridad. Con la experiencia de una contienda nacional y europea a la espalda, perdida por el fascismo por más que el franquismo almirase la derrota, era difícil imaginar un “nuevo mundo” universal.

⁹ GRIFFIN, Roger, *Modernismo y Fascismo*, Madrid, Akal, 2010.

¹⁰ GRIFFIN, Roger, *The Nature of Fascism*, London, Pinter Publishers, 1991.

¹¹ Son muy numerosos los estudios sobre el falangismo español y sus relaciones con los fascismos europeos. En muchos de ellos, como en el caso de S. Payne, se subraya la diferencia de músculo del caso español en comparación con Alemania e Italia. PAYNE, Stanley, *Franco y José Antonio. El extraño caso del fascismo español. Historia de la Falange y del Movimiento Nacional (1923-1977)*, Barcelona, Plantea, 1997. Para un estudio sistemático de Falange vid. RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis, *Historia de Falange Española de las JONS*, Madrid, 2000.

Ello obligó al franquismo a un cambio de rumbo, alejándose de un discurso puramente fascista, para mostrar ante la opuesta comunidad internacional un cariz más anticomunista de base católica.

En este momento cabe destacar la aportación de Santos Juliá a este debate sobre la ideología fascista y su aportación a la cultura¹². Lo que Juliá ha argumentado de manera tajante y con documentación exhaustiva, es que para el caso español los términos antitéticos que se han presentado en algunas ocasiones unidos bajo el sintagma “falange liberal”, como modernismo y fascismo en la teoría de Griffin, no son más que el producto de un discurso en parte exculpatorio, en parte un ejercicio de revisionismo interesado, producido por algunos de los intelectuales que formaron el grupo de “falangistas liberales”. Como paradigma de este concepto se ha presentado en muchas ocasiones la revista *Escorial* en la que participaron algunos falangistas convencidos de “primera hora”, como Laín Entralgo, Antonio Tovar, Dionisio Ridruejo o Torrente Ballester entre muchos otros, junto a un gran número de firmas invitadas colaboradoras, como Caro Baroja, Marías, Maravall, Azorín, Cunqueiro, etc. Algunos de los primeros, ya estaban presentes en el Burgos sede del mando franquista durante la propia Guerra Civil, y tuvieron un papel protagonista en la vida cultural española, especialmente bajo la protección de Ruiz Jiménez en su etapa de Ministro de Educación. Con el paso del tiempo, este grupo de intelectuales que a través de las páginas de *Escorial*, especialmente en 1941-1942 en paralelo al avance victorioso alemán en el frente de Rusia, destilaban un pensamiento y actitud inequívocamente fascista, como también muchos de ellos desde las páginas del diario *Arriba*, “habiendo soñado con implantar un régimen totalitario y habiendo pugnado porque España ocupara un puesto de vanguardia en la construcción del *nuevo orden europeo*, reinterpretaron aquel momento como un momento liberal y se tuvieron a sí mismos como liberales”¹³.

Este grupo de intelectuales fascistas se hizo cargo desde 1938 en Burgos del aparato de prensa y propaganda del nuevo Estado, cuando en enero de ese año se crea refundando y unificando anteriores departamentos, el nuevo Ministerio de Gobernación, del que dependían el Servicio Nacional de Prensa, el de Propaganda dirigido por Dionisio Ridruejo, el de Artes Plásticas con Eugenio D’Ors, y posteriormente la Dirección General de Arquitectura (en 1939, un año antes se había incorporado la Dirección General de Regiones Devastadas). Muchas de estas oficinas habían sido controladas hasta entonces por la Junta Técnica del Estado y de Falange Española. Al frente de Gobernación, Franco situó a quien había colocado con anterioridad a la cabeza de la nueva Falange, reunificada en 1937 con la Comunión Tradicionalista, Ramón Serrano Suñer, quien se mostró un ferviente defensor de la fascistización del Estado.

¹² JULIÁ DÍAZ, Santos, “¿Falange liberal o intelectuales fascistas?”, en *Claves de razón práctica*, nº 121, 2009, pp. 4-13; JULIÁ DÍAZ, S., “La falange liberal, o de cómo la memoria inventa el pasado”, en FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles. (eds.), *Autobiografía en España: un balance*, Córdoba, 2001.

¹³ JULIÁ DÍAZ, Santos (2009), *op. cit.*, p. 11. La cursiva es añadida.

En este primer momento de conformación del Régimen, están presentes las tensiones y luchas de poder entre falangistas, militares y católicos. Las páginas de *Escorial* propugnaban de manera airada la exaltación del totalitarismo frente a otras formas de ordenación del Estado, “como modo de organización propio del estado moderno en su fase cualitativamente diferenciada de gran potencia”, y llamando a configurar una nueva Europa, un “orden europeo nuevo”, participando para ello activamente con Alemania e Italia.

