

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUÑA

**LA TRADICION DE LO NUEVO
EN EL PAIS VASCO.
LA ARQUITECTURA DE LOS AÑOS 30.**

Autor: Jose Angel Sanz Esquide

Barcelona, 1988

**CAPITULO 8:
LOS LUGARES DE EXPOSICION.-**

8. LOS LUGARES DE EXPOSICION.-

Los Concursos Nacionales de Arquitectura fueron organizados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Tuvieron su origen en 1931 y plantearon, sucesivamente, los siguientes temas: "Escuela Maternal" (1931); "Cine popular en una ciudad mediterránea" (1932); "Biblioteca infantil" (1932); "Museo de Arte moderno" (1933); "Museo del Coche y del Arte Popular" (1935); "Edificio destinado a Exposición Permanente de Bellas Artes" (1935). (1)

En este capítulo incluiremos dos de los Concursos Nacionales de Arquitectura que tienen como objetivo la contemplación de obras artísticas, si bien, como observaremos, muy distintos entre sí tanto en naturaleza (Arte Moderno, Bellas Artes), como en dimensión (80x55, 10x33,75), o por su situación dentro de la construcción de la ciudad (el primero es un edificio exento, el segundo un edificio entre medianeras).

A ambos, aunque en cada ocasión con distintos compañeros, -Labayen y F.López Delgado, respectivamente-, se presentará Aizpurua en los años 1933 y 1935, lo que demuestra su interés por un tema de arquitectura tan sugerente como el Museo,

alejado del proyecto de construcción de ocupación cotidiana y en el cual se compenetrarán tecnicismo frío y lirismo profundo como tendremos oportunidad de contemplar.

En el concurso para el "Museo de Arte Moderno", que se suponía situado en Madrid, el programa a desarrollar era el siguiente:

- "a). Salas de Pintura: Tendrán, aproximadamente, un kilómetro de desarrollo lineal de pared. Los concursantes distribuirán dicho desarrollo en el número de salas, y éstas en el tamaño que estimen conveniente.
- b). Salas de Escultura: Habrá dos dedicadas a ella exclusivamente, pudiendose utilizar, además, vestíbulos, patios cubiertos o descubiertos, galerías, etc.
- c). Un salón de estampas: Tendrá aproximadamente las dimensiones de 20 por 10 metros, llevando, además, un sistema de armarios para guardar dichas estampas y una mesa central donde se puedan examinar.
- d). Una sala de conferencias, de pequeñas proporciones.
- e). Una pequeña biblioteca, que convendrá relacionar con la sala de conferencias.

- f). Un pequeño organismo administrativo, compuesto de: despacho del Director, despacho del Subdirector, Secretaría y sala de Juntas.
- g). Talleres de restauración de escultura y pintura.
- h). Talleres de fotografía y laboratorio de investigaciones.
- i). Carpintería.
- j). Salas de embalaje, de envío y recepción de obras.
- k). Conserjería y vestuario del personal.
- l). Servicio de guardarropa y de lavabos.
- m). Una dependencia para el personal y material de incendios."(2)

Al Museo se le suponía emplazado en un rectángulo de 80 por 55 metros, o en otra forma geométrica de superficie equivalente.

Se trataba, por tanto, de acoger, bajo forma de Museo, todo el vivir de la plástica moderna. Y la primera convicción que mostraron Aizpurua y Labayen en dicho anteproyecto fue que el carácter de dicha construcción debía tener una cuidada plasticidad. Plasticidad, organización plástica de los volúmenes es, según arquitectos contemporáneos a los autores --así lo manifiesta, por ejemplo, André Lurçat en *Architecture*, 1929--, la

parte más emocionante y espiritual del trabajo del arquitecto.

Pero, ¿cómo conseguirla?. Aizpurua y Labayen no se sujetaron a los moldes consabidos, sino que dejaron caminar al unísono la razón del por qué y el volumen, de manera acompasada, con un ritmo o periodicidad percibida de los acontecimientos en el tiempo que recordase mecanismos olvidados.

¿Qué más respeto a la palabra Museo que la aplicación en este caso de los trazados reguladores, entonces tan presentes tanto a través de *Vers une architecture* como de las diversas obras de Matila C. Ghyka?. (3)

Antes de estudiar el proyecto, detengamonos en las condiciones que Aizpurua y Labayen consideraban esenciales para resolver su desarrollo:

"El contemplar obras plásticas requiere, por parte del visitante, cierta predisposición que debe darsele, ofreciéndole dichas obras envueltas en variantes que hagan poco fatigoso el examen y contemplación de las cosas expuestas. Aquí tenemos, a nuestro modo de ver, una condición esencial para el desarrollo del proyecto.

Tanto la pintura como la escultura en sus diversas manifestaciones necesitan luces y emplazamientos que varíen en condiciones

tales que el espíritu del visitante pueda acercarse al que anima a la obra expuesta: esto es, un ambiente propicio.

Es también corriente, en la mayoría de los Museos, la facilidad con que pasan desapercibidas salas por la mala disposición del sistema circulatorio, que suele ser de lo más complicado, recorriéndose muchas veces las mismas salas, para retroceder y salir. Esta es otra condición esencial: el sistema de circulación.

La estancia en el Museo debe ser agradable y, como la contemplación de las obras llega a cansar, es necesario que el espíritu y el cuerpo descansen en un ambiente de hogar, con objeto de poder contrastar lo visto y dejar que la imaginación se poseione de la verdad. Este es otro de los puntos interesantes de todo Museo: "el descanso espiritual y corporal". (4)

Aizpurua y Labayen modificarán la dimensión establecida en las bases del Concurso, 80x55 metros, con el fin de lograr que todas las articulaciones del proyecto sean presididas por un criterio regulador. Y, amparándose en que también se admitía una superficie equivalente, resolverán la

planta en un rectángulo de 56x77 metros, al considerar que estas dimensiones, múltiplos de 7, respondían a un tiempo a los desarrollos necesarios del programa y a las reglas estéticas que ellos juzgaban pertinentes.

Considerarán también como más idóneo el emplazamiento del edificio en contacto con la Naturaleza; es decir, en un parque al que, siendo de acceso público, le era conferido un carácter privativo; aspecto que, junto con otros, nos recuerda la propuesta de Le Corbusier enviada a Zervos en 1931 para Cahiers d'Art acerca de un Museo de Arte Contemporáneo en París. (5) Y si su emplazamiento es una manzana determinada en la Castellana madrileña, como lo presuponen los proyectos de F.G.Mercadal y de Luis Moya, hay que pensar que el lugar debe estar dotado de quietud y tranquilidad, pues, a juicio de Aizpurua y Labayen, el arte debe ser admirado en condiciones tales que todas las precauciones en este orden resultarán escasas.

Desarrollarán el programa en dos plantas, ocupando con la edificación toda la dimensión por ellos establecida y disponiendo en el centro un gran patio abierto que puede cerrarse a conveniencia al construirse con chasis metálico y cristal; dicho patio realiza, a la vez, funciones de gran vestíbulo y de sala de exposiciones y queda rodeado por un sala de conferencias, dos salas de esculturas y la sala de estampas. Dicho patio-caja adquiere, al abrirse tanto por la tapa como por los laterales de

una forma ciertamente ritmada, unas perspectivas amplias que provocan que las dimensiones en planta, de 14x14 metros, -como la primera sala construida en el proyecto de Le Corbusier-, y doble altura, resulten intensas desde un punto de vista plástico.

La entrada principal se realiza a través de un gran porche, en cuyo fondo una batería de puertas nos conduce al vestíbulo, que acogerá sucesivamente la taquilla de información y billeteaje y el guardarropa con doble servicio de entrada y salida.

Todo este conjunto señala una cruz griega en la planta baja del cuerpo principal. En sus indentaciones, unas terrazas cubiertas, dedicadas a la escultura y en contacto directo con la Naturaleza, completan dicha planta.

Una vez que el visitante haya recorrido la planta baja puede subir, directamente desde la zona de entrada, a la planta primera por la escalera centrada en el gran hall de exposición. Es el centro del helicoide de circulación.

Aunque en realidad la circulación marca la pauta de diseño para todo el Museo, es en la planta primera, destinada toda ella a las salas de pintura y dotada con diversas iluminaciones, donde aquella se constituye en base absoluta de la composición, partiendo de un módulo de tamaño de sala de 7x7

metros que permite un ritmo en su disposición, -de nuevo a imagen de las 20 células de la nave en hélice que rodea a la primera sala del proyecto de Le Corbusier-. Buscando ampliar las perspectivas y lograr efectos artísticos, en algunas salas que comunican con el patio central se suprimen los paramentos de cierre y se colocan barandillas metálicas, lo que posibilita visuales cruzadas o dirigidas al patio además de la continuidad espacial tan querida por la arquitectura moderna.

Cuatro grandes salas de descanso, que para los efectos de recorrido se convierten en ocho, se sitúan en los ángulos, sobre las terrazas de la planta baja que quedan así cubiertas; en ellas se proyectan grandes ventanales de guillotina en comunicación con balconadas de dos metros de vuelo; escaleras helicoidales en el centro de las salas, previstas para caso de incendio y proyectadas con cierre de cristal, permiten la comunicación con la planta inferior, repitiendo un elemento que ya habían utilizado Aizpurua y Labayen en el concurso para Biblioteca infantil de 1932. La única excepción se produce en la última sala de descanso, en la que se dispone una escalera de final de recorrido; descendiendo por ella nos encontramos en el gran hall, separado por un pequeño cierre de un metro de altura que obliga al visitante a dirigirse a la puerta especial de salida, evitándose de esta manera los inconvenientes de la entrada y salida de personas en locales de gran movimiento.

Otro edificio separado, ubicado en una parte del

jardín, albergará cuatro estudios para artistas pensionados por el Patronato del Museo. Dichos estudios pueden ser habitados por dos personas y disponen de una gran sala de trabajo con luz Norte y con vistas al jardín. Como cada estudio tiene 5 metros de altura, se proyecta en su parte superior y en la fachada Sur, con una altura de 2,50 metros, un dormitorio con baño-ducha, lavabo y W.C., un comedor y una pequeña cocina eléctrica.

Como ha quedado sugerido, reiterando un procedimiento habitual en el trabajo de Aizpurua, más bien una forma suya de entender en general el trabajo del arquitecto, en este proyecto encontramos una adaptación de la idea expuesta por Le Corbusier sobre el "Musée d'Art Contemporain de Paris" (1931), cuyo esquema, recordemos, se concreta a partir de una espiral circulatoria que se despliega desde el vestíbulo central, adaptándose a las circunstancias concretas de dimensión, topografía, etc.

