

TEMPORÁNEA

Revista de Historia de la Arquitectura

#05 2024



TEMPORÁNEA

Revista de Historia de la Arquitectura

#05 2024

Directora

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Secretario

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Coordinador de Redacción

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Comité de Dirección

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Comité de Redacción

Dra. María Carrascal, Universidad de Sevilla, España

Dr. Donetti Dario, Università degli Studi di Verona, Italia

Dra. Bianca De Dinitiis, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

Dra. María Elena Díez Jorge, Universidad de Granada, España

Dra. María Elia Gutiérrez Mozo, Universidad de Alicante, España

Dr. Carlos García Vázquez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Fulvio Lenzo, Università IUAV di Venezia, Italia

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Emilio Luque, Universidad de Sevilla, España

Dra. Francesca Mattei, Università Roma Tre, Italia

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Dra. Eleonora Pistis, Columbia University, USA

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Dr. Pablo Rabasco, Universidad de Córdoba, España

Dr. William Rey Ashfield, Universidad de la República, Uruguay

Dr. Victoriano Sainz Gutiérrez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Julián Sobrino Simal, Universidad de Sevilla, España

Comité Científico

Dr. Fernando Agrasar Quiroga, Universidad da Coruña, España

Dra. Chiara Baglione, Politecnico di Milano, Italia

Dr. Gianluca Belli, Università degli Studi di Firenze, Italia

Dra. Cammy Brothers, Northeastern University, USA

Dr. Massimo Bulgarelli, Università IUAV di Venezia, Italia

Dr. Juan Calatrava Escobar, Universidad de Granada, España

Dra. Carolina B. García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya, España

Dr. Ignacio González-Varas Ibáñez, Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dra. María Gravari Barbas, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, France

Dr. Salvador Guerrero, Universidad Politécnica de Madrid, España

Dr. Fernando Marías, Universidad Autónoma de Madrid, España

Dra. Laura Martínez de Guereñu, IE University, España

Dr. Andrés Martínez Medina, Universidad de Alicante, España

Dr. Joaquín Medina Warmburg, Karlsruher Institut für Technologie, Deutschland

Dra. Camila Miletto, Universitat Politècnica de València, España

Dra. Snehal Nagasheth, Anant National University, India

Dra. Mayte Palomares Figueres, Universitat Politècnica de València, España

Dr. Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya, España

Dr. Rafael Reinoso Bellido, Universidad de Granada, España

Dr. Carlos Sambricio R. Echegaray, Universidad Politécnica de Madrid, España

Dr. Ricardo Sánchez Lampreave, Universidad de Zaragoza, España

Dr. Felipe Pereda, Harvard University, USA

Dr. Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla, España

Dr. Marcel Vellinga, Oxford Brookes University, UK

Diseño Gráfico

Pedro García Agenjo, diseño original

Celia Chacón Carretón

ISSN: 2695-7736

e-ISSN: 2659-8426

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA>

DEPÓSITO LEGAL: SE 32-2020

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: Anual

IMPRIME: Digital Comunicaciones del Sur

EDITA: Editorial Universidad de Sevilla

LUGAR DE EDICIÓN: Sevilla

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

E.T.S. de Arquitectura. Av. Reina Mercedes, 2, 41012, Sevilla

Mar Loren-Méndez, Dpto. Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas

e-mail: temporanea@us.es

EDICIÓN ON-LINE:

Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/temporanea>

Portal informático Editorial Univ. de Sevilla <https://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2024

© TEXTOS: Sus autores, 2024

© IMÁGENES: Sus autores y/o instituciones, 2024

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE:

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura

Editorial Universidad de Sevilla

Calle Porvenir, 27, 41013, Sevilla. Tel. 954487447 / 954487451

Fax 954487443 [eus4@us.es] [<https://www.editorial.us.es/>]

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

Enfoque y alcance

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura construye un foro internacional en el campo de la Historia de la Arquitectura. Colmando el vacío existente de publicaciones especializadas en esta materia en España, la revista tiene un marcado carácter internacional, que se traduce tanto en la participación activa de expertos internacionales en sus órganos como en las investigaciones que en ella se publican.

Se aborda la investigación en Historia de la Arquitectura desde cualquier disciplina, período cronológico y ámbito geográfico, y promueve la diversidad y complejidad de la Historia como valores irrenunciables. Junto con esta aproximación transversal y plural, esta publicación periódica defiende el carácter multiescalar de la arquitectura abarcando la historia del objeto construido, la ciudad y el territorio.

Se trata de una revista científica del sello Editorial de la Universidad de Sevilla EUS, que junto al equipo editorial de *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura* velará por la calidad, la transparencia y el rigor de la publicación. La revista va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria dedicada a la investigación en Historia de la Arquitectura y tendrá una periodicidad anual.

Políticas de sección

atemporánea se trata de una sección principal que aparecerá en todos los números. Dicha sección se compone de artículos de libre temática acordes con el perfil de la revista.

contemporánea se trata de una sección complementaria que aparecerá en todos los números. Dicha sección recogerá escritos de menor entidad tales como reseñas de exposiciones, recensiones de libros, entrevistas y en general temas de actualidad para la historia de la arquitectura.

extemporánea se trata de una tercera sección que aparecerá de manera eventual en determinados números de la revista. Dicha sección será de temática monográfica y estará compuesta por artículos.

Proceso de evaluación por pares

Tras el cierre del período de Llamada a Artículos / *Call for articles*, el Comité de Dirección evaluará la adecuación de las propuestas presentadas tanto a la temática y objetivos de la revista como a las normas establecidas para la redacción de los artículos. A continuación se procederá a la selección, con la ayuda de los comités de Redacción y Científico, de dos revisores/as de reconocido prestigio en la temática en cuestión para realizar una evaluación por el sistema de doble ciego. Los/as revisores/as realizarán sus consideraciones en base a los formularios de revisión en los formatos pre establecidos y en esta fase se garantizará el anonimato de autores/as y revisores/as. El artículo y los resultados de la evaluación por pares dobles ciegos se trasladarán al Comité de Redacción, que dictaminará, a la luz de los informes emitidos, qué trabajos serán publicados y, en su caso, cuáles precisarán de ser revisados y en qué términos. En caso de que los/as dos evaluadores/as aporten valoraciones opuestas, se procederá a solicitar una tercera evaluación.

Los resultados de la evaluación serán:

- Publicable: aceptado sin modificaciones.
- Requiere revisión: publicable con modificaciones menores y sin necesidad de una segunda evaluación.
- Reevaluable: publicación con modificaciones mayores y precisa segunda evaluación.
- No publicable.

En el caso de que el artículo requiera modificaciones el/la autor/a recibirá los informes de los/as revisores/as. Junto con la nueva versión del artículo el/la autor/a deberá enviar una contestación justificada a dichos informes dirigido al Comité de Redacción. La nueva versión identificará aquellas modificaciones y será revisada por los/as mismos/as revisores/as.

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura publicará un número limitado de artículos por volumen y buscará el equilibrio entre las secciones, motivo por el cual, aunque un artículo sea aceptado o continúe en proceso de revisión, podrá quedar aplazado para ser publicado en un próximo número; en este caso, el/la autor/a podrá retirar el artículo o incluirlo en el banco de artículos de los próximos números.

Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura participa de la edición en acceso abierto que promueve la Universidad de Sevilla a través del portal informático de la Editorial Universidad de Sevilla, velando por la máxima difusión e impacto y por la transmisión del conocimiento científico de calidad y riguroso. Se compromete así con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados, tomando como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas para editores de revistas científicas que define el Comité de Ética de Publicaciones (COPE).

Todas las partes implicadas en el proceso de edición se comprometen a conocer y acatar los principios de este código.

El **Equipo Editorial** se responsabiliza de la decisión de publicar o no en la revista los trabajos recibidos, atendiendo únicamente a razones científicas y no a cualesquiera otras cuestiones que pudieran resultar discriminatorias para el/la autor/a. Mantendrá actualizadas las directrices sobre las responsabilidades de los/as autores/as y las características de los trabajos enviados a la revista, así como el sistema de arbitraje seguido para la selección de los artículos y los criterios de evaluación que deberán aplicar los/as evaluadores/as externos/as. Se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas necesarias en el caso de que sea preciso y a no utilizar los artículos recibidos para los trabajos de investigación propios sin el consentimiento de los/as autores/as. Garantizará la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de evaluadores/as y autores/as, el contenido que se evalúa, el informe emitido por los/as evaluadores/as y cualquier otra comunicación que se emita por los diferentes comités. Asimismo, mantendrá la máxima confidencialidad ante posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un/a autor/a desee enviar a los comités de la revista o a los/as evaluadores/as del artículo. Se velará por el respeto e integridad de los trabajos ya publicados, motivo por el que se será especialmente estricto con el plagio y los textos que se identifiquen como plagios o con contenido fraudulento, procediéndose a su eliminación de la revista o a su no publicación. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad que le sea posible.

Los/as autores/as se harán responsables del contenido de sus envíos, comprometiéndose a informar al Comité de Dirección de la revista en caso de que detecten un error relevante en uno de sus artículos publicados, para que se introduzcan las correcciones oportunas. Asimismo, garantizarán que el artículo y los materiales asociados sean originales y que no infrinjan los derechos de autor de terceros. En caso de coautoría, tendrán que justificar que existe el consentimiento y consenso pleno de todos los/as autores/as afectados/as y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad por ninguno/a de ellos/as en otro medio de difusión.

Los/as evaluadores/as externos/as-revisores/as se comprometen a hacer una revisión objetiva, informada, crítica, constructiva, imparcial y respetuosa del artículo, basándose su aceptación o rechazo únicamente en cuestiones ligadas a la relevancia del trabajo, su originalidad, interés, cumplimiento de las normas de estilo y de contenido acordes con los criterios editoriales. Respetarán los plazos establecidos (comunicando su incumplimiento al Comité de Dirección con suficiente antelación) y evitarán compartir, difundir o utilizar la información de los textos evaluados sin el permiso correspondiente de la dirección y de los/as autores/as.

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura mantiene siempre abierta la recepción de artículos de las temáticas de interés de la revista. Los artículos entran en el proceso editorial a medida que son recibidos. Los/as autores/as consultarán la fecha concreta en cada convocatoria específica.

Los artículos enviados deben corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación, ser originales e inéditos y sus contenidos responder a criterios de precisión, claridad y rigor.

Directrices previas al envío

Todas las directrices previas al envío vendrán descritas en el portal Web de la revista en el apartado que así lo indica. Para más facilidad podrá encontrarse siguiendo el siguiente enlace:

<https://revistascientificas.us.es/index.php/TEMPORANEA/about/submissions#onlineSubmissions>

Declaración de privacidad

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

Calidad editorial

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08). La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

ÍNDICE

Editorial	
Editorial	
Mar Loren-Méndez, Carlos Plaza y Daniel Pinzón-Ayala.....	IX

atemporánea

De dos a una. El pabellón alemán en la EXPO'92 de Sevilla

From two to one. The german pavilion in Sevilla's EXPO'92

David Mesa Cedillo.....	2
-------------------------	---

Juan Guas y la obra del Palacio del Infantado en su contexto constructivo: intervenciones y restauraciones de un edificio finimedieval (siglos XVI-XVIII)

Juan Guas and the work of the Infantado Palace in its construction context: interventions and restorations of a medieval building (16th-18th centuries)

Raúl Romero Medina y Fernando Marías.....	30
---	----

El Concurso Amistoso entre Camaradas 1926-1927: rumbo a nuevas formas de habitar en la URSS

Friendly Competition between Comrades of 1926-1927: towards new ways of living in the USSR

Selene Laguna Galindo y Celsa Valdez Vargas.....	82
--	----

I «Palazzi di Genova» di Rubens e le architetture di Alessi

Rubens' «Palaces of Genoa» and Alessi's Architecture

Vittorio Pizzigoni	114
--------------------------	-----

Arquitectura y arquitectos en el Instituto Nacional de Industria (INI)

Architecture and architects in the Spanish National Institute for Industry (INI)

Rafael García.....	144
--------------------	-----

contemporánea

Sigurd Lewerentz: las lecciones de un maestro difícil e inclasificable

Sigurd Lewerentz: the lessons of a difficult and unclassifiable master

Victoriano Sainz Gutiérrez.....	170
---------------------------------	-----

La Iglesia de Los Condes en Chile. Una Modernidad litúrgica de vanguardia

The Church of Los Condes in Chile. An avant-garde liturgical Modernity

Max Aguirre González	176
----------------------------	-----

Abrir la historia de los tiempos recientes

Opening up the history of the recent times

Francisco González de Canales	182
-------------------------------------	-----

Urbanismo a concurso. Ceuta, 1930

Urban planning competition. Ceuta, 1930

José Luis Gómez Barceló.....	188
------------------------------	-----

Editorial. Editorial. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.10	IX
Mar Loren-Méndez. https://orcid.org/0000-0002-1154-0526	
Carlos Plaza. https://orcid.org/0000-0001-5632-2111	
Daniel Pinzón-Ayala. https://orcid.org/0000-0002-2583-5077	

a~~temporánea~~

De dos a una. El pabellón alemán en la EXPO'92 de Sevilla

From two to one. The german pavilion in Sevilla's EXPO'92
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.01>

David Mesa Cedillo. <http://orcid.org/0000-0002-8960-665> 2-29

Juan Guas y la obra del Palacio del Infantado en su contexto constructivo: intervenciones y restauraciones de un edificio finimedioeval (siglos XVI-XVIII)

Juan Guas and the work of the Infantado Palace in its construction context:
 interventions and restorations of a medieval building (16th-18th centuries)
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.02>

Raúl Romero Medina. <https://orcid.org/0000-0001-6129-1399>
 Fernando Mariñas. <https://orcid.org/0000-0003-1943-5525> 30-81

El Concurso Amistoso entre Camaradas 1926-1927: rumbo a nuevas formas de habitar en la URSS

Friendly Competition between Comrades of 1926-1927: towards new ways of living in the USSR
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.03>

Selene Laguna Galindo. <https://orcid.org/0009-0001-7521-6445>
 Celso Valdez Vargas. <https://orcid.org/0009-0003-0158-9614> 82-113

I «Palazzi di Genova» di Rubens e le architetture di Alessi

Rubens' «Palaces of Genoa» and Alessi's Architecture
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.04>

Vittorio Pizzigoni. <https://orcid.org/0000-0003-4834-6265> 114-143

Arquitectura y arquitectos en el Instituto Nacional de Industria (INI)

Architecture and architects in the Spanish National Institute for Industry (INI)
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.05>

Rafael García. <https://orcid.org/0000-0002-9237-8291> 144-167

contemporánea

Sigurd Lewerentz: las lecciones de un maestro difícil e inclasificable

Sigurd Lewerentz: the lessons of a difficult and unclassifiable master
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.06>
 Victoriano Sainz Gutiérrez. <https://orcid.org/0000-0002-8125-5333> 170-175

La Iglesia de Las Condes en Chile. Una Modernidad litúrgica de vanguardia

The Church of Las Condes in Chile. An avant-garde liturgical Modernity
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.07>
 Max Aguirre González. <https://orcid.org/0000-0002-8724-6286> 176-181

Abrir la historia de los tiempos recientes

Opening up the history of the recent times
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.08>
 Francisco González de Canales. <https://orcid.org/0000-0003-0412-7108> 182-187

Urbanismo a concurso. Ceuta, 1930

Urban planning competition. Ceuta, 1930
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.09>
 José Luis Gómez Barceló. <https://orcid.org/0000-0006-0391-4571> 188-191

EDITORIAL

El quinto número de *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura* prosigue su compromiso para con la investigación en la Historia de la Arquitectura.

La sección **atemporánea** la componen cinco artículos que reafirman la apuesta de la revista por la internacionalización de las aportaciones, así como con la diversidad de los períodos cronológicos, ámbitos geográficos y temáticas de la Historia de la Arquitectura, consolidando la promoción de la diversidad y complejidad de la Historia cual seña de identidad de esta revista.

David Mesa Cedillo analiza en profundidad las vicisitudes que sufrió la representación alemana en la EXPO'92 de Sevilla. La coincidencia de la Reunificación de Alemania con el desarrollo de las propuestas arquitectónicas para la muestra internacional hizo que las de las Alemanias Oriental y Occidental hubiesen de reformularse para confluir en una única y unificada propuesta, cuyos pormenores son ilustrados en el contexto de la caída del Telón de Acero, el fin de los bloques en Alemania y con el trasfondo español de la culminación de la Transición iniciada en 1975.

El estudio de los problemas constructivos inmediatamente posteriores a la obra del palacio del infantado en Guadalajara, así como las restauraciones de los siglos XVII y XVIII, permite a Raúl Romero Medina y Fernando Marías aportar nuevas claves interpretativas sobre esta obra de Juan Guas con tanta fortuna historiográfica a la vez que complejiza interpretaciones sobre otras obras en la península ibérica del importante arquitecto francés.

Selene Laguna Galindo y Celso Valdez Vargas investigan sobre el Concurso Amistoso entre Camaradas (1926-1927) convocado por la Asociación de Arquitectos Contemporáneos (OSA). A partir de la objetivación de la transformación socialista de la arquitectura, la colectivización de la vida en la transición hacia la casa comuna y la técnica al servicio de la revolución se investiga la aportación de esta iniciativa a la cuestión de la vivienda de la clase trabajadora en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

El libro de arquitectura sobre los palacios de Génova que editó Peter Paul Rubens en 1622 es analizado por Vittorio Pizzigoni. El análisis de las dos diferentes ediciones, el cotejo de los dibujos a partir de los cuales Rubens compiló la edición, conservados en el Royal Institute of British Architects, con los palacios de Strada Nuova en los decenios inmediatos a su construcción en el siglo XVI permiten vincular el libro a la arquitectura del arquitecto Galeazzo Alessi de la cual Palazzi di Genova sería parte de una velada fortuna crítica e historiográfica.

El Instituto Nacional de Industria (INI) proporcionó el marco desde 1941 para las ambiciosas políticas industriales de las etapas autárquica y desarrollista en la España de la dictadura. Rafael García García analiza la arquitectura en el INI desde múltiples ámbitos –desde el encaje en el marco institucional estatal, los proyectos promovidos, la organización interna de su modo de producción y los arquitectos vinculados al INI– que reflejan la importancia de su aportación a los debates en torno a la modernidad en la España del siglo XX.

Estos trabajos de investigación se complementan con cuatro contribuciones en la sección **contemporánea** que toman el pulso a la Historia de la Arquitectura con la reseña de cuatro libros que muestran una pluralidad de temáticas: desde la lectura de Leberentz por parte de Ignacio Linazasoro (comentado por Victoriano Sainz), el estudio de Rubén Muñoz sobre el monasterio benedictino de las Cruces (por Max Aguirre), la investigación de Salvador Guerrero y María Cristina González sobre la modernidad en Ceuta (por José Luis Gómez) y el libro colectivo sobre la cultura arquitectónica en la Transición editado por Carlos Sambricio (por Francisco González de Canales).

Queremos agradecer la valiosa contribución de las/los autoras/es que construyen este quinto número. Así mismo, agradecemos la labor de todo el equipo editorial con este proyecto y la colaboración de las/los evaluadoras/es, que han enriquecido el trabajo aquí publicado. Por último, es fundamental hacer patente una vez más la dedicación intensa y de calidad de la Editorial Universidad de Sevilla, editorial española de impacto con más sellos de calidad en Edición Académica y perteneciente al Sistema EFQM de calidad y excelencia.

Mar Loren-Méndez

Carlos Plaza

Daniel Pinzón-Ayala

Universidad de Sevilla

atemporánea

David Mesa-Cedillo

David Mesa-Cedillo (Barcelona, 1992) es arquitecto por la ETSAB (UPC, 2017), máster en Producción e Investigación Artística (UB, 2020) y en Pensamiento Contemporáneo y Tradición Clásica (UB, 2021). Investigador Predoctoral en el Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura de la ETSAB, realiza su tesis en colaboración entre la UPC y el KIT (Karlsruhe), sobre las relaciones arquitectónicas entre España y la DDR durante la Transición. Ha comisariado la exposición *Splashing Mies* en el Pabellón Mies van der Rohe de Barcelona y ha sido galardonado con distintas becas de producción artística y de estancias de investigación internacional. Es miembro del proyecto I+D+i RETRANSLATES, que estudia la presencia de la arquitectura española en los medios de comunicación internacionales, y del Seminario Athene Noctua de estudios avanzados en filosofía práctica. Su trabajo profundiza la intersección entre la filosofía, el arte y la arquitectura, relacionando la teoría y la práctica contemporánea.

Fecha de Recepción
15 · Junio · 2024

Fecha de Aceptación
03 · Noviembre · 2024



3

De dos a una. El pabellón alemán en la EXPO'92 de Sevilla

From two to one. The german pavilion in Sevilla's EXPO'92

David Mesa-Cedillo

Universitat Politècnica de Catalunya

Resumen:

El presente artículo realiza un estudio exhaustivo sobre los diferentes pabellones de representación de Alemania producidos con motivo de la EXPO'92 de Sevilla. Al inicio del proceso, el contexto alemán estaba dividido en dos estados que se reunificarían coincidiendo con la inauguración del evento en la isla de la Cartuja. Esto comportó que Alemania fuese el único país que presentó tres pabellones distintos para Sevilla. Los sucesos acontecidos durante el desarrollo del proyecto transcinden la microhistoria del pabellón, revelando las tensiones sufridas por la propia sociedad capitalista en un momento problemático para el mantenimiento de los estados nacionales frente a la internacionalización de los mercados. Además, la Reunificación de Alemania coincide con la caída del Telón de Acero y el fin de la división entre los bloques occidental y oriental. En clave española, los eventos del 92 —la EXPO en Sevilla, los Juegos Olímpicos en Barcelona y la Cumbre Iberoamericana en Madrid— culminaron el proceso de transición iniciado en el 1975. Para la reconstrucción histórica del pabellón se han visitado diferentes archivos de ámbito nacional e internacional: el Archivo General de Andalucía, los Archivos Federales de Berlín-Lichterfelde y Coblenza, el archivo IRS de Erkner, el Archiv der Moderne de la Universidad Bauhaus de Weimar y el archivo Saai del Karlsruher Institut für Technologie. Con todos estos materiales, el estudio trata de realizar una lectura crítica de las diferentes propuestas que permite entender tanto el fenómeno arquitectónico como el contexto histórico en el que acontece.

Palabras clave: República Democrática Alemana; República Federal de Alemania; Reunificación Alemana; Transición Española.

Abstract:

This article provides an in-depth study of the various representative pavilions of Germany created for the EXPO'92 in Seville. At the beginning of the process, Germany was divided into two states, which would reunify coinciding with the inauguration of the event on La Cartuja Island. This made Germany the only country to present three distinct pavilions for Seville. The events that unfolded during the development of the project transcend the microhistory of the pavilion, revealing the tensions experienced by capitalist society at a problematic moment for the maintenance of nation-states in the face of market internationalization. Moreover, Germany's reunification coincided with the fall of the Iron Curtain and the end of the division between the Western and Eastern blocs. In the Spanish context, the events of 1992 —the EXPO in Seville, the Olympic Games in Barcelona, and the Ibero-American Summit in Madrid— marked the culmination of the transition process initiated in 1975. To reconstruct the historical narrative of the pavilion, various national and international archives were consulted: the General Archive of Andalusia, the Federal Archives of Berlin-Lichterfelde and Koblenz, the IRS archive in Erkner, the Modern Archive of the Bauhaus University of Weimar and the SAAI archive of the Karlsruhe Institute of Technology. Using all these materials, this study seeks to provide a critical analysis of the various proposals, aiming to understand both the architectural phenomenon and the historical context in which it occurred.

Keywords: German Democratic Republic; Federal Republic of Germany; German reunification; Spanish transition.

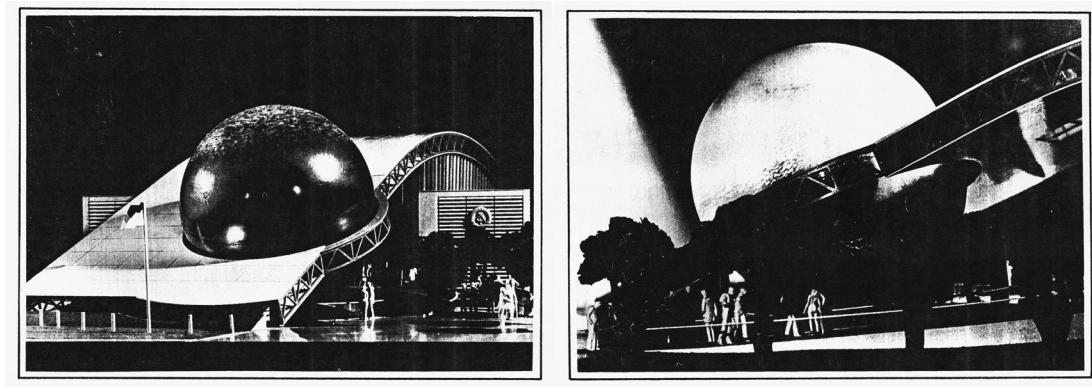


Figura 1. Fotografías de la maqueta para del pabellón de la DDR. Anteproyecto del Pabellón de la República Democrática Alemana.

El dossier del comité organizador de la EXPO 92 con el que España invitaba «al mundo a participar en una Exposición Universal en 1992»¹ es toda una declaración de intenciones acerca del carácter y sentido del evento, que contaba con el «plenio apoyo de la nación»:

«La sociedad, el pueblo y el Gobierno de España apoyan la Exposición Universal de Sevilla. Esta no sólo se beneficia del apoyo del Rey y del Gobierno nacional, sino también del de los Gobiernos Autónomos y locales, así como del consenso de todos los partidos políticos representados en el Parlamento»².

En este contexto de transición, la definición de autonomías y gobiernos autonómicos supuso el nombramiento de nuevas capitalidades y la consiguiente necesidad de inversión en infraestructuras, equipamientos y sedes gubernamentales. Sevilla era entonces una ciudad con un déficit infraestructural importante. La EXPO'92 debía servir para que las diferentes necesidades urbanas «encontraran en ese evento el fermento que no las pretiriese más»³. La premura con la que se produjo este desarrollo de gran escala hizo, a falta de una explicación pública del plan, que la sensación fuese de falta de racionalidad en la ejecución del proceso. En medio de esta vorágine de grandes

inversiones y plazos imposibles tuvo lugar el desarrollo de los diferentes pabellones alemanes para la EXPO 92.

El primer pabellón presentado en Sevilla fue el de Alemania del Este. El 1 de julio de 1989 el madrileño *Diario 16* publicaba la nota de prensa titulada «La RDA levantará un pabellón de 1.300 metros cuadrados de estructura de acero». Una fotografía en blanco y negro de una cubierta en forma de arco con una esfera incrustada ilustraba la crónica (fig. 1). En la fachada, rodeados por una corona de espigas de trigo, lucían el martillo y el compás de la Deutsche Demokratische Republik (en adelante DDR). La presentación del proyecto se produjo tras los contactos establecidos entre la DDR y España, que se habían iniciado unos años antes.

Entre el 26 y el 31 de octubre de 1987 se celebró en Sevilla el Congreso de la *International Federation for Housing and Planning* (en adelante IFHP) –fundada en 1918 por Ebenezer Howard– con el tema «Modernas políticas de vivienda y planeamiento para ciudades históricas». La participación de Alemania Oriental estuvo encabezada por Horst Siegel, director de la Facultad de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Weimar, que acudió

1 Oficina del Comisario General de la Exposición Universal de Sevilla. *Exposición Universal Sevilla 1992*. Sevilla: Expo'92 Sevilla, 1986, p. 1.

2 Ibidem.

3 PÉREZ ESCOLANO, Víctor. SEVILLA'92 reflexiones arquitectónicas de un año extraordinario. En: *Documentos de Arquitectura*. 1993, n.º 24, p. 18.

como representante oficial nombrado por la Asociación de Arquitectos de la DDR⁴ (Bund der Architekten der DDR). Tras el congreso, Siegel presentó un informe detallado de sus actividades, que incluyeron informarse «sobre el plan general para la Exposición Internacional (EXPO 1992) en Sevilla»⁵. En el anexo al informe se destacaban algunos aspectos del plan general, como la complejidad de construir un gran número de edificios en poco tiempo y la necesidad de flexibilidad, dado que hasta la inauguración podrían surgir cambios en el programa debido a «la situación política, la situación económica nacional e internacional y el número esperado de visitantes»⁶. Estas observaciones resultaron proféticas, considerando que en los años siguientes ocurrieron acontecimientos de gran relevancia, como la reunificación alemana tras la caída del muro de Berlín y la disolución de la URSS.

A inicios de 1988, tras el retorno de Siegel, se inauguró en el Centro de la Villa de Madrid la exposición *Berlín hoy: encuentro con la RDA*, que incluyó eventos paralelos como conferencias y proyecciones de películas para difundir los temas relevantes para el gobierno liderado por el Partido Socialista Unificado de Alemania (en adelante SED, por sus siglas en alemán)⁷. Con motivo de la

muestra, el ministro de Cultura de la DDR, Peter Lorf, visitó Madrid, Barcelona y Sevilla. En Barcelona, mantuvo conversaciones con el *president* de la Generalitat, Jordi Pujol, para explorar posibilidades de cooperación cultural entre la DDR y Cataluña, así como sobre la participación en los Juegos Olímpicos de 1992 junto al comité organizador, presidido por el alcalde Pasqual Maragall. En Sevilla, Lorf se reunió con Emilio Casinello, comisario de la EXPO, quien le informó sobre los preparativos del evento. Finalmente, el 10 de mayo de 1988, el Consejo de Ministros de la DDR decidió aceptar la invitación del Gobierno del Reino de España para la EXPO 92⁸.

Tras la aceptación, en octubre de 1988, poco después de la clausura de los Juegos Olímpicos de Seúl y justo antes del Día Nacional de la DDR (7 de octubre), Erich Honecker realizó su primera visita oficial a España. La invitación del rey Juan Carlos al presidente de la DDR incluyó encuentros en Madrid y Barcelona con miembros de la Casa Real, el presidente del Gobierno, Felipe González, el *president* de la Generalitat, y el teniente de alcalde y concejal de Urbanismo del Ajuntament de Barcelona, Jordi Parpal, quien estaba a cargo de la organización de la vigésimo quinta Olimpiada⁹. La visita de Honecker se enmarcaba en una ofensiva

4 Bundesarchiv: BArch DY/15/514, pp. 5-6.

5 Ivi, p. 16.

6 BArch DF 4/22976, pp. 8 y ss.

7 *Neues Deutschland*, 1 de febrero, 1988.

8 BArch DY 30/44246.

9 La visita española de Honecker se detalla en el periódico *Neues Deutschland*, ediciones del 3 al 6 de octubre, 1988.

global para la ampliación de las relaciones internacionales de la DDR¹⁰. Gracias al decaimiento de la Doctrina Hallstein en Alemania Occidental –consistente en el boicot a los países que reconociesen oficialmente a la DDR como estado–, la entrada de la DDR en la ONU en 1973 y las intensas relaciones de comercio exterior, el país socialista gozaba de un creciente reconocimiento internacional. Para el gobierno germanooriental, la participación en la EXPO, la primera de la DDR en una exposición universal¹¹, «debería servir para documentar de manera atractiva la política activa de paz y los logros de la DDR en la configuración de la sociedad socialista desarrollada y en la implementación de políticas en beneficio del pueblo»¹².

La parcela asignada al pabellón tenía una superficie de unos 2400 m², y el edificio ocuparía unos 1400 m². Su planificación y construcción debían permitir «vender el pabellón a interesados extranjeros o permitir su regreso a la DDR, teniendo en cuenta los costes que esto supondría»¹³. Entre 1988 y 1989, el gobierno convocó un concurso para el diseño del pabellón, con

un presupuesto estimado de entre 42 y 45 millones de marcos¹⁴. A diferencia de los países del bloque occidental, en Alemania del Este no existía la praxis privada para los arquitectos¹⁵. La profesión se ejercía en oficinas de planificación estatales, regionales o municipales, así como en las universidades. Estas últimas, además de su actividad académica, podían asumir encargos de proyección y participar en concursos experimentales, como ocurrió con el proyecto para Sevilla.

Se presentaron siete propuestas elaboradas por equipos liderados por uno o varios profesores de las siguientes instituciones: la Bauakademie de Berlín, la Escuela de Arquitectura y Construcción de Weimar, el Centro de Diseño Bauhaus de Dessau, la Escuela de Construcción de Cottbus, la Escuela de Artes de Weissensee, el Instituto de Edificios Culturales del Ministerio de Cultura de la DDR y la Escuela de Teatro de Leipzig. El jurado del concurso seleccionó dos propuestas ganadoras: la del equipo berlínés, liderado por el arquitecto y profesor Achim Felz –que en los sesenta había desarrollado varios tipos edificatorios para viviendas de

¹⁰ BUTTER, Andreas. Eine DDR der neunziger Jahre. Die Planungen des DDR-Pavillons auf der Weltausstellung in Sevilla. En: BUTTER, Andreas; FLIERL, Thomas (eds.). *Architekturexport der DDR. Zwischen Sansibar und Halensee*. Berlín: Lukas Verlag, 2022, p. 212.

¹¹ *Neues Deutschland*, 6 de julio de 1989.

¹² BArch DC 20-I/3/2661, Bd.5, 1988.

¹³ Ibidem.

¹⁴ BArch DY30/60048.

¹⁵ BARTH, Thomas; TOPFSTEDT, Thomas et al. *Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten. Architekten in der DDR. Dokumentation eines IRS. Sammlung bestantes biographischer Daten*. Erkner: IRS, n.º 3 Regio Doc, 2000, pp. 20 y ss.

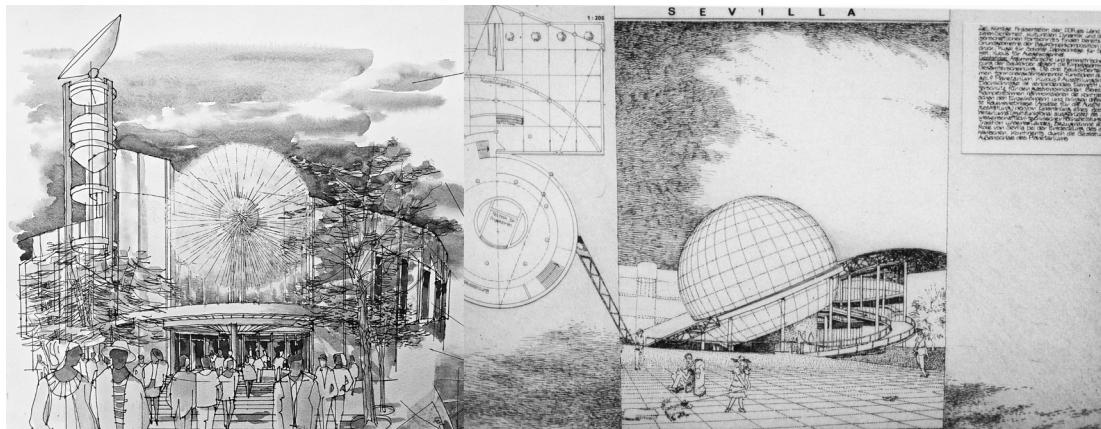


Figura 2. Izq.: Imágenes de concurso de los proyectos de la Bauakademie de Berlín. Dcha.: Imágenes de la Escuela de Arquitectura y Construcción de Weimar.

construcción en serie¹⁶ – y la de Weimar, encabezada por Horst Siegel – quien, como se ha mencionado, había informado sobre la Expo tras su participación en el Congreso de la IFHP de 1987 –.

El diseño de la Bauakademie se basaba en la combinación de espacios circulares interconectados alrededor de un vestíbulo central (fig. 2). Su construcción consistiría en elementos prefabricados y formas cilíndricas que, junto con las pocas aberturas, garantizarían la eficiencia del control climático. La planta redondeada y las cubiertas en forma de lente cóncava hacían alusión al lema del proyecto «Ver, descubrir, reconocer» a través de los ojos como símbolo y la tecnología como contenido expositivo¹⁷. La luz y la óptica ilustraban «la visión exploratoria desde las primeras miradas del niño hasta los ojos investigadores del científico», destacando los logros de la DDR como país de paz y desarrollo. La iluminación interior se diseñó mediante una estructura escultórica externa que dirigiría la luz natural hacia el interior, descomponiéndola en los colores del espectro solar. Este elemento estaría acompañado por una fuente bioclimática diseñada en forma de diente de león, similar a las creadas por Leoni Wirth para la Pragerstraße en Dresde¹⁸.

Por otro lado, el proyecto de Weimar presentaba una cubierta parabólica de gran tamaño con una esfera incrustada que representaba el globo terráqueo (fig. 2), en cuyo interior se proyectarían imágenes mediante tecnología utilizada en el planetario Zeiss del barrio berlínés de Prenzlauer Berg¹⁹. En este contexto, la idea de diseño del proyecto destacaba por la simbología geométrica de sus elementos: la esfera simbolizaba solidez, el techo inclinado representaba el dinamismo deportivo y el cubo el equilibrio. El diseño asimétrico y simétrico de los cuerpos del edificio buscaba potenciar su carácter memorable, mientras que las rampas armonizaban los contrastes entre los distintos volúmenes, generando experiencias espaciales diferenciadas. Además, la integración de un planetario no solo reforzaba la funcionalidad multifacética del proyecto, sino que también se presentaba como una muestra tangible de los logros científicos y técnicos de la DDR, aludiendo a su vez al papel histórico de Sevilla en la exploración del continente americano. Cabe destacar la presencia en los dibujos de proyecto del skyline sevillano, compuesto, quizás, a partir de las «visiones e impresiones» andaluzas del propio Siegel.

16 MEUSER, Philipp. *Die Ästhetik der Platte. Wohnungsbau in der Sowjetunion zwischen Stalin und Glasnost*. Berlín: DOM Publishers, 2015, pp. 116 y ss.

17 La información sobre los proyectos proviene de los paneles del concurso conservados en el Archivo IRS del Leibniz-Institut für Raumbezugene Sozialforschung.

18 BUTTER, Andreas. Eine DDR der neunziger Jahre. Op. cit. (n. 10), p. 213.

19 Ivi, p. 214.

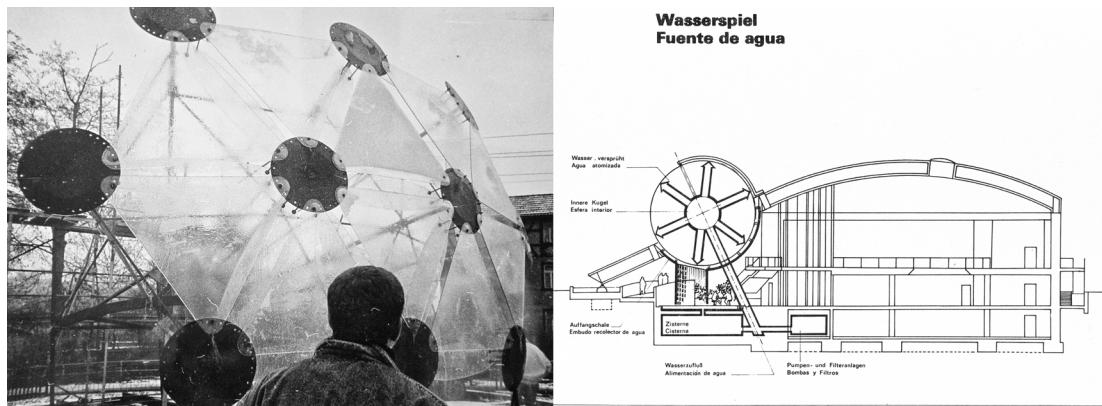


Figura 3. Izq.: Maqueta 1:1 de un trozo de la esfera para las pruebas de agua. Dcha.: Sección del pabellón de la DDR (derecha).

El jurado del concurso requirió a ambos equipos el desarrollo de un diseño que sintetizase ambas opciones, partiendo del diseño arquitectónico de Weimar y del concepto expositivo de Berlín²⁰. El proyecto final sería resultado de la cooperación entre ambos equipos, liderados por Achim Felz²¹. El equipo interuniversitario contó con la Baudirektion Hauptstadt Berlin como contratista y el DEWAG-Kombinat Werbung a cargo del diseño expositivo²². La fusión de las propuestas integró la fuente del diseño de Felz dentro de la esfera de once metros de diámetro de Siegel, que estaría compuesta por paneles triangulares de policarbonato, como testimonian las fotografías de la maqueta a escala 1:1 realizada para las pruebas de agua que se conservan en el archivo IRS de Erkner (fig. 3). El agua de la fuente se recogería en un aljibe situado en el parte inferior conectado a un circuito de recirculación, refrescando al visitante en su ascensión por la rampa de acceso al interior²³ (fig. 3). La esfera estaría suspendida en una cubierta inclinada en forma de arco de 16 m de ancho y 51 m de largo dispuesta en diagonal respecto a la parcela en dirección SO-NE. La estructura, mayoritariamente construida por empresas de la DDR, emplearía materiales

prefabricados y métodos sostenibles, guiados por los principios de austeridad y eficiencia. En el recinto de la EXPO, el edificio debía ubicarse frente a la parada de monorraíl de la Avenida 5, al lado del pabellón de Cruz Roja.

En junio de 1989, con el diseño arquitectónico del pabellón aprobado, el Consejo de Ministros de la DDR celebró una reunión para decidir el contenido expositivo²⁴. El tema principal debía mostrar cómo la DDR había «evolucionado desde las ruinas de la Segunda Guerra Mundial hasta convertirse en un Estado socialista moderno, orientado al futuro y con servicios y tasas de crecimiento internacionalmente considerables para la entrada en el tercer milenio»²⁵. Los contenidos, bajo el lema «ver-descubrir-reconocer» –proveniente de la propuesta de Felz– incluirían «numerosos objetos de arte de los principales museos de la Alemania Democrática, así como muestras de su imponente arte moderno», como la escultura *Der Jahrhundertschritt* del escultor Wolfgang Mattheuer, que debía ubicarse en la entrada²⁶. La exposición tenía como objetivo clave evidenciar la superioridad del modelo socialista, subrayando la integración

20 Ivi, p. 215.

21 Según el acuerdo firmado entre Felz y Siegel. El documento del acuerdo se ha podido consultar en el Nachlass von Horst Siegel conservado en el Archiv der Moderne de la Universidad Bauhaus de Weimar.

22 SIEGEL, Paul. *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*. Berlín: Verlag Bauwesen, 2000, p. 279.

23 *Anteproyecto del Pabellón de la República Democrática Alemana*. Archivo General de Andalucía, Oficina del Asesor Ejecutivo para la Expo, Caja 4372.

24 BArch DC 20-I/3/2832, Bd.1, 1989.

25 BArch DY30/60048.

26 *Sevilla. Expo-Pavillon der DDR*. Bauwelt 40/2000.

del desarrollo tecnológico y económico con la justicia social, el cuidado ambiental y la mejora continua de la calidad de vida de sus ciudadanos²⁷. Los contenidos se articularían en torno a varios temas principales: los avances industriales de la DDR orientados al siglo XXI, el compromiso con la paz mundial, los logros en políticas sociales como el acceso universal a la vivienda, el deporte como herramienta de salud y cohesión social, y el legado cultural y científico de figuras destacadas como Alexander von Humboldt. La presentación enfatizaría la integración de tecnología avanzada con dispositivos interactivos, modelos funcionales y medios audiovisuales, buscando una experiencia inmersiva para el visitante. Todo ello debía permitir a la DDR diferenciarse de los países capitalistas industrializados y de las grandes corporaciones multinacionales. De hecho, desde el plan económico septenal de la DDR para el periodo 1959-1965, la principal tarea del gobierno del SED era superar el nivel de consumo de Alemania occidental para «demostrar claramente la superioridad del orden social socialista sobre el dominio de las fuerzas imperialistas del estado de Bonn»²⁸.

A principios de 1990, tras la caída del muro, la prensa española se hacía eco de la pretensión por parte de la BRD de que las dos Alemanias

participaran en la EXPO con un pabellón único²⁹. Paralelamente, desde mediados de febrero, el gobierno de la DDR se estaba planteando desistir de la construcción de su pabellón nacional, ya que «la dinámica del desarrollo de las relaciones entre los dos estados alemanes no hace que parezca realista una participación independiente de la DDR en la EXPO de 1992»³⁰. La decisión implicaba liquidar los costes —que hasta ese momento ascendían a 38 mil marcos³¹— y debía comunicarse a las constructoras antes del 28 de febrero, procurando mediante la acción política que no hubiese una reacción negativa de la parte española. Por otra parte, el comisario general de la DDR, Peter Lorf, debería aceptar la invitación del comisario de la *Bundesrepublik Deutschland* (en adelante BRD) para armonizar las concepciones expositivas y garantizar que se respetasen los intereses sociopolíticos, económicos y culturales de la DDR.

A primeros de marzo de 1990, Lorf confirmaba oficialmente a Hans-Gerd Neglein, comisario general del pabellón de la BRD, y la suspensión de los trabajos del pabellón de la DDR, decisión que sería comunicada en España un mes más tarde³². El gobierno socialista optó por no continuar con las tareas de coordinación para la realización

27 BArch DY30/60048

28 CRAMER, Isabella. *Utopie, Diktatur und Raum. Architektur als Herrschaftsinstrument im 20. Jahrhundert*. Berlín: DOM Publishers, 2023, p. 155.

29 El pabellón de la RFA acogería «con los brazos abiertos» a la RDA. En: *El correo de Andalucía*. 27 de marzo de 1990.

30 BArch DR1/90764.

31 *Ibidem*.

32 BArch B134/33522.

de un pabellón unificado, a fin de no comprometer al futuro gobierno que saldría de las urnas tras las elecciones generales de la DDR, convocadas para el 19 de marzo. Sin embargo, Lorf sugirió a Neglein mantener la cooperación entre los equipos de ambas Alemanias de manera extraoficial. Hasta ese momento, se estaban debatiendo propuestas como la unión monetaria y otras iniciativas de cooperación entre los dos estados germanos, pero la creación de un estado unificado no era la única opción contemplada. De hecho, algunos sectores sociales de la DDR defendían la denominada «tercera vía» que se oponía a la reunificación y proponía el mantenimiento de la república socialista como un estado soberano, abordando las reformas democráticas necesarias. Sin embargo, tras la caída del muro de Berlín, los planes del canciller Helmut Kohl, líder de la CDU en la BRD, impulsaban una rápida reunificación nacional, con la integración de la antigua república socialista en el sistema federal, considerado el verdadero representante de la patria alemana (Deutsche Vaterland). En este contexto, el principal objetivo electoral de Alianza por Alemania³³ (en adelante AfD³⁴) era la liquidación del socialismo y la instauración del libre mercado en un contexto de unidad nacional. Finalmente, la victoria de la AfD y el nombramiento de Lothar de Maizière

como nuevo –y último– presidente de la DDR marcaron el fin de las aspiraciones de cooperación interestatal.

Ante esta situación, surgió la incógnita sobre qué uso dar a la parcela asignada inicialmente a la DDR, que ya en noviembre de 1989 había presentado el proyecto para su pabellón. En caso de una representación unificada, la nueva Alemania utilizaría el pabellón reservado a la República Federal en la Avenida de Europa, asignando otra utilidad a la parcela destinada a la DDR. De este modo, Alemania se convertiría, tras España, en el país con mayor representación en la Expo, al contar con las parcelas de ambos pabellones y el de la empresa Siemens³⁵. Sin embargo, por motivos presupuestarios, Alemania no construyó finalmente ningún pabellón en la parcela asignada a la DDR, que terminó siendo ocupada por los pabellones de Papúa Nueva Guinea y Sudáfrica.

Paralelamente, el gobierno de la BRD había convocado –tres años después de haber aceptado la invitación a participar en la Expo'92 en noviembre de 1986– un concurso de ideas abierto a la ciudadanía con fecha de cierre el 3 de septiembre de 1989, premiado con diez mil marcos. Sin embargo, debido al escaso interés que despertaron las propuestas presentadas, el Ministerio para la Planificación Regional, Construcción y Desarrollo de la BRD invitó

33 Coalición electoral formada por la Unión Demócrata Cristiana (CDU), la Unión Social Alemana (DSU) y Despertar Democrático (DA).

34 No confundir con el actual partido de extrema derecha Alianza por Alemania, con el que casualmente comparten siglas.

35 La RFA pretendía que las dos Alemanias acudan a la Expo con un pabellón único. En: *Diario 16*. 7 de marzo de 1990.

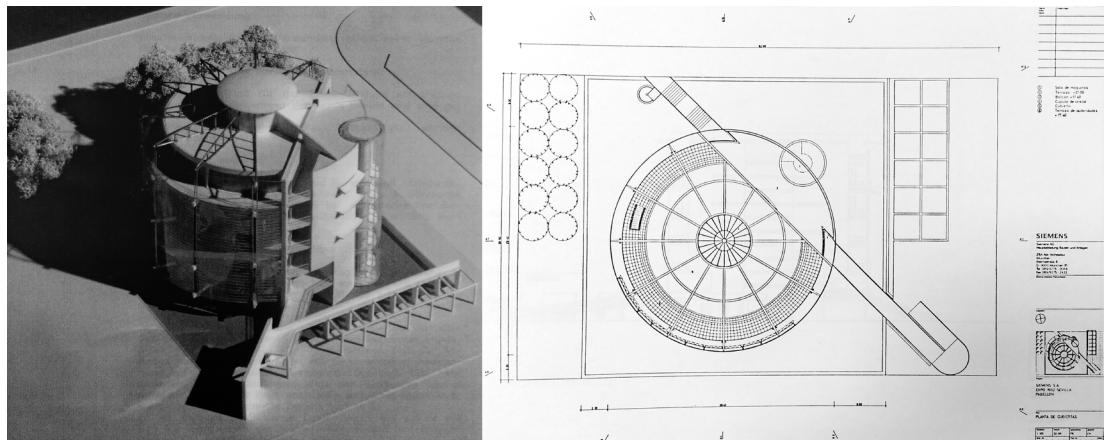


Figura 4. Izq.: Fotografía de la maqueta del Pabellón Siemens. Dcha.: Planta cubierta.

a quince estudios de arquitectura a participar en un concurso restringido para diseñar el pabellón alemán en Sevilla³⁶. Los proyectos debían cumplir unos plazos ajustados: los diseños debían entregarse el 17 de enero de 1990 en Bonn y unas semanas después, el 1 de febrero, las maquetas³⁷. La deliberación del jurado se llevaría a cabo entre el 5 y el 6 de marzo.

En julio de 1989 se produjo la entrega de solares a los países participantes, acto que contó con la presencia de Neglein por parte de la BRD y Lorf de la DDR³⁸. A finales de octubre, el ministerio envió las bases del concurso a los estudios seleccionados³⁹, que habían sido redactadas por el estudio Lippmeier + Partner (en adelante L+P). El diseño debía implementar correctamente la temática de la Expo: «La Era de los Descubrimientos». Desde el punto de vista español, se conmemoraba el quinto centenario de la llegada a América de Cristóbal Colón. El subtítulo del evento, «de Colón al Columbus» –nombre del módulo de investigación de la Estación Espacial Internacional– establecía el marco temporal de los descubrimientos desde 1492 hasta el presente, prestando atención también al despliegue tecnológico del futuro. Según las bases, a nivel internacional, en la era de la

información en tiempo real, las exposiciones universales pocas novedades podían presentar, como ocurría anteriormente. El objetivo principal debía ser, por tanto, las relaciones y contactos internacionales que se pudieran generar.

El solar para la implantación del edificio, de unos 6200 m² de superficie, se ubicaba entre los pabellones de Inglaterra y el de la alemana Siemens –considerado por algunos como el auténtico pabellón alemán al ser de carácter permanente y presentar los logros de la empresa con relación a la evolución tecnológica a nivel mundial (fig. 4)–. Estos pabellones se situarían en el extremo oeste del eje de la Avenida de Europa, alrededor de la cual se reunirían los países miembros de la Comunidad Económica Europea (en adelante CEE), presididos por el de España, de Julio Cano Lasso y Juan Herrero, situado en el extremo opuesto. El diseño de la avenida –que comprendía una superficie de 40 000 m²– fue una colaboración francoalemana entre los estudios Hennin&Normier y L+P. El proyecto que incluía «el diseño general del recinto y una representación hipotética del pabellón de la Unión Europea»⁴⁰ que finalmente desarrollaría el estudio de Karsten Krebs de Hannover. La contribución del estudio de Lippmeier –que posteriormente

³⁶ Se reconstruye la cronología del concurso para el pabellón alemán de la BRD a partir de la documentación conservada en el Bundesarchiv de Koblenz, en el archivo del estudio Auer+Weber y en los archivos de Frei Otto y Heinz Mohl depositados en el saai | Archiv für Architektur und Ingenieurbau am Karlsruher Institut für Technologie, Fondation Heinz Mohl y Werkarchiv Frei Otto.

³⁷ Dichas fechas se unificarían finalmente en una sola entrega para el día 9 de febrero de 1990.

³⁸ BArch B134/33520.

³⁹ Beteiligung der Bundesrepublik Deutschland. Realisierungswettbewerb 1989. BArch B134/33536.

⁴⁰ Fax de Lippmeier al Ministerio Federal de Construcción enviada el 19 de mayo de 1989. BArch B134/33523.



Figura 5. Maqueta del proyecto de Lippmeier+Partner y Hennin & Normier para la Avenida de Europa.

protagonizará el presente artículo— consistió en el diseño de doce torres de 30 m de alto, simbolizando los países que en esos momentos eran miembros de la CEE, adoptando una forma alegórica de las chimeneas de la antigua fábrica de la Cartuja (fig. 5). Estas inmensas estructuras metálicas cubiertas de lona cumplían una función bioclimática: a través de ellas se produciría la succión del aire para generar una brisa que refrescase a los paseantes junto con la sombra producida por los toldos tensados dispuestos entre las torres, que además representaban la unión de los países miembros. El edificio del pabellón alemán debía abrirse hacia este eje y extenderlo hacia su acceso.

La adaptación a las condiciones climáticas debía ser crucial en el diseño del pabellón. Preocupaban en especial las temperaturas medias de entre 35 y 45 grados del verano sevillano. El calor extremo debía mitigarse con medios pasivos de sombra y vegetación, así como con fuentes y aspersión de agua. En cuanto a elementos constructivos, las bases recomendaban el uso de materiales reflectantes en fachada, cubiertas de doble membrana con cámara de aire, el enfriamiento nocturno a partir de las brisas y el sombreado de aberturas y espacios exteriores pavimentados. Estas estrategias buscaban «una síntesis entre el plan respetuoso con el clima y el deseo de una forma arquitectónica especialmente expresiva».

La temática expositiva del Pabellón debía centrarse en dos dualidades: Cultura-

Historia y Economía-Ecología, destacando el concepto de justicia ambiental y el papel de la tecnología en la protección ambiental. El objetivo era presentar un futuro que inspirase a los visitantes mediante soluciones técnicas como: medios de transporte integrados, un sistema de construcción y planificación inclusivo, sistemas y procesos eficientes, usos de los medios de comunicación virtual como las videoconferencias para reducir los viajes y restringir el turismo de masas, uso eficiente de la energía y técnicas energéticas racionalizadas. Estas medidas demostraban la interconexión entre economía y ecología, proyectando un futuro positivo gracias a la tecnología y su integración curricular en el sistema educativo. El programa funcional debía tener entre 4000 y 6500 m² de espacio expositivo, y desarrollarse en tres bloques temáticos: cultura e historia, economía, y ciencia e investigación. Los servicios principales serían gastronómicos —850 m² repartidos en dos restaurantes y una cafetería— y destinados a eventos —600 m² para un foro de conferencias y dos salas de seminarios—. Finalmente, los costes de construcción —aspecto clave en la historia del pabellón—, definido en las bases del concurso no debían exceder los 27 millones de marcos alemanes.

Junto con los pliegos, se invitó a los equipos participantes a un viaje a Sevilla del 9 al 11 de noviembre para visitar el lugar del proyecto, con todos los gastos pagados —fechas premonitorias, teniendo en cuenta que el día fijado para la partida coincidiría casualmente con la caída del Muro de Berlín—. Según

una carta de Lippsmeier⁴¹, durante la visita a Sevilla, la delegación alemana entabló contactos con los vecinos británicos, quienes mostraron una «extraordinaria voluntad de trabajar en cooperación con la parte alemana». Se obtuvieron los planos esquemáticos del diseño británico, del pabellón de Siemens y del edificio de servicios situado en la calle posterior. La visita permitió constatar «que los otros países europeos tienen aproximadamente el mismo calendario que la República Federal Alemana» y obtener una «copia de la fotografía de la maqueta del pabellón de la DDR y un plano con la ubicación de cada una de las naciones».

Tras la deliberación del jurado⁴², se otorgó por unanimidad el primer premio a la propuesta del despacho Auer+Weber porque «aborda las condiciones del emplazamiento de manera original y logra crear una visión de presentación abierta y no pretenciosa, que no parece exagerada en ningún punto y no niega su carácter provisional. El diseño tiene un concepto coherente con la especial situación climática del lugar»⁴³. Aunque la idea principal del proyecto con el «vago concepto de paisaje alemán [Deutschlandschaft]» no terminaba de estar clara, esto no afectaba a la concepción constructiva, haciendo del pabellón «un ejemplo de nuestro edificio moderno actual». Para el jurado, la tarea de

la arquitectura expositiva no debía ser el mensaje que transmitiera el edificio, sino que este debía «ofrecer un marco arquitectónico cualificado para el contenido», ya que, según el acta del concurso «la arquitectura no puede hacerlo todo». Además, según el jurado, el pabellón no debía realizar un alarde tecnológico, pues en el contexto de los noventa era posible construir cualquier cosa debido a la internacionalización de los sistemas constructivos. El proyecto debía más bien «tratar de ser diferente mediante la modestia, la franqueza, la improvisación y el tono tranquilo».

Dos meses más tarde, en el número 6/1990 de *Baumeister*⁴⁴, se publicaron las doce propuestas presentadas al concurso. Según el comentario, a pesar de estar pensado para la ejecución, «algunos de los diseños se presentaron de forma tan superficial, que la interpretación parecía no tener límites». Esta reflexión inicial lleva a formular algunas preguntas sobre las exposiciones universales y sus arquitecturas. Para el autor, el tema principal para Sevilla, «La era de los descubrimientos», ha dejado de tener sentido en un momento en el que el objetivo de las exposiciones universales ya no era mostrar éxitos mensurables sobre los logros tecnológicos en el terreno productivo –como lo fueron desde sus inicios en 1851–, sino

41 saai | Archiv für Architektur und Ingenieurbau am Karlsruher Institut für Technologie, Fondation Heinz Mohl.

42 Compuesto por los arquitectos Fritz Eller, Klaus Humpert, Roland Ostertag, Günter Schäffel y Peter Schweger.

43 *Protokoll über die Sitzung des Preisgerichtes für den Architektenwettbewerb „EXPO‘92“ in Sevilla – Beteiligung der Bundesrepublik Deutschland am 05. und 06.03.1990 in der Beethovenhalle in Bonn*, p.6. saai | Archiv für Architektur und Ingenieurbau am KIT, Werkarchiv Frei Otto, Ordner SEV 90.1.

44 PETERS, Paulhans. Weltausstellungsarchitektur. En: *Baumeister*. 1990, n.º 6, pp. 16-29.

das Busineß. El fin último de estos eventos internacionales era atraer al mayor número de visitantes a la ciudad organizadora, que se ponía a sí misma en venta. El evento se enfocaba al turismo de corta estancia, el entretenimiento o el simple «yo estuve allí».

¿En qué lugar sitúa este contexto a los arquitectos? Según el artículo, ante la falta de definición conceptual y de contenido del pabellón, al arquitecto solamente le quedaba enfocarse en el aspecto exterior desde un punto de vista formal y expresivo, buscando que su «espectacularidad» permaneciera en la memoria del visitante, quien, en última instancia, se disolvía en la multitud en busca de una limonada o una cerveza alemana a precios prohibitivos. Los arquitectos debían limitarse a «encontrar la forma arquitectónica más simple, concisa y emocionante». El edificio debe ser, en términos semióticos, un símbolo claro y autorreferente.

Sin voluntad de exhaustividad, se analizarán tres de las propuestas presentadas a concurso, a cuya documentación la presente investigación ha tenido acceso. El proyecto de Auer+Weber se ha reconstruido gracias a una entrevista realizada con Fritz Auer en su estudio de Stuttgart, así como a los archivos proporcionados por el propio arquitecto. Por su parte, el proyecto de Frei Otto, galardonado con uno de los segundos premios, y el del arquitecto afincado en Karlsruhe, Heinz Mohl, distinguido con uno de los terceros premios, se han reconstruido

a partir de los registros conservados en el archivo SAAI del Instituto de Tecnología de Karlsruhe (KIT).

Fritz Auer y Carlo Weber se conocieron durante los dieciséis años que trabajaron en el despacho de Günter Behnisch. Ambos abandonaron el estudio para fundar uno propio, al aumentar la discrepancia entre la intención formal y sus consecuencias constructivas⁴⁵. En su praxis en solitario, decidieron colaborar con artistas desde el inicio del proyecto para establecer un diálogo más coral con otras prácticas creativas. En el caso del pabellón sevillano, trabajaron junto al escultor Albert Hien en torno al tema «estructura-escultura». En este tipo de procesos preferían contar con la presencia del artista al principio para que, tras explicarle las ideas iniciales del proyecto, él decidiera cómo y a través de qué materiales expresarse, en vez de contactarle una vez el diseño arquitectónico estuviera terminado. Así se producía un diálogo más intenso entre arquitectura e intervención artística. Según la documentación facilitada por Fritz Auer, la escultura de Hien se basaba en el viaje que realizó el Graf Zeppelin en los años treinta a Sudamérica. Una de las paradas, tanto en el trayecto de ida como en el de vuelta, se realizó en Sevilla. La figura del Zeppelin aunaba, de este modo, un descubrimiento tecnológico alemán con el contexto español.

Una vez conocido el resultado del concurso, los arquitectos definieron el proyecto como

45 WEIB, Klaus-Dieter. *Auer+Weber. Positionen und Projekte/ Band 1*. Múnich: Baumeister, 1993, pp. 145 y ss.

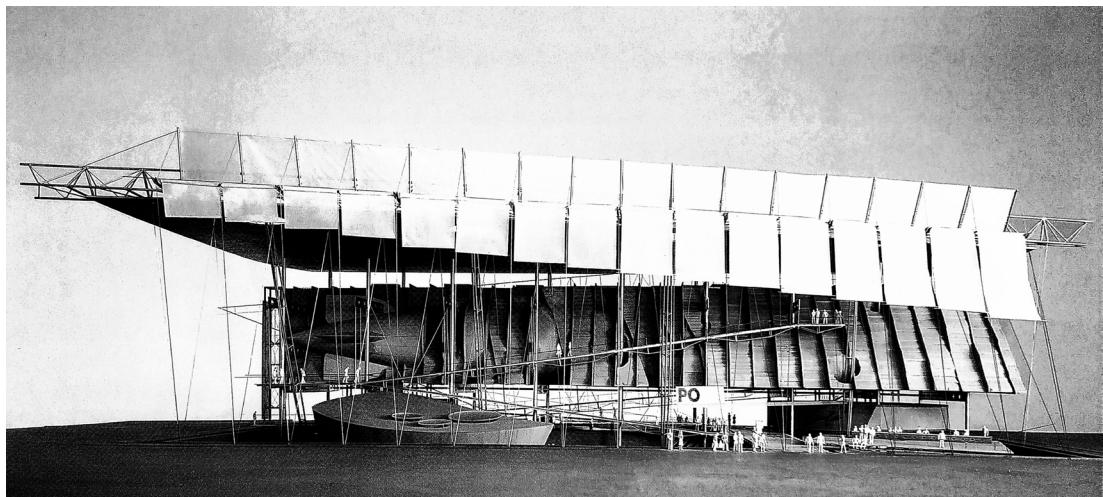


Figura 6. Fotografía de la maqueta de Auer+Weber para el concurso del Pabellón de Alemania con la escultura *Deutschlandschaft* del escultor Albert Hien en su interior.

la «integración de estructura arquitectónica y escultura libre para crear una obra de arte arquitectónica que es una exhibición en sí misma y, al mismo tiempo, permanece abierta para el diseño expositivo»⁴⁶. La escultura de Hien, titulada *Deutschlandschaft*⁴⁷ [Paisaje Alemán] (fig. 6), se encontraba suspendida en una estructura reticular de perfiles metálicos y constituía el espacio interior del pabellón, distribuido en cuatro plantas más el sótano. Una gran cubierta de material reflectante, sostenida con pilares metálicos en diagonal, soportaba un gran toldo móvil ubicado al este, que podría plegarse o extenderse según los vientos predominantes. El conjunto se refrigeraría mediante una capa de agua en su base que circularía por el interior de los pilares de la estructura para garantizar la climatización.

Respecto al emplazamiento, el cuerpo principal se retiraba de la avenida conformando una plaza de acceso en la que el espectador encontraría un cuerpo con forma mitocondrial que albergaría la sala de conferencias y la rampa de acceso al foyer. El proyecto expresaba la idea tecnológica tratada de una manera irónica y lúdica, sin constreñimientos, en contraste con el diseño *high-tech* de los ingleses:

«High-tech trata de encontrar soluciones técnicas brillantes para problemas que no existirían sin la arquitectura: tecnología como un fin en sí mismo. Por el contrario, en la racionalidad primaria de su construcción, el pabellón alemán enseña una estructura transparente en ambos sentidos de la palabra»⁴⁸.

Material y estructura adquirían significado por sí mismos como un soporte tecnológico para la acción de los visitantes.

Por su parte, la propuesta presentada por el equipo de Frei Otto –realizada veintitrés años después de la construcción del pabellón alemán en Montreal 67– pretendía «combinar de forma equilibrada los aspectos humanos, humanitarios, paisajísticos, ecológicos, culturales y económicos en el contexto europeo»⁴⁹. El diseño de Otto se configuraba como un jardín continuo, donde el visitante encontraría un lugar sosegado en el que descansar del estrés generado por la multitud y el calor exterior (fig. 7). En el jardín, el paseante descubriría esculturas dispuestas a lo largo del recorrido. Las plantaciones y fuentes se desplegarían bajo una gran cubierta de malla continua –a semejanza de la Multihalle de Mannheim– sostenida en unos soportes piramidales de hormigón armado y cerrada con paneles de vidrio flotante. En

46 KIOCK, Andrea (ed.). *Auer+Weber+Architekten. 1980-2003 Arbeiten*. Basilea: Birkhäuser – Publishers for Architecture, p. 50.

47 En 2004 sería el lema principal del pabellón alemán en la Bienal de Venecia, comisariado por Francesca Ferguson.

48 KIOCK, Andrea (ed.). *Auer+Weber+Architekten*. Op. cit., (n. 46), p. 15.

49 Verfassererklärung. Realisierungswettbewerb deutsche Beteiligung EXPO'92. saai | Archiv für Architektur und Ingenieurbau am KIT, Werkarchiv Frei Otto, Ordner SEV 90.1.



Figura 7. Vista interior y maqueta del diseño de Frei Otto para el concurso del Pabellón de Alemania.

el caso de Sevilla, la cáscara debía actuar «como una escultura impresionante pero discreta»⁵⁰ y el sistema constructivo ligero y prefabricado, desarrollado en Alemania, garantizaría procesos rápidos de montaje y desmontaje.

Las colinas formadas por la cubierta tendrían aberturas elípticas en su extremo superior (fig. 7), que les permitirían actuar como chimeneas de ventilación, en una clara relación con las torres de la Avenida de Europa. Estas aberturas de plexiglás –orientadas al norte para evitar la radiación solar– estarían equipadas con un sistema electromecánico que las abriría o cerraría en función de la climatología. La refrigeración del aire generado por las chimeneas de cubierta se realizaría mediante un sistema de fuentes dispuestas en el jardín en forma de columna con varios platos de cristal superpuestos, en los que se derramaría el agua haciendo descender la temperatura del aire que discurriría por su interior.