Es aquí donde debemos llamar la atención al símbolo elegido para ilustrar esta transformación, El Escorial. Lo explicaban desde las propias páginas de la revista homónima, siguiendo una simbología, como afirma Juliá, que procedía directamente de Ernesto Giménez Caballero: El Escorial “es la suprema forma creada por el hombre español como testimonio de su grandeza y explicación de su sentido. El Escorial, que es –no huyamos del tópico– religioso de oficio y militar de estructura: sereno, firme, armónico, sin cosa superflua, como un Estado de piedra”¹⁴. Puede parecer contradictorio que el nuevo orden se apoye en el símbolo de una piedra angular que es un edificio casi cinco siglos anterior al momento presente, cuando se aspira a construir un “nuevo” y “moderno” Estado, pero es una cuestión, la reinterpretación del pasado en clave moderna con una relectura apropiacionista de los grandes momentos de la Historia, que también tiene lugar en la arquitectura moderna del periodo mussoliniano¹⁵. En el caso español El Escorial aportaba no sólo el factor religioso, sino que expresaba la idea obsesiva y constante de búsqueda de valores eternos, inmutables, invariantes, que se obtienen con relecturas de la Historia desde posiciones necesitadas del presente. Como también ha señalado al estudiar este periodo desde el punto de vista de la Historia de la Arquitectura, Víctor Pérez Escolano¹⁶.

Lo que Pérez Escolano mantenía en este texto redactado originalmente en 1976, antes de la aparición de las teorías de Griffin, era el reconocimiento –compartido mayoritariamente por la comunidad de historiadores del arte que han estudiado este periodo– a “dos líneas comunes a los Estados totalitarios, de una parte, la potenciación de los valores regionalistas y folklóricos, de otra, el redescubrimiento, el estudio, incluso la mitificación de aquellos arquitectos más acordes con la voluntad de recuperación estilística”. Si en Alemania era la figura de Schinkel, en España lo eran Villanueva y Herrera, en especial el arquitecto de Felipe II y constructor de El Escorial, “cuando Arquitectura e Imperio alcanzaron sus mayores dimensiones, haciéndose punto de referencia, mito histórico, sobre el que levantar la nueva idea del Imperio”¹⁷.

Al igual que Juliá, Pérez Escolano destaca en los orígenes del fascismo español la figura de Ernesto Giménez Caballero, quien había mantenido en las décadas anteriores una clara “voluntad de compromiso con la vanguardia artística”. Cuando hablaba

¹⁴ La idea y la cita la toma Juliá de Sultana WAHNON. *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ En la *Villa-Studio per un Artista*, obra construida para la Trienal de Milán de 1933 por Luigi Figini y Gino Pollini, quedan patentes los deseos de conexión con el Imperio Romano de esta pieza racionalista, que reelabora en clave moderna la casa patio pompeyana. El dato en MEDINA MURUA, J. Ángel (2011), *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ PÉREZ ESCOLANO, Víctor, “Del fascismo al franquismo. La idea de Arquitectura en España (1928-1950)”, en *Historia y Teoría de la Arquitectura*, nº 0, 1998, pp. 192-205.

¹⁷ *Ibid.*, p. 201.

de la “nueva arquitectura” en su libro de 1935 que se convirtió en referencia -y hoy referente de estudio-, *Arte y Estado*, la trataba de revolución fracasada y se lamentaba de la sustitución de los impulsos originarios –el biológico y el técnico– por un “espíritu turbio, voraz, revolucionario y herético”, cuando el deber de la arquitectura, “el arte indicilar de nuestra época”, consistía en potenciar los “principios clásicos, cristianos, catolicistas e imperialistas” expresados a través de una “arquitectura desnuda, masiva y proporcional”¹⁸. Lo que nos sitúa nuevamente más cerca de El Escorial.

Giménez Caballero conocía la obra de Le Corbusier, con quien compartía la admiración por la ciudad de Roma, y con quien había coincidido en la Italia fascista de 1928, en la que Mussolini aspiraba a crear un “patrimonio nuevo para oponerlo al antiguo, un arte nuevo, un arte de nuestro tiempo, un arte fascista”, y a la tarea se habían puesto de inmediato los futuristas y los arquitectos racionalistas. Aunque más adelante, en los años treinta, la ambigua actitud del líder fascista y de su régimen alentarán una fuerte polémica antirracionalista en la que Piacentini jugó un papel central, frente al racionalismo acusado de Terragni¹⁹.

