

# CUBISMO Y ARQUITECTURA RACIONALISTA. La Vanguardia aceptada

Por **FERNANDO AGRASAR**  
Arquitecto y Profesor de la E.T.S.A. de La Coruña

La Arquitectura Racionalista, estilo que comparte década con los años «heroicos» del Movimiento Moderno, se formula como una arquitectura que recoge los logros plásticos de otras disciplinas artísticas, cuando la Historia ha completado el ciclo habitual de deglución y asimilación de vanguardias. El resultado formal es consecuencia de expectativas estéticas, a las cuales favorecen las nuevas tecnologías constructivas. Las preocupaciones sociales y de renovación del papel a jugar por la arquitectura, quedan para los abanderados del Movimiento Moderno.

Las fuentes inspiradoras y las claves compositivas del Racionalismo son los aspectos que apuntamos en este escrito, pasos previos para un estudio en profundidad que el interés de esta arquitectura reclama.

## RACIONALISMO Y MOVIMIENTO MODERNO

La imagen de la Arquitectura Racionalista es aceptada rápidamente y sus realizaciones pueblan todo el continente, de las construcciones de la Viena Roja a las nuevas viviendas en las Garden Cities inglesas, o de los proyectos de S. Papadaki en Grecia a los de A. Tenreiro en Galicia. Mientras, se fragua la gran revolución arquitectónica de la mano de los maestros del Movimiento Moderno, que logran construir obras puntuales cuya aceptación es cuestionada en un primer momento por el gran público. La renovación propuesta es total, además de una transformación radical de la ciudad tradicional y de un nuevo concepto utilitario de la vivienda, existe un contenido progresista que la conservadora burguesía no está dispuesta a aceptar de buenas a primeras. Así, las realizaciones emblemáticas del Movimiento Moderno serán encargos oficiales, (Pabellón Alemán en Barcelona en 1926), construcciones experimentales (Weisenhof en Stuttgart en 1926), o viviendas para una alta burguesía ilustrada, (Villa Saboye en Poissy, París, en 1929-31). Con el Racionalismo, la situación es totalmente antagónica; las innovaciones propuestas son fundamentalmente formales, adaptándose a los esquemas distributivos tradicionales. Existen obras más o menos afortunadas dentro de este estilo, pero todos los arquitectos de la época lo adoptan sin reservas, utilizando un proceso compositivo semejante y unas soluciones formales reiteradas. Por tanto, conviven un ideario arquitectónico absolutamente revolucionario, que rompe hasta tal punto con la tradición, que niega la existencia de los estilos, propugnando soluciones diferentes para cada uno de los problemas presentados, con un movimiento arquitectónico formulado como los estilos históricos, un modo compositivo no teorizado y un repertorio de soluciones formales que se aplican en todo tipo de proyectos. Por otra parte las mutuas influencias son inevitables: las imágenes racionalistas están cargadas de referencias a las vanguardias pictóricas con las que algunos maes-

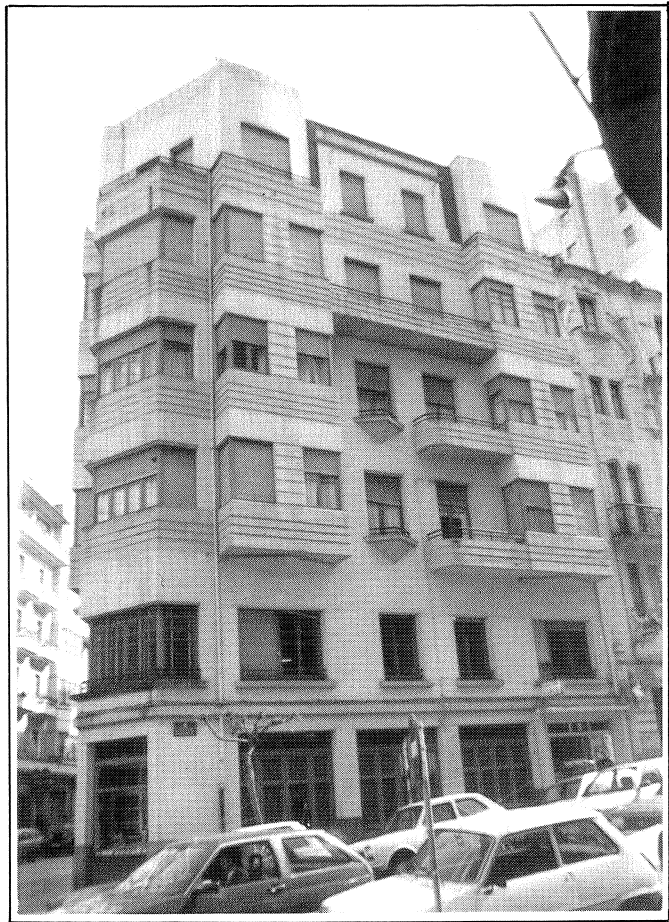


Fig. 1.—EDIFICIO DE VIVIENDAS. ANTONIO TENREIRO Y PEREGRIN ESTELLES. 1932. LA CORUÑA.



Fig. 2.—DETALLE DE LA COMPOSICION.

tros del Movimiento Moderno están estrechamente ligados, (Le Corbusier con Ozenfat lideraron el Purismo (1)), se utilizan todas las posibilidades del hormigón (2) y de los materiales producidos industrialmente, el deseo de simplicidad y la utilización de elementos de composición de carácter geométrico y anticlásico son comunes. Así, el estudio para una casa prefabricada de Walter Gropius en 1928-30, (3) podría constituir un ejemplo canónico de arquitectura racionalista. La otra cara de la moneda la constituirán los numerosos elementos surgidos de la mano de maestros del Movimiento Moderno pasaron a enriquecer la Arquitectura Racionalista, aunque sin su significado original: un cierto reflejo de metodología agregativa de mínimos funcionales, pilotis en porches sin considerar plantas bajas diáfnas, ventanas horizontales corridas que no identifican espacios interiores,...

