

“¡Ay de nosotros si nos equivocamos de camino!

Diagnos sobre la arquitectura española de posguerra en un texto inédito de Joaquín Gili_

Gonzalo Lis Belvis*

Resumen / Abstract pág 50 | Bibliografía pág 52

Palabras clave

Arquitectura moderna posguerra española
Joaquín Gili Moros
Grupo R
Análisis texto inédito

No pretendemos decir nada nuevo, sencillamente nos proponemos hablar de la arquitectura de nuestros días. El terreno está suficientemente trillado explorado y debatido para que pueda pensarse en descubrir conceptos que no sean archisabidos. Pero precisamente éste conocimiento preestablecido, este ya saber de que se trata, lo que ha hecho caer en el más indecoroso de los olvidos a la más esencial e importante de las cuestiones de nuestra profesión ¿Qué clase de arquitectura debemos hacer?, ¿Por qué principios estéticos y filosóficos debemos enfocar nuestro haber?

Parece ser que después de ligeras escaramuzas dentro del terreno de la “arquitectura funcional”, nuestros arquitectos han dado una sentencia condenatoria y han procedido a la casación de la cuestión. Se han dejado el problema en las regiones del olvido y ante la necesidad de seguir construyendo hemos optado por revestir nuestras construcciones con elementos más o menos clásicos o con formas más o menos inspiradas en la arquitectura llamada popular.

Este es el esquema simplificado de nuestro proceso arquitectónico una vez superado el modernismo y el romanticismo arquitectónico. (Años 1875-1905). Desde este momento el proceso se hace acomodaticio y, lentamente nos apoyamos normalmente en los tratados de arquitectura clásica y en sus delicadezas del neoclásico para dar a nuestras construcciones una fisonomía. La producción de obras arquitectónicas no es un problema candente para nuestros artistas. Mientras en todas las demás artes se plantea el problema de la expresión de nuestro tiempo, en España solo se comentan las innovaciones y resultado de los nuevos teóricos. Algunos comprenden la importancia del problema, asimilan y crean unas pocas obras considerables.

La algarabía es enorme entre “académicos” y “revolucionarios”. La discusión a base de lugares comunes se hace pesada y se llega a un punto muerto del que no se sale por cansancio. Y en el entretanto surgen construcciones modernas que la gente califica monstruosamente de “casa cubistas”, Construcciones modernas que no tienen nada que ver con el sentido plástico de la nueva arquitectura, pero que se convierten, por un fenómeno incomprensible, en muestras de la arquitectura en trance de florecer. El resultado es catastrófico. Surgen conceptos equivocados, por extensión “ventana apaisada” quiere decir funcional, “paredes libres sin molduras ni cornisas” es sinónimo de la arquitectura del último momento; “¡ull de bou” (ojo de buey) es la gran solución estética de las casas más modernas, “balcones y escaleras sin barandillas de balaustres, con tubo sustituyéndolas” es el desiderátum a que se puede llegar por el camino de esta arquitectura inspirada en las teorías de unos extranjeros. Por la aplicación de todos estos conceptos se llegaron a crear verdaderas catástrofes de ladrillo y estuco.

La gente de buen gusto de nuestro país, se detiene ante tanta inconsistencia. Ordena la marcha atrás y vota se inicie, el dulce isabelino al principio, el elegante estilo inglés después rige en los interiores decorados durante estos últimos años. El recuerdo de los artistas clásicos preside las composiciones de nuestras fachadas urbanas. El problema de la arquitectura de nuestros días ha decaído, ya no se siente la necesidad de una nueva orientación. Toda la estructura que los nuevos procedimientos de construcción habían puesto en marcha, se paralizan y un vestido de molduras frontones y capiteles esconden un principio vivo y sin precedentes. El impulso ha perdido su eficacia. La necesidad de algo ha desaparecido, el cosquilleo de la investigación y de la experiencia se ha truncado en la tranquilidad de unos resultados conocidos. El esfuerzo artístico se limita a la sensibilidad: no tiene el alcance de lo verdaderamente humano, de lo grande, de lo místico.

La amplitud del problema sobrepasa los límites de la arquitectura. Se convierte en algo que llega a la esencia misma de nuestra manera de ser, a la clave de la justificación histórica de nuestra época. En el estudio de una época o período no cabe la exclusión del análisis de una de las más creadoras de las artes. Precisamente por su concepto abstracto, no imitativo, la arquitectura constituye uno de los mejores elementos de juicio de la psicología y el grado de humanidad intenso de los hombres, por lo que ella tiene de existencia propia; de la vida energética de sus creadores y, por ende, de sus contemporáneos, por la relación de causa efecto que existe entre el medio y sus individuos. En cierto sentido no es posible concebir una porción de historia sin su correspondiente arquitectura. De aquí la gravedad del problema

¹ Giancarlo di Carlo; *Le Corbusier: Documenti d'Arte Contemporanea*, Rosa e Ballo editore, Milano, 1945. Libro encontrado durante una visita, el día 20 de Febrero de 2013, al antiguo despacho del Joaquín Gili, actual vivienda de su hijo Ricard Gili Vidal.