En cuanto a su implantación, la forma orgánica de Otto contrastaría con la rigidez del pabellón de Inglaterra. Además, el pabellón no tendría puertas, permitiendo el acceso por varias fachadas, representando la apertura de la República Federal Alemana hacia sus vecinos. En el acceso principal desde la Avenida de Europa, una gran plaza con una fuente daría la bienvenida al visitante. En ella, tres mástiles de material

flexible, pintados de rojo, amarillo y negro, representarían de forma minimalista la bandera alemana, evocando –aunque sin mención en la memoria– la estrategia seguida por Mies van der Rohe en el pabellón del 29, donde la bandera tricolor se descompone en los planos interiores de la cortina, la alfombra y el muro de ónix.

El fallo del jurado consideró que el pabellón reunía las condiciones conmemorativas y constructivas requeridas en las bases del concurso, pero surgía la pregunta sobre un posible conflicto «entre el aspecto exterior del pabellón y los temas expuestos en el interior, que no deberán ser solamente alegres». La memoria presentada a concurso afirmaba: «una actitud alegre se expresa en el diseño del pabellón alemán, incluido el jardín. Creemos que es especialmente importante que los visitantes de la exposición se sientan bienvenidos en el pabellón alemán y después recuerden con gusto su visita». Junto a la propuesta de Otto compartieron el segundo puesto en el concurso el diseño del despacho de Joachim Schürmann de Colonia, la de Axel Schultes del estudio berlínés BJSS y la de Helmut Striffler de Mannheim.

Al terminar la carrera en la Technische Hochschule de Karlsruhe, Heinz Mohl pasó un año becado en Florencia, donde experimentó la historia de la arquitectura producida por maestros italianos como Brunelleschi, Alberti y Michelangelo⁵¹. La

50 PETERS, Paulhans. Weltausstellungsarchitektur. Op. cit. (n. 44).

51 MENGES, Axel (ed.). *Heinz Mohl. Bauten und Projekte*. Stuttgart: Edition Axel Menges, 1994, p. 6.

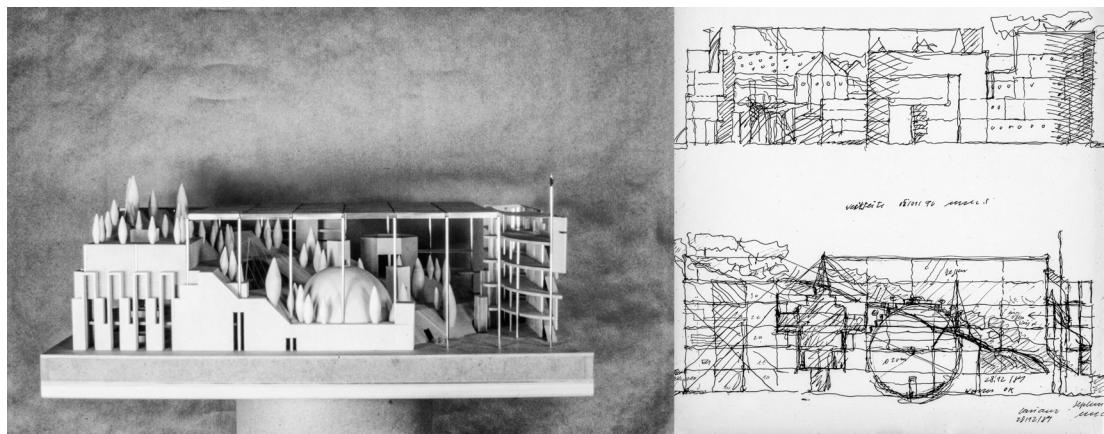


Figura 8. Maqueta y secciones del diseño de Heinz Mohl para el concurso del Pabellón de Alemania.

influencia de la arquitectura italiana, filtrada por la mirada de su profesor Egon Eiermann, se desarrollaría a lo largo de su obra hasta llegar al diseño del pabellón sevillano. Su práctica arquitectónica en Karlsruhe, rodeado por la arquitectura de Weinbrenner, junto con su estancia en la Academia Alemana en la romana Villa Massimo durante 1990, se tradujeron en la concepción postmoderna del proyecto.

El edificio consistía en una colina aterrazada plantada con cipreses a la que el visitante podría ascender a través de escaleras (fig. 8). Al contrario que con Auer+Weber, aquí se podría decir que estamos ante un paisaje romano antes que alemán. En el interior de esta topografía, sostenida por una estructura de hormigón armado, el programa expositivo se desarrollaba en diferentes niveles, pasando por tres cuerpos platónicos –la esfera, el cubo y la pirámide– que sobresalían a través de la topografía exterior generando un «paesaggio archeologico»⁵², según Mohl. En sección (fig. 8), el pabellón evocaba el Templo a la Naturaleza y la Razón de Boullée (1793) o el proyecto para el cementerio de Chaux de Ledoux (1785). El conjunto estaba cubierto por una gran pérgola sostenida por perfiles metálicos, que ofrecería sombra durante el ascenso exterior y de la que brotaría una refrescante lluvia artificial. El fallo del

concurso consideró que el trabajo de Mohl impresionaba por su calidad artística, pero que el edificio tenía menos «el carácter de una exposición temporal y más el de un pequeño museo muy ambicioso». Por este motivo, se le otorgó el tercer premio del concurso, compartido con el estudio de Heinrich Storch de Hannover.

Tras el fallo del jurado, se convocó una reunión de presentación del equipo ganador en Bonn, donde el ministerio solicitó una estimación inicial de costes del proyecto teniendo en cuenta el límite de 27 millones de marcos establecido en las bases del concurso⁵³. Una semana más tarde, el presupuesto presentado por el equipo de Auer+Weber oscilaba entre 48 y 61 millones de marcos incluyendo un alzado del 30 % debido al aumento de los costes de construcción en España debido a los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Expo de Sevilla. El lunes 26 de marzo de 1990, el comisario general de Alemania para la Expo 92, Hans-Gerd Neglein, presentó en Sevilla el diseño del pabellón en España con un coste estimado de 35 millones de marcos (aprox. 2500 millones de pesetas de la época). En la misma conferencia de prensa⁵⁴, Neglein insinuó que las dos Alemania podrían participar en un pabellón conjunto, ofreciéndose a acoger a los vecinos del este en el edificio, si bien era un tema delicado

52 Ivi, p. 32.

53 AUER+WEBER, *Pavillon der Bundesrepublik Deutschland für die Weltausstellung EXPO'92 in Sevilla*. Berlín: Aedes Galerie + Architekturforum, 1990, p. 24.

54 AGENCIA EFE. *Las dos Alemanias podrían tener un único pabellón*. Nota de prensa del 26 de marzo de 1990 conservada en el dossier de prensa del Pabellón Alemán en el Archivo General de Andalucía, Oficina del Asesor Ejecutivo para la Expo, Caja 3853.

ya que la DDR había realizado elecciones una semana antes. Según el comisario, «las dimensiones del pabellón alemán, de 45 metros por 90, son similares a las de un campo de fútbol en el que seguramente tienen cabida dos equipos».

En reuniones posteriores del equipo de trabajo del proyecto, el ministerio requirió al despacho de arquitectos que mantuviesen los costes en 44 millones de marcos mediante la eliminación de la escultura de Hien, alegando que la relación contractual se había establecido en exclusiva con los arquitectos, sin incluir al artista. Posteriormente, el 18 de mayo de 1990, el Ministerio de Construcción convocó a Auer + Weber a una reunión en Múnich sin comunicar ningún orden del día. En ella se expresó la preocupación acerca de si el equipo de proyectistas estaría a la altura de la complejidad de la tarea. El ministerio sugirió que Auer y Weber figurasen como los responsables del diseño y L+P de la implementación del proyecto. Ambos despachos debían formar un grupo de trabajo con responsabilidad compartida. Tras varias reuniones y desencuentros –junto con el llamado de atención de la parte española a Alemania por el retraso que llevaba respecto a otros países participantes–, a finales de mayo el ministerio requirió a Auer+Weber que presentasen dos diseños alternativos a la propuesta ganadora del concurso, por un coste de 44 y 27 millones de marcos,

ya que tras el estudio económico realizado junto a la consultora Drees+Sommer, el coste estimado ascendía a 60,9 millones de marcos. Se plantearon entonces variantes más económicas con un coste total en torno a los 40 millones de marcos que, sin embargo, omitían aspectos conceptuales esenciales del proyecto premiado. Los arquitectos se negaron a descartar completamente el diseño original por una cuestión de principios. Dado el escaso tiempo del que se disponía para plantear un segundo concurso, se presentó un diseño alternativo capaz de cumplir con las bases, incluido el límite de 27 millones de marcos que requería el ministerio, realizado por uno de los arquitectos presentes en las reuniones de planificación: Georg Lippsmeier⁵⁵.

Lippsmeier, además de ser el diseñador de la Avenida de Europa, era uno de los asesores del jurado encargado del examen preliminar de los proyectos presentados a concurso. Se trataba de un arquitecto conocido en los setenta por sus investigaciones en el campo de la construcción en las zonas del trópico, publicadas en su libro *Tropenbau. Building in the Tropics* en 1969, con una edición revisada en 1980. En el libro aparecen ejemplos de edificios temporales diseñados por Lippsmeier que aplican algunas de las soluciones sugeridas por él mismo en las bases del concurso⁵⁶, como el pabellón alemán de la Feria de Industrias Indias de Nueva

55 BArch B134/33523.

56 LIPPSMEIER, Georg. *Tropenbau. Building in the tropics*. Múnich: Callwey, 1980, pp. 140 y ss.

Dehli de 1961, con estructura metálica ligera y cubierta de doble membrana con cámara de aire, o la sala de exposiciones en Jartum (Sudán), con fachada de aluminio altamente reflectante y aberturas protegidas de la radiación solar con lamas que impiden la reflexión directa hacia el interior. Además, había trabajado con otro asesor del concurso, el ingeniero Stefan Polónyi, en los pabellones alemanes para la Exposición de Industrias Alemanas celebrada en 1971 en São Paulo y en 1984 en Tokio⁵⁷. En el currículum de Polónyi, conservado en el archivo biográfico de catedráticos de la universidad de Dortmund⁵⁸ –donde era profesor– se registra su participación junto con Lippsmeier en el concurso para el pabellón de la Unión Europea desarrollado entre 1988 y 1989. Dada la gran presencia de sus diseños en ferias industriales en el extranjero, es de suponer que la relación de Lippsmeier con el ministerio era estrecha. También debía ser cercana su relación con el comisario general de Alemania para la EXPO, ya que Neglein, además de ser antiguo miembro de la junta directiva de Siemens⁵⁹ –empresa, recordemos, con pabellón propio en Sevilla y responsable, además, de la instalación eléctrica del pabellón de Alemania–, tenía gran experiencia en la organización de ferias

con participación del empresariado alemán de ámbito nacional e internacional⁶⁰.

El 4 de julio de 1990, el grupo de trabajo de la Expo en Bonn comunicó la decisión de los Ministerios de Economía y de Construcción de no implementar el proyecto ganador del concurso al no haberse podido reducir su presupuesto ejecutivo a 27 millones de marcos. Una semana más tarde se anunciaaba en conferencia de prensa desde Sevilla la ejecución de un nuevo diseño realizado por Lippsmeier. Sin embargo, dado que el arquitecto había participado en el proceso de concurso como asesor, no podía realizar servicios de arquitectura. Es por este motivo que el Ministerio Federal de Economía seleccionó a la oficina IPL (Ingenieurplanung Leichtbau GmbH), liderada por el arquitecto Harald Mühlberger, para llevar a cabo la dirección ejecutiva. En las revistas alemanas especializadas en arquitectura, periódicos y otros medios de difusión, la decisión fue tildada de escándalo y los artículos en protesta por la decisión del gobierno de Bonn fueron numerosos.

Entre las primeras reacciones encontramos la entrevista telefónica que el historiador y crítico de la arquitectura Wolfgang Pehnt realizó a Frei Otto en su programa

57 POLÓNYI, Stefan; WALOCHNIK, Wolfgang. *Architektur und Tragwerk*. Berlín: Ernst & Sohn, 2003.

58 POLÓNYI, Stefan. *Lebenslauf von eigener Hand*. Biografisches Archiv Dortmunder Universitätsprofessorinnen und -professoren.

59 La relación de Siemens con la participación alemana en las exposiciones universales viene de lejos, ya que fue patrocinadora oficial del pabellón de la Alemania Nacionalsocialista en la exposición de París de 1937. SCHOLZ, Robert (ed.). *Die Kunst im Dritten Reich*. Múnich: Zentralverlag der NSDAP, 1937, vol. 10, p. 35.

60 NEGLEIN, Hans-Gerd. *Das Messewesen in Deutschland*. En: STROTHMANN, Karl-Heinz; BUSCHE, Manfred (eds.). *Handbuch Messemarketing*. Wiesbaden: Gabler Verlag, 1992, pp. 15-28.

de radio en la emisora Deutschlandfunk a finales de agosto⁶¹. En ella, Otto señaló que el diseño alternativo se encontraba ya en la estantería del estudio de Lippemeier antes de que se convocase el concurso para Sevilla. Se trataba de un proyecto descartado para la Exposición de Industrias Alemanas Technogermana celebrada en Nueva Delhi en 1988. Technogermana era «una exposición industrial alemana en el extranjero que se celebraba cada varios años, principalmente en países emergentes (países en procesos de industrialización)»⁶². En *Der Architekt* 12/1990⁶³ se apuntó, además, que el presupuesto fijado por Lippemeier en las bases del concurso –27 millones de marcos– coincidía con el montante calculado para el diseño de India, por no hablar de las soluciones constructivas sugeridas en las bases sospechosamente parecidas a las implementadas en el diseño final. El artículo no escatimaba elogios hacia el nuevo proyecto: «el diseño de repuesto, que fue sacado mágicamente de un sombrero y encargado pocos días después del concurso, se parece a una gasolinera sobredimensionada del tiempo de las mesas auxiliares con forma

de riñón»⁶⁴, refiriéndose a los años cincuenta. Y proseguía: «en lo alto de un pilón inclinado de 54 metros de alto cuelga un colchón de aire redondo y transparente de cinco metros de grosor. Una gigantesca cama de agua que flota en el aire bajo la cual las terrazas expositivas, una encima de la otra, se yerguen formando ridículas curvas».

De cara a la prensa española⁶⁵, la asignación directa del nuevo proyecto se justificaba por la renuncia de la DDR a la parcela que tenía asignada y la participación conjunta de ambas naciones en un mismo pabellón. Además, se argumentó que era necesario recortar el presupuesto debido a los costes del proceso de reunificación. Alemania se convertía así en el único país que presentaba tres proyectos diferentes para la Expo. En la presentación del proyecto, Lippemeier destacó «la perfecta armonía [del pabellón] con el tratamiento urbanístico general que ha recibido la avenida de Europa», como no podía ser de otra manera, dado que él mismo había realizado ambos proyectos. El 3 de octubre de 1990 se colocaba la primera piedra, coincidiendo con la firma en Berlín del Tratado de Adhesión de la DDR a la

61 Manuscrito de la entrevista de Wolfgang Pehnt a Frei Otto para el programa de radio Deutschlandfunk retransmitido el 25 de agosto de 1990. saai | Archiv für Architektur und Ingenieurbau am KIT, Werkarchiv Frei Otto, Ordner SEV 90.1.

62 HAUPT, Hans. Organisationen der Wirtschaft als Partner der Messen: Kammern und Verbände. En: STROTHMANN, Karl-Heinz; BUSCHE, Manfred (eds.). *Handbuch Messemarketing*. Wiesbaden: Gabler Verlag, 1992, p. 590.

63 KNAPP, Gottfried. Entwurf-Ersatzentwurf. En: *Der Architekt*. 1990, vol. 12, pp. 574-575.

64 La expresión «el tiempo de las *Nierentisch*» hace referencia a los años cincuenta con la alusión a unas mesas auxiliares en forma de riñón (Niere) que pretendían ser algo moderno y novedoso, alejado de la rigidez de los tiempos del Tercer Reich. Con el tiempo se acabaron convirtiendo en la máxima expresión del mal gusto pequeñoburgués que pretendía alcanzar la modernidad a través de la superficialidad de una forma aleatoria y *kitsch*.

65 Diario 16. La RDA confirma la participación conjunta de la nueva Alemania unida en la Expo. El proyecto del pabellón unificado fue presentado ayer en Sevilla. En: *Diario 16 Sevilla*. 8 de agosto de 1990.

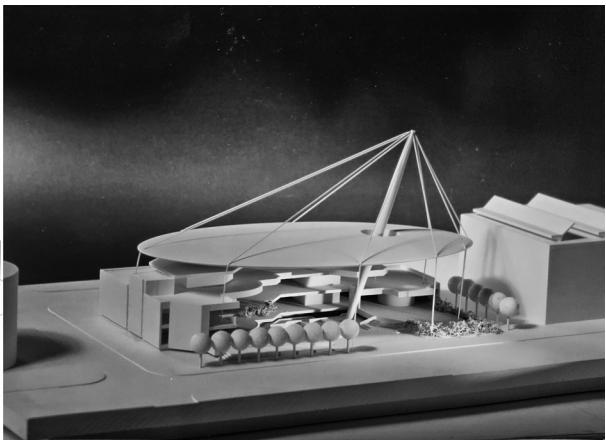
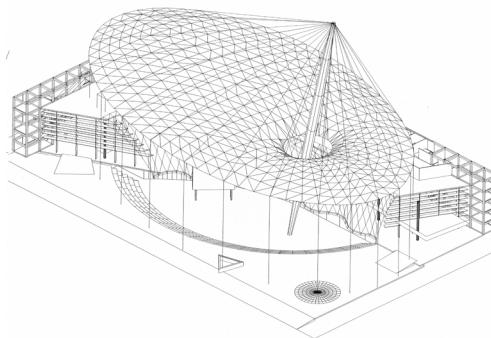


Figura 9. Axonometría y maqueta del diseño de Georg Lippesmeier para el Pabellón de Alemania.

BRD. Por cosas del destino, Lippesmeier fallecería un año antes de la inauguración de la Expo sin poder ver terminada su obra, cuya ejecución continuaría bajo la dirección en solitario de Mühlberger.

Lo más destacado del diseño de Lippesmeier era, sin duda, la cubierta en forma de huevo (fig. 9). Según la memoria del proyecto⁶⁶, «la estructura consta de un anillo portante elíptico, colgado mediante cables desde un mástil inclinado [de 50 metros de longitud] que lo atraviesa». La estabilización se realizaría mediante el anclaje de los cables al suelo. La estructura metálica de la elipse de 90 x 40 m estaría revestida de membranas de fibra de poliéster cubiertas de PVC, formando un gran colchón inflable que daría sombra al cuerpo inferior. Esta solución para la cubierta bebía de algunos proyectos previos de Lippesmeier: la doble membrana había sido ensayada en el pabellón alemán de 1961 en Nueva Delhi que ya hemos comentado, y la solución del mástil se parecía a los soportes de la cubierta tensada en forma de carpa del pabellón alemán de 1966 para Bangkok.

El cuerpo inferior, donde se desarrollaba el programa, estaba formado por una estructura bidireccional de pórticos de acero con un módulo de 3,72 x 3,72 m y forjados de chapa colaborante. Las fachadas exteriores, ciegas, se realizaron con tejido plástico revestido e inflado neumáticamente. La fachada interior, curvada hacia la plaza de acceso, se dispondría

como una cortina de 70 m de largo y 11 m de alto construida con una malla ortogonal de cables de acero con cerramiento de planchas de policarbonato. El programa funcional se desarrollaba en cuatro plantas, una de ellas de servicios y las otras tres públicas. En la primera, junto al Ágora exterior de acceso, se ubicaba el foyer, un restaurante de comida rápida y diversos servicios. Las dos plantas superiores albergaban el grueso del programa expositivo. En la planta superior se encontraba el restaurante con terraza y la cocina, así como la zona VIP, que contaba con recepción, lounge, bar y comedor entre otros servicios. A las diferentes plantas se podía acceder mediante rampas, escaleras fijas y mecánicas, así como con un ascensor que exteriormente estaba revestido de espejo.

En cuanto al montaje expositivo, la muestra, comisariada por Neglein, fue ideada y desarrollada por el estudio de diseño Berlin Atelier, liderado por el artista y escenógrafo Manfred Gruber. Bajo el lema «Visiones-impresiones» el visitante recorrería una serie de «experiencias interactivas» en las que no encontraría «una orgullosa exhibición de potencia “made in Germany”», sino «un pabellón de los descubrimientos, del encuentro consigo mismo y con los demás», en un «espectáculo con recuerdos, sensaciones y expectativas», dentro de «un pabellón de la vivencia y de la reflexión con seres humanos como protagonistas y

⁶⁶ Pabellón Alemán en EXPO'92 Sevilla. Memoria del Anteproyecto, 7 de septiembre de 1990. Archivo General de Andalucía, Oficina del Asesor Ejecutivo para la Expo, Caja 4373.

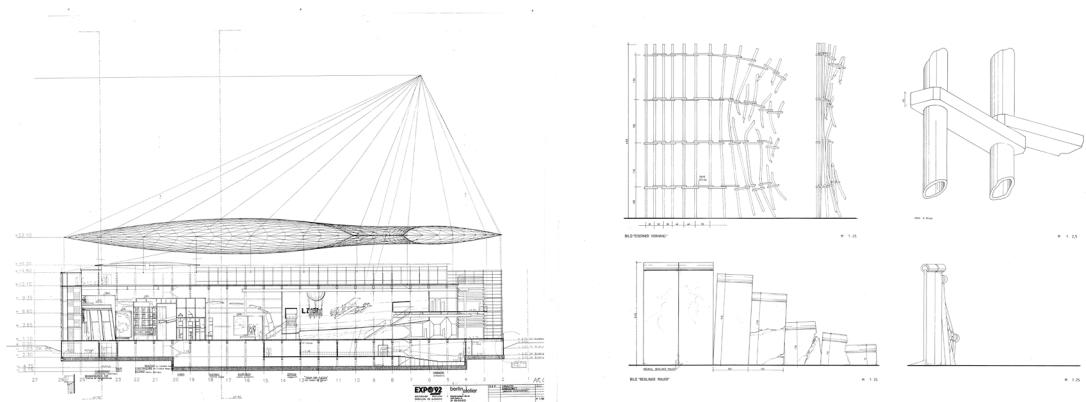


Figura 10. Sección del diseño de montaje expositivo para el Pabellón de Alemania y planos de detalle del Muro de Berlín y el Telón de

el hombre como punto central⁶⁷. Según la memoria del proyecto⁶⁸, el itinerario no estaba prefijado, dejando libertad al espectador para decidir su propio camino. La muestra (fig. 10) se dividía en cuatro secciones temáticas: ciudad y vida urbana –que comprendía fragmentos del Muro de Berlín dispuestos en caída bajo un telón de acero en descomposición, compuesto por un entramado de tubos metálicos de color rojo (fig. 10)–, naturaleza y medio ambiente, descubrimientos e inventos y el sueño de volar. Cada una de ellas se realizaría con «escenarios vivenciales» en lugar de la clásica exposición de objetos.

Tras la inauguración de la Expo, varias revistas de arquitectura alemanas publicaron artículos comentando el pabellón alemán finalmente construido, con un tono algo alejado del discurso festivo y triunfal de la prensa española. Estas aportaciones de primera mano permiten acercarse a las percepciones que el edificio generó entre los espectadores alemanes. Entre ellas, destaca el exhaustivo monográfico de *Stadtbauwelt* de junio de 1992 sobre Madrid, Barcelona y Sevilla. Este volumen es de gran interés no solo porque presenta de manera bastante completa las operaciones urbanísticas y los principales proyectos generados en estas tres ciudades, sino también por el conjunto

de percepciones a pie de calle que expone, aunando la carne y la piedra de la ciudad a las que refiere Richard Sennett. En el caso sevillano, el artículo principal sobre la muestra⁶⁹ hace referencia al pabellón alemán –tras recordar el escándalo Lippesmeier, «que no es ni mucho menos el único escándalo de esta Expo»– indicando que su «resultado ilustra principalmente la diferencia entre planificación y arquitectura», ya que «ni siquiera el enorme techo puede ocultar la falta de un concepto general» a pesar de sus «honorables buenas intenciones». La estructura fue objeto de comentarios satíricos en la prensa internacional, como el tabloide *Sunday Times* que lo comparó con un «donut volador». Respecto al montaje expositivo, la flexibilidad de los recorridos y las estaciones de experiencia muestran para el autor un «miedo a hacer una declaración, una indiferencia» en la que «flota el espíritu de los años 70, sino de los 60». Lo más preocupante, según el autor, «es que nada es preocupante, que no provoca nada más allá de la expresión del compromiso, que es lo que precisamente asegura el éxito del pabellón entre el público en general». La nueva Alemania aparecía así «como un parque de atracciones, un país de comisiones bajo el mando del Ministerio de Economía».

67 KRUMMHEUER, Eberhard; SCHWAIGER, Egloff. *Visionen-Impressionen. Der Dokumentations-Bildband zur Weltausstellung EXPO'92 Sevilla*. Garbsen: Edition Pro Terra GmbH, 1992, p. 57.

68 Proyecto de montaje. *Pabellón de Alemania en EXPO'92 Sevilla*. Archivo General de Andalucía, Oficina del Asesor Ejecutivo para la Expo, Caja 4382.

69 FRANKE, Rainer. *Die Welt eine Vision: eine Vision der Welt?* En: *Stadtbauwelt*. 1992, n.º 114, pp. 1384-1408.

Conclusiones: acerca del sentido de las Exposiciones Universales

La microhistoria del pabellón alemán en la ExpoSevilla1992esunejemploparadigmático de las tensiones entre la arquitectura, la cultura y la política. Su diseño y recepción reflejan las complejidades inherentes a los proyectos de construcción nacional en un contexto de internacionalización de capitales. En el caso de Alemania, este proyecto coincide con la caída del Telón de Acero y la disolución del aislamiento entre los bloques oriental y occidental, añadiendo una capa adicional de significado al pabellón. A diferencia de Rusia, que mantuvo el diseño del pabellón de la URSS realizando un cambio de los símbolos nacionales, en el caso alemán la parte socialista se reintegró en la federal abandonando su pabellón e identidad nacional en pro de una absorción por parte de la BRD. Por otra parte, la República Federal tuvo que asumir el coste de la reunificación –y también hacer frente a los escándalos por sobrecostes en diferentes proyectos de ámbito nacional– rechazando la propuesta ganadora del concurso debido a motivos presupuestarios y asignando a dedo el nuevo pabellón a uno de los miembros del jurado.

El conjunto de los hechos trasciende al propio proceso del pabellón, mostrando la contradicción frente a ciertos aspectos estructurales de la sociedad capitalista. El inicio de las exposiciones universales

se produce con la Great Exhibition de 1851 en Londres. En términos de historia económica⁷⁰, este acontecimiento coincide con el inicio expansivo de la segunda ola larga del capitalismo –con inicio en 1847 y pico expansivo en torno a 1874– caracterizado por la generalización de la máquina de vapor que, a diferencia de la etapa anterior, se empezó a fabricar de forma industrial. Con esto se desarrolló el sector de bienes de equipo (sector 1), mientras que la etapa anterior se había centrado en la producción de bienes de consumo (sector 2) mediante maquinaria de fabricación artesanal. El Crystal Palace de Paxton fue la manifestación arquitectónica que debía acoger los productos producidos por ambos sectores, con un protagonismo especial de los del primer sector que continuaría en el Palais des Machines de la Exposición de París de 1889. En este contexto, lo principal era exponer los principales logros industriales producidos a nivel nacional y compararlos con la competencia, que intentaría adaptarse al nivel de los países más avanzados mediante la importación de maquinaria. Los exportadores del sector 1 jugarían siempre con ventaja, ya que mientras los países secundarios centrarían sus esfuerzos en la adaptación del sistema productivo a los recién llegados medios tecnológicos, los países avanzados estarían desarrollando un nuevo salto tecnológico que les permitiese aumentar su volumen productivo y su competitividad. La escala de esta operación

⁷⁰ MANDEL, Ernest. *El capitalismo tardío*. México DF: Ediciones Era, 1979, pp. 117-119.

crece con el colonialismo de la tercera ola, en la que los estados, en defensa y apoyo de sus capitales nacionales, emprenderán la ampliación territorial en busca de nuevas materias primas a bajo coste en beneficio del empresariado metropolitano.

Tal esquema se tuerce tras la Segunda Guerra Mundial, en la que el capital se internacionaliza, vaciando la función principal que hasta el momento había tenido el estado nacional. A fin de asegurar la inversión, el nuevo papel de los estados nacionales será el de mantener el orden restringiendo los derechos a territorios –y, por tanto, a ciudadanos– definidos y acotados⁷¹, dejando vía libre al movimiento de las operativas internacionales –a menudo reguladas con reglas mucho más laxas o fácilmente evitables– y mantener «territorios de excepción» en los que rija el secreto y la opacidad⁷². Por otra parte, la permanencia de los estados nacionales en un contexto de globalización de capitales facilita el sostenimiento de la provechosa desigualdad en el intercambio internacional.

Este contexto de transformación tecnológica y económica sitúa a las exposiciones internacionales en una posición anacrónica. Originalmente concebidas para mostrar

avances tecnológicos y fomentar el intercambio cultural, su relevancia se resquebraja en un mundo donde la información y los productos se intercambian instantáneamente a través de medios digitales. Las exposiciones, antaño vitrinas de progreso y modernidad, ya no son necesarias para exhibir innovaciones que ahora pueden ser presentadas y adoptadas globalmente en tiempo real. La Expo de Sevilla muestra las complejidades de organizar un evento de representaciones nacionales en un mundo donde la escala internacional y la velocidad del desarrollo económico han superado sus formatos tradicionales.

El auge del capitalismo a escala multinacional, junto a la vaciedad del estado-nación –reducido a medio garante del orden y captador de capital extranjero–, se refleja, por tanto, en la pérdida de sentido de las exposiciones universales. Lo esencial ya no es la representación nacional sino los intereses del capital internacional. Todo ello no hace más que subrayar la contradicción operante en el seno de la sociedad capitalista⁷³. Contradicción generada por su incapacidad –paradójicamente autoimpuesta– de llevar el conjunto de los sistemas productivo y democrático hasta sus últimas consecuencias: la completa automatización, esto es,

71 Se trata de una operación que no resiste la crítica democrática, ya que es básico para un sistema democrático el que no haya límites en cuanto a los participantes del juego democrático y que no se discrimine a ninguno de ellos según sus contenidos, incluido su lugar de origen. Es observable que esto se aplica a veces de forma acotada y limitada, dentro de territorios nacionales, bajo la llamada «igualdad de oportunidades», fundamentada ella misma en la existencia y mantenimiento de la desigualdad.

72 Nos referimos a los territorios popularmente conocidos como paraísos fiscales, pero también a los puertos frances y otro tipo de excepciones territoriales en los que el capital puede actuar al margen de las leyes nacionales.

73 MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *El concepto de lo Civil*. Madrid: La oficina de arte y ediciones, 2023.

racionalización, del sistema productivo no es posible mientras los medios de producción sigan en manos privadas, ya que siempre imperará la voluntad discrecional –y, por tanto, con un componente irracional– de sus comités de dirección. Por otra parte, la democracia no se podrá desplegar plenamente mientras se sigan manteniendo los estados nacionales, ya que este modelo no permite realizar efectivamente la igualdad de reunión y expresión, que siempre se verá restringida a ciertos territorios e individuos. A esto se añaden las excepciones, presentes en todos y cada uno de los textos constitucionales, que permiten restringir los derechos democráticos a los «límites de lo autorizado por la policía y lo vedado por la lógica»⁷⁴.

⁷⁴ MARX, Karl. Crítica del programa de Gotha. En: MARX, Karl. *Karl Marx. Textos de filosofía, política y economía*. Madrid: Gredos, 2014, p. 405.

AGRADECIMIENTOS

Agradecimientos a Víctor Pérez Escolano por el envío del documento *SEVILLA'92 reflexiones arquitectónicas de un año extraordinario* y por la tan útil charla que mantuvimos en el desarrollo de la presente investigación. A Beate Witt, Diana Fuenmayor, Cladius Reich y Henry-Christian Plischke por su ayuda durante la visita al Bundesarchiv de Berlín-Lichterfelde. A Anja Pienkny por su inestimable ayuda en la consulta de los fondos del Archivo IRS del Leibniz-Institut für Raumbevölkerung und Sozialforschung. A Christiane Wolf, Martin Bülling y Joanne Osterloh por su ayuda durante la visita al Archiv der Moderne de la Universidad Bauhaus de Weimar. A Mercedes Conradi Pacheco, Abilio Aguilar Diosdado, Carlos A. Font Gavira, Faustino Roldán Ibáñez, Ángela Ostos Carrera y Eduardo Merino Márquez por su inestimable ayuda en el Archivo General de Andalucía. A Joaquín Medina Warmburg, director del archivo Archiv für Architektur und Ingenieurbau am Karlsruher Institut für Technologie, Fondation Heinz Mohl y Werkarchiv Frei Otto, y a Martin Kunz y Mechthild Ebert por su inestimable ayuda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUER+WEBER. *Pavillon der Bundesrepublik Deutschland für die Weltausstellung EXPO'92 in Sevilla*. Berlín: Aedes Galerie + Architekturforum, 1990.
- BARTH, Thomas; TOPFSTEDT, Thomas et al. *Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten. Architekten in der DDR. Dokumentation eines IRS. Sammlung bestantes biographischer Daten*. Erkner: IRS, n.º 3 Regio Doc, 2000.
- BUTTER, Andreas. Eine DDR der neunziger Jahre. Die Planungen des DDR-Pavillons auf der Weltausstellung in Sevilla. En: BUTTER, Andreas; FLIERL, Thomas (eds.). *Architekturexport der DDR. Zwischen Sansibar und Halensee*. Berlín: Lukas Verlag, 2022, pp. 210-225.
- CRAMER, Isabella. *Utopie, Diktatur und Raum. Architektur als Herrschaftsinstrument im 20. Jahrhundert*. Berlín: DOM Publishers, 2023.
- FRANKE, Rainer. Die Welt eine Vision: eine Vision der Welt? En: *Stadtbauwelt*. 1992, n.º 114, pp. 1384-1408.
- HAUPT, Hans. Organisationen der Wirtschaft als Partner der Messen: Kammern und Verbände. En: STROTHMANN, Karl-Heinz; BUSCHE, Manfred (eds.). *Handbuch Mesemarketing*. Wiesbaden: Gabler Verlag, 1992, pp. 585-595.
- KIOCK, Andrea (ed.). *Auer+Weber+Architekten. 1980-2003 Arbeiten*. Basilea: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2003.
- KNAPP, Gotfried. Entwurf-Ersatzentwurf. En: *Der Architekt*. 1990, vol. 12, pp. 574-575.

- KRUMMHEUER, Eberhard; SCHWAIGER, Egloff. *Visionen-Impressionen. Der Dokumentations-Bildband zur Weltausstellung EXPO'92 Sevilla*. Garbsen: Edition Pro Terra GmbH, 1992.
- LIPPSMEIER, Georg. *Tropenbau. Building in the tropics*. Múnich: Callwey, 1980.
- MANDEL, Ernest. *El capitalismo tardío*. México DF: Ediciones Era, 1979.
- MARTÍNEZ MARZOÁ, Felipe. *El concepto de lo Civil*. Madrid: La oficina de arte y ediciones, 2023.
- MARX, Karl. Crítica del programa de Gotha. En: MARX, Karl. *Karl Marx. Textos de filosofía, política y economía*. Madrid: Gredos, 2014.
- MENGES, Axel (ed.). *Heinz Mohl. Bauten und Projekte*. Stuttgart: Edition Axel Menges, 1994.
- MEUSER, Philipp. *Die Ästhetik der Platte. Wohnungsbau in der Sowjetunion zwischen Stalin und Glasnost*. Berlín: DOM Publishers, 2015.
- NEGLEIN, Hans-Gerd. Das Messewesen in Deutschland. En: STROTHMANN, Karl-Heinz; BUSCHE, Manfred (eds.). *Handbuch Mesemarketing*. Wiesbaden: Gabler Verlag, 1992, pp. 15-28.
- Oficina del Comisario General de la Exposición Universal de Sevilla. *Exposición Universal Sevilla 1992*. Sevilla: Expo'92 Sevilla, 1986.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor. SEVILLA'92 reflexiones arquitectónicas sobre un año extraordinario. En: *Documentos de Arquitectura*. 1993, n.º 24.
- PETERS, Paulhans. Weltausstellungsarchitektur. En: *Baumeister*. 1990, n.º 6, pp. 16-29.
- POLÓNYI, Stefan. *Lebenslauf von eigener Hand*. Biografisches Archiv Dortmund der Universitätsprofessorinnen und -professoren. Disponible en: <https://eldorado.tu-dortmund.de/handle/2003/27447> [consulta: 11 de junio de 2024].
- POLÓNYI, Stefan; WALOCHNIK, Wolfgang. *Architektur und Tragwerk*. Berlín: Ernst & Sohn, 2003.
- SIEGEL, Paul. *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*. Berlín: Verlag Bauwesen, 2000.
- WEIß, Klaus-Dieter. *Auer+Weber. Positionen und Projekte / Band 1*. Múnich: Baumeister, 1993.

CRÉDITOS DE FIGURAS

Portada. Fotografía del solar asignado para la construcción del pabellón alemán en el recinto de la Expo. Archivo saai del KIT, Werkarchiv Frei Otto.

Figura 1. Fotografías de la maqueta para del pabellón de la DDR. Anteproyecto del Pabellón de la República Democrática Alemana. Archivo General de Andalucía.

Figura 2. Imágenes de concurso de los proyectos de la Bauakademie de Berlín (izquierda) y de la Escuela de Arquitectura y Construcción de Weimar (derecha). Archivo IRS de Erkner y Archivo Moderno de la Universidad Bauhaus de Weimar.

Figura 3. Maqueta 1:1 de un trozo de la esfera para las pruebas de agua (izquierda) y sección del pabellón de la DDR (derecha). Archivo IRS y Archivo General de Andalucía.

Figura 4. Fotografía de la maqueta del Pabellón Siemens (izquierda) y planta cubierta (derecha). Archivo saai del KIT, Werkarchiv Frei Otto y Archivo General de Andalucía.

Figura 5. Maqueta del proyecto de Lippsmeier+Partner y Hennin & Normier para la Avenida de Europa. Bundesarchiv Koblenz.

Figura 6. Fotografía de la maqueta de Auer+Weber para el concurso del Pabellón de Alemania con la escultura *Deutschlandschaft* del escultor Albert Hien en su interior. KIOCK, Andrea (ed.), *Auer+Weber+Architekten. 1980-2003 Arbeiten*. Basilea: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2003, p. 51.

Figura 7. Vista interior y maqueta del diseño de Frei Otto para el concurso del Pabellón de Alemania. Archivo saai del KIT, Werkarchiv Frei Otto.

Figura 8. Maqueta y secciones del diseño de Heinz Mohl para el concurso del Pabellón de Alemania. Archivo saai del KIT, Fondation Heinz Mohl.

Figura 9. Axonometría y maqueta del diseño de Georg Lippsmeier para el Pabellón de Alemania. Archivo General de Andalucía, Bundesarchiv Koblenz.

Figura 10. Sección del diseño de montaje expositivo para el Pabellón de Alemania y planos de detalle del Muro de Berlín y el Telón de Acero. Archivo General de Andalucía.

Raúl Romero Medina

Raúl Romero Medina es Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación están centradas en el estudio de la arquitectura finimedioval y altomedieval hispana, así como en la promoción artística nobiliaria en los siglos de la Edad Moderna. A ello ha dedicado más de cien publicaciones en las editoriales más prestigiosas de la disciplina, en las que plantea reflexiones holísticas con una visión integradora de las artes carentes de barreras cronológicas y estilísticas.

<https://orcid.org/0000-0001-6129-1399>
rarome02@ucm.es

Fernando Marías

Fernando Marías ha sido Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid y es miembro de la Real Academia de la Historia. Ha trabajado sobre la historia y la teoría de la arquitectura y del arte, cubriendo un arco temporal que va del siglo XV al XVIII, desde Bartolomé Bermejo y Pedro Berruguete al Greco, Velázquez o Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva.

Fecha de Recepción
28 · Enero · 2023

Fecha de Aceptación
03 · Noviembre · 2024

<https://orcid.org/0000-0003-1943-5525>
fernando.marias@uam.es



31

Juan Guas y la obra del Palacio del Infantado en su contexto constructivo: intervenciones y restauraciones de un edificio finimedioeval (siglos XVI-XVIII)

Juan Guas and the work of the Infantado Palace in its construction context: interventions and restorations of a medieval building (16th-18th centuries)

Raúl Romero Medina
Universidad Complutense de Madrid

Fernando Marías
UAM-Emeritus-Real Academia de la Historia

Resumen:

Este trabajo revisa la documentación de la fábrica del palacio del Infantado para analizar la intervención llevada a cabo en el siglo XV por el maestro francés Juan Guas y la contextualiza en el conjunto de sus empresas constructivas. La ruina que experimentó el patio poco después de levantarse evidencia que no fue la única quiebra en las obras de este arquitecto del tardogótico. Así, las intervenciones y obras de los siglos XV y XVI no lograron solucionar el problema teniendo que ser restaurado en los siglos XVII y XVIII, a partir de la nueva documentación que se aporta.

Palabras clave: Palacio del Infantado; Juan Guas; Tardogótico; Siglo XVIII.

Abstract:

This paper reviews the documentation of the Infantado Palace to analyze the intervention in the fifteenth century of the French master Juan Guas, contextualizing it in the set of his construction companies. The ruin that the patio experienced shortly after it was built shows that it was not the only failure in the works of this late Gothic architect. Thus, the interventions and works of the 15th and 16th centuries failed to solve the problem and it had to be restored in the 17th and 18th century, according to the new documents here published.

Keywords: Infantado Palace; Juan Guas; Late Gothic; 18th century.

Introducción¹

«Pero era vano detener la ruina de un arte, expresión de unas formas de vida, cuando el Renacimiento, con todo su cortejo de nuevas concepciones, vencía las últimas resistencias del mundo medieval e imponía las formas derivadas, más o menos directamente, del arte clásico. Por ello, falto de la continuidad necesaria, el estilo de Juan Guas acababa por fenercer sin apenas rebasar el ámbito de lo nacional»².

En 1947 un joven José María de Azcárate escribía estas sugestivas palabras al afirmar que, aunque la obra de Juan Guas (Lyon, ca. 1430-a. 7-IV-1496) dio vitalidad al repertorio de las formas flamígeras a las que inyectó nueva savia extraída de las formas orientales, el estilo del supuesto maestro «bretón», de Saint-Pol-de-Léon, murió con su vida. Como más tarde afirmase el que fuese brillante alumno de Gómez Moreno, Juan Guas no solo fue el maestro preferido de la reina Isabel, sino el más cualificado maestro del estilo llamado entonces hispanoflamenco³.

En el estado actual del conocimiento no caben etiquetas anacrónicas pero es

indiscutible reconocer a Juan Guas como uno de los referentes de la historia de la arquitectura en el siglo XV, un arquitecto peculiar que estuvo dotado –como afirmase el profesor Joaquín Yarza⁴– de una enorme capacidad de trabajo, algo similar a un moderno contratista de obras, que le permitió simultanear varias fábricas, gracias a que se rodeó de un equipo de colaboradores especialmente hábiles para la ornamentación escultórica, una de las señas de identidad de sus obras y de su personalísimo estilo.

La formación inicial del maestro francés de Lyon más que bretón, en las labores escultóricas de la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo, a partir de 1453, hizo que dominase el arte de la escultura aplicada a la arquitectura, aunque todo apunta a que en este campo se dedicase más bien a hacer el diseño –dibujos y muestras– cuya ejecución dejaba en manos de sus colaboradores, aspecto que ya apuntó Clementina Ara Gil⁵. Un diseño arquitectónico como el dibujo, en tinta a pluma sobre pergamino –96 x 194 cm–, correspondiente a la capilla mayor del convento de San Juan de los Reyes⁶, donde la estrategia creativa sobre el espacio de la cabecera, hipertrofiada, poligonal, y

1 Proyecto PID2021-124239NB-I00-ART financiado por MCIN / <https://miradascruzadas.org/>.

2 AZCÁRATE RISTORI, José María. *La arquitectura gótica del siglo XV y principios del XVI en Toledo y su comarca*. Tesis doctoral [inédita]. Universidad Central, 1947, Tomo I., p. 390. Sobre sus opiniones: BELTRAMI, Costanza. Memory, Modernity, and Anachronism at the Convent of San Juan de Los Reyes, Toledo. En: SULLIVAN, Alice Isabella; SWEENEY, Kyle G. (eds.). *Lateness and Modernity in Medieval Architecture*. Turnhout: Brill, 2023, pp. 346-394.

3 AZCÁRATE RISTORI, José María. Sentido y significación de la arquitectura hispanoflamenca en la corte de Isabel la Católica. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1971, n.º XXXVII, p. 207.

4 YARZA LUACES, Joaquín. *Introducción al arte español. Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Madrid: Akal, 1992, p. 71.

5 ARA GIL, Clementina Julia. Escultura. En: RIVERA BLANCO, Javier; SÁNCHEZ ZURRO, Domingo; DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier; MARCHÁN FIZ, Simón (coords.). *Historia del Arte de Castilla y León*, Vol. III. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1994, p. 310.

6 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Museo del Prado. Enciclopedia. Voz: Capilla mayor de San Juan de los Reyes {Juan Guas}*.

el cimborrio distó mucho entre el boceto diseñado y la ejecución final, que podría ser suyo o de su colaboración con Simón de Colonia⁷. Podríamos preguntarnos si tal vez una menor exuberancia creativa hubiera garantizado la solidez de la construcción.

La fama y el prestigio que alcanzó Juan Guas puede sintetizarse muy bien en la inscripción que recorre la bóveda de su capilla funeraria en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Toledo, donde reflejó con orgullo cómo alcanzó los más altos cargos de la profesión en la época, al ser el maestro mayor de la catedral de Toledo, maestro mayor de las obras del rey y de la reina, y autor del monasterio de San Juan de los Reyes, en la época el segundo edificio toledano en piedra de cierta importancia completamente gótico, tras la catedral Primada. Del mismo modo, en la portada de acceso a su capilla colocó un gran compás —y bajo él su escudo— con la clara intención de que se le identificase como geométrico y arquitecto:

«Esta capilla mando fazer el hōrado [i]uā guas m[ae]stro m[al]or de la Stā Iglia de tº § m[ae]stro m[al]or de las obras del rey don fern[an]do e de la reina doña isabel el qual fizó a sāt iuā de los reies § esta c[a]pilla fizó marī[a] albař[e]s su muğ[e]r i acabose el año de iU[mil]ccccxcvii»⁸.

La rapidez con la que la empresa Guas diseñaba y ejecutaba, unido a que en la mayor parte de los edificios la escultura era arquitectónica, nos obliga a asumir una costumbre rastreable, al menos desde el siglo XIII, es decir, la de un trabajo en equipo actuando sobre la misma figura más de un artista⁹. Ello comportaba un cierto riesgo de fracaso, pues al asumir un gran volumen de trabajo que confiaba entre sus colaboradores —entendidos como personalidades «hábiles y suficientes»— se perdía el control formal y directo sobre la obra, por más que la pudiese visitar un par de veces al año.

De hecho, muchas de las fábricas en las que intervino comenzaron a amenazar ruina de forma temprana. En algunas de ellas quizás el motivo de la quiebra fuese achacable a su «empresa constructora», pero otras generaron problemas en su estabilidad, quizás motivada por la falta de cálculo geométrico sobre unas estructuras a las que se aplicaba un exceso de carga por las abigarradas y creativas mazonerías que las decoraban.

A pesar de que la personalidad de este maestro ha sido ampliamente estudiada, todavía no está todo dicho y aún existen muchos interrogantes sobre las obras en las que documentalmente se rastrea su presencia¹⁰. Sin duda alguna, el palacio para

7 MARIAS, Fernando. Las fábricas de la Reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo. *Los Reyes Católicos y Granada*. Granada: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2004–2005, pp. 213–226.

8 ROMERO MEDINA, Raúl; MARIAS, Fernando. Tanto monta cortar como desatar. Sobre el origen y fin de Juan Guas. En: *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*. 2023, n.º 22, p. 10.

9 YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993, p. 313.

10 A pesar de: SOLANO RODRÍGUEZ, Javier. *Juan Guas, arquitecto*. Toledo: Junta de Castilla-La Mancha, 2018; BELTRAMI, Costanza. *Juan Guas and Gothic Architecture in Late Medieval Spain: Collaborations, Networks and Geographies*. Tesis doctoral. Courtauld Institute of Art, 2020.

el II duque del Infantado en Guadalajara es una de ellas. En este edificio intervino sobre la planta y el alzado general, entre 1480 y 1483, no solo para reorganizar una vivienda que ineludiblemente necesitaba adaptarse a la tradicional parquedad de la vida castellana, sino más bien para dar muestra del capricho, del lujo y de la ostentación de la que hacía gala el linaje de los Mendoza. Juan Guas había logrado hacerse con la confianza del I duque del Infantado gracias a su intervención sobre el castillo de Manzanares el Real¹¹.

En la segunda mitad del siglo XV la vida del maestro y su actividad profesional dejó una huella material y documental nada despreciable. Especialmente esta última necesita ser releída ya que es susceptible de permitir nuevas hipótesis con las que ir matizando una personalidad artística tan poliédrica como escurridiza. Por ello, esta investigación se aborda con un doble objetivo, de un lado, revisar la documentación de la fábrica del palacio del Infantado y revisitar las teorías planteadas en la primera mitad del siglo pasado por Francisco Layna Serrano (1893-1971). Resulta fundamental analizar la intervención de Juan Guas sobre el viejo palacio de los Mendoza guadalajareños y contextualizarla en el modus operandi que llevó en otras empresas no exentas,

la mayor parte de ellas, de episodios de ruinas y quiebras. De otro lado, abordar las restauraciones e intervenciones que se llevaron a cabo en el palacio del Infantado en los siglos XVI y XVIII, especialmente en el patio central de dos pisos, cuando sus corredores amenazaban ruina.

En definitiva, partimos de la hipótesis de que Juan Guas, como muchos de los maestros del tardogótico hispano, presenta una trayectoria profesional no exenta de deficiencias y errores constructivos. Esta faceta, llamémosla *bramantesca por ruinante e guastante* aunque el término se le adjudicara a Donato Bramante más por su expolio de las edificaciones antiguas, ha pasado prácticamente inadvertida a los ojos de la historiografía, quizás eclipsada por la fama y el éxito que alcanzó el maestro de León de Francia, y es, desde un nivel puramente tectónico y estructural, un problema que merece ser analizado por tratarse de un punto fuerte para la historia de la arquitectura española de la Edad Moderna.

Juan Guas y maestre Egas: de Toledo a la obra del Infantado

Por una nota inserta en el Libro de Obra de 1454 de la catedral de Toledo se conoce que la Puerta de los Leones¹² se comenzó a labrar el 21 de febrero de 1452¹³. En 1453 se

11 LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente. *Los Mendoza del siglo XV y el castillo del Real de Manzanares*. Madrid: Imprenta de Hernando Rodríguez, 1916.

12 PEREDA ESPESO, Felipe. La Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo: Una interpretación en clave litúrgica y funeraria. En: BORNGÄSSER Barbara; KARGE, Henrik; KLEIN, Bruno (eds.). *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal. Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2006, pp. 155-190.

13 Cuando Antón Martínez de Bruselas, hermano de Hanequín de Bruselas, maestro mayor de la catedral de Toledo, recibía su salario como aparejador de las canteras de Olihuela y Regachuelo, desde donde se había enviado la piedra para la puerta de los Leones. Archivo Capitular de Toledo [en adelante: ACT]. Obra y Fábrica. 773 (1454). Libro de la Obra LIII, fol. 38v.

asientan los pagos a los maestros responsables de la traída de piedra a pie de obra y de hacer los moldes para la talla de los sillares de la citada portada¹⁴. La documentación registra medio centenar de pedreros que trabajan bajo las órdenes del maestro brabanzón Hanequín de Bruselas¹⁵. Entre la nómina figura Juan Guas, entonces como mozo oficial con un salario de quince maravedíes diarios, quien había llegado con su padre, Pedro Guas, procedentes de Lyon –León de Francia para los castellanos de la época– a Toledo¹⁶.

No está muy clara la fecha de llegada de los Guas a Castilla, si bien Pedro Guas es citado por primera vez en 1448 cuando proporcionaba cierta piedra de cantería a la fábrica¹⁷. Sea como fuere lo que es verdaderamente relevante es que su hijo, Juan Guas, coincide en el taller toledano con maestre Egas y Antón Martínez de Bruselas, hermanos de Hanequín, entre

otros maestros¹⁸. Sus trabajos como pedrero y entallador de follajes en la portada de los Leones se prolongan, al menos, hasta 1469, cuando Juan Guas es de nuevo citado junto a otros seis maestros entalladores: Ferrand González, Alfonso Sánchez, Juan Ruiz, Juan de Varga, Juan de Burgos y Alfonso Bonifacio¹⁹.

Como vemos, desde 1453 Juan Guas y maestre Egas coinciden trabajando en el taller de la catedral de Toledo, convirtiéndose con el tiempo en fieles colaboradores en las más importantes empresas de la corona de Castilla, en el paisaje artístico y visual de la monarquía de los Reyes Católicos. Los lazos se debieron de estrechar hacia finales de la década de 1470 cuando el II duque del Infantado pergeñaba el proyecto para la reforma de su palacio en Guadalajara, pues allí colaboraron al menos entre 1480 y 1483. Simultaneando con esta obra, Juan Guas y maestre Egas, junto a Martín Bonifacio, se

14 ACT. Obra y Fábrica. 772 (1453). Libro de la Obra, fol. 229.

15 AZCÁRATE RISTORI, José María. El maestro Hanequín de Bruselas. En: *Archivo Español de Arte*. 1948, n.º XXI, pp. 173-188; KONRADSHEIM, Guido Conrad von. Hanequin Coeman de Bruxelles. Introducteur de l'art flamand du XVe siècle dans la région toledane. En: *Mélanges de la Casa de Velázquez*. 1976, n.º XII, pp. 127-140.

16 ACT. Obra y Fábrica. 772 (1453), fol. 59. «(calderón) En lunes primo de anno nuevo fue fiesta no labraron. El martes siguiente dos dias del dicho mes de enero, Juan e Alfonso criados del dicho maestre Hanequin e Gonçalo e Pedro Pulido criados del dicho Anton Martines e Juan Guas fijo del dicho Pero Guas Anton criado del dicho Benito Martines e Francisco e Anton criados de Xtoval Rodriguez aparejador de la obra de la dicha yglesia e Juan fijo de Juan Sanches e Alfon de Valdenebro todos honse moços oficiales que labraron y aparejaron en la dicha obra piedra blanca para la dicha portada nueva e dieron a cada uno de ellos de jornal quinse maravedies segund costumbre de la dicha obra e dieron de jornal a cada uno de los sobredichos los dichos quinse maravedies que montan ciento e sesenta e cinco maravedies».

17 ACT. Obra y Fábrica. 770 (1448), fo.101r. «Pero Guas (calderón) Que dio el dicho Pero Guas sacadas e medidas e desbancadas cien cuerdas de piedras cunnos e sillares al dicho preçio que monta myll e dosientos e treynta maravedies I U CCXXX». Pedro Guas deja de ser citado en los libros de obra hacia 1462 lo que apunta a que pudo volver a Francia a partir de esa época. De hecho, el testamento del maestro Juan Guas (1490) se dice que procedía de León de Francia, como hijo de Pedro Guas y Brígida Madama Tastes, «vecinos y naturales de la ciudad de León en el reino de Francia».

18 ACT. Obra y Fábrica. 772 (1453), fo.70v. «En jueves siguiente veinte y cinco días del dicho mes de enero. (calderón) Los dichos maestros e Anton Martínez e Egas sus hermanos e Benito Martínez e Diego Alfonso e Miguel Sánchez e Diego Sánchez e Lope de Villalobos e Alfonso Ferrández de Liévana e Ferrand Álvarez todos dies maestros pedreros [...]».

19 PÉREZ SEDANO, Francisco. *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. Notas del archivo de la catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII, por el canónigo obrero don Francisco Pérez Sedano*. Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, 1914, p. 13.

ocupaban de las labores decorativas en el trascoro de la capilla mayor de la catedral de Toledo. Del mismo modo, en 1482 Egas y Guas son los responsables de las labores de la librería de la catedral de Toledo, un proyecto que se mejora y ensancha en los episcopados de Carrillo de Acuña, del Cardenal Mendoza y de Cisneros cuando le encargan el proyecto pictórico a Juan de Borgoña más que a Pedro Berruguete²⁰. Así, el hecho de que ambos maestros figuren y firmen juntos –Egas además como receptor de las cantidades libradas– no hace nada más que corroborar que eran una misma empresa. La documentación de la librería que se mantenía inédita así lo demuestra:

«Conosco yo Egas pedrero vesino de Toledo que recíbi de vos Matheo Sánchez cura de Escalona dies myll maravedíes los quales me distes en pago de la obra de la librería de la yglesia de Santa María de Toledo recibilos por mexor por Juan Guas fecha a veinte e cinco de junio de ochenta e dos años x U Egas (rúbrica) [Está en el libro de la obra]²¹.

«Conosemos maestre Egas e Juan Guas que recibimos de vos Mateo Sánchez receptor de la obra en tiempos del abad de Medina

dieseys myll y tresientos maravedíes los dies myll y setesyentos que nos diste en dinero y los cinco myll y seysyentos que nos dio Anton de Syfuentes ansý que son todos dieciseys myll y tresientos maravedíes fecho oy catorse días de agosto de ochenta y dos annos. Resibiolos maestre Egas. Juan Guas (rúbrica), Egas (rúbrica) [Está en el libro de la obra; para la librería]²².

«Yo Juan Guas y maestre Egas conocemos que resibimos de vos Mateo Sánchez catorse myll e quinientos maravedíes en pago de la librería que nosotros tenemos que hacer en la yglesia mayor catorse días de septiembre de ochenta e dos annos. Es la contía catorse myll e quinientos maravedíes Egas (rúbrica) Juan Guas (rúbrica) xiiii U d»²³.

Una misma empresa como denota el hecho de que el 18 de diciembre de 1480 maestre Egas y Juan Guas sean nombrados maestros mayores de las obras que la reina Isabel hace en el monasterio de San Juan de los Reyes y reciben varios pagos por sus labores y destajos²⁴. Así las cosas, los maestros trabajan al mismo tiempo entre 1480 y 1483 en las obras del trascoro y en la librería de la catedral de Toledo, en el palacio del Infantado y en el

20 MARÍAS, Fernando; PEREDA ESPESO, Felipe. Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor? En: *Actas del Congreso Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia: Diputación, 2004, pp. 151-168.

Estos autores corrigiendo a MATEO GÓMEZ, Isabel. La librería de Cisneros en la catedral de Toledo según los textos de Gómez de Castro (1569) y Quintanilla (1653); Hipótesis sobre su traza y programa iconográfico. En: *Archivo Español de Arte*. 2003, n.º 301, pp. 5-21; dado que sabemos que en este recinto de la librería se colocaron sus vidrieras blancas en 1493 pero que la decoración pictórica se dilató hasta una fecha de hacia 1516 y fue tasada la pintura por Juan de Villoldo y Antonio de Comontes en 1519.

21 ACT. Obra y Fábrica. 776 (1458-1482). Libro de la Obra, folio 44v.

22 ACT. Obra y Fábrica. 776 (1458-1482). Libro de la Obra, folio 44v.

23 ACT. Obra y Fábrica. 776 (1458-1482). Libro de la Obra, folio 45.

24 AZCARATE RISTORI, José María. Sentido y significación de la arquitectura hispanoflamenco en la corte de Isabel la Católica. Op. cit. (n. 3), p. 222.

monasterio de san Juan de los Reyes. A todo ello hay que sumar la responsabilidad que Juan Guas adquiría firmando un segundo contrato, el 7 de julio de 1480, con la catedral de Segovia²⁵.

En 1484 era maestro mayor de las obras de la catedral de Toledo Martín Sánchez Bonifacio y le suplía Juan Guas. La colaboración con Martín Sánchez Bonifacio también fue muy estrecha, pues ya en 1472 el marqués de Villena les encargaba concluir, junto a Pedro Pulido²⁶, —en un plazo de tres años— la cabecera de la iglesia del monasterio del Parral en Segovia²⁷. Esto evidencia y refuerza que el maestro Bonifacio debía formar parte del mismo núcleo de colaboradores y no debe, por tanto, descartarse que este también interviniese junto a maestre Egas en las obras del palacio del Infantado, entre 1480 y 1483. En 1493, en sustitución de Martín Sánchez Bonifacio, Juan Guas es nombrado maestro mayor de la obra de la catedral de Toledo.

En 1494 Juan Guas figura como maestro mayor de la iglesia de Toledo con un salario

de 42 florines, es decir, 11 130 maravedís anuales de los que había que descontar 3000 maravedís pagaderos al maestre Egas. En el año de 1495 era maestro mayor Juan Guas y su aparejador, maestre Egas; estos trabajaron por sí en entallar la piedra de las portadas de la iglesia, y por muerte del maestre Egas, fue nombrado aparejador el 14 de septiembre Antonio Egas, su hijo²⁸. Por todo ello, la empresa Juan Guas y maestre Egas trabajaron en estrecha colaboración desde 1480 hasta 1495 en que fallece el maestro brabanzón, hermano de Hanequín de Bruselas y Antón Martínez de Bruselas.

De la obra gótica del palacio del Infantado solo se ha conservado la documentación para el período de 1491-1497, por lo que el único testimonio que vincula a Juan Guas y maestre Egas con la obra de esta casa —supuestamente entre 1480 y 1483— es la inscripción de los corredores bajos del patio que concluye de la siguiente manera: «Esta casa fizieron iuan guas e mastre egascoman e

25 LÓPEZ DÍEZ, María. *Los Trastámaras en Segovia, Juan Guas, maestro de obras reales*. Segovia: Caja Segovia, Obra social y cultural, 2006, p. 52.

26 Recordemos que, con Pedro Pulido, entonces criado de Antón Martínez de Bruselas, coincide trabajando en 1453 en la Puerta de los Leones de la catedral primada. ACT. Obra y Fábrica. 772. Libro de la Obra (1453). Fol. 59.

27 HERNÁNDEZ, Arturo. Juan Guas maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491). En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1946, n.º XIII, pp. 74-75.

28 PÉREZ SEDANO, Francisco. *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*. Op. cit. (n.º 19), pp. 12, 13, 16, 17, 19, 20, 112. «Determinose por los reverendos señores Dean y Cabildo de la Santa Iglesia de Toledo en 18 de septiembre de 1495 annos que el oficio que tenía en esta Santa Iglesia maestre Egas de aparejador que lo haya e tenga de aquí adelante Antonio Egas su hijo porque se habilare suficiente para el dicho oficio e aya de salario en cada un anno 3000 maravedies por el dicho oficio de aparejador los quales lleva el dicho su padre que dios aya a este salario corre desde hoy de la fecha de esta cedula fecha a 18 de septiembre de 95 annos». ACT. Obra y Fábrica. 791 (1494-1495).



Figura 1. Inscripción sobre los corredores del patio. Palacio del Infantado, c. 1493.

otros muchos maestros... Vanitas vanitatum et omnia vanitas [Eclesiastés, 1, 2]»²⁹ (fig. 1).

Como vemos, maestre Egas es citado con el apellido de Coman –como aparecía en algunos documentos de Toledo o con el Cueman con el que firmó los tres documentos conservados en Guadalupe– lo que denota su pertenencia a la importante familia de artesanos bruselenses y su formación en Bruselas junto a sus hermanos Hanequín de Bruselas y Antón Martínez de Bruselas³⁰. Juan Guas es el mozo oficial que

llegó a la fábrica de Toledo con su padre, el también maestro Pedro Guas, formándose en el taller con Hanequín de Bruselas y aprendiendo en los principios de la cantería de raíz brabanzona.

Sea como fuere Juan Guas y maestre Egas asumen con el II duque del Infantado el compromiso con su palacio en Guadalajara. Ahora bien, las inscripciones de los corredores bajos del patio y las del arco de la puerta principal de su fachada plantean serios problemas en su lectura, hasta tal punto de que estos nos sirven para discutir lo admitido por la historiografía respecto a

29 MARÍAS, Fernando. Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI: algunos problemas. En: ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *La Arquitectura Tardogótica Castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex, 2011, pp. 225-231; MARÍAS, Fernando. Gótico y neogótico en la Castilla del siglo XVI. En: CHATENET, Monique (ed.). *Le Gothique de la Renaissance/Renaissance Gothic. IV^e Rencontres d'architecture européenne*. París: Picard, 2011, pp. 149-172.

Una primera versión de Francisco Layna Serrano sobre José María Quadrado rezaría: «El yllustre señor don yñigo lopes de mendoça duque segundo del ynfantazgo, marqués de santillana, conde del rreal, señor de [Hita y Buitrago] mandó fa[ser esta] portada [año del nascimiento de nro salvador ihu xpo de MCCCCCLX] XXXIII [1483/1493] años... seyendo esta casa edificada por sus antecesores con grandes gastos e de sumptuoso edeficio, se [puso] toda por el suelo y por acrecentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia la mandó edeficar otra vez para más onrrar la grandeza [de su linaje] año de myll e quattrocientos e ochenta e tres años... Esta casa fizieron Juan Guas e M[aestre] Anrrí Guas[s]... e otros muchos maestros que aquí tr[abajaron]. Vanitas vanitatum et omnia vanitas». Con las correcciones añadidas por Azcárate y Antonio Herrera Casado, se leería de la siguiente forma, recogiendo dos versiones una en vulgar castellano y otra en latín: «El yllustre señor don yñigo lopes de mendoça duque segundo del ynfantazgo, marqués de santillana, conde del rreal, e de Saldaña, señor de Mendoza y de la Vega, mandó fa[ser esta] portada [?] [año del nascimiento de nro salvador ihu xpo de MCCCCCLX] XXXIII años... seyendo esta casa edificada por sus antecesores con grandes gastos e de sumptuoso edeficio, se [puso] toda por el suelo y por acrecentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia la mandó edeficar otra vez para más onrrar la grandeza [de su linaje] año de myll e quattrocientos e ochenta e tres años [1483]. Illustris dominus S. Ennecus Lopesius Mendoza dux secundus del Infantado, marchio Sanctiliane, comes Regalis et Saldanie, dominus de Mendoza et de la Vega, hoc palatum a... progenitoribus quondam magna erec[t]um impensa sed... ad solum usque ferme... ad illustrandam majorum suorum... [glori?]am et suam magnitudinem post... dandam pulcherrima et sumptuosa mole, arte miro... scul[pt]oris... Esta casa fizieron iuan guas e mestre egascoman e otros muchos maestros... Vanitas vanitatum et omnia vanitas [Eclesiastés, 1, 2]». HERRERA CASADO, Antonio. *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara: Institución Provincial «Marqués de Santillana», 1975, p. 69. La inscripción de la portada, en letras góticas minúsculas (floreadas) esculpidas –no incisas– sobre una superficie cóncava y una altura de 34 cm, presenta también numerosos problemas de lectura. SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de; FRANCISCO OLMO, José María de. La inscripción de la fachada del Palacio del Infantado en Guadalajara. En: *Documenta & Instrumenta*. 2006, n.º 4, pp. 131-150. Ya José María Quadrado, en las últimas décadas del siglo XIX, ofreció una primera lectura de la inscripción: «...fiyo D. Íñigo Lopez de Mendoza, segundo duque del Infantazgo; acabose esta obra año...», aunque según Antonio Herrera Casado nadie habría sido capaz de descifrar y transcribir. A partir de las antiguas fotografías de Charles Clifford (1856-1860) y Tomás Camarillo (1879-1954), después de 1924 y antes del incendio del 6 de diciembre de 1936, y a pesar de la reconstrucción especular del arquitecto José Manuel González Valcárcel (1967), se ha podido establecer una nueva lectura de la inscripción: «[el señor] mui manifijo * don innigo lopes * de * mendoza duque segundo del * infantazgo * mando haser esta obra [en MCCCCCLXXX?]. 1480», no totalmente fiable. Esta fecha procede de una lectura dieciochesca de Pedro Alcántara de Toledo en 1740 quien, al analizar la actividad arquitectónica de don Íñigo López de Mendoza, señaló que «fue tan amigo de fábricas que las casas de su habitación de Guadalaxara de la Parroquia de Santiago fundada por sus pasados la derribó y la reedificó como consta por dos letreros de ella, el primero de su puerta principal del año de 1480». Biblioteca Nacional de España [en adelante: BNE]. Ms. 11.461, fol. 64-64v.