Al igual que Juliá describía las tensiones políticas entre falangistas y militares en el primer franquismo, Escolano traduce este enfrentamiento entre el Arte de Estado que pretendía el grupo falangista liderado por Giménez Caballero frente al representante de una “cultura conservadora”, Eugenio D’Ors (¡que también había ingresado en la Falange!) quien defendía la arquitectura como la manifestación más perfecta del arte, por lo que debería liberarse del tiempo y expresarse según los cánones clásicos²⁰.

Como ha concluido Pérez Escolano al analizar este primer momento de la arquitectura y su base teórica en los años cuarenta, tanto la arquitectura “como todo el panorama cultural, muestra el ascenso hegemónico de un conservadurismo burgués, católico e integrista. Los que en un principio pueden entenderse como elementos duales de una voluntad fascista en la arquitectura, desde la vanguardia al nacionalismo monumentalista, quedan reducidos a una idea conservadora de arquitectura (academicismo devaluado, nacionalismo ecléctico, folklorismo esquemático). Va a emerger el debate entre historicismo y regionalismo, componentes estables durante decenios de la definición de una arquitectura nacional”²¹.

Si Juliá, como antes también lo había hecho José Carlos Mainer para el ámbito de la literatura, desmenuzaba la revista *Escorial* para poder contrastar esas supuestas ideas “liberales”; Escolano hizo lo propio en su día con la revista *Vértice*, para demostrar que la pretendida modernidad falangista, expresada en artículos redactados por Víctor D’Ors, Luis Felipe Vivanco o Laín Entralgo, se quedaba una vez más en la

¹⁸ *Ibid.*, p. 195.

¹⁹ FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, G. Gili, 1998, pp. 205-211.

²⁰ PÉREZ ESCOLANO, Víctor (1998), *op. cit.*, p. 199. También hay que recordar que en 1942 llegó a España la exposición “La nueva arquitectura alemana”, donde se mostraban los proyectos de Albert Speer para Berlín de escala monumental y estilo clásico.

²¹ *Ibid.*, p. 203. Pérez Escolano también da cuenta de las “figuras teóricas” que surgen en este momento para definir estas ideas: las “constantes de la arquitectura española” de Víctor D’Ors, los “invariantes castizos” de Chueca, el “estilo nacional” de Camón Aznar o el “estilo imperial” de Diego de Reina.

exaltación de las plazas mayores, en el resurgir de la idea de la Castilla, en la recuperación de la imaginería del siglo XVI, o en las loas al arte clásico²².

Cuando Pérez Escolano se preguntaba si se podía hablar en España de un “Arte de Estado”, concluía respondiéndose que si no se podía comparar la Falange con el partido nazi, “tampoco nuestra arquitectura de los años cuarenta es la arquitectura alemana. (...) el Estado español está en reconstrucción renqueante y sufre una crisis de hegemonía ideológica. (...) Somos, en todo caso, un remedo, y un remedo pobre”.

El regionalismo de las primeras décadas del siglo, según esta línea de análisis, se recuperará en un diálogo más bien tenso, con un “clasicismo imperial” apoyado en la recuperación de las dos grandes figuras históricas citadas, Villanueva y Herrera con su excepcional obra de El Escorial. De esta manera, algunos de los arquitectos de prestigio que quedaron en la España franquista se “acomodaron a la nueva situación”, aunque algunos se hubieran expresado en clave moderna con anterioridad, como Luis Moya y su “delirante” Universidad Laboral de Gijón, Luis Gutiérrez Soto y el Ministerio del Aire de Moncloa; junto a, y sorprende un tanto su inclusión en esta categoría, si no fuera por la fecha del artículo, situar en paralelo a Fernando García Mercadal (y su “larga producción acomodada a las nuevas circunstancias”, cuando en 1949 reinicia su labor de arquitecto en el Instituto Nacional de Previsión), y Secundino Zuazo (con su interés permanente por El Escorial también expresado en su confinamiento canario)²³.

Estas conclusiones para la primera década del franquismo, donde prevalece el fracaso de la idea de una arquitectura fascista que más bien se reduce a una arquitectura reaccionaria y conservadora, nos alejarían inevitablemente de la teoría de Griffin sobre modernidad y fascismo referidas al caso español, sobre todo atendiendo a la idiosincrasia del Régimen de Franco y la preponderancia cultural e ideológica que mantuvo frente al falangismo el conservadurismo de raíz católica. Sin embargo, pocos años después, la modernidad apareció, y se fue llevando por delante, poco a poco, la idea de crear un Arte de Estado tal y como se había planteado en los años cuarenta.

La genialidad de media docena de arquitectos jóvenes permitió crear desde la modernidad sin desconectarse del pasado. El otro gran imperativo fue la realidad económica producto de la autarquía, que supuso una insuficiencia de materiales y la incapacidad técnica para desarrollar procesos constructivos de escala o de tecnología, lo que conllevó un plus de imaginación por parte de nuestra incipiente arquitectura contemporánea, y de nuevo, una mirada obligada a la tradición constructiva.