² Entre la bibliografía aportada, cabe destacar el uso intensivo de algunas obras, por su idoneidad en el establecimiento del paralelismo con el texto de Gili: El compendio de textos de Ignasi de Solà-Morales, crítica pedagógica de la evolución de la arquitectura en Cataluña en el siglo XX, centrados en el período republicano, el estudio de Oriol Bohigas sobre la arquitectura de la España republicana y, sobre la arquitectura del régimen en los años de la autarquía el texto de Alexandre Cirici.

³ Gili parece referirse al Modernismo y el Romanticismo como movimientos coetáneos. Aunque ambos son opuestos al Neoclasicismo, el romanticismo arquitectónico en España es anterior al modernismo y fue introducido en España en la segunda mitad del siglo XIX. Ver A. Cirici; *L'Arquitectura Catalana*, ed. Teide.

planteado en nuestros días ante el camino a seguir en nuestras realizaciones.

¡Ay de nosotros si nos equivocamos de camino!. Esta es la extraordinaria misión nuestra. De nuestra actitud depende el juicio que de España se haga en esta primera mitad de siglo. No podemos olvidar el fenómeno de nuestra arquitectura en los siglos XVI y XVII, la dificultad con que penetró en nuestra patria el renacimiento es la expresión de otra serie de fenómenos coetáneos que no es éste el sitio de analizar, pero que representan toda la manera de ser, toda una nacionalidad de aquella época en España.

Este manuscrito [1-3] y otras notas inéditas de Joaquín Gili se encontraron, por casualidad, dentro de la biblioteca personal que conserva la familia del arquitecto. El documento apareció entre las páginas de un libro de antología de escritos de los años treinta de Llo Corbusier¹ [4].

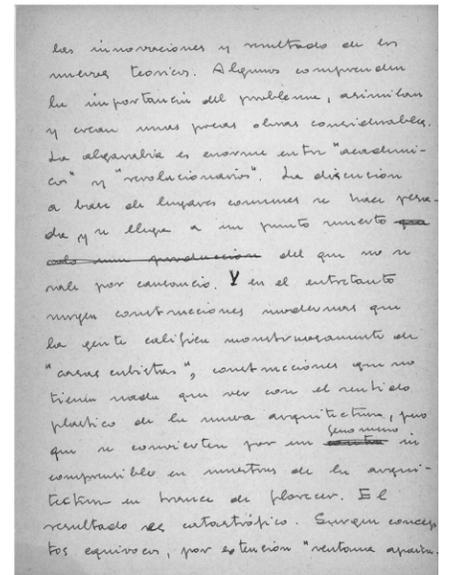
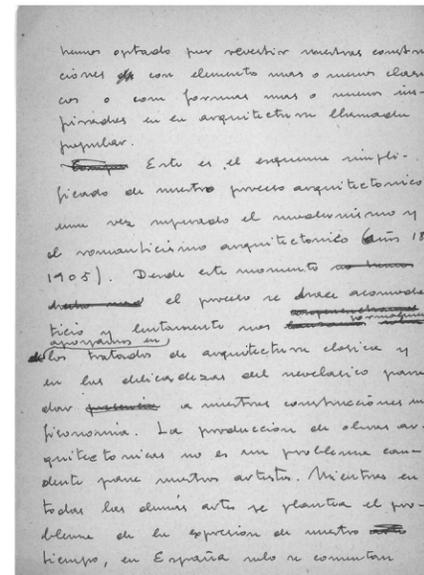
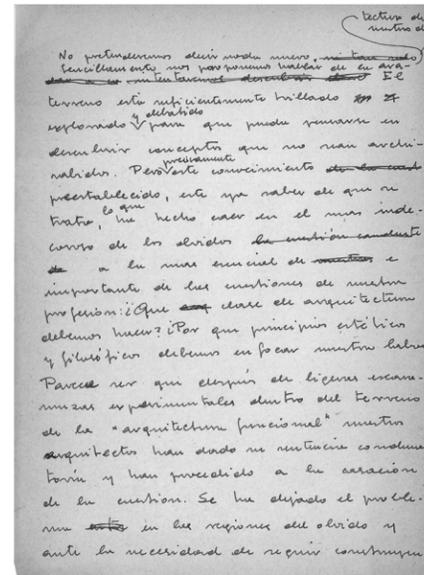
A nadie se le escapa, de una lectura ágil del texto, que el propósito del mismo es doble: primero, denunciar el abandono, por parte de aquellos arquitectos cuyo ejercicio profesional se había iniciado antes de la guerra civil, de la senda marcada por algunos de sus colegas de antaño hacia la “arquitectura funcional”. Estos, una vez terminado el conflicto, renunciarían a seguir practicando la nueva arquitectura en favor de otra inspirada en los viejos modelos clásicos o populares, lo cual suponía una desviación, una anomalía para la época. En segundo lugar, y ahí radica la verdadera importancia del escrito, el texto es un aviso para navegantes, una advertencia ante la encrucijada que se presentaba a los arquitectos que, algo mayores que él, se habían iniciado ya o, como él, estaban a punto de empezar su ejercicio profesional en la década de los años cuarenta. En el trasfondo subyacía una cuestión: ¿qué arquitectura se debía hacer?