30 HEIM, Dorothee; YUSTE GALÁN, Amalia María. La Torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman. De Bruselas a Castilla. En: *Boletín del seminario de estudios de arte y Arqueología*. 1998, n.º LXVI, pp. 229-253.



Figura 2. Detalle «quattrocientos ochenta e tres» como producto de una restauración.

cuándo se inició la obra de la fachada [1480] y a cuándo se concluyeron los corredores del patio [1483]. La inscripción epigráfica de la fachada no solo está reconstruida en sus jambas, como ya advirtieron De Santiago y De Francisco³¹, como fruto de las restauraciones del arquitecto González Valcárcel, sino que la lectura de la fecha de 1480 [MCCCCLXXX] no es ni segura ni legible, como ya apuntara Layna. Muy a pesar de ello la historiografía la ha admitido apoyándose en la cita que da Pedro de Alcántara en el siglo XVIII. Asimismo, tampoco parece ni acertada ni legible la fecha de 1483 [(MCCCCL) XXXIII] sobre los corredores del patio, ya que estos continuaban en obra en los primeros años de la década de 1490 y tal vez podría haber incluido otra X para 1493 o incluso 1494.

Al revisitar con detalle la inscripción sobre las filacterias del corredor bajo, en la actualidad solo se puede leer una fecha en el tercer tramo de la panda este (en dirección NE-SE) que desarrollada figura «quattrocientos e ochenta e ¿tres?». Nos resulta llamativo no solo la discontinuidad en dovelas y molduras que no encajan, también el tipo de letra que cambia o un león cuyo cuerpo está rehecho –¡Ay! Nos tememos que hasta con la cara completamente girada–, problemas que no

parecen observarse en las viejas fotografías anteriores al bombardeo del palacio. Estamos, sin duda, ante lo que parece como el producto de una restauración caprichosa que ha falseado el sentido histórico para acomodarlo a lo que la historiografía había mantenido respecto a unas cronologías no constatables³² (fig. 2).

¿Acaso no sería mejor sostener la fecha de 1490 para la fachada y 1493 para los corredores? No parece, a todas luces, convincente que el maestro Guas y sus colaboradores terminasen la fábrica gótica en tan solo tres años. Como señalaremos, el equipo del cantero lionés debió trabajar en un patio que aprovecha las antiguas estructuras de las casas del Almirante y para afianzarlo, a medida que iba avanzando la obra, se fueron haciendo los alfarjes para reforzar los ánditos interiores. Ello lo prueba los pagos que recibió, entre 1483 y 1485, un mazonero como Juan Rodríguez de Segovia por la pintura del alfarje de los corredores.

Aunque el itinerario de los Reyes Católicos³³ sitúa la presencia de los soberanos en la ciudad de Guadalajara, el 3 de noviembre de 1487 –tras un paso previo por Santorcaz camino de Casa de Heras, a dónde llegan dos días más tarde, y una supuesta parada en la villa de Hita– no resulta convincente,

31 SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de; FRANCISCO OLMO, José María de. La inscripción de la fachada del Palacio del Infantado en Guadalajara. Op.cit. (n. 29), pp.131-150.

32 Además de que la inscripción en latín difiere en calidad respecto a la del vulgar castellano y no porque obedezcan a dos manos diferentes, sino porque esta última es producto de la invención falsaria.

33 RUMEU DE ARMAS, Antonio. *Itinerario de los Reyes Católicos, 1474-1516*. Madrid: CSIC, 1974, pp. 155 y 212. También pudieron alojarse los reyes del 21 al 23 de mayo de 1498, p. 243.

como sostiene Layna³⁴, que los monarcas se pudiesen alojar en unas casas del Infantado en obras. Sin embargo, sí parece factible que lo hicieran entre el 20 y el 22 de noviembre de 1494 con una obra de fachada y patio ya terminada, como lo testimonia el doctor Hieronymus Münzer en su visita el palacio en enero de 1495³⁵. Ello, además, parece cuadrar con el hecho de que, poco tiempo más tarde, los corredores del patio dieran señales de ciertos problemas de estabilidad, lo que motivó la intervención del maestro Lorenzo de Trillo en 1496.

Suponiendo que la obra de la fachada y del patio se acabase con toda probabilidad entre 1490 y 1493, respectivamente, al menos hasta 1496, coincidiendo, por tanto, con un período de importantes encargos de Guas y maestre Egas en la catedral y en San Juan de los Reyes de Toledo, no se debe descartar que esos muchos maestros que intervienen y a los que se refiere la inscripción procediesen del taller de Toledo, como Pedro Pulido o Martín Sánchez Bonifacio. De hecho, cuando Juan Guas llega a Segovia en los primeros meses del año de 1480 lo hace acompañado de su criado Francisco y de los maestros Juan Pérez, Juanchón de Cuéllar, Juanchón de Lucía, Juan de Melgar, Pedro de la Hoz y de nuevo con Pedro Pulido³⁶. Muy probablemente con ellos y con maestre Egas debieron de desembarcar en Guadalajara.

Juan Guas y maestre Coeman son los autores de la planta y del alzado general del palacio que se adaptaba a una edificación precedente como era la de las casas del linaje de los Mendoza, que desde el siglo XIV se ubicaban en la collación de Santiago. La edificación estaba formada por un enorme rectángulo, muy próximo al cuadrado, a la que se le debió de proveer de una monumental fachada orientada al norte y de un patio central con corredores altos y bajos que articulaban las salas de aparato. En el proyecto no existe novedad respecto al modo en el que se articulaban estas construcciones civiles en la Castilla finisecular, pero es el tratamiento monumental y decorativo que le imprimen a la fachada y al patio lo que la convierten en un proyecto original, sobre todo por sus labores de decoración y escultura arquitectónica.

Así las cosas, por el tiempo en el que parece que intervinieron Guas y maestre Egas los maestros y su equipo de colaboradores solo debieron levantar la fachada y los corredores del patio adaptando, como veremos, las arcadas del corredor bajo a unas estructuras precedentes. No sabemos lo que debió ocurrir entre 1483 y 1491, pero a partir de esa fecha no hay rastro de estos maestros y no se puede sostener que Lorenzo de Trillo se formase con Guas, por cuanto su intervención en la obra debe más a la figura

³⁴ LAYNA SERRANO, Francisco. *El Palacio del Infantado en Guadalajara. Obras hechas a finales del siglo XV y artistas a quienes se deben*. Madrid: Hauser y Menet, 1941, p. 42.

³⁵ PFANDL, Ludwig. *Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii*. En: *Revue Hispanique*. 1920, n.º 48, p. 134.

³⁶ LÓPEZ DÍEZ, María. *Los Trastámaras en Segovia, Juan Guas, maestro de obras reales*. Op. cit. (n. 25), p. 129.



Figura 3. Fachada del palacio del Infantado, c. 1490. Juan Guas y Egas Cueman con reformas de Acacio de Orejón (1570).

#05 2024 42

de un alarife que a la de un maestro que bebe de las enseñanzas del taller de una catedral. De hecho, la mayor parte de las intervenciones de Trillo fueron supervisadas por el alarife moro Mohammad Atuxabi (Ataxabí o Azajabí) que debía de ser veedor de las obras en la ciudad de Guadalajara.

La fachada norte se concibió como un rectángulo de muro liso en cantería – procedente de las canteras de Tamajón – al que se le acopló las cabezas de clavo, es decir, puntas de diamante dispuestas al tresbolillo, parecidas a las empleadas en el castillo del Real de Manzanares, y que el profesor Azcárate relacionó con una posible trama de «sebka» como transferencia de la decoración procedente de al-Andalus³⁷ (fig. 3). Usada o no aquí en este sentido, hoy sabemos que estas puntas de diamante se corresponden tal vez con veros o vaires, como reminiscencia de los forros heráldicos, pues en la documentación del palacio se refieren a ellas cuando se manda entallar las mismas puntas de diamante en una de las soluciones de madera de las salas de aparato o en la confección de una colcha³⁸. También podrían identificarse estas puntas con la figura de las tolvas, orenzas o gruenzas de molino del I y II duque del Infantado, elemento heráldico que aparece flanqueando el yelmo de la portada y sostenidas por los grifos y

los leones en el patio, que aludía a que de todas las acciones humanas son pocas las que pueden pasar por el tamiz de la perfección de una tolva³⁹. Vinculadas al *motto* «Dar es señorío, recibir es servidumbre» (según Pedro Salazar de Mendoza en 1625, sería la divisa «Daréis señorío y recibiréis servidumbre»), las tolvas hacían referencia a la dificultad de la salvación eterna, y a la transformación del grano mosaico en el molino paulino.

La puerta aparece descentrada del paramento y coronada por un gran escudo heráldico sostenido por dos salvajes y la zona alta de la fachada se abre con una galería de ventanas geminadas con salientes balconcillos que aparentemente culminaban en pináculos y cresterías. Las reformas que a partir de 1569 realizó el V duque del Infantado nos impiden conocer el diseño de las ventanas de la fachada a pesar de los intentos, más románticos que otra cosa, de Layna Serrano. La primera fuente gráfica que conocemos es el dibujo de Guadalajara de Anton van den Wijngaerde, de 1565, y hoy en la Österreichische National Bibliothek de Viena, y su secuencia de vanos y balcones no coincide sorprendentemente ni con las fotografías decimonónicas de Charles Clifford y Jean Laurent ni con la realidad restaurada actual.

37 AZCÁRATE RISTORI, José María. La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas. En: *Archivo Español de Arte*. 1951, n.º 96, pp. 307-319.

38 ROMERO MEDINA, Raúl; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. Remembranza de la Guerra de Granada. A propósito de un artefacto textil para el palacio del II duque del Infantado. En: *Además de revista online de artes decorativas y diseño*. 2023, n.º 9, pp. 311-335.

39 REDONDO, Agustín. De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro. En: *Revista de folklore*. 1989, n.º 102, pp. 183-191; REDONDO, Agustín. De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro. En: ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (ed.). *Literatura y folklore*. Salamanca: Universidad de Salamanca-Universidad de Groningen, 1983, pp. 99-115.

El monumental patio generaba un fuerte impacto visual gracias a unos corredores cuyos arcos de perfiles mixtilíneos y conopiales – recorridos en su trasdós por los consabidos motivos de bolas– cumplen una función más decorativa que tectónica y donde las labores escultóricas de decoración aplicada, con leones y grifos monumentales, escudos de la familia, adornos caprichosos y extravagantes y una larga inscripción, evidencian la huella de maestre Egas. Además, uno de los elementos más llamativos vinculados con las formas del maestro Guas son las columnas torsas que hoy pueden verse en los corredores altos, no así en los corredores bajos ya que fueron sustituidas por otras columnas toscanas, justo cuando el V duque realiza las reformas en el siglo XVI⁴⁰.

La historiografía ha mantenido que los corredores bajos del patio estuvieron también formados por el mismo sistema de columnas torsas y que la elevación del nivel del suelo y la sustitución por los nuevos fustes toscanos acabaron desvirtuando el planteamiento original de la construcción⁴¹. Sin embargo,

hoy en día se sabe que el patio nunca elevó su nivel⁴² –en más de metro y medio lo estableció Layna– y tampoco se sostiene, por tanto, que las columnas eliminadas tuviesen el mismo diseño que la galería superior por los motivos que pasamos a argumentar.

Cuando Juan Guas y maestre Egas se disponían a levantar el nuevo patio debieron de montar la danza de los arcos mixtilíneos y conopiales de los corredores bajos sobre las columnas existentes de una edificación anterior. Esto se evidencia a la luz de la existencia de un contrato que permite sostener que las casas disponían de un patio inicial previo a la intervención de los maestros del tardogótico. Así, el 22 de marzo de 1404 el Almirante de Castilla, Diego Hurtado de Mendoza, contrató con el pedrero toledano Alfon Fernández la saca y hechura de 38 columnas de mármol con sus basas y capiteles⁴³. Layna Serrano identificó este contrato con unas piezas destinadas al patio de las casas del Almirante en la collación de Santiago – embrión del Infantado– y relacionó otras con las supuestas ventanas de la fachada⁴⁴. Al

40 LAYNA SERRANO, Francisco. La desdichada reforma del Palacio del Infantado por el V duque en el siglo XVI. En: *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*. 1945, n.º LXX, pp. 1-94; MARÍAS, Fernando. Los frescos del palacio del Infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos. En: *Academia*. 1982, n.º 55, pp. 175-216.

41 Así lo sostiene Diana Olivares en su intento por compararlo con el patio del Colegio de San Gregorio en Valladolid: OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. *Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio de Valladolid: saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 359. Luego publicada como: OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid: saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021.

42 PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José. Palacio de los duques del Infantado 1914-2014. Cien años de monumento nacional. En: *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*. 2014, n.º 5, pp. 142-143; CRESPO DELGADO, María de la Luz. El patio del palacio del Infantado y su reforma del XVI a partir de la intervención arqueológica de 2008. En: LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón (ed.). *XV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara: Diputación Provincial, pp. 449-466. De hecho, durante las labores de restauración se comprobó que bajo la rasante del patio solo existe un relleno de unos cuarenta centímetros para nivelar su superficie y poder drenar las aguas de precipitación. HERRERA CASADO, Antonio. *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Op. cit. (n.º 29), p. 70.

43 Archivo Histórico de la Nobleza [en adelante: AHNob]. Sección Osuna. C.1878D.

44 LAYNA SERRANO, Francisco. *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV-XVI*. Tomo II. Guadalajara: AACHE, 1993, p. 415.



Figura 4. Patio del palacio de Fuensalida en Toledo, s. XV.

revisitar el documento se advierte una mala transcripción de Layna que alcanzó a leer ventanas donde dice «rencones» y sotobasas donde quiere decir «canastas». El contrato pone de relieve, en consecuencia, la existencia de un patio a la castellana que estuvo provisto de unos soportes que llevaban sus capiteles «entallados los dichos capiteles a vuestras armas un escudo con una banda e otro escudo dos lobos con sus aspas enderredor», y sobre ellos una suerte de cimacio, lo que en el documento se identifica como canasta. La obra sin duda revela un patio «a la castellana» teniendo como referencia, por ejemplo, el ulterior modelo constructivo del palacio de Fuensalida en Toledo (fig. 4).

El contrato, por otro lado, refiere la dimensión de las columnas o soportes que debían de tener unos 8 palmos mientras que la basa, el capitel y la canasta debían de alcanzar los 3 palmos. Considerando la media del palmo a 21 cm, poco más o menos, nos encontraríamos con unos soportes de una altura de 11 palmos, es decir, de unos 2,31 m. Así, sobre ellos, el equipo de Guas y Egas debió levantar la danza de los arcos del corredor bajo levantando sobre su cornisa los corredores altos. Hemos de recordar que tanto los corredores altos como los bajos fueron cubiertos por unas pesadas estructuras de madera –unos alfarjes de ricas entalladuras– cuya decoración fue realizada por el mazonero Juan Rodríguez de Segovia entre 1491 y 1493. Con toda probabilidad a

él se le deba también el diseño y montaje de la solución línea.

Las columnas toscanas por las que se sustituyeron estas primitivas en torno a 1570 presentan una dimensión aproximada de 2,90 m de altura, mientras que los pilares de las esquinas de los corredores bajos, que datan de 1497 como veremos, alcanzan los 2,80 m de altura. En los corredores altos las medidas de las columnas llegan a los 2,65 m de altura. Todo ello nos lleva a sostener que las columnas del corredor bajo, como ya se ha propuesto, pero admitiendo los nunca erigidos soportes torsos de Guas, no debieron de ser menores que la supuesta altura que alcanzaron las columnas toscanas. Seguramente, el equipo de Guas tuvo que ideárselas para colocar alguna estructura decorativa que recibiera la danza de los arcos, quizá algún tipo de molduras decorativas como las que se observan sobre las columnas entorchadas del corredor superior. Cabría la posibilidad de que estas columnas se colocaran sobre pedestales como se ve en el croquis de la Casa del Cubo de Plasencia⁴⁵.

Así las cosas, finalizadas las obras de la fachada y del patio, como reza su inscripción en 1483, aunque no necesariamente pues sería difícil aceptar que todo ello se ejecutara en un lapso de tiempo de cuatro años y que se desentendieran completamente de las obras decorativas de sus salas entre 1493 y 1496, depositando ellos y los duques toda su confianza en el maestre Mohammad Atuxabi,

es posible que Juan Guas (que fallecería antes de abril de 1496) y maestre Egas (que moriría en 1495), junto con su equipo de colaboradores, abandonaran temporalmente Guadalajara para centrarse en las obras de Toledo y en las reales de Segovia para los Trastámaras⁴⁶. A finales del siglo XV el patio del Infantado debió amenazar ruina, pero ya era tarde para reclamar responsabilidades, entre otras razones porque Juan Guas había fallecido.

Una suma de ruinas y quiebras

En 1471 Juan Guas es nombrado maestro mayor de la catedral de Ávila, fábrica en la que está documentado desde 1459⁴⁷. Entre otras tareas allí fue el encargado de trasladar la portada original gótica de la fachada occidental denominada «de los Apóstoles» al lado norte. Asimismo, el maestro se ocupó de reemplazar la trasladada por una nueva, cuya ejecución se concreta según Gómez Moreno entre 1461-1463⁴⁸. Para Martínez Frías los trabajos no debieron concluir hasta 1472, ya que en esa fecha vino «a dar orden en el remate del arco de los Apóstoles»⁴⁹.

De la obra realizada por Guas se conservan diversas partes ocultas al exterior, pues la portada fue renovada en 1777⁵⁰, pero intactas en el interior de la catedral. La

historiografía se ha detenido en el estudio del apartado ornamental y escultórico – con especial hincapié en la presencia de los dos salvajes que flanquean al exterior la portada – y no ha sido hasta su restauración en 2015, cuando se localizó un lienzo almenado, correspondiente a la primitiva fábrica fortificada de la catedral de finales del siglo XIII, cuando los arqueólogos se hayan cuestionado algunos asuntos concernientes a su proceso constructivo⁵¹.

¿Qué fue lo que se encontró Juan Guas cuando fue llamado por el cabildo abulense para reformar su fachada occidental? No cabe la menor duda de que el maestro tuvo que integrar de algún modo la solución fortificada de la fachada occidental reminiscencia de cuando la catedral formaba parte del recinto fortificado urbano.

El maestro adelantó la portada hasta situarla a ras de la fachada, encajándola en el espacio que queda entre las dos torres de poniente, incorporando así un nuevo tramo a la nave. Sin embargo, no queda claro de qué manera integró el lienzo almenado –que debió doblar o engrosar con un cuerpo de ladrillo– en los procesos de reforma del adelanto de la nave o cómo resolvió el hastial que la cierra y ahora soporta la vidriera; del mismo modo,

46 LÓPEZ DÍEZ, María. *Los Trastámaras en Segovia, Juan Guas, maestro de obras reales*. Op. cit. (n.º 25).

47 GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Ávila: Institución Gran duque de Alba, 1983 [1900], p. 85.

48 Ivi, p. 99.

49 MARTÍNEZ FRÍAS, José María. *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila*. Ávila: Fundación cultural Santa Teresa; Instituto de Arquitectura Juan de Herrera, 1998, p. 10.

50 VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. La portada principal de la catedral de Ávila. En: *Estudios Abulenses*. 1993, n.º 11, pp. 105-116.

51 ESCUDERO NAVARRO, Zoa. Una puerta fortificada en la catedral de Ávila: nuevos datos sobre su primitiva fachada. En: *Estudios del Patrimonio Cultural*. 2017, n.º 6, pp. 50-82.

cómo resolvió el remate de la vertical de la nueva portada de acceso que en el siglo XVIII se transformó y articuló a la manera de un retablo barroco.

De acuerdo con la hipótesis de Escudero Navarro, la colocación de los recrescidos de ladrillo y el engrosado y cierre de la pared trasera a los merlones fue la solución que empleó Juan Guas para reforzar el lienzo y crear así la superficie adecuada en la que apoyar el hastial superior con la gran vidriera, más allá de los trabajos que pudo ejecutar en la portada de acceso⁵².

No cabe la menor duda de que el maestro francés se debió enfrentar a un reto constructivo que no debió de resolver con mucha pericia y si a ello sumamos una crestería pesada en mazonería, al estilo de sus obras, todo ello fue el caldo de cultivo para rehacerla en 1777 por el peligro de derrumbamiento que mostraba. De hecho, los informes de la fecha recogen cómo el obrero mayor y sus técnicos consideraban necesario quitar el remate que la coronaba advirtiendo al Cabildo de la necesidad de hacer una obra más rigurosa, proyecto que confiaron al arquitecto Ceferino Enríquez de la Serna⁵³.

Cuando en 1480 Juan Guas llega a Guadalajara era ya un reputadísimo maestro

que dirigía importantes fábricas en Toledo y en Segovia, tras una década de trabajos en Ávila. De hecho, ese año el maestro firmaba un segundo contrato con el deán y cabildo de la catedral de Segovia en el que su papel era ya claramente el de empresario-arquitecto de la construcción: proyectaba trazas, gestionaba y organizaba la obra, administraba pagos y ordenaba a los maestros. Solo era necesaria su presencia allí si así era requerido, y contaba con el plazo de un mes para llegar a Segovia⁵⁴.

El ritmo frenético y la capacidad de trabajo que demostró el maestro francés no estuvo exenta de ciertas ruinas y quiebras. Aunque en Ávila la documentación no lo demuestre de forma explícita, se conoce que el maestro tuvo algún problema que otro. Así las cosas, está documentado que, en la obra de la capilla funeraria del obispo de Palencia, fray Alonso de Burgos, a su vez capilla del colegio que fundó en Valladolid, donde trabajó en colaboración con el entallador Juan de Talavera, se produjeron muchas faltas y defectos. Ello llevó a que su promotor elevase, el 4 de diciembre de 1488, una petición de comisión a los alcaldes de Casa y Corte para que la obra de su capilla fuese revisada «a vista de maestros»⁵⁵. Como se recoge en el documento fray Alonso consideraba que:

52 Ivi, p. 69.

53 VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. La portada principal de la catedral de Ávila. Op. cit. (n. 50), p. 106.

54 LÓPEZ DÍEZ, María. *Los Trastámaras en Segovia, Juan Guas, maestro de obras reales*. Op. cit. (n. 25), pp. 52-53.

55 Este asunto en: GARCÍA CHICO, Esteban. Juan Guas y la capilla del Colegio de San Gregorio. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1949-1950, n.º 16, pp. 200-201; y ahora en: OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid: saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Op. cit. (n. 41).

«La obra que fysyeron en la dicha capilla es mala e falsa e non tal qual deva ser por que dis en la dicha obra por non ser tal fa fecho asyento y aberturas por muchas partes y que junto a esto la dicha capilla e obra tyene tales defectos que está en peligro⁵⁶.

Aunque se ha señalado que Juan de Talavera tenía más la condición de un maestro entallador⁵⁷, no sería descabellado que Guas hubiese dejado la ejecución de sus trazas en manos de este colaborador con el que había coincidido en el claustro de la catedral de Segovia⁵⁸. En esos momentos empezaban las obras de la Hospedería Real de Guadalupe que él iba a dirigir por expreso deseo de la reina Isabel⁵⁹. Sea como fuere la quiebra de la capilla supuso para Guas y Talavera el pago de una multa de 2000 doblones de oro a favor del prelado⁶⁰.

Como ya hemos señalado el palacio del Infantado también sufrió los estragos de la

obra de Juan Guas, pues los corredores del «patín» debieron amenazar ruina hacia 1496. Previamente, el 3 de abril de 1493 el maestro solador Juan García se comprometía con el duque del Infantado a reparar y a losar las piezas «blancas y prietas» mal asentadas en el patín de sus casas⁶¹. ¿Qué sentido tenía que una obra hecha con tal magnificencia tuviera que sufrir reparos menos de una década después de ser ejecutada? No es descabellado pensar que esta solería fuese de tiempos del primitivo patín y hubiese sufrido ciertos desperfectos con las obras realizadas por el equipo de Guas y Coeman.

En cualquier caso⁶², aunque en 1496 los corredores presentaron algún problema de estabilidad, como lo prueba el hecho de que se encargara la saca del material de la cantera previa a las labores de intervención sobre su estructura, pensemos que Guas había tenido que reutilizar los soportes preexistentes de la antigua casa de los Mendoza, en contra de la

56 Archivo General de Simancas [en adelante: AGS]. Registro General del Sello, legajo 148812, 131. Edit. GARCÍA CHICO, Esteban. Juan Guas y la capilla del Colegio de San Gregorio. Op.cit. (n. 55), pp. 200-201 y ahora en: OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid: saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Op. cit. (n. 41).

57 DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993, pp. 57-59.

58 HERNANDEZ, Arturo. Juan Guas maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491). Op. cit. (n. 27), p. 89.

59 PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen. La Hospedería Real de Guadalupe. En: *Revista de Estudios Extremeños*. 1968, vol. XXIV, n.º 2, pp. 319-388; PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen. La Hospedería Real de Guadalupe. En: *Revista de Estudios Extremeños*. 1965, vol. XXI, n.º 3, pp. 493-525; PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen. La Hospedería Real de Guadalupe. En: *Revista de Estudios Extremeños*. 1965, vol. XXI, n.º 2, pp. 327-357.

60 GARCÍA CHICO, Esteban. Juan Guas y la capilla del Colegio de San Gregorio. Op. cit. (n. 55), pp. 200-201; y ahora en: OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid: saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Op. cit. (n. 41).

61 AHNob. Sección Osuna_C_2234_D_0001.

62 «Credo in tota Hispania pro magnitudine sua non esse simile castrum tanto auro splendidum. Est, quadrum habens duos ambitus supra se cum lapide quadro variis ymaginibus, ut leonibus et griffis distinctus. Et in medio altissimum fontem et coopertoria omnia aurea variis floribus splendencia. Habet autem in 4 angulos quatuor aulas magnas, quarum due erant consumata. Ubi in coopertoriis tantum aurum splendebat, quod incredibile est nisi videnti. Dixit nobis capitaneus, quod comitatus unus posset emi hoc ere, quod expositum pro edificacione illius castri, et tamen non erat consumatum. Item omnibus aulis aulis erant adiuncte cupule altissime, quarum una adeo preclara et exquisita in circuitu cum viris selvaticis est precii inestimabilis. Item cuique aula adiuncta erant tres aut 4 kamere, omnes deaurate variis modis. Item in una aula maxima sculpte erant ymagines omnium predecessorum ducum cum suis uxoribus. Similiter ymago cardinalis, fratraris ducis, qui illis diebus mortuus erat. Item stabulum maximum vidimus testudinatum nondum consumatum. Est autem hoc castrum magis ad decorum quam ad utilitatem edificatum». PFANDL, Ludwig. *Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii*. Op. cit. (n. 35), p. 134.

fantasiosa reconstrucción gráfica de Emilio Carnicero, que tantas perversas consecuencias ha acarreado a la historiografía posterior. Así, el 13 de marzo de 1496 Juancho de Garnica se comprometía a sacar la cantería necesaria para los pilares de las esquinas del corredor del patín bajo. En el contrato se especifica que cada pilar debía de tener dos mármoles de $\pm 167,4$ cm de largo teniendo el grueso la medida del contra molde que le diese Trillo. Además, se señala expresamente que cada basa debía tener la misma medida de las que estaban asentadas –recordemos que se sustituían sólo los pilares de las esquinas por motivo de estabilidad– que eran de una pieza y de un palmo alrededor más ancho que el contramolde. Las basas debían llevar un adorno circular o tondo de $\pm 27,9$ cm. Junto a estas piezas se describen los capiteles que debían proyectarse con un alto de $\pm 55,8$ cm. De este documento se debiera inferir que Trillo se ocupó de doblar en los ángulos los soportes que Guas había erigido antes de 1495.

El 6 de diciembre de 1496 maestre Mohammad Atuxabi, alarife y veedor de la obra del Infantado requirió varias veces al maestro Lorenzo de Trillo que «reçiba y asiente muy bien los dichos corredores baxos y altos que por defecto dello no aya mi venga ningúnd peligro a la casa»⁶³. La información evidencia que los corredores del patín presentaban inseguridades y el maestro tenía que reforzar la estructura introduciendo en

las esquinas de los corredores bajos cuatro pilares y reforzar los ángulos mediante unos arcos escarzanos de contrarresto, aunque más simplificados respecto a los que se conservan hoy en los corredores altos:

«con que sea obligado el dicho Lorençio de Trillo de los labrar y asentar a su costa misma del dicho Lorençio de Trillo y de la ordenança y manera que el dicho señor duque mandare con que sea obligado el dicho Lorençio de acotar a su costa del dicho Lorençio de Trillo y resçebir los escarçanos baxos y altos y asymismo las danças de los arcos por manera que no aya nyngún peligro de hondimyento por nynguna parte [...]»⁶⁴.

También se debían colocar por encima de los dichos cuatro pilares de las esquinas del piso inferior –con «sus basas y capiteles y nudo en medio»– los arcos escarzanos bajos que desde ellos cargarían en los muros como arcos perpiñanos de entibo. Estos cuatro pilares son idénticos en su morfología tanto en sus soportes dobles hacia el centro del patio como en su configuración apilastrada hacia el interior de los ánditos (fig. 5).

En cualquier caso, esta intervención no sería del todo suficiente para asegurar la estructura, que no fue capaz de soportar unos pesados alfarjes de madera motivando las intervenciones de los siglos posteriores, tanto del siglo XVI respecto al resto de los soportes como en el XVIII, como veremos, al sustituirse sus alfarjes.

63 AHNob. Sección Osuna_C_2234_D_0001.

64 Ibidem

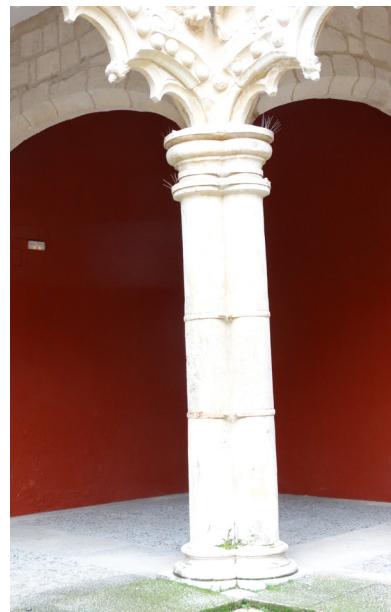


Figura 5. Pilar en esquina y arcos escarzanos, corredor bajo. Palacio del Infantado, c. 1496, Lorenzo de Trillo.

La intervención del siglo XVI

En tiempos del V duque Íñigo López de Mendoza de la Vega y Luna (1566-1601) comenzaron las obras de reforma y restauración del palacio de Guadalajara⁶⁵. Aunque según Layna Serrano los primeros trabajos habrían consistido en alzar el suelo del patio (lo que no se dio), sustituir los viejos soportes góticos de las pandas por dóricas columnas y derribar los pináculos medievales que remataban el piso superior (lo que no es seguro), e incluso eliminando una crestería alta similar al quitamiedos del piso superior, dando por buena la voluntarista pero ahistorical reconstrucción gráfica de 1942 del arquitecto Emilio Carnicero Espino, esta hipótesis ha de desecharse en la actualidad, a excepción de la renovación de los soportes inferiores. La fecha de 1569 es la de un contrato para la reforma de la sala de la Linterna⁶⁶, en el

que se señalaban ya por parte de Orejón los problemas de los estribos de los corredores altos del patio, y la de 1570 aparece en una de las columnas de la salida del zaguán y coincide con la de la obra de desmontaje de algunos de los artesonados del piso alto de la fachada, dando coherencia formal a todos los soportes, a excepción, como hemos visto, de los pilares angulares.

En paralelo, en 1571 se empezó la obra de la fachada para colocar cuatro balcones en el piso alto, completándose con el ensanchamiento del zaguán de entrada en el que se levantaría la escalera trazada por Acacio de Orejón (act. 1542-1575), el hijo y sustituto de Íñigo Orejón (1473-act. 1515-1542)⁶⁷, el arquitecto de la casa ducal por aquellos años; para ello no habría sido necesario derribar el artesonado del salón alto de la Linterna como supuso Layna Serrano⁶⁸. Este mismo año se inició la sustitución del talud de arranque de

65 LAYNA SERRANO, Francisco. La desdichada reforma del Palacio del Infantado por el V duque en el siglo XVI. Op. cit. (n. 40); MARÍAS, Fernando. Los frescos del palacio del Infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos. Op. cit. (n. 40); MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. Repertorio documental de la arquitectura del manierismo en la ciudad de Guadalajara (1540-1635). En: *Wad-al-hayara*. 1987, n.º 14, pp. 397-400; MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. Arquitectura, arte y poder en la Guadalajara del Duque del Infantado a la luz de nuevos documentos (1560-1606). En: *Wad-al-hayara*. 1998, n.º 25, pp. 383-414.

66 MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. Repertorio documental de la arquitectura del manierismo en la ciudad de Guadalajara (1540-1635). Op. cit. (n. 65), doc. xiii, pp. 71-73.

67 Más que su hermano Diego de Orejón (act. 1559-1576), alarife vecino de Madrid, desde antes de 1568, otorgó testamento el 30 de marzo de 1570 (AHPM, e.p. Francisco Testa, 1576, Pr. 280, s. f.), habiendo estado casado con María de Luna de Guadalajara y Ana de Lasarte. Los Orejón eran descendientes de Yuçuf Orejudo (1491), maestro de obras mudéjar –más que estrictamente morisco– de Alcalá de Henares, padre de Íñigo y Francisco, aparentemente ya moriscos tras su conversión en 1502. Véase: GARCÍA LÓPEZ, Aurelio. Datos artísticos inéditos sobre el maestro de obras morisco, Acacio de Orejón (1519-d. 1574). En: *Wad-Al-Hayara*. 1993, n.º 20, pp. 265-289; GARCÍA LÓPEZ, Aurelio. El señor y el marginado: la familia morisca Orejón y la rivalidad de los maestros de obras cristianos. En: *Al-Qantara*. 1996, n.º 17, 22, pp. 271-290; GARCÍA LÓPEZ, Aurelio. Marginación, rivalidad y enfrentamiento: la familia morisca Orejón y los maestros de obras cristianos de Guadalajara en el siglo XVI. Nuevos datos documentales. En: *Wad-Al-Hayara*. 1998, n.º 25, pp. 357-382; MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. Arquitectura, arte y poder en la Guadalajara del Duque del Infantado a la luz de nuevos documentos (1560-1606). Op. cit. (n. 65), pp. 383-414; ROMERO MEDINA, Raúl. Maestros y obras en tiempos del III y IV duque del Infantado. Algunas precisiones y nuevos datos (1500-1566). En: *XV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara: Diputación, 2016, pp. 431-447.

68 LAYNA SERRANO, Francisco. La desdichada reforma del Palacio del Infantado por el V duque en el siglo XVI. Op. cit. (n. 40), pp. 61-74, docs. I y II.

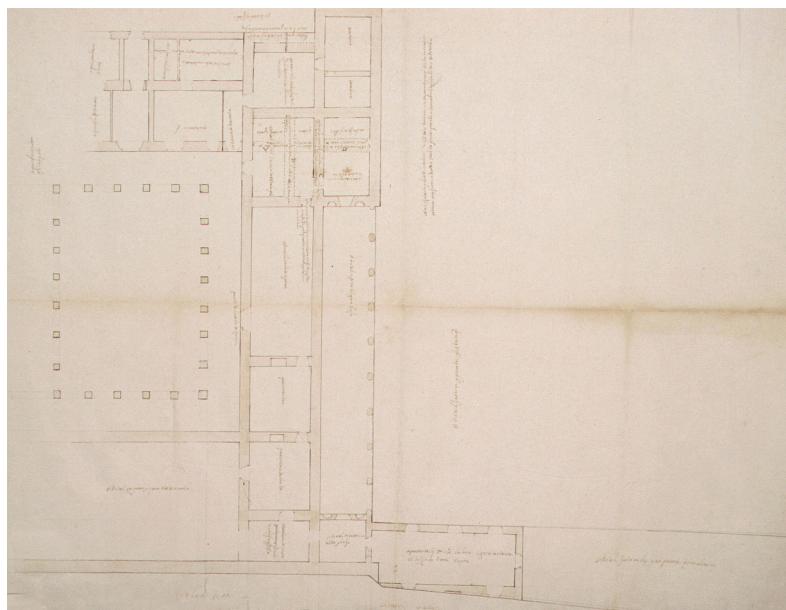


Figura 6. Planos del palacio del Infantado: planta (del primer piso) del palacio, huerta y jardines.

la delantera por un basamento de sillería y la apertura de nuevas ventanas que debían iluminar los nuevos sótanos de este cuarto delantero y del occidental, cuya construcción debía estar ya comenzada. Así mismo se decidió la labra de una portada en la fachada, para alcanzar las bóvedas desde la plaza septentrional, siguiendo la traza ya utilizada para las ventanas del cuarto oeste que se abrían a la galería gótica del jardín, conocido entonces como «quarto nuebo de la huerta»⁶⁹. En 1572 se tallaban las nuevas ventanas de la fachada (seis grandes y cuatro pequeñas) y de la «sala baja de la recámara» (cuatro grandes), siguiéndose en su forma el modelo de ventanas de la Torre Nueva del Alcázar de Madrid que había acometido Juan Bautista de Toledo para Felipe II⁷⁰. Naturalmente, estas eran necesarias para aumentar la iluminación de estas salas de la delantera y tal vez se emmarcasen en la obra de restauración de un deteriorado muro exterior. Sintomático de un sentido reverencial con respecto a la vieja obra es el cuidado que se tuvo en la conservación del aparejo de puntas de diamante de Juan Guas y Egas Coeman, aunque no es seguro que se modificara el cornisamiento general de la fachada, pues la

imagen del mismo que muestra la vista de la ciudad de Wijngaerde no se aleja de la de las fotografías decimonónicas; la techumbre que se proyectaba más allá del plano de la delantera parece haberse modificado solo en los años cuarenta del siglo XX, tras los bombardeos e incendio de la Guerra civil en diciembre de 1936⁷¹. También durante este año de 1572 se dio un importante empuje a la obra de los sótanos norte y oeste, obra que por su envergadura requería seguir desmontando los suelos superiores⁷².

Es evidente que algunas de estas obras de reparación estaban vinculadas con la reforma del piso inferior en sus laterales norte y oeste, con la habilitación de cuatro nuevas salas y los dos camarines octogonales a los lados de la llamada Sala de Don Zuria, y que conocemos gracias a cinco dibujos del Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo. De después de 1573 y de antes de 1585, nombrado ya maestro de obras del V duque Diego de Valera (act. 1573-1603), en sustitución de Orejón, deben de datar los dos planos que del palacio se conservan⁷³; están levantados con el fin de construir una sala aneja al bloque palaciego en su esquina noroeste, cerrando el jardín

69 Ivi, pp. 74-81, docs. III y IV. Un nuevo documento de Acacio de Orejón, contratando la traída de teja y ladrillo en Archivo Histórico Provincial de Guadalajara [en adelante: AHPGU], e. p. Juan Medina de Roa, 6 de julio de 1572, Pr. 156, s.f.

70 Construida con diseños de Juan Bautista de Toledo entre 1562 y 1568. GERARD, Véronique. L'Alcazar de Madrid et son quartier au XVIe siècle. En: *Colloquio Artes*. 1978, n.º diciembre, pp. 30-40; ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco. Casas reales y jardines de Felipe II. Madrid: CSIC, 1952; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI. En: *Archivo Español de Arte*. 1962, n.º 137, pp. 1-19.

71 LAYNA SERRANO, Francisco. La desdichada reforma del Palacio del Infantado por el V duque en el siglo XVI. Op. cit. (n. 40), pp. 1-86, docs. V y VI.

72 Ivi, pp. 86-90, docs. VII y VIII.

73 AHNob. Osuna, Planos 32 y 33, Leg. 2002, n.º 14.

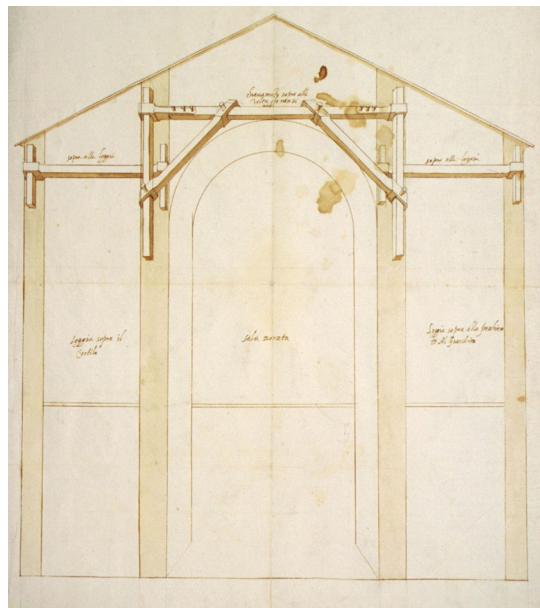


Figura 7. Dibujo con sección transversal del cuarto occidental.
Palacio del Infantado.

por el septentrión. Esta sala, al parecer la caballeriza del duque, constaría de sótano y dos pisos, con entrada por el lienzo norte y, por medio de una escalera de dos tiros, por el occidental; está comunicaba con el jardín y daba paso al piso inferior. La delantera de este añadido presentaba tres ventanas por suelo, solo las centrales practicables, pues las laterales estarían fingidas. Por su lado meridional, en cambio, se abrirían tres ventanas útiles por piso (fig. 6). El interés de estos dos proyectos radica más que en la descripción de este cuarto en el hecho de que no se esboza la distribución de salas de la zona oeste del palacio, sometida por aquellas fechas a la restauración de la galería del jardín de la que ya hemos hablado. Las salas principales parecen estar ya acabadas en cuanto a su distribución arquitectónica. En cambio, tanto la crujía septentrional como la zona secundaria del ángulo suroeste estaban todavía siendo modificadas en su repartimiento espacial y funcional. La zona comprendida entre el patio, el jardín y el meridional «sitio del rosal», la parte trasera de la casa sufría derribos de viejos tabiques para dar cabida a las nuevas habitaciones destinadas a tesorería, contaduría, escritorio

de veedores, recámara, cocinas, etc. Obra típica de acondicionamiento de un espacio viejo en función de unas nuevas necesidades prácticas, obras nuevamente de tipo funcional.

Un tercer dibujo del Archivo Histórico de la Nobleza [en adelante: AHNob.] presenta mayores problemas de análisis⁷⁴. Se trata de una sección transversal – ligeramente en perspectiva o escenografía– del cuarto occidental del palacio en la que se representa la forma de construir una nueva techumbre sin dañar el artesonado de la *sala Dorata* o Sala de Linaje(s), gracias a un nuevo *chiavamento sopra alla volta che non si vea*. Este sostendría el tejado a dos aguas de todo el cuarto, incluyendo la *loggia sopra il Cortile* y la *loggia sopra alla peschiera et al Giardino* (fig. 7). Como vemos, los comentarios explicativos están escritos en italiano, pero su grafía no coincide con la del pintor Rómulo Cincinato (el florentino Romolo Cincinnati, ca. 1540-1597), llegado a España en 1567 y autor de las decoraciones al fresco, en las que parece haber trabajado durante casi tres años⁷⁵, según la documentación, entre mayo

74 AHNob. Osuna, Plano 72, Leg. 2002, s. n°.

75 Quizá pudiera haber sido Andrea Rodi, el arquitecto italiano vinculado a los Hurtado de Mendoza, Marqueses de Cañete, desde 1572 en su obra de la capilla del Espíritu Santo de la Catedral de Cuenca. ROKISKI LÁZARO, María Luz. El claustro de la catedral de Cuenca en el siglo XVI. Sus arquitectos. En: *Boletín de Información del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca*. 1975, n.º 82, pp. 23-34.

de 1578 y julio de 1580⁷⁶. Así mismo se conservan dos dibujos de las llamadas salas de Don Zuria y Atalanta, y de una puerta.

En 1585 se reparaba y fortificaba la pared y galería del jardín de poniente. Esta nueva obra comportó el desmontaje de sus arquerías (asegurándose el artesonado de la Sala de Linajes superior), la labra de tres ventanas para el piso alto, conforme a la traza de la de la antesala o alhanía (sala del ángulo noroeste) pero sin frontones (el de la ventana de la alhanía debía ser rozado porque la pared se había de pintar), la reconstrucción fiel de las arquerías de Lorenzo de Trillo y la apertura de nichos en los muros de sus extremos⁷⁷. Así pues, en este año de 1585 continuaban las obras de decoración pictórica. En 1590 la hija del V Duque y futura VI duquesa D.^a Ana de Mendoza de la Vega y Luna (1554-1601-1633)⁷⁸, viuda por entonces de D. Rodrigo de Mendoza (†1587), su tío, decidió emprender una nueva obra. Acondicionó

parte del ala oriental de la casa y construyó algunas habitaciones adosadas a este muro (escalera, oratorio, antecamarín), imitando en su exterior con ventanas y aparejo de cantería fingidos el pabellón de la delantera recién construido, que continuaba la línea de fachada y cerraba por el norte el jardín y huerta palaciegos⁷⁹. Todavía en 1593 se encargaban remesas de ladrillo, tal vez para el jamás identificado Cuarto del Cerrado, al que aparentemente se quería dotar de «ventanas como las que se hicieron en Aranjuez», referencia a otra obra de los sitios reales filipinos, en este caso del palacio del Tajo⁸⁰. Todavía en 1595 proseguían las obras o, al menos, las de azulejería⁸¹.

Esta reforma de los últimos treinta años del siglo XVI testimonia por una parte la precariedad constructiva del patio y el deseo de modernizar, de acuerdo con nuevos criterios de funcionalidad, muchas de las salas del cuarto septentrional de tanto del bajo de verano como del alto, sobre

76 MARÍAS, Fernando. Los frescos del palacio del Infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos. Op. cit. (n. 40); DE ANTONIO SÁENZ, Trinidad. *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1987.

DE ANTONIO SÁENZ, Trinidad. Una familia de pintores: Rómulo Cincinato y sus hijos Francisco, Diego y Juan. En: *Tiempos y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, II, pp. 857-866 pp. 857-866. RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. Adiciones al catálogo del pintor Rómulo Cincinato. En: *Academia*. 2001, pp. 67-79. VARELA MERINO, Lucía. Diego Rómulo, el pintor caballero. En: *Symposium Internacional Velázquez. Actas del Symposium Internacional Velázquez*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2004, pp. 179-193.

77 LAYNA SERRANO, Francisco. La desdichada reforma del Palacio del Infantado por el V duque en el siglo XVI. Op. cit. (n. 40), pp. 55-58 y pp. 91-94, doc. X; LAYNA SERRANO, Francisco. Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV-XVI. Op. cit. (n. 44), Tomo IV, pp. 315-317.

78 BAÑOS GIL, M.^a Ángeles. "Ana de Mendoza de Luna y de la Vega, VI duquesa del Infantado", En ALEGRE CARVAJAL, Esther (ed.). *Damas de la casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Polifemo, 2014, pp. 287-317.

79 AHNob. Sección Osuna, Leg. 3398 L, f. 146: Condiciones y contratos del 8 de octubre de 1590 del maestro de albañilería y carpintería Alonso Pérez. Todo ello se destruyó en el siglo XIX para dar paso al nuevo lateral clasicista.

80 MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. Arquitectura, arte y poder en la Guadalajara del Duque del Infantado a la luz de nuevos documentos (1560-1606). Op. cit. (n. 67).

81 Archivo Histórico Provincial de Toledo [en adelante: AHP], e.p. de Talavera de la Reina Juan Vázquez, 15 de marzo de 1595, Pr. 14467, s.f.: Compromiso del azulejero talaverano Fernando de Loaysa de 8.000 azulejos con figuritas para el corredor y nichos (camarín nuevo) de la huerta. El 30 de marzo Loaysa suscribía una carta de compañía con Antonio Díaz para poder servir el pedido.

modelos italianos filtrados a través de las obras reales de Felipe II.

La intervención del siglo XVII

Prácticamente otros cien años después del inicio de las obras quinientistas, volvieron los andamios, en tiempos de la VIII duquesa Catalina de Mendoza Sandoval de la Vega y Luna (1657-1686), casada con el duque consorte del Infantado y IV duque de Pastrana Rodrigo de Silva Mendoza y Guzmán (1614-1675). Aunque los duques habían sustituido Guadalajara por Madrid como su residencia principal ya en 1633⁸², con el VII duque don Rodrigo Díaz de Vivar Sandoval Hurtado de Mendoza de la Vega y Luna (1614-1628-1657), quien además residió en Italia entre 1649 y 1655 como embajador y virrey de Sicilia, el palacio seguía constituyendo una casa importante.

En 1666-1667, mientras residía en Guadalajara el Príncipe don Juan José de Austria durante seis meses, se comenzó a acondicionar la residencia para el hijo de Felipe IV y hermanastro de Carlos II, con obras de albañilería y blanqueado, y

alhajado de tapices, pinturas, esteras, etc.; su oratorio, cámara, antecámara y retrete, dos alcobas, piezas de dormir y comer y de música y de capas, despachos, y diferentes espacios para sus secretarios, contralor, sumiller y otros servidores. También fueron importantes las piezas de la mesa de trucos y el juego de pelota, ubicado en el hospital de la Misericordia. De hecho, el pintor y arquitecto Francisco de Herrera Inestrosa «el Mozo» (1627-1685), aparecía pintando al fresco en el juego de pelota que don Juan José había mandado acondicionar en el palacio del duque consorte del Infantado en Guadalajara⁸³.

En 1669, próximo don Juan José a regresar –de marzo a junio– a Guadalajara, se contrató en Madrid con Blas Solano el dorado de artesones y linterna de una sala, que había restaurado el maestro ensamblador de Madrid Juan de Perales, y que debiera corresponder con la llamada sala de la Linterna, hoy desparecida pero representada en sus dibujos de hacia 1860 por Santiago Viaplana y Casamada, de la sección longitudinal y planta alta del palacio, y grabados respectivamente por

82 Nombrado heredero por la VI duquesa doña Ana en 1624, a la muerte de Juan Hurtado de Mendoza, VI duque consorte del Infantado, que conllevó su retiro.

83 GONZÁLEZ ASENJO, Elvira. *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 391-397; RUBIO FUENTES, Manuel. *Una ciudad castellana en el siglo de oro: Guadalajara (1630-1700)*. Tesis doctoral. UNED, 1996; MARÍAS, Fernando. Definición y límites del mecenazgo: en singular, dual y plural, con la basílica del Pilar al fondo. En: IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (ed.). *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 103-142.

Francisco Pérez Vaquero y Esteban Buxó⁸⁴. Se puede constatar también en algunas de las fotografías de antes del bombardeo del palacio.

Pocos años más tarde, tras el paso de Carlos II por la ciudad el 22 de abril de 1677, camino de Zaragoza, se acometieron nuevas obras, quizá pensándose en un eventual regreso. Según la escritura de obligación del maestro de obras Felipe de la Peña, del 12 de mayo de 1678, se habían comenzado diferentes obras en el palacio y la armería, y en otras casas de Heras, Renterías de Fresno y Maluque, de las que se dieron cuentas el 25 de octubre de 1680⁸⁵, por tasación del carmelita descalzo Fray Martín de Santa Teresa⁸⁶. Felipe de la Peña es más conocido como colaborador, entre 1696 y 1728, del arquitecto Felipe Sánchez (ca. 1650-1712) en la obra del Panteón de los duques en el convento de San Francisco de Guadalajara⁸⁷. De inmediato, en 1679, se

contrató la obra de los tejados por parte de De la Peña y Pedro Joseph⁸⁸.

En 1682 se le abonó a De la Peña la obra de la pieza de la mesa de los trucos, esto es el viejo Salón de Cazadores, nuevamente tasada por el carmelita descalzo⁸⁹. Al año siguiente de 1683, de la Peña se ocupó de la obra del estanque del jardín, tasada por parte del religioso y quizá con una traza dada por el maestro de la duquesa María de Haro y Guzmán (1644-1693), Manuel del Olmo (1631-1706), quien llegó a aparejador del Buen Retiro y maestro mayor de las fuentes de la villa de Madrid⁹⁰.

De nuevo, ahora en 1684 Felipe de la Peña suscribió una memoria de los reparos llevados a cabo en el lienzo del jardín, con el cuarto nuevo que se levantó ya en el siglo XVI y todavía era visible en el plano topográfico del palacio de 1878 del topógrafo Eustaquio de Castro y Cea, y en algunas fotografías aéreas anteriores a 1936, y las caballerizas; otros afectaron a la zona

84 BNE, Ms. 11.015, fol. 52, 2 de enero de 1669, Blas Solano maestro dorador, Razón: De la escriptura que el susodicho otorgo en 2 de enero de 1669 a favor de Su Excelencia. Por escriptura otorgada en la villa de Madrid dicho dia mes y año ante Juan de Mañas Castilla parecio presente y se obligó Blas Solano maestro dorador de mate que vive en la Carrera de San Ger^{mo} a acer digo a dorar dichos artesones y linterna contenidas en la dicha obra que se ha obligado a acer Juan de Perales dorandolo en tan perfeccion que estado de mas dorado conforme se le fuera dando la obra echa por 7.000 reales 3.000 para comenzar y mediada la obra 2 y los otros 2.000 acabadas que sea y asimismo a de dorar lo que esta al tiempo de fixar la madera una con otra de la vieja y nueva que se hiriere maltratar como parte de dicha escriptura.

85 BNE, Ms. 11.015, fols. 47-50. Apéndice documental, documento 1.

86 No aparece en: VERDÚ BERGANZA, Leticia. *La arquitectura carmelitana y sus principales ejemplos en Madrid (S. XVII)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1996; MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. *La Arquitectura Carmelitana*. Ávila: Diputación de Ávila, 1990, pp. 49-78; MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. Addenda al diccionario de artífices del Carmelo descalzo. Arquitectos, maestros de obras y ensambladores. En: *Monte Carmelo*, 2001, vol. 109, n.º 2, pp. 479-489.

87 TRALLERO SANZ, Antonio Miguel. El Panteón de los duques del Infantado: espacio y luz. En: *EGE - Revista de Expresión Gráfica en la Edificación*, 2022, n.º 17, pp. 72-90.

88 BNE, Ms. 11.015, fols. 57-58. Apéndice documental, documento 2.

89 BNE, Ms. 11.015, fol. 56. Apéndice documental, documento 3.

90 BNE, Ms. 11.015, fols. 53-55. Apéndice documental, documento 4.

superior a la sala de los Linajes, a la sala del balcón dorado, de imprecisa identificación, y a la zona de las cocinas⁹¹.

Fallecida la duquesa, el nuevo X duque don Juan de Dios Silva y Mendoza (1672-1693-1737) recibió en 1697, de nuevo de Felipe de la Peña, nuevas memorias, ahora definidas y redactadas por José del Olmo (1638-1702)⁹², el hermano de Manuel que alcanzó en la corte de Madrid los cargos de maestro de la villa (1681) y de las obras reales (1687)⁹³. El documento hace referencia a estancias importantes del palacio como el Salón de Cazadores o de Trucos, cuyo artesonado se restauraba, situado en el piso principal o cuarto alto en la crujía sur, que contaba desde el siglo XV con una espectacular chimenea y donde se situaba la mesa de billar o trucos. La mesa se repararía, como veremos, el 26 de mayo de 1698; junto a ella se encontraba una pieza contigua con ventanas al corralón. También se menciona la escalera principal que estaba ubicada en el ángulo suroeste y que comunicaba las estancias del cuarto bajo con las del cuarto principal o alto, interviniéndose en su artesonado. Así mismo, se habla de la «Torre del palacio» que miraba hacia la iglesia de Santiago, ubicada en la esquina noroeste, tal vez una

torre que formaba parte de lo más antiguo de las casas del Almirante (siglo XIV) y que, frente a lo sostenido por Layna Serrano, no había desaparecido con las reformas del siglo XVI del V duque.

Quizá la entrada más interesante del documento de Del Olmo sea la referencia al corredor meridional del patio —«que arrima al quarto del Alcayde»— donde se colocarían:

«seis barrotes en el sobrelecho del artesonado en los seis maçicos de las columnas pasando todo el grueso así de la pared ynterior como el que tienen los arcos haciéndole sus manezuelas con un poco de buelta con su pasador en cada uno de sus extremos y ha de tener cada pasador una bara de largo para asegurar la declinacion de las columnas».

Si en 1697 se acometía la restauración del patio, en 1698 tres canteros a las órdenes de Felipe de la Peña se encargaron del reparo de la portada principal, aunque desgraciadamente no se nos precise si hubo cambios o solamente se reajustaron las diferentes piezas sin modificaciones; también, con menor relevancia, se ejecutaron obras en la armería, el juego de pelota y la sala de la artillería⁹⁴.

91 BNE, Ms. 11.015, fols. 59-60. Apéndice documental, documento 5.

92 TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 229-252; TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pp. 514-518 y pp. 643-651.

93 BNE, Ms. 11.015, fols. 22-25. Apéndice documental, documento 6.

94 BNE, Ms. 11.015, fols. 19-21. Apéndice documental, documento 7.



Figura 8. *Crujía Noreste con resto de alfarje del corredor bajo. Palacio del Infantado, Juan Rodríguez de Segovia, c. 1485.*

Como continuación de estos reparos, en 1700 se acometió el del llamado cuarto de las Alcobas⁹⁵, situado en el ángulo suroeste de la planta principal o cuarto alto. Se trataba de un conglomerado de piezas con vistas al jardín, una de las alcobas o alhanías que flanqueaban el Salón de Linajes y que se había ya reformado en el siglo XVI, pues se las había citado en 1582 con motivo de la boda de Ana de Mendoza y su primer marido don Rodrigo. Más adelante, entre 1739 y 1740, sufriría nuevas reformas para recibir y alojar a la reina Mariana de Neoburgo. No obstante, vemos por este documento cómo se colocan puertas y ventanas en 1700.

La intervención del siglo XVIII

No sabemos las consecuencias que tuvo la Guerra de la Sucesión sobre el palacio del Infantado, aunque fue saqueado en 1706 cuando fue ocupado por las tropas del archiduque Carlos. En tiempos del X duque don Juan de Dios Silva y Mendoza (1693-1737) este rendiría pleitesía a Felipe V, quien se aposentó en 1710 y 1714, a la espera de Isabel de Farnesio, con quien se casaba en 1714. El diplomático francés François d'Harcourt (1677-1714) ha dejado constancia de las escenografías con las que

recibieron a Felipe V en Guadalajara, que se volcó con la visita:

«las calles estaban muy engalanadas con tapices, en las plazas se habían plantado árboles artificiales cargados de frutos, y se habían construido jardines y un pequeño bosque con conejos para dar al rey el placer de dispararles...»⁹⁶.

Todavía durante el tiempo de X duque don Juan de Dios Silva y Mendoza (1693-1737) se acometieron nuevas obras de relevancia, tal vez en previsión de alojar a la reina viuda –de Carlos II– Mariana de Neoburgo (1667-1740), quien tras permanecer exiliada en Toledo por muchísimos años, se retiró al Palacio del Infantado en 1739, para fallecer en Guadalajara al año siguiente, ya en tiempos de la nueva y XI duquesa doña María Francisca Ildefonsa de Silva Hurtado de Mendoza de la Vega y Luna Sandoval y Rojas (1707-1737-1770).

La principal intervención que se documenta en esta época es la llevada a cabo por Francisco Ruiz (1681-1744), maestro mayor de las obras del duque del Infantado, personaje documentado como discípulo del ya mencionado Felipe Sánchez de quien había heredado el cargo

95 BNE, Ms. 11.015, fol. 18, 28 de julio de 1700:

Orden de S. E. para la obra del paredón del jardín dorado del arteson y puertas ventanas del quarto de las alcobas:

He visto el reconocimiento que ha hecho Phelipe de la Peña del paredón del jardín y como tendra de costa 3.341 reales y siendo tan preciso hareis le executar luego tambien como la obra del arteson har^{do} primero el maestro obligación de deixarlo dorado con la perfección que dezis y hareis que Joseph Sacristán vecino de Trillo traiga las cinco puertas ventanas que se nezesan para el quarto de las alcobas y que teneis ajustadas con el por dos reales a medio el pie y me dareis aviso de ponerse en ejecucion. Dios os guarde, Madrid y julio 28 de 1700. El duque (rubrica).

96 BARRAU-DIHIGO, Louis. *Un voyage en Espagne au début du XV^e siècle*. En: *Revue Hispanique*. 1908, n.^o 53, pp. 247-257.



Figura 9. Vista actual de los corredores bajos. Palacio del Infantado.

ducal con toda lógica⁹⁷, llegando a maestro de la villa de Madrid. Entre Felipe Sánchez y Francisco Ruiz se documenta un maestro mayor del duque del Infantado, llamado Manuel Davarte, que en 1713 es llamado a la ciudad granadina de Guadix para los trabajos del tercer cuerpo de la torre de su catedral, junto al cantero granadino Francisco Rodríguez Navajas y el maestro Diego Rojo⁹⁸.

En mayo de 1732 el maestro Ruiz informaba de los reparos que necesitaban los corredores del palacio alertando de la situación precaria en el que se encontraban pues amenazaban ruina. Hay que recordar los problemas de estabilidad que tuvo esta estructura situada en el corazón del palacio desde sus inicios constructivos en el siglo XV. Estos corredores del piso alto y bajo fueron cubiertos por unos pesados alfarjes de madera –del que se conserva en la actualidad un único fragmento en el esquinazo norte del corredor bajo– con decoración policromada de lazos, estrellas y florones, rematadas con botones y flores dorados. Dichos alfarjes fueron terminados de policromar en torno a 1485 por el mazonero y pintor –probablemente autor de la labra de estos– Juan de Segovia

(Rodríguez de Segovia en algunas ocasiones) (figs. 8 y 9).

Dicho lo cual, como informaba Francisco Ruiz, había reconocido que dos líneas de los corredores del cuarto alto que daban al patio principal ya tenían sus arcos desplomados «por la falta de tirantes y por el empujo que hacen contra ellos los techos artesonados de madera que dichos corredores tienen». Efectivamente es una evidencia que el peso de estos artesonados no quedaba contrarrestado por ningún elemento que impidiera que aparan casi directamente sobre la frágil danza de los arcos góticos de perfil mixtilíneo. Así, para evitar mayor desgracia, el maestro mayor de los duques proponía que era necesario quitar los que miran a mediodía y poniente, y engatillar los arcos y columnas de oriente y sur «para que no suzeda desgracia», echando estacas de hierro y capillas por arista encamionadas y alistonadas con madera en los ángulos y esquifes encamionados de madera con sus cornisas de yesería con sus cielos rasos, con costo de hasta 12 000 reales de vellón⁹⁹. El resultado fue, como se observan en las fotografías del siglo XIX y XX, sustituir estas estructuras del cuarto alto por bóvedas encamionadas, conservándose los alfarjes del cuarto bajo hasta el bombardeo de la

97 TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños. Op. cit. (n. 92); TOVAR MARTÍN, Virginia. Nuevas consideraciones sobre el edificio singular del colegio madrileño de San Fernando. En: *Anales de la historia del arte*. 1994, n.º 4, pp. 252-297.

98 GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. Arquitectura y ornato en la altiplanicie granadina durante el siglo XVIII. En: *Boletín del Instituto de Estudios Pedro Suárez*. 1994-1995, n.º 7-8, p. 90; GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. Reflexiones en torno al arte de la altiplanicie granadina en el siglo XVIII. En: *Guadix y el antiguo reino nazarí de Granada (ss. XVIII-XIX)*. Guadix: Ayuntamiento de Guadix, 1997, pp. 205-221.

99 BNE. Ms.11.015, fol. 61-63. Apéndice documental, documento 8.



Figura 10. Corredores altos con bóvedas encamionadas. Palacio del Infantado.

Guerra Civil de 1936 en el que ardieron en su totalidad. Aunque hoy veamos las bóvedas blancas muy rebajadas como sustitutos de artesonados de madera, con sus perfiles de arcos deprimidos, restauradas por José Manuel González Valcárcel, estas reproducieron las dieciochescas y, por lo tanto, esta intervención de 1732 ha sido decisiva para la configuración final del palacio tal como lo contemplamos desde el reinado de Felipe V (fig. 10).

Conclusiones

En el siglo XIX el palacio del Infantado sufrió la ocupación francesa durante la Guerra de la Independencia y el abandono por parte de los duques del Infantado (1811). La fortuna de convertirse, el año 1879, en Colegio de Huérfanas de Guerra y en Colegio de Huérfanos de Artillería fue lo que abrió paso a una meritaria labor de restauración y mantenimiento por la Comandancia de Ingenieros de Guadalajara, que le ha permitido llegar en buen estado al momento actual. Tras el bombardeo por parte de los golpistas durante la Guerra Civil de 1936, el palacio sufrió las labores de restauración a partir de 1961 y 1978, lo que garantizó su ulterior conservación.

Como hemos podido comprobar, las intervenciones y las restauraciones realizadas a lo largo de los siglos de la Edad Moderna no solo modificaron la imagen de un edificio medieval, sino que estuvieron encaminadas a consolidar una

estructura compleja. Una obra gótica cuya fábrica debida a la mano de Juan Guas y Egas Coeman planteó serios problemas desde sus inicios constructivos que no llegaron a resolverse –al menos en lo que respecta a la solidez de su patio– hasta el siglo XVIII, en el que se alteró la cubrición de los corredores del cuarto alto. No fue la única obra de Guas en la que esto sucedió, pues la portada occidental de la catedral de Ávila no logró recuperar su solidez hasta la intervención de 1777 del arquitecto Ceferino Enríquez de la Serna.

Aunque el palacio mantuvo la esencia medieval –a pesar de los intentos del duque del Infantado que insistió en imprimirle un aire moderno en tiempos de Felipe II– su imagen fue reprimida e inventada parcialmente en el siglo XX, a partir del alzado imaginativo de Emilio Carnicero Espino y a pesar de algunos de los detalles dibujados por Valentín de Carderera. La historia de un edificio levantado sobre unas estructuras precedentes del siglo XIV y reformuladas a finales del siglo XV –mediante añadidos procedentes de otras fábricas como algunas de sus cubriciones de madera– sigue generando hoy en día serias dudas como por ejemplo respecto a cómo fue concebida la fachada original en el proyecto de Juan Guas y Egas Coeman, dado que los primeros testimonios gráficos del siglo XVI y las fotografías del siglo XIX no parecen expresar una misma realidad. La falta de documentación nos invita a

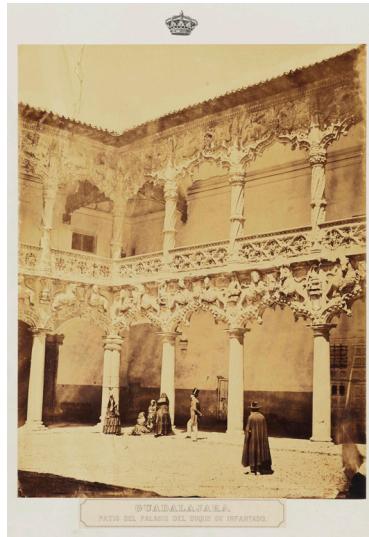


Figura 11. Patio de los Leones en fotografía de Clifford, 1856. Palacio del Infantado.
Figura 12. Patio de los Leones en fotografía de Laurent, s. XIX. Palacio del Infantado.



ser prudentes con nuevas hipótesis, pues ya la intervención especular del arquitecto José Manuel González Valcárcel (1967) – siguiendo las teorías e investigaciones del médico de Luzón Layna Serrano– nos permite suscribir las palabras de Marcel Proust del prefacio de *La Biblia de Amiens* de Ruskin: «bajo qué formas commovedoras y tentadoras pudo pese a todo deslizarse la mentira en el seno de su sinceridad intelectual...»¹⁰⁰.