No obstante, y a modo de inciso, quisieramos exponer una cuestión: Los modelos que utiliza Aizpurua en su trabajo son tanto modelos funcionales como formales. Por poner un ejemplo, una escuela es considerada tanto un tipo funcional cuanto un tipo formal. Así, cuando Aizpurua resuelve un edificio educativo tomará como modelo un edificio dedicado a la enseñanza y, una vez determinado el tipo funcional, escogerá el modelo formal que considere más apropiado. De igual forma, cuando se

trate de proyectar un museo recogerá un edificio para el mismo fin y, dentro de él, escogerá también el modelo más apropiado a su proceso intelectual de desarrollo como ya hemos visto en los establecimientos educativos de complejo programa. Por ello puede decir, como en su famoso artículo en La Gaceta Literaria, "...una casa es una casa; la escuela, es una escuela; el ministerio, un ministerio...".(6) Seguramente, en este razonamiento y manera de trabajar, por otra parte muy usual no solamente en Aizpurua sino en muchas de las revistas contemporáneas, hay todavía un fuerte tributo a la enseñanza académica y a los libros de "modelos" que organizan por tipos funcionales todo el despliegue de su desarrollo, frente al planteamiento formal y abstracto de las vanguardias históricas.

Volviendo al museo, de forma análoga a la idea de Le Corbusier, un sentido de circulación única es considerado indispensable para su funcionamiento perfecto, si bien esto no obsta la existencia de puertas de comunicación reservadas al personal entre unas salas y otras, de forma que pueda evitarse la totalidad del recorrido en espiral, siendo también utilizables por visitantes a los que sólo les interese una sala determinada.

Una vez decidida la planta de manera racional y obedeciendo al mismo tiempo, aunque no como valor fundamental, a leyes geométricas, Aizpurua y Labayen dirán:

"...hemos procurado, al desarrollar los alzados, guiarnos solamente por razones

estéticas, supeditando a ellas toda la proporcionalidad existente entre paramentos macizos y superficies vidriadas.

Como comprobación de este esteticismo predominante hemos hecho uso de los trazados reguladores.

El trazado regulador es un medio geométrico o aritmético que permite llevar a una composición plástica (arquitectural, pictural o escultural) una precisión muy grande en la proporción...".

No hay en el trazado regulador, aseverarán Aizpurua y Labayen, nada místico ni misterioso,

"simplemente una rectificación, unas depuraciones de intenciones que el compositor pone en su obra".

"El trazado regulador no consigue el lirismo en la obra; puede, si ella es neta y categórica, conferirle una limpieza gracias a la unidad que da a todos los elementos de la composición. Afinando la composición él afirma la intención".

Nuevamente, al valorar este aspecto de los trazados reguladores, por otra parte empleados en todas las

grandes épocas de una manera reflexiva, nos encontramos con un Aizpurua lleno de consciencia en la creación arquitectural, justamente cuando los textos de Matila C.Ghyka son recibidos no por los académicos vetustos sino, más bien, por los autores más inquietos de las distintas disciplinas.

Para interpretar este uso recurramos a la recientemente fallecida M.L.Caturia, en uno de los ensayos más sugerentes que sobre el arte moderno se han publicado en España, quien coetáneamente dijo:

"Captar, fijar las cosas, inmovilizarlas para apoderarse de ellas y asegurar su permanencia; a eso ha tendido el esfuerzo artístico de una generación que heredaba, pulverizada o despedazada, la forma artística. De ahí también que los pintores de 1935 acudieran al arte firme de Piero della Francesca; y leyeran ávidamente libros inexorables, como los tratados de Ghyka, nuevo Vitruvio".(7)

El trazado regulador aquí empleado se basa en las directrices de dos diagonales y el automático empleo del módulo de 7 metros. Un ángulo de la fachada sirve de punto de partida para una de aquellas y logra de esta manera el trazado completo, aunque bien es cierto que la necesidad de prolongar la planta por uno de sus lados destruye en parte la coherencia general del

mismo, ocultandonos el ángulo citado que posteriormente se tratará de subrayar con un motivo escultórico adosado al mismo.

En cuanto a los elementos constructivos, toda su osatura es metálica, con los elementos verticales de estructura formados por dos perfiles en U soldados; un revestimiento de piedra artificial desmaterializa los paramentos de doble muro de ladrillo con cámara de aire, los cuales embeben, cuando existen, a los pilares, exceptuando los que conforman visualmente toda la caja interior y partes concretas de la planta baja. Nuevamente podríamos hablar de superficies tensas por la manera en que se colocan los vidrios en el ventanaje exterior, según mecanismos codificados en el estilo internacional.

También es necesario referirnos a un aspecto que apuntan Aizpurua y Labayen al final de su memoria:

"La construcción moderna exige que los materiales empleados sean perfectos, resultando, por dicha causa y la mejor mano de obra posible, de coste algo elevado. Pero hay que tener en cuenta que la Arquitectura moderna no está basada en razones puramente económicas, sino también estéticas, y baste recordar que las épocas de mayor esplendor en Arquitectura y del arte en general, corresponden a épocas de gran desarrollo

económico. De aquí la idea equivocada que se tiene de la Arquitectura racionalista, al basarla únicamente en razones económicas" (8), en una exigencia de perfección que coincide con diversos pasajes del "International Style". (9)

Por último, señalaremos que el proyecto de Aizpurua y Labayen no fue premiado y sí lo fueron, por el siguiente orden, los proyectos de F.García Mercadal, M.Martínez Chumillas (accésit) y L.Moya Bianco.

En 1935, el tema del Concurso Nacional de Arquitectura fue un Anteproyecto de Salón de Exposiciones Permanentes de Bellas Artes.

El solar propuesto tenía forma rectangular y una superficie de 607,50 metros cuadrados, con dos fachadas semejantes de 18 metros a calles de 14 y 10 metros de anchura, respectivamente orientadas a SE. y NO.. Los otros dos lados eran medianeros y medían 33,75 metros.

El programa a desarrollar era el siguiente:

"a). Dos plantas construidas y una de sótanos,

con fácil y amplia comunicación entre sí. Las dos primeras estarán dedicadas a vestíbulos y salas de exposición y de conferencias, con posibilidad de proyecciones. La tercera a almacenes y servicio.

b). Estudio de tabiquería movable para disponer ambientes apropiados en caso de Exposiciones particulares de un solo artista o de un grupo de artistas.

c). Salas en fachada con luz natural y estudio de iluminación artificial.

d). Oficina administrativa y servicios.

e). Amplios almacenes indispensables para el movimiento de entrada y salida de las obras de arte".(10)

Aizpurua y López Delgado operarán con un método ya consolidado: tomarán un modelo apropiado, en este caso la Kunstverein de Karl Schneider en Hamburgo (1930), como ellos mismos se encargarán de citar en su memoria,(11) y lo localizarán adecuándolo en cuanto a programa, situación, etc..

Resaltaremos, una vez más, que recogerán un modelo con el mismo uso, un lugar de exposición, que el que ellos tienen que abordar, recordándonos el peso que siempre tiene el uso en el posterior trabajo formal de Aizpurua. Por otro lado señalaremos que el ejemplo no era desconocido al lector español, ya que había

sido publicada una fotografía del mismo en el número 3 de la revista AC, perteneciente al segundo trimestre de 1931, justamente el único número que se monta entre S. Sebastián y Mercadal, (12) acompañado de una nota dirigida al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que decía: "Nos resistimos a creer sea verdad tanta belleza y sobriedad y le damos a conocer uno de los ejemplos dignos de imitar, obra de Karl Schneider que no debe pertenecer a la Junta de Construcciones Civiles", en la que es perceptible la mano de Aizpurua y que resultará premonitoria.

Que el modelo era conocido y que el método de trabajo no era exclusivo de Aizpurua lo demuestra el hecho de que ambos, modelo y método, fueran también utilizados, y de forma más literal, en el proyecto presentado a concurso por los arquitectos Rafael Díaz Sarasola, Julio Ruiz Olmos, Arturo Sáenz de la Calzada y Enrique Segarra, (13) que resultó vencedor.

Pero utilizar el modelo no significa en Aizpurua copia de cliché, sino puesta a punto y adecuación a las nuevas realidades. A modo de simple ejemplo limitado, resulta paradigmático de este proceder, siempre consciente en Aizpurua, un detalle como el de las mamparas movibles y los herrajes de fijación en el suelo. Aizpurua y Lopez-Delgado manifestarán en la memoria sobre este aspecto:

"Un tipo corriente consiste en entrepaños o tableros de madera, montados en pesados pies; se pueden adaptar a varias formas de división; tiene el inconveniente de resultar como parte integrante del mobiliaje más que de la construcción, y además tienen un pequeño límite de adaptación.

Las mamparas de bisagra, a pesar de que están hechas como las de la Galería de Exposición de Hamburgo, como una parte permanente de la construcción, tienen gran flexibilidad.

El sistema consiste en pares de mamparas de bisagras, iguales, de madera, una hoja metida en el borde de la otra, a fin de que puedan ser vueltas, o, mejor dicho, que puedan moverse en la posición que se desee, uniéndose exactamente la una con la otra; con este sistema se pueden hacer, por lo menos, cuatro combinaciones. Esta disposición requiere que el área del suelo esté dividida en unidades, las cuales pueden cerrarse con las hojas de las mamparas, que serán todas de igual tamaño. La principal objeción que se puede hacer a este sistema es que los cantos y los goznes o bisagras, que se ven en las uniones verticales, reciban luz y, por lo tanto, den reflejos; también pueden dar

reflejos las partes interiores de los tableros, pero estos defectos pueden eliminarse cubriendo los goznes y usando moldes o molduras fácilmente movibles, que cubran las hendiduras del suelo, del techo y las ensambladuras de los largueros.

Hay otros tipos de particiones movibles con mecanismos más o menos complicados y que resultarían costosas; de todas maneras, cualquier dispositivo que se adopte requiere:

a) Grandes unidades de espacio, cuyo suelo esté libre de impedimentos, ya sean estructurales o de utilidad; tales como paredes, columnas, etc.

b) Que los tabiques movibles puedan cambiarse con el menor esfuerzo, molestia o gasto, procurando que sus particiones interiores resulten atractivas.

c) Que la circulación, en todas las disposiciones que resulten, sea fácil y clara.

Sistema de mamparas adoptado.- La disposición adoptada en nuestro proyecto está basada, siendo la planta baja cuadrada, en la división de ésta en unidades cuadradas de 3,00 por 3,00, situando en cada vértice una

caja para fijación de tabiques, siendo, por lo tanto, 25 el número de dichas cajas.

Con esta solución, el número de variantes es numerosísimo, y en los planos adjuntos presentamos algunas de las que creemos más lógicas, subdividiendo la sala de 18 por 18 en exposiciones parciales, cuyo número puede variar de uno a diez, como máximo, lograndose de esta manera una absoluta independencia entre las diversas escuelas y tendencias que puedan tener uno o varios expositores, habiendose indicado en los planos algunas de las combinaciones más interesantes.