Planteado así el panorama de la arquitectura en los años treinta, aparecen dos vectores que dirigen la vanguardia arquitectónica, y que, sin ser paralelos ni de dirección opuesta, conviven (4), ofreciendo uno de ellos una continuidad con la mecánica histórica de estilos y un marco en el que la arquitectura cotidiana de toda una época lleva la huella de una propuesta estética unificadora; mientras que el otro, ofrece el marco teórico en el que se desarrolla el trabajo de un grupo de grandes maestros cuya obra, personal y diferenciada, servirá de inspiración a futuras generaciones de arquitectos.

## LA HERENCIA CUBISTA

La matriz plástica de las realizaciones racionalistas, al ser de carácter fundamentalmente formal, permite su aproximación a otras disciplinas visuales. Intuitivamente las imágenes racionalistas están claramente relacionadas. Como un parentesco genético se advinan en la arquitectura racionalista tres rasgos heredados fundamentales:

—VISION EN EL TIEMPO. El edificio ya no aparece en su frontalidad de alzado detenido en el tiempo, sino que la nueva visión exige la percepción de dos fachadas articuladas en la esquina, que se convierte así en la protagonista de la composición.

—REDUCCION DE LOS MOTIVOS COMPOSITIVOS A ESQUEMAS GEOMETRICOS SIMPLES. Se trata de reducir a signos los elementos compositivos figurativos, con el proceso de abstracción que esto conlleva. De esta forma, un dintel se transforma en una desnuda moldura de sección rectangular o un balaustre en tubo metálico. Con su paralelo pictórico de ausencia de veladuras y efectos atmosféricos en aras de una definición caligráfica de lo representado.

—RENUNCIA A LOS SIGNIFICADOS EXTRA-PLASTICOS. Se exige una nueva apariencia de los objetos creados, cuyo significado debe residir en la propia experimentación plástica de la que son resultado. En este sentido, la utilización a ultranza de la cubierta



JUAN GRIS. BODEGON.

plana o los revocos ayuda a alejar de una tradición figurativa a la arquitectura, del mismo modo que los temas neutros, (naturalezas muertas), y la inclusión de papel impreso o fragmentos textiles, suponen la comunicación de valores exclusivamente pictóricos.

Una revisión esquemática de los rasgos y del ambiente en el que se desarrolla el movimiento matriz ayudará a entender la esencia del racionalismo arquitectónico.

Desde el Renacimiento, momento en el que se establece la formulación geométrica de la representación de la perspectiva, ésta pasa a ser el único modo imaginable de figuración, y así fue de Rafael a Van Gogh, hasta la ruptura cubista. En aquellos años, entre 1905 y 1914, se propone una reforma radical de los principios que ordenan los hábitos visuales del hombre occidental. Por una parte, se establece una discusión teórica sobre el valor y el significado de la perspectiva, que entre otros autores, ejemplifica Erwin Panofsky (5); por otra, entran en crisis los conceptos tradicionales del espacio y el tiempo, al formularse, en 1905, la Teoría de la Relatividad. A este estado de revisión de la, hasta entonces, sólida base de la producción artística se une, —¿cómo consecuencia?—, la fascinación con la que la vanguardia observa el arte africano, en el que no hay vestigio de representación perspectiva.

En esta situación cultural, Picasso y Braque superponen diferentes vistas de un mismo objeto, fragmentándolo, pintando lo que se sabe y no lo que se ve del mismo, declarando la mayoría de

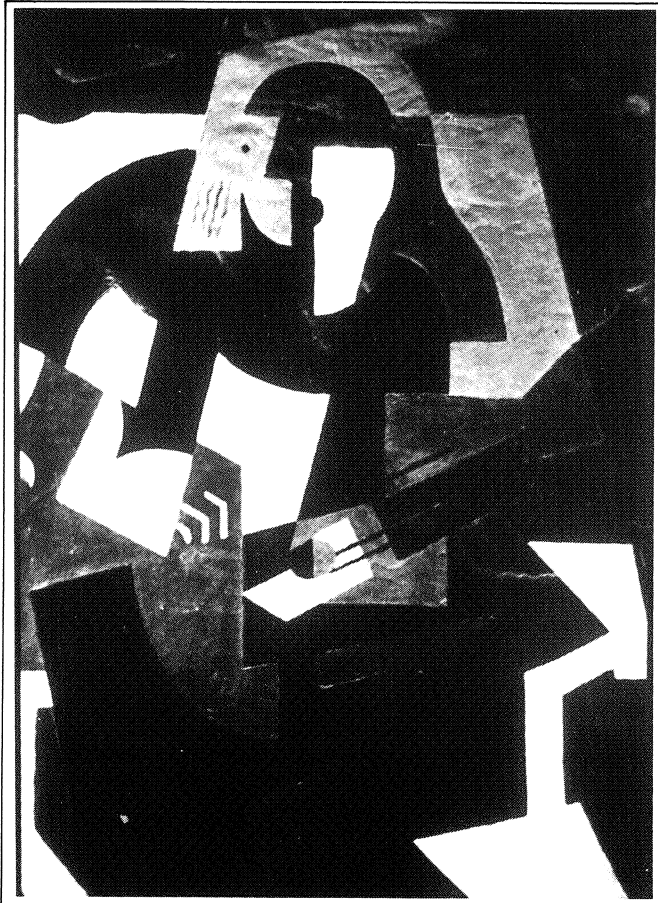
edad de la pintura, desde el momento en el que la imagen detenida de un fragmento de realidad manipulada (por el color, la luz, la expresión,...) deja paso a la representación de las claves almacenadas en la memoria que conforman la idea del tema. Estas claves se visualizan como una suerte de instantáneas fragmentadas, tomadas en un recorrido espacial y temporal, a las que se unen claves culturales, simbólicas que el cerebro inmediatamente relaciona. De esta manera se conforma la imagen cubista. La mandolina muestra superpuestas sus formas más significativas, (mástil, clavijas, caja de resonancia, cuerdas,...) a las que se unen asociaciones mentales inmediatas, (cuerdas-pentagrama, mástil-nombre de compositor, clavija-llave,...).