Los supuestos anteriores –implícitos en el texto– plantean pos sí solos las hipótesis a demostrar que, consideradas en su conjunto, permitirán contrastar la posible trascendencia histórica del documento que, aunque siempre permaneció oculto, ahora se eleva a público. Por consiguiente, se hace imprescindible para esta investigación analizar con detenimiento el texto en comparación con la crítica que la historiografía moderna ha realizado años más tarde de este período².

No está de más advertir, a la vista de otros escritos anteriores de la época del mismo autor, sobre la pátina de ambigüedad y el uso constante de eufemismos con que se reviste el texto, al referirse al ámbito territorial, ciertos movimientos o arquitectos que pudieran comprometerle al ser mencionados. Hay que entender este tono, excesivamente prudente, fuertemente condicionado por el temor del autor a nuevas represalias. No hay que olvidar que él ya había padecido la depuración durante los años universitarios, después de la guerra, debido a sus inclinaciones políticas, su participación en el comité revolucionario que se incautó de la universidad y, posteriormente, como combatiente en el frente republicano junto a Torres Clavé.

Gili justifica la deriva de la arquitectura actual –primer fin del texto– como el resultado de un proceso erróneo que el autor argumenta mediante la descripción de la evolución de la arquitectura nacional, durante un período de tiempo que abarca la primera mitad del siglo XX. Gili ya advierte, de antemano, de la simplificación de su análisis histórico que divide en dos estadios: un primer período extenso, que se inicia hacia el final de la primera década, donde se impone una arquitectura de corte clásico como reacción a la fantasía y aparente irracionalidad del modernismo³. La irrupción, dentro de este marco académico, de algunas obras fieles a la “nueva arquitectura” se convertirán en el punto de mira de las críticas del inmovilismo, apoyadas en el blanco fácil que supone la aparición de edificios –engendros de dudosa factura según el autor– que asimilan las nueva arquitectura como burdo repertorio estilístico con el que vestir exteriormente sus edificios de concepción clásica con una epidermis a la moda, “moderna”. Aunque en el escrito no se menciona, se deduce que la guerra civil supone el final del primer período e inicio del segundo; una etapa contemporánea al escrito y donde el autor denuncia la renuncia a seguir practicando la nueva arquitectura y la instauración de una arquitectura del pasado que en algunos casos sirve, paradójicamente, para disfrazar con vestigios clásicos edificios cuya concepción interna ya no lo es.

[1-3] Las tres primeras páginas del escrito de Joaquín Gili. Archivo familiar Gili Vidal.