Los tabiques movibles de nuestro anteproyecto son de armadura de madera, tableros contrachapados del mismo material; entre ambos, ocupando el espacio que dejan libre entre sí, corcho aglomerado, y al exterior, sobre el contrachapado de madera, van forrados de "Celotex", con objeto de que, con una sola mano de pintura, después de haber sido utilizados para una exposición, presenten buen aspecto para ser utilizados de nuevo.

Los herrajes, tanto de sujeción de los diedros, es decir, de los dos tabiques que forman cada uno de ellos, como los elementos

de sujeción al suelo y los de afianzamiento de tabiques de distinto diedro entre sí, han sido adoptados de la obra "Turen", de Adolf G. Schneck, modelo "Vici-Bändern", o bien, como ocurre con los de fijación al suelo, son originales de los autores, ya que no hemos encontrado modelos aceptables entre los examinados en las bibliografías consultadas". (Los subrayados nuestros).

Encontramos, pues, una aceptación consciente de modelos cuando son conocidos; en caso contrario, adecuación e invención de nuevas soluciones ante los problemas que se presentan, después de un estudio concienzudo de las necesidades a que deben responder, desde su misma lógica interna.

En opinión de Aizpurua la novedad y originalidad no son necesarias, por sí mismas, a la arquitectura. De hecho, al trabajar sobre tipos las excluye en parte, lo cual no niega la intervención recreadora del artista como hemos visto en éste y otros proyectos. El que esta problemática, es decir, el trabajar con los elementos codificados de los maestros de la arquitectura contemporánea por el estilo internacional, no sea exclusiva de Aizpurua y pueda ser interpretada como perteneciente a los años treinta, no impide la particular manera de presentarse este arquitecto en tal contexto.

Recordemos que, poco tiempo antes de este proyecto y bajo el epigrafe peressutiano de "la arquitectura mediterránea", en el particular contexto de la memoria para Cartagena, dirá que lo interesante y vital de esta arquitectura, y lo que constituye su base, son: "los volúmenes primarios, las grandes superficies lisas, la policromía clara y brillante, la concordia de las construcciones con las líneas dominantes del paisaje en que éstas se emplazan y que obliga a crear nuevas formas para cada lugar, a inventar nuevas soluciones".

En el Salón de Exposiciones para Bellas Artes este planteamiento se traducirá así:

"Dadas las escasas limitaciones del solar, la resolución del problema planteado se ha conseguido dentro de la mayor sencillez de plantas y alzados. Estos responden en su composición a módulos clásicos, -tema asimismo reflejado en la memoria de Cartagena-, adaptados al espíritu moderno, lograndose, con el empleo de la piedra y el ladrillo tratados originalmente, una solución que hermana con la noble arquitectura madrileña del pasado siglo".(14)

Nuevas formas para cada lugar, si bien la solución de nicho dada a la fachada, -de "volume plein ajouré" que decía

Lurgat en el libro ya citado (15)-, tiene indudables puntos de contacto con la proyectada por Aizpurua y Labayen para la fachada principal del Museo de Arte Moderno, lo que nos habla también de preocupaciones formales constantes en la trayectoria del arquitecto donostiarra.

Lo que resulta novedoso en esta memoria es su referencia a los módulos clásicos, que junto con otras cuestiones como el abandono de las siglas G.N. y el ensimismamiento en las cuestiones más específicamente arquitectónicas, refleja un alejamiento de los aspectos más regeneradores que encontramos nitidamente en su texto de 1930 "¿Cuándo habrá arquitectura?".

NOTAS AL CAPITULO 8.-

1. El resultado de estos concursos fue publicado en la revista *Arquitectura* en los números de abril de 1931, febrero de 1932, enero de 1933, septiembre de 1933, julio de 1935 y febrero de 1936.

2. Publicado en la *Gaceta de Madrid* del 30 de Marzo de 1933 y en el *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. En toda España a través de múltiples medios por medio de los Gobiernos Civiles.

3. *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Matila C.Ghyka, Ediciones de la N.R.F., colección *La Pensée Contemporaine*, París, 1927. A partir de éste, sus múltiples trabajos posteriores pueden ser considerados como continuaciones y ampliaciones del mismo. Un autor menos conocido pero también muy influyente en este momento fue Pius Servien, quien estableció una teoría general del ritmo en su obra capital *Les Rythmes comme introduction physique à l'Esthétique*, completada por *Lyrisme et structures sonores*, Boivin y Cía., 1930.

4. El proyecto y memoria (si bien no completa) de Aizpurua y Labayen se publicó en el número 13 de la revista *AC*, correspondiente al primer trimestre de 1934.

5. También en *Le Corbusier. Oeuvre complète. Volume 2. 1929-34*, de Les Editions d'Architecture, Zurich, 1964. Muy probablemente, Aizpurua debió conocerlo a través de *Cahiers d'Art*, que recibía periódicamente.

6. "Cuando habrá arquitectura", *La Gaceta Literaria*, 1/3/1930, Madrid.

7. *Arte de épocas inciertas*, II edición, M.L. Caturla, Editorial *Revista de Occidente*, Madrid, 1944. Esta edición es una renovación y ampliación de la publicada en el mismo año 1944, por *Publicaciones Arbor*, Madrid. El aspecto recogido aquí no aparece en la primera edición.

Referente a M.L.Caturla, no conocemos siquiera una breve nota citando su ingente y sugerente producción, si exceptuamos la brevisima reseña necrológica en el *Boletín del Museo del Prado*.

8. Memoria completa del Museo de Arte Moderno que se encuentra en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, sección GATEPAC. Resulta interesante comprobar cómo este aspecto

y otros se obvian para su publicación en la revista AC, al tener que resumir, dada su extensión, la memoria. Para valorar en su justa medida el énfasis puesto en este aspecto económico, recordemos que el proyecto de Museo se produce pocos meses más tarde que el fracaso obtenido por Aizpurua y colaboradores en el Concurso del Hospital para San Sebastián, en cuyo fallo se harían directas alusiones al aspecto supuestamente antieconómico de la propuesta.

9. Recordemos, por ejemplo: "La construcción resultante será tanto más arquitectónica cuanto más libertad haya tenido el arquitecto, -dentro de las limitaciones estructurales y funcionales-, para realizar juicios motivados por su gusto y no por razones económicas", en el capítulo "Arquitectura y Edificación" del libro *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*, op.cit.

10. Publicado en *La Gaceta de Madrid*, 1 de agosto de 1935, y en el *Boletín del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*.

11. Memoria del Anteproyecto de Salón de Exposiciones Permanentes de Bellas Artes, de Aizpurua y López Delgado, publicada en la revista *Arquitectura* de febrero de 1936. Este aspecto ha sido subrayado por J. Quetglas en el prólogo a Giuseppe Terragni. *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*, Colección de *Arquitectura*, n.3, Murcia, 1982.

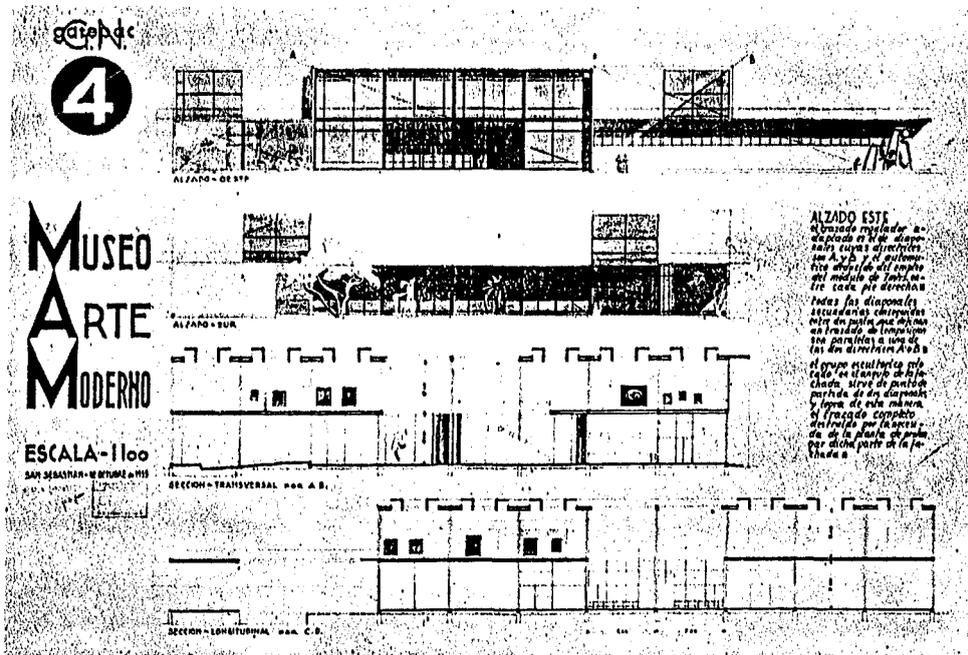
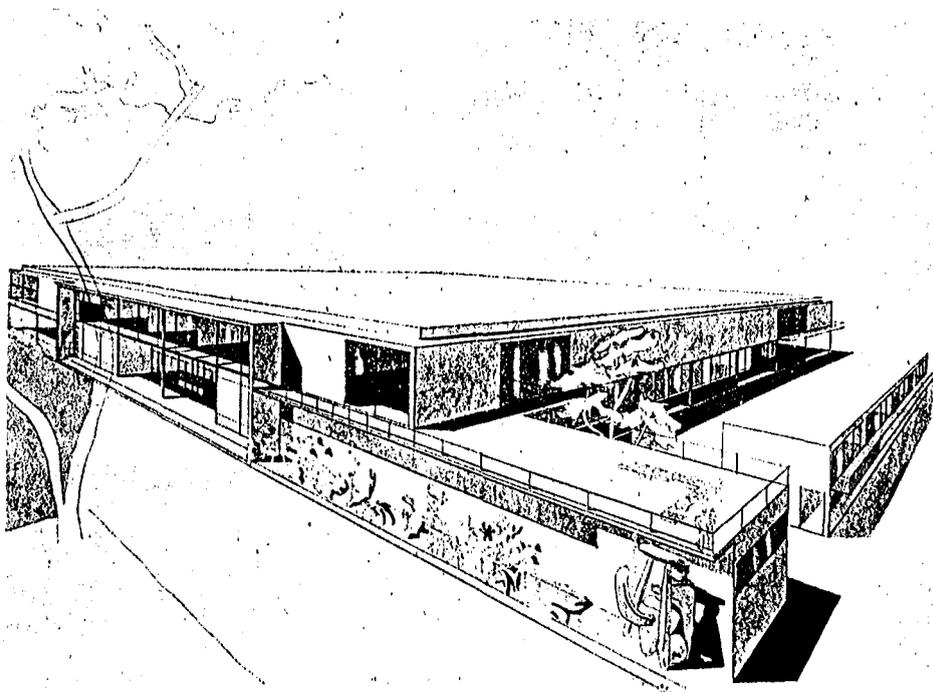
12. Veanse cartas de Barcelona a Aizpurua con fechas de 27 de julio 1931 y 1 de Agosto de 1931.