Evidentemente para facilitar esta rotación mental del objeto en el espacio, es necesario «cubicarlo», reducir sus volúmenes a sólidos platónicos, cuyas leyes y comportamiento espacial son fácilmente comprensibles. Como consecuencia, el punto clave de la «representación mental» de un objeto será sus líneas de articulación, las líneas donde el sólido cambia de plano y evidencia, por tanto, sus caras ocultas pero sabidas.

La trasposición de estos contenidos a la arquitectura, veinte años más tarde, resultan evidentes, y podrían concretarse en los tres rasgos de parentesco que ya hemos señalado.

Habría que señalar otros rasgos menores, aunque reveladores, como son la inclusión tipográfica en las composiciones cubistas,

MARIA BLANCHARD. GUITARRISTA.



JUAN GRIS. VIOLIN.

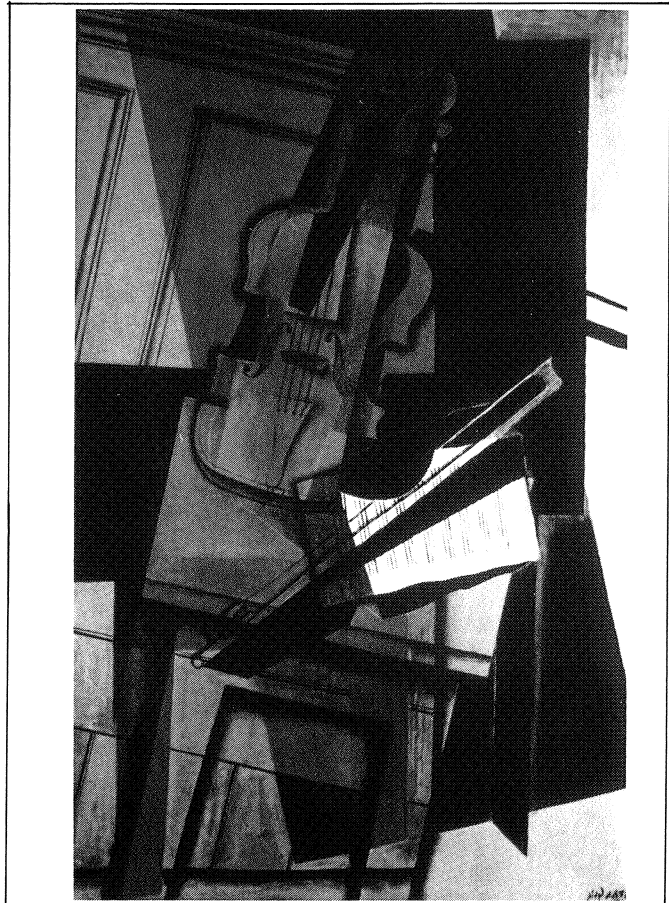




Fig. 3.—ESTACION DE SERVICIOS. ANTONIO TENREIRO Y PEREGRIN ESTELLES. 1934. LA CORUNA. ALZADO.

Fig. 4.—ESTADO ACTUAL.



por medio de recortes impresos, letras esparcidas o directamente pintadas (6), y la presencia consiguiente de rótulos y anuncios luminosos en los proyectos racionalistas, a los que hay que añadir una rotulación intencional y «de estilo» de los planos, o también, el «horror vacui» en las telas cubistas en las que desaparecen los fondos, que necesariamente conllevan una referencia de perspectiva; agotando de ese modo el espacio de la representación hasta el borde del cuadro.

Esta es la razón de la existencia de muchas composiciones elípticas (7). Esta lectura se traduce en un esfuerzo arquitectónico por modelar plásticamente toda la piel del edificio, evitando paños vacíos que no se leerían en relación con las fachadas más ricas, mientras que, en otras arquitecturas, las fachadas menos modeladas se justifican por la primacía de la principal.

#### LAS ACTAS DE LA VANGUARDIA

No existe un manifiesto cubista formulado como tal, pero sí una serie de textos de la época, que constituyen el corpus teórico del movimiento y a los que es necesario referirse para apoyar la tesis expuesta: la pertenencia cubista de la Arquitectura Racionalista, sin recurrir exclusivamente a conclusiones obtenidas de la observación de telas de Picasso, Braque o Gris. Uno de estos textos resulta especialmente revelador, se trata de un decálogo, donde Moholy-Nagy expone los rasgos característicos del ideario cubista, y que pueden ser leídos, casi literalmente, como los diez puntos necesarios para conformar una obra racionalista. Escribe Moholy-Nagy:

1. Distorsión.
2. Giro de los objetos.
3. Cortes (empleo de las partes en vez del total).
4. Desplazamiento (dislocamiento de las partes).
5. Superposición de distintas vistas de los objetos.
6. Introducción de líneas geométricas exactas.
7. Cambio de líneas o planos positivo-negativos.
8. Múltiples formas en una. Pluralismo. Un contorno se refiere a varias formas.
9. Objetos. Objetos triviales son los protagonistas de la composición.
10. Introducción de texturas.

No debemos interpretar, tras la lectura del decálogo, que el modo compositivo racionalista se puede entender literalmente como el modo representativo de los pintores cubistas. Los métodos de trabajo y los procesos de conocimiento que suponen operaciones proyectuales pictóricas y arquitectónicas son sustancialmente diferentes. Lo que nos interesa es la coincidencia de resultados plásticos en las dos disciplinas y el proceso que ha posibilitado este parentesco.