Un primer momento en el que se manifiesta este espíritu de intento de asimilación de lo moderno con algunos valores de la historia arquitectónica española, lo encontramos en el “Manifiesto de la Alhambra” (1953)²⁴. Un texto, redactado mayormente por

²² PÉREZ ESCOLANO, Víctor, “Arte de Estado frente a cultura conservadora”, en *Arquitectura*, nº 199, 1976, pp. 3-18. Dentro de un número monográfico dedicado al tema de la arquitectura, la ideología y el poder durante el periodo de la autarquía.

²³ Las citas en *Ibid.*, pp. 12-13. A este grupo de arquitectos modernos “acomodados”, Escolano añadía el de los “verdaderos representantes de una arquitectura oficial”, formado por Muguza, Prieto Moreno, García Lomas, Bidagor o Muñoz Monasterio, muchos de los cuales ocuparían puestos relevantes en la administración franquista, en el terreno de la arquitectura y el urbanismo.

²⁴ *Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, Dir. Gral. de Arquitectura, Ministerio de Gobernación, 1953.

Fernando Chueca Goitia, que hay que leer entre líneas, pero que demuestra un debate nada soterrado sobre qué camino debía seguir la arquitectura española. Sambricio ha entendido la aportación de Chueca en este texto como el “manifiesto de una nueva generación, redactado no desde el rechazo, sino desde, y ahí su importancia, la reflexión sobre la historia”²⁵. Eso sí, desde posiciones ideológicas conservadoras, pues Chueca parte de la idea de que “la honda crisis espiritual por la que ha pasado España en los últimos tiempos y que puede remontarse a la fecha del derrumbamiento de nuestro Imperio Colonial, en 1898, no ha dejado de reflejarse, y en grado superlativo, en el terreno de la Arquitectura”. Por eso, insiste Sambricio, el *Manifiesto* es el resultado “consciente de la necesidad de abandonar el pastiche que ya es Regiones Devastadas, o la pobre arquitectura que se refleja en las actuaciones del Instituto Nacional de la Vivienda o de la Obra Sindical del Hogar”²⁶. Podría parecer que esta llamada a la modernidad por un grupo de arquitectos, no siempre homogéneos, era la postura prevaleciente. Sin embargo, vencer la presión ideológica en una profesión diezmada por la Guerra y el “Decreto de Arquitectos Desafectos”²⁷ no era tarea fácil, sólo la valentía y claridad con la que algunos leían el presente y el futuro de la arquitectura, nos permite hoy contar la historia en un modo positivo y de progreso²⁸.

²⁵ SAMBRICIO RIBERA DE ECHEGARAY, Carlos, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*, Madrid, Akal, 2004, p. 432.

²⁶ *Ibid.*, p. 432. Chueca acababa de regresar de su estancia en los Estados Unidos donde había estudiado la vivienda social contemporánea. CHUECA GOITIA, Fernando, “Experiencias arquitectónicas de un viaje a Norteamérica: sesiones de crítica de arquitectura”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 135, 1953. Unos años antes, en 1947, había publicado su famoso texto *Invariantes castizos de la Arquitectura española*.

²⁷ SERRANO SUÑER, Ramón, “Depuración político-social de arquitectos”, en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, nº 1, 1941.