Estableciendo un primer paralelismo entre ambos análisis, el de Gili y el de las versiones escogidas que estudian la historia de la arquitectura de este tiempo, se detectan algunas coincidencias que podrían indicar que ambas concuerdan. En efecto, entre 1909 y 1939, horquilla temporal en la que la crítica acota el primer período establecido por Gili, se comprueba que la arquitectura hegemónica, aquella que predominaría durante las siguientes décadas, no sería la de la maraña de tendencias estilísticas integrada bajo el paraguas de la elite *Noucentista*⁴, ni los tímidos intentos de introducción del vanguardismo europeo a partir del impacto que produjo el *Art Decó* y los pabellones del *Esprit Nouveau* de Le Corbusier o el de Constantine Melnikov, para La Exposición Internacional de 1925 en París, siendo la fábrica Myrurgia, de Antonio Puig Gairalt, la obra que mejor muestra en Cataluña todas estas confluencias. Ni tan siquiera los aires renovadores, aunque no radicales, de la generación madrileña del 25, ni el florecimiento del racionalismo y el funcionalismo europeo en España, a partir de 1930, coincidiendo con la segunda República. Todo lo contrario, la arquitectura más prolífica en este período, aquella que monopoliza el mercado, es la de aquellos arquitectos que mantienen fuertes conexiones con el poder, primero con la burguesía Catalana y el gobierno provincial de la Mancomunitat y, más tarde, una vez disuelta esta durante la dictadura de Primo de Rivera, aquellos otros arquitectos afines al régimen centralista. Gili se refiere indistintamente a unos y otros como clásicos o neoclásicos. La crítica, años más tarde, diferenció entre “brunelleschianos” y monumentalistas⁵ y, aún a riesgo de cometer algún gazapo de encuadre estilístico, por otro lado irrelevante para esta investigación, se podría decir que son en conjunto los arquitectos de esta línea de recuperación clásica, más o menos culta, los que aparecen en la instantánea arquitectónica que muestra la Exposición Internacional de Barcelona de 1929: P. Doménech Roura, F. de Paula Nebot Torrens, Eusebi Bona, Andrés Calzada, Pedro E. Cendoya, Pelayo Martínez, Alejandro Soler March, Raimon Durán Reynals, Adolf Florensa, Josep Goday, Enric Catà, Amadeo Llopart, Ramón Reventós, Nicolau Maria Rubió i Tudurí, Jaume Mestres Fosas, Enric Sagnier i Villavecchia, ya algo mayor, y un largo etcétera. En esta lista se podrían incluir incluso dos viejos maestros modernistas como Josep Puig i Cadafalch o Josep Maria Jujol, ahora en la órbita del clasicismo.

Muchos de los integrantes de este “frente clasicista”⁶ habían ocupado, desde muy pronto, las principales cátedras de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Como es sabido, la mayoría mantuvo o recuperó sus cargos después de la guerra, instaurando otra vez la enseñanza académica y la recuperación de los estilos clásicos.

Gili subraya, todavía dentro del primer período aunque en su tramo final, otro fenómeno que contribuyó definitivamente al retorno y recuperación de los monumentalismos propios del clasicismo más anticuado y ecléctico en su concepción. Ya en el segundo intervalo de su disertación, se refiere a la proliferación de las “construcciones modernas”, a algunas de estas obras las denomina literalmente –catástrofes de ladrillo y estuco–. El autor hace notar que aunque estas edificaciones no tenían nada que ver con los principios de la “nueva arquitectura”⁷, inexplicablemente, fueron consideradas en la época como los ejemplos más visibles y representativos de la nueva tendencia. Bohigas, en un estudio de finales de los 90, *Modernidad en la arquitectura de la España republicana*, dedica un apartado a esta corriente no adscrita al racionalismo internacional, bautizando a sus integrantes como los racionalistas al margen o expresionistas funcionalizados⁸.

“(…) aparecieron bastantes obras que, sin adscribirse a la radicalidad del Gatepac, constituyen un especial campo estilístico que se afianzó de forma extensa en todos los ambientes más o menos progresistas del país. Son las formas ‘modernas’ no solo no adscritas a la reconocida ortodoxia del racionalismo internacional proclamado por el CIAM sino - y eso a pesar de su evidente progresismo - a menudo en polémica pública o soterrada con él (….)”⁹

Bohigas presenta esta tendencia del racionalismo no ortodoxo, donde convergen influencias del Art Decó, el expresionismo del segundo Mendelsohn o la escuela de Chicago, como una lectura de revisión metodológica que, habida cuenta la perspectiva que da el tiempo, aporta sugerencias formales sin duda positivas. El autor inscribe dentro de esta corriente un grupo extenso y variopinto que incluye, sobre todo, a la mencionada generación madrileña del 1925 y su continuidad en los años de la república, aquella que se había mostrado inicialmente en el conjunto de la Ciudad Universitaria: Modesto López Otero, Agustín Aguirre, Pascual Bravo, Miguel de los Santos y más tarde en las obras de arquitectos como Rafael Bergamín y Blanco Soler (Colonia residencial del Parque, 1931-1933, y del Viso, 1933-1936, hotel Gaylord’s, 1931), Casto Fernández Shaw (Proyecto de aeropuerto 1929), Vicente Eced y Luis Martínez Feduchi (Edificio Carrión 1931-1933), Luis Gutiérrez Soto (Piscina la Isla 1931 , edificio plaza Urquinaona de Barcelona), Carlos Arniches y Martín Domínguez en ocasiones en colaboración con el prestigioso ingeniero Eduardo Torroja (Instituto- Escuela 1932-1993), este último construiría en solitario el admirable Hipódromo de la Zarzuela, (1936) y, en colaboración con Secundino Zuazo, el frontón Recoletos (1935). Fuera de la capital también se encuentran otros testimonios de ese racionalismo al margen: en Cáceres Ángel Pérez; en Zaragoza los hermanos Borrobio; en Las Palmas Richard E.Oppel y su cuñado M. Martín Fernández; en el País Vasco Victor Eusa, Tomás Bilbao, Manuel Ignacio Galíndez y Pedro Ispizua. En Cataluña, como apunta Bohigas, la situación es más heterogénea, subsistía aquella tendencia hacia el “antiestilo” que continuó trabajando durante la república Antoni Puig Gairalt (Casa Cervelló en Begues, 1932, casa propia en la calle Granados número 3 de Barcelona, el proyecto del aeropuerto de Barcelona, 1932, ampliación de las Escuelas Francesas, 1931), incluso N.M. Rubió Tudurí (edificio de la Metro Goldwin Mayer, 1934 o Radio Barcelona), Lluís Bonet i Garí (Fábrica Polydor), Francesc Folguera, que en la Casa el Llorà en Collsacabra,1935, realizaría su única incursión poco agraciada a la corriente