Guillaume Apollinaire publica en París en 1913 su **Méditations Esthétiques. Les Peintres Cubistes**. El texto utilizado como manifiesto por la crítica y donde el poeta expone una crónica del movimiento, su corazón teórico y un amplio panorama de variantes estilísticas que dan idea del vigor de la nueva propuesta estética de vanguardia. En esas páginas, Apollinaire descubre una apuesta cubista, que también refleja Moholy-Nagy en el sexto lugar de su decálogo, «...la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al escritor». Por tanto, se muestra esta geometría en toda su desnudez, no se indica o subyace; su expresión desnuda aparece a tiralíneas en las salas de exposiciones, como aparecerá más tarde en las fachadas de las nuevas construcciones de todas las ciudades. En el mismo texto, y entre otras cuestiones, Apollinaire establece la ya comentada pugna de la realidad-creada contra la realidad-vista, lo que se desecha como imagen de la apariencia de único punto de vista, debemos traducirlo en arquitectura como imagen de continuidad histórica, en la que el edificio se compone para conformar una serie de vistas detenidas, traducidas en alzados.

En 1924, ya en los comienzos del racionalismo arquitectónico, Juan Gris escribe su texto **De las posibilidades de la pintura**, donde, después de establecer la diferencia entre arquitectura y construcción, señala que... «la única técnica pictórica verdadera es una suerte de arquitectura plana y coloreada», entendiendo la composición como un juego geométrico donde la coherencia resulta fundamental...» una arquitectura no se puede desmontar en piezas (...) Un fragmento de arquitectura no puede ser sino un fragmento extraño y truncado que no tiene existencia sino en el lugar donde debe estar». Gris establece una fuerte analogía entre arquitectura

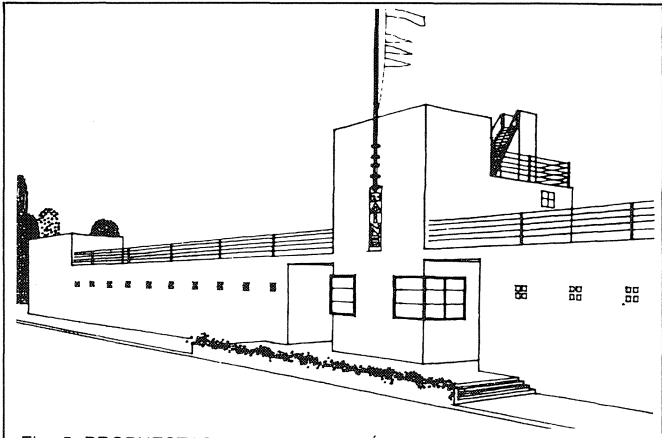


Fig. 5.—PROPUESTAS PARA «UNE CITÉ MODERNE». ROB MALLET-STEVENSON. 1924. BAÑOS PUBLICOS.

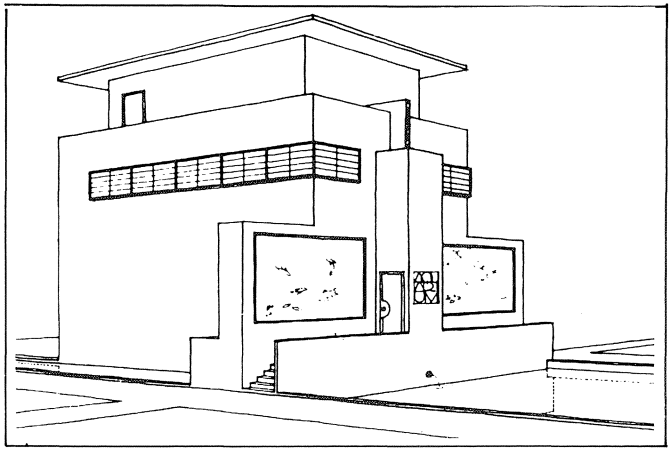


Fig. 6.—ACUARIO.

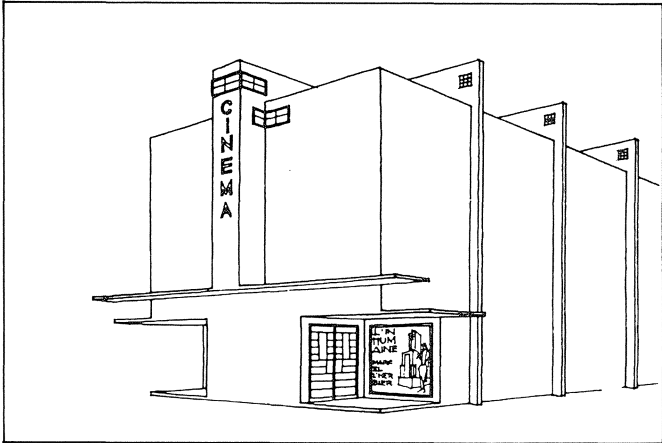


Fig. 7.—CINE.

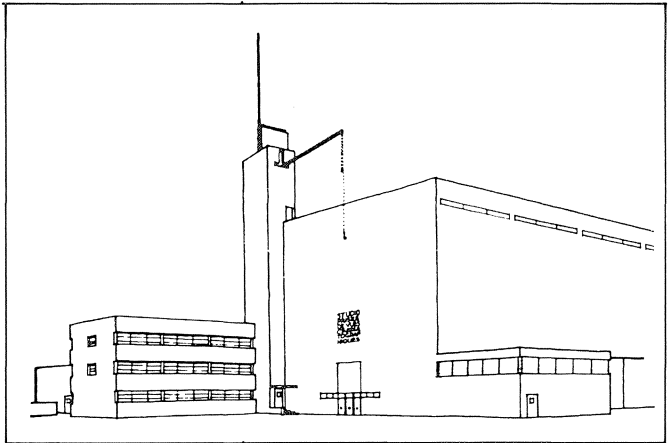


Fig. 8.—ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS.