²⁸ Ana M^a Esteban Maluenda ha dado cuenta de dos momentos públicos de abierta tensión ente los partidarios de la modernidad y los defensores de los valores tradicionales historicistas. El primero de ellos tuvo lugar en una de las famosas Sesiones de Crítica de la Arquitectura promovidas por Carlos de Miguel desde las páginas de *Arquitectura*, en una reunión de 1953. Frente a las alabanzas de Aníbal Álvarez a las “grandes figuras que poseemos”, arquitectos nacidos entre 1890 y 1913, entre los que citaba a Bellido, Palacios, Cárdenas, Gaudí, Domènech, López Otero, Zuazo, Anasagasti o Muguruza, de los que afirmaba que “...la obra de todos estos arquitectos es, a mi entender, más interesante que la realizada después...” para señalar que el problema actual era “la tendencia de las nuevas generaciones de arquitectos por volver a prestar un excesivo interés a todo lo exterior, con desconocimiento o desvío hacia todo lo que antecede”, se posicionaba claramente en contra un Cabrero que terminaba afirmando que “esa tradición a la que algunos dicen aferrarse es falsa”. El siguiente debate, más tenso, tuvo lugar en una nueva Sesión de Crítica de Arquitectura nueve años después. A raíz de un artículo de Casariego, colaborador del diario ABC, crítico con la nueva y moderna arquitectura sacra donde criticaba lo contemporáneo frente al pretendido “gusto de la calle”, le sucedieron las intervenciones de un contemporizador Luis Moya, quien echa en falta la asimilación de lo tradicional en lo moderno conseguida por la arquitectura nórdica, y le sigue un encendidísimo y crítico Sáenz de Oíza que no duda en espetarle a Casariego: “Hay personas que en su tiempo no viven su momento y se quedan atrás y encuentran todo muy extraño... ¡Qué se va a hacer! Lo siento por ellas. Yo creo que nuestro tiempo es hermosísimo y que hay que vivir en nuestro tiempo”, apoyado por Miguel de Oriol: “Yo creo, personalmente, que nunca ha habido un momento más claro en el mundo (...) Posiblemente, ningún tiempo anterior ha sido tan claro (...) Cualquier arquitectura (...) es mejor que cualquiera arquitectura anterior (...) Lo absurdo es decir: Todo lo que se hace es malo (...) Y esto lo está haciendo la crítica de hoy”. ESTEBAN MALUENDA, Ana María, “¿Modernidad o tradición? El papel de la R.N.A. y el B.D.G.A. en el debate sobre las Tendencias estilísticas de la Arquitectura española”, en *Actas del Congreso Internacional Los años 50: La arquitectura*

Pero una cosa es el debate teórico y otra, la práctica. El debate tuvo lugar en las publicaciones y en las *Asambleas Nacionales de Arquitectura*, destacando la V Asamblea celebrada en 1949. La práctica la iniciaba en silencio y en el margen José Antonio Coderch con sus primeras casas, especialmente con la *Casa Garriga Nogués* (Sitges, 1947) y con la *Casa Ugalde* (Caldes d'Estrac, 1951).

En el año 2010 tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Arquería de los Nuevos Ministerios, la exposición *Los brillantes 50. 35 proyectos*, donde el calificativo de “brillante” es ya utilizado para el conjunto de la década y no sólo para los nombres más reconocidos. Sin embargo, queremos llamar la atención sobre las palabras de José Manuel Pozo cuando afirma que existen “prejuicios que distorsionan más aún la interpretación de la historia de nuestra arquitectura reciente. Uno de los más dañinos y frecuentes es el de naturaleza político-ideológica, manifestado sobre todo en el protagonismo que se atribuye habitualmente al franquismo al estudiar el desarrollo de la arquitectura española de los 50”. Pozo justifica esta despolitización basándose en el fracaso del “inexistente estilo nacional” y señalando al Ministerio del Aire de Gutiérrez Soto como único ejemplo de lo que la ideología consiguió frente al advenimiento de la modernidad triunfante, concluyendo que “al régimen político vigente entonces (...) habría que reconocerle en todo caso un papel de índole positivo (tampoco excesivo)”²⁹.

Como hemos afirmado en este texto, entendemos que esa tensión de raíz política e ideológica mantenida, mostrada en algunos casos por las revistas, es parte del contexto en el que debemos leer el hecho histórico de la asunción de los principios de la arquitectura moderna en nuestro país. Ese contexto marca ideológicamente, presiona políticamente y exige técnicamente soluciones y aportaciones que no toda la profesión plantea, como denunciaba el *Manifiesto de la Alhambra*. Quizás la pregunta correcta es por qué acaba el Régimen bendiciendo la modernidad.

Es claro que existen figuras individuales no siempre bien estudiadas, que son figuras claves en algunos momentos. No hay que olvidar que el fallecimiento de Pedro Muguruza tras su salida al frente de la Dirección General de Arquitectura, hombre elegido por Franco en 1938 para hacerse cargo de las riendas de la arquitectura, permite la entrada de Francisco Prieto Moreno, quien bendijo desde aquel puesto el *Manifiesto de la Alhambra* y se alió de manera clara con Julián Laguna y Luis Valero, el uno ya en la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid, y el segundo al frente del INV, para dar entrada y protagonismo a Oíza, De la Sota, Fisac, Romany, Leoz, Vázquez de Castro, Iñiguez de Onzoño y otros, en la construcción en clave claramente moderna de la extraordinaria experiencia de los Poblados de Absorción y los Poblados Dirigidos. Pero es que el contexto político e ideológico está detrás de muchas de estas decisiones y de algunos fuertes movimientos y envites. Sólo así se puede entender una obra fundamental en este proceso de transición hacia la modernidad, como es el *Edificio Sindicatos* (1949-1956), obra conjunta de Francisco de Asís Cabrero y

española y su compromiso con la historia (Pamplona, 16 y 17 de Marzo de 2000), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, pp. 247-249.

²⁹ POZO MUNICIO, José M., *Los brillantes 50. 35 Proyectos*, Catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Vivienda, 2010, p. 8.