La fotografía utilizada en AC es una de las publicadas en la revista *Moderne Bauformen* de febrero de 1931, donde aparecen también los planos del proyecto con todo lujo de detalles. Asimismo en *The International Style: Architecture since 1922*, op.cit.

13. Vease revista *Arquitectura* de febrero de 1936.

14. Memoria de Aizpurua y López-Delgado, op.cit.

15. *Architecture*, André Lurçat; Ed. A Paris, au sans pareil; 1929.



Aizpurua y Labayen, 1933.-
 Museo de Arte Moderno.-
 (Revista AC, nº 13, 1934).-

galdac

2

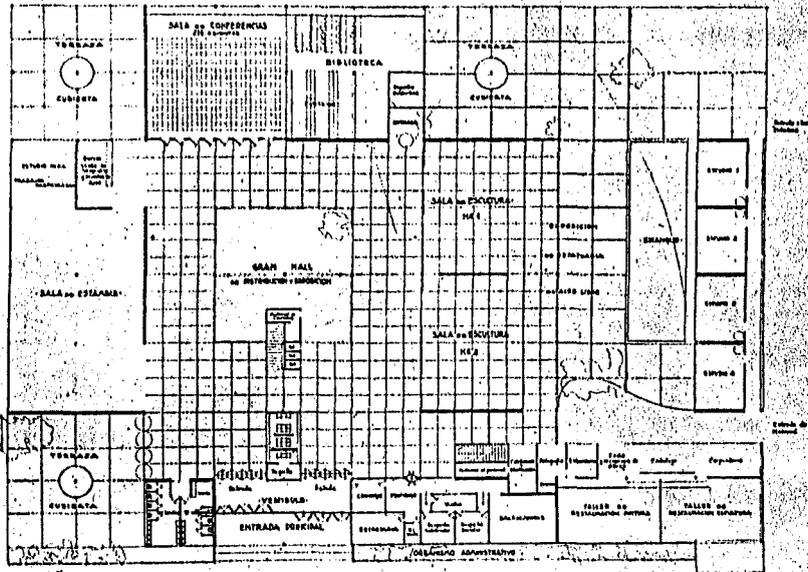
MUSEO ARTE MODERNO

ESCALA-1:100

SAN SEBASTIAN-1933



PLANTA 1ª



galdac

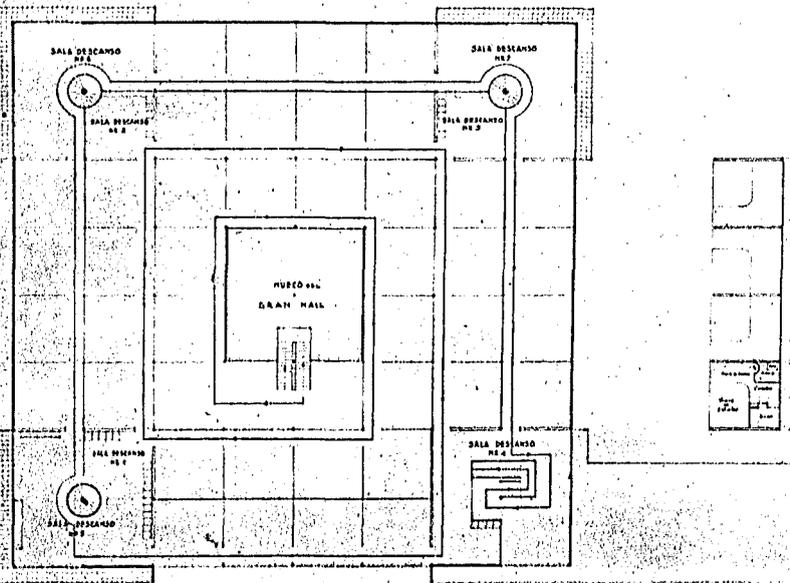
3

MUSEO ARTE MODERNO

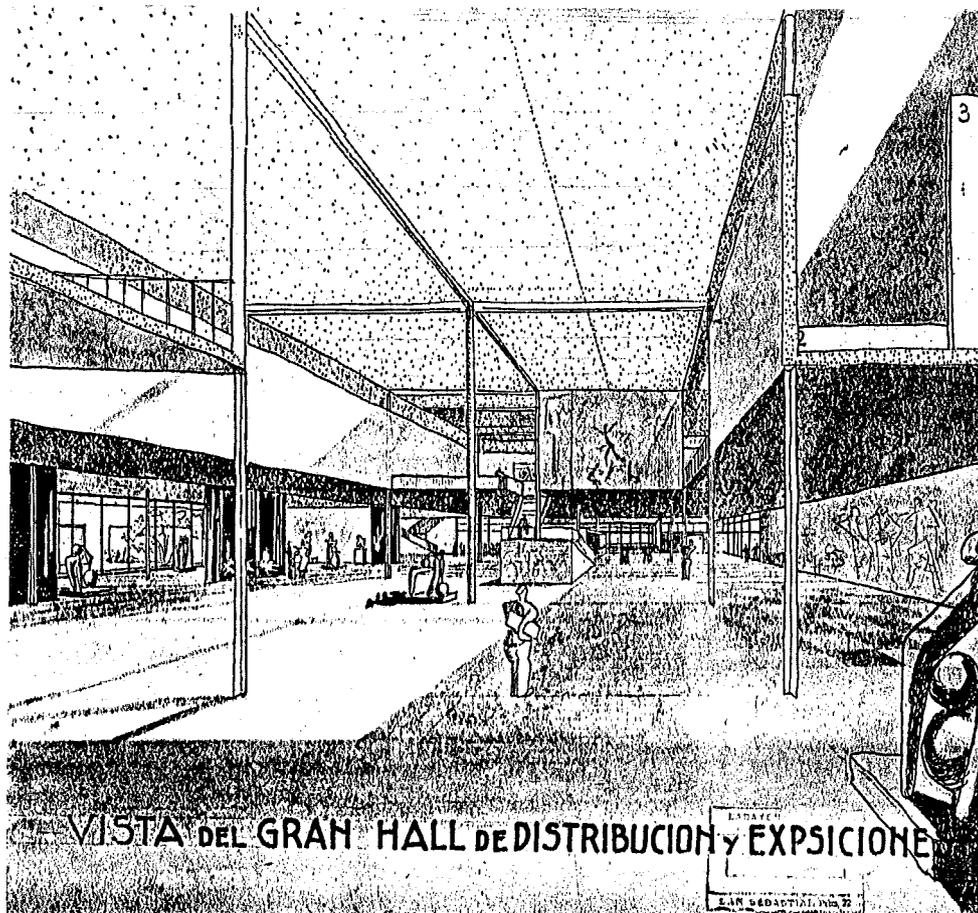
ESCALA-1:100

SAN SEBASTIAN-1933

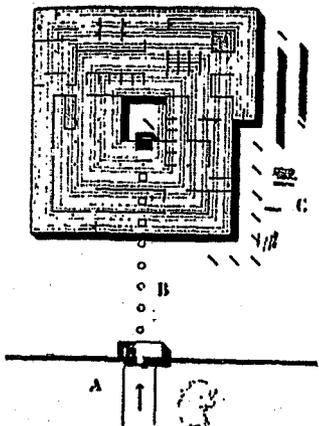
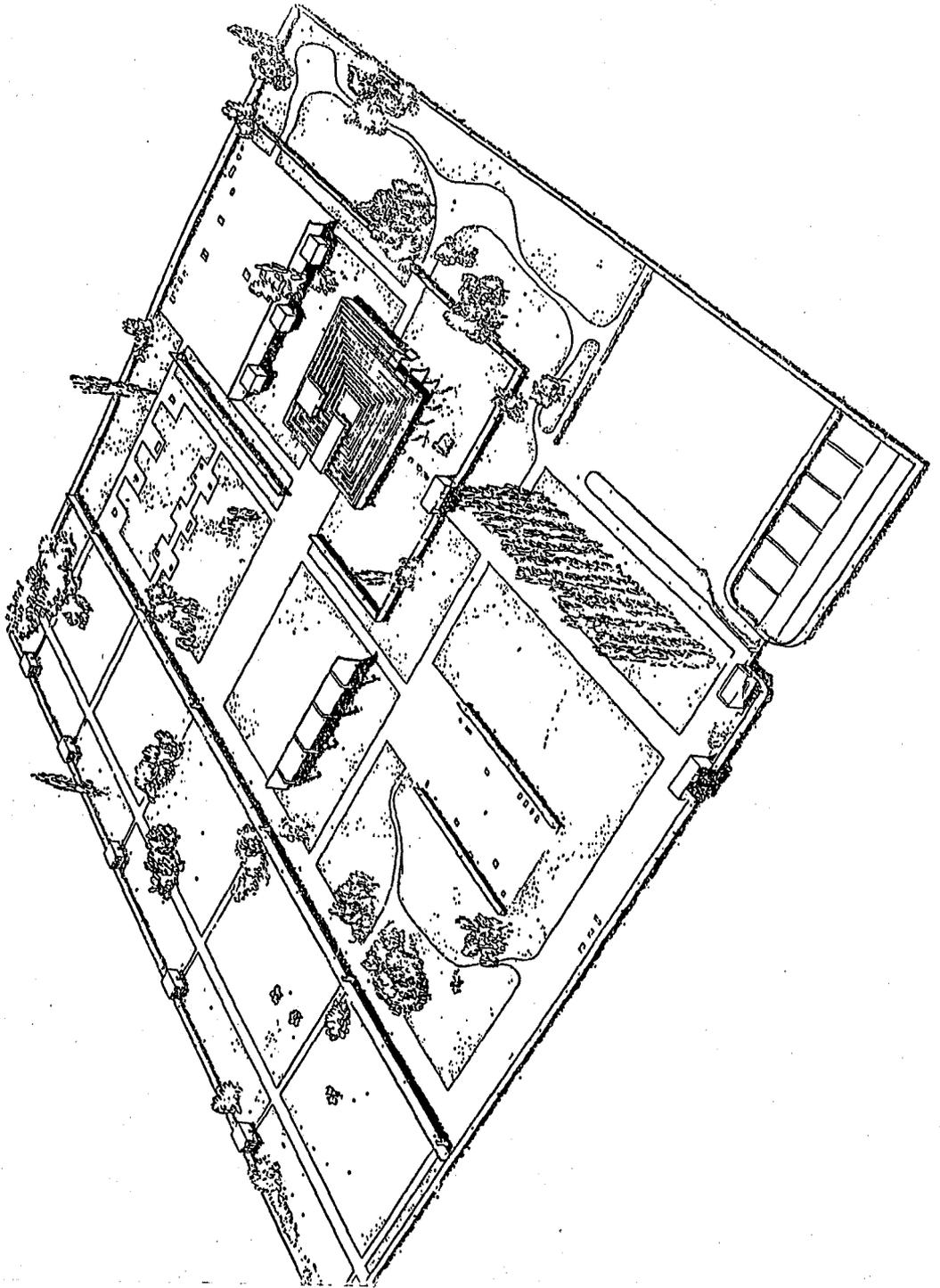
PLANTA 2ª
SALAS de PINTURA