Basta con comprobar qué imagen tenían los leones en las viejas fotos y cómo los contemplamos en la actualidad. ¡Uy! *Aufmerksamkeit mit dem Löwen* (figs. 11 y 12).

100 CALATRAVA, Juan (ed.). *John Ruskin. La Biblia de Amiens*. Madrid: Abada Editores, 2006, p. 116.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

1678, mayo, 12.

Escritura de obligación del maestro de obras Felipe de la Peña.

BNE, Ms. 11.015, fols. 47-50.

Phelipe de la Peña maestro de obras, Quenta: Lo que an importado lo que se obligo a hacer en las casas de su Excelencia asi en el palacio, armeria, casas de Maluque y Fresno y palacio de Heras. Pareze por escriptura otorgada por Phelipe de la Peña en Guadalajara en 12 de mayo de 1678 ante Diego de Yanguas scriuano del numero della se obligo a hacer las obras de las casas principales de la ciudad y de la armeria y tambien las del palacio de Heras Renterias del Fresno y Maluque con ciertas calidades y condiciones contenidas en dicha scripture que lo que cada una dellas ymporta es lo siguiente: La obra y reparos que hubo de hacer en dicho Palacio Principal de Guadalajara, Doze mill ducientos y quarenta reales de vellon 12.240.

La obra y reparo de las casas de la armeria de dicha ciudad en cincuenta y siete mil y quinientos reales 57.500. - 69.740.

La obra del palacio de Heras en ciento y diez mil reales 110.000.

La obra y reparo de las casas de la Renteria de Fresno en cincuenta y tres mil ochocientos y ocho reales 53.808.

La obra de las casas de la Renteria de Maluque en veinte y tres mil reales 23.000.

Asimismo parece importaron las demasias hechas en todas las dichas obras hechas por el dicho Phelipe de la Peña como consta de tasaçion y medida por el padre Fray Martin de Santa Teresa carmelita descalzo su fecha en Madrid en 25 de octubre de 1680 firmada de dicho religioso. Se sacaron por mas caudal al dicho Phelipe de la Peña noventa mil novecientos y sesenta y un reales y treinta y dos maravedies.

Por manera que suman y montan todas las dichas obras y mejoras hechas en ellas trescientos y quarenta y siete mil quinientos y nueve reales y dos maravedies como dellas parece que aviendola visto el dicho Phelipe de la Peña la aprobo consintio y firmo en Madrid a quatro de febrero de mil y seiscientos y ochenta y un años siendo testigos Domingo de Mañas Castilla y Raphael de Medina residentes en esta corte Phelipe de la Peña (rúbrica)

Satisfaccion en dinero recibido de su Excelencia por el dicho Phelipe de la Peña.

Primeramente se le vajan al dicho Phelipe de la Peña diez y seis mil reales que en virtud de libranza de su Excelencia de 23 de marzo de 1678 parezerecio los 8.000 dellos por manos de Xptoval de Rivas may^{mo} de Hita y los otro ocho por mano de Francisco de Riaza como della pareze de reçivos del dicho Phelipe de la Peña 16.000.

Mas se le vajan seis mil reales en las que por otra libranza de su Excelencia de quatro de mayo de dicho año reçivio del dicho Xptoval de Rivas como consta della y de su reçivo 6.000.

22.000.

Mas otros seis mil reales que por otra libranza del dicho mes y año reçivio de don Manuel de Mahellana may^{mo} mayor de rentas de la villa de Espinosa como consta de dicha librança y reçivo 6.000.

Mas se le vajan quarenta y tres mil y quinientos y quarenta y siete reales por los mismos que reçivio por manos de dicho Francisco de Riaza que lo montaron diferentes materiales como consta de sus recibos y se le hicieron buenos a Juan de Montufar en quenta de 1677 a nº 281 43.547

Asimismo se le vajan veinte y dos mil reales de vellon que en virtud de otra libranza de su Excelencia de 6 de julio de 1678 recivio del dicho Francisco de Riaza consta della y su reçivo 22.000.

Mas trescientos y sesenta reales para el preçio de doze fanegas de trigo que por dos libranzas de su Excelencia reçivio las 6 de Xptoval de Rivas mayordomo de Maluque y las otras 6 en Francisco Camino mayordomo de Fresno que a razon de treinta reales cada una conforme a la orden de su Excelencia monta dicha cantidad 360

Mas se bajan veinte mill reales de vellon que en virtud de una libranza de su Excelencia de 28 de septiembre de 1678 reçivio del dicho Xptoval de Rivas como de ella consta y su recibo 20.000

Mas se vajan quarenta mil reales que por otra libranza de su Excelencia de 23 de noviembre de dicho año reçivio del dicho Xptoval de Rivas consta della y reçivo 40.000.

Mas ciento y diez y seis mil novecientos y veinte reales que por reçivo del dicho Phelipe de la Peña de 17 de marzo de 1679 le entrego don Juan de Montufar por manos de Francisco de Riaza que se le hicieron buenos al dicho doctor Juan en quenta de 1678 a nº 193 donde esta el reçivo 116. 921. 270. 828.

Mas veinte y cinco mil quattrocientos y sesenta y un reales que por reçivo del dicho Phelipe la Peña de 11 de marzo de 1680 reçivio de Xptoval de Rivas como del consta 25.460.

Mas se le vajan quarenta y un mil doscientos quarenta y siete reales que por otro recivo del dicho Phelipe la Peña de 16 de julio de 1680 pareze averle entregado el dicho don Juan de Montufar por mano del dicho Francisco Riaza y se le hicieron buenos al dicho don Juan en quenta de 1679 a nº 120.

Mas se le vajan quinientos reales que en 28 de octubre de 1680 reçivio de doña Isabel Muñoz camarera de su Excelencia del dinero de su cargo 500.

Por manera que suma y monta el dinero que tiene reçivido el dicho Phelipe de la Peña trescientos y treinta y ocho mil y treinta y seis reales que vajados de los trescientos y quarenta y siete mil quinientos y nueve reales y treinta y dos maravedies en que se ajustaron todas las obras y mejoras hechas por el dicho Phelipe de la Peña de su cargo alcanza el susodicho a la hacienda de mi señoría en nueve mil y quattrocientos y setenta y tres reales y treinta y dos maravedies

Como de esta cuenta parece salvo error con declaracion de la cantidad que importaren las tablas de pino que tomo el dicho Phelipe de la Peña del palacio de Heras no le van cargas al dicho Phelipe de la Peña que lo que importare se le a de descontar del alcance antecedente que aviendolo visto y entendido el dicho Phelipe de la Peña aprovo y consintio y dandole satisfaccion del alcance referido se dio por satisfecho y pagado de todas las cantidades de las dichas obras que han estado a su cargo hasta oy dia de la fecha y confeso que las pagas mencionadas en esta cuenta son ziertas y verdaderas y las a recivido como en ellas se contiene de que a mayor abundamiento se dio por entregado y lo firmo con los contadores de la casa y estados del Infantado porque se fenecio esta cuenta en Madrid a quatro de febrero de mil y seiscientos y ochenta y un años siendo testigos Joseph del Castillo Domingo de Mañas y Raphael de Medina residentes en esta corte Manuel Lopez (rúbrica) Felipe la Peña (rúbrica).

Documento 2

1679, agosto, 29.

Escritura de obligación de Felipe de la Peña y Pedro José.

BNE, MSS. 11.015, fols. 57-58.

Phelipe de la Peña y Pedro Joseph maestros de obras:

Escritura de obligacion que otorgaron para el trastejo del palacio y casas principales de Guadalajara.

Parece por escritura otorgada en la ciudad de Guadalaxara este 29 de agosto de 1679 ante Geronimo de Riaza escribano del numero della que Phelipe de la Peña y Pedro Joseph maestros de obras junto y de mancomun se obligan de hacer la obra y reparo del palacio de Guadalaxara y la de las casas azerorias a el con condicion de trastejar todos los tejados del dicho palacio y casas azesorias a canal abierta todas las tejas haciendose con yeso puro todos los caballetes y respaldares y las boquillas y tejas que las cubre en todos los aleros y las ultimas que cubren los caballetes bien sentadas y chufadas con yeso para que no las levante el ayre quedando por cuenta de su Excelencia el comprar la teja y el plomo para las canales maestras con otras condiciones expresadas en dicha escriptura y por precio de 27.000 reales de vellon que se les havian de dar 9 reales de contado otros 9.000 a fin de septiembre 4.000 a 15 de octubre del año de 1679 y la restante cantidad a fin de octubre que era el dia que debian de dar acabada la obra y en su defecto pudiese su Excelencia a costa de los dichos maestros mandar hacer dicha obra y trastejo y por Francisco de Riaza en nombre de su Excelencia se acepto dicha escriptura y en cumplimiento se hizo dicha obra y reparos como mas largamente consta de dicha escriptura que era con los recados de la quenta principal de las obras que estuvieron a cargo del dicho Phelipe de la Peña que no se comprendieron en esta escriptura que desta obra no se les debe cosa alguna y el recibo esta con los recados de la quenta de don Juan de Montufar del año de 1679 n° 119. Previniese aquí para que conste y que en ningun tiempo tengan que pedir los sudodichos.

Documento 3

1682, febrero, 13.

Pliego de obras de Felipe de la Peña, maestro de obras.

BNE, MSS. 11.015, fol. 56.

Phelipe de la Peña maestro de obras vecino de Guadalajara; Pliego, Lo que importo la obra hecha en el palacio que su Excelencia tiene en la ciudad y como se le dio satisfacción.

Hubo de haber el dicho Phelipe de la Peña por la obra hecha en el palacio principal que su Excelencia tiene en la ciudad de Guadalajara asi en la pieça desta mesa de trucos como de otras conforme a la medida y tasacion hecha por fray Martin de Santa Theresa en virtud de orden de su Excelencia su fecha de dicha medida de 13 de febrero de 1682 treinta y dos mil seiscientos y quarenta y seis reales y diez maravedies en que ba incluso el preçio de todas las zerraduras y llabes que se hicieron para las puertas del dicho palacio en que se encargo el dicho Phelipe la Peña y la dicha tasacion y medida esta dentro de este pliego digo que se puso con los demas medidas de todas las obras que an estado a su cargo. 3.646 R 10.

Como se dio satisfacción:

Nº 1 Recivido de Francisco de Riaza

Lo primero se le da en satisfacción al dicho Phelipe de la Peña diez mil reales de vellon que en 20 de marzo de 1682 recivio de Francisco de Riaza vecino de Guadalaxara como consta de su recivo de dicho dia que esta con los recados de la quenta de Juan de Montufar de los años de 1681 1682 quenta nº 156 donde se les hicieron buenos 10.000.

Documento 4

1683, mayo, 19.

Pliego de obra de Felipe de la Peña, maestro de obras.

BNE, MSS. 11.015, fols. 53-55

Phelipe de la Peña maestro de obras vecino de Guadalajara.

Razón: El dinero que hubo de haber por la obra que hizo en el estanque y otros reparos de las casas y palacio de la ciudad de Guadalajara como se pago.

Parece por una medida y tasación hecha por fray Martin de Santa Theresa relixioso carmelita descalzo su fecha de 19 de mayo de 1683 haver importado la obra que hizo Phelipe la Peña maestro de obras vecino de dicha ciudad en el estanque que hay en el jardin del palacio de Guadalajara y un pasadizo que se hizo

en el para uso del cenador y otros reparos como por menor se refieren en ella ocho mil y quatrocientos y veinte reales y veinte y tres maravedies y descontados 16 reales y 22 maravedies que hizo de baxa Manuel Olmo maestro de obras de su Excelencia en esta corte de quien esta firmada en 10 de julio del dicho año queda en ocho mil trescientos y quatro reales como consta de la dicha tasaçion que esta en el legajo de las demás obras que a executado el dicho maestro Phelipe de la Peña 8.304 reales.

Como se le pagaron.

Primeramente se le dieron por don Geronimo de Conturas alcayde del dicho palacio cinco mil y quinientos y treinta y tres reales que paraban en su poder del resto de los 6.360 que cobro los 3.000 dellos de Juan Palero vecino de la ciudad prozeditos de la leña del monte del lugar de Ziruelas que compro para fabricar carbon y los 6.360 de ocho toros que se dieron para las fiestas que la ciudad tuvo el dia de Corpus de dicho año de 1683 que los dio el mayordomo de Buytrago don Andres Barona Gamarra porque los 827 reales cumplimiento gasto el dicho don Geronimo en su servicio como consta de su cuenta que esta en este libro y el dicho Phelipe de la Peña dio reçivo en de 1683 que queda dentro de este pliego.

Libranza que se le dio en Francisco Lopez Coronel. Mas se le dan en satisfaccion dos mil setecientos y setenta y un real de vellon que por libramiento de su excelencia de 28 de julio de 1683 se le dieron en Francisco Lopez Coronel mayordomo de rentas de la villa de Valdeolivas con que se acabaron de pagar los 8.304 reales que hubo de haber por las razones referidas en este pliego.

No tubo efecto el libramiento que se refiere la partida y en 17 de mayo de 84 se dio otra sobre don Alonso Franco para que se le pagase en noventa y nueve arrobas de aceite que aprecio de 28 reales cada una haze la dicha cantidad.

Importa la satisfaccion ocho mil trescientos y quatro reales que son los mismos que hubo de haver el dicho Phelipe de la Peña por todas las obras fechas hasta el dia diez y nueve de mayo 8.304.

Don Francisco Lopez Coronel mayordomo de rentas de la villa de Baldeolibas de los maravedies de vuestro cargo dad y pagad a Phelipe de la Peña maestro de obras vecino de la ciudad de Guadalajara dos mil setecientos y setenta y un reales que balen noventa y quatro mil doscientos y catorze maravedies que los libro y mando pagar por resto de los ocho mil trescientos y cuatro reales que hubo de aver por la obra y reparos que hizo en el palacio y casas principales que tengo en dicha ciudad conforme a la medida y tasacion hecha por fray Martin de Santa Theresa relixioso y carmelita descalzo su fecha de 19 de mayo pasado deste presente año que original queda en mi contaduria porque los cinco mil quinientos treinta y tres reales restantes cumplimiento a los dichos ocho mil trescientos y quatro reales se le han pagado por mano de don Geronimo de Contreras alcayde de las dichas casas y palacio de los seis mil trescientos y sesenta reales que entraron en su poder del precio de ocho toros que se dieron a dicha ciudad por el mayordomo de mi villa de Buyrago a razon de quatrocientos y veinte reales cada uno y del monte que vendio mi ciudad de Ciruelas a Juan Palero vecino de dicha ciudad para hacer carbon al que me hizo cesion este lugar en pago de las alcabalas haviendose hecho pago el dicho don Geronimo de los

ochocientos y veinte y siete reales que sobraron destos dos efectos y por diferentes gastos que hizo de mi orden como por menor consta de su memoria firmada que tambien queda en mi contaduria y en virtud desta y recibo de dicho Phelipe la Peña mando a mis contadores os lo reciban y pasen en quenta de dichos dos mil setecientos y setenta y un reales y que tomen la raçon en mi contaduria hecho en Madrid a veinte y ocho de julio de mil seiscientos ochenta y tres. La duquesa (rúbrica)

V.E. libra Phelipe la Peña maestro de obras vecino de Guadalajara 2.771 reales cumplimiento a 8.304 reales que hubo de aver por la obra que hizo en el palacio de dicha ciudad en don Francisco Lopez Coronel.

Nota. Hubo efecto esta libranza que dio a favor del susodicho en don Alonso Franco para que se lo pagase en 99 arrobas de azeyte que a precio de 28 reales se hizo a su favor. Tomose la razon en contaduria de su Excelencia. Manuel López (rúbrica)

Documento 5

1684, septiembre 2.

Memoria de las obras y reparos necesarios en el palacio del Infantado.

BNE, Ms. 11.015, fols. 59-60.

Memoria de los reparos de que se necesitan de haçer en los palazios de la Exma. Sra. Duquesa Duquesa (*sic*) del Infantado y Lerma mi señora que tiene en esta ciudad de Guadalaxara en la forma siguiente:

Primeramente en el quarto nuevo que mira al jardin esta cayda la primera pieza un pedazo de cielo raso que tiene setenta y dos pies superficiales el qual se ha de bolver hacer alistonando y en almizando dejándolo rematado de yeso negro o blanco en la misma conformidad que lo demas que esta en pie y entablado por la parte de arriba por razon de que no caiga tierra sobre el dicho cielo raso y solarlo de yeso negro conforme lo demas del el desban.

Mas en el jardin en todo el lienzo que mira al hospital de la Misericordia que tiene duçientos y sesenta y quatro pies de linea que esta desejado es nezesario bolverlo a tejar igualando primero algunos desportillos con yeso por raçon de que se puedan tener las texas y sentar su caballete con cal.

Mas en un pedazo de una tapia que esta descarnado es necezario hacerlo de mamposteria de todo su grueso que son cuatro pies y de largo doze y de alto quatro y seis pies mas a media oxa por los quatro dichos de alto y pie y medio de entrega todo ello muy bien reçivido con yeso puro.

Mas ençima de la puerta de la bajada del jardin que son treinta y tres pies de linea que son dos y los de tapias de tierra negra se an de bolver a hacer echando sus çintas de ladrillo enzima de cada ylo y tejarlo en la misma conformidad que las tapias dichas.

Mas nezerario se quiten las quattro ventanas que tiene el convento y hospital de nuestra señora de la

Misericordia que miran al jardin por donde se registra todo el y lo mas de dicho palacio y bolverlas a romper a los lienzos de las quadras del patio de dicho hospital arrimadas a los [ramas?] de los pilares de esquina en labrandolas y dejandolas guarneçidas de yeso negro y maçizar sus guecos de albañilería y guarnecerlos por dentro con yeso negro.

Mas en la cozina principal de dicho palacio ay caydo un pedaço de tabique que tiene treinta y seis pies de superficie y algunos descostrados sea de bolver hazer sentando un pie derecho de madera de sesma y ochava para recibir dicha pieça del suelo y azer dos hornillas para la servidumbre de dicha cozina

Mas en la pieza que llaman de el estado esta desolado algunos pedaços y desbaratados los escalones de la subida de la ventana y unos descostrados de los lienzos de las paredes sean de bolver a hazer y solar con yeso el suelo y los descostrados escalones con yeso negro.

Mas encima del tejado de la sala de los linajes se ha caido un pedaço de chimenea y a maltratado el texado y con todas algunas tejas sea de bolver a componer uno y otro.

Mas en las casas asesorias de las principales que estan en la plaçuela de las caballerizas y en dichas caballerizas estan corridas muchas texas es necesario bolverlas a asentar y poner las que faltaren

Mas en la berja de arrimado al quarto nuevo del jardin estan todas podridas y es necesario bolver a hazer en la conformidad de la que se hiço nuevas.

Mas en el corral que arrima a la taona y cozina es necesario hacer nueve tapias de tierra negra y dejarlo todo alrededor de dicho corral por no tener texa ninguna y recalarse todas con las aguas sentando sus caballetes con cal.

Y todos los dichos reparos y cada uno dellos sean de hazer con buenos materiales y conforme arte y balen a toda costa de manos y materiales para todo ello dos mil quinientos y treinta y dos reales y medio sin que sea necesario dar por parte de su Excelencia mas que tan solamente los dichos maravedies y dichas condiciones las apoyo Phelipe la Peña como maestro de obras de dicha Excelentísima señora duquesa en la ciudad de Guadalaxara a dos días del mes de septiembre de mil y seiscientos y ochenta y quatro años Phelipe la Peña

Obra que a sido preciso añadir por aver conocido ser necesaria.

Por estar el ylo de las tapias que miran al hospital que su linea es de doscientos y setenta y quatro pies descarnado y imposibilitado de poder sentar las texas se hicieron nuebas veinte y quatro tapias negras de tierra y cinco aceradas en correspondencia de las que ay y tienen de alto treinta y quatro pies y a toda la linea se ha echado una çinta de ladrillo con filete para el vuelo de las tejas y regulada cada tapia negra a cinco reales y las azeradas a ocho y cada pie de filete con zinta de ladrillo con todo su grueso a toda costa a Real importa esto que sea aumentado quatrocientos y treinta y cuatro reales. Mas un pedazo de zimiento sobre el que carga el emparrado que tiene treinta y seis pies de linea de alto con su berdugo y filete y solado de ladrillo y cal por enzima para que escurran las aguas a costado noventa y quatro reales.

Mas en dichas tapias que miran al hospital a sido preciso hacer ciento y sesenta pies de mamposteria que ha costado a real ciento y sesenta reales.

Mas se han gastado en las caballerizas principales setenta y quatro reales en diferentes adereços en las pesebreras y otras cosillas.

Mas se han hecho diez y ocho pies de aleros y ocho canecillos tablados encima de la pieza del balcon dorado por aver caido un caño de una chimenea y deribadolo y se ha hecho dicho cañon y lo que de maltratado en este tejado a tenido de costos doscientos y diez y siete reales y esto se ha caido despues de que se envio la memoria de los reparos.

Ymporta lo que se ha hecho demas de la memoria primera novecientos y setenta y nueve reales que junto con los dos mil quinientos y veinte reales importando todo tres mil y quinientos y onze reales los quales reparos se han hecho comprándose los materiales con asistencia del señor don Geronimo de Contreras y pagando los oficiales y por su merced todos los días y asistiendo yo el dicho Phelipe la Peña dicha obra la qual esta ejecutada como se contiene y pagado todo su coste asi de materiales como de manos y para que conste orden de dicho señor don Geronimo hago esta declaracion y recibo. Guadalajara y noviembre veinte y tres de mil seiscientos y ochenta y quattro años. Enmendado dos mil y quinientos treinta y dos reales Phelipe la Peña (rúbrica)

Libranza de los 3.511 reales que han importado todos estos reparos sobre los her. De Francisco Preso. En 6 de diciembre de 1684.

Documento 6

1697, mayo, 29.

Pliego de obras de Felipe de la Peña.

BNE, MSS. 11.015, fols. 22-25.

Phelipe de la Peña maestro de obras de las casas que su Excelencia tiene en Guadalajara.

Memorias: Se hicieron por don Joseph del Olmo de los reparos que se nezesitan azer en dicha Casas Palazio azesorias ajustados por 9.000 reales con dicho Phelipe de la Peña.

Importan las referidas memorias de las obras que se han de executar en las casas palacio y azesorias de Guadalajara segun las memorias que estan en este pliego tomadas por don Joseph del Olmo 9.000 reales de vellon la qual cantidad quedo ajustada con dicho Phelipe de la Peña en 4 de junio de 1697 se les dio libranza de su Excelencia de la dicha cantidad al dicho Phelipe de la Peña en Francisco Parrales 9 reales.

Palacio Principal: Memoria de los reparos precisos que se necesitan ejecutar en el Palacio que en la ciudad de Guadalajara tiene el Ex^{mo} señor duque del Infantado y Pastrana mi señor.

Primeramente en el corredor del mediodía que arrima al quarto del Alcayde se an de meter seis barrotes en el sobrelecho del artesonado en los seis macíos de las columnas pasando todo el grueso así de la pared ynterior como el que tienen los arcos haciéndole sus manezuelas con un poco de buelta con su pasador en cada uno de sus extremos y a de tener cada pasador una bara de largo para asegurar la declinacion de las columnas.

En el arteson de la pieça que esta la mesa de los trucos sea de haçer su andamio de suerte que alcance a poder quitar las cornisas que se hallan maltratadas y sueltas sentando sus nudillos y bolberlas asentar y reclavar con estacas de yerro y tambien sean de quitar todos los florones y sobrepuertos deste arteson bolbiendolos asentar con clavos de chilla o chillones de suerte que queden seguros y firmes. Y sean de recorrer así de talla como volviendo a dorar lo que se maltratare.

Y en el rincon de la pieça que mira a levante y norte sea de meter un quadral al sobrelecho del arteson para unir este angulo que esta desunido atravesando los gruesos de paredes. Y sean de estropear todos los lienzos de este salon tapando todas sus quiebras y recorrer todos sus blanqueos.

Y tambien se han de recorrer y acer de yeso los pedaços de suelos que estan maltratados asi en el corredor como asentar los ladrillos y azulejos que faltaren en los quartos principales del palacio.

Tambien sea de adereçar con yeso de Lupiana el antepecho de la escalera principal.

Y sean de recorrer todos los tejados del palacio y sentar nuebas todas las tejas que el ayre lebanto en ellos el dia veinte deste presente mes y acer sus caballetes y espaldares de larguear dellas que es lo que a recivido el mayor daño.

En la esquina de un pilar de la torre de dicho palacio que mira a la de Santiago sean de meter quatro yladas de sillares y machuelos que tengan por la menor caveza dos pies y por la mayor tres y medio por media varo de alto y recevir todo lo que se conoze maltratado en el pilar y que se maltratare al tiempo de su asiento y sean de enfroscar o rebocar y enrasar todos los cimientos desde la reja de la esquina hasta el rincon de la entrada de lo acesorio con buena mezcla a tres espupertas de arena dos de cal.

Y en la zitara de mano derecha pasando desde la puerta queba a dar este paso a la escalera principal sea de haçer un zitara nueba para todo su largo y alto en que sean de sentar tres pies derechos con sus basas de piedra tosca que queden una quarta mas alta que la superficie del empedrado por estarse undiendo lo que oy ay.

Y en la armadura que esta encima sobre la escalera principal sea de desaçer desde el testero hasta las dos limas tesas y bolver haçer esta armadura de par ylera aprovechando en ella los pares que pueden servir y sentando nuebos los pares que faltaren dejando rematado esta armadura y tejado con entera perfezion y se desaçe lo que oy tiene por estarse undiendo.

En la galeria alta en el antepecho del corredor sea de entrar un pedaço de piedra que esta quitado en los balaustres y echar una grapa en una junta de las piedras del antepecho y acuñar las juntas con cuñas de

madera y buen yeso.

Mas en el jardin estan caydas las berjas que le dividen arrimado al estanque sean de bolver a hacer nuebas que la una tiene veinte y seis pies de largo y la otra quarenta y nuebe sentando sus bigas de olmo que tengan cuerpo para que entren las berjas y aprovechar la puerta de la una.

La puerta de la bajada del jardin esta echa pedaços nezesita de haçerse enrasada con sus cruzeros y peinaços y clavos de caveça redonda.

Mas el lienço de pared de entrada del jardin sea de demoler asta el pilar de la esquina y bolver haçer dos pilares sacando el zimiento desde la superficie de la tierra por la parte del arca del agua y azer sus berdugos y tapias por dos alturas y su albardilla en toda su linia pasando toda esta albardilla asta la esquina de las cavallericas.

Mas en la cozina principal sea de asentar un trozo de biga para cargar el guchillo de la guardilla y azer todos los descostrados con yeso de Lupiana de las paredes y taviques y sean de hacer los pedaços de taviques que estan caydos en la boca del horno y componer los poyos y solar de ladrillos algunos pedaços.

Sean de haçer dos ojas de bentana de obra enrasada para la que da luz a la cocina.

Sea de limpiar el patio contiguo a la cozina dejando las aguas corrientes.

Sea de trastear los tejados desta cozina y abitazion de los cozineros y recorrer los suelos en la abitazion de los cozineros y sentar un zerojo con su zerradura en una puerta que sube a esta avitazion desde la cocina.

Mas sea de solar en las pieças de lo azerosio del quarto del Alcayde donde tiene la cozina y adereçar el baçiadero del agua y echar una llave en la zerradura del postigo que da paso desde la cozina a los desvanes.

Mas sea de sacar un cañon de chimenea que deribo el ayre en la cozina del plato de regalo de los señores.

Mas sean de sentar un batiente dos jambas y un dintel de tres pies de ancho y embever una rexa fuerte en las jambas y dintel por no tenerla que esta en la fachada que mira a la plaçuela de la torre de Santiago en lo bajo.

Fecho en la ciudad de Guadalajara a beinte y nuebe de mayo de mil seiscientos nobenta y siete años.

Y se asentara en la condicion de la pieça del artesonado en que se explica la obra que sea de hacer en ella solo a de ser de la obligacion de Phelipe de la Peña el hacer los andamios a su costa y dar toda la clavaçon que fuese necesaria para fijar la cornisa del dicho artesonado y demas pieças que en el sean de fijar y sentar los nudillos que convenga para la fortificacion de la cornisa y el ajuste de lo que toca al entallador y dorador se condicionara al tiempo que se haga con lo que a estos artífices toca. En Guadalajara a 29 de 1697 Joseph del Olmo (rúbrica)

Ajustes de reparos contenidos en estas condiciones con Phelipe de la Peña en cinco mil reales Guadalajara y mayo 29 1697 Joseph del Olmo (rúbrica).

Documento 7

1698, mayo, 26.

Memoria de obras de Felipe de la Peña, maestro de obras.

BNE, MSS. 11.015, fols. 19-21.

Phelipe de la Peña maestro de obras. Pliego

De lo que supondran diferentes reparos hechos en las casas de Guadalajara juego de la pelota y artilleria año de 1697.

Por una memoria firmada del dicho Phelipe de la Peña a 26 de mayo de 1698 de haber ya portado la obra que hiço en las casas Palacio Armeria juego de la Pelota y Artilleria en el año de 1697 un mill dozentos y sesenta y tres reales de vellon como por menor consta de dicha memoria que esta derecha deste pliego 1.263.

Como se le pagan. En 6 de marzo de 1699 se le despacho librança de dichos 1.263 reales de vellon en Francisco Parrales administrador de las tercias del Partido de Guadalajara 1.263.

Memoria de lo que ba gastado de orden del Ex^{mo} señor duque del Infantado y Pastrana mi señor por Felipe de la Peña su maestro de obras en la Ciudad de Guadalajara.

Juego de Pelota. En 6 de mayo de 1697 se trabajo en el juego de la pelota en azer los costrados un oficial y tres peones montaron los jornales diez y ocho reales y medio 18 ^{mº}.

El martes siguiente trabajo la misma gente 18 ^{mº}.

Miercoles la misma jente trabajo 18 ^{mº}.

Juebes trabajo la misma jente 18 ^{mº}.

Mas se gastaron para dicho reparo cincuenta y ocho fanegas de yeso de Yriepal y Lupiana a dos reales la fanega monta ciento y diez y seis reales 116.

Mesa de trucos. Mas de orden de su Excelencia se adereço la mesa de trucos por estar mal tratada y quatro escuadras de hierro que se pusieron en las quatro esquinas que importado todo de trabajo de un maestro y materiales y cerrajero ciento y diez y seis reales 116.

Artilleria. Mas de orden de su Excelencia se hizo en la artilleria dos pilares a los lados de las puertas y sentarlas y un pedaço de mampostería y se empeço lunes 24 de marzo de 98 a llebar arena andubieron tres peones y quattro caballerias montaron los jornales diez y ocho reales y medio 18 ^{mº}.

Miercoles siguiente abduvo la misma jente 18 ^{mº}.

Juebes siguiente andubieron dos peones mezclando y batiendo cal montaron los jornales siete reales 7

Mas se llebo este dia treinta y quatro fanegas de cal muerta a real y medio un peon y una caballería monta todo cinquenta y seis reales y medio 56 ^{mº}.

Miercoles 2 de abril de dicho año andubieron un oficial y quatro peones trabajando en cimientos y pilares montaron los jornales veinte y dos reales.

Jueves trabajo la misma jente monta lo mismo 22.

Biernes trabajo la misma jente lo mismo 22.

Sabado la misma jente trabajo 22.

Lunes 7 de dicho mes de abril andubieron dos peones mezclando y batiendo cal montando los jornales siete reales 7.

Este dia se llevaron treinta y una fanega de cal muerta a real y medio cada una y un peon y una caballería montando todo cinquenta y dos reales 52.

El dia coho andubo un oficial y tres peones monta 18 reales y medio 18 ^{mº}.

El dia nuebe andubieron un oficial y quatro peones para hacer las tapias encima de los umbrales de las puertas monta veinte y dos reales 22.

El dia 10 andubo la misma jente lo mismo 22.

El dia 11 andubo trabajando la misma jente monta lo mismo 22.

Mas treinta y una carga de piedra puesta en la obra por cimientos y capon arrimado a los pilares a veinte y quatro maravedíes cada una monta 21 reales y 30 maravedies.

Mas ochocientos ladrillos que se gastaron a nueve reales el ciento monta setenta y dos reales 72.

Armeria. Mas se ha trabajado el dia 9 de mayo de 98 de orden del duque mi señor se ha trabajado en el quarto bajo de la armeria en solar unos pedaços y colocar el cañon de la chimenea y otros reparos de los soldados de yeso trabajo este dia tres peones y un oficial montaron los jornales diez y ocho reales y medio 18 ^{mº}.

El dia siguiente trabajo la misma jente 18 ^{mº}.

El dia 14 de dicho mes de mayo trabajo tres peones y un oficial en dicha armeria monta diez y ocho reales y medio 18 ^{mº}.

Mas trecientos ladrillos que se gastaron en dichos reparos monta 27 reales.

Mas veinte y siete fanegas de yeso a real y medio de Yriepal y Lupiana digo a dos reales montan 54 reales 54. - 868

Mas tres fanegas de cal y arena para mezclar la monta seis reales y medio.

Mas en la escalera del zaguán estaban desbaratadas las piedras del antepecho de la subida en las tres

granadas ando un dia un oficial y tres peones ocho fanegas de yeso que se gastaron de Yriepal y Lupiana que monto del oficial peones y yeso treinta y dos reales y medio 32 m^o .

Mas se gasto en la cañería de la fuente medio dia que llevaron arena cuatro pollinos y tres ombres que monto nueve reales y medio 9 m^o .

Mas un dia de un peón que estuvo haciendo betún tres reales y medio 3 m^o .

Mas se llevó la cal para azar el betún cuatro reales y medio porque los caños y la jente los pago don Juan de Yangués 4 m^o .

Portada de palacio. Mas el dia 13 de mayo de dicho año de empezó el reparo de la portada principal del Palacio del duque mi señor que este dia andubieron tres canteros y dos peones montando jornales treinta y cuatro reales 34.

El día 14 trabajo la misma jente monta lo mismo 34.

El día 16 trabajo la misma jente lo mismo 34.

El día 17 la misma jente lo mismo 34.

Mas dos reales de las abudaderas de los picos y cinquales de los canteros 2.

Mas se trujeron tres sillares de las canteras que de saca costaron treinta reales y un carro y dos peones para tracalos un dia que todo monta cincuenta y siete reales 57.

Mas ocho fanegas de yeso de Lupiana y de Yriepal a dos reales 16.

Mas cinco fanegas de cal y mezclarla con arena diez reales 10.

Mas desazar y azar andamios un dia un oficial y cuatro peones montaron veinte y cuatro reales 24.

Piedra del Jardín. Asimismo se puso una piedra en el desaguadero del estanque del jardín tubo de costa cincuenta reales 50.

Una canal que se rompió en las piedras para el desaguadero del estanque que llevó un cantero 8 reales 8 - 1227.

Mas dos lumbreras que se pusieron de biga de quarta y sesma con ventaja y en las puertas de la artillería y un peldaño labrado para un escalón del cuarto bajo de la armería que todo costo treinta y seis reales 36

Y todos estos reparos de mi trabajo personal y asistencia no ba puesto nada y importa mil y doscientos y treinta y seis reales de vellón 1.236 y firme en Guadalajara a 26 de mayo de mil y seiscientos y noventa y ocho años Felipe la Peña (rúbrica)

Documento 8

1732, mayo.

Obra y reparo de los corredores del palacio del Infantado.

BNE. MSS.11.015. fol. 61-63.

Obra de los corredores palacio de Guadalajara. Reparos que se nezesita

Palacio de Guadalajara

Declaracion

Francisco Ruiz maestro de obras de su Excelencia los reparos que se nezesitan hacer su coste de manos y materiales 12 U reales mayo 1732

Ojo en 9 de mayo de 1733 se libraron 3 U reales en Escandon para la continuacion de estas obras y en 27 de julio de dicho año otros 3 U reales en el thesorero don Bartolome de Castro para el mismo efecto al maestro de cuenta general

Digo yo Francisco Ruiz maestro mayor de las obras del Exmo. Sr. Duque del Infantado mi señor que haviendo pasado al palacio que SE tiene en la ciudad de Guadalaxara he reconocido que dos líneas de corredores altos quedan vista al patio principal se hallan desplomados sus arcos por la falta de tirantes y por el empujo que hazen contra ellos los techos artesonados de madera que dichos corredores tienen y para su remedio es necesario quitar los referidos techos y las armaduras de estas dos líneas que la una es la que mira al mediodía y la otra corresponde a poniente y lo mismo se ha de hacer en los dos claros de arcos que estan en la linea de Oriente engatillando para esta demolizion todos los arcos y columnas de estas líneas para que no suzeda desgracia y ejecutado esto se sentaran sus soleras de vigas de quarta de sesma y sus tirantes de madera de a seis uno a plomo de cada columna y los demás repartidos tres y cuatro al tramo y los que pusieren sobre las columnas se han de clavar con sus tacas de hierro de a dos tercias de largo para que pasen asi el tirante como la solera y el nudillo que sea de sentar debajo della y sobre dichos tirantes se pondran sus arcos bien clavados y su armadura para el texar con maderos de a seis quatro y cinco al tramo aprovechando toda la clavazon tabla y yeso de las que se han de moler y sentando su alero con canes labrados de madera de a seis con tocaduras y cornisas y dejándolo texado con barro a lomo zerrado y rezividias las quillas con cal o yeso

Asimismo en los seis arcos de piedra que estan en los ángulos del dicho corredor se han de meter por debajo dellos otros seis arcos de hierro quadradillo que tengan la misma buelta que los de piedra y en cada extremo una patilla y medio pie de largo que entre y descanse sobre los de texados y toda la mencionada madera a de estar puesta en Guadalaxara y en el palacio de su Excelencia para el dia de San Juan de Junio proximo venidero Ruiz.

Orixinal se envio a don Phelipe Prieto en 16 de maio de 1732.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARA GIL, Clementina Julia. Escultura. En: RIVERA BLANCO, Javier; SÁNCHEZ ZURRO, Domingo; DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier; MARCHÁN FIZ, Simón (coords.). *Historia del Arte de Castilla y León*, Vol. III. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1994, pp. 219–328.

AZCÁRATE RISTORI, José María. Sentido y significación de la arquitectura hispanoflamenca en la corte de Isabel la Católica. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1971, n.º XXXVII, pp. 201–223.

AZCÁRATE RISTORI, José María. La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas. En: *Archivo Español de Arte*. 1951, n.º 96, pp. 307–319.

AZCÁRATE RISTORI, José María. El maestro Hanequín de Bruselas. En: *Archivo Español de Arte*. 1948, n.º XXI, pp. 173–188.

AZCÁRATE RISTORI, José María. *La arquitectura gótica del siglo XV y principios del XVI en Toledo y su comarca*. Tesis doctoral [inédita]. Universidad Central, 1947.

BAÑOS GIL, M.ª Ángeles. Ana de Mendoza de Luna y de la Vega, VI duquesa del Infantado. En: ALEGRE CARVAJAL, Esther (ed.). *Damas de la casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Polifemo, 2014, pp. 287–317.

BARRAU-DIHIGO, Louis. Un voyage en Espagne au début du XV^e siècle. En: *Revue Hispanique*. 1908, n.º 53, pp. 247–257.

BELTRAMI, Costanza. Memory, Modernity, and Anachronism at the Convent of San Juan de Los Reyes, Toledo. En: SULLIVAN, Alice Isabella; SWEENEY, Kyle G. (eds.). *Lateness and Modernity in Medieval Architecture*. Turnhout: Brill, 2023, pp. 346–394.

BELTRAMI, Costanza. *Juan Guas and Gothic Architecture in Late Medieval Spain: Collaborations, Networks and Geographies*. Tesis doctoral. Courtauld Institute of Art, 2020.

CALATRAVA, Juan (ed.). *John Ruskin. La Biblia de Amiens*. Madrid: Abada Editores, 2006.

CRESPO DELGADO, María de la Luz. El patio del palacio del Infantado y su reforma del XVI a partir de la intervención arqueológica de 2008. En: LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón (ed.). *XV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara: Diputación Provincial, 2016, pp. 449–466.

DE ANTONIO SÁENZ, Trinidad. Una familia de pintores: Rómulo Cincinato y sus hijos Francisco, Diego y Juan. En: *Tiempos y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, Madrid, 1994, II, pp. 857–866.

DE ANTONIO SÁENZ, Trinidad. *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1987.

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.

ESCUDERO NAVARRO, Zoa. Una puerta fortificada en la catedral de Ávila: nuevos datos sobre su primitiva fachada. En: *Estudios del Patrimonio Cultural*. 2017, n.º 16, pp. 50-82.

GARCÍA CHICO, Esteban. Juan Guas y la capilla del Colegio de San Gregorio. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1949-1950, n.º 16, pp. 200-201.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio. Marginación, rivalidad y enfrentamiento: la familia morisca Orejón y los maestros de obras cristianos de Guadalajara en el siglo XVI. Nuevos datos documentales. En: *Wad-Al-Hayara*. 1998, n.º 25, pp. 357-382.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio. El señor y el marginado: la familia morisca Orejón y la rivalidad de los maestros de obras cristianos. En: *Al-Qantara*. 1996, n.º 17, 22, pp. 271-290.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio. Datos artísticos inéditos sobre el maestro de obras morisco, Acacio de Orejón (1519-d. 1574). En: *Wad-Al-Hayara*. 1993, n.º 20, pp. 265-289.

GERARD, Véronique. L'Alcazar de Madrid et son quartier au XVI^e siècle. En: *Coloquio Artes*. 1978, n.º diciembre, pp. 30-40.

GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Ávila: institución Gran duque de Alba, 1983 [1900].

GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. Reflexiones en torno al arte de la altiplanicie granadina en el siglo XVIII. En: *Guadix y el antiguo reino nazarí de Granada (ss. XVIII-XIX)*. Guadix: Ayuntamiento de Guadix, 1997, pp. 205-221.

GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. Arquitectura y ornato en la altiplanicie granadina durante el siglo XVIII. En: *Boletín del Instituto de Estudios Pedro Suárez*. 1994-1995, n.º 7-8, pp. 89-107.

GONZÁLEZ ASENJO, Elvira. *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

HEIM, Dorothee; YUSTE GALÁN, Amalia María. La Torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cuenca. De Bruselas a Castilla. En: *Boletín del seminario de estudios de arte y Arqueología*. 1998, n.º LXVI, pp. 229-253.

HERNÁNDEZ, Arturo. Juan Guas maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491). En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1947, n.º XIII, pp. 57-100.

HERRERA CASADO, Antonio. *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara: Institución Provincial «Marqués de Santillana», 1975.

ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco. *Casas reales y jardines de Felipe II*. Madrid: CSIC, 1952.

KONRADSHEIM, Guido Conrad von. Hanequin Coeman de Bruxelles. *Introducteur de l'art flamand du XV^e siècle dans la région toledane*. En: *Mélanges de la Casa de Velázquez*. 1976, n.º XII, pp. 127-140.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente. *Los Mendoza del siglo XV y el castillo del Real de Manzanares*. Madrid: Imprenta de Hernando Rodríguez, 1916.

LAYNA SERRANO, Francisco. *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV-XVI*. Guadalajara: AACHE, 1993.

LAYNA SERRANO, Francisco. La desdichada reforma del Palacio del Infantado por el V duque en el siglo XVI. En: *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*. 1946, n.º LXX, pp. 1-94.

LAYNA SERRANO, Francisco. *El Palacio del Infantado en Guadalajara. Obras hechas a finales del siglo XV y artistas a quienes se deben*. Madrid: Hauser y Menet, 1941.

LÓPEZ DÍEZ, María. *Los Trastámaras en Segovia, Juan Guas, maestro de obras reales*. Segovia: Caja Segovia. Obra social y cultural, 2006.

MARÍAS, Fernando. Definición y límites del mecenazgo: en singular, dual y plural, con la basílica del Pilar al fondo. En: IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (ed.). *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 103-142.

MARÍAS, Fernando. Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI: algunos problemas. En: ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *La Arquitectura Tardogótica Castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex, 2011, pp. 225-231.

MARÍAS, Fernando. Gótico y neogótico en la Castilla del siglo XVI. En: CHATENET, Monique (ed.). *Le Gothique de la Renaissance/Renaissance Gothic. IV^e Rencontres d'architecture européenne*. París: Picard, 2011, pp. 149-172.

MARÍAS, Fernando. Los frescos del palacio del Infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos. En: *Academia*. 1982, n.º 55, pp. 175-216.

MARÍAS, Fernando; PEREDA ESPESO, Felipe. Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor? En: *Actas del Congreso Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia: Diputación, 2004, pp. 151-168.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI. En: *Archivo Español de Arte*. 1962, n.º 137, pp. 1-19.

MARTÍNEZ FRÍAS, José María. *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila*. Ávila: Fundación cultural Santa Teresa; Instituto de Arquitectura Juan de Herrera, 1998.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Museo del Prado. Encyclopedia. Voz: Capilla mayor de San Juan de los Reyes {Juan Guas}*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/encyclopedia/voz/capilla-mayor-de-san-juan-de-los-reyes-juan-guas/06f58192-1a78-48b4-89de-743b95ecd469> [consulta: 25 de noviembre de 2024].

MATEO GÓMEZ, Isabel. La librería de Cisneros en la catedral de Toledo según los textos de Gómez de Castro (1569) y Quintanilla (1653); Hipótesis sobre su traza y programa iconográfico. En: *Archivo Español de Arte*. 2003, n.º 301, pp. 5-21.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. Addenda al diccionario de artífices del Carmelo descalzo. Arquitectos, maestros de obras y ensambladores. En: *Monte Carmelo*. 2001, vol. 109, n.º 2, pp. 479-489.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. Arquitectura, arte y poder en la Guadalajara del Duque del Infantado a la luz de nuevos documentos (1560-1606). En: *Wad-al-hayara*. 1998, n.º 25, pp. 383-414.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. *La Arquitectura Carmelitana*. Ávila: Diputación de Ávila, 1990.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. Repertorio documental de la arquitectura del manierismo en la ciudad de Guadalajara (1540-1635). En: *Wad-al-hayara*. 1987, n.º 14, pp. 397-400.

OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid: saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021.

OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. *Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio de Valladolid: saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2018. Disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/c0a6acbc-f93e-4966-be3f-7a90282acfcd> [consulta: 25 de noviembre de 2024].

PEREDA ESPESO, Felipe. La Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo: Una interpretación en clave litúrgica y funeraria. En: BORNGÄSSER, Barbara; KARGE, Henrik; KLEIN, Bruno (eds.). *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal. Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2006. pp. 155-190.

PFANDL, Ludwig. *Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii*. En: *Revue Hispanique*. 1920, n.º 48, pp. 1-178.

PÉREZ SEDANO, Francisco. *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. Notas del archivo de la catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII, por el canónigo obrero don Francisco Pérez Sedano*. Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, 1914.

PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen. La Hospedería Real de Guadalupe. En: *Revista de Estudios Extremeños*. 1968, vol. XXIV, n.º 2, pp. 319-388.

PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen. La Hospedería Real de Guadalupe (Continuación). En: *Revista de Estudios Extremeños*. 1965, vol. XXI, n.º 3, pp. 493-525.

PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen. La Hospedería Real de Guadalupe. En: *Revista de Estudios Extremeños*. 1965, vol. XXI, n.º 2, pp. 327-357 y 493-525.

PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José. Palacio de los duques del Infantado 1914-2014. Cien años de monumento nacional. En: *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*. 2014, n.º 5, pp. 135-162.

REDONDO, Agustín. De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro. En: *Revista de folklore*. 1989, n.º 102, pp. 183-191.

REDONDO, Agustín. De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro. En: ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (ed.). *Literatura y folklore*. Salamanca: Universidad de Salamanca-Universidad de Groningen, 1983, pp. 99-115.

RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. Adiciones al catálogo del pintor Rómulo Cincinato. En: *Academia*. 2001, n.º 92-93, pp. 67-79.

ROKISKI LÁZARO, María Luz. El claustro de la catedral de Cuenca en el siglo XVI. Sus arquitectos. En: *Boletín de Información del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca*. 1975, n.º 82, pp. 23-34.

ROMERO MEDINA, Raúl; MARÍAS, Fernando. Tanto monta cortar como desatar. Sobre el origen y fin de Juan Guas. En: *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*. 2023, n.º 22, pp. 1-31.

ROMERO MEDINA, Raúl. Maestros y obras en tiempos del III y IV duque del Infantado. Algunas precisiones y nuevos datos (1500-1566). En: *XV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara: Diputación, 2016, pp. 431-447.

ROMERO MEDINA, Raúl; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. Remembranza de la Guerra de Granada. A propósito de un artefacto textil para el palacio del II duque del Infantado. En: *Además de revista online de artes decorativas y diseño*. 2023, n.º 9, pp. 311-335.

RUBIO FUENTES, Manuel. *Una ciudad castellana en el siglo de oro: Guadalajara (1630-1700)*. Tesis doctoral. UNED, 1996.

RUMEU DE ARMAS, Antonio. *Itinerario de los Reyes Católicos, 1474-1516*. Madrid: CSIC, 1974.

SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de; FRANCISCO OLMO, José María de. La inscripción de la fachada del Palacio del Infantado en Guadalajara. En: *Documenta & Instrumenta*. 2006, n.º 4, 2006, pp. 131-150.

SOLANO RODRÍGUEZ, Javier. *Juan Guas, arquitecto*. Toledo: Junta de Castilla-La Mancha, 2018.

TOVAR MARTÍN, Virginia. *Nuevas consideraciones sobre el edificio singular del colegio madrileño de San Fernando*. En: *Anales de la historia del arte*. 1994, vol. 4, pp. 252-297.

TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.

TRALLERO SANZ, Antonio Miguel. El Panteón de los duques del Infantado: espacio y luz. En: *EGE - Revista de Expresión Gráfica en la Edificación*. 2022, n.º 17, pp. 72-90.

VARELA MERINO, Lucía. Diego Rómulo, el pintor caballero. En: *Symposium Internacional Velázquez. Actas del Symposium Internacional Velázquez*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2004, pp. 179-193.

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. La portada principal de la catedral de Ávila. En: *Estudios Abulenses*. 1993, n.º 11, pp. 105-116.

VERDÚ BERGANZA, Leticia. *La arquitectura carmelitana y sus principales ejemplos en Madrid (S. XVII)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1996.

YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.

YARZA LUACES, Joaquín. *Introducción al arte español. Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Madrid: Akal, 1992.

CRÉDITOS FIGURAS

Portada. Inscripción sobre los corredores del patio. Palacio del Infantado, c. 1493. © Foto autores.

Figura 1. Inscripción sobre los corredores del patio. Palacio del Infantado, c. 1493. © Foto autores.

Figura 2. Detalle «quattrocientos ochenta e tres» como producto de una restauración. © Foto autores.

Figura 3. Fachada del palacio del Infantado, c. 1490. Juan Guas y Egas Cueman con reformas de Acacio de Orejón (1570). © Foto autores.

Figura 4. Patio del palacio de Fuensalida en Toledo, s. XV. © Foto autores.

Figura 5. Pilar en esquina y arcos escarzanos, corredor bajo. Palacio del Infantado, c. 1496, Lorenzo de Trillo. © Foto autores.

Figura 6. Planos del palacio del Infantado: planta (del primer piso) del palacio, huerta y jardines. AHNob. Osuna, CP.11,D.35. © Ministerio de Cultura.

Figura 7. Dibujo con sección transversal del cuarto occidental. Palacio del Infantado. AHNob. Plano 72. Leg. 2002, s/n.º. © Ministerio de Cultura.

Figura 8. Crujía Noreste con resto de alfarje del corredor bajo. Palacio del Infantado, Juan Rodríguez de Segovia, c. 1485. © Foto autores.

Figura 9. Vista actual de los corredores bajos. Palacio del Infantado. © Foto autores.

Figura. 10. Corredores altos con bóvedas encamionadas. Palacio del Infantado. Archivo Ruiz Vernacci. VN-17628_P. © Instituto Patrimonio Cultural de España.

Figura 11. Patio de los Leones en fotografía de Clifford, 1856. Palacio del Infantado. © Instituto Patrimonio Cultural de España.

Figura 12. Patio de los Leones en fotografía de Laurent, s. XIX. Palacio del Infantado. © Instituto Patrimonio Cultural de España.

Selene Laguna Galindo

Arquitecta por la UAM. Maestra en Diseño (Arq. Bioclimática) por la UAM. Estudió Pedagogía en la FFyL de la UNAM. Forma parte de la Brigada Académica Interdisciplinaria (BAI) y del colectivo docente «Teoría y praxis proyectuales». Profesora Investigadora Departamento de Investigación y Conocimiento de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco. Los temas de trabajo e investigación versan sobre la teoría e historia del diseño y la arquitectura, Vanguardias y arquitectura soviéticas, identidad y vinculación comunitaria, derecho a la ciudad, producción social del hábitat, pensamiento crítico e investigación proyectual, técnicas tradicionales de construcción, así como alternativas pedagógicas en la enseñanza de la arquitectura.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-6445>
slg@azc.uam.mx

Celso Valdez Vargas

Arquitecto por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y candidato a Maestro en Arquitectura por la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura-UNAM. Profesor Investigador Titular «C» de Tiempo Completo (Departamento de Investigación y Conocimiento de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM-Unidad Azcapotzalco). Forma parte de la Brigada Académica Interdisciplinaria (BAI) y del colectivo docente «Teoría y praxis proyectuales». Conferencista académico-científico en foros nacionales e inter- nacionales y actividades de intercambio académico con investigadores e instituciones de educación superior e investigación científica. Artículos y libros publicados sobre las temáticas mencionadas. Organizador, ponente e invitado en actividades de Divulgación de la Ciencia, así como en las de Preservación y Difusión de la cultura.

Fecha de Recepción
08 · Junio · 2024

Fecha de Aceptación
03 · Noviembre · 2024

<https://orcid.org/0000-0003-0158-9614>
cvaldezv@azc.uam.mx



83

El Concurso Amistoso entre Camaradas 1926-1927: rumbo a nuevas formas de habitar en la URSS

Friendly Competition between Comrades of 1926-1927: towards new ways of living in the USSR

Selene Laguna Galindo
Celso Valdez Vargas
 Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Resumen:

El Concurso Amistoso entre Camaradas de 1926-1927, fue convocado por la Asociación de Arquitectos Contemporáneos (OSA) para contribuir a solucionar las problemáticas de vivienda de la clase trabajadora en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS); su desarrollo constituyó un ejercicio de búsqueda de formas nuevas de habitar para transitar hacia la vida socialista. El Concurso se realizó en un contexto posrevolucionario, históricamente determinado por las políticas económicas del naciente Estado y caracterizado por las indagaciones para resolver el problema de la tierra, la ciudad y la vivienda. En este texto se presenta una revisión histórica del contexto donde se desarrolló y una reflexión sobre esta experiencia. Se proponen tres claves para la reflexión histórica: la objetivación de la transformación socialista en la arquitectura, la colectivización de la vida a través de la transición hacia la casa comuna y la técnica al servicio de la revolución.

Palabras clave: Viviendas Colectivas; Vanguardias; Arquitectura Soviética; Modernidad; Funcionalismo.

Abstract:

The Friendly Competition between Comrades of 1926-1927 was called by the Association of Contemporary Architects (OSA) to contribute solving the housing problems of the working class in the Union of Soviet Socialist Republics (USSR); Its development constituted a search exercise for new ways of living to move forward in the socialist life. The Contest was held in a post-revolutionary context, historically determined by the economic policies of the nascent State and characterized by investigations to solve the problem of land, city and housing. This text presents a historical review of the context where it was developed and a reflection on the experience. Three keys are proposed for historical reflection: the objectification of the socialist transformation in architecture, the collectivization of life through the transition towards the communal house and technology at the service of the revolution.

Keywords: Collective housing; Avant-garde; Soviet Architecture; Modernity; Functionalism.

Introducción

El Concurso Amistoso entre Camaradas de 1926-1927 (en adelante, el Concurso) convocado por la Asociación de Arquitectos Contemporáneos [OSA, transliteración de OCA por sus siglas en ruso] para abordar la problemática habitacional en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) fue una experiencia muy significativa de la historia de la arquitectura del período de entreguerras. Las aportaciones de las arquitectas y arquitectos en ese Concurso se desarrollaron en un período de discusión sobre el camino hacia la vida socialista y sobre un aprendizaje acumulado de las maneras de abordar las problemáticas de vivienda, que enfrentaba el naciente estado bolchevique hasta llegar a desarrollar modelos novedosos que implicaron la llamada «casa comuna».

Ese Concurso, con repercusiones en los procesos posteriores de institucionalización de la racionalización constructiva, se desarrolla de manera simultánea con otras experiencias europeas y en un ambiente de reflexión de las vanguardias artísticas sobre el papel del arte en los procesos de transformación social. Su recuperación histórica es una puerta abierta a la reflexión para identificar algunas cuestiones fundantes sobre la construcción de las visiones orientadoras de las políticas y los proyectos de vivienda para los sectores populares en la URSS, dentro de un mosaico de realidades complejas y contradictorias, donde se derivan algunas claves de aportes o

de interpretación del contexto específico de su desarrollo.

Esta investigación plantea primero algunas cuestiones relativas a las configuraciones donde se despliegan las propuestas para resolver el problema de vivienda, desde el triunfo de la revolución hasta la segunda mitad de los años veinte en la URSS; en particular la convocatoria para el Concurso. Después, se aborda lo relativo a los proyectos presentados para ese Concurso mediante tres claves: la objetivación de la transformación socialista en la arquitectura, la colectivización de la vida a través de la transición hacia la casa comuna y la técnica al servicio de la revolución. Finalmente se cierra con un conjunto de consideraciones sobre esta experiencia. Sirvan estas notas como un ejercicio de recuperación histórica además de un avance en el conocimiento de esa experiencia.

Configuraciones históricas

El triunfo de la revolución de octubre del 1917 trajo consigo grandes posibilidades de construir un mundo nuevo, con ello, la responsabilidad de resolver las necesidades populares, de distinto orden, irresolubles por largo tiempo durante el zarismo: pan, vivienda, trabajo bien remunerado, educación, salud, cultura, entre otras. Para hacer frente a ellas se desarrollaron estrategias y propuestas determinadas por las políticas económicas en cada período histórico.

El problema de la vivienda en la Rusia zarista procede de la segunda mitad del siglo XIX; en específico, las reformas de la década de 1860, relacionadas con la abolición de la servidumbre y con las políticas de modernización económica y social, provocaron una ola migratoria sobre Moscú que derivó en un «aumento de población registrado en el censo de 1871 con 602 000 habitantes de los 444 000 habitantes registrados en 1858»¹, con las consecuentes necesidades de vivienda y de trabajo básicamente en las industrias, aun incipientes. El crecimiento siguió y para 1902 la población casi dobla el censo de 1871.

Este crecimiento se dio también en la masa obrera industrial rusa, que pasó de 200 000 unidades calculadas en 1800 a 3 000 000 de unidades en 1900². El resultado de este aumento de personas fue un acelerado crecimiento urbano, que en Moscú se dió mediante barrios periféricos obreros con sus consecuentes problemáticas en una ciudad sin capacidad para atender a la población y con núcleos históricos consolidados con pocas posibilidades de intervención.

Esta situación promovió el interés por el problema de la vivienda, particularmente por las condiciones de habitación obrera. Durante el último tercio del siglo aparecieron diversos artículos, reflexiones e investigaciones que pretendían dar cuenta de ese problema en Rusia, enfocando el tema fundamentalmente en el aspecto económico, aunque también aparecerían otros ángulos como el de higiene y salud; en menor medida, el tema también se trató desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico.

Para 1913, la superficie habitable de viviendas urbanas en Rusia ascendía a una cantidad de 180 000 000 m²³. La situación problemática de ese crecimiento era en la condición desigual de vida de los ciudadanos del imperio. Un residente urbano burgués podía vivir en una mansión, mientras que el 43 % de las familias trabajadoras alquilaban una esquina, la mitad de una cama o en el mejor de los casos tenían una cama, eso era lo único que tenían de espacio habitable, también el 70 % de los trabajadores solteros se encontraban en la misma situación⁴.

Sobre las condiciones de los edificios habitables se puede anotar que, a inicios del siglo XX, 1179 ciudades rusas tenían

¹ QUILICI, Vieri. *Ciudad rusa y ciudad soviética. Caracteres de la estructura histórica. Ideología y práctica de la transformación socialista*, trad. ARQUÉS, Rossend. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 108 [ed. original: *Città russa e città sovietica: caratteri della struttura storica. Ideologia e pratica della trasformazione socialista*. Milán: Mazzotta, 1976].

² Ivi, p. 109.

³ Gosudarstvenny komitet SSSR po statistike. *Narodnoye khozyaystvo SSSR za 70 let Yubileynyy statisticheskiy yezhegodnik*. Moscú: Institut Finansy i statistika, 1987.

⁴ Ibidem.

predominantemente edificios construidos de madera y mixtos, en ellos el área de espacio habitable por persona era de 7,1 m²⁵. Así, las necesidades de vivienda de amplias masas de la población eran cubiertas con instalaciones inadecuadas como cuarteles, bodegas, semisótanos, dormitorios, y los refugios a medias eran una parte importante de la vivienda. Es preciso señalar que trabajadores temporales que llegaban a la ciudad ocupaban un número significativo de esos espacios.

En este contexto, desde 1917 el reciente gobierno bolchevique se enfrentó a un grave problema de precariedad de vivienda, cuya solución se planteó como un pilar dentro de las transformaciones radicales; sin embargo, la problemática se agudizó por la guerra civil que distrajo buena parte de los recursos para la defensa de la nación y estuvo acompañada por un incremento de los flujos poblacionales hacia las ciudades más importantes, en particular Petrogrado y Moscú. En estas grandes ciudades, las viejas estructuras del mercado de vivienda habían alcanzado sus límites y no pudieron solucionar adecuadamente las necesidades.

En el campo específico de la problemática habitacional en los diferentes núcleos urbanos, los bolcheviques se plantearon soluciones sin más orientaciones que las líneas dejadas por los clásicos (Marx y Engels), en particular en el texto de Federico Engels titulado *Contribución al problema de la vivienda*⁶: expropiación y ocupación por los trabajadores de las viviendas que poseía la burguesía. Esta lógica orientaría las medidas temporales y provisorias en este campo, por lo que, una de las primeras acciones de carácter general fue el decreto en el que se abolía la propiedad privada de la tierra.

El 23 de noviembre de 1917 se presentó el proyecto de decreto de abolición de la propiedad privada de inmuebles urbanos⁷, y fue el primero de una serie de decretos para disminuir el caos y los intentos de los propietarios de obtener ganancias por ellos. Estos decretos se concretan en 1918, fecha en la que según Kopp se inició el urbanismo soviético: «Podemos considerar que el urbanismo soviético nació el 19 de febrero de 1918, o sea menos de cuatro meses después de los días de octubre. Cuando se promulgó el decreto del Comité Ejecutivo Pan Ruso

5 SIMCHERA, Vasily. *Razvitiye Ekonomiki Rossii za 100 let. Istoricheskie riady*. Moscú: Nauka, 2006, p. 35.

6 ENGELS, Federico. *Contribución al problema de la vivienda*. Fundación Federico Engels (trad.). Madrid: Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels, 2006 [1887].

7 Gosudarstvennyy Komitet SSSR. *Ukazy Sovetskoy vlasti. Tom I. 25 oktyabrya 1917 – 16 marta 1918*. Moscú: Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1957.

que decidía la socialización de la tierra⁸. Posteriormente, el 20 de agosto de 1918, se aprobó el decreto de abolición de propiedad de bienes e inmuebles. Ambos decretos fueron cruciales para la planeación de las ciudades y de las propuestas arquitectónicas.

La fórmula utilizada por el estado soviético consistió en la continuación de las expropiaciones iniciadas con el decreto sobre la tierra, ahora ya aplicadas a los bienes urbanos y su otorgamiento para la habitación de los trabajadores, mediante la intervención de los municipios. Y esta política profundamente redistributiva alcanzó un límite con los procesos de saturación de los espacios habitables disponibles, situación que ya mostraría con posterioridad sus diversas facetas tanto positivas como negativas.

En esta situación conflictiva, de 1917 al fin de la guerra civil en 1922, las realizaciones concretas en cuanto a la producción de vivienda fueron escasas, orientadas a resolver la complicación de la asignación de viviendas expropiadas. En algunos casos se reciclaron antiguas edificaciones y para

mejorar las condiciones se pensó en el perfeccionamiento de las redes de transporte y el equipamiento que permitiría la nueva vida colectiva en los viejos barrios.

En otros casos se desarrollaron propuestas tomando la vía de las ciudades jardín europeas y sus respectivos tipos de viviendas tradicionales; entrando la década de 1920 se desarrollaron algunas propuestas significativas, de entre las que destaca la ciudad jardín de Sokol (1923-1925), ampliamente documentada por Tafuri⁹ y de Donstkoi (1924-1925).

La otra vía significativa, pero con menos concreción práctica, fue la formulación de proyectos diversos que permitieron ampliar la reflexión sobre las distintas alternativas de vivienda para contribuir a la construcción de otro mundo. Estos casos llegaron a plantear una perspectiva distinta, del elemento arquitectónico con mayor posibilidad de integración en el tejido histórico de la ciudad.

Esto habría de durar hasta 1921, pues con la aplicación de la Nueva Política Económica

⁸ KOPP, Anatole. *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974, p. 49.

«El decreto de la socialización de la tierra establecía:

Art. 1. Todos los derechos de propiedad sobre el suelo, las aguas, los bosques y las fuerzas vivas de la naturaleza dentro de los límites de la República Federativa de los Soviets de Rusia quedan abolidos para siempre.

Art. 2. El suelo sin ningún tipo de venta (declarada u oculta) queda a partir del día de hoy, a la disposición del total de la población trabajadora.

[...]

Art. 5. La utilización del suelo, subsuelo, de los bosques, de las aguas y de las fuerzas vivas de la naturaleza depende de las decisiones de las autoridades».

⁹ TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y Arquitectura de Piranesi a los años setenta*. SERRA CANTARELL, Francesc; RIAMBAU, Sauri; AROLA CORONAS, Francesc (trads.). Barcelona: Gustavo Gili, 1984, p. 202 [ed. original: *La Sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Turín: Einaudi, 1980].

(NEP), el campo de los bienes urbanos también sufrió transformaciones, la más profunda fue la posibilidad de intervención de los promotores inmobiliarios en la producción de vivienda. Esto abrió la posibilidad para que numerosos privados, agrupados en talleres de diseño, participaran en los distintos proyectos convocados por el Estado o ejecutaran proyectos con formas de organización social como sindicatos o asociaciones cooperativas de vivienda.

Es en el marco de la NEP donde los grupos de arquitectos pensarán en alternativas y desarrollarán ampliamente propuestas, tales como el Concurso para generar el debate en el ámbito de la producción del espacio, desde el sector privado, pero también en el impacto que los arquitectos y sus debates podían tener en la política pública.

En 1928, en la perspectiva de formulación de los Planes Quinquenales y en la revisión de los resultados de la NEP, se efectuaron modificaciones legales para cambiar las reglas del periodo anterior con un fin claro: la consolidación de la racionalización constructiva.

En ese contexto el Partido decreta la creación del Comité para la Construcción de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia (STROIKOM de la RSFSR), así como la II Sección de este organismo

estatal denominado: Sección de Tipificación o Departamento de Racionalización. En dicho contexto, se orientaron políticas estatales para sistematizar y ejecutar los procesos de racionalización de la vivienda cuyo antecedente directo fue la serie de experimentaciones formales desarrolladas durante la NEP. Estas políticas permitieron la construcción de los ejemplos monumentales del racionalismo soviético en materia de vivienda tales como el Narkomfin que ha sido ampliamente documentado¹⁰.