⁴ I. de Solà Morales en el capítulo sobre *noucentisme* y arquitectura (1909-1917) evidencian que algunos críticos confunden cierta arquitectura de recuperación del lenguaje clásico como arquitectura *Noucentista*. Bajo este término se integraban varias tendencias, no homogéneas: Un primer grupo fiel al Modernismo (J.Rubió i Bellver, C. Martorell o J.Mª Jujol), un segundo grupo influenciados por la *Sezession* centroeuropea (R.Masó, J.Mª Pericas o incluso J.Puig i Cadafalch), un tercera línea de reencarnación de ciertas esencias nacionales (J.Goday y sus grupos escolares) y un cuarto gran grupo de arquitectos empeñados en recuperación del lenguaje clásico. O. Bohigas, en la línea de continuidad progresista en Cataluña, sostiene que, en esta última corriente, existían arquitectos enrolados en el monumentalismo clientelista que no se deberían incluir bajo el término *Noucentisme*, el cual define como un movimiento de espíritu clásico y normativo, mediterránista, basado en el reencuentro histórico, nacional e institucionalizador de Cataluña, pilotado culturalmente por Eugeni d’Ors y políticamente por E. Prat de la Riba.

⁵ Op. Cit., O. Bohigas, apartado dedicado a la exposición de 1929 y en Cuadernos de Arquitectura, nº 41, 1960, “Despliegue ‘bruneslleschiano’ en el novecentismo catalán”, publicado como carta al director en contestación a un artículo anterior de J. F. Ráfols.

⁶ Op. Cit, pág 94. El autor utiliza esta designación para englobar a este grupo a los cuales se refiere: Lo cierto es que como actitud clasicista se manifestaban como un frente, aunque diverso, poderoso y firme frente a toda veleidad modernista y posmoderna.

⁷ Gili se refiere a la nueva arquitectura tal como expone Le Corbusier en el libro de Giancarlo di Carlo.

⁸ Op. Cit., pág 172. Bohigas habla de esta denominación acuñada por Fullaondo.

⁹ Op. Cit., pág 125 y ss.

racionalista para, más tarde, erigirse en uno de sus críticos más instruidos, Jaume Mestres Fosas (Editorial Seix i Barral, 1931 , La Escuela Blanquerna 1933), Ramón Puig Gairalt (El rascacielos de l’Hospitalet 1930-1933) o el “viraje estilístico” que experimentaron algunos de aquellos arquitectos mayores, antaño en la línea clásica, como Josep Goday (Grupo Escolar Collaso i Gil 1932) o Raimon Duran Reynals, cuyas obras Bohigas enmarca ya dentro del racionalismo ortodoxo (Casa Campo Vidal 1933, Casa Cardenal en la calle Roger de Lluria 1935). También, tal como indica el mismo Bohigas, existe una modernidad al margen de la vanguardia internacional dogmática que adopta esta posición de forma consciente. Son arquitectos mas coincidentes con la generación del GATEPAC: Pere Benavent (Casa Av. Gaudí, 1933), el mencionado Francesc Folguera, Ramón Argilés (Clínica Vázquez de Parga, 1936), J. Lloret Homs (Clínica Barraquer, 1934-1941), Antoni Fisas, Josep Soteras…¹⁰