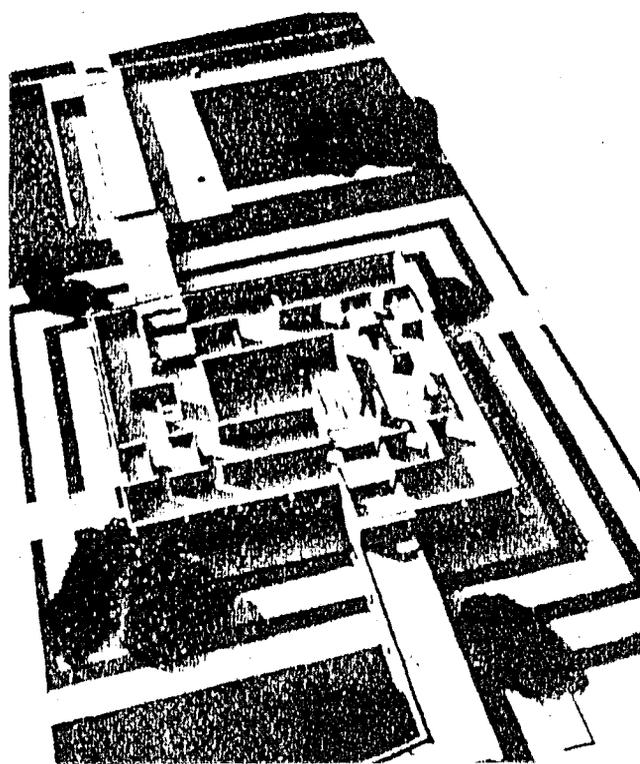
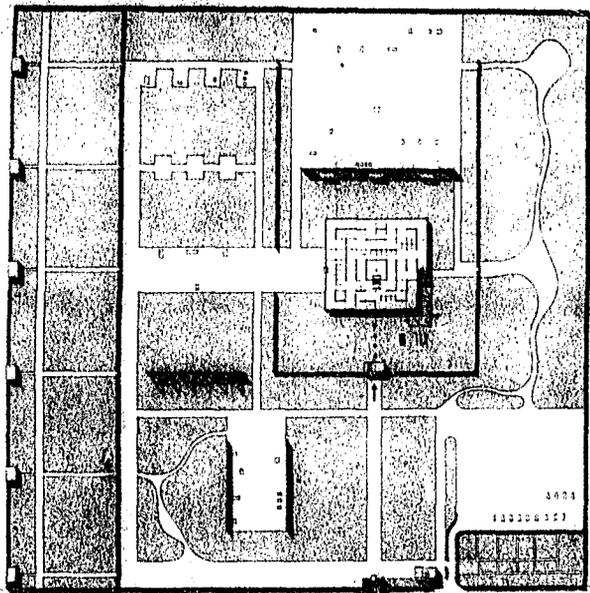
Aizpurua y Labayen, 1933.-
 Museo de Arte Moderno.-
 (Revista AC, nº 13, 1934).-



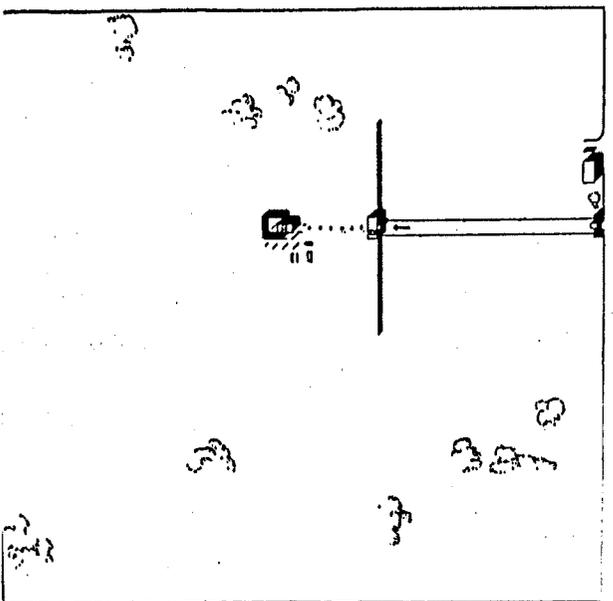
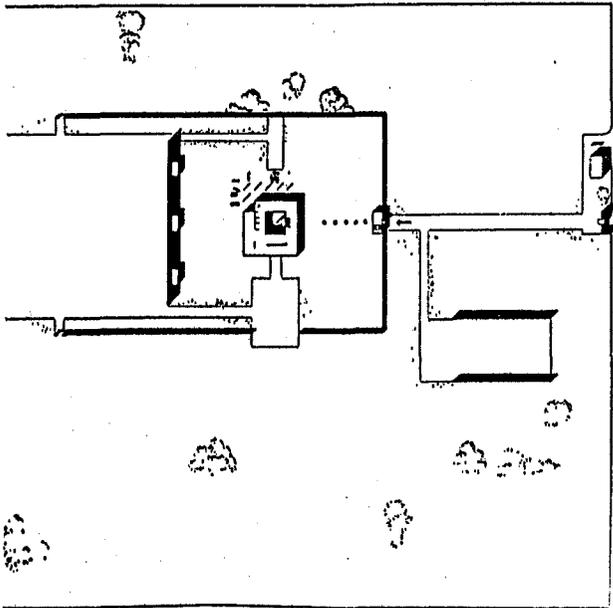
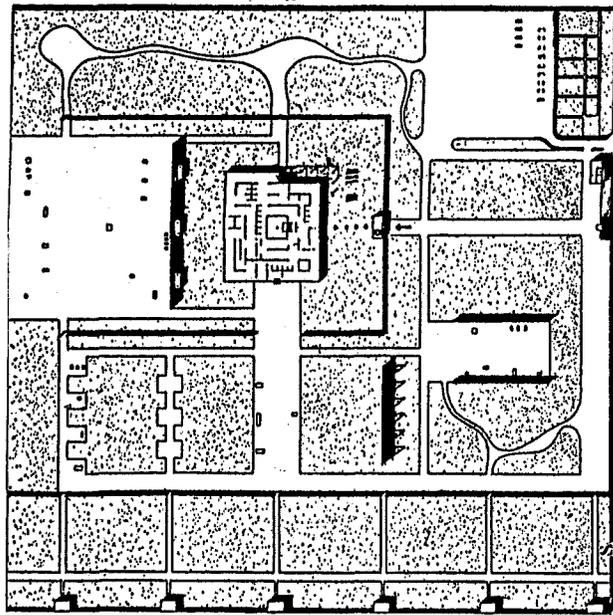
Aizpurua y Labayen, 1933.-
Museo de Arte Moderno.-
(Revista AC, nº 13, 1934).-



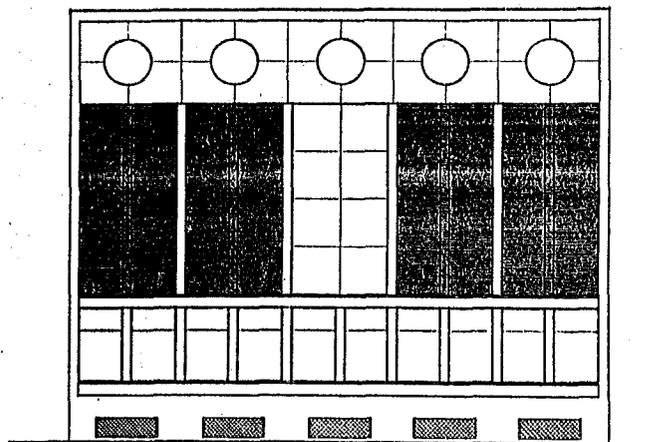
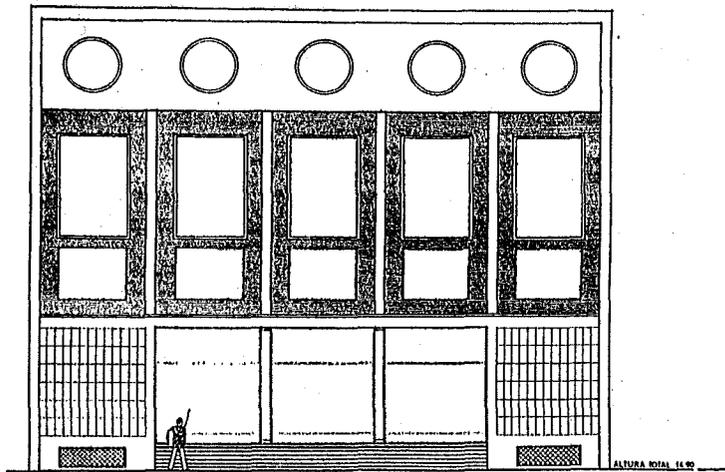
Le Corbusier, 1930.-
 Museo de Arte para Paris.-
 (Revista Cahiers d'Art, 1931).-