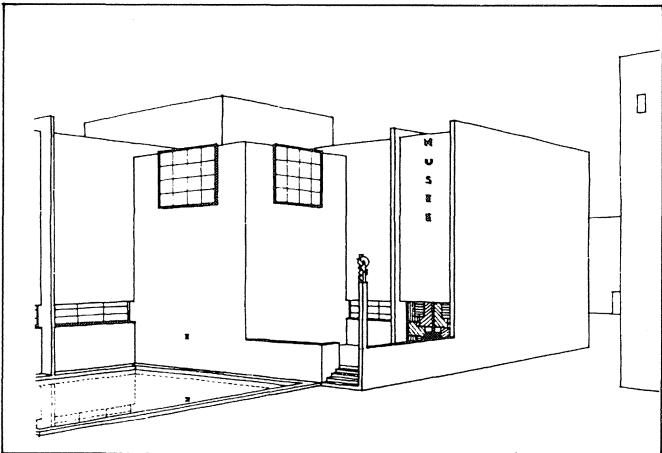


Fig. 9.—MUSEO.

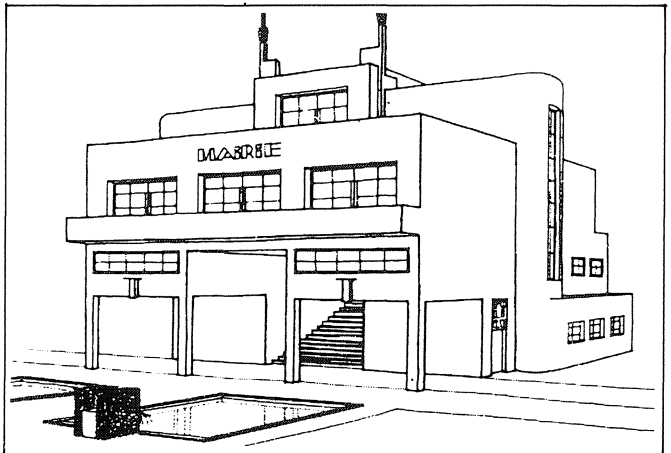


Fig. 10.—MERCADO.

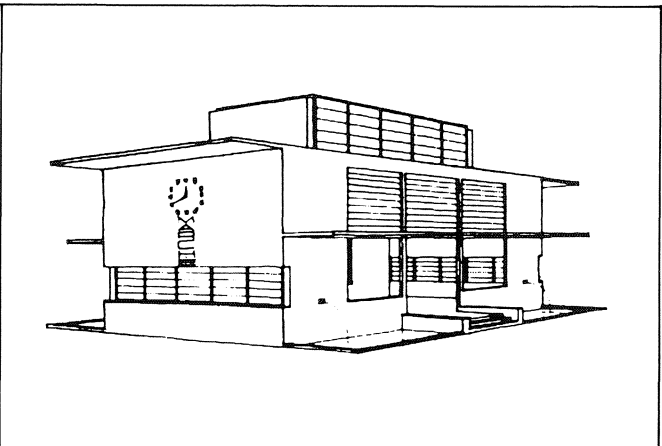


Fig. 11.—AYUNTAMIENTO.

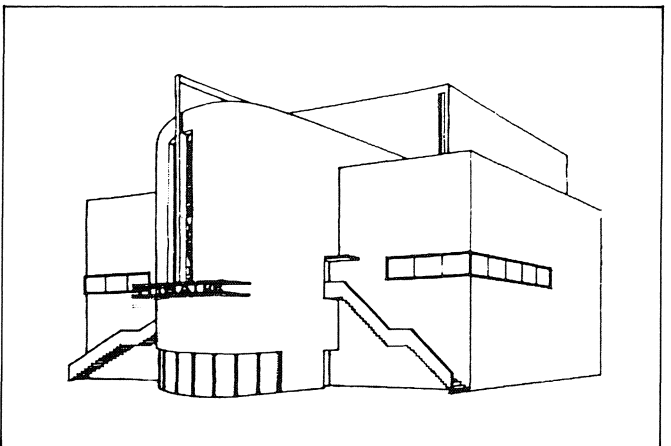


Fig. 12.—TEATRO.

y pintura, y tratándose de Juan Gris y en el año 1924, está claro que la analogía se refiere a Cubismo-Racionalismo. Gris identifica las dos disciplinas tras la lectura coherente de sus resultados formales.

#### TRANSMISION Y ACEPTACION DEL IDEARIO CUBISTA

En sus primeros años, el Cubismo no logró un nivel de aceptación mayoritario. La novedad de las propuestas visuales y lo inusual del vértigo de vanguardias que después poblarán la vida cultura de la primera mitad del siglo, consiguieron, que salvo élites culturales, las exposiciones cubistas causasen grandes escándalos. El anecdotario al respecto es abundante; desde el nombre mismo del movimiento, que parece ser se originó de un calificativo despectivo, y pronunciado a la alemana, a una discusión acalorada en la cámara alta francesa, donde un diputado reaccionario sufrió un colapso, víctima de una desafortunada indignación biempensante (8).

Esta situación contradice la tesis de la transmisión del ideario cubista a una arquitectura tan ampliamente aceptada. Pero no debemos olvidar que existe un salto entre los dos momentos de eclosión artística de veinte años, y veinte años en una época de aceleración de la historia y de evolución social hasta entonces impensables.

Apollinaire, y precisamente en el texto que dedica al cubismo, muestra, con una clarividencia asombrosa, el proceso por el cual una propuesta estética de difícil aceptación popular llega a impregnar la vida de todos los ciudadanos. Comenta Apollinaire el parecido asombroso de todas las muñecas de porcelana fabricadas hacia 1880 con el rostro de los personajes femeninos que pintaba Renoir: boca diminuta y de perfiles imprecisos, ojos separados, amplias frentes, mejillas ruborizadas y un muy particular tono de tez, muy a la manera impresionista. Pues bien, los artesanos que fabricaban estas muñecas no entendían y rechazaban las obras impresionistas. «... esto significa que el arte de Renoir era lo bastante vigoroso, lo bastante vital para imponerse a nuestros sentidos». Así resume el poeta el centro de la cuestión, y lo aplica al cubismo, pronosticando una «imposición» de las imágenes cubistas. Y así fue.