Rafael de Aburto, dos hombres ligados a instituciones falangistas, sin cuyo paraguas no sería posible esa extraordinaria pieza tantas veces relacionada con la obra del arquitecto fascista italiano, Giuseppe Terragni. Este paraguas ideológico está detrás de la protección de una obra tan significativa, erigida frente, y hoy afirmamos que en diálogo, del Museo del Prado de Juan de Villanueva, la esencia junto a El Escorial de Juan de Herrera de nuestros invariables castizos, pero que en el momento supuso un auténtico seísmo soterrado en nuestra débil crítica y en una profesión que calla lo que piensa pues vive en una Dictadura. Es por ello que tras este cambio de rumbo que supone *Sindicatos*, el señalado Luis Gutiérrez Soto regrese a la modernidad para disgusto de algunos generales franquistas, con la construcción de las oficinas del *Alto Estado Mayor de la Defensa* (1949-1953), frente por frente y en claro homenaje a los Nuevos Ministerios de Secundino Zuazo³⁰.

Por ello, obviar el exilio, la represión o el destierro en los resultados de nuestra arquitectura es cuando menos desconcertante, y así se demuestra al afirmar que “Si la arquitectura afin al *De Stijl*, a los principios de Le Corbusier o los CIAM, tardó en extenderse por España, no fue porque hubiese una ‘persecución’ franquista que lo impidiese, sino sobre todo porque en España no se la quiso durante mucho tiempo, o tal vez porque había entonces otras necesidades más urgentes que atender; y al decir España no nos referimos a sus estamentos administrativos o políticos, sino a quienes vivían en sus ciudades y hacían los encargos. Para ser más precisos, no es que no gustase esa arquitectura, sino que necesitaba ser comprendida; y para eso tal vez era forzoso que alguien fuese capaz de hacer eso mismo ‘a la española’, de modo que resultase inteligible; y eso requería tiempo”.³¹ Pozo olvida imperdonablemente que la mayoría de los arquitectos afines a los principios de Le Corbusier, aquellos que habían iniciado una arquitectura moderna basada en el racionalismo y que se había extendido con cierto éxito en los años treinta (como los grupos GATEPAC o GATCPAC) estaban muertos, exiliados o desterrados. Una sociedad que vive reprimida política, ideológica y culturalmente, no está en condiciones de “comprender” ni la arquitectura de Le Corbusier ni nada que no sea lo que se le marque como adecuado. Como ha afirmado Francisco Calvo Serraller la “historia del arte español contemporáneo arrastra la evidencia dramática de un asedio constante por parte de unas circunstancias hostiles”³².

Nuestra historiografía reconoce la llegada de los principios del Movimiento Moderno a nuestro país en los años treinta a través principalmente de la figura de Le Corbusier, sin embargo, el debate está más abierto a la hora de valorar el impacto

³⁰ Como ha señalado Urrutia, Gutiérrez Soto sustituye los chapiteles, las columnas clásicas y las pizarras del Ministerio del Aire, por las cubiertas planas, la forma prismática y el *brise-soleil*: URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, (1997), *op. cit.*, pp. 406-407.

³¹ POZO MUNICIO, José M., (2010), *op. cit.*, p. 8. José Manuel Pozo se apoya además en las opiniones de Ortiz-Echagüe expresadas en una conferencia en Barcelona en 1966, donde “señalaba que así como del año 20 al 36 la arquitectura racionalista –”demasiado fría para nuestro temperamento”– apenas hizo aportaciones valiosas a nuestro patrimonio arquitectónico, en cambio a casi todos los buenos arquitectos les había sido fácil sintonizar con los aires que soplaban entonces”.

³² CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 82-86.

que tuvo la terrible ruptura que supuso la Guerra Civil y la vida en la Dictadura. Los estudios más profundos, entre los que destacamos los de Urrutia, Montaner o Ruiz Cabrero entre otros³³, suelen explicar la recepción de la modernidad desde 1948-49³⁴, admitiendo que son varios los arquitectos y corrientes internacionales en los que se fija la mirada. Pero que también existe en nuestra arquitectura, debido a las circunstancias para acceder a la información o por la limitada capacidad de desarrollo de las propuestas, una fuerte voluntad creadora personal y un sentido ecléctico que hace a nuestra primera generación tomar elementos de varias corrientes de manera sutil.