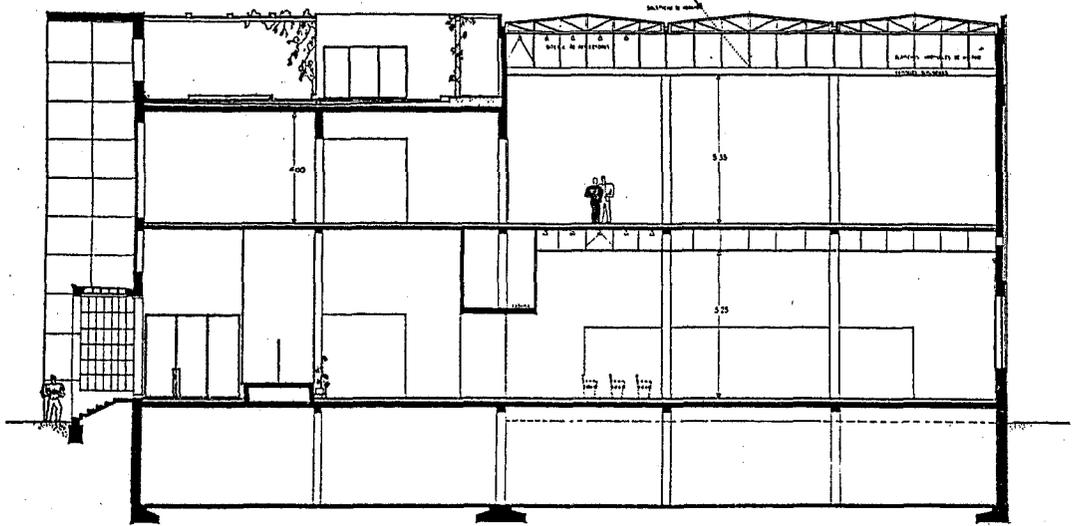
Le Corbusier, 1930.-
Museo de Arte para París.-
(Revista Cahiers d'Art, 1931).-



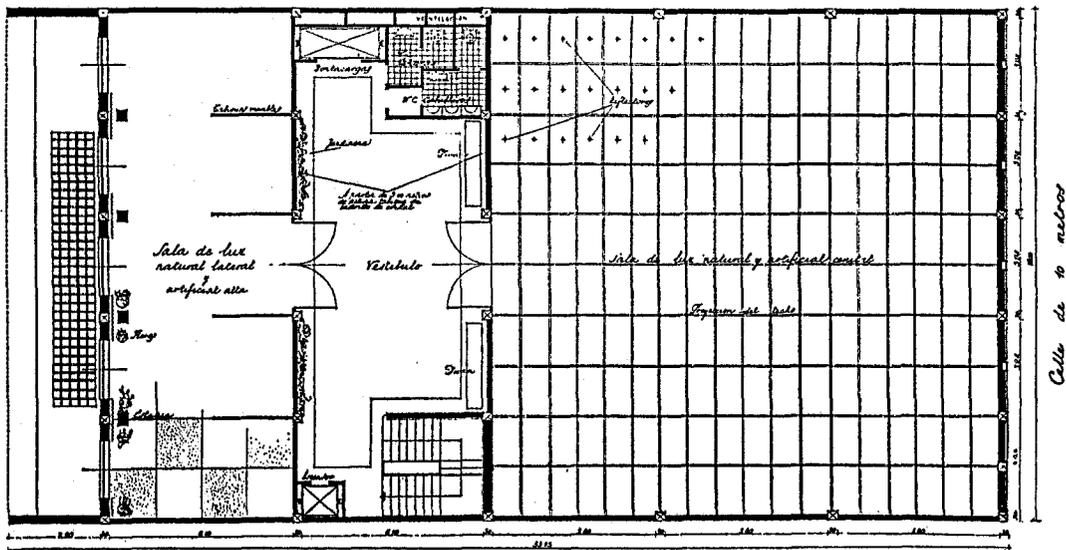
Le Corbusier, 1930. Museo de Arte para Paris.-
(Revista Cahiers d'Art, 1931).-



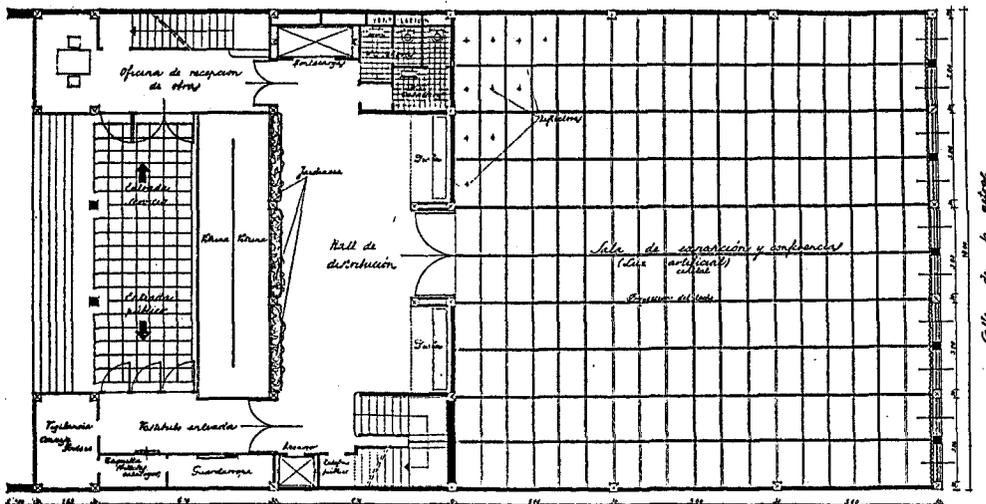
Aizpurua y López Delgado, 1935.-
 Sala de Exposiciones de Bellas Artes.-
 (Revista Arquitectura, nº 2, 1936).-



Sección longitudinal.

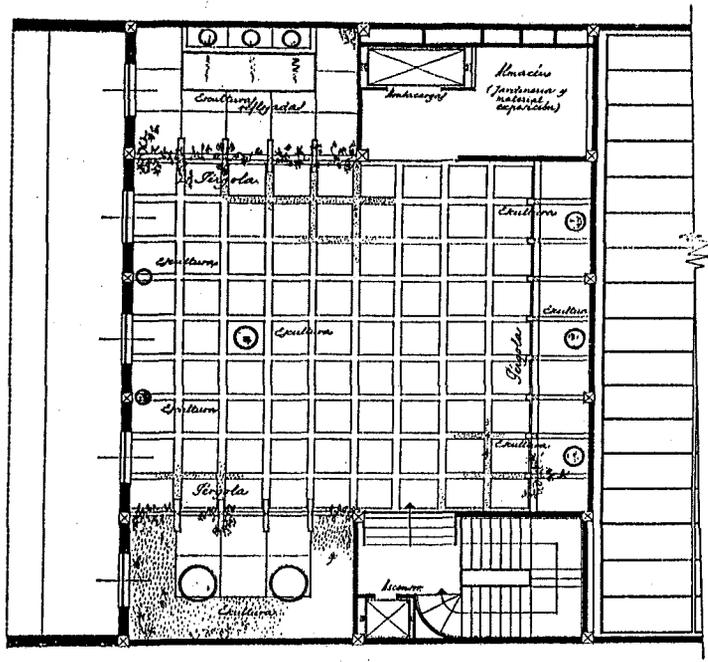


Planta principal.

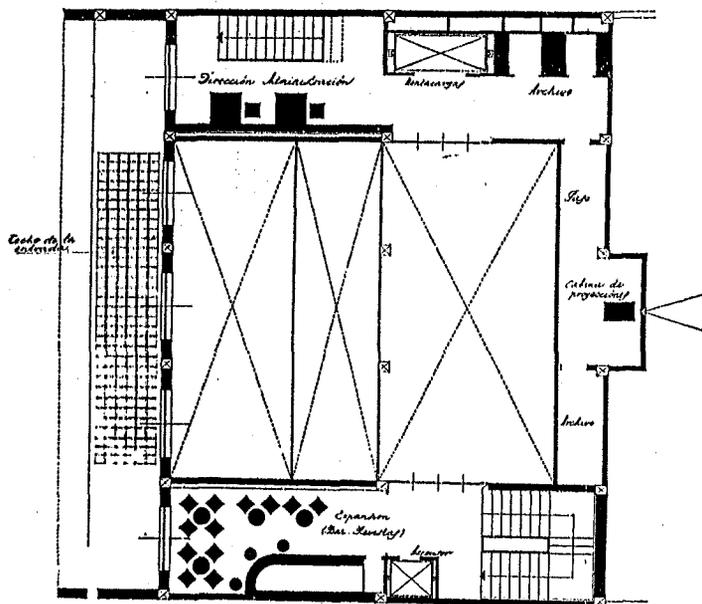


Planta baja.

Aizpurua y López Delgado.-
 Sala de Exposiciones de Bellas Artes.-
 (Revista Arquitectura, nº 2, 1936).-