Quizás, desde una óptica más contemporánea, se podría tachar como excesivamente rigurosa o peyorativa la forma en que Gili enjuicia a esta generación de arquitectos renovadores de la tradición y carentes de toda voluntad revolucionaria. Cabe excusar a un joven Gili, recién titulado, firmemente adherido, por las razones emotivas enunciadas anteriormente, a la línea más radical del racionalismo ortodoxo catalán. Gili debía percibir este tipo de arquitectura, en un época de reafirmación personal, como una desviación inadmisible, una adopción heterodoxa del racionalismo como repertorio estilístico, como nuevo academicismo y, aunque no nombra ninguna obra en concreto, es muy probable que algunos de los ejemplos más sobresalientes de esta tendencia fuesen el blanco de sus críticas. Por proximidad y por la descripción estilística con que Gili caracteriza estas “construcciones modernas” parece referirse, sobre todo, a aquellos edificios que emergieron en los ensanches urbanos de la ciudad condal y, ocasionalmente, en sus alrededores durante los años 30, con alturas desproporcionadas para la época en relación al tejido donde se insertaban. Quién sabe si se refiere a la obra Barcelonesa de Soto, el apodado rascacielos de la plaza Urquinaona (1936-1942), la casa Pidelaserra en el número 180 de la calle Balmes (1935), el rascacielos del Hosptalet (1931-1933) de Ramón Puig Gairalt, el edificio en la calle Vallhornat, de 1930, de su hermano Antonio¹¹ o, por no extenderse, algún edificio de viviendas de J. Mestres Fossas como el de la Plaza Molina (1933-1934).

Para acabar, Gili finaliza su análisis del proceso arquitectónico describiendo un segundo período donde denuncia que los arquitectos que en el pasado se habían posicionado en la senda de la modernidad, ahora renunciaban a seguir este camino ante la urgencia de la “reconstrucción nacional”. La guerra civil, como es sabido, supuso el final de cualquier señal de modernidad, tanto la línea dubitativa o marginal como de la de vanguardia, ambas asociadas con los ambientes más o menos progresistas y, en Cataluña, directamente con la arquitectura oficial de la República. De todos sus integrantes, en uno u otro bando, los que no sucumbieron en la contienda se exiliaron, sufrieron el tormento de la depuración, como el propio Gili, o, simplemente, por miedo, prudencia o identificados con los nuevas directrices arquitectónicas que impuso el nuevo régimen, abandonaron su anterior posición cultural. ¿Pero qué tipo de arquitectura instaura la dictadura en los primeros años de postguerra? Cirici, en su estudio “la estética del franquismo”¹², describe cómo el régimen, desde su inicio, se esforzó por autoafirmase culturalmente, imponiendo el control sobre todas las artes, también la arquitectura. Para ello creó la Dirección General de Arquitectura, en septiembre de 1939. La intención era procurar una visibilidad arquitectónica oficial adecuada con la que el pueblo pudiera identificar o asociar el nuevo orden establecido, en clara analogía a la arquitectura del Reich de Hitler. En el caso español, esta arquitectura oficial que debía representar el sentimiento nacional y, cuyo ideólogo era Pedro Muguruza Ontaño y el llamado “equipo de Madrid”, pretendía dar una imagen triunfalista inspirada en la recuperación de las grandezas imperialistas pasadas de la casa de los Austrias, y cuyo arquetipo, ya bajo el reinado de Felipe II, era el imponente edificio de San Lorenzo del Escorial. El mismo Muguruza firma los proyectos más relevantes de esta corriente: El Ministerio de Asuntos Exteriores (1941) y el Valle de los Caídos (1939-1958), que es considerada también una obra personal del “Caudillo”. Otro de los modelos más representativos de esta oficialidad monumental es el Ministerio del Aire de Luis Gutiérrez Soto, que sirve para iniciar e ilustrar el viraje estilístico al que alude Gili. Este arquitecto madrileño, antes del vuelco de postguerra, formaba parte de aquella generación del 25, cuya particular adopción de las vanguardias se mostró en una serie de cines: Callao, Europa o Barceló, con huellas del Art Decó y algunos preceptos expresionistas, y en otros ejemplos tan característicos de este estilo como la piscina la Isla, el antiguo aeropuerto y numerosos edificios de viviendas como el Complejo Carlos III, las viviendas de la calle Fernández de los Ríos 53, o las mencionadas de Barcelona.

Dejando a un lado la arquitectura del régimen, con dos tendencias claramente diferenciables: el mencionado monumentalismo en los edificios emblemáticos y una arquitectura folklórica apoyada en las tradiciones populares y regionales, dentro de la política de reconstrucción de pueblos destruidos, la arquitectura no oficial también presenta testimonios de esta conducta regresiva. Si bien, como puntualiza Bohigas, los arquitectos catalanes a diferencia de la capital y el resto de provincias, plantearon la vuelta atrás en términos muy distintos volviendo la vista hacia algunos de los gestos noucentistas. Cirici describe elocuentemente lo sucedido¹³.