También hay que entender que este proceso de recepción moderna se inició en nuevas tipologías, en una arquitectura más marginal, como son las viviendas sociales o los poblados rurales, ya que la arquitectura de poder, sacra o política, todavía quedaba en manos de la tradición, aún teniendo unos resultados un tanto desfasados (como en el *Ministerio del Aire* de Luis Gutiérrez Soto). Esto es algo que se demuestra en la obra de Rafael de Aburto en los años cuarenta. Tanto las *Viviendas y Casa Sindical* de Quintanar de la Orden (1946-1949), como la *Granja-Escuela* de Talavera de la Reina (1947-1948) se encuentran nuevamente en los márgenes geográficos y recurren a la bóveda tabicada como sistema técnico que supera la imposibilidad de obtener forjados de hormigón armado. La necesidad de construir con pocos medios económicos y técnicos forzó a muchos a la simpleza, y a otros a la sencillez, como Aburto, que racionaliza los espacios, elimina lo ornamental y sólo se permite un guiño estético con las curvas vistas que dibujan al exterior la propias bóvedas tabicadas³⁵. Esta sencillez y desornamentación es el vínculo con lo local que hace de estas construcciones un elemento bien integrado en el entorno. Es esta línea, después de una primera década decididamente tradicionalista y folklorista, la que tomará el Instituto Nacional de Colonización a través de la construcción de algunos poblados, especialmente los de Alejandro de la Sota, como Belvis del Jarama (Madrid, 1952) y Cañada de Agra (Albacete, 1962) o el premiado y reconocido Vegaviana (Cáceres, 1954).

En definitiva, si para el caso español de la arquitectura de los cincuenta, la que asume la modernidad, nos interesara aplicar las teorías de Griffin, antes deberíamos

³³ URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, (1997), *op. cit.*; RUIZ CABRERO, Gabriel, *El moderno en España*, Sevilla, Tanais, 2001; MONTANER I MARTORELL, J. M., *Las formas del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

³⁴ Entre 1948 y 1949 la profesión empieza a organizarse de manera algo más independiente, ya lejos de la tutela de una Falange. Si los Servicios Técnicos falangistas habían sido los encargados de organizar la I Asamblea Nacional de Arquitectos en el Teatro Español de Madrid en junio de 1939. Ahora, en la V Asamblea de 1949 celebrada entre Barcelona y Palma de Mallorca, además de debatir sobre las tendencias de nuestra arquitectura, o poner el acento en la necesidad de trabajar en la vivienda social desde nuevos enfoques – aún no maduros-, un valiente Francesc Mitjans defendía la labor del GATEPAC. Era también el momento de independizarse de las instituciones gracias a la convocatoria de concursos para profesionales que premiaban la investigación arquitectónica (como el del Instituto Eduardo Torroja, 1949; el del Colegio de Arquitectos de Madrid en 1949, con las conocidas viviendas en cadena de Fisac; y el del Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona, 1950). Antoni de Moragas organizó las primeras actividades culturales y conferencias por las que de nuevo volvieron a España arquitectos internacionales (Alberto Sartoris, 1949; Bruno Zevi, 1950; Alvar Aalto, 1951; Gio Ponti, 1953).

³⁵ BERGERA PREFACIO, Iñaki, *Rafael Aburto, arquitecto: la otra modernidad*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 2005.

realizar una nueva investigación en profundidad sobre los ideales, la militancia y la ideología de algunos de nuestros arquitectos, como realizó Juliá con los escritores “falangistas liberales”. Es necesario que sea la historia la que estudie este contexto bajo este nuevo enfoque, pues en las últimas décadas llama la atención cómo en muchas biografías de arquitectos, escritas desde la arquitectura, no se valora (ni mucho ni poco) la posible influencia del contexto político social e individual³⁶. Y ello,