Finalmente, las perspectivas vanguardistas dieron un giro con el decreto del Partido Comunista sobre la reorganización de los grupos artísticos que decantará en la producción cultural orientada hacia la línea oficial del estalinismo: el realismo socialista.

«El partido hizo fusionarse a todas las asociaciones de arquitectos con la SSA, la nueva y poderosa Unión de Arquitectos Soviéticos, en la cual los antimodernistas llevaban la voz cantante. Con ellos el nuevo partido determinó el nuevo aspecto de la arquitectura rusa: el “Realismo Socialista” que descendía directamente del academicismo del siglo XIX»¹¹.

Los debates en materia de vivienda

Distintas líneas problemáticas estuvieron en la discusión en la sociedad, y también en las diferentes instancias del estado soviético,

¹⁰ UDOVIČKI SELB, Danilo. *Moisej J. Ginzburg, Ignatij F. Milinis. Narkomfin, Moscow 1928-1930*. University of Texas at Austin, Center for American Architecture & Design: Wasmuth Verlag, 2016.

¹¹ VAN DER WOUDE, Auke. La vivienda popular en el Movimiento Moderno. En: *Cuaderno de notas*. 1999, n.º 7, p. 18.

ello implicó la participación de numerosos especialistas de diversos campos: economistas, sociólogos, médicos, urbanistas, arquitectos, artistas y de otras disciplinas interpeladas; se trataba de orientar el futuro del socialismo lo que en arquitectura se denominó «la realización de la utopía»¹².

Una de estas directrices, quizá la más significativa, radicaría en el horizonte de la pretendida modernidad para una nación fundamentalmente rural y atrasada en distintos rubros. Lo más interesante de esa pretensión descansó en la exploración de una vía distinta, no capitalista de despliegue de la modernidad. Y en el fondo era también una disquisición entre las formas que podía adquirir la modernidad: la occidental o la eslava.

Dentro de las líneas globales del estado soviético para lograr el desarrollo del país a través de un acelerado proceso de industrialización, resultaron relevantes las orientaciones racionalizadoras tanto en la reorganización del territorio como en la configuración de los asentamientos y en otros ámbitos, como en las áreas productivas, y en la organización social, lo que necesariamente supuso pensar en el futuro de la ciudad y

de la arquitectura a partir de las políticas económicas para tal efecto¹³.

Un elemento central en las discusiones sobre las factibles alternativas de la vivienda lo constituyó la transformación socialista del mundo, ante las contradicciones derivadas del desarrollo capitalista, desde sus orígenes, la contradicción campo-ciudad, las formas diferenciadas de organización territorial, así como la construcción de los componentes de la ciudad. Así, en esta consideración se debatían las características del ámbito rural o urbano del asiento de la vivienda, el concepto de centralidad y sus consideraciones igualitarias. En este sentido destacan las permanentes discusiones que se llevaron a cabo en la revista *Stroitelstvo-Moskvy* [Construcción Moscú], uno de los órganos de difusión y discusión del Consejo de Obreros, Campesinos y Diputados del Ejército Rojo, que orientaron la producción de vivienda del periodo:

«Osnovnaya direktiva. kotoruyu nastoychivo provodil Moskovskiy Sovet. sostoyala v vozmozhnom umen'shenii stoimosti stroitel'noy zhiloy ploshchadi, pri odnovremennom soblyude-nii, po vozmozhnosti, vsekh ostal'nykh trebova -

12 DAL CO, Francesco. Arquitectos y Ciudades-Unión Soviética 1917-1934. En: VV. AA. *Socialismo y arquitectura URSS 1917-37*. SUÁREZ, César (trad.). Madrid: Alberto Corazón editor, 1973, p. 140 [ed. original: *Architetti e città – Unione Sovietica 1917-1934*. En: VV. AA. *Socialismo, città, architettura: URSS 1917-1937: il contributo degli architetti europei*. Roma: Officina, 1971].

13 En este sentido será central el plan GOELRO (Plan Estatal de Electrificación). Según Quilici, con este plan se inicia la historia del productivismo en la URSS, es decir, del proceso de modificación de la inmensa realidad territorial soviética, esencialmente de la elevación del potencial productivo industrial. En 1921, con la creación del GOSPLAN, se reanudan y transfieren a un plano institucional los temas típicos de la racionalización. Solo que la aspiración a alcanzar un equilibrio utópico entre campo y ciudad se sustituye por la estrategia de la competición organizada entre los dos polos de la economía agrícola y urbana. QUILICI, Vieri. *Ciudad rusa y ciudad soviética*. Op. cit. (n. 1).

niy, kak sanitarno gigiyenicheskikh, tak i bytovykh.

»Stroitel'stvo vydeleno Moskovskim Sovetom v otdel'nuyu organizatsiyu, sostoyashchuyu pervonachal'no pri MUNI, a vposledstvii ne posredstvenno pri Prezidiume Mossoveta v vide Zhilishchno-Stroitel'nogo Komiteta»¹⁴.

En tanto, otros de los componentes en esta búsqueda correspondieron al sector de la arquitectura y la ingeniería, los mismos que habían iniciado sus exploraciones e iban afinando sus instrumentos de aproximación para la solución de la configuración de una forma de vida socialista y un nuevo tipo de hombre.

Esta reflexión estaba inscrita en los debates del papel que el arte podía tomar en la etapa posrevolucionaria y de las emergentes demandas para pensarse desde la arquitectura. «The most intense building production was not realized in brick or cement but rather on paper. In fact, the architectural journals multiplied simultaneously with the activity of the architect associations»¹⁵. Asimismo, es una fase donde comenzaron procesos en el ámbito de la proyección y producción del espacio habitable.

Y en ese campo específico se presentaron diferencias¹⁶ en la concepción de la producción del espacio habitable. Así, por ejemplo, entre las vertientes del constructivismo agrupadas en la OSA se propondrá la técnica al servicio de las necesidades sociales; y el racionalismo agrupado en la Asociación de Nuevos Arquitectos (ASNOVA) polemizará sobre despojar del carácter artístico a la vida cotidiana; o bien, ya en 1929, las contrastaciones con esas corrientes por algunas que se consideraron, a sí mismas, como más radicales como la Unión de Arquitectos Proletarios de Rusia (VOPRA) quienes rechazaban las búsquedas formalistas; y aún más contraposiciones con grupos que defendían las formas académicas de hacer arquitectura.

Pese a la diversidad de alternativas en la búsqueda del espacio habitable, la colectivización pasó a ser uno de los ejes centrales en la concepción de la ciudad socialista. En la segunda mitad de los veinte, se pudieron desarrollar novedosos complejos habitacionales y, con ello, modelos originales en la transición entre la NEP y el Primer Plan Quinquenal, gracias a las políticas económicas tendientes a la industrialización

14 «La directiva principal. La directiva principal del Consejo de Moscú era reducir al máximo el coste de la construcción de viviendas, cumpliendo al mismo tiempo, si era posible, todos los demás requisitos, tanto sanitarios y higiénicos como domésticos. El Consejo de Moscú asignó la construcción a una organización separada, inicialmente dependiente del MUNI y más tarde directamente del Presidium del Mossoviet en forma de Comité de Vivienda y Construcción». Traducción de los autores. Moskovskogo Soveta. Rabocheye zhilishchnoye stroitel'stvo v Moskve i puti k yego udeshevleniyu». *Stroitelstvo-Moskvy*. 1927, n.º 7, p. 6. Traducción propia.

15 PARE, Richard. *The lost vanguard Russian modernist architecture, 1922–1932*. Nueva York: The Monacelli Press, 2007, p. 18.

16 Las posiciones de estas agrupaciones es posible encontrarlas en sus manifiestos y declaraciones ver: VV. AA. *La URSS en construcción. Teorías de las vanguardias rusas*. CÁMARA OUTES, Cristian (trad.). Madrid: Ediciones Asimétricas, 2024.

y a la inversión estatal. Esta etapa coincide con la convocatoria al Concurso.

Competencias previas al Concurso Amistoso entre Camaradas de 1926

La colectivización de la vida de los habitantes de la Unión Soviética permeó muchos de los derroteros por los que transitaron los proyectos y realizaciones del espacio habitable. Una de sus radicales líneas la constituyó la nutrida reflexión sobre la casa comuna que se venía esbozando en episodios previos al Concurso.

En 1918 se le encargó al Comité para las construcciones estatales de Moscú la responsabilidad de levantar en dicha ciudad un barrio piloto para entre cien y doscientos habitantes mediante la proyección de entre ocho y doce edificios residenciales que incluyeran instalaciones colectivas. Las propuestas que se presentaron en el Concurso fueron de dos tipos opuestos: «una de viviendas tradicionales y otra que incorpora un criterio de colectivización a través de los servicios sociales: cocina común, lavandería colectiva, baño público, un asilo, una escuela, una sala de reuniones, un centro comercial, un garaje, un centro administrativo»¹⁷, para entonces ya existía la idea de depositar en los nuevos espacios colectivos ese significado distinto de la vida, sin que aún se mencionara la casa comuna.

En 1922-1923 se convocó la competencia para el desarrollo de un tipo de complejo residencial urbano, el objetivo fue el diseño de dos bloques de viviendas para trabajadores en Moscú, se presentaron más de cincuenta proyectos. En este concurso se expuso la necesidad de barrios residenciales con redes de servicios incorporados al desarrollo urbano existente. En los requisitos se planteó de manera ambigua la idea de la casa comuna, lo novedoso de las propuestas fue la mezcla entre el desarrollo de viviendas unifamiliares o cabañas, con casas adosadas y elementos colectivos de la casa comuna.

El proyecto de Melnikov, para este concurso, consistió en organizar los locales públicos en un solo edificio que estaba conectado, a través de un pasaje cubierto, con cuatro edificios separados de cuatro pisos con viviendas para familias pequeñas. Este fue prácticamente el primer proyecto de una casa comuna, donde se desarrollaron elementos característicos: una sección comunal con diferentes funciones (nutrición, recreación cultural, crianza de los hijos), edificios residenciales con celdas para personas solas (sin cocinas y otras dependencias), pasajes cubiertos que conectaban edificios residenciales y de servicios públicos, así como el diseño moderno del edificio, que lo distinguió claramente de las antiguas casas de vecindad¹⁸.

17 TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto*. Op. cit. (n. 9), p. 203.

18 KHAN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pioneers of Soviet Architecture. The search for new solutions in the 1920s and 1930s*. LIEVEN, Aleksander (trad.). Londres: Thames And Hudson, 1987, p. 343.

Figura 1. Convocatoria publicada en los n.º 4 y n.º 5-6 de la revista *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1926.

En 1925, el Soviet de Moscú convocó un concurso para un proyecto de casa-comuna como una alternativa para el diseño de viviendas modernas. «En el prefacio del programa, N. Popov (llamado Sibiriak) explica en qué consiste ese nuevo hábitat y los motivos que lo hacen indispensable: La clase obrera rechaza las ciudades en su actual existencia, las antiguas formas de la cultura, las antiguas formas de la economía doméstica»¹⁹.

Pero, pese a la existencia de estas experiencias, el Concurso fue un parteaguas histórico, pues logró concretar experimentaciones formales para sistematizar las funciones de las células de vivienda y para pensar en tipologías arquitectónicas para racionalizar recursos, de ahí se derivó la institucionalización de las búsquedas de racionalidad constructiva a través de instancias estatales.

El Concurso Amistoso entre Camaradas 1926/1927, en búsqueda de la nueva vida

En el debate del periodo de 1925 a 1932 entre distintas visiones del quehacer arquitectónico y su manera de incidir en la construcción de la realidad con aspiración al socialismo, fue donde el grupo de constructivistas nucleados



en la OSA en torno a Moisey Ginzburg decidió lanzar la convocatoria para llevar a cabo el Concurso a través de su órgano de difusión: la revista *Sovremennaya Arkhitektura A* [Arquitectura Moderna].

«The switch in the mid-1920s to sectional construction of mass housing for the urban working population made communal dwellings a suitable subject for experimentation, especially in so far as the design of a new type of housing was concerned.

»Much work was done in this field by the Constructivist architects group Osa, which put forward the slogan 'Modern architecture' must crystallize the new socialist way of life' in the first number of its periodical SA in 1926. The periodical then went on to announce an internal competition for the outline design of a new workers' dwelling»²⁰.

La convocatoria al Concurso apareció en tres ocasiones en 1926. La primera convocatoria se publicó en la revista *Sovremennaya Arkhitektura* número tres. La segunda convocatoria apareció en el número cuatro de la misma revista, simultáneamente se publicó una encuesta cuyas preguntas se orientaron a conocer el significado de la nueva vida²¹.

19 KOPP, Anatole. *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*. Op. cit. (n. 8), p. 174.

20 KHAN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pioneers of Soviet Architecture*. Op. cit. (n. 18), p. 347.

21 La encuesta se dividió en dos bloques de preguntas, las primeras seis se dirigen a los camaradas en general, las preguntas estuvieron orientadas a conocer cómo debería ser la nueva vida de los trabajadores, es decir, cuáles son las nuevas necesidades, cómo se debería organizar el ámbito privado y el público, cómo liberar a las mujeres de las tareas domésticas, cómo considerar la educación pública y cómo debería ser el espacio de descanso para los trabajadores. Por otro lado, siete preguntas estarán dirigidas a los especialistas. Se enfatizará en la necesidad de conocer en términos técnicos las formas de concreción de las alternativas en materia de vivienda. El objetivo de esta sección de la encuesta era dotar de herramientas a los arquitectos soviéticos que participarían en esta etapa donde su principal tarea estaría orientada a la organización de las nuevas viviendas para los trabajadores.

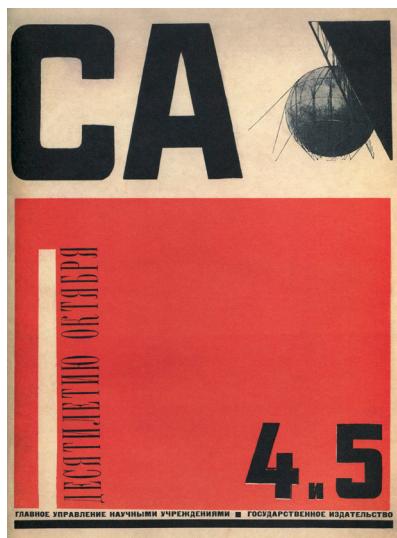


Figura 2. Portada de la revista Sovremennaya Arkhitektura CA, n.º 4-5 de 1927, donde fueron presentados los proyectos del Concurso Amistoso entre Camaradas.

La tercera convocatoria se publicó a finales de ese mismo año, en el número cinco y seis de la revista, en esta ocasión se publicaron los resultados a la encuesta realizada, con la finalidad de brindar elementos a los participantes del Concurso para considerarse en sus diseños. La convocatoria fue breve (fig. 1), pero con elementos centrales para el desarrollo de la propuesta:

«TOVARISHESKOYE
SOREVNOVANIYE. ESKIZNYY
PROYEKT ZHILOGO DOMA
TRUDYASHCHIKH SYA

OSNOVNOYE TREBOVANIYE: Sozdat' novyy organizm, oformlyayushchiy novyye proizvodstvenno-bytovyye vzaimootnosheniya trudyashchikhsya i proniknutyy ideyey kollektivizma. Kazhdomu uchastvuyushchemu. B sorevnovanii predostavlyayetsya vozmozhnost' sozdat' po svoyemu usmotreniyu etot novyy organizm, odnako, v predelakh voz-mozhnosti osushchestvleniya i pravil'nosti otveta

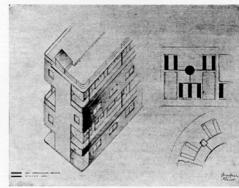


Figura 3. Forma de presentación de los proyectos en la revista Sovremennaya Arkhitektura CA n.º 4-5 de 1927, propuesta de Nina Vorotynseva y Raisa Polyak.

na sotsial'nyy zanaz, kotoryy sostavlyayet sushchnost' nastoyashchego sorevnovannya

[...].

ELEMENTY ZADANIYA- A - Tipoviye zhiloye zveno - odnomu, dvum, kollektivam B.-Sistema ikh svyazi.V - Obshchiye pomeshcheniya, v svyazi s oformlyayemym avtorom obshchim zamyslom. G.-Skhema zastroyki. Masshtaby i sposob vypolneniya proizvol'nyy.

Srok predstavleniya 10 aprelya 1927 goda, priura-chivayetsya k organizuyemoy OSA Pervoy vystavke sovremennoy arkhitentury²².

Los resultados del Concurso fueron publicados en 1927 en la revista Sovremennaya Arkhitektura número cuatro-cinco (fig. 2), mismos que se presentaron en la Primera Exposición de Arquitectura Moderna en la URSS en el mismo año. Se trató de ocho proyectos que plantearon alternativas novedosas para desarrollar la vivienda de trabajadores; cada uno presentó formas de concebir la transición hacia la casa comuna

22 «CONCURSO AMISTOSO. DISEÑO PRELIMINAR DE UN EDIFICIO RESIDENCIAL PARA TRABAJADORES

REQUISITO BÁSICO: Crear un nuevo organismo, una casa, que formalice nuevas relaciones productivas y de convivencia entre los trabajadores y que esté imbuida de la idea del colectivismo.

A todos los participantes. El concurso brinda la oportunidad de crear este nuevo organismo a nuestra propia elección, pero dentro de los límites de la viabilidad y exactitud de la respuesta al desafío social, que constituye la esencia de la competencia real. [...]

ELEMENTOS DE LA TAREA- A- Unidad residencial tipo: uno, dos, grupos y su sistema de comunicación.

B - Locales comunes, según el plano general elaborado por el autor. C.- Esquema de desarrollo.

La escala y el método de ejecución son libres. La fecha límite de presentación es el 10 de abril de 1927, coincidiendo con la Primera Exposición de Arquitectura Moderna». Traducción de los autores. OSA. Tovarisheskoye Sorevnovaniye. Eskiznyy Proyekt Zhilogo Doma Trudyashchihhsya.

Sovremennaya Arkhitektura CA. 1926, n.º 4, p. 87.

Todas las traducciones derivadas de la revista Sovremennaya Arkhitektura CA han sido efectuadas por los autores.

con un empeño en desarrollar los espacios comunitarios. Las propuestas se presentaron con planos, alzados, secciones, y algunas propuestas volumétricas, además de las disquisiciones de sus creadores acerca de las nuevas formas de vida a través de esos proyectos arquitectónicos y su propuesta de hacer ciudad (fig. 3).

En este Concurso participaron los arquitectos Moisey Ginzburg, Georgi Vegman, Vyacheslav Vladimirov, Aleksander Nikolsky, Andrey Ol, Aleksander Pasternak e Ivan Soblev, y las arquitectas Nina Vorotyntseva y Raisa Polyak, quienes formaron parte de un grupo de arquitectas y arquitectos soviéticos que dieron importantes discusiones públicas sobre el proyecto de modernidad, pero también elaboraron diversas propuestas arquitectónicas durante la década de 1920-1930. Algunos de ellos posteriormente pasaron a formar parte de los órganos de racionalización constructiva del Estado Soviético.

En el desarrollo de las propuestas presentadas se planteó la transformación radical de la vida cotidiana a través de la arquitectura. En esencia cómo debía ser la otra modernidad, discusión fundamental en ese periodo histórico. ¿Cómo llevar al límite las contradicciones de la ciudad y las formas de vida capitalistas y cómo transitar hacia transformaciones profundas?

El futuro de la ciudad y de la arquitectura estaba en juego, sobre todo por la necesidad de la concreción de las condiciones materiales de la vida en el socialismo: ¿hacia dónde orientar la planeación?, ¿cómo debía construirse la ciudad?, ¿cómo deberían ser las viviendas?, ¿cuáles debían ser los significados de los proyectos arquitectónicos?, ¿cómo superar las contradicciones de la ciudad capitalista y sus problemáticas? En resumen, ¿cómo concretar un proyecto emergido de la Revolución y contrapuesto a la modernidad capitalista?, así:

«Entre 1925 y 1932 los arquitectos de vanguardia se disponen a dedicar lo esencial de sus esfuerzos a la invención de esos nuevos instrumentos de progreso social. Mediante esas nuevas construcciones procurarán:

- Crear el marco de vida de la sociedad socialista en construcción. Acelerar el advenimiento de esa sociedad influyendo con la arquitectura en el hombre.
- Hallar soluciones arquitectónicas y constructivas que permitan alcanzar esos objetivos a pesar de lo exiguo de créditos y recursos materiales, que se dedican con prioridad al desarrollo industrial»²³.

En este periodo histórico, el Concurso constituyó un momento decisivo para la arquitectura, pues estableció la posibilidad de la experimentación de modelos nuevos que se podrían incorporar a la matriz de la

23 KOPP, Anatole. *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*. Op. cit. (n. 8), p. 174.

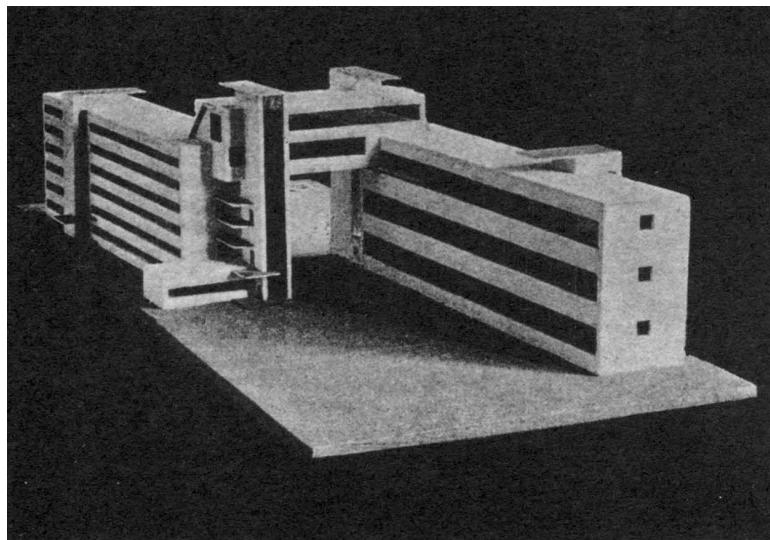


Figura 5. Maqueta de la propuesta de Ginzburg.

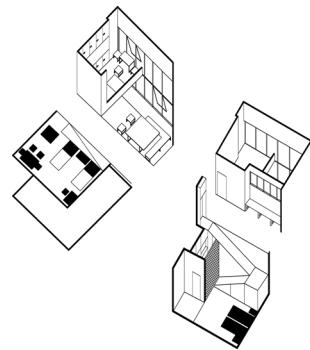


Figura 4. Tipos de células de vivienda de Moisey Ginzburg.

planeación y reestructuración del aparato productivo y, con ello, la generación de un cambio en el modo de vida, es decir, una propuesta civilizatoria de transición socialista.

En este sentido hay tres claves para comprender históricamente el Concurso: la primera es el carácter objetivo de la arquitectura para la transición a la transformación socialista; la segunda es la relación del objetivo de colectivizar la vida con la generación de nuevos tipos de vivienda y la discusión sobre la casa comuna; la tercera es la relación indisoluble entre la arquitectura y la técnica al servicio de la revolución, donde los procesos racionalizadores propuestos fueron elementales y despojaron del carácter artístico a la arquitectura.

El carácter objetivo y la transformación socialista

La revolución permitió pensar en una transformación radical de las condiciones de vida, la objetivación del socialismo pondrá nuevos retos a la arquitectura, algo que en otras partes de Europa apenas se había esbozado, en la URSS significó prácticamente el despliegue de propuestas para construir una ciudad desde la planeación inicial y, con ello, explorar prácticas sociales sin precedentes a través del espacio habitable.

En ese sentido, los ocho proyectos del Concurso son coincidentes. Cada

propuesta constituyó una respuesta para la transformación de la vida cotidiana con el desarrollo de esquemas arquitectónicos para la satisfacción de necesidades prioritarias para el proyecto socialista soviético. En ellas se plantearon esquemas para una transición entre el ámbito individual al colectivo, pues la transformación socialista podía objetivarse en las prácticas dentro de las viviendas y de los conjuntos. Esto puede leerse en la descripción de cada concursante en los números cuatro y cinco de la revista *Sovremennaya Arkhitektura* publicadas en 1927.

Moisey Ginzburg denominó su propuesta como Edificio Comunal A1²⁴. Su propuesta combinaba viviendas individualizadas con funciones socializadas (comedor, salas de recreación, jardín de infancia, guardería, lavandería, etc.). Incluye locales para solteros, parejas y familias. De esta manera, se daba la opción de diferentes tipos en una transición entre familias tradicionales con un esquema de vivienda completa con servicios, con la opción para habitaciones individuales, privadas en un mismo esquema de vivienda (fig. 4). El bloque superior que unía los bloques residenciales consideraba locales de uso general: comedor, sala de lectura, club y sala de reuniones (fig. 5). En el primer piso colocó pequeños volúmenes separados con usos comunitarios: una guardería y un jardín de infancia.

²⁴ GINZBURG, Moisey. Proyekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. Kommunal'noye zdaniye A 1. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 130-131.

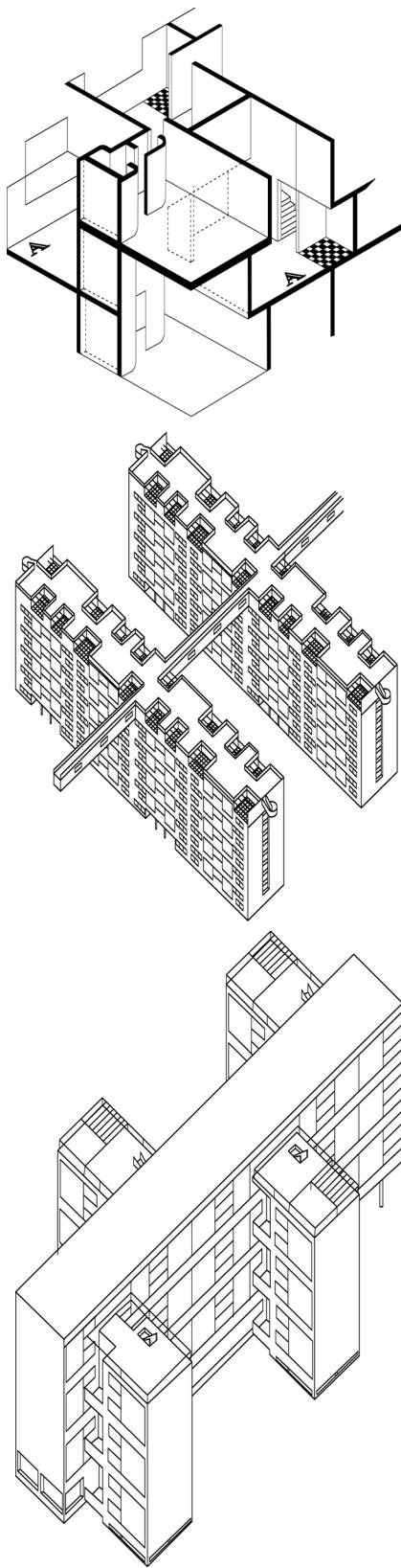


Figura 6. Axonométrico interior de las viviendas de la propuesta de Vegman.

Figura 7. Isométrico de la propuesta de Vegman.

Figura 8. Edificio modular de Vladimirov.

El proyecto de Georgi Vegman (fig. 6) consistió en una célula viva para una sola familia, su programa se resumía en dos habitaciones ventiladas, antesala, baño, y chimenea o pequeña cocina (laboratorio) con persianas corredizas²⁵.

Los residentes podían administrar su vivienda de manera independiente o suscribirse para utilizar los servicios comunales del barrio.

Los servicios públicos estaban ubicados en la parte superior a cada seis edificios, donde había comunicación directa con todas las celdas residenciales. Esta comunicación también permitía su mantenimiento. Vegman presentó un isométrico donde se observa cómo cada edificio se articulaba con las áreas comunitarias (fig. 7).

Para Vyacheslav Vladimirov (fig. 8), la tarea principal fue diseñar una celda económica que permitiera adaptarse a cualquier plan general para dotar de vivienda comunitaria, es decir, añadir locales de uso común a la vivienda (club, guardería, comedor, etc.). El costo total de dicho programa sería menor que los edificios convencionales²⁶.

Los edificios se propusieron como módulos, los desarrollos se piensan como una combinación en cualquier forma de elemento de construcción. Esto indicaba la aplicabilidad de cualquier sitio y cualquier desarrollo.

25 VEGMAN, Georgi. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. Rabocheye zhil'ye dlya nebol'sikh semey. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 132-133.

26 VLADIMIROV, Vyacheslav. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 134-135.

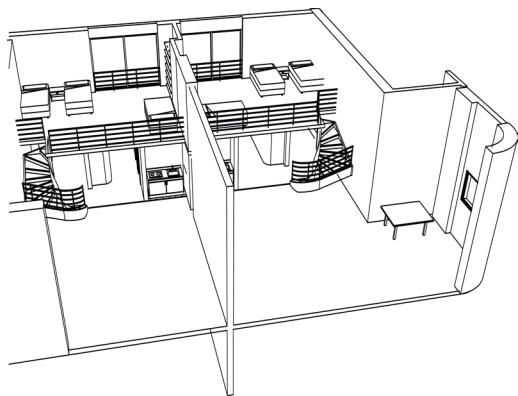


Figura 9. Perspectiva interior de la vivienda de Nina Vorotyntseva y Raisa Polyak.

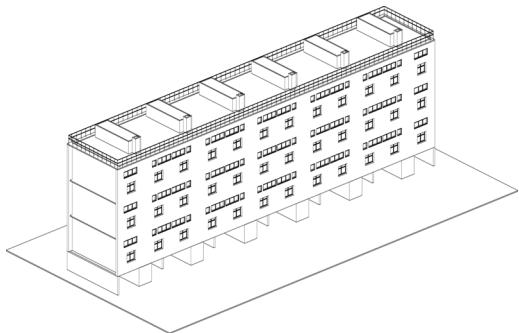


Figura 10. Propuesta de Aleksander Nikolsky.

En el proyecto de las arquitectas Nina Vorotyntseva y Raisa Polyak, cada edificio residencial consta de celdas individuales (fig. 9) y un albergue con servicios comunes (en la planta baja). La comunicación entre celdas se lograba mediante galerías abiertas con escaleras abiertas (externas)²⁷.

El plan maestro representó un centro común (comedor, guardería, club, biblioteca, sala de lectura, etc.) y edificios de viviendas homogéneos agrupados a su alrededor.

En el proyecto de Aleksander Nikolsky la planta baja del conjunto se proyectó como una gran área libre²⁸. Dentro de esta misma planta el acceso se da por medio de seis núcleos de escaleras, cada dos niveles se permitía el acceso a dos viviendas (fig. 10). Nikolsky no consideró dentro de su programa espacios colectivos. El programa fue ineficiente al grado que obligó a que la esfera privada absorbiera todas las necesidades, dejando de lado cualquier posibilidad de generar nuevas costumbres como comunidad.

Por su parte Andrey Ol se planteó el reto de colectivizar al máximo la vida (fig. 12)²⁹. Las células de vivienda tenían lo indispensable y se articulaban mediante un pasillo central, las viviendas estaban en espejo, hacia arriba y hacia abajo (figs. 11 y 12). El principio de la composición proyectual fue una sala común

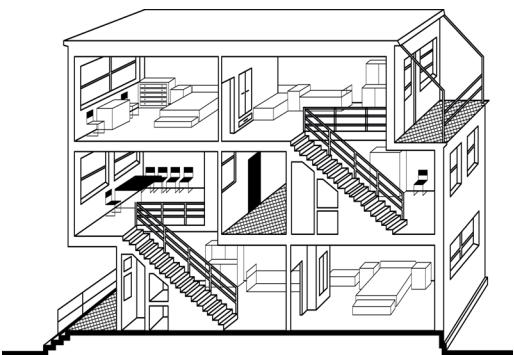


Figura 11. Viviendas tipo propuestas por Andrey Ol.



Figura 12. Planos de viviendas tipo propuestas por Andrey Ol.

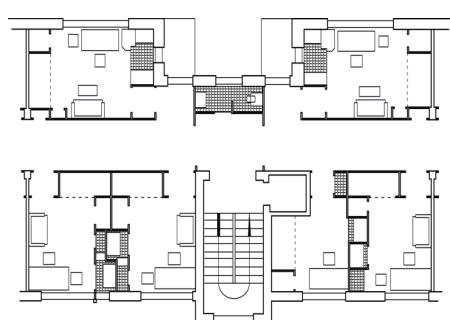


Figura 13. Propuesta de Aleksander Pasternak de diferentes tipos de celdas.

²⁷ VOROTYNTSEVA, Nina; POLYAK, Raisa. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA.* 1927, n.º 4-5, pp. 136-137.

²⁸ NIKOLSKY, Aleksander. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA.* 1927, n.º 4-5, p. 138.

²⁹ OL, Andrey. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA.* 1927, n.º 4-5, pp. 138-139.

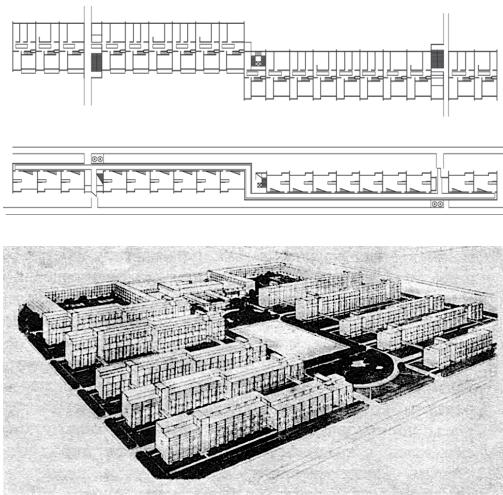


Figura 14. Plantas tipo de edificios propuestos por Ivan de Sobolev.
Figura 15. Vista de conjunto de la propuesta de Ivan Sobolev.

en el centro del conjunto (club, guardería, comedor). De ahí la distribución de las viviendas a una distancia uniforme. También albergaba una lavandería central, una sala de calderas y un consultorio médico.

Los edificios residenciales se ubicaban sobre una carretera principal (con tranvía) para facilitar la movilidad a lo largo de los lados cortos de la parcela. Para OI no solo se trató de una célula o un conjunto de edificios con áreas colectivas, sino de un modelo de ciudad, un complejo pensado desde la vivienda, los equipamientos, pero también de la articulación con los medios de transporte.

Para Aleksander Pasternak³⁰ la vivienda suponía el «hogar» desde una función integral: entre la vida individual-familiar y la vida colectiva-pública. Los locales de la segunda sección consistieron en: comedor, cocina, club, sala de lectura, guardería y tiendas de conveniencia. Planteó células para dos, tres o cuatro personas (fig. 13). Las celdas estaban unidas verticalmente por las escaleras; el albergue a la horizontal del corredor que permitía conexión de cualquier celda con cualquier estancia de la parte comunitaria.

Y finalmente, el proyecto de Ivan Sobolev planteó que la idea principal de este proyecto, además de un enfoque completamente novedoso para la solución de celdas individuales (fig. 14), fuera la solución de todo

el bloque como una sola unidad residencial, para ensayar la casa comuna³¹. Sobolev presentó un modelo volumétrico de la forma en la que los edificios podían hacer la ciudad (fig. 15).

Todos los proyectos abrieron la puerta a un distinto tipo de vivienda: «El diseño de nuevos tipos de vivienda se habría entendido como un ejercicio indisoluble del programa social, que defendería de manera implacable la emancipación de la mujer, la valorización de la cultura y el ocio del trabajador y el derecho a una educación de calidad para los niños»³².

Así, las propuestas, además de contemplar la diversidad de usuarios y necesidades para una transición de la familia nuclear a otras relaciones humanas, destacaban en los programas arquitectónicos y en las viviendas, una ruptura radical de roles, una democratización de los usos del tiempo libre, en especial de las mujeres liberadas en las funciones domésticas, pues gran parte de ellas estaban contempladas en los espacios colectivos, dando pie a su participación libre en otros aspectos de la vida.

«La contribución más interesante parece ser entonces la puesta a punto de 'modelos' alternativos, modelos no sólo ideológicos y de comportamiento –como la búsqueda de las nuevas relaciones entre individuos

30 PASTERNAK, Aleksander. Proyekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura* CA. 1927, n.º 4-5, pp. 140-141.

31 SOBOLEV, Ivan. Proyekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura* CA. 1927, n.º 4-5, pp. 142-143.

32 MOVILLA, Daniel. *Vivienda y Revolución. El Concurso entre Camaradas de la OSA, la Sección de Tipificación del Stroykom y la Casa Experimental de Transición Narkomfin (1926-1930)*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

y grupos sociales, que debían tener lugar en la colectivización de todos los servicios domésticos y en la difusión de nuevos métodos educativos— sino también modelos arquitectónicos, en el sentido de verdaderos prototipos a adoptar como elementos ‘componentes’ de una estructura urbana correspondiente a la nueva sociedad que se estaba construyendo»³³.

En todas las propuestas se consideraron espacios para un desarrollo integral de la vida cotidiana, esto fue la incorporación de la cultura y el ocio a los programas de las viviendas, enfocados en satisfacer estas necesidades individuales, pero promoviendo el encuentro comunitario dentro de los desarrollos urbanos.

La colectivización de la vida y la transición a la casa comunal

La segunda clave histórica para comprender el Concurso es la discusión sobre la colectivización de la vida y la casa comuna como una posibilidad de establecer un esquema novedoso de vivienda para orientar la generación de una forma de vida distinta. Con ello se pretendía superar las concepciones burguesas de la vida, esto comenzó a discutirse en distintas instancias del Estado sobre todo durante la NEP y tuvo sus mayores concreciones proyectuales en la elaboración del primer plan quinquenal

debido a su orientación para racionalizar los distintos ámbitos de la sociedad.

De los aportes de periodo destacó la posibilidad de construir modelos de habitación para trabajadores, pero también otros esquemas organizativos de la vida cotidiana concebidos como condensadores sociales, tales como los clubes obreros, los clubes de lectura e incluso la misma vivienda dio un giro radical al ser concebida como un condensador de la vida comunitaria. Esto interpeló el devenir de la arquitectura:

«En el futuro deberemos tomar en consideración, de un lado, las exigencias íntimas individuales que exige la vivienda y, de otro, las condiciones sociales, válidas para todos [...] La arquitectura se convierte así en expresión de la situación social y en factor activo de la vida social. Nuestro objetivo actual es transformar la casa, haciendo que pase de ser un conjunto de habitaciones privadas a una colectividad de habitaciones»³⁴.

Para 1926, en el Concurso fue clara la orientación de proyectos para la transformación social desde la arquitectura, los ocho proyectos coincidieron en soluciones para concretar la idea de la colectivización incorporando equipamientos de uso comunitario y apuntando a la casa comuna, pero en esquemas transitorios.

³³ AYMONINO, Carlo. *La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. CHICO, Joan Francesc; MARCO, Joan Maria; THEILACKER, Joan Carles (trads.). Barcelona: Gustavo Gili, 1973. p. 78 [ed. original: *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929-1930*. Padua: Marsilio, 1971].

³⁴ LISSITZKY, El. 1929, *La reconstrucción de la arquitectura en Rusia*. CIRLOT, Juan Eduardo (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1970 [1930], p. 19.

Así, la organización correcta de los espacios habitacionales y de equipamientos era fundamental, la posibilidad de acercarse a un club, a un comedor público, a un jardín de infancia, a un deportivo o a una sala de lectura. Todos los equipamientos estaban articulados a la vida familiar de las viviendas. El objetivo común era superar la vida tradicional y las condiciones críticas de vida de los trabajadores, modificando el contenido de la vivienda para ahorrar tanto en el tamaño de la vivienda, pero también en el tiempo dedicado a los cuidados individuales.

Las nuevas formas incluyeron una reflexión sobre el significado de los cambios profundos relacionados con la transformación del aparato productivo. Así, los cuidados depositados en las mujeres las despojaba de la participación en la vida activa política y en la vida productiva, un esquema de transición hacia la casa comuna podría cumplir el objetivo de evitarlo, pues:

«La casa-comuna debía liberar a la mujer, integrarla en una producción que carecía de brazos. Tenía que resolver de una manera más económica el problema de la vivienda, sustituyendo las instalaciones individuales por instalaciones colectivas. Tenía que ser el marco y el molde donde se forjara el nuevo modo de vida, el lugar de ruptura con el

egocentrismo pequeño burgués. Tenía que ayudar a la creación entre los hombres de nuevas relaciones, convirtiendo a cada uno en un miembro consciente de la sociedad»³⁵.

El Concurso planteó seria y articuladamente discusiones a sus detractores que defendían la individualidad de las células de vivienda, y construyeron líneas argumentativas para depositar todos los males de la arquitectura en la idea de la casa comuna. Así, Aleksander Pasternak en la presentación de las propuestas señaló: «Tak uzh poluchilos', chto na etiketke napisano: «dom-kommuna». Dom kommunal'nyy priobrela vse nyuansy tret'yesortnogo produkta. Pri upomianii etogo imeni oni zaraneye oshchetinivayutsya, ozhidaya uvidet' chto-to plokhoye, nenuzhnoye, vrednoye dlya drugikh»³⁶.

Pasternak indicó que, al ver los resultados de las propuestas presentadas al Concurso, «‘ideologicheskoye’ vozrazheniye ne imeyet pod soboy nikakikh osnovaniy; kommunal'nyy dom – absolyutno yasnoye i besspornoye yavleniye nashego vremeni»³⁷. Con esto, discutía con aquellos a los que la casa comuna les parece algo irrealizable.

Los planteos de Pasternak estaban dirigidos hacia quienes como Le Corbusier expresaron abiertamente su rechazo a la casa comuna por

35 KOPP, Anatole. *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*. Op. cit. (n. 8), p. 176.

36 «Dio la casualidad de que la etiqueta dice: ‘casa-comuna’. La Casa Comuna adquirió todos los matices de un producto de tercera categoría. Ante la mención de este nombre, se erizan de antemano, esperando ver algo malo, innecesario, dañino para los demás». Traducción de los autores. PASTERNAK, Aleksander. Novyye formy sovremennogo zhil'ya. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, p. 126.

37 «la objeción ‘ideológica’ no tiene fundamento; una casa comuna es un fenómeno absolutamente claro e indiscutible de nuestro tiempo». Traducción de los autores. Ibidem.

considerarla culturalmente inviable «contra la hipótesis, en realidad difícilmente realizable, de que pudiese constituir un instrumento para incidir profunda y definitivamente sobre las formas de vida y los medios de organización urbanos heredados de la sociedad burguesa»³⁸.

Otra objeción a la casa comuna fue el argumento sobre su alto costo de producción, situación que se desmintió con los estudios técnicos presentados, donde los novedosos modelos demostraron su racionalidad técnica y económica; pero la objeción más relevante se orientó a si el funcionamiento de la casa comuna podía resolver las necesidades de los trabajadores en el espacio mínimo habitable o era una forma ultra racional que no permitía el desarrollo de la vida mediante el limitado metraje de las células.

El Concurso planteó propuestas de transición hacia la casa comuna, sin llegar a romantizar los procesos de hiper colectivización; se trató de aproximaciones, de experimentaciones en el ámbito de lo formal. La idea central era resolver las distintas contradicciones de la vida individual, a través de un tránsito hacia una forma distinta de concebir la vivienda, de delimitar los ámbitos individuales y colectivos que permitieran superar la división de tareas y, con ellos, un cambio en

las relaciones humanas. Estas contradicciones se dieron en discusiones posteriores:

«El mismo Ginzburg, al presentar los proyectos de STROIKOM a una asamblea de técnicos, dirá: “Está claro que nuestro trabajo no puede ser considerado como definitivo... y aun cuando nosotros estamos decididos, a pesar de todo, a presentar la fase inicial de nuestro trabajo, es para someter a discusión nuestros métodos”. Y con respecto a la transformación del modo de vida:

“Hemos considerado indispensable crear un cierto número de elementos que estimulasen el paisaje en formas de vida sociales superiores. Que lo estimulasen, pero no que lo decretasen”»³⁹.

Las discusiones sobre la pertinencia de la casa comuna permanecieron por un tiempo. En 1929 se expresaron en las tendencias más fuertes de la planeación: los urbanistas, representados por Sabsovich, y los desurbanistas, representados por Okhitovich⁴⁰. Las propuestas del Concurso, así como los posteriores ejercicios de nuevos modelos de vivienda racionalización a través de las células del STROIKOM se vincularon también con modelos de ciudad propuestos desde el desurbanismo.

Incluso el tema de la colectivización y la racionalidad materia de vivienda será el

38 AYMONINO, Carlo. *La vivienda racional*. Op. cit. (n. 33), p. 82.

39 QUILICI, Vieri. *Ciudad rusa y ciudad soviética*. Op. cit. (n. 1), p. 182.

40 Para conocer las posiciones de los urbanistas y desurbanistas ver: CECCARELLI, Paolo. *La construcción de la ciudad Soviética*. MARTÍ MAS, Carlos (trad.). Madrid: Gustavo Gili, 1972 [ed. original: La costruzione della città sovietica 1929-1931. Padova: Marsilio, 1970].

eje de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), el CIAM II desarrollado en Frankfurt en 1929 tuvo como temática: «La Vivienda para el mínimo nivel de vida» y el CIAM III desarrollado en Bruselas en 1930 giró en torno a los «Métodos constructivos racionales. Casas bajas, medias y altas».

Además, apareció en diálogo con otras propuestas progresistas de la época impulsadas por la socialdemocracia alemana, tal fue el caso de los proyectos de Bruno Taut en Berlín, de las propuestas de Ernest May en Frankfurt, arquitectos que viajaron para trabajar en la URSS en los años treinta; y con la socialdemocracia austriaca como el caso de las propuestas de Karl Ehn en la Viena roja.

El arte y la técnica al servicio de la revolución

La tercera clave para leer históricamente el Concurso la constituyen las álgidas discusiones sobre el papel del arte en la revolución. El arte de producción marcó también el camino de la arquitectura, una manera distinta de los artistas de entenderse en el contexto revolucionario: la prevalencia por la técnica y su articulación en la solución de problemáticas derivadas de los planteamientos de la revolución fue su consigna.

Esa discusión estuvo presente también en las otras vanguardias artísticas de Europa, hecho que derivó en vínculos estrechos entre las vanguardias progresistas de Berlín con las soviéticas, donde se planteó, desde el constructivismo, una propuesta de constituir una internacional artística que proclamó la muerte del arte y la creación de una manera distinta de interpretarse en la vida cotidiana.

«La ideología de la producción o mejor, la imagen de la ideología del trabajo altamente mecanizado se convierte, de ahora en adelante, en el auténtico manifiesto de la Internacional constructivista, al margen de las divergencias contingentes que separan las experiencias de los distintos grupos»⁴¹.

Este vínculo de la URSS con las otras vanguardias europeas fue posible gracias a El Lissitsky, quien participó, en 1922 y 1923, en exposiciones en Berlín con el objetivo de dar a conocer los avances artísticos soviéticos⁴². Esta discusión sobre el papel del arte incluyó fundamentalmente a las artes plásticas, a la poesía, a las artes gráficas, no se limitó a la arquitectura, pero significó para esta última un rompimiento con la concepción artística.

La discusión sobre las artes y la nueva división del trabajo intelectual fomentó posiciones respecto a la arquitectura. Los arquitectos constructivistas que formaron la OSA tuvieron una posición particular al respecto, además de que el constructivismo de 1925

⁴¹ TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto*. Op. cit. (n.º 9), p. 185.

⁴² Ivi, pp. 168-171.

era distinto y más amplio a los principios del manifiesto constructivista de 1921, pues ya para entonces los constructivistas no se limitaban a experimentaciones formales que expresaran la sensibilidad ante la máquina y la industria y sus aspiraciones se extendieron: pretendían ser el arte de las masas, el arte de la revolución⁴³.

El constructivismo se encontró ligado a la revolución proletaria y a la edificación socialista soviética. «Se formó un grupo que otorgó el principal interés a la construcción y que preconizó la aplicación de los métodos del ingeniero y del constructor a la arquitectura»⁴⁴. En este sentido, la creación de la cultura proletaria fue uno de los objetivos con el constructivismo en la década de los años veinte, en medio de los debates con otras tendencias artísticas como los realistas: «El problema central en torno al cual se debatió el constructivismo, fue la relación entre la forma y el significado y no cualquier significado, sino aquel que expresaba mejor la nueva sociedad que se estaba formando»⁴⁵.

Así, Ginzburg expresó la relación entre la construcción y la forma en arquitectura en una dialéctica entre la destrucción de las formas tradicionales y la construcción de la nueva cultura de la forma:

«Los viejos ciclos históricos han concluido. Eso sí es seguro. Estamos entrando en una nueva etapa del arte y, como ocurre siempre en casos semejantes, se sitúan en un primer plano los problemas de carácter utilitario y constructivo. El nuevo estilo es estéticamente simple y orgánicamente lógico»⁴⁶.

El Concurso fue una de las expresiones, desde el constructivismo, para generar nuevos tipos, en ellos expresaron la supeditación de la técnica a los aspectos sociales sobre todo en las necesidades y retos económicos. La aguda necesidad de vivienda y la falta de fondos en el país hizo necesario prestar atención a cuestiones de rentabilidad económica a la hora de elegir el tipo de vivienda. «La OSA adoptó decididamente innovaciones en los métodos constructivos y apostó por el establecimiento de normas y tipos estandarizados para facilitar la producción industrial»⁴⁷.

El Concurso permitió desplegar cuestionamientos sobre la necesidad de la racionalidad técnica, para ello fue crucial la participación de especialistas constructores, pues la estructuración y los materiales están sujetos al desarrollo de la industrialización, esto orientó el camino a seguir del grupo de constructivistas de la OSA:

43 Christina Lodder desarrolla un estudio amplio y profundo sobre el devenir del constructivismo en las diferentes esferas de la producción artística ver: LODDER, Christina. *El constructivismo*. CONDOR ORDUÑA, María (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1988 [ed. original: *Russian Constructivism*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1983].

44 LISSITZKY, El. 1929, *La reconstrucción de la arquitectura en Rusia*. Op. cit. (n. 34), p. 12.

45 VV.AA. *Constructivismo*. FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (trad.). Madrid: Alberto Corazón editor, 1973, p. 14.

46 GINZBURG, Moisey. Construcción y forma en arquitectura. El constructivismo. En: VV.AA. *Constructivismo*. FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (trad.). Madrid: Alberto Corazón editor, 1973, p. 298.

47 LODDER, Christina. La construcción del Socialismo. En VV.AA. *La URSS en construcción*. CÁMARA OUTES, Cristian (trad.). Madrid: Ediciones asimétricas, 2024, p. 13.

«llevar a cabo una rigurosa búsqueda proyectual acerca de los “tipos transitorios de vivienda”, de posibilitar “la máxima reducción de gastos en la construcción, partiendo de la necesidad de asegurar una vivienda civil a millones de trabajadores”. Se está a caballo entre el final de la NEP y el inicio del primer Plan quinquenal (1928), y todos los grandes temas de la economía son sometidos a discusión: es difícil prever cuáles podrán ser, desde ese momento en adelante, las prioridades y las gradaciones entre los diferentes sectores de la producción»⁴⁸.

Las formas específicas de las células de vivienda en el Concurso mostraron alternativas de una estética diferente, experimentaciones en bloques simples, sin elementos ornamentales extra a los elementos con alguna función, racionalizaron los metros cuadrados y expresaron la necesidad de racionalizar el uso de los materiales.

Por ello, las propuestas organizaron las celdas en una línea horizontal, utilizando un corredor de conexión común para ello, y en otras propuestas las celdas fueron colocadas en la escalera. Esas experimentaciones de organización espacial derivaron en variantes tipológicas que se desarrollaron a partir de 1928 ya de manera institucionalizada por el Estado:

«Del concurso ‘amigable’ convocado por ‘SA’ en 1926 para una idea tipológica, que

dará a Ginzburg la oportunidad de proyectar su ‘unidad de vivienda’ (con patio interno), a la serie de estudios elaborados por la sección ‘tipificación’ del Comité para la edificación (STROIKOM) de la RSFSR, y del tipo ‘A’ al tipo ‘F’, se asiste a una secuencia de operaciones proyectuales destinadas a ser, durante algún tiempo, un sólido punto de referencia, un modelo metodológico para la arquitectura internacional»⁴⁹.

El Concurso marcó importantes retos para encontrar mecanismos institucionales que pudieran promover la racionalización de la arquitectura, repercutió en la creación de una sección de investigación y de estudio para la tipificación y la normalización de la vivienda bajo la dirección de Moisey Ginzburg. Esta sección fue creada en 1928 por el Comité de Construcciones (STROIKOM) de la RSFSR. Esto coincidió con las búsquedas permanentes sobre el futuro de la arquitectura: «¿En qué dirección ir? Hacia una nueva técnica socialista de la edificación, hacia un nuevo asentamiento de las unidades de producción industriales, hacia una nueva residencia socialista»⁵⁰. Una de las expresiones construidas más conocida, icónica y que aún se conserva de este nuevo modelo de vivienda fue el Narkofim:

«the residential building for the people’s commissariat of Finance (narodnyi komissariat finansov—narkomfin), which was designed in 1928, according

48 QUILCICI, Vieri. *Ciudad rusa y ciudad soviética*. Op. cit. (n. 1), p. 182.

49 Ibidem.

50 CECCARELLI, Paolo. *La construcción de la ciudad Soviética*. Op. cit. (n. 40), p. 79.

to the functional method of the leading constructivist architects Moisei Ginzburg and Ignatii Milinis, was only finished four years later in 1932. With its use of pilots, free plan, free façade, ribbon windows, and roof garden, it incorporated many of Le Corbusier's ideas, but presented them within a building that was organized according to strictly functional principles and epitomized a new concept of collective housing⁵¹.

Sin embargo, las permanentes tensiones políticas entre los diferentes grupos vanguardistas del periodo finalizaron cuando el Estado encaminó la producción artística a una sola dirección que significó el término de la diversidad en las experimentaciones.

«In fact, the march toward a forced unanimity for writers, artists, and architects began on April 23, 1932, when the Central Committee of the Communist Party decreed the "reorganization of artistic and literary organizations." In July 1933 the Union of Architects, which eclipsed all the previous groups, was provided with its "organ of struggle for a socialist architecture," Arkhitektura SSSR (The Architecture of the U.S.S.R.)»⁵².

Así, con el decreto del partido sobre la disolución de los grupos artísticos en la URSS y con el ascenso del realismo socialista

comenzó un episodio distinto en la historia de la arquitectura soviética.

«Ginzburg's OSA, now under attack, had been designing and building new experimental dwelling types since 1926 for the state building industry—the Strojkom. Based on a few typological variants, OSA offered socially affordable and innovative housing models towards solving the acute housing crisis. The idea was that those lodgings would go primarily to the working classes but ended serving the heavy government bureaucracy ("grown out of the working class"), a bureaucracy whose tastes and expectations were highly conservative»⁵³.

Reflexión final

La aportación de los arquitectos, urbanistas y otros especialistas soviéticos durante el ciclo que va de 1917 hasta 1932 fue relevante para definir rumbos en la URSS y hoy siguen siendo motivo de reflexión histórica para pensar el tema del espacio habitable popular y su articulación con el espacio urbano con las aspiraciones de construir una sociedad nueva, así las reflexiones sobre la determinación histórica que permite o limita esas posibilidades materiales es fundamental.

El Concurso fue un evento importante en la historia de la arquitectura soviética pues constituyó un aporte significativo

51 LODDER, Christina. *The ghost in the machine*. En: LODDER, Christina; KOKKORI, Maria; MILEEVA, Maria (eds.). *Utopian reality: reconstructing culture in revolutionary Russia and beyond*. Boston: Lieder, 2013, p. 177.

52 PARE, Richard. *The lost vanguard Russian modernist architecture, 1922-1932*. Op. cit. (n. 15), p. 19.

53 UDOVI KI SELB, Danilo. *Soviet Architectural Avant-Gardes. Architecture and Stalin's revolution from above, 1928-1938*. Gran Bretaña: Bloomsbury, 2020, p. 26.

para el tránsito hacia la vida socialista con los nuevos modelos de vivienda, tuvo un impacto significativo en los procesos de racionalización de la URSS, catalizó la investigación y racionalidad de los métodos de proyección y de construcción a través de la sección de tipificación del STROIKOM, esto fue primordial en la visión del desarrollo soviético.

Es preciso señalar algunas de las líneas de búsqueda de los trabajos desarrollados por los arquitectos soviéticos. Entre ellas destaca la preocupación de dotar de vivienda a los habitantes de la Unión Soviética y, en particular, de las grandes ciudades, donde el problema de la vivienda era muy agudo. El contexto histórico y la política económica de la NEP fue determinante para que en 1926 y 1927, cuando se desarrolla el Concurso, fuera posible plantear modelos novedosos más aún, cuando se preparaba el terreno para el Primer Plan Quinquenal.

Quizá, la más importante fue la necesidad de considerar la producción de los espacios habitables en una condición de integralidad y como una forma de establecer una ruta de transición hacia la vida socialista, por lo tanto, la vivienda dejó de concebirse como ente individual, ello implicó una visión de desarrollo integral del ser humano. Esta orientación apareció desde la más temprana época soviética, la consideración del espacio habitable no reductible a su propia métrica, sino también a sus condiciones de habitabilidad extendida a la colectividad.

El papel de la configuración arquitectónica y urbanística en la construcción de un modo de vida de carácter colectivo fue central en la exploración de los nuevos componentes para la construcción de la ciudad socialista: bloques colectivos contra las formas individualistas de habitar. Con ello fue posible explorar distintas maneras de llevar a cabo el montaje entre lo público y lo privado, lo que permitió ampliar las actividades hacia el espacio común.

Finalmente, la disposición de la técnica ante las necesidades de la revolución: esto se expresó en la tipificación y estandarización variada que permitió múltiples combinaciones y resultados diferenciados con la utilización de los mismos elementos y, con ello, una estética simple limitada a los elementos funcionales; la exploración de elementos de circulación como pasillos y escaleras en la configuración del cuerpo de los edificios orientados por una lógica racionalizadora de recursos, pero sobre todo por la preocupación del buen funcionamiento de las áreas habitables.

En fin, de entre los aspectos que pueden analizarse para su recuperación resalta uno de ellos: su voluntad y esfuerzo para construir un nuevo mundo.

AGRADECIMIENTOS

Las ilustraciones que se presentan en este texto fueron realizadas en el marco del proyecto de Servicio Social denominado *Producción de Hábitat popular: Sistematización de experiencias y asesoría técnica*, de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) unidad Azcapotzalco. Los docentes autores del texto fungimos como responsables del proyecto. Con este ejercicio de recuperación histórica de la arquitectura soviética a través del redibujo de los proyectos del Amistoso entre Camaradas que se desarrollaron en 1926-1927 se realizó una exposición que fue presentada en la UAM en abril de 2022 y en diferentes universidades de Brasil de mayo a septiembre de 2022.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYMONINO, Carlo. *La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. CHICO, Joan Francesc; MARCO, Joan Maria; THEILACKER, Joan Carles (trads.). Barcelona: Gustavo Gili, 1973 [ed. original: *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929-1930*. Padua: Marsilio, 1971].
- CECCARELLI, Paolo. *La construcción de la ciudad Soviética*. MARTÍ MAS, Carlos (trad.). Madrid: Gustavo Gili, 1972 [ed. original: *La costruzione della città sovietica 1929-1931*. Padova: Marsilio, 1970].
- DAL CO, Francesco. Arquitectos y Ciudades-Unión Soviética 1917-1934. En: VV. AA. *Socialismo y arquitectura URSS 1917-37*. SUÁREZ, César (trad.). Madrid: Alberto Corazón editor, 1973, pp. 89-147 [ed. original: *Architetti e città – Unione Sovietica 1917-1934*. En: VV. AA.; *Socialismo, città, architettura: URSS 1917-1937: il contributo degli architetti europei*. Roma: Officina, 1971].
- ENGELS, Federico. *Contribución al problema de la vivienda*. Fundación Federico Engels (trad.). Madrid: Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels, 2006 [1887].
- GINZBURG, Moisey. Construcción y forma en arquitectura. El constructivismo. En: VV. AA. *Constructivismo*. FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (trad.). Madrid: Alberto Corazón editor, 1973.
- GINZBURG, Moisey. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. Kommunal'noye zdaniye A 1. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 130-131.
- Gosudarstvennyy Komitet SSSR po statistike. *Narodnoye khozyaystvo SSSR za 70 let Yubileynyy statisticheskiy yezhegodnik*. Moscú: Institut Finansy i statistika, 1987. Disponible en: http://www.great-country.ru/content/library/knigi/dokumenty_spravochniki_statistika/xoz_70/xoz_70.php [consulta: 9 de diciembre de 2024].
- Gosudarstvennyy Komitet SSSR. *Ukazy Sovetskoy vlasti. Tom I. 25 oktyabrya 1917 – 16 marta 1918*. Moscú: Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1957. Disponible en: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/17-11-23.htm> [consulta: 9 de diciembre de 2024].

KOPP, Anatole. *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.

LISSITZKY, El. 1929, *La reconstrucción de la arquitectura en Rusia*. CIRLOT, Juan Eduardo (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1970 [1930].

LODDER, Christina. La construcción del Socialismo. En: VV. AA. *La URSS en construcción. Teorías de las vanguardias rusas*. CÁMARA OUTES, Cristian (trad.). Madrid: Ediciones Asimétricas, 2024.

LODDER, Christina. The ghost in the machine. En: LODDER, Christina; KOKKORI, Kokkori; MILEEVA, Maria (eds.). *Utopian reality: reconstructing culture in revolutionary Russia and beyond*. Boston: Lieder, 2013

LODDER, Christina. *El constructivismo*. CONDOR ORDUÑA, María (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1988 [ed. original: *Russian Constructivism*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1983].

Moskovskogo Soveta. Rabocheye zhilishchnoye stroitel'stvo v Moskve i puti k yego udeshevleniyu. En: *Stroitelstvo-Moskvy*. 1927, n.º 7, p. 6.

MOVILLA, Daniel. *Vivienda y Revolución. El Concurso entre Camaradas de la OSA, la Sección de Tipificación del Stroykom y la Casa Experimental de Transición Narkomfin (1926–1930)*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2016. Disponible en: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.39998> [consulta: 9 de diciembre de 2024].

NIKOLSKY, Aleksander. Proyekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, p. 138.

OL, Andrey. Proyekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 138-139.

OSA. Tovarisheskoye Sorevnovaniye. Eskiznyy Proyekt Zhilogo Doma Trudyashchihsya. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1926, n.º 4, p. 87.

PARE, Richard. *The lost vanguard Russian modernist architecture, 1922–1932*. Nueva York: The Monacelli Press, 2007.

PASTERNAK, Aleksander. Proyekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 140-141.

PASTERNAK, Aleksander. Novyye formy sovremennogo zhil'ya. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 125-129.

QUILICI, Vieri. *Ciudad rusa y ciudad soviética. Caracteres de la estructura histórica. Ideología y práctica de la transformación socialista*, trad. ARQUÉS, Rossend, Barcelona: Gustavo Gili, 1978 [ed. original: *Città russa e città sovietica: caratteri della struttura storica. Ideologia e pratica della trasformazione socialista*. Milán: Mazzotta, 1976].

SIMCHERA, Vasily. *Razvitie Ekonimiki Rossii za 100 let. Istoricheskie riady*. Moscú: Nauka, 2006.

SOBOLEV, Ivan. Proyekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 142-143.

TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. SERRA CANTARELL, Francesc; RIAMBAU, Sauri; AROLA CORONAS, Francesc (trads.). Barcelona: Gustavo Gili, 1984 [ed. original: *La Sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Turín: Einaudi, 1980].

UDOVIČKI SELB, Danilo. *Moisej J. Ginzburg, Ignatij F. Milinis. Narkomfin, Moscow 1928-1930*. University of Texas at Austin, Center for American Architecture & Design: Wasmuth Verlag, 2016.

UDOVIČKI SELB, Danilo. *Soviet Architectural Avant-Gardes. Architecture and Stalin's revolution from above, 1928-1938*. Gran Bretaña: Bloomsbury, 2020.

VAN DER WOUDE, Auke. La vivienda popular en el Movimiento Moderno. En: *Cuaderno de notas*. 1999, n.º 7, pp. 3-54. Disponible en: <https://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/801/834> [consulta: 9 de diciembre de 2024].

VEGMAN, Georgi. Proyekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. Rabocheye zhil'ye dlya nebol'shikh semey. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 132-133.

VLADIMIROV, Vyacheslav. Proyekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 134-135.

VOROTYNTSEVA, Nina; POLYAK, Raisa. Proyekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 136-137.

VV.AA. *Constructivismo*. FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (trad.). Madrid: Alberto Corazón editor, 1973.

VV.AA. *La URSS en construcción. Teorías de las vanguardias rusas*. CÁMARA OUTES, Cristian (trad.). Madrid: Ediciones Asimétricas, 2024.

CRÉDITOS DE FIGURAS

Portada. Fragmento de la propuesta de Aleksander Pasternak. Redibujado en CAD por Arlette García Torres. Fuente de imagen original: PASTERNAK, Aleksander. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 5-6, p. 141; y fragmento de convocatoria en: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1926, n.º 3.

Figura 1. Convocatoria publicada en los n.º 4 y n.º 5-6 de la revista *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1926.

Figura 2. Portada de la revista *Sovremennaya Arkhitektura CA*, n.º 4-5 de 1927, donde fueron presentados los proyectos del Concurso Amistoso entre Camaradas. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5.

Figura 3. Forma de presentación de los proyectos en la revista *Sovremennaya Arkhitektura CA* n.º 4-5 de 1927, propuesta de Nina Vorotyntseva y Raisa Polyak. En: VOROTYNTSEVA, Nina; POLYAK, Raisa. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, pp. 136-137.

Figura 4. Tipos de células de vivienda de Moisey Ginzburg. Redibujado en CAD por José Luis Rincón. Fuente de imagen original: GINZBURG, Moisey. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. Kommunal'noye zdaniye A 1. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, p. 130.

Figura 5. Maqueta de la propuesta de Ginzburg. Fuente: GINZBURG, Moisey. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. Kommunal'noye zdaniye A 1. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, p. 131.

Figura 6. Axonométrico interior de las viviendas de la propuesta de Vegman. Redibujado en CAD por Norberto C. Cortés Anaya. Fuente de imagen original: VEGMAN, Georgi. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. Rabocheye zhil'ye dlya nebol'sikh semey. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, p. 132.

Figura 7. Isométrico de la propuesta de Vegman. Redibujado en CAD por Norberto C. Cortés Anaya. Fuente de imagen original: VEGMAN, Georgi. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. Rabocheye zhil'ye dlya nebol'sikh semey. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, p. 133.

Figura 8. Edificio modular de Vladimirov. Redibujado en CAD por Norberto C. Cortés Anaya. Fuente de imagen original: VLADIMIROV, Vyacheslav. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, p. 134.

Figura 9. Perspectiva interior de la vivienda de Nina Vorotyntseva y Raisa Polyak. Redibujado en CAD por Mario Hernández Aragón. Fuente de imagen original: VOROTYNTSEVA, Nina; POLYAK, Raisa. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, p. 137.

Figura 10. Propuesta de Aleksander Nikolsky. Redibujado en CAD por Mario Hernández Aragón. Fuente de imagen original: NIKOLSKY, Aleksander. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA*. 1927, n.º 4-5, p. 138.

Figura. 11. Viviendas tipo propuestas por Andrey Ol. Redibujado en CAD por Pedro Torres Félix. Fuente de imagen original: OL, Andrey. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA.* 1927, n.º 4-5, p. 139.

Figura. 12. Plantas de viviendas tipo propuestas por Andrey Ol. Redibujado en ACAD por Pedro Torres Félix. Fuente de imagen original: OL, Andrey. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA.* 1927, n.º 4-5, p. 139.

Figura 13. Propuesta de Aleksander Pasternak de diferentes tipos de celdas. Redibujado en CAD por Arlette García Torres. Fuente de imagen original: PASTERNAK, Aleksander. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA.* 1927, n.º 4-5, p. 140.