De las salas de exposiciones parisinas y de los salones de las élites intelectuales, las obras cubistas comenzaron una andadura que acercaría la nueva estética a un público cada vez más numeroso. Picasso realiza en 1917 la escenografía del ballet Parade de Satie, Léger los decorados de Skating-Rink, ballet sueco del Rolf de Mareé, Gris diseña el ambiente en el que se representa, en 1924, la obra Les Tentations de la Bergère ou L'amour Vainqueur, de Montclair. Y sólo son tres ejemplos de la amplia actividad cubista fuera del taller, diseño de portadas de libros e ilustraciones, carteles, diseño de mobiliario, murales, tejidos,... Todo un estilo decorativo surgió de los primeros y polémicos cuadros. El Art-Déco inundó los hogares.

El proceso fue posible, como señala Apollinaire, gracias a la enorme vitalidad de las propuestas cubistas, y en pocos años este ambiente cultural de amplia difusión transformó la arquitectura.

#### LAS CLAVES COMPOSITIVAS DEL RACIONALISMO

Como apunte de la caracterización del estilo racionalista, y sin perder de vista su «origen», sistematizaremos cuáles son los puntos fundamentales que conforman esta arquitectura y que ayudan a caracterizarla como estilo.

Franco Purini nos ofrece en su libro **La Architettura didattica**, una sistematización de «técnicas de invención», de la cual se extrae una «técnica» que sola, sin combinación con ninguna otra, caracteriza la arquitectura racionalista. Se trata de las operaciones de geometría simple sobre volúmenes puros y texturas elementales. Purini pone de relieve que la variación geométrica de un volumen primario tiene más efecto que la complicación de un volumen ya articulado en principio. Los edificios racionalistas se esculpen en una masa plástica que posee una matriz geométrica clara y simple, mientras que otras arquitecturas de la época se componen a partir de interacciones espaciales de planos y líneas entre los que fluye el espacio. La observación comparada de una pieza racionalista frente a otra firmada por De Stijl o por un maestro del Movimiento Moderno, confirman la adopción por parte del racionalismo de esta «técnica de invención», que señalamos como rasgo compositivo fundamental.



Fig. 13.—EDIFICIO DE VIVIENDAS. A. TENREIRO Y P. ESTELLES. 1933. LA CORUÑA.

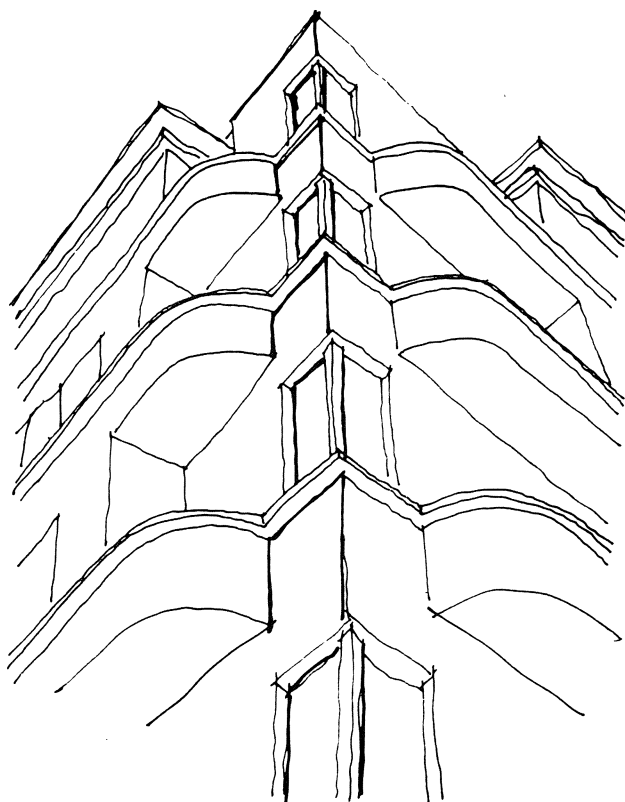


Fig. 14.—EDIFICIO DE VIVIENDAS. A. TENREIRO Y P. ESTELLES. 1934. LA CORUÑA.