³⁶ Un ejemplo lo encontramos en la recuperación, un trabajo en lo documental y arquitectónico inmejorable, de la obra de Rafael de Aburto, donde se pasa de puntillas por la cuestión política. Como historiadores, en los convulsos años de la posguerra nos interesa conocer, por ejemplo, la posible influencia (o no) de haber trabajado desde 1941, dos años antes de terminar la carrera, en el estudio de Pedro Muguruza. Muguruza había tenido un papel activo en febrero de 1938 en la reunión que se celebró en Burgos, sede del Mando Militar del Ejército sublevado, con más de doscientos arquitectos liderados por él mismo y ante quienes se dirigió el líder falangista Raimundo Fernández Cuesta en el discurso de clausura enunciando la ciudad ideal que soñaba el falangismo: DIÉGUEZ PATAO, Sofía, *Un nuevo orden urbano: «El Gran Madrid» (1939-1951)*, Madrid, Ministerio de Administraciones Públicas y Ayuntamiento de Madrid, 1991, pp. 5-6. De hecho, un activo Muguruza, hasta que sus problemas de salud se lo impidieron con posterioridad, activó desde la propia Falange las Asambleas Nacionales de Arquitectos. Aburto, con Cabrero y Fisac, fueron fichados por Muguruza para su estudio en 1941, y trabajaron para la Obra Sindical del Hogar desde el año siguiente (junto a Coderch, pero sin Fisac), por lo que cabe preguntarse si no tuvieron ninguna influencia en este ambiente promovido por Falange con sus ideas sobre arquitectura y ciudad. ¿No queda plasmada en su obra ninguna de estas cicatrices de los años de posguerra y sus ideales políticos? ¿No influyó la “protección” de trabajar en Falange para que Cabrero y Aburto proyectaran frente al Museo del Prado las líneas racionalistas y ortogonales del Edificio Sindicatos mirando de cara a uno de los altares sacros del clasicismo español “intemporal” y dando la espalda al Ministerio del Aire de Gutiérrez Soto? La arquitectura, de momento, sólo se ha interesado por las formas, con una extraordinaria labor de recuperación y análisis. *Vid.* BERGERA PREFACIO, Iñaki, (2005), *op. cit.*; BERGERA PREFACIO, Iñaki (ed.). *Rafael Aburto* [Catálogo de la exposición, Arquerías de Nuevos Ministerios, Madrid, 29 septiembre-13 noviembre 2005], Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2005. En el caso de Francisco Cabrero, otro de nuestros grandes arquitectos y otro protegido de Muguruza los datos son más esclarecedores, porque salen de su propio puño. En un magnífico texto, no sólo por el extraordinario análisis que se hace de la obra de Cabrero, sino también por el contexto descrito de la arquitectura española de posguerra, solo se dice en la parte biográfica que Cabrero había participado en la Guerra Civil como “combatiente”, y se muestra una foto en blanco y negro con ropas militares junto a un grupo de compañeros de batallón, sin especificar en ningún caso en qué bando participó, lo que se añade es que Cabrero “apenas hablaba de su experiencia durante la guerra”, pero que sí guardaba un diario de aquellos años con “dibujos y croquis de las primeras líneas del frente” que denotaban “los sentimientos de soledad, horror y desgarró propios de la guerra”; en GRIJALBA BENGOTXEA, Alberto, *La arquitectura de Francisco Cabrero*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, p. 23. Es el propio Cabrero quien descubre su posicionamiento político al justificar vergonzosamente el bombardeo de Guernica por no sabemos quién, pues no nos lo aclara en su texto. Cabrero incluye estos comentarios en uno de sus cuatro libros sobre teoría y arquitectura, que no tienen una estructura ordenada sino que responden posiblemente a escritos sueltos unificados al final de su vida, y lo incluye en un capítulo en el que analiza la obra de Picasso y que titula el “Arte mercantilizado”. Escribe Cabrero: “En principio el Guernica de Picasso falta a tal cumplimiento [expresar la verdad, que acaba de decir en la frase anterior] por dos razones: la primera, porque en sí mismo la ilustración falsea el hecho programado; segundo, porque ha servido conscientemente a una tergiversación pública de la historia de la guerra en el mundo. El Guernica ilustra sobre una masacre de retaguardia -mujeres, niños, etc.-, cuando la verdad es que se trataba de pleno frente de una guerra eminentemente ideológica”. En la ciudad vasca donde residía el “enemigo” (así define en 1992 al bando republicano), continúa Cabrero con la justificación, “era importante objetivo estratégico por ser nudo de comunicaciones y contener fábrica de armas” y existir tres acuartelamientos del enemigo. El número de muertos durante “aquel fatídico día del bombardeo aéreo fue de 250” y cita como fuente el libro de Cástor Uriarte, *Bombas y mentiras sobre Guernica*. Y continúa: “Pero tanto o mayor falsead representa también la prestación que tal cuadro de Picasso hace a una «crítica del arte» que se aprovecha de una subversión histórica, consecuencia de intereses de mala política, para conseguir mayor notoriedad y especulación de mercado. Injusto, y muestra de hipocresía, es el cuadro de

teniendo en cuenta que como se ha señalado, muchos de ellos trabajaron bajo el paraguas de la propia Falange o de organismos controlados por falangistas, lo que permitiría analizar su trabajo bajo la concepción moderna del fascismo indicada por Roger Griffin.

Picasso expuesto, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, como «manifestación de la brutalidad fascista en su sentido universal», habiendo sido los Estados Unidos de América (...) país destructor de inmensas retaguardias plenas de Europa, Asia, y Oceanía. Solamente la ciudad alemana de Dresde tuvo 140.000 muertos durante el bombardeo del 13 de febrero de 1945, según datos americanos”. Y nada más dice ni sobre la Guerra Civil, ni sobre la II Guerra Mundial. CABRERO, Francisco de Asís, *Cuatro libros de arquitectura. Proyección Futura. Libro III*, Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992, pp. 31-32.