“En general lo que dominó, en los años cuarenta, no fueron estas fantasías sino que la burguesía, satisfecha de su sensación de seguridad, sintió una especial apetencia de lujo, que hizo preferir las formas anticuadas de la vivienda y el mobiliario tradicionales. Embebida en las nuevas ideas de historia y jerarquía, quiso la aristocracia y promovió una gigantesca falsificación de muebles, objetos, tapices y lámparas a imitación de los señorial antiguo. Se apreció mucho lo ‘isabelino’

^[10] Para un estudio más extenso y preciso de esta tendencia renovadora al margen del racionalismo ortodoxo, el cual excede del ámbito de esta investigación, se recomienda: Pizza. A / Rovira. J.Mª (ed); La Tradició Renovada, Coac-Actar, Barcelona, 1999 ó Baldellou, Miguel Àngel / Capitel Antón; Arquitectura española del siglo XX, Colección Summa Artis, vol. XL, Espasa Calpe, Madrid, 1995.

^[11] Aunque algunas obras de los hermanos Puig Gairalt se han encuadrado dentro ésta arquitectura de “casas modernas”, también es cierto que ambos son considerados precursores del racionalismo ortodoxo catalán.

^[12] Op. Cit., capítulo dedicado a la arquitectura del periodo azul.

^[13] Pág 148, Op. Cit.

y todos los hogares se adornaron con lámparas de cristal, quinqués electrificados, jarrones de porcelana, espejos de cornucopia, miniaturas, cuadros de cacería y muebles con marqueterías.

La victoria anglosajona en la guerra favoreció, desde 1945, la inclinación por lo 'colonial' y, en los círculos más elitistas, por lo 'inglés', que llevó a apreciar ventanas de guillotina, los sillones con orejeras, los silloncitos Windsor, la librerías Chipendale, los muebles de yate, los barómetros y los cuadritos británicos de carreras de caballos y de barcos, en sustitución de aquel Luis XVI con que se habían adornado los *palaces* y los hotelitos con pretensiones antes de la guerra."

Dentro del marco catalán, constituye un paradigma dentro de esta actitud, la trayectoria pendular¹⁴ de la obra del arquitecto Raimon Duran Reynals, el cual, tras una primera etapa brunelleschiana, colaborando en varias de las obras de la exposición internacional de 1929, se adscribirá plenamente, a partir de los años 30, a los aires de modernidad que proclamó el GATCPAC y, como asociado desde 1931, firmará edificios tan celebrados como las mencionadas viviendas con fachadas a la calle Aribau y Campo Vidal. Si bien es cierto que los principios de funcionalidad e higiene de la nueva arquitectura sedimentan y consolidan como una constante en la obra futura del arquitecto, en cambio, no así su lenguaje formal que es asimilado sin más reparo como un estilo. Duran Reynals se caracteriza, en esta época, por su pasmosa facilidad para alternar estilos en la resolución formal de encargos contemporáneos con programas similares. Un ejemplo ya clásico de esta indiferencia estilística son sus dos edificios de viviendas de la calle Roger de Llúria, la Casa Cardenal y la Casa Espona, ambas de 1935, el primero adoptando una imagen racionalista, el segundo en el clasicismo inglés de la casa Georgiana del siglo XVIII. Será este academicismo el que se impondrá de forma habitual, aunque con algunos giros aislados, en su obra a partir de los años 40 introduciendo otras influencias provenientes del eclecticismo americano de principios del siglo XX, como la Fábrica de Filatures Fabra i Coats de 1941.

Terminado el análisis comparado entre el escrito de Gili y las diversas versiones aportadas por los estudios consultados sobre el periodo en cuestión, se ha comprobado en este apartado, con gran satisfacción, que, en lo esencial, todas coinciden plenamente. El objetivo que se había planteado Gili a la hora de redactar este escrito no era sencillo, el contexto cultural y político del momento no contribuía a alumbrar un camino claro, la confusión existente era enorme, de ahí el asombro que produce la lectura del texto y comprobar cuan certera y lúcida es la diagnosis del problema, la desorientación de la arquitectura de los años 40. Aunque la descripción de la anomalía, la arquitectura equivocada que se estaba produciendo en aquella época, pueda parecer imprecisa por la falta de designación o nombres concretos, por las razones sabidas, es fácil discernir a qué personajes o hechos se refiere demostrando que sus juicios se cimientan en un conocimiento de la arquitectura inusual para la época. La admiración sobre el análisis anterior es todavía mayor si uno tiene en cuenta la dificultad que entraña emitir juicios premonitorios sobre acontecimientos futuros, cuando es manifiesta la carencia de perspectiva. Gili demuestra tener un gran sentido histórico y social de la arquitectura del país al referirse a un periodo que, aunque acotado, abarca prácticamente cuatro décadas de su historia, y hacerlo plenamente consciente y clarividente en la elección de la arquitectura apropiada al momento y acorde con la época, una actitud insólita en un arquitecto de su promoción.