Figura 14. Plantas tipo de edificios propuestos por Ivan de Sobolev. Redibujado en CAD por Arlette García Torres. Fuente de imagen original: SOBOLEV, Ivan. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA.* 1927, n.º 4-5, p. 143.

Figura 15. Vista de conjunto de la propuesta de Ivan Sobolev. En: SOBOLEV, Ivan. Projekt novogo tipa zhil'ya dlya rabochikh. En: *Sovremennaya Arkhitektura CA.* 1927, n.º 4-5, p. 143.

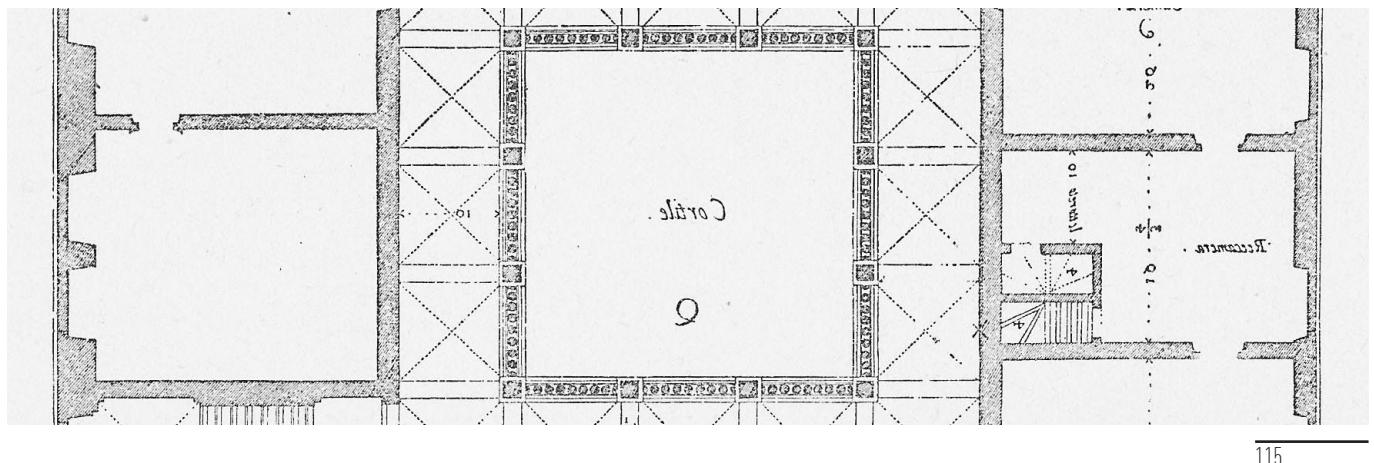
Vittorio Pizzigoni

Vittorio Pizzigoni nació en Bergamo y se tituló en arquitectura en Venecia donde consiguió también el doctorado en 2008. Desde 2012 es investigador y desde 2019 profesor titular en la Università degli Studi di Genova, donde enseña composición arquitectónica y urbana. En 2004 fue cofundador del estudio de arquitectura baukuh que actualmente tiene su sede en Milán.

<https://orcid.org/0000-0003-4834-6265>
vittorio.pizzigoni@unige.it

Fecha de Recepción
04 · Septiembre · 2024

Fecha de Aceptación
03 · Noviembre · 2024



I «Palazzi di Genova» di Rubens e le architetture di Alessi

Los «Palazzi di Genova» de Rubens y la arquitectura de Alessi
 Rubens' «Palazzi di Genova» and Alessi's Architecture

Vittorio Pizzigoni

Università degli Studi di Genova

Riassunto:

Palazzi di Genova è, per molti versi, un libro doppio, quasi un libro che ne contiene due. Innanzitutto, è il prodotto di due edizioni, una prima del 1622 e una seconda ampliata. Inoltre, il libro contiene due tipi di rappresentazioni dei palazzi genovesi: un primo tipo, più preciso, con molte piante, sezioni e prospetti, ma senza indicazione della proprietà dei palazzi; un secondo tipo, meno preciso, spesso ridotto a un prospetto e due piante, ma con i nomi dei proprietari. *Palazzi di Genova* sono un libro complesso e anomalo: si inserisce inevitabilmente tra i trattati di architettura per argomento, ma se ne differenzia sia perché è costituito quasi esclusivamente da disegni, sia perché sono tutti disegni di edifici contemporanei e di un'unica città; è un libro di architettura realizzato da un pittore; inoltre, utilizza solo proiezioni ortogonali senza nemmeno una prospettiva; infine, sebbene Peter Paul Rubens ne sia l'autore implicito, il suo nome non compare sul frontespizio. Le particolarità dei *Palazzi di Genova* sono alla base sia del fascino che degli interrogativi sollevati da questo libro. Questo saggio parte dalla rilettura della bibliografia esistente per comprendere le acquisizioni consolidate e ipotizzare nuovi percorsi di ricerca sulle questioni rimaste aperte. Infine, si concentra sui disegni preparatori della prima parte dell'opera, in cui si propone di riconoscere le idee architettoniche derivate dal lavoro di Galeazzo Alessi.

Parole chiave: Peter Paul Rubens; Palazzi di Genova; Galeazzo Alessi; Genova.

Abstract:

The *Palazzi di Genova* is in many ways a dual book, almost a book containing two. First of all, it is the product of two editions, a first from 1622, and a second in an augmented form. In addition, the book contains two types of representations of Genoese palaces: a first, more accurate type, with many plans, sections, and elevations, but with no indication of the ownership of the palaces; a second, less accurate type, often reduced to an elevation and two plans, but with the names of the owners. The *Palazzi di Genova* is a complex and anomalous book: it inevitably fits among the architectural treatises by subject, but it differs from them both because it consists almost exclusively of drawings and because they are all drawings of contemporary buildings and of a single city; it is an architectural book made by a painter; moreover, it uses only orthogonal projections without even a perspective; and finally, although Peter Paul Rubens is its implied author, his name doesn't appear on the title page. The particularities of *Palazzi di Genova* are at the origin of both the fascination and the questions that this book raises. This essay starts by rereading the existing bibliography to understand the established acquisitions and hypothesize new avenues of research on the questions that remain open. Finally, it focuses on the preparatory drawings of the first part of the work, in which it proposes to recognize architectural ideas derived from Galeazzo Alessi's work.

Keywords: Peter Paul Rubens; Palazzi di Genova; Galeazzo Alessi; Genoa.

Resumen:

Palazzi di Genova es, en muchos sentidos, un libro doble, casi un libro que contiene dos. En primer lugar, es el producto de dos ediciones, una primera de 1622 y una segunda aumentada. Además, el libro contiene dos tipos de representaciones de los palacios genoveses: un primer tipo, más preciso, con muchos planos, secciones y alzados, pero sin indicación de la propiedad de los palacios; un segundo tipo, menos preciso, a menudo reducido a un alzado y dos planos, pero con los nombres de los propietarios. El *Palazzi di Genova* es un libro complejo y anómalo: encaja inevitablemente entre los tratados de arquitectura por temas, pero se diferencia de ellos tanto porque está formado casi exclusivamente por dibujos como porque todos ellos son de edificios contemporáneos y de una sola ciudad; es un libro de arquitectura realizado por un pintor; además, solo utiliza proyecciones ortogonales sin ni siquiera perspectiva; y, por último, aunque Peter Paul Rubens es su autor implícito, su nombre no aparece en la portada. Las particularidades del *Palazzi di Genova* están en el origen tanto de la fascinación como de los interrogantes que suscita este libro. Este ensayo comienza por releer la bibliografía existente para comprender las adquisiciones establecidas e hipotetizar nuevas vías de investigación sobre las cuestiones que siguen abiertas. Por último, se centra en los dibujos preparatorios de la primera parte de la obra, en los que propone reconocer ideas arquitectónicas derivadas de la obra de Galeazzo Alessi.

Palabras clave: Peter Paul Rubens; Palazzi di Genova; Galeazzo Alessi; Génova.

I Palazzi di Genova è un libro sotto molti aspetti duplice, quasi un libro che ne contiene due. Innanzitutto è il frutto di due edizioni, una prima del 1622, e una seconda in forma accresciuta. Inoltre, il libro contiene due tipi di rappresentazione dei palazzi genovesi: un primo tipo più accurato, con molte piante, sezioni e prospetti, ma senza indicazioni sulla proprietà dei palazzi; un secondo meno accurato, ridotto spesso a un prospetto e a due piante, ma con i nomi dei proprietari.

I Palazzi di Genova è un libro complesso: inevitabilmente s'inserisce tra i trattati di architettura per argomento, ma si distingue da essi sia perché composto quasi esclusivamente di disegni, sia perché sono tutti disegni di edifici contemporanei e di un'unica città.

I Palazzi di Genova è un libro anomalo: innanzitutto è un libro di architettura realizzato da un pittore; inoltre usa unicamente proiezioni ortogonali senza che sia presente neppure una prospettiva o un commento testuale; infine, seppure l'autore implicito sia Peter Paul Rubens, nel frontespizio non figurato compare solo il titolo senza che venga indicato l'autore. E mentre da un lato l'opera mostra interesse per

l'architettura, dall'altro il tipo di architettura che vi viene rappresentata non sembra aver avuto influenza su Rubens.

Le particolarità dei *Palazzi di Genova* sono all'origine sia del fascino sia degli interrogativi che questo libro suscita. Il presente saggio parte dalla rilettura della bibliografia esistente per comprendere le acquisizioni consolidate e ipotizzare nuove strade di ricerca sulle questioni rimaste aperte¹. Si concentra infine sui disegni preparatori della prima parte dell'opera, nei quali si propone di riconoscere idee architettoniche derivate dal lavoro di Galeazzo Alessi.

Struttura dell'opera

Come ha chiarito Mario Labò, che per primo ha studiato a fondo i *Palazzi di Genova* di Rubens, il libro viene pubblicato nel 1622 in una prima versione di 72 pagine, nelle quali sono presentati 12 palazzi²: dieci palazzi indicati da lettere e presentati con abbondanza di disegni, due indicati col nome del proprietario e con pochi disegni e posti alla fine del volume. La prima edizione è stata stampata tra il 29 maggio 1622, data indicata sulla pagina della dedica, e il 19 giugno 1622, quando Rubens scrive all'amico Pieter van Veen, fratello del suo primo maestro Otto

1 Oltre al lavoro seminale di Mario Labò, il presente scritto deve molto alla imponente opera di Herbert W. Rott stampata in due volumi ad Anversa nel 2002 e allo stimolante saggio di Antony Blunt, oltre che ai molti studi che a partire dagli anni Settanta del Novecento sono stati dedicati alla storia di Genova e al suo sviluppo, dai lavori di Ennio Poleggi a quelli di Anna Orlando. Questo lavoro ha l'ambizione d'inserirsi entro tale tradizione.

2 LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII, n.º 9, pp. 6-12; LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII, n.º 10, pp. 7-14; LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1939, XIX, n.º 4, pp. 7-14; LABÒ, Mario. Studi di architettura genovese. La Villa di Battista Grimaldi a Sampierdarena e il palazzo Doria in 'Strada Nuova'. En: *L'Arte*. 1926, XXIX, fasc. II, pp. 33-36; LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di PP Rubens e altri scritti d'architettura*. Genova: Nuova Editrice Genovese, 1970, pp. 9-33.

Venius, di aver «pubblicato ancora un libro d'Architettura de più belli Palazzi di Genuoa (sic) da qualq. 70 foglie insieme colle piante»³.

Labò riconosce nelle prime quattro pagine –ossia quelle che contengono il titolo, la censura, la dedica, e la lettera introduttiva al lettore– e in particolare nei capolettera figurati «I» e «V» i caratteri tipografici utilizzati dalla *Officina Plantiniana*, dove, dopo la morte di Jan Moretus (1610), lavora Balthasar Moretus, nipote del fondatore Christophe Plantin (figg. 1-4). In tale officina sembra furono stampate solo le poche pagine di testo che precedono l'opera, sia perché essa non pare fosse attrezzata per stampare calcografie su rame⁴, sia perché nella casa-studio di Rubens vi era un'officina molto attiva nella stampa su rame. Le tavole dei disegni sono state realizzate da Nicolaes Ryckemans, che firma la prima tavola e che dal 1620 al 1626 lavora ad Anversa nella casa-studio di Rubens. Insieme alla firma di Ryckemans viene richiamato anche il 'privilegio' concesso dagli *Ordines Batavie* nel gennaio 1620 a Rubens, secondo il quale era vietato «contraffare col bulino od all'acqua forte, per la durata di anni 7, le invenzioni

di Pierre Rubens»⁵. Anche per questi motivi Labò avanza la verosimile ipotesi che i disegni furono stampati nella casa-studio di Rubens e che l'intera opera sia stata pagata dallo stesso Rubens⁶. Da notare che, all'interno della corrispondenza di Rubens, i *Palazzi di Genova* sono citati solo con due destinatari entrambi legati alle pratiche per ottenere il privilegio di stampa: Pieter van Veen, che lo aiutò a ottenere il privilegio nel nord dei Paesi Bassi, e Nicolas Claude Fabri de Peiresc, che svolse il medesimo ruolo in Francia. Il volume sembra quindi far parte di quella attività di riproduzione a stampa che Rubens inizia nel 1620, principalmente in relazione ai propri dipinti, sia con fini commerciali sia con fini autopromozionali.

La seconda edizione viene accresciuta di 67 pagine, che contengono 19 palazzi e 4 chiese, ossia 23 edifici numerati dal n. I al n. XXIII. Tutti i Palazzi presentano il nome del loro proprietario e le chiese la loro denominazione. Questa edizione non esiste come volume indipendente e separato dalla prima, perciò Max Rooses ha suggerito che, quando le stampe della seconda parte furono pronte, Rubens le fece rilegare insieme a

3 Lettera di Rubens a Pieter van Veen del 19 giugno 1622. ROOSES, Max; RUELENS, Charles (eds.). *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernantes sa vie et saes ouvres*. Anvers: J. Maes, 1900, vol. II, p. 444.

4 LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*. Op. cit. (n. 2), p. 11. I capolettera sono quelli utilizzati nella stampa della *Bibbia Poliglotta* nel 1568-1572 i cui legni sono al Museo Plantin-Moretus. I caratteri sono quelli incisi nel 1564-1570 da Robert Granjon per Christophe Plantin.

5 HYMANS, Henri. *La gravure dans l'école de Rubens*. Olivier. Bruxelles: 1879, p. 69. Questa pagina con indicato il privilegio fu stampata dopo il gennaio 1620, quando fu concesso il privilegio, e prima del luglio 1621, quando dopo la morte dell'Arciduca Alberto il titolo della «Gouvernatrice Isabella» diventa quello di «Serenissimae Infantis», cfr.: ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova. Architectural drawings and engravings*. Antwerp: Corpus rubenianum Ludwig Burchard XXII, 2 vol., 2002, p. 18.

6 LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*. Op. cit. (n. 2), p. 11. Il costo della stampa è stato calcolato in «molte migliaia di fiorini», forse è da considerare una cifra minore se le stampe furono realizzate nella casa-studio di Rubens: ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), pp. 108-109.

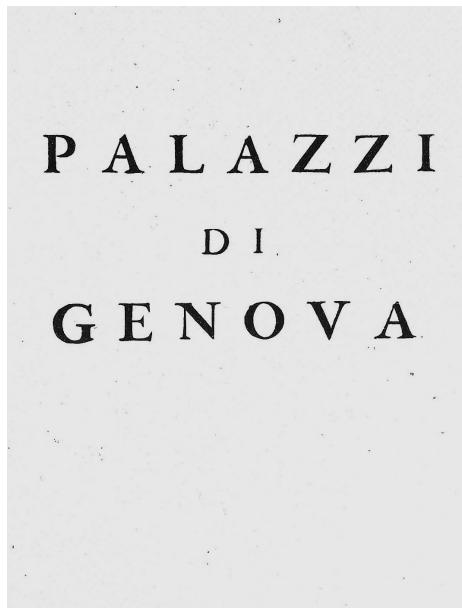


Figura 1. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, frontespizio.

quelle della prima, riutilizzando il nulla-osta alla pubblicazione già ottenuto nel 1622. La seconda edizione presenta inoltre alcune differenze materiali rispetto alla prima: una carta più povera e una maggiore quantità di errori nel proemio⁷. Labò, riprendendo una nota di John Evelyn, suggerisce che sia stata stampata prima del 1626⁸. Se a incidere i rami della seconda parte fu sempre Ryckemans, questa è sicuramente una data ante-quem. Inoltre, visto che la prima edizione è estremamente rara –Labò ne menziona solo quattro copie– è stato proposto che si trattasse di una sorta di ‘prova di stampa’ e che la seconda edizione fu realizzata subito dopo la prima, forse addirittura sempre nel 1622⁹.

Sia la prima che la seconda edizione presentano le medesime quattro pagine stampate dalla *Officina Plantiniana*. Il frontespizio è estremamente scarso e riporta solamente il titolo *Palazzi di Genova*, senza alcuna decorazione e senza che venga indicato l'autore del volume, e senza neppure indicazioni sull'editore o sullo stampatore (fig. 1). Solo nelle edizioni realizzate dopo la morte di Rubens verrà aggiunta un'impresa o uno stemma nel frontespizio, e questo è ancora più strano se si pensa che

Rubens, pur disegnando frontespizi decorati con invenzioni architettoniche per altri autori, lascia quello del suo libro privo di un’immagine di apertura¹⁰.

In seguito, il lavoro di Rubens fu in parte frainteso, anche a causa delle modifiche introdotte nelle ristampe dopo la morte del pittore. Il libro viene ristampato nel 1652 e nel 1663 dall'editore Giacomo Meursio di Anversa, lo stesso che aveva stampato le pagine introduttive delle prime due edizioni. In queste ristampe, l'opera viene divisa in due volumi seguendo la divisione tra la prima e la seconda edizione e ne viene cambiato il titolo: il primo volume diventa *Palazzi antichi di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens* e il secondo *Palazzi moderni di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens*. La divisione sembra motivata più dalla volontà d'incrementare i profitti che dalla necessità di segnalare differenze di contenuto. Infatti, se la prima parte include solo palazzi della seconda metà del Cinquecento, la seconda a fianco di molte architetture del Seicento include anche alcuni palazzi della prima metà del Cinquecento, più ‘antichi’ di quelli rappresentati nella prima parte. Anche la scelta d'inserire nel titolo il nome di Rubens sembra dettata dalla finalità d'incrementare

7 CICOGNARA, Leopoldo. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*. Cosenza: 1960 [Pisa, 1827], p. 252, n. 4084-4085.

8 LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*. Op. cit. (n. 2), pp. 14, 29; DE BEER, Esmond Samuel. *The Diary of John Evelyn*. Oxford: Oxford University Press, 1955, p. 31.

9 ROOSES, Max. *L'oeuvre de P.P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins, phototypies*. Antwerp: 1977 [1886-1896], vol. V, p. 33.

10 BLUNT, Anthony. Rubens and Architecture. En: *The Burlington Magazine*. 1977, vol. 119, sept. n.º 894, pp. 609-619, 621; EVERS, Hans Gerhard. *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, Brussels, 1943. *P.P. Rubens als Boekillustrator*, Museum Plantin Moretus, Antwerp, 1977, pp. 9-12. BROWN, Christopher, JUDSON J. Richard, VAN DE VELDE, Carl. *Book Illustrations and Title-Pages*. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXI. En: *The Burlington magazine*. London, Vol. 126, 1984, nr. 975, pp. 353- 355; MARTIN, John Rupert. *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI, London, 1972; FRIEDLUND, Björn. *Arkitektur i Rubens Måleri. Form och funktion*. Gothenberg: 1974.

il prezzo di vendita, ed essa sarà fonte di persistenti faintimenti. Come ha chiarito Labò, con il termine ‘designati’ s’intende ‘disegnati’ e non ‘scelti’, e di conseguenza fin da queste prime riedizioni si lascia intendere che Rubens abbia in qualche modo disegnato lui stesso le piante, le sezioni e i prospetti inclusi nel libro. Il titolo viene ripreso identico nella edizione di Enrico e Cornelius Verdussen del 1708 ad Anversa. Mentre viene nuovamente modificato nell’edizione stampata ad Amsterdam da Arkstée et Markus nel 1755: da un lato si elimina l’imprecisa distinzione tra ‘Palazzi antichi’ e ‘Palazzi moderni’; d’altro lato si amplifica e si travisa l’intervento di Rubens, il quale ora avrebbe «rilevato e disegnato [levé et dessiné]» i palazzi. A fronte delle modifiche del titolo bisogna ricordare che tutte e quattro queste edizioni postume dell’opera utilizzarono i medesimi rami originali.

Difficile dire se il volume ebbe o meno un successo editoriale¹¹. Di certo tra giugno e dicembre 1622 Rubens ne invia sei copie

a Fabri de Peiresc, a Parigi, e di certo già nel 1644 il volume era raro come scrive John Evelyn nel suo diario¹². Difficile anche rintracciare delle influenze dirette del volume di Rubens, sembra possibile rintracciarne una nel volume che Pietro Ferrerio pubblica a Roma nel 1655 e che presenta l’analogo titolo di *Palazzi di Roma*¹³. La storiografia genovese perde presto la memoria di questa pubblicazione, al punto che nel 1674 Raffaele Soprani non lo menziona neppure nella sua descrizione della vita di Rubens; Carlo Ratti e Federico Alizeri lo citano di sfuggita in modo confuso; mentre Filippo Baldinucci nel 1686 scrive, a proposito della prima edizione, «dieci palazzi circa di Genova e di S. Pier d’Arena» mostrando che i palazzi e le ville rappresentate erano state almeno in parte identificate¹⁴. A partire dalla seconda metà dell’Ottocento si torna a studiare il volume riconoscendone il valore documentario: da allora sono stati riconosciuti tutti gli edifici descritti, concentrando su quelli della prima edizione indicati solamente da una lettera dell’alfabeto, attraverso un processo

11 La ricezione dell’opera è ben analizzata nel convegno di Anversa del 2001: LOMBAERDE, Piet (ed.), *The Reception of P.P. Rubens Palazzi di Genova during the 17th century in Europe: questions and problems*, Brepols, Turnhout, 2002, p. 262ss.

12 DE BEER, Esmond Samuel. *The Diary of John Evelyn*. Op. cit. (n. 8), pp. 172-173: «that rare booke in a large folio». Labò vi legge il grande successo dell’opera mentre Ida Maria Botto ne sottolinea il precoce oblio. LABO, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d’architettura*. Op. cit. (n. 2), p. 10; BOTTO, Ida Maria. Il libro-documento di Rubens sulle dimore genovesi. En: *Rubens e Genova. Catalogo della mostra*, Palazzo Ducale 18 dic. 1977 - 12 feb. 1978. Genova: La Stampa, 1977, pp. 76-77.

13 FERRERIO, Pietro; ROSSI, Giovanni Giacomo. *Palazzi Di Roma De Piv Celebri Architetti: Nvovi Disegni Dell’Architettvre, E Pianta De Palazzi Di Roma De Piv Celebri Architetti*. Roma: 1655.

14 SOPRANI, Rafaële. *Le Vite de Pittori Scoltori et Architetti Genovesi e de’ Forestieri che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi*. Genova: 1674, pp. 301-302; RATTI, Carlo Giuseppe. *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*. Genova: Paolo et Adamo Scionico, 1780 [1766], p. 225; ALIZERI, Federigo. *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*. Genova: 1866, vol. III, pp. 100, 540; BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*. Firenze: 1845-1847 [1681], III, p. 694.

che parte nel 1886 con Robert Reinhardt e si conclude nel 1967 con Ennio Poleggi¹⁵.

Nel 1672 Giovanni Pietro Bellori, tratto forse in inganno dai titoli delle ristampe, afferma che Rubens ha disegnato di suo pugno piante, sezioni e prospetti dei palazzi genovesi. Questo fraintendimento è presente anche in molte pubblicazioni del Novecento nonostante fin dal 1877 Charles Ruelens stabilisca che il ruolo di Rubens nei *Palazzi di Genova* fu solamente quello di curatore¹⁶. Per salvare in parte questo malinteso è stato proposto che i disegni siano stati realizzati almeno in parte da Deodat van der Mont, o Deodato del Monte, l'amico e allievo di Rubens che lo accompagna in Italia nel 1607¹⁷, ma anche questa ipotesi è poi decaduta. Infatti, grazie a un fortunato incontro tra Anthony Blunt e Mario Labò, fu possibile iniziare l'analisi dei disegni originali da cui furono tratte le incisioni del volume. Lo studio di questi disegni, visti da Labò nel 1955, porta a stabilire che non solo l'autore non poteva essere Rubens, ipotesi smentita da alcuni confronti con i disegni

del pittore, ma che doveva trattarsi di un disegnatore abituato ad utilizzare la lingua genovese, poiché in tale lingua sono scritte le parole che indicano la funzione dei locali¹⁸. Così, grazie al lavoro di Labò e a quello più recente di Herbert W. Rott, sappiamo che Rubens «non ne disegnò gli originali, delegò le stampe e non fece neppure un frontespizio evocativo»¹⁹, anche se egli rimane l'ideatore e il curatore della pubblicazione, ossia colui che l'ha concepita, ne ha scelto e reperito i materiali, li ha ordinati e ne ha pagato la pubblicazione.

Due gruppi di disegni

I disegni da cui furono tratte le incisioni del volume *Palazzi di Genova* sono conservati al RIBA di Londra e visitabili nelle sale del Victoria and Albert Museum. Li ho consultati nel 2019 e nel 2024 come fogli sciolti conservati in apposite scatole nere. Quando Mario Labò li vide nel 1955 erano ancora rilegati in volume e così sembra si presentassero ancora poco prima del 2002, quando furono consultati da Charles Hind

15 L'identificazione dei primi dieci edifici è stata realizzata via via e grazie ai seguenti contributi: REINHARDT, Robert. *Palastarchitktur von Oberitalien und Toscana: Genua*. Berlin: Wasmuth, 1886; GURLITT, Cornelius. *Geschichte des Barockstiles in Italien*. Stuttgart: 1887; LÜBKIC, Wilhelm. *Geschichte der Architektur*. Leipzig: 1865, p. 694; GURLITT, Hildebrand (ed.). *Peter Paul Rubens. Genua, Palazzi di Genova*. Berlin: Der Zirkel, 1924; LABÒ, Mario. *Studi di architettura genovese*. Op. cit. (n. 2); LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. Op. cit. (n. 2); KÜHN, Grete. Galeazzo Alessi und die genuesische Architektur im 16 Jahrhundert. En: *Jahrbuch für Kunsthissenschaft*. 1929, p. 177; DE NEGRI, Erminia. I 'Palazzi di Genova' del Rubens. Contributo per alcune nuove identificazioni. En: *Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale*. 1954, vol.VI, pp. 37, 39; DE NEGRI, Erminia. Postilla ai 'Palazzi di Genova del Rubens'. En: *Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale*. 1954, vol.VI, p. 135; POLEGGI, Ennio. Il Palazzo 'I' del Rubens. En: *Genova. Rivista municipale*. 1967, XLVII, n.º 12, pp. 15-25.

16 BELLORI, Giovanni Pietro. *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*. Torino: 1956 [1672], p. 223; ROOSES, Max; RUELENS, Charles. *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernantes sa vie et saes ouvres*. Op. cit. (n. 3), pp. 101-113, 107.

17 SCHOY, Auguste. *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture des Pays-Bas*. Bruxelles: F. Hayez, 1879; GURLITT, Hildebrand (ed.). *Peter Paul Rubens*. Op. cit. (n. 15); JAFFÉ, Michael. *Rubens and Italy*. Oxford: Cornell University Press, 1977, p. 19.

18 LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*. Op. cit. (n. 2), n. 27; NEUMANN, Carl (ed.). *Burkhardt's Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller*. Whitefish: Kessinger, 1914.

19 ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), I, p. 7.

che ne ricostruì la provenienza²⁰. I disegni sono arrivati al RIBA nel 1919 donati da Melbore St Claire Baddeley, il quale li aveva acquistati a un'asta di Sotheby's nel 1906 dove erano giunti provenendo dalla collezione di M.J. Harvey. Sul volume vi era un'iscrizione del XVIII secolo, secondo cui i disegni erano stati acquistati dalla raccolta di «Sir Thomas Franklin». Hind, parlandone con John Harris, ricostruisce che si tratta di Sir Thomas Frankland, uomo di vasta cultura architettonica testimoniata dalla sua biblioteca. Ritrova così la menzione dei disegni ora al RIBA citati nel catalogo di vendita dei suoi beni dove compaiono al lotto 58 del primo giorno di vendita nel giugno del 1747. Come Frankland se li sia procurati resta oggetto di speculazione: Hind ipotizza che li abbia acquistati ad Anversa nel 1705 durante il suo viaggio di ritorno dal 'Gran Tour', oppure a Londra nel 1718 dalla vendita della collezione di Salomon Gautier. Questa seconda ipotesi nasce dal fatto che i disegni del RIBA presentano la marca a matita «N°1L22» simile a quelle presenti sui fogli della collezione Gautier di Amsterdam. A sostegno di tale seconda ipotesi egli ricorda che molti fogli della collezione Gautier provenivano da Thomas Howard, conte di Arundel, stretto amico e grande mecenate di Rubens.

L'analisi delle stampe della prima e della seconda edizione e quella dei disegni originali da cui furono tratti porta a individuare due diversi gruppi di disegni, differenti fra loro ma ognuno con una forte coerenza interna. Si propone qui una suddivisione leggermente diversa da quella segnalata da quasi tutti gli studiosi, a partire da Leopoldo Cicognara in poi²¹, e solitamente coincidente con la divisione tra la prima e la seconda edizione.

Si propone cioè d'identificare il primo gruppo di disegni con quello da cui furono tratte le stampe dei dieci palazzi indicati con lettere nella prima edizione del 1622 e con il secondo gruppo tutti gli edifici pubblicati nella seconda edizione e anche i due palazzi della prima edizione in cui compare il nome del proprietario (il palazzo di don Carlo Doria duca di Tursi, in via Garibaldi n. 9 e il palazzo di Agostino Pallavicino, in via Garibaldi n. 1).

I disegni del primo gruppo sono realizzati in esatta proiezione ortogonale, senza indicazioni prospettiche, quali ombreggiature o parti in prospettiva; nei disegni del secondo gruppo vengono inseriti molti elementi in prospettiva, quali camini, cornicioni, invasi delle finestre, portali e gradini di accesso. Sono inoltre spesso presenti ombreggiature per far risaltare i balconi o altri elementi aggettanti. Nel primo gruppo il numero di disegni per singolo edificio è molto alto, in

20 I disegni del RIBA e depositati al Victoria and Albert Museum hanno la seguente collocazione: SD109, SC166, SC167, SC168, SC169, SC215, SC216, SC217. HIND, Charles. 'Palazzi di Genova, disegnati e intagliati': un collezionista inglese e i disegni per 'Palazzi di Genova' di Rubens. En: POLEGGI, Ennio (ed.). *Genova, una civiltà di palazzi*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2002, pp. 184-185.

21 CICOGNARA, Leopoldo. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*. Op. cit. (n. 7).

media quasi sette, con un massimo di nove tavole per edificio e con palazzi di cui sono pubblicate ben cinque piante, o cinque sezioni, o due prospetti; nel secondo gruppo i disegni per ciascun edificio sono pochi, in media meno di tre, solitamente un prospetto e una o due piante, mentre le sezioni sono completamente assenti, se si tralasciano le due sezioni della Chiesa dei Gesuiti, dove Rubens aveva installato due sue tele. Nel primo gruppo sono rappresentati edifici di un arco temporale limitato, che va dal 1548 al 1565; mentre l'arco temporale del secondo gruppo è molto più dilatato, grossomodo dal 1541 al 1619-1620. Nel primo gruppo tutti i disegni di un edificio sono realizzati con la stessa scala grafica, diversi edifici sono rappresentati nella stessa scala, e le scale grafiche utilizzate per tutti gli edifici sono vicine fra di loro (1:112 per i palazzi C, D; 1:118 per A, B, G, H; 1:124 per E, F, K; 1:130 per il palazzo I); mentre nei disegni del secondo gruppo piante e prospetti di un medesimo edificio sono spesso in scale differenti e la differenza fra le scale utilizzate è maggiore. Si ricordi che, al tempo, l'uso di una medesima scala grafica per i disegni relativi a uno stesso edificio era già un fatto inusuale e che ancor più lo era l'uso di una identica scala grafica per rappresentare edifici diversi. Dodici fogli del primo gruppo hanno una filigrana databile agli anni Sessanta del Cinquecento, ossia coevi ai palazzi che rappresentano; al contrario solo quattro

fogli del secondo gruppo presentano una filigrana, che sembra databile all'inizio del Seicento. Nel primo gruppo sono registrate anche le irregolarità e le asimmetrie degli edifici, mentre i disegni del secondo gruppo tendono a semplificare e a regolarizzare i palazzi rappresentati. L'insieme di queste differenze porta a identificare i due gruppi di disegni come due fatti separati, ciascuno con la necessità di essere analizzato in modo specifico.

I disegni del primo gruppo sono il frutto di un lavoro unitario, eseguito dalla stessa persona o dallo stesso gruppo di persone: la prova è data dal fatto che carte con la stessa filigrana sono utilizzate per rappresentare edifici differenti²². Il fatto che la qualità di alcuni disegni sia inferiore a quella di altri disegni sembra riflettere maggiormente l'impegno dedicato a ciascuno di essi più che una diversa mano di esecuzione: ad esempio non è raro trovare per lo stesso edificio disegnato molto bene il prospetto o la sezione e in modo più schematico la pianta delle cantine. Su questi disegni si tornerà più avanti, ma è utile ricordare fin da ora un'ipotesi espressa da più studiosi, anche se spesso in nota o comunque in maniera defilata: sembra verosimile che Rubens abbia acquistato tali disegni durante uno dei suoi soggiorni genovesi, ossia che non li abbia fatti realizzare, ma che, trovandoli, abbia riconosciuto in essi una potenzialità poi messa in atto attraverso la prima e la

22 Un primo tipo di carta è usata nei disegni dei palazzi A, E; un secondo tipo nei disegni dei palazzi A, G, K; un terzo tipo in quelli di C, D. Per l'analisi delle filigrane: ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 67, n. 18.

seconda edizione dei *Palazzi di Genova*. Tale ipotesi, avanzata inizialmente da Giovanni Battista Spotorno è stata ripresa poi da Max Rooses; Ida Maria Botto la cita come plausibile e, per rafforzarla, aggiunge che al tempo circolavano a Genova molte raccolte di disegni architettonici, come quella che Gabriele Chiabrera chiede per lettera a Bernardo Castello²³. Possiamo inoltre ricordare che in generale, per tutto il XVI e VII secolo, i disegni di architettura non hanno un alto valore monetario. Herbert W. Rott afferma che Rubens acquistò i disegni «probabilmente a Genova, durante un suo soggiorno in Italia tra il 1600 e il 1608»²⁴. Vedremo poi come alcune allusioni nell'introduzione «Al benigno lettore» sembrino confermare questa ipotesi. Ancora nel 2004 Ennio Poleggi ribadisce che: «i disegni non sono opera di Rubens, sono originali di progetto, copie ch'egli acquista a Genova»,²⁵ o che gli furono spedite. Poleggi avanza anche l'ipotesi che tali disegni siano «originali di progetto», ossia che siano i disegni fatti per realizzare gli edifici che rappresentano o loro attente copie: un'intuizione su cui in seguito sarà necessario tornare.

Al contrario non è possibile stabilire con certezza se i disegni del secondo gruppo siano o meno il frutto di un lavoro unitario. Molti disegni anche di questo secondo gruppo sono copie di disegni di progetto, come spesso accadeva per rendere l'operazione più semlice e meno dispendiosa rispetto a quella di un vero rilievo. In linea di principio i disegni possono essere stati eseguiti da persone diverse in tempi diversi e possono essere stati inviati a Rubens mano a mano che venivano completati. Sembra più verosimile che siano però stati realizzati in un lasso di tempo più limitato, che Rubens abbia mandato la lista dei palazzi di cui voleva ricevere un disegno, e che –grosso modo– i disegni gli siano stati inviati tutti assieme. Questa seconda ipotesi sembra più verosimile, anche perché comporta un impegno di Rubens concentrato nel tempo e diretta alla realizzazione dell'opera a stampa. Se accettiamo questa ipotesi, assume rilevanza un indizio già notato da Mario Labò per stabilire quando Rubens può aver commissionato un simile incarico. Infatti, a partire dal nome del proprietario è possibile stabilire un arco temporale durante il quale un dato palazzo fu posseduto dal proprietario menzionato. Labò stabilisce un intervallo genericamente compreso tra il 1607 e il

23 SPOTORNO, Giovanni Battista. Genova (voce). En: CASALIS DA SALLUZZO, Goffredo (ed.). *Dizionario etc.* Torino: 1840, vol.VII, pp. 748-749.
ROOSES, Max. *L'oeuvre de P.P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins, phototypies.* Op. cit. (n. 9), vol.V, p. 29; BOTTO, Ida Maria. Il libro-documento di Rubens sulle dimore genovesi. Op. cit. (n. 12), p. 79; CHIABRERA, Gabriele. *Lettere di Gabriel Chiabrea a Bernardo Castello.* Genova: 1838, p. 104, lettera XLII.

24 ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova.* Op. cit. (n. 5), p. 18: «he had purchased, probably in Genoa itself, during his time in Italy between 1600 and 1608».

25 POLEGGI, Ennio. I palazzi scelti da Rubens. En: POLEGGI, Ennio (ed.). *L'invenzione dei rolli. Genova, città di palazzi.* Milano: Skira, 2004, p. 149.

1622, ma gli studi successivi permettono di essere più precisi²⁶. Tre palazzi confermano l'intuizione del Labò per cui le denominazioni dei proprietari non si possono riferire a un periodo di molto successivo al 1622²⁷. Altri palazzi permettono di restringere il campo a dopo il 1609 e a dopo il 1612²⁸. Ben cinque palazzi indicano un proprietario che si riferisce agli anni successivi al 1618²⁹. Uno di questi, quello per Augustino Balbi, oggi Palazzo Durazzo Pallavicini in via Balbi 1, pur costruito a partire dal 1618 dev'essere stato disegnato prima del 1621, anno in cui Augustino morì. Infine, quattro palazzi sono indicati col nome di coloro che li edificarono a metà Cinquecento, forse per evitare confusioni o fraintendimenti, mentre di un palazzo non è stato possibile reperire informazioni sufficienti³⁰. Se tralasciamo

questi ultimi cinque casi, ben sedici palazzi su ventuno presentano nomi di proprietari coerenti con un'eventuale elaborazione dei disegni nel biennio dal 1618 al 1620.

Qualora il secondo gruppo di disegni fosse stato commissionato in modo coordinato, cosa più che probabile, essi avrebbero dovuto essere stati eseguiti solo pochi anni prima della prima edizione, in un periodo in cui Rubens era ad Aversa³¹. Questo avrebbe permesso di assicurarsi per tempo il materiale per una edizione più cospicua dei *Palazzi di Genova*, evitando di doverne fare richiesta dopo l'uscita del volume a un prezzo sicuramente maggiore. Che Rubens abbia controllato in prima persona anche la seconda edizione è testimoniato dalle sue scritte autografe sui disegni originali e dalle

26 Le datazioni qui proposte sono indicative, ma utili al fine di definire una datazione complessiva dei disegni se pensati come realizzati in modo coordinato. Per precisare ulteriormente le date sarebbe necessario uno studio più approfondito capace di definire le date di costruzione dei palazzi, quelle in cui i proprietari indicati ne entrano in possesso acquistandoli o ereditandoli, le date di morte del proprietario e quelle in cui il palazzo viene venduto o passa in eredità, che costituisce il momento in cui verosimilmente non può più essere indicato col nome del proprietario precedente. Per un agile riassunto della sortita di questi palazzi veid: ORLANDO, Anna (ed.). *Pieter Paul Rubens, Palazzi di Genova*. Milano: Abscondita, 2022. Sul tema rimangono fondamentali gli studi di Poleggi, fra cui: POLEGGI, Ennio. Un documento di cultura abitativa. En: *Rubens e Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 18 dic. 1977 - 12 feb. 1978. Genova: La Stampa, 1977, pp. 93-97, 107-109. Poleggi sposa l'ipotesi di un lavoro durato a lungo e in questo testo prova a immaginare un ordine di invio dei disegni.

27 Palazzo di Francesco Grimaldo, di sua proprietà dal 1606 e che poteva esserne indicato il proprietario fino al 1623 circa; Palazzo di Antonio Doria, costruito da Antonio nel 1543 (il più antico dei palazzi rappresentati) e di proprietà di Antonio Jr fino al 1624; Palazzo di Niccolò Spinola, di sua proprietà dal 1587 alla sua morte nel 1625.

28 Palazzo di Andrea Spinola, che lo acquista nel 1609; Palazzo di Luigi Centurione, che lo acquista nel 1609; Palazzo di Giacomo Salluzzo e Giovan Battista Adorno, che lo acquistano nel 1609 da Geronima Spinola, vedova di Giacomo Spinola; Palazzo di Battista Centurione, costruito nel 1611-1612 e proprietà di Battista fino alla sua morte nel 1625; Palazzo di Ottavio Sauli, che ne entrò in proprietà entro il 1614.

29 Palazzo di Giacomo Lomellino, costruito nel 1617-1623; Palazzo di Giacomo e Pantaleo Balbi, costruito nel 1618 circa; Palazzo di Augustino Balbi, costruito nel 1618-1620; Palazzo di Giovanni Battista Grimaldo, costruito nel 1619-1620; Palazzo Thomaso Pallavicino ricostruito nel 1619-1621. Alcuni di questi palazzi sono stati costruiti attorno al 1919 anche se è possibile che Rubens abbia potuto richiedere una copia dei relativi progetti. Il Palazzo Horatio De Negro fu edificato dal padre di questi nel 1573, ma il riferimento a Horatio è possibile fino ad una data precedente o di poco successiva alla sua morte.

30 I quattro palazzi che riprendono il nome del loro primo proprietario sono: Palazzo di Babilano Pallavicino, modificato dopo il 1540; Palazzo di Geronimo Grimaldo realizzato nel 1544 circa; Palazzo di Daniel Spinola costruito nel 1560 e che nel 1574 passa al figlio Daniele che muore nel 1601; Palazzo di Agostino Pallavicino costruito nel 1558-1560 e che alla sua morte nel 1574 rimane alla vedova e al figlio Francesco. I palazzi da cui non è stato possibile desumere un'indicazione temporale sono: Palazzo di Don Carlo Doria Duca di Tursi, che ne entrò in possesso alla morte del padre nel 1606 e ne mantenne il possesso fino alla sua morte nel 1630; Palazzo di Giulio della Rovere; Palazzo di Henrico Salvago proprietario dal 1587 e sicuramente ancora nel 1614.

31 Opinione già espressa in: ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 25.

AL BENIGNO LETTORE.

EDIANO da que in p[ro]p[ri]a part[ic]olare, si ritiene p[ro]p[ri]o a poco invecchiando & obbligando la maniera d'Architettura, che si chiama Barbera o Gotica; & che alcuni bellissimi ingegni introducono la scuola fiamminga di quella, conforme le regole di gli antichi. Greci & Romani, con grandissimo splendore & ornamento della Patria, come appari nelle Temp[or]ali feste sì frivole della convegnuta Societ[à] di IESU, nella città di Bruxelles & Anversa. Quale si fe per la dignità del Sistico d'Europa dianzi menzionato, non offre i primi a cangiarsi in meglio, non però privo di come debbano negligerli li edifici francesi, che nella quantità loro subiscono il colpo di tutta la città. Oltre che la commodità delle edificj quafi sempre concorre alla bellezza i migliori formar di quelli. Ma è però più d'ogni altra cosa, che si ritiene l'opere mortuaria verso il lun pubblico di tutte le Presepi Oltremare, & d'altre, come la Cittadella della quale nella città di Genova. Perché si come quella Repubblica a proposito di Genova, ha sempre fatto uso bellissimi e compostissimi, a proportione più alta di quella di Genova, di edificj di grandissimo splendore di Castellumini particolari, per le dimore di Santa Croce & di Santa Maria, & per le bellezze del Palazzo di Patti in Fiume, & il Farnasiano di Genova, & la Cappella, & infiniti altri per tutta Italia, Pavia, come ancora la famosissima fabbrica della Reggia Madre al l'borgo di S. Giacomo d'Aviggi. Quelli tutti edificj di grande bellezza & statura, la facoltà di Genitellini primi. Ma a riuscire sìrni al suo comune, e più di tutte giovanili, è molti dei palii. E però faremo le dichiarazioni di questa maniera, che chiamassimo Palazzo di con Principi aquilotti, quello che hauerà il Cortile in mezzo, & la fabbrica tutta attorno, di capacità competente ad alleggerir sìra Corte: & in contrario farà ditta da noi Palazzo o cosa privata, pur grande & bella chsia fa, quella che haura le forme di con rado cubo col salone in mezzo, & o vero quadrato, o altro, e appartenenti contigui sìra chsia lato fa m[od]o, come sono le magiori parte tutti i Palazzi di Genova. E questa cosa che tutti questi edificj sìra coi rispettivo, sono alcuni d'anno di Cortile, e altri d'anno di diversa. Si farà che la pianta non sia di quella maniera, che si è fatto di p[re]s. Se danno dunque a questa maniera sìra Operaria le piantane atti & possibili con li loro tagli in cressa, d'alani Palazzi da farne a sìra chsia altri frustati. He però li numeri e misure di scista membro, non però di quelle d'una sìra, si hanno potuto tenere: li quali quando tal volta non corrispondono col p[ro]p[ri]o alzato del muro, si bighiera in ciò ritoro della diforsore, & s'isfarà il diforsore & intagliare, o però le fessure alquanto minute. Sarà hen ancora d'usritore, se le ditta Reggioni, o altri p[ro]p[ri]o d'ordine conforto. E grande di Genova verso Penne, ansi al roncione, derravendo questo incoscumento dalla flama. E già è però con frispolo di p[re]ca conseguente. Non habbiamo però li nomi della Padroni, perché ogni cosa in questo mondo

Perrumunt dominos, & transfit in altera iura.

si come alcun di questi Palazzi sìra fin già alzatisi d'alla priora p[ro]p[ri]a possessori, & a dire il vero, appriso li difessi non èrano i nomi, eccetti di due che si sono p[ot]i, come io credo a capo, per effe notisissime a brilla nostra. Del resto vi rimetto alle figure, le quali si forse vorranno p[ar]ere, se faranno p[ar]ere, per effe le prime che hanno fin adesso comparsa nella luce pubblica: e si come ogni principio è debol, d'aranno forse ambi ad altri di forse maggiori.

Pietro Paolo Rubens

Figura 2. P. P. Rubens, Palazzi di Genova, Antwerp 1622, censura.

sue correzioni autografe su sei stampe rimaste
prive della denominazione del palazzo³². È
noto che, mentre la prima edizione include
un buon numero di 'palazzi di villa', la
seconda edizione include solo residenze
interne alle mura cittadine, escludendo
dalla selezione qualsiasi dimora extraurbana.
Questa scelta evita di presentare due palazzi
del medesimo proprietario, cosa ancor più
importante visto che nella seconda edizione
sembrano essere incluse le dimore di tutti
i committenti di Rubens e di quasi tutte
le famiglie più in vista di Genova. Sarebbe
interessante approfondire la datazione dei
disegni originali pubblicati nella seconda
edizione perché, se confermata, il principale
intervento curatoriale di Rubens sarebbe
stato quello di scegliere gli edifici da
pubblicare nella seconda parte dei *Palazzi di
Genova*.

Le parole di Rubens

Una volta riassunti i principali dati relativi al volume dei *Palazzi di Genova* è possibile leggere quanto Rubens scrive nella pagina introduttiva del volume sotto una nuova luce, sia per verificare quello che dice, sia per decifrare quello a cui sembra alludere. L'introduzione è scritta in italiano, la lingua franca del tempo, è rivolta «Al benigno lettore [sic]», e si riferisce solamente alla

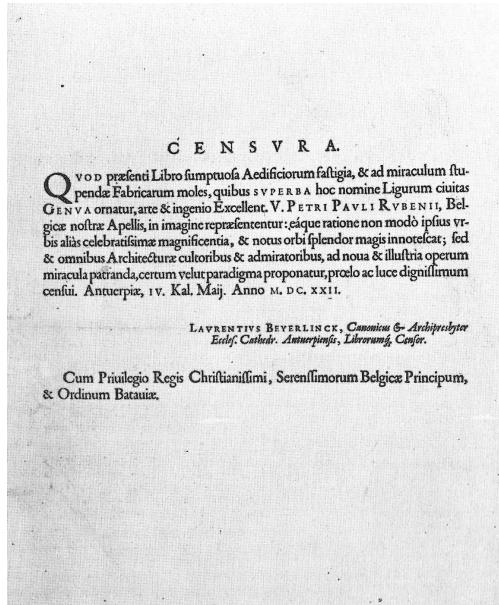
prima edizione (fig. 2). Inizia con l'affermare che nel proprio paese l'architettura gotica sta venendo sostituita dalla «vera simmetria» dell'architettura moderna. Dice che la «Società di IESU», ossia i Gesuiti, realizzano «templi famosi» a Bruxelles e Anversa, e tralascia di dire che a quest'ultimo egli collabora con un ruolo avvicinabile a quello di architetto³³. Aggiunge subito che «non però si devono negligenze li edificij privati, poi che nella quantità loro subsiste il corpo di tutta la città». E continua: «Mi è parso donc que di fare una opera meritoria verso il ben pubblico di tutte le provincie oltramontane producendo in luce li disegni da me raccolti nella mia peregrinatione Italica, d'alcuni palazzi della superba città di Genova». Rubens sottolinea così una prima volta che egli ha 'raccolto', e non 'fatto' o 'fatto fare', i disegni pubblicati nel volume. Segue un encomio dell'aristocrazia genovese e delle sue architetture adatte «più tosto a familie... di gentillomini...», che di una corte di un principe assoluto». Infatti, i palazzi dei principi «eccedono di grandezza», come accade a Firenze in palazzo Pitti, a Roma in palazzo Farnese e in quello della Cancelleria, o in palazzo Farnese a Caprarola. «Ma –dice– io vorrei servire al uso commune, e più tosto giovare à molti ch'a pochi», individuando una prima volta il pubblico a cui si rivolge il

volume. Torna poi sulla distinzione tra regge e palazzi aristocratici e afferma che il Palazzo del Principe assoluto «haverà il cortile in mezzo et la fabrica tutta attorno», mentre la «casa privata... pur grande e bella chella si sia... haverà la forma di un cubo solido col salone in mezzo... come sono la maggior parte tutti (sic) li palazzi genovesi». Nella descrizione delle tipologie genovesi, assume il ruolo preponderante quel ‘cubo solido’ di matrice alessiana che costituirà in seguito uno dei maggiori lasciti dell’architetto perugino.

Il lapsus tra «la maggior parte» e «tutti» potrebbe segnalare una prima volta la consapevolezza di Rubens che fra i palazzi privati pubblicati alcuni presentano cortili³⁴. Egli chiama allora i cortili col termine «cortilotti», quasi a volerli distinguere da quelli principeschi, e aggiunge che «non sono di quella maniera che si è detta di sopra», senza specificare ulteriormente in cosa il cortile di un principe si differenzi da quello di una casa privata. In questo tentativo di classificazione è necessario notare la fragilità della distinzione tra diverse tipologie architettoniche utilizzata da Rubens. La lettera continua chiamando il volume «questa mia operetta», quasi a sottostimarne il valore, ma chiarirà presto i motivi di questa modestia forse eccessiva. I disegni pubblicati sono «piante, alzati e profili», ossia disegni secondo le più rigide rappresentazioni ortogonali, «con

loro tagli in croce», riferendosi alle sezioni in lunghezza e larghezza (longitudinali e trasversali) degli edifici. La quantità di sezioni presenti è del tutto anomala fra i disegni rinascimentali: esse assommano a venticinque dei sessantasei disegni relativi ai primi dieci palazzi, ossia ben più di un terzo dell’intero corpus di disegni. Rubens passa poi a descrivere il proprio lavoro nel realizzare il volume: i disegni dei «Palazzi [sono stati] da me raccolti in Genova, con qualche fatica e spesa et alcun buon rincontro di potermi prevalere in parte delle altrui fatiche». Difficile essere più chiari: Rubens ha trovato e ‘raccolto’ i disegni a Genova «con qualche fatica e spesa». In questo modo ha potuto trarre vantaggio o approfittarsi del lavoro di altri, «prevalere... delle altrui fatiche», puntualizzando «in parte» poiché è stato poi lui a curarne la pubblicazione. La lettera si conclude con alcuni avvertimenti editoriali. Le dimensioni degli elementi si sono poste «dove si hanno potuto avere» e se sono sbagliate «bisognerà... iscuser il disegnatore et intagliatore». Le stampe sono «al rovescio, derivando questo inconveniente dalla stampa»: Rubens ha reputato più semplice far copiare i disegni così com’erano senza curarsi di specchiarli in modo che venissero stampati correttamente. Questo lascia intendere che egli fosse più interessato a ottenere un prodotto da vendere piuttosto che a realizzare un’opera accurata e precisa. Arriva poi a spiegare perché non sono indicati i proprietari dei palazzi. Parte da una

³⁴ Il testo potrebbe essere inteso anche come «la maggior parte [di] tutti». Ringrazio Giovanni Galli per il suggerimento.

Figura 3. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, dedica.

giustificazione generale, «perché ogni cosa in questo mondo permuat dominos»; passa a una più pratica, «alcuni di questi palazzi si sono già alienati d'allí primi loro possessori»; e infine ne svela la motivazione contingente, perché «appresso li disegni non c'erano i nomi», affermando cioè che nel primo gruppo di disegni che aveva acquistato non erano indicati i nomi dei proprietari e sarebbe stato certo difficile rintracciarli e sicuramente sconveniente rischiare di sbagliarli. Così utilizza per ciascun palazzo una lettera dall'alfabeto. I nomi dei proprietari non sono indicati «eccetto di due che sono posti, come io credo a caso, per essere notissimi in Strada Nuova»³⁵. Sono gli ultimi due pubblicati nella prima edizione, il palazzo di don Carlo Doria duca di Tursi e il palazzo di Agostino Pallavicino: i due palazzi che non fanno parte di quel primo gruppo di disegni acquistati a Genova. Conclude l'introduzione rimandando ai disegni: «Del resto vi rimetto alle figure», e quasi con eccessiva modestia ricorda che, se le illustrazioni «pareranno poche», «ogni principio è debole» e darà modo «ad altri di far cose maggiori».

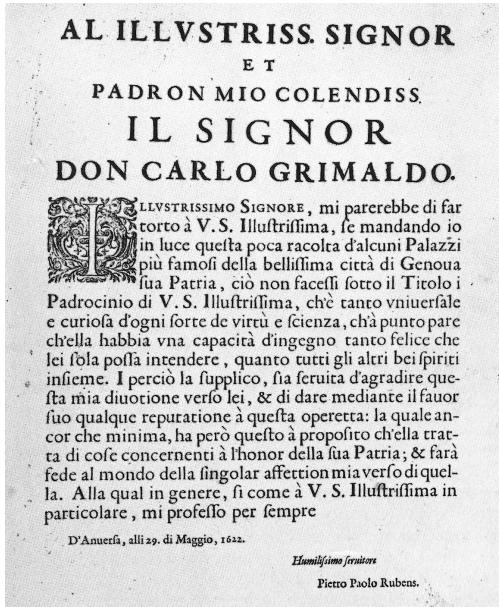
Subito dopo il frontespizio è pubblicato, sotto il titolo di «Censura», l'*Imprimatur* datato 28 aprile 1622, ossia il permesso di stampare il volume rilasciato dall'autorità ecclesiastica (fig. 3).

A rilasciarlo è l'arciprete della cattedrale di Anversa, Lorenzo Beyerlinck, che scrive: «Ho ritenuto degnissimo del torchio e della luce questo libro» dove architetture stupende «sono rappresentate in immagine dall'arte e dal genio di grandissimo Pietro Paolo Rubens, Apelle del nostro Belgio». Sembra esagerato vedere in queste parole l'allusione a un diretto coinvolgimento di Rubens nei disegni. È invece evidente l'intento elogiativo e celebrativo di un'opera data alle stampe dal più grande artista nazionale. La pagina si conclude individuando la funzione e i destinatari del volume, forse suggeriti all'arciprete da Rubens stesso o dalla lettura della sua introduzione: da un lato quello di rendere note le belle architetture genovesi, dall'altro quello di proporre «un sicuro modello a tutti i cultori ed ammiratori dell'architettura, affinché operino nuovi e gloriosi miracoli di costruzione». I destinatari sono gli appassionati di architettura e in particolare i committenti, mentre l'idea di avere dei modelli per produrre nuove architetture mostra un fine operativo.

La dedica del volume a Carlo Grimaldi, posizionata tra la «censura» e l'introduzione «al benigno lettore», è datata 29 maggio 1622 (fig. 4). Rubens conosce bene la città di Genova e la visita più volte, come lui stesso ricorda in una lettera del 19 maggio 1628 a Pierre Duguy: «sono stato più volte a Genova, et ho avuto intrinsichezza grande [sic] con alcuni personaggi eminenti in

35 La criptica locuzione «come io credo a caso» potrebbe essere scolta in «come io credo sia il caso».

Figura 4. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, lettera «Al benigno lettore».



quella repubblica»³⁶. È probabile che uno di questi viaggi risalga al 1607, quando Rubens al seguito del Duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga, giunge a Sampierdarena il 12 luglio 1607³⁷. In quell'occasione il Duca e le persone a lui più vicine, e fra loro forse anche Rubens, soggiornano in Villa Grimaldi detta 'La Fortezza', ospiti della proprietaria Giulia Grimaldi. Altri del seguito, per un totale di sessanta letti, soggiornano nel palazzo di Nicolò Pallavicino e in quello di Agostino Spinola. Il Duca riparte per Mantova il 24 luglio ma è possibile, anzi probabile, che Rubens si sia fermato più a lungo nella città ligure, prima di giungere a Roma. In seguito, Rubens mantiene stretti rapporti con molte famiglie genovesi e in particolare con i figli di Agostino Pallavicino, ma anche con Gio. Vincenzo Imperiale, Giulio Spinola, Gio. Carlo Doria e sua moglie Veronica Spinola, Pietro Maria Gentile, tutte famiglie che

gli commissionano importanti dipinti³⁸. Tuttavia, non dedica il suo libro a nessuno di loro. Lo dedica invece a un personaggio che «non pare proprio spiccare»³⁹ nella nobiltà genovese: Carlo Grimaldi (1590-1630), del ramo Oliva, figlio quartogenito di Gio. Francesco Grimaldi di Battista e di Lelia Spinola di Filippo⁴⁰. Una dedica strana, che però suggerisce che i due si conoscessero di persona. L'occasione per un loro incontro può risalire proprio al 1607 visto che Carlo è il nipote di quella Giulia Grimaldi proprietaria della villa Grimaldi 'La Fortezza' di Sampierdarena, dove Rubens probabilmente soggiorna. L'ospitalità ricevuta sembra però insufficiente a giustificare la dedica del volume a quindici anni di distanza. Coloro che interpretano la dedica del volume come un elaborato piano di propaganda politica o diplomatica si scontrano con argomentazioni difficili e poco consistenti⁴¹. Un'altra ipotesi,

36 Lettera a Pierre Duguy, 19 maggio 1628. ROOSES, Max; RUELENS, Charles (eds.). *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernantes sa vie et saes ouvres*. Op. cit. (n. 3), vol. IV, p. 423.

37 La presenza di Rubens a Genova nel 1607 non è registrata negli annali ma è testimoniata da Soprani il quale afferma, il quale afferma «fu da quel Duca condotta a Genova». SOPRANI, Rafaële. *Le Vite de Pittori Scoltori et Architeti Genovesi e de' Forestieri che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi*. Op. cit. (n. 13), p. 16, n. 16.

38 Rriguardo ai rapporti su Rubens e i committenti genovesi si vedano i fondamentali lavori di Anna Orlando di cui si cita solo l'ultimo e si rimanda alla relativa bibliografia. ORLANDO, Anna. Le famiglie genovesi e Rubens: effigiati, destinatari e committenti. En: BÜTTNER, Nils; ORLANDO, Anna (eds.). *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 180-191. Vedi anche: BOCCARDO, Piero (ed.). *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*. Milano: Skira, 2004.

39 POLEGGI, Ennio. I palazzi scelti da Rubens. Op. cit. (n. 25), p. 149.

40 Il nonno di Carlo, Battista Grimaldi di Gerolamo, committente del Palazzo della Meridiana e di villa 'La Fortezza', è stato spesso confuso con Gio. Battista Grimaldi di Gerolamo cardinale, committente della villa di Alessi in Bisagno nota come villa Grimaldi-Sauli. Roberto Melai per primo sciolse l'equivoco distinguendo fra le due figure. MELAI, Roberto. Il palazzo di Girolamo Grimaldi a S. Francesco di Castelletto. En: *Studi in memoria di Teofilo Ossian De Negri. Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale*. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1986, I, pp. 70-80.

41 L'idea di una motivazione politica o diplomatica avanzata nelle opere citate di seguito non sembra spiegare perché indicare una figura secondaria come Carlo Grimaldi invece di suoi parenti più in vista e più potenti. WARNEKE, Martin. *Kommentar zu Rubens*. Berlin: De Gruyter, 1965, p. 47; TAIT, Alan A. Introduction. En: TAIT, Alan A. (ed.). *PP. Rubens, Palazzi di Genova*. New York: 1968, pp. 7-28, 11; ROWLANDS John (ed.). *Rubens: Drawings and Sketches*. Catalogo della mostra, British Museum 15 lug. - 30 ott. 1977. London: 1977, p. 110, n. 150; ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), pp. 100-106; GRATTAGLIA, Flavia. 'All'illusterrissimo signor e padron mio colendissimo': Don Carlo Grimaldi. En: *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 54-61; MONTANARI, Giacomo. La città dei miracoli. La società dei Palazzi dei Rolli e della Genova barocca attraverso gli occhi di Pietro Paolo Rubens. En: TOSO, Fiorenzo (ed.). *Aspetti del pluringuismo letterario della Genova barocca*. Alessandria: 2022, pp. 77-102.

più verosimile, potrebbe essere che il gruppo di disegni da cui sono tratte le incisioni dei primi 10 palazzi sia stato acquistato da Rubens a Genova nel 1607, proprio da Carlo Grimaldi o grazie a una sua intercessione.

Anche nel caso in cui Rubens avesse acquistato i disegni nel 1607, è difficile –nonostante questa sia la tesi di molti studiosi– che all'epoca avesse già l'idea di realizzare una pubblicazione sui palazzi di Genova e avesse poi rinviato tale progetto per ben 15 anni. Sembra più verosimile che Rubens abbia comprato il primo gruppo di disegni come parte della sua collezione di disegni italiani e abbia maturato solo pochi anni prima del 1622 l'idea di realizzare la pubblicazione sui palazzi di Genova, approfittando dei privilegi di stampa ottenuti per la più remunerativa attività di riproduzione in stampa dei suoi dipinti⁴². Nel 1622 Rubens si accorda per collaborare con Fabri de Peiresc alla pubblicazione di un volume sulle pietre preziose, la *Gemma Tiberiana* e la *Gemma Augustea*: Fabri de Peiresc avrebbe realizzato il testo e Rubens le illustrazioni delle gemme e delle pietre preziose includendo fra esse anche quelle del Duca di Mantova e quelle che facevano

parte della sua stessa collezione privata⁴³. In modo analogo si può pensare che il libro sui *Palazzi di Genova* avesse la finalità d'illustrare una parte della sua collezione di disegni italiani.

Sembra quasi che per Rubens la pubblicazione dei *Palazzi di Genova* sia da considerare più come un'impresa commerciale attraverso cui, con poca spesa, colmare un vuoto di mercato utilizzando un materiale che aveva già a disposizione opportunamente integrato.

Inoltre, dalla metà degli anni Dieci del Seicento Rubens sembra sviluppare un interesse crescente per l'architettura, come già notato da Jacob Burckhardt⁴⁴. Sembra quasi che egli abbia intenzione di presentarsi non solo come pittore e come diplomatico ma anche come architetto. Tra il 1614 e il 1620 Rubens rinnova e amplia la propria casa-studio su un terreno acquistato nel 1610 insieme alla prima moglie Isabella Brant (1591-1626)⁴⁵. Tra il 1615 e il 1621 realizza molti dipinti per la chiesa dei Gesuiti di Anversa, influenzando fortemente l'architettura degli interni e collaborando con Pieter Huyssens al disegno di quell'edificio eclesistico⁴⁶, per inciso si tratta della stessa chiesa citata nell'introduzione dei *Palazzi di*

42 Catalogue of the Drawings collections of the Royal Institute of British Architects, vol. O-R. Frenborough (GB): Gregg International, 1976, p. 163; ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 89, n. 12; BOTTO, Ida Maria. Il libro-documento di Rubens sulle dimore genovesi. Op. cit. (n. 11), p. 65.

43 ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), pp. 94-95.

44 BURCKHARDT, Jacob. *Erinnerungen aus Rubens*. KAUFFMANN, Hans (ed.). Stuttgart: A. Kröner, 1938, p. 18.

45 BLUNT, Antony. Rubens and Architecture. Op. cit. (n. 10); BENEDEEN, Ben van. Scrivendo di Genova, guardando Roma e Mantova: Rubens e l'architettura. En: *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 62-67. Con relativa bibliografia.

46 BLUNT, Antony. Rubens and Architecture. Op. cit. (n. 10); ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 86, n. 4; FABRI, Ria; LOMBAERDE, Piet Lombaerde. *Architecture and Sculpture. The Jesuit Church of Antwerp*. Turnhout: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXII (3), Brepols, 2018.

Genova come esempio di buona e rinnovata architettura. Dal 1613 realizza con regolarità frontespizi architettonici e illustrazioni per Balthasar Moretus, mentre aveva realizzato simili illustrazioni già quando era in Italia⁴⁷. Tra il 1613 e il 1617 acquista molti libri di architettura, come il Vitruvio di Guillaume Philandrier (1545) e quello di Daniele Barbaro (1567), le *Due regole di prospettiva* di Jacopo Barozzi da Vignola (1583), le *Ezechielem Explanaciones* di Juan Bautista Villalpando (1596), le *Antiquitates Romanae* di Jean Jaques Boissard (1597-1602), l'*Idea della architettura universale* di Vincenzo Scamozzi (1615) e il *Premier livre d'architecture* di Jacques Francart (1617), oltre a uno o più volumi di Sebastiano Serlio che fa rilegare nel 1616. Sappiamo che Rubens studiò e ridisegnò particolari tratti dal Quarto libro di Serlio e prese appunti di architettura, proporzioni e simmetria in un taccuino distrutto in un incendio nel 1720 ma di cui ci sono pervenute alcune copie⁴⁸. L'interesse di Rubens per l'architettura perdura anche in seguito e avrà un altro esito nell'importante pubblicazione del *Pompa Introitus...* del 1635, nel cui volume sono riprodotte le architetture effimere per l'ingresso di Ferdinando d'Austria ad Anversa⁴⁹.

Nonostante queste premesse l'influsso dei *Palazzi di Genova* sulle concezioni

architettoniche di Rubens sembra marginale, se non trascurabile. Anthony Blunt ha evidenziato come Rubens sia stato fortemente influenzato da Michelangelo Buonarroti, sottolineando come a inizio Seicento l'assunzione di tale riferimento non fosse scontata. Su questo tema hanno svolto approfondimenti sia Herbert Rott sia Ben van Beneden riconoscendo anche un'ascendenza delle opere mantovane di Giulio Romano⁵⁰.