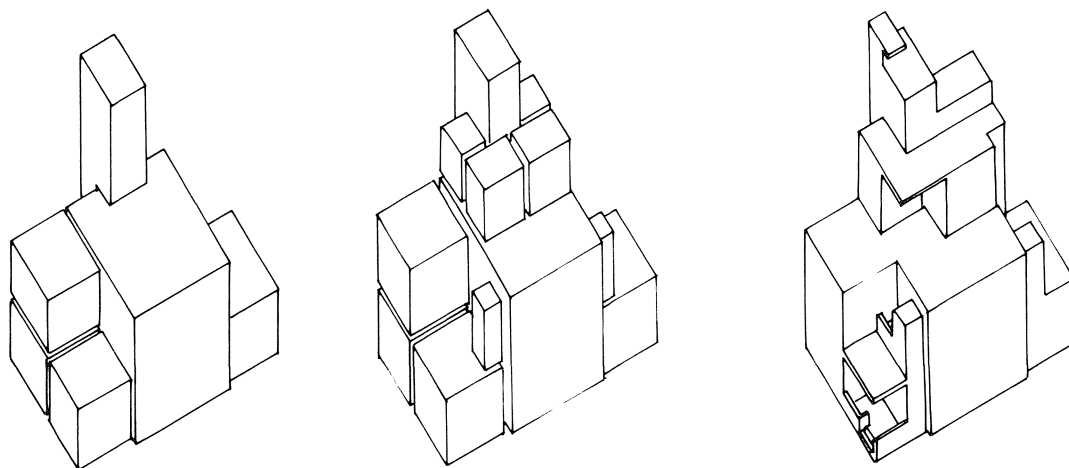
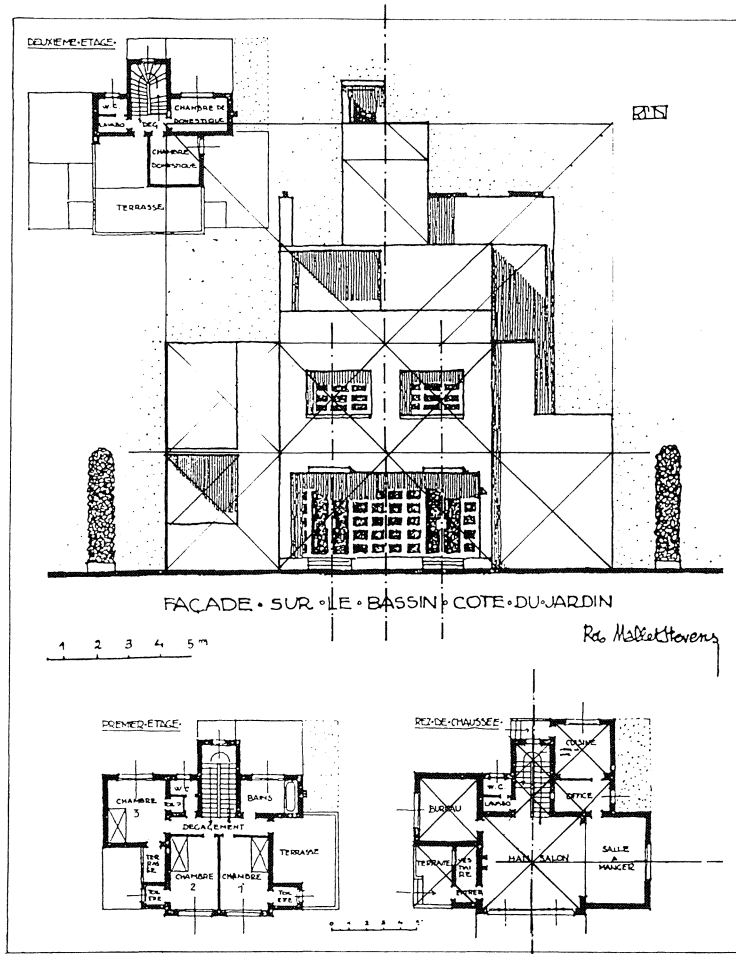


Fig. 15.—PROYECTO DE VILLA. ROB MALLET-STEVENS. 1924. PROCESO DE DESCOMPOSICION VOLUMETRICA A PARTIR DE VOLUMENES SIMPLES.

Aceptada como matriz de configuración de imagen racionalista un sólido sometido a transformaciones geométricas elementales, conviene centrar la segunda característica compositiva en la metamorfosis formal a que es sometido ese sólido. Franco Fonatti define en **Principios elementales de la forma en arquitectura**, la idea de metamorfosis formal, como la síntesis de las transformaciones formales, que obedecen a determinadas regularidades y que, por tanto, pueden ser efectuadas paso a paso. En consecuencia es esta particular y ordenada metamorfosis a la que se somete el volumen primario, conformado, y esto es importante, como adición de volúmenes elementales que albergan y se corresponden con diferentes funciones del edificio. Esto es especialmente claro en aquellas obras que no han de adaptarse a las limitaciones de un solar urbano entre medianeras. El primer paso en esa transformación, en esa serie metamórfica sería la subdivisión de la forma elemental, que en el racionalismo se comporta como un bloque de galena, ya que las subdivisiones se corresponden formalmente con su matriz. Otros elementos de contrapunto formal se adhieren y se manifiestan claramente de esta manera.

Los tres niveles de trabajo que secuencia Fonatti, en un proceso de metamorfosis formal, serían: intuición, operacionalidad y nueva composición. En el primero de estos niveles es donde juega su importante papel el bagaje cultural y la «imaginería formal» que produjo la creación cubista, esta intuición extrae del momento aquellos valores visuales a los que aspira el arquitecto, a las formas de su tiempo.

La presencia del objeto arquitectónico, es decir, el impacto visual que desea provocar el proyectista, tiene una naturaleza compleja en arquitectura de lectura espacio-temporal y de interferencia de entorno ambiental. La arquitectura racionalista pretende lograr esa visión desde un punto de vista privilegiado, de forma que el edificio se revele en toda su riqueza volumétrica en un simple golpe de vista. Esta intención se verá favorecida por las condiciones impuestas por los solares urbanos de ensanche, donde se desarrolla fundamentalmente esta arquitectura y se ve obligada a mostrar una única fachada, o dos, en las codiciadas esquinas. De las posibilidades de tránsito de un plano a otro en el volumen edificado, enunciadas por Pierre Von Meiss en su obra **De la forme au lieu**, (articulación positiva, articulación negativa, arista viva y fusión de fachadas), el racionalismo utiliza una curiosa mezcla de todas ellas, ya que en esta arquitectura los elementos compositivos más importantes se sitúan sobre esta línea de articulación. Tal es el afán de lograr una lectura simultánea de fachadas, que se centra la atención compositiva en su intersección. Cuando el edificio presenta tan solo una fachada se consigue, mediante volúmenes volados, articularla en una particular esquina creada sobre el plano.

Esta obsesión, de evidente raíz cubista, forzará las inspiraciones «navales» de esta arquitectura, a la que no es ajena la fascinación por la máquina y su valoración estética que introducirán otras vanguardias como el Futurismo. El tema de la proa será recurrente, así como la ventana incluida en un tratamiento horizontal de bandas, en un intento de transformar la presencia del hueco, y su referencia a la tradición, en la franja de sombra que recorre la cubierta hasta el ángulo agudo protagonista de aquella modernidad.