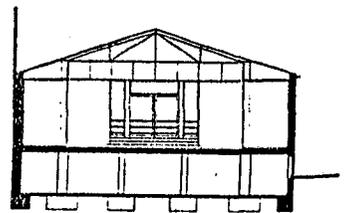
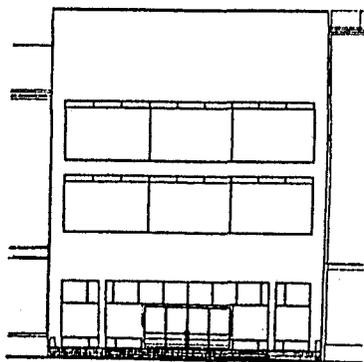
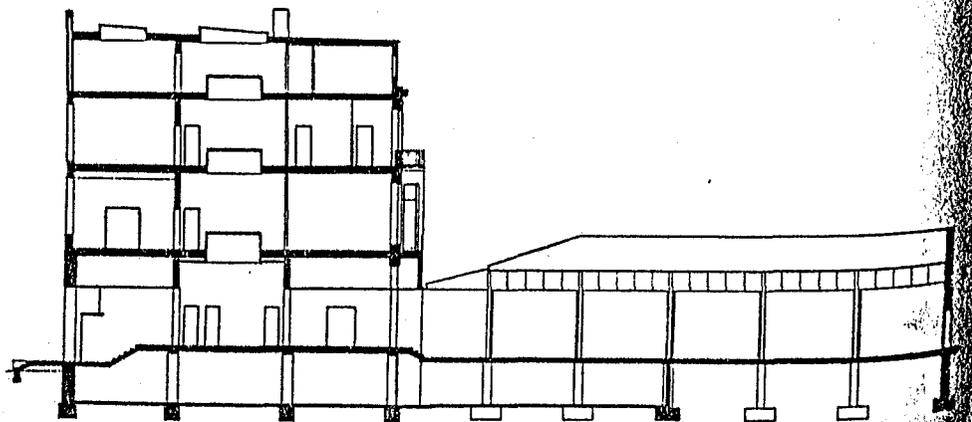
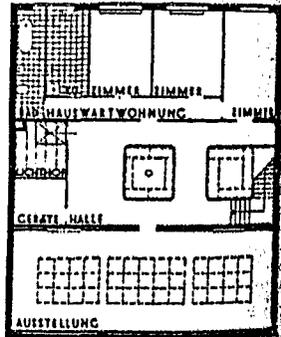
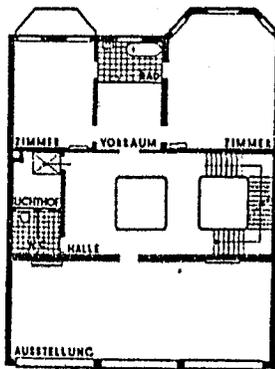
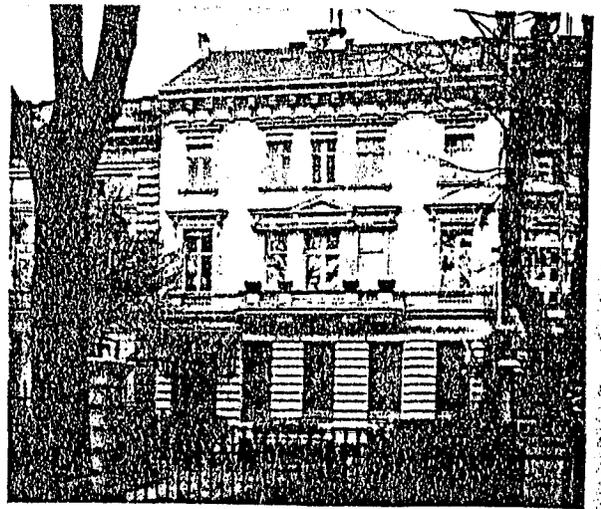
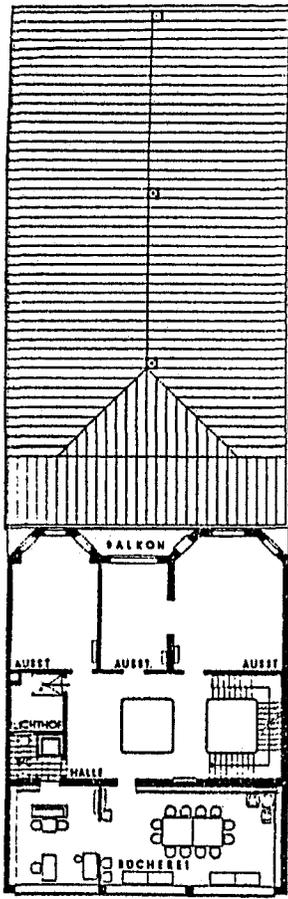
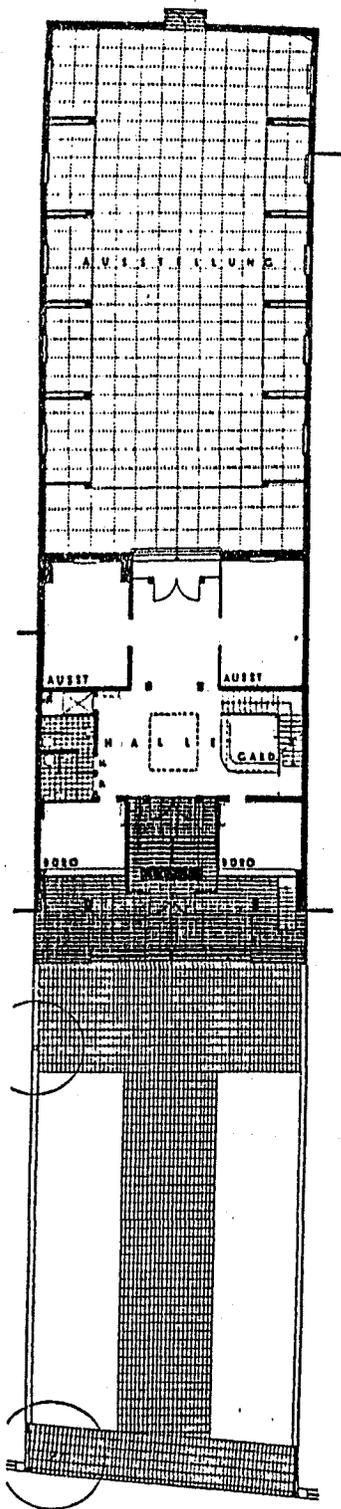


Terrazo-jardín.



Entrepanta.

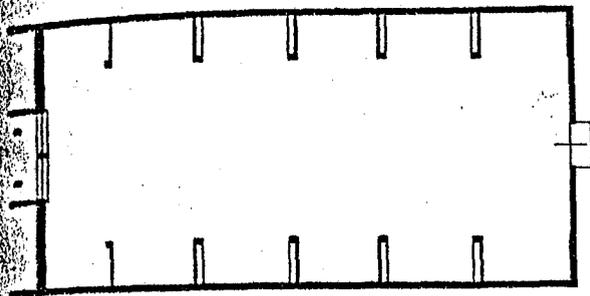
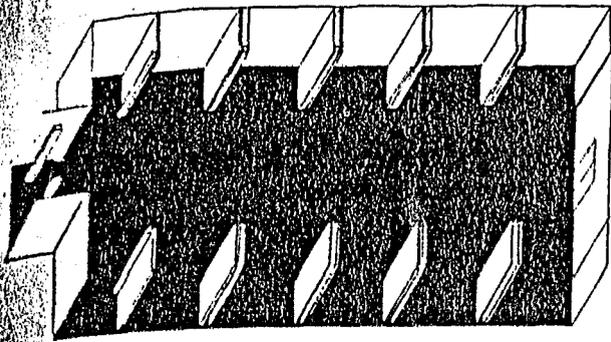
Aizpurua y López Delgado.-
 Sala de Exposiciones de Bellas Artes.-
 (Revista Arquitectura, nº 2, 1936).-



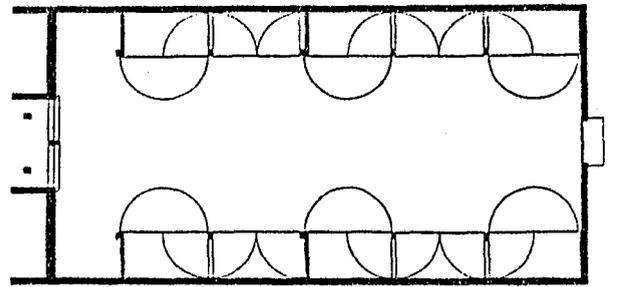
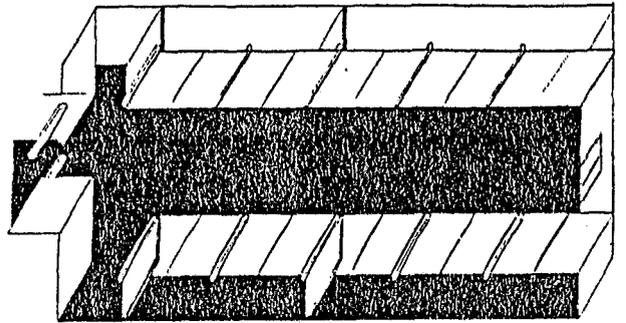
Grundrisse des Erdgeschosses
und der drei Obergeschosse.
Maßstab 1:400

Aufriß der Straßenseite, Längsschnitt und
Querschnitt. Maßstab 1:400. Rechts oben
Ansicht vor dem Umbau

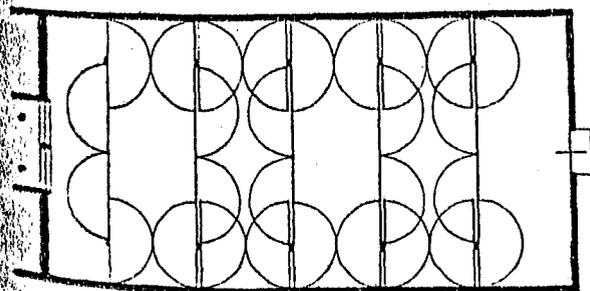
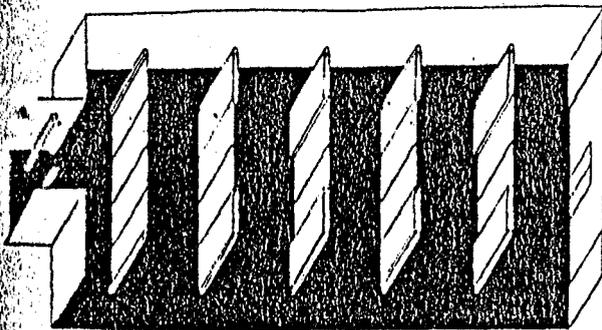
Karl Schneider, Hamburg. Kunstausstellung des Kunstvereins Hamburg 1930. Siehe dazu S. 81—84



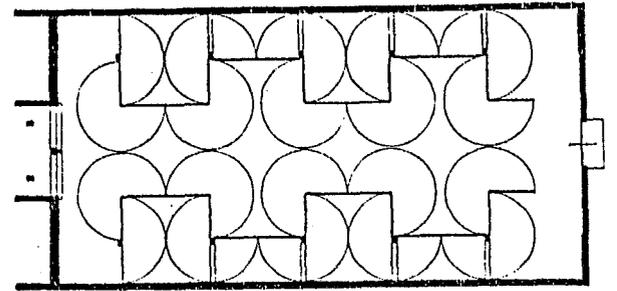
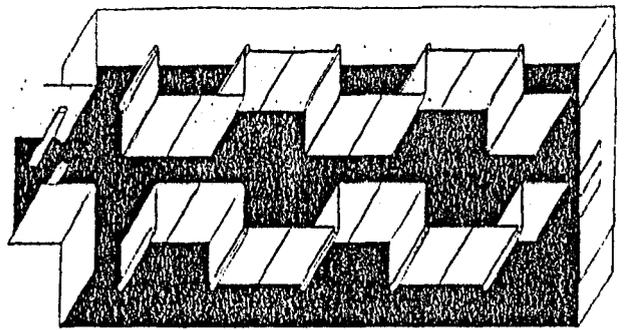
Stellung A. 118 laufende Meter



Stellung B. 74 laufende Meter

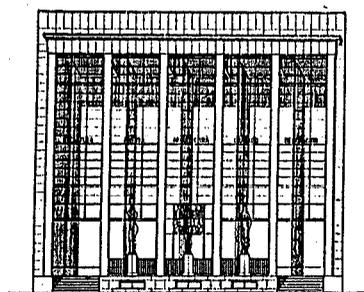


Stellung C. 167 laufende Meter

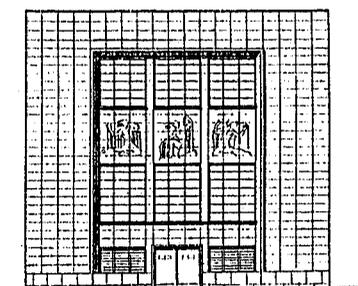


Stellung D. 204 laufende Meter

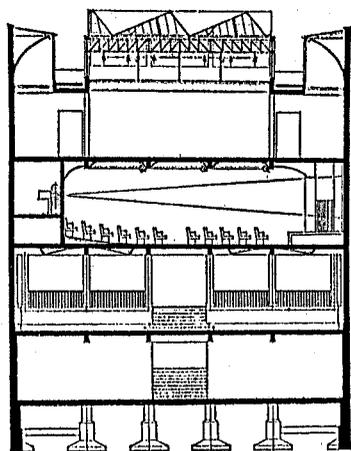
Karl Schneider, Hamburg. Kunstausstellung des Kunstvereins Hamburg 1930. Siehe dazu S. 81—84
 Vier verschiedene Kombinationen der verstellbaren Trennwände im Ausstellungssaal je in Isometrie und Grundriß 1 : 400