Dieci edifici e i loro disegni

Al Royal Institute of British Architects (RIBA) di Londra sono conservati i fogli da cui sono tratte sessantacinque delle sessantasei stampe dei *Palazzi di Genova* che rappresentano i 10 palazzi indicati con le lettere dell'alfabeto da «A» a «K». I disegni sono realizzati su cinquantadue fogli, tredici dei quali disegnati sul *recto* e sul *verso*. Si tratta di un gruppo molto omogeneo di disegni, sia per la carta utilizzata, sia per i metodi di rappresentazione. È possibile che a disegnare i fogli sia stato un singolo disegnatore, oppure un piccolo gruppo di persone come sembrano suggerire calligrafie simili tra di loro ma forse di due mani differenti, tuttavia le principali differenze tra i disegni sembrano derivare maggiormente dall'importanza assengata agli stessi più che dalla presenza di disegnatori di abilità diversa. Ognuno degli

47 Vedi n. 10.

48 JAFFÉ, Michael. *Van Dych's Antwerp Sketchbook*. London: Macdonald, 1966. BLUNT, Antony. Rubens and Architecture. Op. cit. (n. 10); ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 97.

49 MARTIN, John Rupert. *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*. Op. cit. (n. 10).

50 BLUNT, Antony. Rubens and Architecture. Op. cit. (n. 10); ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5); BENEDEN, Ben van. Scrivendo di Genova. Op. cit. (n. 45), pp. 62-67.

edifici ritratti è rappresentato con più tavole, fino a un massimo di nove tavole per singolo edificio, molto spesso includendo non solo le piante del piano terra e del piano nobile, ma anche quelle dei piani interrati e delle soffitte, oltre a un numero molto rilevante di sezioni e ad almeno un prospetto.

Gli edifici selezionati costituiscono «un gruppo omogeneo, al centro del quale si trovano le ville di Galeazzo Alessi»⁵¹ o quantomeno «il linguaggio compositivo introdotto nell'ambiente genovese da Galeazzo Alessi»⁵². Queste intuizioni possono essere specificate alla luce degli studi più recenti: tre edifici sono sicuramente di Alessi, villa Giustiniani Cambiaso (B), villa Pallavicino ‘delle Peschiere’ (E), villa Grimaldi Cebà Sauli (H); in villa Spinola di San Pietro (C) e di villa Grimaldi ‘La Fortezza’ (D) sembra possibile riconoscere un intervento di Alessi; altri tre palazzi – palazzo Carrega Cataldi (A), palazzo Spinola (F), palazzo Lercari Parodi (K) – si trovano nella prima porzione di Strada Nuova, quella strada i cui palazzi sono attribuiti ad Alessi da Giorgio Vasari nella sua edizione delle *Vite...* del 1568⁵³. In totale per otto dei dieci palazzi disegnati vi sono connessioni con l’opera di Galeazzo Alessi. Si consideri anche che l’unitarietà del gruppo di disegni rende

necessario estendere a tutto il corpus le considerazioni che possono investire anche solo alcuni di questi fogli.

Alcune particolarità di questi disegni sono molto interessanti: il combinare sul recto e sul verso del foglio due immagini congruenti, un prospetto e una sezione, oppure due diverse sezioni longitudinali o trasversali; l’uso di lettere per indicare la posizione della sezione sulla pianta; l’uso anche di sezioni che non seguono un unico piano al fine di mostrare più elementi dell’edificio; l’uso di pezzetti di carta inseriti e incollati sul foglio lungo un margine in modo da poterli sollevare e mostrare la pianta di mezzanini senza ripetere l’intera pianta dell’edificio; infine l’uso di linee tratteggiate non solo per mostrare le volte dei soffitti, ma anche per mostrare quanto non presente sul piano di sezione, come ad esempio l’andamento di scale altrimenti non visibili in pianta o in sezione. Molte di queste modalità di disegno ricorrono anche in altri disegni di ambito alessiano.

Come già visto gli studiosi sono concordi nel ritenere che sia il primo sia il secondo gruppo di disegni «non sempre riproducono l’esito finale del cantiere»⁵⁴. Forse anche per questo in entrambi i gruppi di disegni

51 ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 17: «In formal terms, they represent a homogeneous group, at the centre of which stand the Genoese villas of the architect Galeazzo Alessi». Ringrazio Lorenzo Feccio per essersi confrontato con me sul tema.

52 RULLI, Sara. Il volume ‘Palazzi di Genova’ e lo sguardo di Rubens sull’architettura genovese. En: BÜTTNER, Nils; ORLANDO, Anna (eds.). *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 – 5 feb. 2023. Milano: Electa, pp. 44–53.

53 Ringrazio Lauro Magnani e Claudio Montagni per aver condiviso con me le loro idee relative a villa Spinola di San Pietro. Sul valore della testimonianza vasariana si veda la recente ricostruzione, pur rapida, della sua lettura ideologica: MAGNANI, Lauro. Galeazzo Alessi: il tardo rinascimento a Genova. En: MONTAGNI, Claudio (ed.). *Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo. Galeazzo Alessi a Genova*. Genova: Sagep, 2018, pp. 33–51.

54 Vedi n. 25.

sono assenti le decorazioni dipinte, sia architettoniche sia figurative. In molti casi è evidente che i disegni non sono rilievi di quanto effettivamente costruito, ma copie da disegni di progetto. Quella di copiare i disegni di progetto era una pratica abbastanza diffusa soprattutto perché più rapida e perché evitava costose campagne di rilievo⁵⁵.

Nel secondo gruppo, ad esempio, le stampe della chiesa di San Siro mostrano una facciata che non fu mai iniziata, e quelle della Santissima Annunziata riproducono un progetto che fu in seguito modificato riducendo la facciata e ingrandendo la pianta, mostrando che si tratta di copie di disegni di progetto e non di rilievi di edifici esistenti.

Questa considerazione sembra valere anche per i disegni del primo gruppo. Villa Pallavicino ‘delle Peschiere’ (E), ad esempio, rappresenta sul fronte verso valle due logge aperte e un parapetto, mentre è probabile che furono da subito realizzate come stanze chiuse. Palazzo Spinola (F) presenta un cortile quadrato cinto su tre lati dall’edificio, mentre la costruzione –interrotta per alcuni anni dopo la morte del committente nel 1560– fu completata con un cortile rettangolare molto più profondo. Palazzo Lercari Parodi (K) presenta al piano terra una forma del vestibolo che media tra il cortile e una scala diversa da quella realizzata, così come diversa

è la forma delle logge affacciate sulla strada al primo piano. I prospetti pubblicati di palazzo Spinola (F), di palazzo Lercari Parodi (K), di villa Grimaldi ‘La Fortezza’ (D), di villa Spinola di San Pietro (C) e di palazzo Interiano Pallavicini (G), mostrano una decorazione architettonica dipinta diversa da quella realizzata⁵⁶.

Per capire l’intervallo di tempo in cui furono realizzati i disegni del primo gruppo, oltre alla datazione della carta, si ricordi che palazzo Spinola (F) fu costruito tra il 1558 e il 1564, ma fu completato in forme un po’ diverse dopo il 1589; palazzo Interiano Pallavicini (G) fu costruito nel 1565-1567, ma rimase incompleto e fu terminato con le difformità descritte in precedenza solo attorno al 1585. Tutti questi palazzi sono stati progettati tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Cinquecento, mentre villa Giustiniani Cambiaso (B) fu progettata attorno al 1548. Palazzo Lercari Parodi (K) fa però eccezione come segnalato da Rott: Franco Lercari compra il lotto nel 1571, inizia subito la costruzione, ma già nel marzo del 1572 la facciata viene realizzata in una forma diversa da quella rappresentata nei fogli londinesi. Rott ne deduce che i disegni londinesi relativi a questo palazzo sono stati realizzati tra il 1570 circa e il 1571⁵⁷, ma è anche possibile una spiegazione differente. Forse

55 GÜNTER, Hubertus. Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz. En: *Münchner Jahrbuch der bildende Kunst*. 1982, XXXIII, pp. 77-108, 98-101.

56 Le decorazioni che nel seicento erano dipinte su questi edifici sono ricostruibili grazie a dipinti o ai disegni di Joseph Furtenbach e di Martin-Pierre Gauthier. FURTENBACH, Joseph. *Architectura privata: das ist Gründliche Beschreibung inn was Form ein Bürgerliches Wohnhauss erbauet worden*. Augsburg, Johann Schultes et Mathias Rembold, 1641.

57 ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 80.

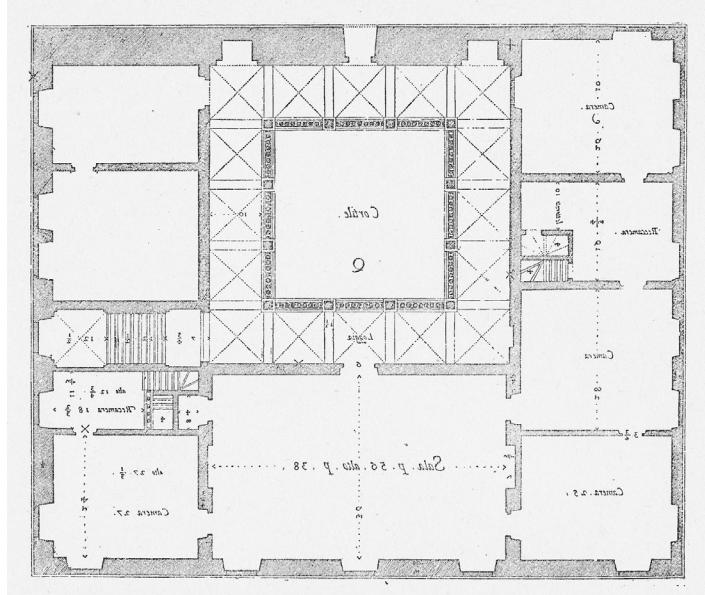


Figura 5. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, pianta del primo piano del palazzo 'T', ossia del palazzo di Bartolomeo Lomellino, oggi Rostan-Raggio.

nella lottizzazione di Strada Nuova erano stati già predisposti dei progetti di massima per i singoli siti, in modo da permettere ai committenti di capire cosa avrebbero potuto realizzare nell'area acquistata; in questo caso il progetto per il palazzo Lercari Parodi sarebbe esistito, pur rimanendo su carta, già dalla fine degli anni Cinquanta. In questo caso apparirebbe meno strano che la facciata venga aggiornata rispetto a un progetto di un anno prima.

Abbiamo visto che il primo gruppo di disegni restituisce i progetti di palazzi e di ville in cui è intervenuto Galeazzo Alessi e che i disegni furono realizzati grossomodo negli anni Sessanta del Cinquecento. Resta però complesso capire la natura esatta di questi disegni: possono essere disegni di progetto oppure rielaborazioni fatte a partire da disegni di progetto, o ancora possono ricadere in parte in una e in parte nell'altra di queste due categorie.

Da un lato i disegni sembrano avere tutte le caratteristiche di copie in pulito e di disegni di presentazione con misure dettagliate e la descrizione anche delle parti meno rappresentative dell'edificio. Questi disegni sono simili a quelli con cui si presentava il progetto a un committente del tempo: a tal fine è facile confrontarli col progetto per il palazzo Farnese di Parma che Vignola invia nel 1561, esso era composto da tre piante, due

prospetti, una sezione e due fogli di dettagli⁵⁸. Lo stesso catalogo del RIBA nel sottolineare l'unitarietà dei disegni suggerisce che possa trattarsi dei disegni originali di progetto dei singoli edifici⁵⁹.

D'altro lato, in particolare uno di questi palazzi sembra essere una rielaborazione fatta sulla base del progetto originale, con la finalità di regolarizzare il sito e di rendere più generale la proposta progettuale. L'esempio più evidente di questo atteggiamento è costituito dal disegno di palazzo Bartolomeo Lomellino (I), oggi Rostan-Raggio in Largo Zecca n. 4, dove il foglio conservato a Londra copia variandola la pianta conservata all'archivio Comunale di Genova, ne mantiene la medesima scala grafica, ma ne trasforma la pianta da trapezia (come di fatto fu realizzata) a una pianta rettangolare (figg. 5-6)⁶⁰.

Un simile esempio farebbe pensare che l'intento sotteso alla preparazione del gruppo di disegni da cui furono tratti i dieci palazzi della prima edizione dei *Palazzi di Genova* sia stato quello di presentare le opere di Alessi come un insieme di 'esempi' generalizzabili in modo analogo a quanto farà Andrea Palladio nel secondo dei *Quattro libri* (1570). In entrambi i casi sono presenti i progetti redatti da un medesimo architetto all'interno di una medesima città: Palladio a Vicenza in un caso, Alessi a Genova nell'altro. Seguendo

58 LOTZ, Wolfgang. *Vignola-Studien. Beiträge zu einer Vignola-Monographie*. Würzburg: K. Triltsch, 1939, pp. 64-77.

59 Catalogue of the Drawings collections of the Royal Institute of British Architects. Op. cit. (n. 42), pp. 171-172; ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 66.

60 Ivi, pp. 60, 161-167, 165. I disegni originali di Palazzo Rostan Raggio sono a Genova nell'Archivio storico del Comune.

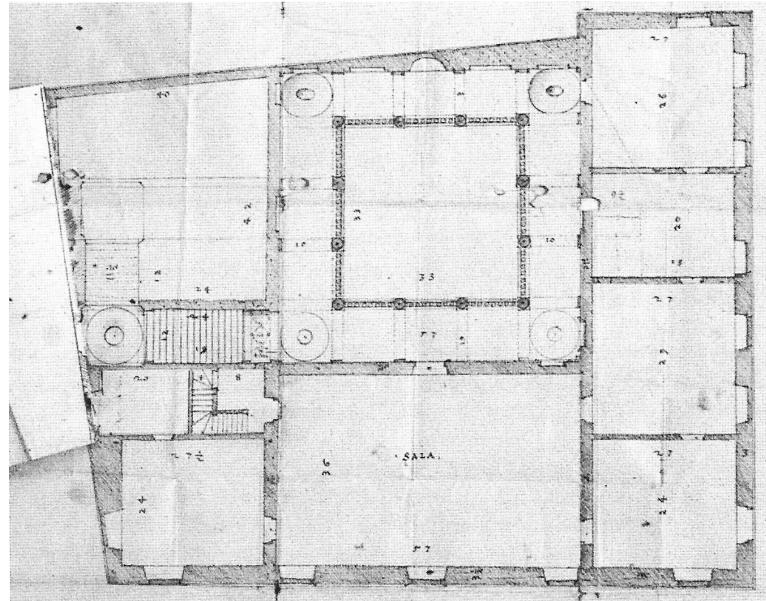


Figura 6. Galeazzo Alessi(?), pianta del primo piano del palazzo 'I', ossia del palazzo di Bartolomeo Lomellino, oggi Rostan-Raggio.

questa suggestione l'omogeneità del corpus analizzato rifletterebbe una ideazione unitaria in cui i progetti sarebbero già stati rivisti al fine di una possibile pubblicazione mai realizzata. In questo caso anche i segni a matita e le piccole indecisioni progettuali potrebbero registrare le tracce di alcune variazioni in vista di una loro presentazione pubblica.

Forse anche la scelta di eliminare lo spessore esterno della decorazione architettonica di facciata, eccetto i casi del fronte sud di villa Giustiniani Cambiaso e di alcune modanature nelle sezioni, oltre che a rimarcare l'idea di 'cubo' alessiano, può essere funzionale ad accrescere la genericità di una facciata che poi può essere dipinta o realizzata a rilievo. I disegni presentano anche indicazioni dei diversi materiali da costruzione con particolare attenzione all'uso della pietra di Finale che viene indicata in ben cinque edifici (A, B, E, H, K). Per inciso si ricordi che sembra essere stato proprio Galeazzo Alessi a introdurre massicciamente l'uso edilizio della pietra di Finale nelle fabbriche genovesi. Si ricordi anche che al tempo Finale non faceva parte del territorio genovese, ma dipendeva dalla corona di Spagna: di conseguenza, come s'ipotizza qui, l'acquisto di pietra di Finale aveva probabilmente anche un valore politico, permettendo di rinsaldare i rapporti con la monarchia spagnola.

Ipotesi per future ricerche

Nonostante la parzialità di questa indagine è possibile anticipare fin da ora alcune

considerazioni generali. In particolare, è necessario riflettere su cosa s'intenda per 'originale' a proposito di un architetto atipico come Galeazzo Alessi, forse l'unico architetto rinascimentale a provenire da una estrazione sociale nobiliare.

Ad esempio abbiamo molte lettere di Alessi ai suoi committenti, cosa quasi unica per un architetto rinascimentale. Nonostante questo non siamo sicuri della sua calligrafia perché sono scritte e pure firmate da segretari o collaboratori, mentre al tempo era il sigillo in cera lacca, e non la firma, a garantirne l'autenticità. È forse possibile che Alessi si servisse di aiuti anche nei disegni, cosa che se da un lato renderebbe difficile riconoscere eventuali disegni tracciati di suo pugno, dall'altro non negerebbe la sua paternità di disegni non tracciati da lui stesso.

Una seconda particolarità è che, nonostante i suoi molti incarichi, non è citato spesso nei contratti di cantiere e, qualora lo sia, è affiancato da figure il cui ruolo è chiaramente più pratico. Le due cose sembrano correlate: l'estrazione nobiliare di Alessi da un lato gli permetteva un dialogo più paritetico con i facoltosi committenti, molto diverso da quello che avevano di solito gli architetti del tempo; dall'altra parte la sua posizione lo costringeva ad avere figure che potessero supportarlo nella realizzazione del cantiere, sottoscrivendo i contratti e controllando le forniture. Sappiamo che Alessi aveva una gestione atipica dei cantieri e tendeva a delegare quanto più possibile la realizzazione dell'opera, come si può osservare nel cantiere

di Carignano⁶¹. È possibile che, in molti casi, quelli che i documenti riportano come *capi d'opera* (o *capi della fabbrica*, architetti capi del cantiere) lavorassero insieme ad Alessi e sotto sua delega. Si ricordi ad esempio che Bernardino Cantone è citato come *capo d'opera* nella Basilica di Santa Maria Assunta in Carignano, ma anche in Palazzo di Agostino Pallavicino, uno dei palazzi di cui l'attribuzione alessiana sembra più probabile per le similitudini con Palazzo Marino. Sarebbe interessante indagare e approfondire la possibile presenza di una bottega allargata in cui Galeazzo Alessi era affiancato da Bernardino Cantone, Giovanni Ponzello, Bernardo Spazio, Andrea e Ottavio Semino e anche Giovanni Battista Castello. Non a caso quando dovrà realizzare gl'interni di palazzo Marino a Milano preferirà chiamare i Semino da Genova piuttosto che affidarsi agli artisti locali.

I disegni acquistati da Rubens a Genova e pubblicati come prima parte del volume *Palazzi di Genova* sono un corpus di disegni unitario, di una qualità inusuale nel Cinquecento testimoniata anche dalla quantità di piante, sezioni e prospetti dedicati ad ogni singolo edificio. Essi testimoniano di una serie di opere di Alessi e sussistono buoni motivi per interpretare come alessiane

anche le restanti opere di questa serie, così come sembra probabile che siano stati redatti attorno agli anni Sessanta del Cinquecento.

Sebbene sarebbe necessario verificare questa ipotesi in uno studio più accurato resta interessante ribadire alla fine di questo studio che quel gruppo di disegni, acquistati da Rubens a Genova forse da Carlo Grimaldi, e da cui Rubens trae la prima parte dei *Palazzi di Genova*, costituisce una serie di disegni che potrebbero essere ascritti a Galeazzo Alessi. Questa ipotesi è suffragata sia dall'essere questo un corpus unitario che comprende molti edifici di Alessi, sia dal fatto che alcuni disegni rispecchiano soluzioni di progetto, mentre altri presentano rielaborazioni adatte a rendere generalizzabili le proposte alessiane; sia infine dall'utilizzo di notazioni grafiche, come il particolare uso di linee tratteggiate o di inserti di carta, inusuali al di fuori della produzione alessiana.

In quest'ottica assume un nuovo significato la nota riportata nel 1730 da Lione Pascoli nelle sue *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*. Secondo Pascoli i disegni di Alessi, dopo la sua morte, si dispersero per mezza Europa e più precisamente «per la Francia, per la Fiandra, e per la Germania». Non è forse allora una mera suggestione voler

61 VARNI, Santo. *Spigolature artistiche nella Basilica di Carignano*. Genova: Tipografia del Regio istituto sordo-muti, 1877; BURNS, Howard. Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini. En: *Alessi e l'architettura. Atti del Convegno*. Genova 16-20 apr. 1974. Genova: Sagep, 1975, pp. 147-166; SCOTTI, Aurora. I disegni alessiani nelle collezioni milanesi. En: *Alessi e l'architettura. Atti del Convegno*. Genova 16-20 apr. 1974. Genova: Sagep, 1975, pp. 467-478; HOUGHTON BROWN, Nancy. *The milanese architecture of Galeazzo Alessi*. New York: Garland, 1982, I, pp. 483-516; GHIA, Andrea. Il cantiere della Basilica di S. Maria di Carignano dal 1548 al 1602. En: *Atti della società Ligure di Storia Patria*. 1999, n.s., XXXIX, 113, I, pp. 263-393; GHIA, Andrea. 'Casa con villa dei signori Sauli' Piante e disegni dell'Archivio Sauli: Catalogo. En: *Atti della società Ligure di Storia Patria*. 2003, n.s., XLIX, 123, II, pp. 25-93; GILL, Rebecca. Conception and Construction: Galeazzo Alessi and the Use of Drawings in Sixteenth-Century Architectural Practice. En: *Architectural History*. 2016, vol. 59, pp. 181-219.

riconoscere i disegni di Galeazzo Alessi che Pascoli pensa finiti in Fiandra in quelli acquistati da Peter Paul Rubens e pubblicati nella prima parte dei *Palazzi di Genova*.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- ALIZERI, Federigo. *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*. Genova: 1866.
- BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*. Firenze: 1845-1847 [1681].
- BELLORI, Giovanni Pietro. *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*. Torino: 1956 [1672].
- BENEDEEN, Ben van. Scrivendo di Genova, guardando Roma e Mantova: Rubens e l'architettura. En: *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 62-67.
- BLUNT, Anthony. Rubens and Architecture. En: *The Burlington Magazine*. 1977, vol. 119, sept. n.º 894, pp. 609-619, 621.
- BOCCARDO, Piero (ed.). *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*. Milano: Skira, 2004.
- BOTTO, Ida Maria. Il libro-documento di Rubens sulle dimore genovesi. En: *Rubens e Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 18 dic. 1977 - 12 feb. 1978. Genova: La Stampa, 1977, pp. 59-84.
- BURCKHARDT, Jacob. *Erinnerungen aus Rubens*. KAUFFMANN, Hans (ed.). Stuttgart: A. Kröner, 1938, p. 18.
- BURNS, Howard. Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini. En: *Alessi e l'architettura. Atti del Convegno*. Genova 16-20 apr. 1974. Genova: Sagep, 1975, pp. 147-166.
- Catalogue of the Drawings collections of the Royal Institute of British Architects*, vol. O-R. Frenborough: Gregg International, 1976.
- CHIABRERA, Gabriello. *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*. Genova: 1838.
- CICOGNARA, Leopoldo. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*. Cosenza: 1960 [Pisa, 1827].
- DE BEER, Esmond Samuel. *The Diary of John Evelyn*. Oxford: Oxford University Press, 1955.
- DE NEGRI, Erminia. I 'Palazzi di Genova' del Rubens. Contributo per alcune nuove identificazioni. En: *Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale*. 1954, vol. VI, pp. 35-42.
- DE NEGRI, Erminia. Postilla ai 'Palazzi di Genova del Rubens'. En: *Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale*. 1954, vol. VI, p. 135.
- FABRI, Ria; LOMBAERDE, Piet Lombaerde. *Architecture and Sculpture. The Jesuit Church of Antwerp*. Turnhout: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXII (3), Brepols, 2018.
- FERRERIO, Pietro; ROSSI, Giovanni Giacomo. *Palazzi Di Roma De Piv Celebri Architetti: Nvovi Disegni Dell'Architettvre, E Piante De Palazzi Di Roma De Piv Celebri Architetti*. Roma: 1655.
- FRIEDLUND, Björn. *Arkitektur i Rubens Måleri. Form och funktion*. Gothenberg: 1974.
- FURTENBACH, Joseph. *Architectura privata: das ist Gründtliche Beschreibung inn was Form ein Bürgerliches*.

Wohnhauss erbawet worden. Augsburg, Johann Schultes et Mathias Rembold, 1641.

GHIA, Andrea. ‘Casa con villa dei signori Sauli’ Piane e disegni dell’Archivio Sauli: Catalogo. En: *Atti della società Ligure di Storia Patria*. 2003, n.s., XLIX, 123, II, pp. 25-93.

GHIA, Andrea. Il canitere della Basilica di S. Maria di Carignano dal 1548 al 1602. En: *Atti della società Ligure di Storia Patria*. 1999, n.s., XXXIX, 113, I, pp. 263-393.

GILL, Rebecca. Conception and Construction: Galeazzo Alessi and the Use of Drawings in Sixteenth-Century Architectural Practice. En: *Architectural History*. 2016, vol. 59, pp. 181-219.

GRATTAGLIA, Flavia. ‘All’illusterrissimo signor et padron mio colendissimo’: Don Carlo Grimaldi. En: *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 54-61.

GÜNTER, Hubertus. Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz. En: *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst*. 1982, XXXIII, pp. 77-108.

GURLITT, Cornelius. *Geschichte des Barockstiles in Italien*. Stuttgart: 1887.

GURLITT, Hildebrand (ed.). *Peter Paul Rubens. Genua, Palazzi di Genova*. Berlin: Der Zirkel, 1924.

HIND, Charles. ‘Palazze di Genova, disegnati e intagliati’: un collezionista inglese e i disegni per ‘Palazzi di Genova’ di Rubens. En: POLEGGI, Ennio (ed.). *Genova, una civiltà di palazzi*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2002, pp. 184-185.

HOUGHTON BROWN, Nancy. *The milanese architecture of Galeazzo Alessi*. New York: Garland, 1982, I, pp. 483-516.

HYMANS, Henri. *La gravure dans l’école de Rubens*. Olivier. Bruxelles: 1879.

JAFFÉ, Michael. *Rubens and Italy*. Oxford: Cornell University Press, 1977.

JAFFÉ, Michael. *Van Dyck’s Antwerp Sketchbook*. London: Macdonald, 1966.

KÜHN, Grete. Galeazzo Alessi und die genuesische Architektur im 16 Jahrhundert. En: *Jahrbuch für Kunsthissenschaft*. 1929, pp. 145-177.

LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d’architettura*. Genova: Nuova Editrice Genovese, 1970.

LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1939, XIX, n.º 4, pp. 7-14.

LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII, n.º 11, pp. 6-12.

LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII,

n.º 10, pp. 7-14.

LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII, n.º 9, pp. 6-12.

LABÒ, Mario. Studi di architettura genovese. La Villa di Battista Grimaldi a Sampierdarena e il palazzo Doria in 'Strada Nuova'. En: *L'Arte*. 1926, XXIX, fasc. II, pp. 33-36.

LOTZ, Wolfgang. *Vignola-Studien. Beiträge zu einer Vignola-Monographie*. Würzburg: K. Triltsch, 1939, pp. 64-77.

LÜBKC, Wilhelm. *Geschichte der Architektur*. Leipzig: 1865.

MAGNANI, Lauro. Galeazzo Alessi: il tardo rinascimento a Genova. En: MONTAGNI, Claudio (ed.). *Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo. Galeazzo Alessi a Genova*. Genova: Sagep, 2018, pp. 33-51.

MARTIN, John Rupert. *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*. London: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI, 1972.

MELAI, Roberto. Il palazzo di Girolamo Grimaldi a S. Francesco di Castelletto. En: *Studi in memoria di Teofilo Ossian De Negri. Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale*. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1986, I, pp. 70-80.

MONTANARI, Giacomo. La città dei miracoli. La società dei Palazzi dei Rolli e della Genova barocca attraverso gli occhi di Pietro Paolo Rubens. En: TOSO, Fiorenzo (ed.). *Aspetti del plurilinguismo letterario della Genova barocca*. Alessandria: 2022, pp. 77-102.

NEUMANN, Carl (ed.). *Burkhardt's Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller*. Whitefish: Kessinger, 1914.

ORLANDO, Anna. Le famiglie genovesi e Rubens: effigiati, destinatari e committenti. En: BÜTTNER, Nils; ORLANDO, Anna (eds.). *Rubens a Genova. Catalogo della mostra*, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 180-191.

ORLANDO, Anna (ed.). *Pieter Paul Rubens, Palazzi di Genova*. Milano: Abscondita, 2022.

POLEGGI, Ennio. I palazzi scelti da Rubens. En: POLEGGI, Ennio (ed.). *L'invenzione dei rolli. Genova, città di palazzi*. Milano: Skira, 2004, pp. 149-152.

POLEGGI, Ennio. Un documento di cultura abitativa. En: *Rubens e Genova. Catalogo della mostra*, Palazzo Ducale 18 dic. 1977 - 12 feb. 1978. Genova: La Stampa, 1977, pp. 85-148.

POLEGGI, Ennio. Il Palazzo 'I' del Rubens. En: *Genova. Rivista municipale*. 1967, XLVII, n.º 12, pp. 15-25.

RATTI, Carlo Giuseppe. *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*. Genova: Paolo et Adamo Scionico, 1780 [1766].

REINHARDT, Robert. *Palastarchitktur von Oberitalien und Toscana: Genua*. Berlin: Wasmuth, 1886.

ROOSES, Max. *L'oeuvre de P.P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins, phototypies*. Antwerp: 1977 [1886-1896].

ROOSES, Max; RUELENS, Charles (eds.). *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernantes sa vie et saes ouvres*. Anvers: J. Maes, 1900.

ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova. Architectural drawings and engravings*. Antwerp: Corpus rubenianum Ludwig Burchard XXII, 2 vol., 2002.

ROWLANDS John (ed.). *Rubens: Drawings and Sketches*. Catalogo della mostra, British Museum 15 lug. - 30 ott. 1977. London: 1977, p. 110, n. 150.

RULLI, Sara. Il volume 'Palazzi di Genova' e lo sguardo di Rubens sull'architettura genovese. En: BÜTTNER, Nils; ORLANDO, Anna (eds.). *Rubens a Genova. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023*. Milano: Electa, 2022, pp. 44-53.

SCHOY, Auguste. *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture des Pays-Bas*. Bruxelles: F. Hayez, 1879.

SCOTTI, Aurora. I disegni alessiani nelle collezioni milanesi. En: *Alessi e l'architettura. Atti del Convegno*. Genova 16-20 apr. 1974. Genova: Sagep, 1975, pp. 467-478.

SOPRANI, Rafaele. *Le Vite de Pittori Scoltori et Architetti Genovesi e de' Forestieri che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi*. Genova: 1674.

SPOTORNO, Giovanni Battista. Genova (voce). En: CASALIS DA SALLUZZO, Goffredo (ed.). *Dizionario etc.* Torino: 1840, vol.VII, pp. 748-749.

TAIT, Alan A. Introduction. En: TAIT, Alan A. (ed.). *P.P. Rubens, Palazzi di Genova*. New York: 1968, pp. 7-28.

VARNI, Santo. *Spigolature artistiche nella Basilica di Carignano*. Genova: Tipografia del Regio istituto sordomuti, 1877.

WARNKE, Martin. *Kommentare zu Rubens*. Berlin: De Gruyter, 1965, pp. 39-64.

CREDITI FOTOGRAFICI

Portada. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, pianta del primo piano del palazzo 'I', ossia del palazzo di Bartolomeo Lomellino, oggi Rostan-Raggio. Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 1. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, frontespizio. Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 2. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, censura. Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 3. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, dedica. Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 4. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, lettera «Al benigno lettore». Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 5. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, pianta del primo piano del palazzo 'I', ossia del palazzo di Bartolomeo Lomellino, oggi Rostan-Raggio. Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

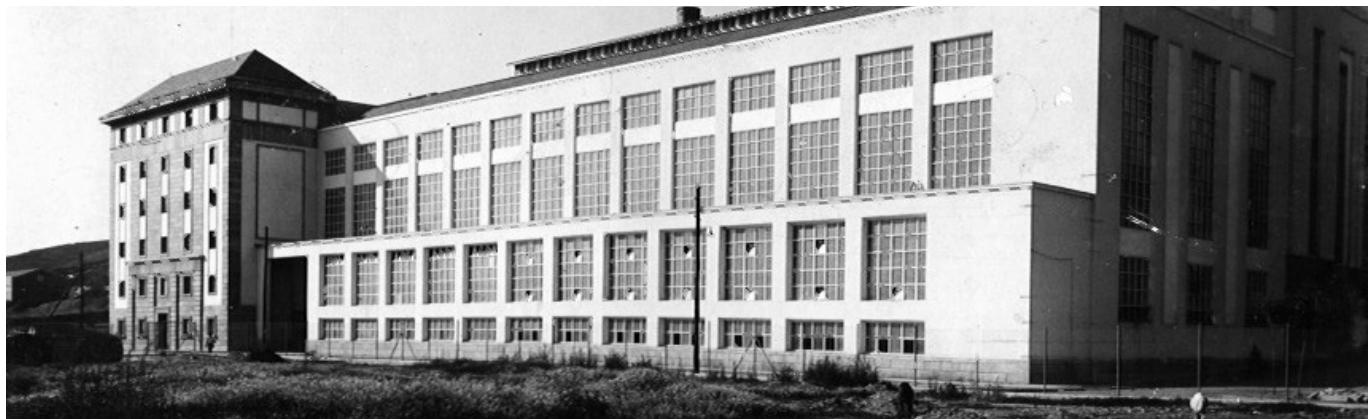
Figura 6. Galeazzo Alessi(?), pianta del primo piano del palazzo 'I', ossia del palazzo di Bartolomeo Lomellino, oggi Rostan-Raggio. Genova, Archivio storico del Comune.

Rafael García

Doctor Arquitecto y Profesor Titular de Universidad, es docente en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM). Sus campos de investigación preferente, con numerosas publicaciones, son la historia de la construcción moderna, la arquitectura moderna en los Países Bajos y el patrimonio industrial arquitectónico. Es director del Aula de Patrimonio Industrial de la UPM y fundador y director de la revista académica indexada Cuaderno de Notas editada por el mencionado Departamento de Composición Arquitectónica.

Fecha de Recepción
08 · Agosto · 2024

Fecha de Aceptación
03 · Noviembre · 2024



145

Arquitectura y arquitectos en el Instituto Nacional de Industria (INI)

Architecture and architects in the Spanish National Institute for Industry (INI)

Rafael García

Universidad Politécnica de Madrid

Resumen:

Especialmente en los primeros treinta y cinco años, el periodo correspondiente a sus etapas autárquica y desarrollista, el Instituto Nacional de Industria (INI) desarrolló una extensa actividad constructiva acorde a sus ambiciosos programas industriales. Su promoción corrió a cargo tanto del Instituto como entidad propia, como también en forma independiente, por las empresas participadas. En dicha actividad la arquitectura tuvo un papel de importancia y reconocimiento creciente, llegando a formarse un grupo de arquitectos estrechamente vinculados con el INI que trabajaron dentro de él en oficinas técnicas diferenciadas. En este artículo se analiza el carácter de dichas colaboraciones a la vez que se ofrece una visión panorámica de la obra por ellos realizada. No obstante, y por la actividad muchas veces autónoma de las empresas constituyentes del grupo, la visión de conjunto se ha extendido también a los trabajos realizados por otros arquitectos con encargos directos de dichas empresas. Por el gran número de entidades empresariales incluidas en el *holding* del INI, el listado completo de dichas obras y arquitectos aún es provisional. Por otra parte, la posible existencia de una arquitectura del INI estaría en realidad formada por un amplio abanico de realizaciones girando en torno a un tronco común industrial, pero extendida a una variada periferia de temas que, como la vivienda, la administración o los servicios, constituyeron un complemento necesario. El carácter ideológico que pudo tener dicha arquitectura, su posible manifestación en lo realizado y su evolución hacia la modernidad son cuestiones sobre las que se reflexiona en la parte final del trabajo.

Palabras clave: Patrimonio industrial; Arquitectura; Desarrollismo; Autarquía.

Abstract:

Especially in the first thirty-five years, the period corresponding to its autarkic and developmental stages, the National Institute of Industry developed extensive construction activity in accordance with the ambitious industrial programs of both periods. Its promotion was carried out both by the Institute as its own entity, and also independently by the participating companies. In this activity, architecture played a role of increasing importance and recognition, leading to the formation of a group of architects closely linked to the INI who worked within it in differentiated technical offices. This article analyzes the nature of these collaborations while offering a panoramic view of the work they have carried out. However, and due to the often-autonomous activity of the group's constituent companies, the overall vision has also been extended to the work carried out by other architects with direct orders from said companies. Due to the large number of business entities included in the INI holding, the complete list of said works and architects is still provisional and can only be included in a larger work. On the other hand, the possible existence of an INI architecture would actually be made up of a wide range of achievements based on a common industrial core, but extended to a varied periphery of topics, which such as housing, administration or services constituted a necessary complement. The ideological character that this architecture could have had, its possible manifestation in what was done and its evolution towards modernity are questions that are reflected on in the final part of the work.

Keywords: Industrial Heritage; Architecture; Developmentalism; Autarky.

Introducción¹

El Instituto Nacional de Industria (INI), creado en 1941 por Juan Antonio Suanzes (1891-1977) con el objetivo de ser el principal motor estratégico de la industrialización española del nuevo estado surgido tras la Guerra Civil, desarrolló a lo largo de su trayectoria una amplia actividad en el ámbito de la construcción. Con ello atendió las necesidades de los diversos sectores industriales en los que participó, así como los de su desempeño en el ámbito de la obra pública. Dentro de él son distinguibles tres etapas correspondientes fundamentalmente al periodo autárquico, al desarrollismo y un periodo final muy vinculado a la reconversión industrial más o menos coincidente con la entrada de España en el Mercado Común. Como *holding* de empresas, a partir de su creación fue extendiendo progresivamente su esfera de actuación hasta 1995, año en que fue clausurado. Así, desde la inicial concentración en las industrias estratégicas más básicas como la energía, la minería, la metalurgia o el sector naval y una orientación preponderantemente militar, se fue pasando hacia una mayor diversificación, incluyendo sectores más vinculados al consumo y, por tanto, a un mayor acercamiento a las necesidades generales de la población. Entre

estos últimos sectores podrían destacarse, por ejemplo, el impulso de la automoción, la aeronáutica comercial, el sector alimentario o incluso el turismo.

En este trabajo se analiza el papel que la arquitectura desempeñó dentro del Instituto, tanto a través de los profesionales que estuvieron ligados al INI o a sus principales empresas, como de las obras encomendadas y de las estructuras organizativas creadas a tal fin en el interior del Instituto. Todos estos son aspectos que manifiestan importantes lagunas de investigación al haberse centrado los estudios del INI preferentemente en la dimensión económica e industrial y en sus implicaciones políticas y sociales. Son ejemplos de ello obras de recopilación destacadas sobre el INI, como las de Pedro Schwartz y Manuel Jesús González (1978)² o Pablo Martín Aceña y Francisco Comín (1991)³, pero sin incidencia en su visibilidad o imagen. Las aportaciones sobre obras y arquitectos del Instituto solo aparecen más puntualmente y dentro, generalmente, de trabajos monográficos de arquitectos o en obras generales sobre la arquitectura de la industria en España. Dos importantes referencias a este respecto son el trabajo pionero de Julián Sobrino Simal (1996)⁴ y la obra colectiva de catalogación de

1. Este trabajo es resultado del proyecto de investigación *El Instituto Nacional de Industria. Cultura visual e imágenes de su arquitectura* (I. P.: Rafael García) (Ref. PGC2018-095261-B-C-21), desarrollado dentro de la Universidad Politécnica de Madrid e incluido dentro del proyecto coordinado *La imagen del Instituto Nacional de Industria (1941-1975). Difusión, Territorio y Arquitectura en el tiempo histórico del Franquismo*, con mismo I. P. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico i+D+i. Convocatoria 2018.

2. SCHWARTZ, Pedro; GONZÁLEZ, Manuel-Jesús. *Una historia del Instituto Nacional de Industria (1941-1976)*. Madrid: Editorial Technos, 1978.

3. MARTÍN ACEÑA, Pablo; COMÍN, Francisco. *INI 50 años de industrialización en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

4. SOBRINO SIMAL, Julián. *Arquitectura Industrial en España, 1830-1990*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

Docomomo Ibérico (2005)⁵. El objetivo de este trabajo es ofrecer una imagen de su conjunto, con una óptica abarcadora que es presentada por primera vez.

El periodo de estudio que aquí se considera, aunque sin un límite final rigurosamente fijo, se detiene entorno a mediados de los años setenta. Dos son, al menos, los acontecimientos que marcan para dicho entorno temporal un punto de inflexión: el fin del periodo histórico del franquismo como primer argumento y su coincidencia con el fin del periodo histórico del franquismo y su coincidencia con el fin del periodo desarrollista como primer argumento, y el comienzo de la crisis energética de los setenta. Ambos vienen también a superponerse con las fases finales de colaboración de los primeros arquitectos integrados en el INI y, por tanto, con el de unas líneas de actuación en lo arquitectónico en estrecha conexión con sus trayectorias.

Inicialmente, la labor constructiva del INI fue focalizada en las grandes infraestructuras necesarias para los planes energéticos y de transformación territorial con un alto porcentaje de las obras hidráulicas. Para su proyecto, gestión e, incluso, ejecución en algunos casos se creó el Departamento de

Construcción (1945-1959), dependiente de la Dirección Técnica y dirigido desde su creación por el ingeniero de caminos Antonio Martínez Cattaneo (1913-1995)⁶. Dicho departamento tuvo su antecedente dentro del INI en el denominado CETO (Centro de Estudios Técnicos de Construcción), funcionando como un centro asesor, siendo sucedido y absorbido el mencionado Departamento de Construcción en 1960 por la empresa Auxini (Empresa Auxiliar de Ingeniería, S.A.). Esta empresa, creada dentro del INI en 1951, en un principio se dedicó a tareas de diversas especialidades de ingeniería, incluida la eléctrica, para, tras la reorganización de 1960, englobar al Departamento de Construcción, manteniendo a Martínez Cattaneo como vicepresidente. Con ello se regulaba la actuación legal desarrollada por el Departamento que al no ser una empresa registrada no podía proseguir con todas las funciones hasta entonces encomendadas. La actividad de Auxini se extendió hasta la década de los ochenta, aunque con algunos cambios de nombres en sus secciones⁷.

Molezún y De la Mata

Una inspección a la nómina de personal técnico del Departamento de Construcción

5 VV.AA. *La arquitectura de la industria, 1925-1965*. Barcelona: Registro Docomomo Ibérico, 2005. Actualizada en su página de internet.

6 Ingeniero de Caminos Canales y Puertos y licenciado en Derecho. Fue gobernador civil y jefe provincial del Movimiento de León; diputado provincial de Madrid y procurador en Cortes. Fue autor como ingeniero de las centrales de Compostilla y Puertollano. Elaboró el pliego de condiciones técnicas para la contratación de obras por parte del INI.

7 Auxini estaba dividida en dos ramas principales: la Sección de Obras y la de Estudios y Proyectos (ver Auxini. Reestructuración orgánica y financiera. 1er Borrador, p.4. SEPI, Archivo de Altos Cargos, Claudio Boada Villalonga. Caja 169, documento 1, enero 1972). Molezún y De la Mata continuaron adscritos a esta última, que en 1972 pasó a llamarse EDES (Empresa de Estudios y Servicios).



Figura 1. VV.AA. Fábrica de Celulosa de Motril. Perspectiva aérea.

al final de su actividad en 1959⁸, y formado por ingenieros de caminos, de montes, ingenieros militares, ayudantes de obras públicas y de telecomunicación, aparejadores, peritos industriales, topógrafos, doctores y licenciados en física y química, facultativos de minas e ingenieros sin especificar, revela que hasta ese periodo tan solo se contó con un arquitecto estable dentro de él, Ramón Vázquez Molezún (1922-1993). Esta exigua representación de la arquitectura contrasta con los 38 ingenieros de caminos, 43 ayudantes de obras públicas y 13 aparejadores que figuran en la relación. Inicialmente, por tanto, la consideración de la arquitectura solo tuvo un rol secundario en el conjunto de la actividad del Departamento. Vázquez Molezún comenzó su colaboración en el INI en 1956 y en 1960 fue auxiliado con la incorporación, primero como ayudante al ser aún estudiante y luego ya como arquitecto titulado en 1962, de José María de la Mata Gorostizaga (1935-2013)⁹, con quien formó equipo en el Instituto hasta 1978¹⁰.

En la entrevista que pude tener con José María de la Mata en febrero de 2013, amablemente me hizo una relación verbal de las obras en que recordaba haber intervenido. Resaltó también que, en su actividad en el INI dentro del edificio central de la plaza

del Marqués de Salamanca en Madrid, fueron tomando responsabilidades crecientes a partir de encargos iniciales en que solo eran requeridos para labores puramente cosméticas, «para hacer perspectivas» como textualmente indicó¹¹. A partir del limitado campo de actuación de los inicios, al comienzo de los años setenta adquirieron responsabilidades también en la definición de los volúmenes edificatorios de los complejos industriales. Poco a poco, por el buen hacer de esos encargos menores, se fueron ganando la confianza del equipo de ingenieros al mando. En general, los proyectos los firmaban los ingenieros, pero para el caso de los poblados de empresa, los proyectos fueron firmados por ellos. Era el típico caso de «arquitectura pura» en que llegaron a ser totalmente competentes.

Para el periodo entre 1960 y 1975, De la Mata refirió proyectos de varios edificios en la fábrica de celulosa de Motril (fig. 1); en la central térmica de Compostilla II; en la central hidroeléctrica del Cinca, «con una colaboración ya importante», y en la del Sil con el salto de Cornatel; en Potasas de Navarra; en Agro Industrial Extremeña S.A. (Agresa), incluyendo sus oficinas en Puebla de la Calzada, Badajoz; en Gas Madrid, Manoteras, con oficinas y viviendas para

8 VV.AA. *Resumen de la labor realizada por el Departamento en sus quince años de actividad*. Madrid: Instituto Nacional de Industria; Departamento de Construcción, 1960, pp. 8-9.

9 Era hijo de Enrique de la Mata Alonso, Secretario General de Auxini.

10 Esta fecha, tomada de referencias del SEPI, es sin embargo algo incierta ya que José de la Mata en la entrevista que se comenta a partir de esta nota, indicó como fecha de su abandono del INI 1976.

11 Al igual que Vázquez Molezún, desarrolló su trabajo en régimen asalariado a media jornada, disponiendo de estudio propio con tres aparejadores y un delineante, aunque tenían acceso también si era preciso al Departamento de Delineación con sesenta delineantes en plantilla.

Figura 2. Ramón Vázquez Molezún y José de la Mata Gorostizaga. Colegio Mayor Nuestra Señora del Espíritu Santo. Planta baja. Colegio Mayor Santa María del Espíritu Santo en la Ciudad Universitaria de Madrid.

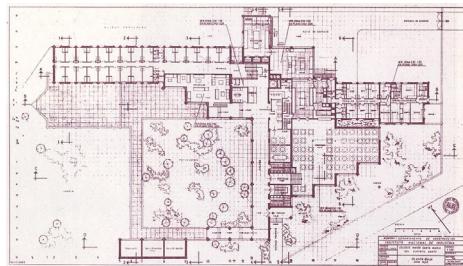


Figura 3. Ramón Vázquez Molezún. Industrias Textiles Extremeñas S.A. (ITESA).



los empleados; en el oleoducto Málaga-Puertollano en sus estaciones de Málaga y Montoro y, dentro del complejo Calvo Sotelo de Puertollano, la planta de polietileno para el suministro de etileno. Para esta empresa asociada se proyectaron sus oficinas en la calle Alberto Alcocer de Madrid y también en Barcelona.

La relación continuó con otra planta de polietileno y sus oficinas en Tarragona; para el Plan del Cinca, además de la ya mencionada colaboración en su central, una residencia de ingenieros en Barbastro; la central térmica de Alcudia para la empresa Gas y Electricidad S.A. (GESÁ); la presa de Narcea, en la que incluso llegaron a tomar decisiones sobre su estructura; el poblado de El Grado, Barbastro; el poblado de Puertollano; una nave para la fábrica de aluminio de Valladolid; las fábricas de celulosa de Huelva (con intervención de Miguel Fisac) y Pontevedra¹², ambas con el eucalipto como materia prima y para las que, como estructuras auxiliares relevantes, hubieron de realizarse grandes balsas de decantación; y el Colegio Mayor del INI Nuestra Señora del Espíritu Santo en Madrid (fig. 2). Son obras y proyectos realizados mayoritariamente en colaboración, si bien al menos las viviendas de Puertollano fueron de autoría exclusiva de José de la Mata. A

esta lista habría que sumar las interesantes naves de Industrias Textiles del Guadalhorce (Intelhorce), Málaga, a lo que Marta García Alonso, en sus estudios sobre la obra de Molezún¹³, añade también el diseño de la fábrica de Industrias Textiles Extremeñas S.A. (Itesa) (fig. 3) y un proyecto para la fábrica de motores Enmasa, participada por el INI, y realizado junto con José Antoniro Corrales y Francisco Javier Sáenz de Oiza. Esta relación complementa, por otra parte, el listado general proporcionado por María Vázquez Martínez-Anido, hija de Vázquez Molezún, en el que solo se dan las principales referencias de lo realizado en el INI¹⁴.

Dentro de la trayectoria de Molezún, los más de veinte años de permanencia en el INI supusieron una ocasión única de experimentación con técnicas y materiales que, ligados al campo industrial, estaban en general fuera del alcance de la actividad habitual de la profesión. Según De la Mata, Molezún llegó a elaborar un libro de detalles constructivos de arquitectura industrial, desgraciadamente desaparecido. No obstante, se conserva una colección de 34 carpetas, llenas de recortes ordenados sobre tipos arquitectónicos y aspectos constructivos obtenidos de las principales publicaciones de los años sesenta y setenta. El contacto con

12 CUETO ALONSO, Gerardo J. Las fábricas de celulosa del Instituto Nacional de Industria. En: *III Congreso Internacional de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública*. Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía (Fupia), 2021.

13 GARCÍA ALONSO, Marta. Una arquitectura para el desarrollo: Vázquez Molezún y su labor como arquitecto del INI. En: ARZA GARALOCES, Pablo; POZO, José Manuel (coords.). *Los edificios de la industria: ícono y espacio de progreso para la arquitectura en el arranque de la modernidad*. Pamplona: T6) ediciones, 2020, p. 265.

14 VÁZQUEZ MARTÍNEZ-ANIDO, María. *Ramón Vázquez Molezún*; VÁZQUEZ MARTÍNEZ-ANIDO, María; OLALQUIAGA BESCÓS, Pablo (eds.). *Ramón Vázquez Molezún. Paisajes*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022.

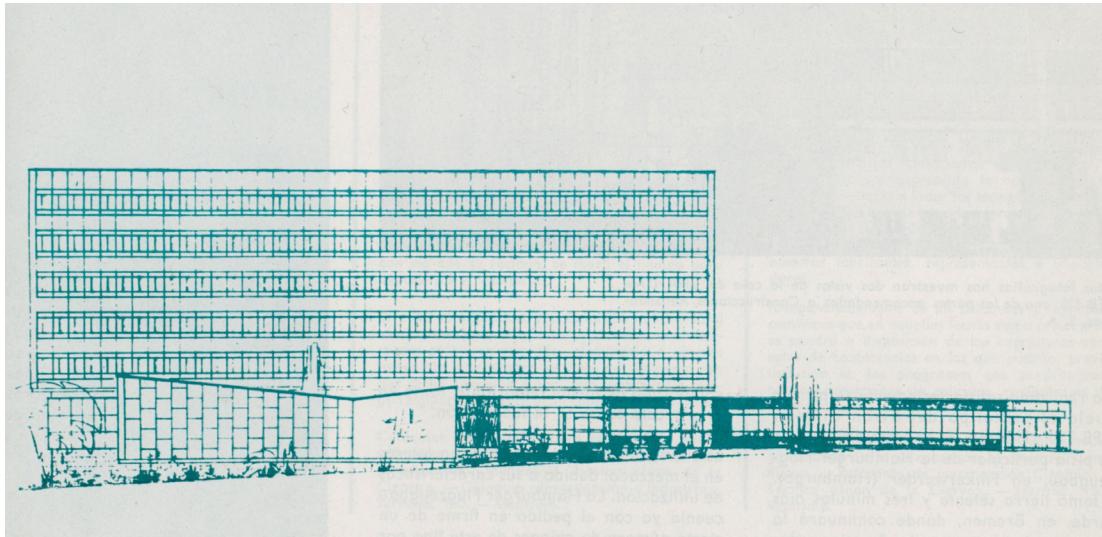


Figura 4. Fernando Moreno Barberá. Proyecto para el Colegio Mayor Santa María del Espíritu Santo. Madrid.

los ingenieros favoreció dicha transferencia en un ambiente que De la Mata calificó como abierto, de inquietud profesional y de gran libertad creativa. Sí comentó, no obstante, que los contactos con el extranjero no fueron muchos, destacando en cambio por su intensidad los habidos con la empresa finlandesa Kaarlo Amperla en relación con las papeleras y cuyo apoyo técnico fue fundamental. De la experiencia en la oficina técnica del Departamento de Construcción surgieron soluciones innovadoras como los prefabricados de las centrales de Alcudia en Mallorca y Compostilla II en León, los primeros en España de este tipo, o el sistema de costillas de las sheds cilíndricas de las naves de Intelhorce, según conocidos diseños de Molezún. De la Mata comentó también en la mencionada entrevista contactos con los ingenieros Carlos Fernández Casado, quien diseñó importantes estructuras prefabricadas de hormigón para el complejo de Avilés, pero con el que su relación se limitó a lo concerniente al peritaje del colapso de una cubierta en la celulosa de Huelva, y Eduardo Torroja y Miret, con este más esporádicos y especialmente relacionados con la empresa Enher y el poblado de Pont de Suert¹⁵.

En los últimos años de su permanencia en el INI, el Departamento de Estudios se abrió hacia proyectos y concursos exteriores al

propio Instituto con un creciente interés hacia el mundo hispanoamericano y las investigaciones sobre el turismo. Resultados de esto último fueron la creación de un departamento de estudios sobre turismo en el que se desarrollaron varios proyectos, un libro sobre tipos hoteleros promovido por EDES con la participación de De la Mata¹⁶ y el concurso ganado y realizado por ambos para el parador de la Seo de Urgel de 1973.

Aunque no relacionado con este último tema, un caso singular que podría haber sido resultado también de concurso es el del mencionado Colegio Mayor del INI, ya que hemos encontrado imágenes de una propuesta de Fernando Moreno Barberá¹⁷ (fig. 4) y otra diferente no identificada que podría ser de Francisco Bellosillo, dado que existe referencia de que este hubiera elaborado un anteproyecto para el mismo¹⁸. Si así se confirmara, habría sido un interesante acontecimiento en el que los cuatro arquitectos más vinculados con el INI fueron puestos a competir por una de las obras más emblemáticas del Instituto.

Esquer y Bellosillo

Desarrollando un trabajo en paralelo al de Molezún y De la Mata, pero con una vinculación más temprana con el Instituto, Juan Bautista Esquer y de la Torre (-1957)

15 También mencionó contactos en Asturias con Vaquero Turcios, aunque no llegaron a fructificar.

16 VV.AA. *EDES. Hoteles. Análisis métrico y funcional del núcleo de las habitaciones*. Barcelona: Editorial Blume, 1976.

17 MORENO BARBERÁ, Fernando. Proyecto para el Colegio Mayor Santa María del Espíritu Santo. Madrid. En: *in, revista de información del I.N.I.* 1964, n.º 18, p. 111.

18 Propuesta no identificada, quizás atribuible a Francisco Bellosillo, una perspectiva elevada de edificio con bloques de ventanas alternados componiendo una estructura de damero en fachada. INI. Empresa Nacional de Rodamientos. En: *in, revista de información del I.N.I.* Año 6, n.º 3, p. 94.

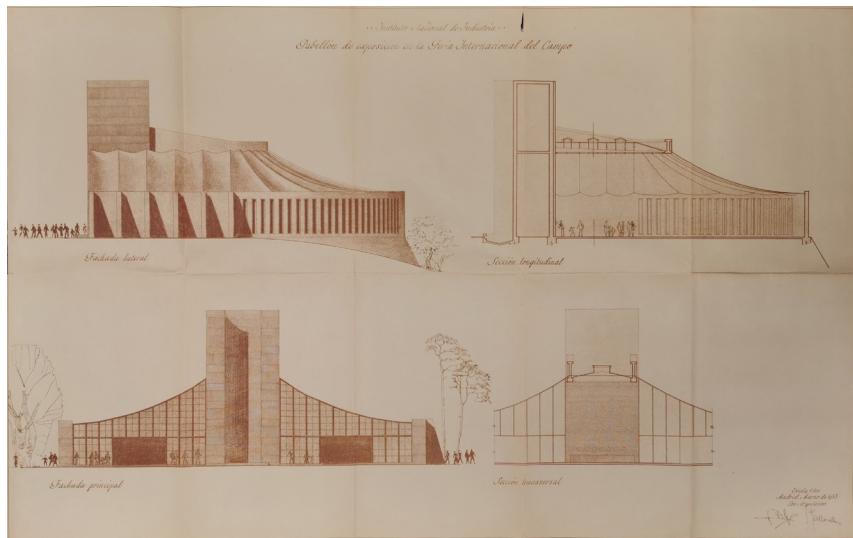


Figura 5. Francisco Bellosillo y Juan Bautista Esquer. Estructura de Carlos Fernández Casado. Proyecto del primer pabellón del INI en la Feria del Campo. 1953.

y Francisco Bellosillo García (1912-1983) realizaron también una importante labor dentro del INI, quizás la más destacable desde el punto de vista institucional. El aspecto diferencial más notable fue que, aunque puntualmente figuraron como arquitectos colaboradores eventuales del Departamento de Construcción¹⁹, no estuvieron adscritos a este. Consta, por el contrario, que fueron contratados por el INI como asesores artísticos con fecha de 27 de marzo de 1950, fijándose las condiciones de retribución y honorarios de sus servicios a este fin²⁰. Pero también consta que ya antes, desde al menos 1947, utilizaban los servicios del Departamento de Delineación, cuyas facturaciones les eran enviadas para su pago²¹. Esto último parece corresponderse con el hecho de que, aparte del contrato de asesoría mencionado, recibieron también de forma independiente, y como profesionales liberales, encargos directos por parte del INI, situación bastante diferente a la de Molezún y De la Mata. Esquer y Bellosillo realizarán algunos de los proyectos de más trascendencia dentro del INI, ya que sus sedes y pabellones

representarán la imagen arquitectónica más visible del Instituto, tanto por su carácter como por su ubicación. Ocuparon buena parte de la actividad, primero de ambos, y tras el fallecimiento de Esquer en 1957, de Bellosillo en solitario.

En una lista, aún incompleta, de dichos proyectos están la sede del Instituto en la plaza del Marqués de Salamanca a partir del palacete existente inicial y las sucesivas ampliaciones (1942-1955); el diseño de la exposición permanente del INI dentro de esta y realizada junto con el aparejador Ricardo Pérez Val²²; el primer pabellón del INI para la Feria del Campo de Madrid (fig. 5), con una innovadora estructura colgante de hormigón armado de Carlos Fernández Casado (1953)²³; las actuaciones en la central de Compostilla I y el poblado anexo; la fábrica de camiones para la Empresa Nacional del Aluminio S.A (Enasa) en Barajas (1948); diversos proyectos iniciales de estaciones frigoríficas²⁴; y los primeros proyectos para la ciudad Pegaso y para el poblado de empleados del INI en la carretera

19 Junto con los también arquitectos Javier García Lomas, Miguel Sánchez Conde y Joaquín Basilio, de cuyas actuaciones, a excepción del primero, no se tienen sin embargo posteriores referencias. VV.AA. *Resumen de la labor realizada por el Departamento en sus quince años de actividad*. Op. cit. (n. 8), p.10.

20 SEPI, 093 Expedientes personales. Francisco Bellosillo, docs. 1 a 6. 25/3/50 a 5/5/50, y SEPI, 093 id. Juan Bautista Esquer de la Torre, docs. 1 a 5, ambos conjuntos de expedientes sobre remuneración mensual asesoramiento artístico. En el doc. 3 de Francisco Bellosillo se añade: «asesoramiento técnico y artístico relativo a adquisición de mobiliario y acondicionamiento».

21 SEPI, caja 2763, carpeta 051, Delineación 1946 y 47. Subcarpeta 1947 doc. 1, (2/10/1947) y doc. 2, (5/11/47), subcarpeta 1949, doc. 2 (26/4/50). Cargos por reproducción de planos en Departamento de Delineación.

22 SEPI, caja 1618, doc. 13, 15/10/1951. Escrito de Juan Antonio Suanzes sobre inauguración expo permanente. a instalar «en gran sala habilitada al efecto en la ampliación del edificio de la Plaza de Salamanca n. 8» y con inauguración prevista en diciembre de 1951, a los diez años de la fundación del INI; BELLOSILLO, Francisco; PÉREZ VAL, Ricardo. La Exposición Permanente del I.N.I. En: *in, revista de información del I.N.I.* 1962, n.º 6, pp. 175-179.

23 SEPI, caja 2591, Ferias y Exposiciones, primera carpeta 014, 1953, docs. 8, 9, 11, 12, 14, 15, 18, 22, 25, 26 y 27. Pabellón INI en Feria del Campo. Proyecto encontrado por el autor en archivo SEPI en marzo de 2020.

24 SEPI, 093 Expedientes personales. Francisco Bellosillo, doc. 6, 28/7/1950 e idem SEPI, Juan Bautista Esquer de la Torre, doc. 6, 28/7/1950, ambos sobre abono de «honorarios por trabajos sobre proyectos de estaciones frigoríficas».



Figura 6. Francisco Bellosillo. Conjunto Campos Velázquez, actual sede SEPI. Madrid. 1961-1965.

de Aragón de Madrid (después llamado parque Marqués de Suanzes), con viviendas, escuelas, mercado y oficinas e iglesia, (1955), entre los realizados en común. Firmados exclusivamente por Bellosillo, están los proyectos definitivos del recién mencionado poblado de empleados (1960, 1966 y 1970) y de la ciudad Pegaso en la Nacional II; los pabellones del INI para la Feria Internacional del Mar de 1961 en Ferrol (con una construcción experimental en aluminio); el segundo pabellón del INI en la Feria del Campo, también con elementos de aluminio (1965); los edificios representativos del complejo Intelhorce de Málaga; el segundo proyecto de edificio frigorífico Igfisa en Cádiz (firmado junto al ingeniero industrial Juan Baumann Calvo en 1949); la nueva fábrica Cetme en la calle Julián Camarillo de Madrid (1964) y un bloque de viviendas para sus empleados (1957), y cerrando esta serie, solo provisional, el complejo Campos Velázquez de Madrid (1961) en el cruce de las calles María de Molina y Velázquez, en donde en sus bloques prismáticos de oficinas se ensayaron los primeros muros cortina a gran escala de Madrid (fig. 6).

A efectos de este trabajo, es de mencionar, por su relevancia, la creación de la Sección de Arquitectura, dependiente de la Jefatura de Asuntos Generales. Establecida según Orden de 18 de octubre de 1960, para el

cargo de arquitecto adscrito a su jefatura se nombró a Francisco Bellosillo, estando al frente de ella hasta su retiro. Se consolidaba así una posición de facto y un vínculo que se extendía ya más de una década. A tal fin se estableció una retribución mensual (en 14 pagas), pero a la vez y conforme a la mencionada Orden, le serían, asimismo:

«de abono al expresado Arquitecto los honorarios profesionales que le correspondan con arreglo a Arancel, por proyectos y dirección de obras realizados por el mismo para este Instituto, con las deducciones reglamentariamente aplicables y reducción del 50% que establece el Decreto de la Presidencia de Gobierno fecha de 16 de Octubre de 1942 con la excepción en él señalada, a las que se añade el asesoramiento en materia de decoración y amueblamiento cuando no haya sido objeto de proyecto original»²⁵.

Se confirmaría así la doble relación de contratado y ejercicio libre de la profesión, aunque esto último con las restricciones indicadas²⁶.

Sobre la composición del personal de la Sección de Arquitectura, un documento fechado en mayo de 1966 relaciona la existencia de un aparejador, tres delineantes, dos mecanógrafas, un auxiliar administrativo, un técnico con competencias en cálculo de

25 SEPI, caja 502, direcciones INI, dirección de construcción, Sección 4^a de Arquitectura de la Dirección de Asuntos Generales Sección de Obras, Conservación y Delineación. Régimen interior exp. 315. Carpeta A: 1959 a 1978. 2. INI a Sección. 18/10/1960 (registro 11/8/1961).

26 Una nota informativa sobre envío por Bellosillo de talón a INI por valor de los honorarios recibidos a través del COAM para el proyecto de Campos Velázquez parecería corresponder a las condiciones de reducción de honorarios establecidas en la orden de nombramiento recién mencionada. SEPI, caja 502, op. cit. Carpeta A: 1959 a 1978. 2. INI a Sección. 7/11/1961.



Figura 7. Fernando Moreno Barberá. Rehabilitación Hospital de los Reyes Católicos, Santiago de Compostela. Anuncio conversión en hotel por AUXINI.

estructuras y una secretaría de la sección²⁷. En un segundo documento encontrado sin fecha, pero presumiblemente posterior, se mantiene la estructura anterior con una mecanógrafa menos, pero incluyendo un delineante y un aparejador más, un topógrafo y la figura de subjefe de sección, encomendada al aparejador Ricardo Pérez Val, cercano colaborador de Bellosillo. Las responsabilidades de la sección se pueden deducir en forma aproximada a partir de los listados de trabajos efectuados en 1964 y 1965, únicos encontrados hasta la fecha. La mayoría se refieren a trabajos menores o de mantenimiento de los bienes inmuebles pertenecientes al INI, principalmente en la ciudad de Madrid y con bastantes apuntes sobre la sede de Marqués de Salamanca, aunque en la de 1964 se citan obras en la residencia para descanso de personal Los Peñascales, en Torrelodones, Madrid y, llamativamente, en la Ciudad Residencial de Marbella²⁸, en principio no vinculada al INI sino a la Obra Sindical de Educación y Descanso.

En el listado correspondiente a 1965 se citan también diversas obras menores, pero se incluye el proyecto y dirección de obra del nuevo pabellón del Instituto en la Feria del Campo y se mencionan primeros croquis de vivienda y proyectos de modificación para el parque Marqués de Suanzes²⁹. Frente

al Departamento de Construcción o su sucesora Auxini, la Sección de Arquitectura tuvo, por tanto, un carácter y alcance más doméstico, aunque a veces la labor de diseño en reformas interiores pudo tener cierto interés. Casos que merecen citarse son la reforma de la capilla de la sede central y los sucesivos cambios de la exposición permanente³⁰. Se deduce así mismo que funcionó como oficina técnica para los proyectos arquitectónicos de mayor calado, encargados a su titular.

Moreno Barberá

A diferencia de los anteriores, el arquitecto Fernando Moreno Barberá (1913-1998), aunque también responsable de destacables encargos, tuvo una implicación más directa en los aspectos directivos. Desde 1945 y hasta 1965 fue gerente de la Comisión Gestora de Turismo y posteriormente miembro del Consejo de Administración como consejero gerente de la Empresa Nacional de Turismo S.A. (Entursa). Consecuencia directa de su relación con dicha empresa fue la recepción por parte del INI de dos encargos emblemáticos de reforma de edificios históricos para su conversión en paradores nacionales de turismo: el Hospital de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela y el Hostal de San Marcos de León. En el primero de ellos, ya declarado monumento

27 SEPI, caja 502, op. cit. Carpeta A: 1959 a 1978. 2. INI a Sección. De Sección de Arquitectura a Dirección de Construcción. 31/5/1966.

28 SEPI, caja 502, op. cit. Carpeta A: 1959 a 1978. 2. INI a Sección. Dirección de Construcción-Sección de Arquitectura. Memoria de Actividades año 1964. Sin fecha.

29 SEPI, caja 502, op. cit. Carpeta A: 1959 a 1978. 2. INI a Sección. De Sección de Arquitectura a Dirección de Construcción. 31/5/1966.