Una vez encajado el documento en su contexto temporal se podría aceptar, sin riesgo a que nadie se escandalice, que este manuscrito se debió escribir después de la 2ª guerra mundial, probablemente entre 1945 y 1950, hacia el final de la llamada "década oscura española"¹⁵. Este consenso es importante porque, y ahora ya se puede decir, el documento no está fechado. Aún así, existen varios indicios que permiten afirmar que este data de 1947 sin recurrir a la prueba del Carbono -14. Por un lado, Gili tenía la costumbre de anotar en todos los libros adquiridos el lugar y la fecha. En el libro de Le Corbusier, donde se encontró el documento, se lee claramente "Roma, IV-47". Uno de los hijos de Gili¹⁶, Ricard, recuerda algún comentario acerca de un viaje que, por mandato familiar, tuvo que realizar su padre a Roma en la primavera del 47, justo unos meses antes de acabar la carrera, acompañado de un especialista en libros litúrgicos, principal negocio editorial en aquella época de esa rama de la casa Gili. Seguramente la motivación de tal desplazamiento y su relación con el clero es la que permitió que alguien, que había estado depurado años atrás, pudiese salir del país en un momento en que no era tan fácil viajar al extranjero.

Apoyados en esta fecha, se puede concluir este apartado confirmando la relevancia del texto de Gili y afirmando que estamos posiblemente ante el primer escrito de posguerra en Cataluña y, por qué no decirlo, en toda España que, proféticamente, se anticipa a la máxima que marcará la arquitectura del país durante los años siguientes: la recuperación de la modernidad en la década de los 50. Cabe notar que el primer texto que ostentaba este récord de precocidad reclamando en una línea similar, aunque tal vez, en un lenguaje más erudito, "una arquitectura actual fiel reflejo del espíritu de nuestro tiempo" era "El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad"¹⁷, escrito en 1949 por Sostres, amigo y compañero de estudio de Gili en esas fechas y, aunque "la llamada a realizar una arquitectura de nuestro tiempo" no es nueva, ya que se encuentra de forma reiterada en las páginas de la revista AC, ahora cobra un sentido más solemne y reivindicativo, si cabe, en la voz de un joven de 31 años, todavía por licenciar, en los años en que la dictadura borró toda huella de modernidad.

Lamentablemente, aunque el texto estaba escrito pensando en su posterior publicación, este nunca vio la luz, tal vez por prudencia, o por creer el propio autor que no estaba a la altura. Algo es seguro, si este se hubiera publicado no hubiera dejado indiferente a la comunidad arquitectónica.

En cuanto a qué arquitectura se debía realizar, Gili parecer dejar claro cuál es la senda apropiada, la de la recuperación de la modernidad, pero este tema es harina de otro costal.

¹⁴ Término con que A. Piza se refiere a los constantes virajes estilísticos que experimentó, por ejemplo, a lo largo de su trayectoria profesional Raimon Duran Reynals. "Interpretaciones de lo moderno en la arquitectura catalana de los años treinta", 3ZU: revista d'arquitectura, nº 4, 1995.

¹⁵ Op. Cit., término con el que I. De Solá Morales se refiere a los primeros años de posguerra.

¹⁶ Conversación telefónica con Ricard Gili Vidal, 26 de Febrero de 2013.

¹⁷ Sostres, José María; "El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad", publicado en Revista Pyrene, Olot, Junio, 1949.



[4] Reproducción de la portada y contraportada del libro de Le Corbusier de 1945 dentro del cual se encontraban las siete páginas del escrito de Joaquín Gili. Archivo familiar Gili Vidal.

* Gonzalo Lis Belvis es arquitecto (1996) y Diploma de Estudios Avanzados, DEA (2008), por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Es profesor asociado de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura La Salle desde 1997 en asignaturas de proyectos y construcción y coordinador de la asignatura del Taller de Proyectos de cuarto curso de carrera desde 2010. Desde 1996 dirige, junto a la arquitecta Beth Tuá, la oficina de arquitectura LIS-TUA, arquitectos – urbanistas.