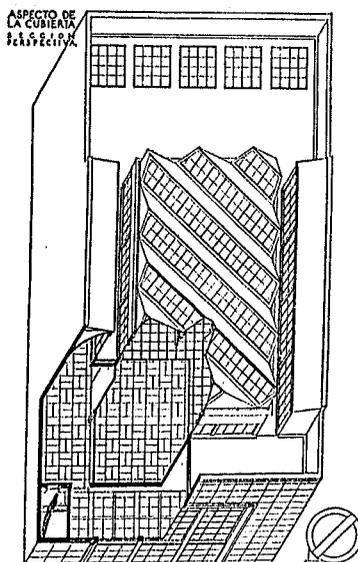
FACHADA PRINCIPAL



FACHADA POSTERIOR

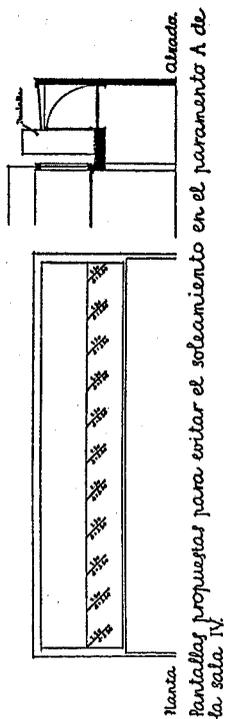


SECCION TRANSVERSAL

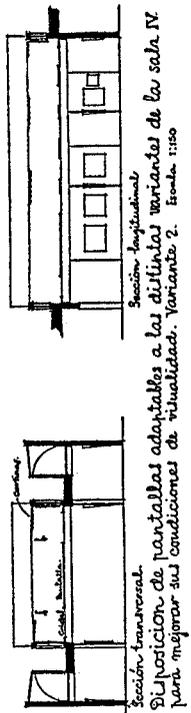


ASPECTO DE
LA CUBIERTA
PERSPECTIVA

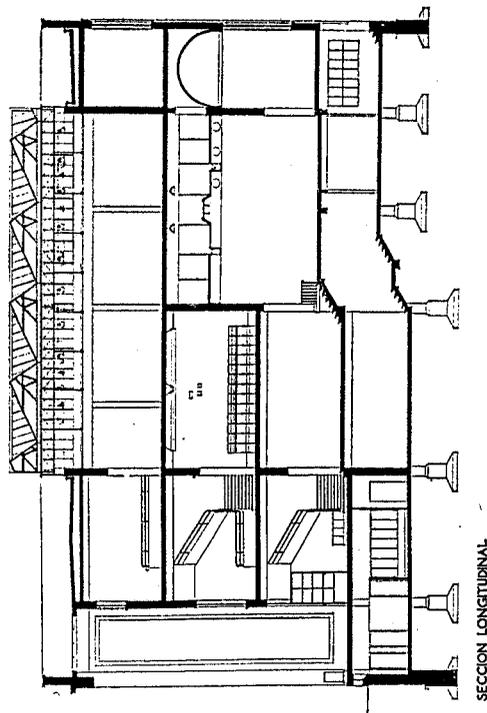
Ruiz Sarasola, Ruiz Olmos, Sáenz Calzada y Sagarra, 1935.-
Sala de Exposiciones de Bellas Artes.-
(Revista Arquitectura, nº 2, 1936).-



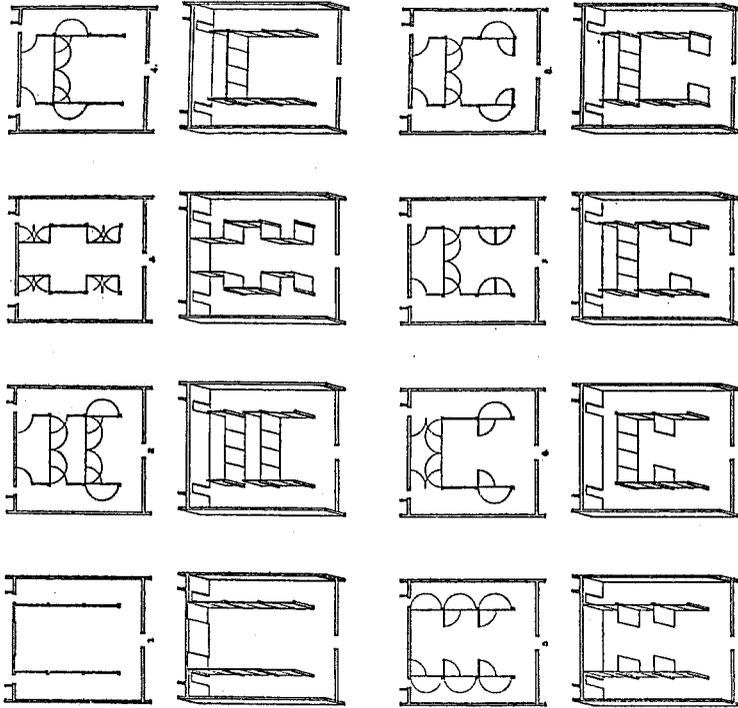
Tablero núm. 7.



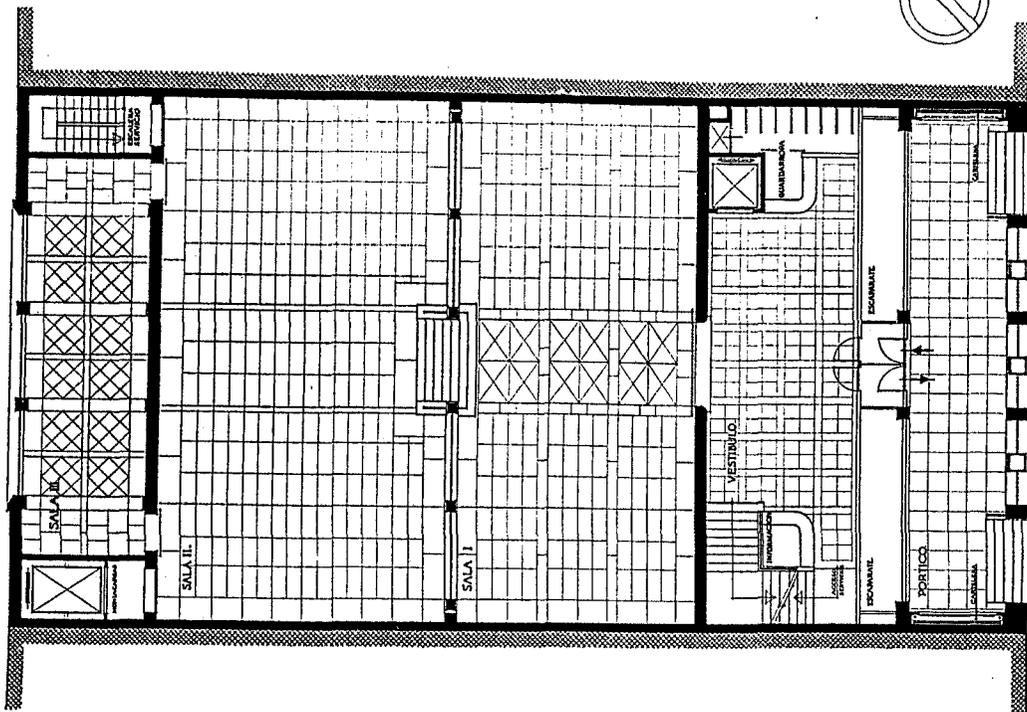
Tablero núm. 7.



FLEXIBILIDAD DE LA SALA IV.
Algunas de las posibles disposiciones

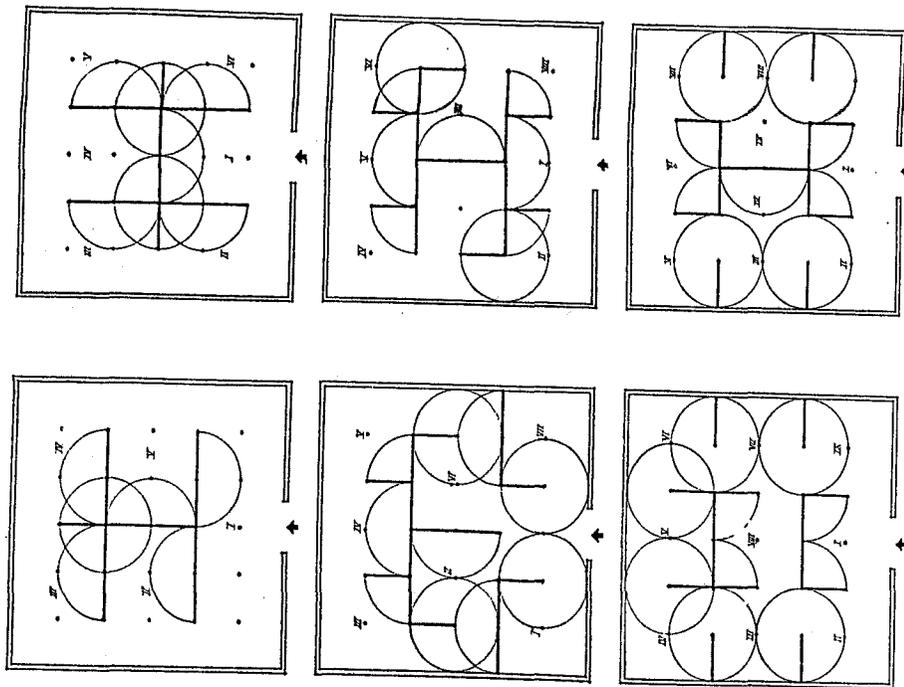


Ruiz Sarasola, Ruiz Olmos, Sáenz Calzada y Sagarra, 1935).-
Sala de Exposiciones de Bellas Artes.-
(Revista Arquitectura, nº 2, 1936).-



PLANTA BAJA

Tablero n.º 6.



Diferentes posiciones de "tabiques móviles" para subdividir la Sala de Exposiciones en 5 a 10 parcelas. Nota: La subdivisión de la Sala de 2 a 4 parcelas no se detalla en esquema por ser innecesaria y única.

Ruiz Sarasola, Ruiz Olmos, Sáenz Calzada y Sagarra, 1935.-
 Sala de Exposiciones de Bellas Artes.-
 (Revista Arquitectura, nº 2, 1936).-