30 SEPI, caja 449, 12 fotos de la capilla de Marqués de Salamanca entre carpetas correspondientes al parque Marqués de Suanzes, sin fecha.



Figura 8. Fernando Moreno Barberá. Centro de Investigación hidrocarburos empresa Calvo Sotelo (Encaso), Madrid. 1953. Edificio de administración.

desde 1931, realizó su rehabilitación en una primera fase entre 1953 y 1954 en la que estableció inicialmente todo un estilo de intervención, historicista, conservador de las preexistencias, y lleno de alusiones a los interiores y el mobiliario tradicionales españoles, que harían escuela en posteriores actuaciones de este tipo (fig. 7)³¹. Fueron necesarias, por otra parte, importantes obras de recalce y refuerzo de su estructura para su transformación en parador. No obstante, y con un significativo cambio, en una segunda etapa de reformas en 1967 incluyó puntualmente diseños modernizados en algunos de sus espacios, como el denominado club nocturno. El Hostal de San Marcos sufrió una transformación aún mayor (1964-1966) con el agregado de una nueva y funcional ala trasera de habitaciones y servicios, si bien mantuvo la atmósfera tradicional en las partes existentes, con algunos espacios memorables como la escalera monumental del distribuidor interior contiguo al claustro.

Los encargos a Moreno Barberá no se limitaron, sin embargo, al ámbito del patrimonio, en el plano industrial fueron destacables el centro de investigación de la Empresa Calvo Sotelo de hidrocarburos (Encaso), en Madrid, un pequeño complejo petroquímico experimental cercano a la ribera del Manzanares, hoy desaparecido y en el que combinó la dignidad institucional del edificio de oficinas y administración (fig. 8) con elementos industriales de gran

racionalidad y elegancia, y su intervención en la central térmica de Puente Nuevo, Córdoba (1962-1965). En esta se ha de destacar el moderno tratamiento de sus fachadas, alternando ligeros muros cortina con celosías de hormigón a modo de *brissoleils*, elemento por cierto de gran presencia en su obra posterior. Para la Empresa de Residuos Agrícolas (Enira) proyectó un bloque de viviendas en Linares digno de mención por su minimalismo expresivo.

Otras figuras

Aunque los hasta aquí citados fueron los arquitectos con una vinculación más estrecha y duradera con el Instituto, pueden mencionarse también bastantes otros relacionados de una u otra forma con el INI. Su nómina completa no es posible de establecer hasta el momento, ya que sería preciso considerar también los encargos directos de las empresas del INI realizados sin mediación del organismo central³². Se ha de tener en cuenta que el total de empresas con participación directa o indirecta del INI era en 1966 de ciento veintidós, muchas de ellas con importantes proyectos de construcción necesarios para su actividad productiva.

Entre los colaboradores eventuales del Departamento de Construcción se citó a Javier García Lomas, del cual se conoce su participación en el diseño de la primera central térmica de As Pontes de García Rodríguez y la central de Puertollano,

31 Sus espacios fueron reproducidos como imágenes publicitarias de la empresa Auxini, autora de su rehabilitación.

32 Según comentario de De la Mata, las otras empresas importantes imponían sus arquitectos.



Figura 9. José Ferragut Pou y José Falcó (dirección de obra). Edificio de oficinas GESA, Palma de Mallorca. 1963-1975.
Figura 10. Carlos Picazo Castellón. Hotel la Muralla, Ceuta. 1969. Empresa Nacional de Turismo (Entursa).



esta última junto con Martínez Cattaneo y la supuesta colaboración no confirmada documentalmente de Moreno Barberá³³. A su vez, el nomenclátor de la tesis doctoral sobre el INI de José Bonet Ferrer (1976) incluye a Julián Delgado Úbeda, Francisco Prieto Moreno y José Moreno Torres, arquitectos, como consejeros del Consejo Técnico de Turismo para los años 1949-1961, 1949-1963 y 1953 respectivamente³⁴. En el mismo nomenclátor figura también Emilio Larrodera López, catedrático de urbanismo de la Escuela de Arquitectura de Madrid, como consejero del INI por el Ministerio de Vivienda entre 1970 y 1974.

Los estudios particulares sobre empresas del INI han aportado también referencias significativas. En los astilleros de Sevilla de la empresa Elcano tuvieron destacada participación en la construcción de sus naves y edificios auxiliares los arquitectos Fernando Arzadun Ibarrán, José Delgado y José Galnares Sagastizábal, siendo este último autor también de la manzana de viviendas Elcano y de la barriada del mismo nombre, ambas en Sevilla. La importante estructura metálica de las gradas del astillero fue proyectada por Eduardo Torroja. Por otra parte, la empresa GESA (Gas y Electricidad S.A.) con sede en las islas Baleares y

constructora de la central térmica de Alcudia, encargó a José Ferragut Pou el diseño de su poblado y el edificio de las oficinas de la compañía en Palma, este último: un notable volumen integral con muro cortina (fig. 9)³⁵. Para dicha empresa colaboró también Pedro Reus, además de la intervención ya mencionada de Vázquez Molezún. En el complejo de la siderurgia Ensidesa en Avilés, participaron en su central térmica Francisco Goicoechea Agustí y Juan Manuel Cárdenas Rodríguez, contando además con un amplio conjunto de edificios auxiliares; mientras que el hotel La Muralla de Ceuta, proyecto en el que se integraron partes totalmente modernas con las preexistencias defensivas de la ciudad, fue obra de Carlos Picardo Castellón para Entursa (fig. 10)³⁶.

Entre las colaboraciones más conocidas están las de César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide para SEAT, tanto en sus instalaciones de Barcelona (entre ellos los célebres comedores de estructura de Aluminio y premio Reynolds) como en las de Madrid. Así mismo se han de citar las de Miguel Fisac, también para SEAT (aunque solo en la fábrica de Barcelona zona franca y destacando la marquesina laminar de su entrada) y para la ya citada fábrica de Celulosa de Huelva. Son conocidos también, diversos proyectos de Alejandro de la Sota

33 El catálogo Dococomo ibérico le cita como probable coautor, pero sin aportar prueba documental.

34 BONET FERRER, José Luis. *El Instituto Nacional de Industria y sus empresas. Análisis de la creación, evolución y perspectivas de un holding público, en el contexto de la economía y sociedad española durante el periodo 1941-1974. Anexo II. Nomenclátor*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 1976.

35 La obra de José Ferragut Pou (1912-1968) fue truncada en forma repentina a los cincuenta y siete años en circunstancias aún no del todo esclarecidas. EEK, Miguel. *Vida i Mort d'un arquitecte*. Documental. 2017, 54 min.

36 PICARDO CASTELLÓN, Carlos. Hotel la Muralla. Ceuta. En: *Arquitectura*. 1969, n.º 131, pp. 27-30; RUIZ MORALES, José Miguel. Referencia a las actividades de la Empresa Nacional de Turismo, en "Carta a un español de Cali". En: *in, revista de información del I.N.I.* 1970, n.º 54, pp. 30-34.

para diversas oficinas y sedes de la compañía aérea Aviaco. Por otra parte, suele pasarse por alto la autoría de José Rodríguez Mijares en la capilla de la Ascensión (1953) del poblado de Xerallo y en la iglesia de Pont de Suert (1955), ambas para la Empresa Nacional Hidroeléctrica Ribagorzana (Enher), un tanto ensombrecidas por el protagonismo de Eduardo Torroja en sus soluciones estructurales. Como últimas referencias, estarían las correspondientes al ámbito de los pabellones y exposiciones. Sobre el primero, indicaremos, en primer lugar, la adaptación que se hizo de la estructura reticular plegable de aluminio diseñada por Emilio Pérez Piñero, originalmente para la exposición XXV años de Paz instalada en la lonja de los Nuevos Ministerios de Madrid en 1964 y después reutilizada para los pabellones del INI de la Primera Feria Española del Atlántico, celebrada en Las Palmas de Gran Canaria en 1966. El aluminio volvía así a ser protagonista, reflejando el impulso que el INI dio a este material, tanto a su producción en Enasa como a su empleo tecnológico por parte de la empresa aeronáutica Construcciones Aeronáuticas S.A. (CASA). Conviene también por sus méritos rescatar del olvido el tercer y último de los pabellones del INI, el construido, tras ganar el concurso convocado a tal fin, en el recinto de la Feria de Muestras de Barcelona, por el equipo compuesto por Juan Paradinas Riestra,

Luis García Germán e Ignacio Casanova Fernández en 1973³⁷. De un carácter marcadamente singular, fue construido mediante una estructura de sólidos pórticos tubulares de hormigón y aspecto incluible más o menos genéricamente dentro del brutalismo. Se ubicó en el brazo suroeste de la Feria Internacional de Muestras, siendo demolido en 1986, con el argumento principal de obstaculizar la vista del recién reconstruido pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe. Respecto a las exposiciones no deben olvidarse, además de los diseños iniciales de Francisco Bellosillo para la exposición permanente y una reforma de 1966 por el mismo autor coincidiendo con los veinticinco años de la fundación del INI³⁸, las posteriores intervenciones de remodelación de Javier Feduchi Benlliure (1926-2005) para la exposición del INI, primero en la temporal conmemorativa de los XXX años del Instituto (1971) y después, basándose en ella y en su concepto de «pipe line», en las propuestas de remodelación de la permanente (1974)³⁹.

Programas e imagen cambiante

La obra de los arquitectos en estrecha colaboración con el INI se extendió a un amplio abanico de temas que abarcaron tanto programas propios del Instituto como entidad independiente, como de las empresas participadas de las que recibieron encargos.

37 El pabellón del INI será derribado el día 10. En: *El País*. 30 de julio de 1992, p.19.

38 INI. La Expo-66 del INI. Síntesis gráfica de veinticinco años de acción. En: *in, revista de información del I.N.I.* 1966, n.º 33, pp. 111-112.

39 DE LA PUERTA GANCEDO, Beatriz. *Javier Feduchi en los inicios de la exposición moderna (1960-1992)*. Tesis doctoral. Universidad de Navarra, 2022, pp. 186-193; SEPI, Direcciones INI, exposición permanente INI, Exp. 807. Carpeta de cartón con planos. Arquitecto Javier Feduchi Benlliure.



Figura 11. Iglesia del poblado del Centro Industrial de Puertollano, Encaso.

Aunque nos hemos centrado aquí en los arquitectos con vinculación más directa, se han dado también al final de este trabajo algunas indicaciones de las otras muchas colaboraciones con arquitectos que existieron a través del conjunto de empresas asociadas al *holding* del Instituto y que, repetimos, han de seguir investigándose. El campo de actuación aquí tratado se materializó en ejemplos como naves y edificios fabriles, centrales térmicas, edificios auxiliares en grandes complejos industriales, oficinas y sedes sociales, espacios expositivos y pabellones, viviendas y poblados de empresa con sus equipamientos sociales, educativos y religiosos e incluso intervenciones patrimoniales para el turismo. Ya hemos visto que, desde sus oficinas técnicas, y aprovechando su capacidad infraestructural, también se abrieron, sobre todo en su última etapa correspondiente a los años setenta, a la competencia exterior a través de concursos directos de arquitectura o de las contratas industriales o de obra pública. Se tuvo así la ocasión de abarcar una transversalidad de temas, casi en su totalidad girando en torno a lo industrial, que pocas veces los arquitectos habían tenido ocasión de tratar con esa extensión. Es por ello por lo que es importante recoger dichas intervenciones bajo una perspectiva panorámica que permita evaluar el papel jugado por los arquitectos en la tan omnipresente institución de aquellas décadas.

La cuestión que se abre aquí, consecuentemente, es hasta qué punto las

intervenciones arquitectónicas pudieron estar guiadas en su imagen por un deseo de representación o transmisión de ideales políticos o ideológicos del propio Instituto o del régimen por él vehiculado. De la apreciación de la obra en conjunto no es fácil aportar una respuesta sencilla a un tema siempre sujeto a un debate pleno de matizaciones. Es cierto que en las obras de primera época hasta mediados o finales de los cincuenta es visible en la imagen de los edificios y complejos un tono dominante de clasicismo permeado a veces de tradicionalismo regionalista, sobre todo esto último en los programas domésticos o residenciales. La asociación de esta imagen tradicionalista y popular con las pretensiones de vuelta a valores supuestamente esencialistas del régimen es bastante evidente. Sin embargo, no hemos encontrado declaraciones explícitas en este sentido en la documentación consultada, si bien se ha de indicar que aún es necesaria más investigación de archivos y, especialmente, memorias de los proyectos. También es cierto que este tono conservador fue mucho más explícito en algunos tipos de edificios, por ejemplo, en los religiosos, al principio siempre dominados por la presencia de rasgos historicistas (fig. 11), aunque con algunos intentos de estilización renovadora. Son claros ejemplos en este sentido las iglesias de poblados como As Pontes, Puertollano, Escombreras, colonia Marconi o muy significativamente en el diseño de su retablo,



Figura 12. Francisco Bellosillo y Antonio Martínez Cattaneo. Central térmica de Compostilla I (ENDESA), Ponferrada. 1948.

la del proyecto, no realizado, para el parque Marqués de Suanzes de Francisco Bellosillo.

En los edificios y construcciones más puramente industriales de esas dos primeras décadas no se aprecian, al menos en forma evidente, aspectos emblemáticos que se puedan leer directamente como transmisores de un cierto mensaje. Su lenguaje de reminiscencias clasicistas lo es fundamentalmente en los ritmos regulares, en el orden de su jerarquía vertical y, a veces, en los frontones clásicos simplificados, lo que por otra parte se adaptaba bastante bien a las exigencias y escala de naves industriales y edificios con requerimientos espaciales de gran tamaño. En su simplificación, que a veces pudo llegar a ser expresión muy directa de su estructura reticular interna, como en algunas fachadas de las centrales de Compostilla I o Puertollano, edificios de los complejos de astilleros de Sevilla, la Carraca, As Pontes o Puertollano, por ejemplo, cabría ver quizás una influencia incipiente o latente del Movimiento Moderno. No obstante, una intencionalidad en forma directa en estas primeras etapas, como a veces se ha expresado, es difícil de afirmar. En ejemplos como las naves de los astilleros de Sevilla, o de la factoría de Manises, ambas de la empresa Elcano de la Marina Mercante, en las de la Carraca, Cádiz, de la empresa Bazán, o en la primera central de Compostilla (fig. 12), la visible apariencia de sus reticulados estructurales, su moderna desnudez, puede entenderse con facilidad por la economía aplicada a estas construcciones utilitarias, pero

en las que aún conviven cubiertas inclinadas, enmarcados de huecos, cornisas y frontones triangulares. Su evolución hacia la sencillez no implicaría necesariamente una adopción de principios teóricos funcionalistas, al menos no explícitamente. Es cierto, no obstante, que en el ambiente general se fue mostrando un cierto acercamiento hacia las imágenes de la modernidad, en el que la cada vez más estricta racionalidad industrial e ingeniería tuvieron un destacado papel.

Como impresión de conjunto las construcciones industriales de esta primera época estarían dentro de una corriente bastante general e internacional de la arquitectura industrial de esos años en que un cierto aire de clasicismo simplificado, marcado por el equilibrio y el orden, era frecuente en ellas. Así, por ejemplo, los pabellones centrales representativos de las nuevas fábricas de Enasa o de la Sociedad Española de Automóviles de Turismo (SEAT) no se diferencian demasiado del tipo americano impuesto y extendido internacionalmente por Albert Khan en sus fábricas de los años treinta y cuarenta. Factorías con frentes representativos de una cierta solemnidad son visibles en los años cuarenta y cincuenta en casi todos los países industrializados.

No obstante, en un cierto paralelismo con lo acontecido en el país en el resto de los campos arquitectónicos, en contraste con lo anterior, las fábricas del INI mostraron un cambio en el lenguaje arquitectónico que ya fue visible desde mediados, pero sobre

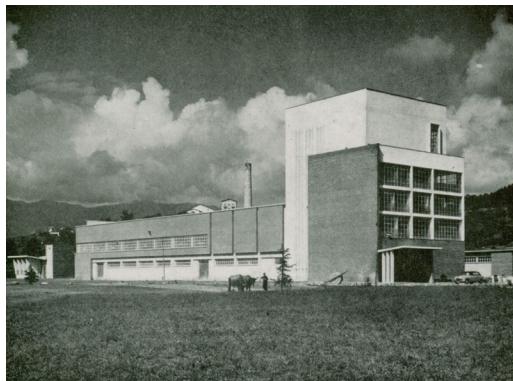


Figura 13. Industrias Químicas Textiles S.A. (Inquitex), Guipúzcoa.

Figura 14. Eusebio Calonje Francés. Iglesia del poblado Fefasa, Miranda de Ebro.



todo a finales de los años cincuenta. Formas cúbicas más depuradas, grandes planos lisos, ventanales en longitud y, en general, mayores acristalamientos incorporando las primeras versiones de la nueva técnica del muro cortina, así como un incremento de ligereza con el empleo de acero estructural, se hicieron presentes en fábricas como las de las Industrias Químicas Textiles S.A. (Inquitex) en Andoain, Guipúzcoa (fig. 13), en la Empresa Nacional de Motores de Aviación S.A. (Enmasa) en San Andrés, Barcelona, según proyecto de Robert Terradas Vía y Vicente Alegre, o en los muchos edificios realizados para la SEAT en forma de talleres o concesionarios en las principales capitales de España. Esta modernización, cada vez más en línea con las tendencias internacionales, se pudo apreciar también, e incluso de forma más expresiva, en la arquitectura religiosa. Aquí son ejemplos destacables iglesias ya mencionadas como la capilla de la Ascensión en el poblado de Xerallo, o la iglesia de Pont de Suert, la iglesia del poblado para la presa de El Grado, de Molezún, o la del poblado de la Fábrica Española de Fibras Artificiales (Fefasa) en Miranda de Ebro, de Eusebio Calonje Francés, con la imagen y estructura menos convencional de entre las construidas por el INI (fig. 14).

Territorio, paisaje y vivienda

Por otra parte, es claro que tanto el amplio programa de industrialización del INI como los planes de regadío también asociados al

Instituto (plan de Badajoz, plan del Cinca) conllevaron una transformación territorial a gran escala de marcadas consecuencias. Este es un capítulo que por su gran impacto y extensión solo podemos abordar aquí a modo de resumen, estando a la espera de un estudio específico más detallado. Centrándonos en el sector puramente industrial, los grandes complejos de la siderurgia, los hidrocarburos, la petroquímica, la energía, la automoción o el sector naval modificaron radicalmente los entornos en que se asentaron, generalmente de carácter agrícola, y tanto en el medio rural como en la periferia de poblaciones existentes. En todos los casos supusieron alteraciones importantes de sus equilibrios ecológicos, paisajísticos y poblacionales. Muy destacables entre ellos fueron los cambios surgidos por la actividad minera, en forma independiente o en asociación con la siderurgia o la generación de energía⁴⁰.

Respecto al impacto del aspecto habitacional, ha de destacarse la proliferación de nuevos poblados construidos para albergar la mano de obra necesaria para el funcionamiento de los complejos. Fue sobre todo en los más grandes, en los que un esquema ideal de valores y jerarquías acorde a principios ideológicos pudo verse aplicado con más nitidez. Esto fue favorecido por su separación y aislamiento, total o relativo, de núcleos de población cercanos y, sin duda, por la construcción de una estructura completa de equipamientos que los hacían, o intentaban

⁴⁰ As Pontes sería un caso paradigmático de lo último, al generar la propia central la explotación de lignitos cercanos y no rentables para otros fines.

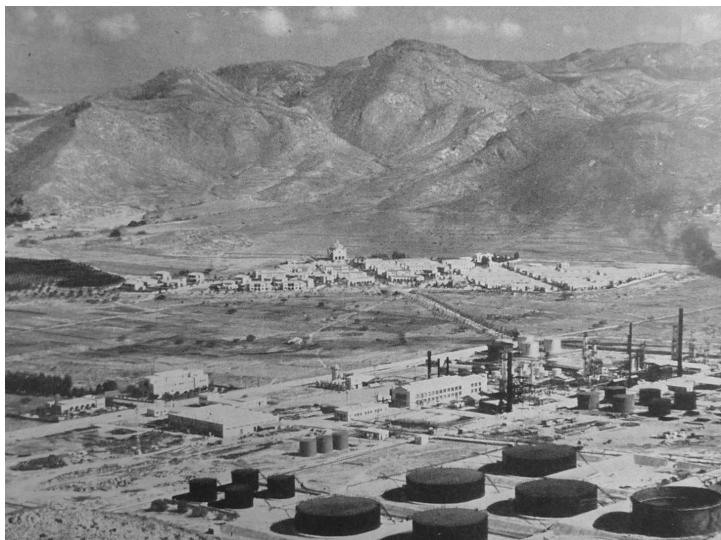


Figura 15. Poblado de Escombreras (al fondo), Cartagena, Murcia, para la refinería de Encaso (en primer plano).

hacer, prácticamente autosuficientes (fig. 15). Ejemplos representativos serían Puertollano, el nuevo Avilés de Ensidesa, que llegó a contar con hasta cuatro poblados siendo Llaranes el central y más importante, el del complejo Fefasa de fibras artificiales en Miranda de Ebro, los de las centrales térmicas de Compostilla I, Escatrón y As Pontes, este último asociado también a su complejo químico, el de Escombreras, el poblado de Marconi o la denominada ciudad Pegaso para Enasa, estos dos últimos en Madrid. Por otra parte, con menor escala y ya adscritas a la categoría de colonias por su menor nivel de autonomía y equipamientos, pueden nombrarse entre otras la colonia de Nuestra Señora de Loreto en Barajas para Iberia o la colonia Elcano, en Quart de Poblet, anexa a la factoría Elcano en Manises realizadas por los arquitectos Fernando Montes Rodríguez y José García Pellicer, respectivamente.

Con un paralelo muy evidente con las actuaciones del Instituto Nacional de Colonización, con el que a veces se cooperó⁴¹, los poblados más grandes incluyeron siempre una iglesia y sus dependencias, escuelas, locales de ocio, espacios abiertos de esparcimiento y representación, instalaciones deportivas, economatos y, muy a destacar, viviendas de importancia jerarquizada por categorías, habitualmente jefes e ingenieros, mandos intermedios y obreros. Un caso destacado a este respecto fue el del plan Badajoz cuyas directrices generales e

infraestructuras fueron aportadas por el INI, pero cuyos nuevos pueblos se realizaron por el Instituto Nacional de Colonización. En el otro gran plan de regadío y regulación fluvial, el correspondiente al río Cinca, destacó bajo la iniciativa del INI el pueblo de Fayón, proyectado por el arquitecto José Borobio Ojeda. Este caso fue además un caso de sustitución del pueblo original anegado por el pantano de Ribarroja.

Las ventajas de residir en dichos poblados se hacían sentir especialmente por la calidad y nivel de confort de las viviendas, bastante por encima de las de la población general española de la época. Como contrapartida estaba la inclusión dentro de un ámbito de convivencia social marcado, cuando no controlado, por las directrices ideológicas y religiosas del nuevo estado. Pasado el tiempo, sin embargo, y tras la transformación o desmantelamiento de dichos complejos, los poblados que han permanecido son hoy elementos patrimoniales y vestigios de un pasado cuya vinculación industrial va siendo, desafortunadamente, cada vez más olvidada.

Quedarían por mencionar, ya con un carácter más disperso, todas las promociones de vivienda aislada formando bloques, inmuebles o pequeños conjuntos que el INI construyó en diversas ciudades para sus empleados. Varios de ellos han sido mencionados en los apartados precedentes, siendo un ejemplo paradigmático por su repetida publicación en medios del INI las

41 Se dieron también casos de cooperación con la Obra Sindical del Hogar.

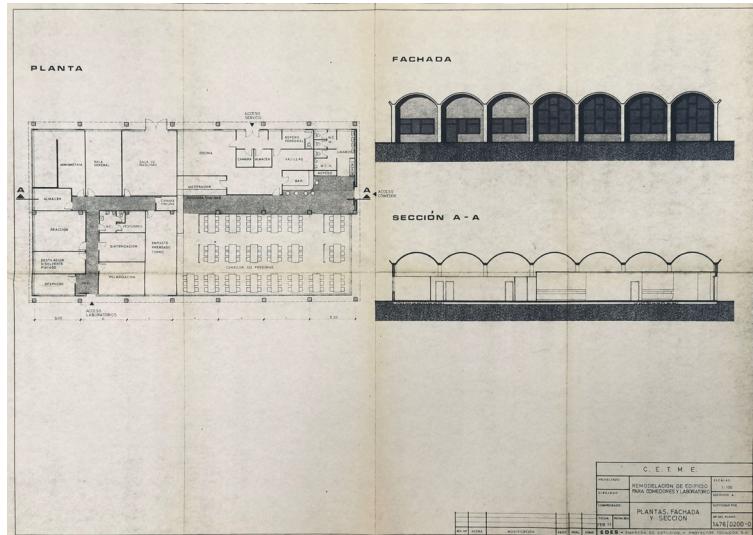


Figura 16. EDES. Proyecto de edificio social (no firmado) para la empresa Cetme, Paracuellos del Jarama, Madrid, febrero de 1977.

viviendas en la calle Zurbano 70 de Madrid para empleados de la sede central de la empresa Elcano.

Tareas pendientes

Como se ha indicado, la adscripción de obras y autores es tarea aún por completar. Ocurre a veces que identificada una obra existente por su interés o incluso su reflejo en documentos gráficos, que pueden ser de proyecto, o fotográficos, no es posible conocer su autoría. Con frecuencia planos de edificios e instalaciones aparecen sin firmar o con la sola firma del delineante ejecutor del mismo. De la desgraciadamente demolida hace menos de siete años Fábrica Nacional de Rodamientos de Madrid, una de las fábricas importantes de primera época construidas por el INI (1951), se desconoce su autoría pese a haberse publicado información técnica detallada sobre esta⁴². Planos encontrados en el archivo de la Villa de Madrid sobre esta misma fábrica tampoco contienen firmas aclaratorias.

Otros ejemplos similares son la nueva sede en Aranjuez de la empresa Experiencias Industriales S.A. (EISA) o diversos proyectos de oficinas, edificios sociales y viviendas en Paracuellos del Jarama, Madrid, para el Centro de Estudios Técnicos de Materiales Especiales (Cetme) (fig. 16)⁴³. Son casos que

manifiestan que, en ocasiones, proyectos que por su interés industrial preferente no estaban sometidos obligatoriamente a disciplina de visado colegial o incluso control municipal, fueron realizados por técnicos del INI o sus empresas, sin aportar registro de su autoría. Cuánto fue lo reconocido como realizado por arquitectos y cuánto permanece en el anonimato debe todavía investigarse. Los datos y referencias aportados en este artículo constituyen, respecto de dicho objetivo, una base en la que apoyarse, ofreciendo resultados de una investigación que incluye fuentes primarias de archivo relevantes.

El periodo que se contempla en este trabajo puede considerarse con razonable nitidez una etapa cerrada dentro de la existencia total del INI. No obstante, la oficina técnica de proyectos de Auxini como empresa ligada al INI aún seguirá en activo como EDES (Empresa de Estudios y Servicios) y en su evolución posterior como Auxiesa e Initec (Empresa Nacional de Ingeniería y Tecnología). Proseguirán nuevos encargos en los que las nuevas centrales de energía nuclear tendrán un destacado protagonismo, y se dará con ello un nuevo impulso a los proyectos de ingeniería y arquitectura asociada. Con dichos desarrollos se entraría ya de lleno en los ochenta, década que al igual que la siguiente, supone nuevos retos

42 INI. Empresa Nacional de Rodamientos. En: INI. Empresa Nacional de Rodamientos. op. cit. (n. 18), pp. 1-15.

43 SEPI, caja 469, exp. 235, carpeta 6. CETME, 21/06/1977. Contiene planos de anteproyectos de nuevas plantas de oficinas, comedores y viviendas para guardias civiles.

de conocimiento⁴⁴. Por su mayor cercanía, una visión integrada aún precisa de más estudio e investigación que la de los períodos fundacionales. Sin embargo, aunque todavía conectada con el INI, corresponde a una fase en que para las industrias fundacionales ya se había iniciado un proceso de reconversión y/o desmantelamiento que cambiaría totalmente el carácter del INI.

Y cabe comentar por último un aspecto moral y social que no supone, sin embargo, una necesaria adhesión a los postulados y principios que dieron lugar al Instituto. La arquitectura y el trabajo de los arquitectos relacionados con una institución tan importante para el desarrollo económico de las primeras décadas tras la Guerra Civil, como el INI, merecen el intento de ofrecer de ellos su máxima visibilidad. Estas arquitecturas e instalaciones fueron también el lugar de actividad laboral de muchísimos españoles y de la capacitación técnica de tantos otros a los que es importante reconocer su aportación generalmente anónima. Los edificios e instalaciones industriales que aquí se mencionan constituyeron los alojamientos y soportes que la hicieron posible.

⁴⁴ Según información amablemente facilitada por José Manuel Barbeito, que inició a comienzo de los años ochenta su carrera profesional en el estudio de De la Mata para después incorporarse a Initec, todavía hasta 1985 aproximadamente, existió un cierto vínculo con esta empresa por parte de De la Mata y Molezún. Le agradezco su atención y generosidad al darme estos y otros muchos datos de estas fases finales de las filiales del INI en el campo de los proyectos de ingeniería.

AGRADECIMIENTOS

Con agradecimiento especial al Centro de Documentación de la Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (SEPI) por el permiso para la reproducción de las imágenes procedentes de su archivo histórico conforme al acuerdo de utilización realizado para su empleo en los resultados del proyecto de investigación: *La imagen del Instituto Nacional de Industria (1947-1973). Difusión Territorio y Arquitectura en el periodo histórico del franquismo* (referencia PGC2018-095261-B-C21).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLOSILLO, Francisco; PÉREZ VAL, Ricardo. La Exposición Permanente del I.N.I. En: *in, revista de información del I.N.I.* 1962, n.º 6, pp. 175-179.
- BONET FERRER, José Luis. *El Instituto Nacional de Industria y sus empresas. Análisis de la creación, evolución y perspectivas de un holding público, en el contexto de la economía y sociedad española durante el periodo 1941-1974. Anexo II. Nomenclátor.* Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 1976.
- CUETO ALONSO, Gerardo J. Las fábricas de celulosa del Instituto Nacional de Industria. En: *III Congreso Internacional de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública.* Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía (Fupia), 2021. Disponible en: <https://www.fupia.es/wp-content/uploads/2023/03/COMUNICACI%C3%93N-GERARDO-CUETO.pdf> [consulta: 12/12/2024].
- DE LA PUERTA GANCEDO, Beatriz. *Javier Feduchi en los inicios de la exposición moderna (1960-1992).* Tesis doctoral. Universidad de Navarra, 2022.
- EEK, Miguel. *Vida i Mort d'un arquitecte.* Documental. 2017, 54 min.
- El pabellón del INI será derribado el día 10. En: *El País.* 30 de julio de 1992, p. 19.
- GARCÍA ALONSO, Marta. Una arquitectura para el desarrollo: Vázquez Molezún y su labor como arquitecto del INI. En: ARZA GARALOCES, Pablo; POZO, José Manuel (coords.). *Los edificios de la industria: ícono y espacio de progreso para la arquitectura en el arranque de la modernidad.* Pamplona: T6) ediciones, 2020, pp. 261-268.
- INI. La Expo-66 del INI. Síntesis gráfica de veinticinco años de acción. En *in, revista de información del I.N.I.* 1966, n.º 33, pp. 111-112.
- INI. Empresa Nacional de Rodamientos. En: *in, revista de información del I.N.I.* 1961, n.º 3, pp. 1-15.
- MARTÍN ACEÑA, Pablo; COMÍN, Francisco. *INI 50 años de industrialización en España.* Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- MORENO BARBERÁ, Fernando. Proyecto para el Colegio Mayor Santa María del Espíritu Santo.

Madrid. En: *in, revista de información del I.N.I.* 1964, n.º 18, p. 111.

PICARDO CASTELLÓN, Carlos. Hotel la Muralla. Ceuta. En: *Revista Arquitectura*. 1969, n.º 131, pp. 27-30.

SCHWARTZ, Pedro; GONZÁLEZ, Manuel-Jesús. *Una historia del Instituto Nacional de Industria (1941-1976)*. Madrid: Editorial Technos, 1978.

SOBRINO SIMAL, Julián. *Arquitectura Industrial en España, 1830-1990*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

VÁZQUEZ MARTÍNEZ-ANIDO, María; OLALQUIAGA BESCÓS, Pablo (eds.). *Ramón Vázquez Molezún. Paisajes*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022.

VÁZQUEZ MARTÍNEZ-ANIDO, María. *Ramón Vázquez Molezún*. Disponible en: https://xn--institutoestudiosmadrileos-4rc.es/portfolio_page/v-2-4-vazquez-molezun-ramon/ [consulta: 12/12/2024].

VV.AA. *Resumen de la labor realizada por el Departamento en sus quince años de actividad*. Madrid: Instituto Nacional de Industria; Departamento de Construcción, 1960.

VV.AA. EDES. *Hoteles. Análisis métrico y funcional del núcleo de las habitaciones*. Barcelona: Editorial Blume, 1976.

VV.AA. *La arquitectura de la industria, 1925-1965*. Barcelona: Registro Docomomo Ibérico, 2005.

CRÉDITOS DE FIGURAS

Portada. Francisco Bellosillo y Antonio Martínez Cattaneo. Central térmica de Compostilla I (ENDESA), Ponferrada. 1948. En: Archivo SEPI, fondo fotográfico de Endesa.

Figura 1. VV.AA. Fábrica de Celulosa de Motril. Perspectiva aérea. En: VV.AA. *Resumen de la labor realizada por el Departamento en sus quince años de actividad*. Madrid: Instituto Nacional de Industria; Departamento de Construcción, 1960, pp. 214-215.

Figura 2. Ramón Vázquez Molezún y José de la Mata Gorostizaga. Colegio Mayor Nuestra Señora del Espíritu Santo. Planta baja. Colegio Mayor Santa María del Espíritu Santo en la Ciudad Universitaria de Madrid. En: Registro Docomomo Ibérico. MA_A030_03.

Figura 3. Ramón Vázquez Molezún. Industrias Textiles Extremeñas S.A. (ITESA). En: VV.AA. *Resumen de la labor realizada por el Departamento en sus quince años de actividad*. Madrid: Instituto Nacional de Industria; Departamento de Construcción, 1960, p. 223.

Figura 4. Fernando Moreno Barberá. Proyecto para el Colegio Mayor Santa María del Espíritu Santo. Madrid. En: *in, revista de información del I.N.I.* 1964, n.º 18, p. 111.

Figura 5. Francisco Bellosillo y Juan Bautista Esquer. Estructura de Carlos Fernández Casado. Proyecto del primer pabellón del INI en la Feria del Campo. 1953. Archivo SEPI, caja 2591. Ferias y Exposiciones, primera carpeta 014, doc. 14.

Figura 6. Francisco Bellosillo. Conjunto Campos Velázquez, actual sede SEPI. Madrid. 1961-1965. Autoría propia.

Figura 7. Fernando Moreno Barberá. Rehabilitación Hospital de los Reyes Católicos, Santiago de Compostela. Anuncio conversión en hotel por AUXINI. En: *in, revista de información del I.N.I.* 1962, n.º 6, p. 7.

Figura 8. Fernando Moreno Barberá. Centro de Investigación hidrocarburos empresa Calvo Sotelo (Encaso), Madrid. 1953. Edificio de administración. Registro Docomomo Ibérico I_MA_05_8.

Figura 9. José Ferragut Pou y José Falcó (dirección de obra). Edificio de oficinas GESA, Palma de Mallorca. 1963-1975. En: Memoria anual INI, vol.2, 1975, p. 357.

Figura 10. Carlos Picazo Castellón. Hotel la Muralla, Ceuta. 1969. Empresa Nacional de Turismo (Entursa). En: Memoria anual INI. 1975, vol. 1, p. 53.

Figura 11. Iglesia del poblado del Centro Industrial de Puertollano, Encaso. En: *Resumen sobre finalidades y actuación hasta el 31 de diciembre de 1948*. Anexo fotográfico.

Figura 12. Francisco Bellosillo y Antonio Martínez Cattaneo. Central térmica de Compostilla I (ENDESA), Ponferrada. 1948. En: Archivo SEPI, fondo fotográfico de Endesa.

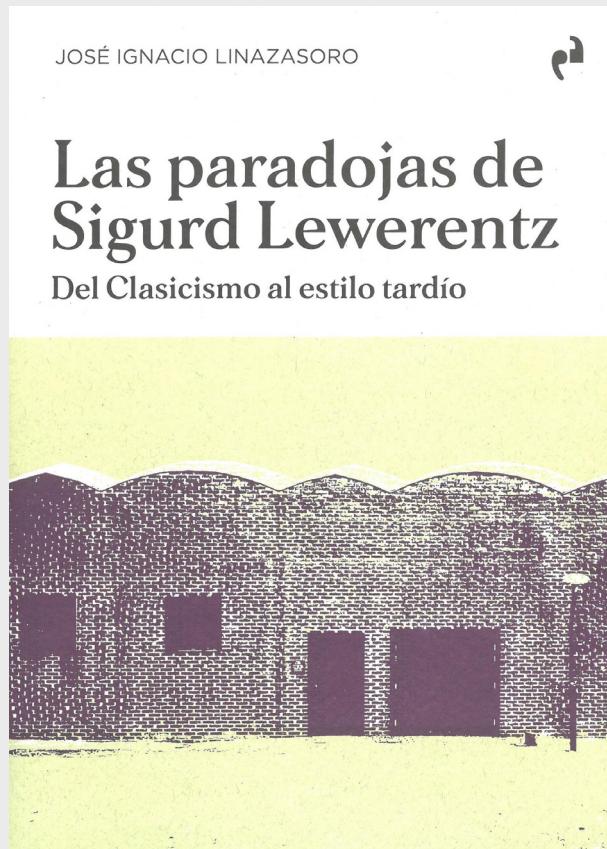
Figura 13. Industrias Químicas Textiles S.A. (Inquitex), Guipúzcoa. En: Archivo SEPI, fondo fotográfico de Fefasa.

Figura 14. Eusebio Calonje Francés. Iglesia del poblado Fefasa, Miranda de Ebro. En: Archivo SEPI, fondo fotográfico de Fefasa.

Figura 15. Poblado de Escombreras (al fondo), Cartagena, Murcia, para la refinería de Encaso (en primer plano). En: *Revista de Información del Instituto Nacional de Industria*. 1954, año 8, n.º 1, p. 4.

Figura 16. EDES. Proyecto de edificio social (no firmado) para la empresa Cetme, Paracuellos del Jarama, Madrid, febrero de 1977. En: Archivo SEPI, caja 469, expediente 235, carpeta 6. CETME, 21/06/1977.

contemporánea



Sigurd Lewerentz: las lecciones de un maestro difícil e inclasificable

Sigurd Lewerentz: the lessons of a difficult and unclassifiable master

Victoriano Sainz Gutiérrez

José Ignacio Linazasoro

Las paradojas de Sigurd Lewerentz:
del clasicismo al estilo tardío

Madrid: Asimétricas, 2024

Figura 1. Portada del libro

SAINZ GUTIÉRREZ, Victoriano. Sigurd Lewerentz:
las lecciones de un maestro difícil e inclasificable.
En: TEMPORÁNEA. *Revista de historia de la
Arquitectura*. 2024, n.º 5, pp. 170-175. e-ISSN: 2659-
8426. ISSN: 2695-7736. <https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.06>

El último libro que acaba de publicar José Ignacio Linazasoro está dedicado al arquitecto sueco Sigurd Lewerentz (1885-1975), uno de esos maestros que forman parte por derecho propio de lo que él ha llamado su «familia espiritual». Una primera versión titulada *I paradossi di Sigurd Lewerentz* fue publicada en italiano en 2023 por la editorial LetteraVentidue, dentro de una colección denominada *Figure*, que se destina a recoger sintéticas monografías de arquitectos del pasado y del presente, escritas por arquitectos en ejercicio que los tienen en particular estima por haber constituido de algún modo una referencia para su obra. En la edición española que comentamos, manteniendo sustancialmente la estructura del texto inicial, Linazasoro trata de profundizar en determinados aspectos de la última etapa de Lewerentz, deteniéndose en lo que puede significar para comprender el conjunto de su trayectoria. A tal fin ha añadido un capítulo dedicado al «estilo tardío» y ha modificado las conclusiones.

Vaya por delante —él mismo lo señala en la introducción— que con este libro Linazasoro no pretende añadir nada nuevo al conocimiento de la arquitectura del maestro sueco, como fruto de ninguna investigación histórica o crítica realizada al efecto. Quizá por eso mismo haya decidido, en la versión española, suprimir las notas y el aparato bibliográfico que recargaban sin necesidad la edición italiana. Lo que el arquitecto donostiarra nos ofrece aquí es una lectura del todo personal de la figura de Lewerentz, que es entre los arquitectos nórdicos el que más

le ha interesado, con el que siente una mayor afinidad y sobre el que más largamente ha reflexionado. Ciertamente, se ha acercado también en diferentes momentos a Gunnar Asplund, Klas Anshelm o Peter Celsing, pero sin que estos hayan influido tan vivamente en su arquitectura como Lewerentz. Dice Linazasoro que, a través de él, ha adquirido «un mayor grado de conciencia y profundidad» en relación con cuestiones que siempre le habían preocupado.

Por eso es natural que, a pesar de que el descubrimiento de Lewerentz fuera relativamente tardío —Linazasoro no se hizo cargo de lo que su idea de la arquitectura podía representar hasta que en 1993 vio sus obras *in situ*—, su figura se fuera enriqueciendo dentro de él con el paso de los años y lo que esto conlleva: la vida, las lecturas, los proyectos, la experiencia. De tal modo que, cuando se le presentó la ocasión de hacer este libro, que le fue solicitado por amigos italianos, supo inmediatamente lo que quería decir; de hecho, leyéndolo se aprecia con facilidad que los temas en los que el autor se detiene son los que le resultan más afines —pensemos, por ejemplo, en el asunto de la luz, al que dedica un capítulo—, quedando otros en segundo plano. Por eso, además de proporcionar una certera aproximación a la arquitectura del maestro sueco, este ensayo permite sobre todo conocer mejor a Linazasoro o, más bien, la visión que de la arquitectura tiene Linazasoro, a través del espejo de esa modernidad otra e inclasificable que es característica de Lewerentz.

Terminado el libro, que apareció en Italia a comienzos de 2023, Linazasoro tuvo la impresión de que no había conseguido subrayar adecuadamente lo que de más característico y valioso había en la obra del maestro sueco, a saber, sus últimas obras: las iglesias de San Marcos de Björkhagen y San Pedro de Klippan o el kiosco de las flores del cementerio de Malmö. Estando en esas llegó a sus manos el libro de Antoine Compagnon titulado *La vie derrière soi. Fins de la littérature* (2021), donde el estudioso francés se aproxima, con su erudición y perspicacia habituales, a las obras producidas por artistas y escritores cuando «se va angostando el horizonte», como diría Ortega, o sea, cuando se está en la etapa final de la vida. Parafraseando a Montaigne, Compagnon afirma que es posible que el final no sea el término, sino el objetivo de la actividad artística; por eso disiente de Bernini cuando decía que, a una determinada edad, cuando declinan las fuerzas, habría que dejar de trabajar. Y es que no son pocos los artistas que han dado lo mejor de sí en sus años finales, los del llamado «estilo tardío».

Compagnon repasa ejemplos ilustres en el campo de la literatura, que es su especialidad, pero menciona también otros de la pintura, la escultura o la música; así, por *La vie derrière soi* van desfilando el Chateaubriand de la *Vida de Rancé*, el Rembrandt de los últimos autorretratos, el Miguel Ángel de la *Piedad Rondanini* o el Beethoven de los últimos cuartetos de cuerda. La completa ausencia de arquitectos en el libro de Compagnon ha movido a Linazasoro a reflexionar

desde esta perspectiva sobre los últimos proyectos de Lewerentz, que bien pueden ser considerados sus *novissima verba*. Es indudable que el maestro sueco representa, entre los arquitectos modernos, un caso paradigmático de «estilo tardío», y ahí quiere encontrar Linazasoro la clave de su obra o, al menos, de lo que esta ha significado para él –quizá también, añado yo, para otros que no lo han sabido o confesado–. Así se puede entender la dedicatoria, tan lorquiana, de la edición española de este libro sobre Lewerentz: «A los que llegan tarde, pero a tiempo».

Entre las cuestiones que Linazasoro desea destacar a propósito de Lewerentz está sin duda la creciente fragmentación de su arquitectura. El entendimiento de sus edificios como una suma de fragmentos ya es claramente perceptible en la capilla de la Resurrección del cementerio Sur de Estocolmo y se hace aún más palpable en la villa Edstrand en Falsterbo, convirtiéndose a partir de entonces en una constante de su etapa de madurez. Este es uno de los aspectos de más calado con los que, desde que conoció la obra del maestro sueco, el arquitecto donostiarra se ha visto obligado a medirse en su reflexión sobre el significado de esta. A este respecto el del fragmento es un asunto que, tras las huellas de Sedlmayr, recorre de principio a fin el análisis del sentido de la modernidad en arquitectura llevado a cabo en *La memoria del orden* (2013), donde Linazasoro dedicaba a Lewerentz unas páginas que de algún modo constituyen el germen de este nuevo libro. Pero además no son pocos los proyectos de Linazasoro que

se plantean como verdaderos fragmentos urbanos, siendo esa continuada voluntad de inserción en la ciudad de sus edificios la que quizás lo distancie de Lewerentz, para acercarlo en cambio a Alvar Aalto.

Otro aspecto relevante y en cierto modo novedoso en este libro de Linazasoro es la atención prestada a la relación de Lewerentz con otros arquitectos suecos contemporáneos, a la que está dedicado el último capítulo. Habitualmente, tal vez por su carácter retraído, se le suele presentar como una figura aislada, en gran medida anómala, casi una excepción; sin embargo, aquí se nos insiste en los numerosos vínculos que lo unen a sus coetáneos, con los que compartió «una misma comunidad de intereses arquitectónicos». La colaboración con Asplund primero y con Celsing y Anshelm después viene a subrayar no solo que en lo humano Lewerentz mantuvo con ellos una cierta amistad, que alcanza a arquitectos mucho más jóvenes que él como Bernt Nyberg, sino que en lo profesional se ocupó de cuestiones afines a las de sus colegas escandinavos, aunque las ocasiones y los encargos que a cada uno de ellos se les presentaron los llevaran a dar respuestas diversas y sumamente personales.

Pero esto no es todo. Al trasluz de Lewerentz, el arquitecto donostiarra parece haberse entendido mejor a sí mismo: «En mi caso —escribe—, tengo que reconocer que la arquitectura de Lewerentz tiene también algo de reencuentro autobiográfico». Y quizás por eso se ha sentido movido a detenerse en

aquellos aspectos de la figura y la trayectoria del maestro sueco que más le han atraído, en parte porque coinciden con la suya. Ambos pueden ser definidos como arquitectos más o menos solitarios con un estudio pequeño y un seguimiento constante de los proyectos. La arquitectura de ambos carece de imagen de marca, porque no es el lenguaje sino los temas lo que les interesa y, entre estos, la materialidad, la luz y una cierta vocación de anonimato; ello hace que sus obras resulten difícilmente encuadrables o clasificables. Ambos son autores de arquitecturas silenciosas e intensas, ajenas a cualquier forma de exhibicionismo. ¿No dijo Heráclito que «el carácter del hombre es su destino»?

Max Aguirre González
Universidad de Chile

<https://orcid.org/0000-0002-8724-6286>
maxaguirre@uchilefau.cl



177

**La Iglesia de Las Condes en Chile.
Una modernidad litúrgica de vanguardia**

The Church of Las Condes in Chile. An avant-garde liturgical modernity

Max Aguirre González

Rubén Muñoz Rodríguez

Luz, forma, acto y símbolo:
la iglesia del Monasterio Benedictino
de Las Condes

México: Arquine, 2022

Figura 1. Portada del libro

La iglesia del Monasterio de Las Condes de la que trata este libro representa una de las obras culmen de la arquitectura moderna de Chile en la primera mitad del siglo XX. Sus arquitectos, los monjes benedictinos Gabriel Guarda Geywitz (1928-2020), titulado arquitecto en 1958, y Martín Correa Prieto (1928), arquitecto desde 1952, ambos sin contar con experiencia profesional previa y a pocos años de haber terminado sus estudios en la Pontificia Universidad Católica de Chile, recibieron de su congregación el encargo de proyectar la iglesia del monasterio (1960-1965), siendo esta la única obra de arquitectura realizada por ellos.

La investigación de Rubén Muñoz Rodríguez se inició con su tesis doctoral de 2014. Es una indagación exhaustiva y minuciosa que otorga al edificio una profundidad que llena de sentido todo lo diseñado en él. Los vínculos que desvela con la reflexión iniciada en Europa sobre la liturgia se hacen patentes en el edificio. Desde este punto de vista el trabajo de Rubén Rodríguez inaugura un conocimiento sobre el edificio desconocido hasta ahora, que le otorga una profundidad inusitada. La obra engarza con la incipiente renovación litúrgica y eclesial que encontrará su pleno sentido en los documentos que derivarán del Concilio Vaticano II (1962-1965), coincidiendo el desarrollo de este con el proceso de diseño y construcción de la iglesia del monasterio.

La detallada recopilación de antecedentes y circunstancias que precedieron al diseño de la obra, junto con el análisis que vincula el

resultado formal y espacial del edificio con el estudio de las ideas que gravitaron en la época de su concepción, hacen de este libro una lectura necesaria para quienes quieran comprender –como en ningún otro caso– la génesis de las ideas que impulsan y motivan: el orden, la forma y el significado de la obra construida.

Además, es extraordinario que dos jóvenes arquitectos, casi recién titulados, sin ninguna experiencia profesional, habiendo hecho ya los votos monásticos, hayan concebido por «obediencia religiosa» una obra sobresaliente de la arquitectura moderna del siglo XX en Chile. Los méritos arquitectónicos fueron distinguidos con la declaratoria de monumento histórico concedida por el Consejo de Monumentos Nacionales en 1981.

La fundación del Monasterio de Las Condes tiene su origen en la abadía francesa de Solesmes. Llegan los primeros monjes en 1938 a los alrededores suburbanos de Santiago y diez años más tarde se incorpora un grupo de monjes procedentes de Beuron (Alemania). Ya en 1953 se realiza un concurso de anteproyectos para el actual monasterio.

El encargo de la obra se superpone al periodo en que se lleva a cabo el Concilio Vaticano II, que tuvo como objetivo central –en expresión del papa Juan XXIII que lo convocó– el *aggiornamento* (actualización de la iglesia con el mundo moderno). Estas decisiones, recogidas en los Documentos del Concilio, tendrán enorme repercusión

para la iglesia y los fieles a lo largo del siglo XX, de los que se desprenderán también consecuencias para la arquitectura eclesial.

El Movimiento Litúrgico iniciado con interés académico para la reforma de la liturgia en la iglesia católica durante el siglo XIX, tuvo en los Documentos del Concilio un camino para su manifestación arquitectónica en los cambios que gravitarán en la arquitectura eclesial del siglo XX. Ambos acontecimientos permitirán «la apertura del ámbito eclesial católico a las vanguardias del arte y la arquitectura moderna»¹.

El libro, precedido de una presentación por el director nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile y un prólogo por tres expertas del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile, se organiza en dos partes, la primera aborda en tres capítulos lo siguiente: Antecedentes arquitectónicos, Propuestas precedentes y El proyecto; y la segunda en otros tres capítulos: La luz como generatriz de la forma, La dramatización del misterio y Una máquina simbólica.

En la primera, la publicación adentra al lector en el conocimiento de «una modernidad litúrgica de vanguardia», que se propone como preámbulo histórico que gravita en la atmósfera de la arquitectura eclesial en la que están insertos los arquitectos. Seguido de la presentación de los proyectos y obras

que entre 1952 y 1964 constituyeron «un laboratorio chileno del espacio litúrgico»², desde la capilla Pajaritos del Instituto de Arquitectura de la PUCV, pasando por varios anteproyectos de la propia iglesia del Monasterio, hasta las iglesias parroquiales del sur construidas después del terremoto de 1960 y, luego, el proyecto de la iglesia del Monasterio de Las Condes. El conjunto de lo que en esta primera parte se expone son, en palabras del autor, «los prolegómenos del proyecto de la iglesia [...] (que se encuentran) en una serie de propuestas desarrolladas en Chile»³.

La segunda parte aborda propiamente la arquitectura del edificio. Sus títulos son indicativos del enfoque de su contenido: cada uno de ellos explica de qué modo la obra se define en torno a tres conceptos clave: la luz, el drama y el símbolo.

Todo en el interior del edificio acontece guiado por la luz. La luz crea el espacio, lo hace aparecer y lo significa. Este fenómeno, junto con las sombras que la luz contra la materia crea, enfatiza el acto litúrgico constituyendo para él un escenario. La experiencia culmina con los símbolos que acompañan el recorrido desde el ingreso hasta quedar situado frente al altar.

Cada capítulo se complementa con referencias a movimientos artísticos y obras de arte. Y todo está acompañado de

1 MUÑOZ RODRÍGUEZ, Rubén. *Luz, forma, acto y símbolo: la iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes*. México: Arquine, 2022, p. 27

2 Ivi, p. 23

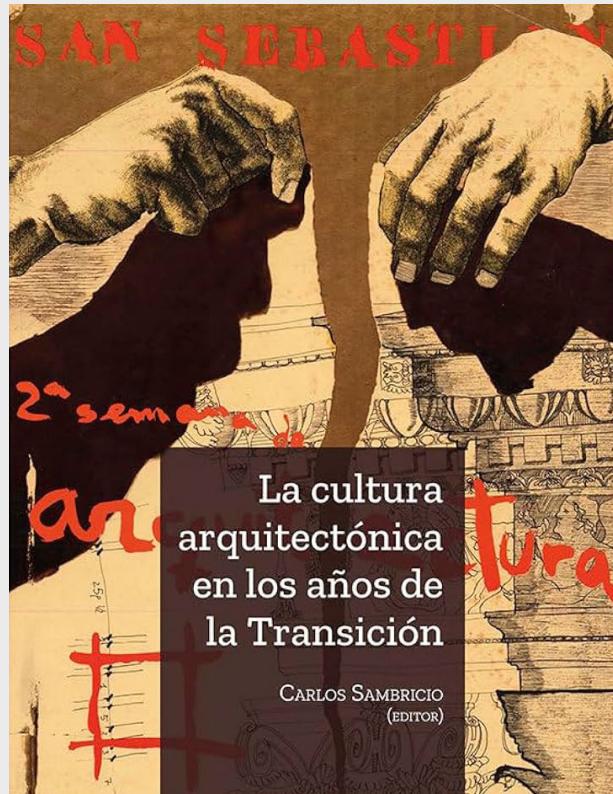
3 Ivi, p. 59

numerosas imágenes de fotografías, planos, dibujos impresos en excelente calidad.

La investigación de Rubén Rodríguez es un modelo de rigor y exhaustividad poco comunes en la actualidad que, junto con el análisis de la obra, hacen de este libro lectura ineludible no solo para conocer el edificio sino también para valorar lo que la arquitectura es capaz de dar.

Francisco González de Canales
Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0003-0412-7108>
currocanales@us.es



183

Abrir la historia de los tiempos recientes

Opening up the history of the recent times

Francisco González de Canales

Carlos Sambricio (ed.)

La cultura arquitectónica
en los años de la Transición

Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020

Figura 1. Portada del libro

Si hasta ahora los grandes relatos en la arquitectura española reciente habían seguido glosando los hallazgos y logros de aquellos arquitectos que en su día abrazaron con fervor la modernidad en España, y lo mucho que fueron sus réditos, el volumen *La cultura arquitectónica en los años de la Transición* inicia un paso colectivo de referencia para sumergirnos en el tumultuoso y siempre difícil periodo que inició su disolución y los nuevos intereses que entonces geminaron. La valiente incursión que inicia este libro, como quizá lo sea toda avanzadilla, se muestra más aperturista que conclusiva, y la propia estructura coral que se ofrece, donde los tonos, énfasis y recorridos son tan variados, deja clara constancia de una condición inaugural. Por su novedad, pero también por su extensión, el poder levantar por primera vez un apunte crítico y global sobre lo acontecido en aquel periodo resulta un trabajo ingente, si no titánico. Casi cuatrocientas páginas de debate arquitectónico, veintidós textos, y la necesidad de comprometerse con una elocuencia capaz de obviar cualquier ilustración gráfica –habida cuenta de las dificultades crecientes que a este respecto presentan los derechos de autor para los editores–. Nos enfrentamos pues a un texto para lectores aguerridos, con más de 150 000 palabras y sin ni siquiera una sola ilustración que logre acompañarnos.

A nivel general, la estructura del libro es principalmente aditiva, sin subdividirse en apartados o cuestiones específicas, aunque estas existan. Como libro de apertura, la

introducción que nos ofrece su editor, Carlos Sambricio, deja también abiertos los recorridos que el libro pudiera contener. Con un carácter más de artículo inaugural que de introducción más estructurada del volumen, la aportación del editor se centra en desarrollar los debates arquitectónicos internos surgidos durante el franquismo para contrastarlos con el nuevo panorama emergente. De este modo, lo que ha de venir solo queda brevemente puntuado, y será un nutrido número de voces los que se encargarán de ir construyendo este otro relato a lo largo del libro. Entre las contribuciones al mismo destacan principalmente aquellas de autores que ya han realizado estudios de cierta profundidad sobre el periodo. En este sentido destacan los textos de Joaquim Moreno o Carolina García Estévez, que ahondan sobre temas que ya han abordado previamente de manera intensa (Arquitecturas BIS, el grupo 2C), y que se plantean desde una certera contextualización, profundidad y rigor expositivos. También tienen una base anterior los trabajos de Alejandro Valdivieso, Silvia Colmenares o Raúl Martínez junto a Tiago Lopes Días. Si bien, en estos casos, sus aportaciones no abordan directamente los temas centrales de sus investigaciones previas, sí que siguen perteneciendo a una contextualización de los circuitos de debate que han estudiado con anterioridad.

La mayor parte del grueso del libro está desarrollado por autores de contrastada solvencia y con una trayectoria más o menos versátil, lo cual les ha permitido abordar con

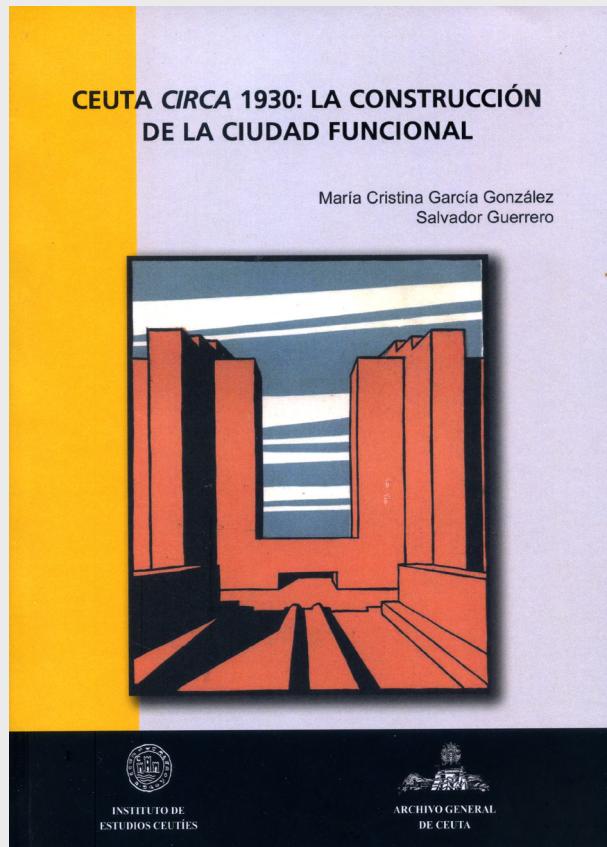
independencia los distintos asuntos de interés para el libro. La procedencia de estos autores es diversa, perteneciendo, además, al menos, a tres generaciones distintas. Es a través de estos textos donde aparecen algunos de los que fueron los temas recurrentes en la cultura arquitectónica de la Transición, como lo fue la centralidad de la teoría y las posiciones críticas, el debate sobre el lenguaje, la nueva cultura editorial y de debate, la influencia que tuvieron algunos grupos o personalidades relevantes, como Aldo Rossi y la Tendenza, Robert Venturi, Manfredo Tafuri, los Five, o a nivel nacional, Rafael Moneo, Oriol Bohigas o Ignasi de Solà-Morales. A estos y otros asuntos afines contribuyen también de distinta forma los textos de Eduardo Prieto, Ángel Martínez García-Posada, Ricardo Sánchez Lampreave, Luis Rojo de Castro, Salvador Guerrero, Jorge Torres Cueco, Julio Garnica o Josep María Rovira. De entre ellos, habría también que destacar aquellos que parten de estudios previos ya realizados sobre alguno de estos protagonistas. Así, las aportaciones de Carmen Díez Medina, sobre Rafael Moneo, y Victoriano Sainz Gutiérrez, sobre Aldo Rossi, y en particular, su influencia sobre la arquitectura sevillana de la época, se cimentan sobre esta base anterior que dan una especial profundidad a sus aportaciones.

En cualquier caso, si existió un tema que ocupó un lugar central incuestionable durante la cultura de la Transición, este fue sin duda el debate sobre la ciudad. A este se han dedicado un número importante de

textos en el libro, glosados en algunos casos por sus propios protagonistas –o acaso los herederos de estos–, como Antonio Font Arellano, José Seguí, María Rubert de Ventós con Eulalia Gómez-Escoda o Javier Monclús. La figura de Manuel de Solà-Morales se hace especialmente notoria en muchas de estas reflexiones, tanto por su peso, como por su calado, estando también muy presente en textos ya anteriormente citados. El libro se cierra sobre la experiencia en las escuelas de arquitectura por Raúl Castellanos y uno muy personal sobre la ETSAM de Iñaki Ábalos, sin pretensiones académicas, y que nos sumerge de manera sentida en lo que pudo haber sido vivir como estudiante la escuela de arquitectura de Madrid en aquellos días.

Dentro de este volumen tan extenso y plural, son muchas las contribuciones que realiza el libro, y mucho el interés que puede despertar en cualquier persona interesada en el conocimiento sobre la arquitectura en general, y la de este periodo tan especial para España, en particular. Evidentemente, siempre quedarán temas por tratar, y en una rápida recapitulación vienen a la mente asuntos como la nueva descentralización que da impulso a núcleos de interés arquitectónico en Andalucía occidental, Galicia o País Vasco, entre otros, las relaciones entre arte y arquitectura que tan relevantes fueron en algunos contextos, los nuevos discursos que trataron de aunar modernidad y culturas locales, los temas más políticos, como el papel central de ciertas instituciones, corporaciones, asociaciones

de vecinos, y que quizá hubieron requerido un espacio propio... Pero precisamente, estas ideas surgen gracias a poner sobre la mesa el gigantesco trabajo realizado. En definitiva, se ha hecho mucho, y con ello, se ha abierto en cierto modo un impulso para continuar este esfuerzo y que podamos seguir construyendo conocimiento en torno a lo que ocurrió en aquellos años tan intensos y difíciles de caracterizar. Quizá, a fin de cuentas, uno de los mayores logros de este libro haya sido haber encontrado un título acertado para el mismo: *La cultura arquitectónica en los años de la Transición*; pues es, precisamente, en ese mismo periodo, el de la Transición, cuando la arquitectura deja de ser considerada solo o principalmente como una profesión, o una discusión técnica, para convertirse de pleno derecho en lo que consideramos hoy como una cultura propia.



Urbanismo a concurso. Ceuta, 1930

Urban planning competition. Ceuta, 1930

José Luis Gómez Barceló

María Cristina García González; Salvador
Guerrero

Ceuta circa 1930:
La construcción de la ciudad funcional

Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes y Archivo
General de Ceuta, 2022

Figura 1. Portada del libro

La aprobación, en 1924, del Estatuto Municipal que ponía en manos de los ayuntamientos la ordenación y urbanización de sus términos, fue un magnífico punto de partida para los profesionales de la arquitectura de todo el país.

Ceuta estaba dejando de ser un pueblo, para decepción de naturales y foráneos, para convertirse en una ciudad y, en ese momento, llegaron dos arquitectos jóvenes, los hermanos Gaspar y José Blein Zarazaga, que se sucedieron como segundos arquitectos del entonces responsable de la arquitectura local, Santiago Sanguinetti Gómez. Venían con una nueva forma de entender el urbanismo y la edificación, atentos a lo que ocurría dentro y fuera de España, y con la voluntad de llevar sus ideas a la realidad. Ceuta era una escala en sus carreras, pero no iba a constituir una estancia sin consecuencias.

La ciudad, en esos años, estaba constreñida entre sus murallas y la mayor parte del planeamiento propuesto por ingenieros militares se había centrado en dotarla de un puerto capaz, mejorar sus entradas y salidas hacia el continente, ampliar sus vías urbanas y construir infraestructuras básicas como la traída de aguas de Benzú o el alcantarillado.

Los Blein, no se conformaron con lo que podían aportar a la arquitectura local, sino que quisieron abrir las puertas a otros profesionales, lo que sin duda les reportaron también buenos contactos y relaciones para futuros proyectos. Fueron ellos los promotores de iniciativas como las que

dieron lugar a los concursos de 1930 y 1932 para el ensanche de la ciudad en su campo exterior y que se estudian en la obra que reseñamos.

La doctora arquitecta María Cristina García González y el doctor arquitecto Salvador Guerrero, parte del profesorado de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, se han fijado no solo en estos concursos y los nombres de sus participantes, sino también en otras propuestas previas como la ciudad lineal de Ceuta-Tetuán esbozada años atrás por el propio Arturo Sierra, o la ciudad satélite de Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín, y han planteado un trabajo de investigación que finaliza con el estudio del Plan General de Ordenación Urbana de 1946, que firmaron Pedro de Muguruza y Manuel Muñoz Monasterio.

La investigación que ahora ve la luz, publicada por el Instituto de Estudios Ceutíes (CECEL-CSIC) y el Archivo General de Ceuta, es el fruto del trabajo de una década explorando la documentación conservada en Ceuta, y en otros archivos, contextualizada con una bibliografía bien conocida y trabajada por este equipo, y enriquecida por un examen minucioso de las fuentes hemerográficas.

Si bien es cierto que Ceuta es la protagonista de todos estos trabajos y de la obra, no lo son menos los artífices de todas estas propuestas. Su papel relevante en el panorama urbanístico español, hacen esta obra imprescindible para quienes quieren saber por qué caminos

discurría el urbanismo entre la dictadura de Primo de Rivera y los primeros años del franquismo.

Hay una recuperación importante de documentos arquitectónicos, como la copia del proyecto de ensanche de 1917 del comandante de Ingenieros Salvador García de Pruneda, que se conserva en la Real Biblioteca (Patrimonio Nacional, Madrid); o los planos y perspectivas de Blanco Soler y Bergamín para la ciudad satélite, de archivos particulares.

Entre las fuentes que estudian y reproducen María Cristina García y Salvador Guerrero, destacan las propuestas para los concursos, las piezas recuperadas en publicaciones y los fondos del Archivo General de Ceuta. Las firmas que aportan no dejan duda del peso del estudio: Fernando García Mercadal, Erna Foertsch, Pedro Muguruza, Pedro Bidagord, César Cort, Manuel Latorre o los mismos hermanos Blein Zarazaga; y entre los jurados Luis Lacasa, Teodoro Anasagasti, Carlos Ovilo o José Larrucea, biografiados al final del libro.

Arquitectura e historia se entrelazan hábilmente en la obra, para contarnos una historia que pudo ser, pero que no fue; de una arquitectura con grandes profesionales, con no menos brillantes ideas, pero que como tantas veces, no pudo superar los obstáculos políticos y económicos, con unos resultados urbanísticos tan difíciles de explicar como de rectificar.



Editorial Universidad de Sevilla AÑO 2023.

e-ISSN 2659-8426. ISSN: 2695-7736

<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA>