#### NOTAS:

- (1) En 1918 Ozenfant y Jeanneret publican su breve manifiesto Purista, que pretende formularse como continuidad y revitalización del Cubismo, eliminando todo lo caprichoso y ambiguo, que a juicio de los firmantes, desvitaliza la nueva pintura.
- (2) Joseph Monnier patenta un tubo de hierro y cemento en 1867. François Hennebique estudia entre 1879 y 1888 el comportamiento de vigas de hormigón armado sometidas a flexión. La primera reglamentación del uso del cemento armado es de 1906. En el período racionalista, el uso del hormigón armado se generaliza, lo que ejemplifica Perret, construyendo entre 1922 y 1925 las iglesias de Le Raincy y Montmagny.
- (3) Proyecto de seis volúmenes con distintas posibilidades de agregación, que permiten configurar una serie de viviendas según las necesidades de sus habitantes.

- (4) Como ejemplo de esta coincidencia en el tiempo, sirva la fecha de 1923, año en el que Rob Mallet-Stevens proyecta la Villa de Noailles en Hyères y Le Corbusier la Villa La Roche en París.
- (5) Panofsky culmina su serie de estudios sobre la perspectiva con su obra **Die Perspektive als «Symbolische Form»**.
- (6) Vid. **Picasso y la tipografía del Cubismo**. Robert Rosenblum. Institute of Fine Arts. New York University.
- (7) Esta forma elíptica elimina el problema de las esquinas, donde no llega la masa cristalizada de la composición, entreviéndose un fondo neutro y plano.
- (8) El incidente parlamentario se zanjó con el consejo que Marcel Sembat dirigió a la cámara: «Cuando un cuadro le parezca malo, tiene usted un derecho indiscutible: el de no mirarlo y pasar a ver otros; ¡pero no llame usted a los gendarmes!».



Fig. 16.—EDIFICIO DE VIVIENDAS. PEDRO MARIÑO Y SANTIAGO REY PEDREIRA. 1930. LA CORUÑA.



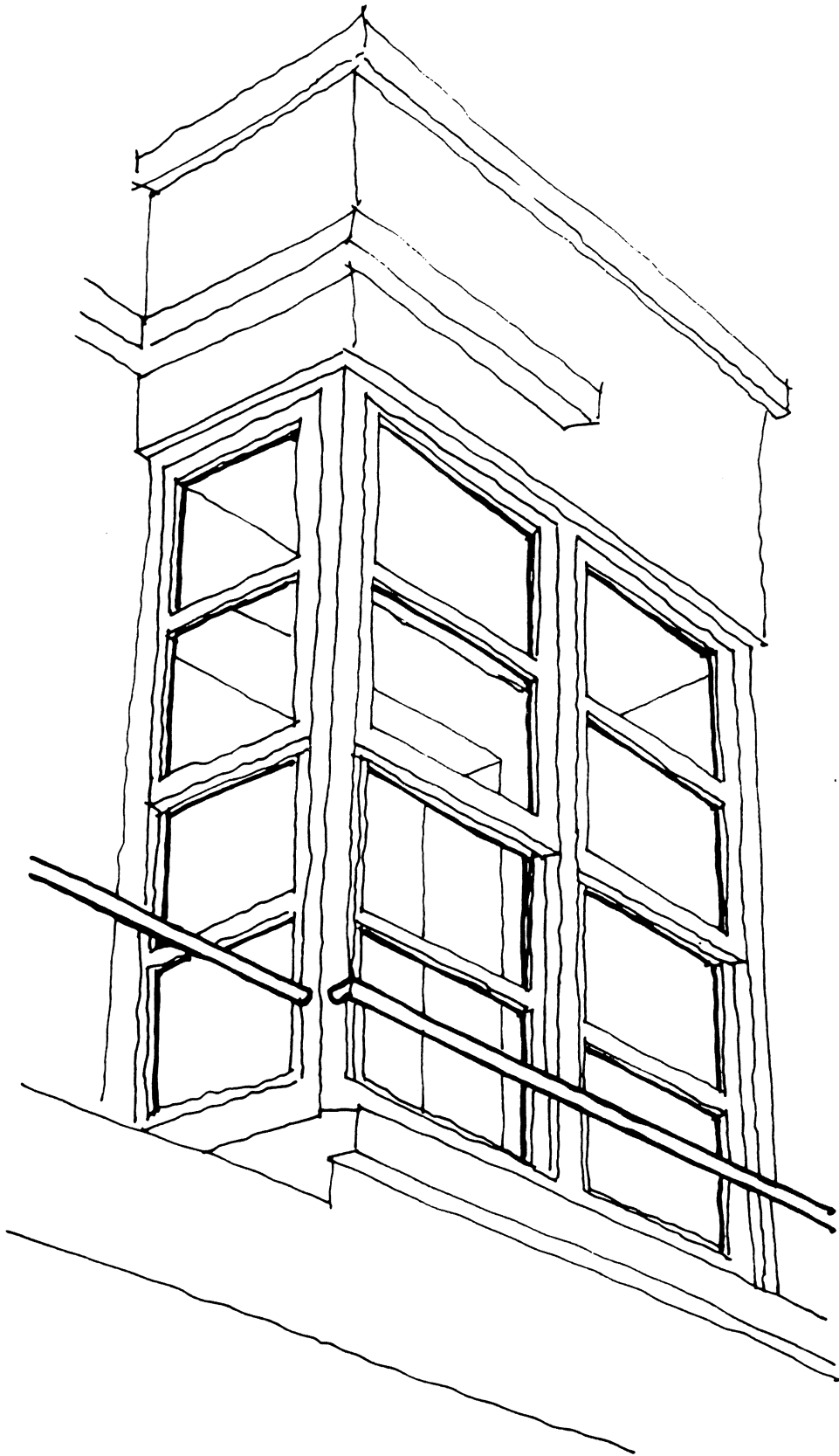


Fig. 17.—INTERPRETACION RACIONALISTA DEL TEMA DE LA GALERIA. AL IGUAL QUE HICIERA EL MODERNISMO, EL NUEVO ESTILO ADOPTA EL REPERTORIO DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL.