

**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

---

**EPILOGO. -**

---

---

## EPILOGO.-

---

Se ha intentado con lo expuesto hasta ahora mostrar, de una determinada manera, nuestra investigación sobre un período de la arquitectura en el País Vasco, estableciendo quizás una nueva valoración acerca de arquitectos y arquitecturas.

Dicho estudio tuvo en su origen los problemas propios de cualquier investigación histórica, acrecentados en este caso por la casi inexistencia de trabajos anteriores y de archivos públicos especializados mediante los cuales acceder a pruebas documentales históricas. Como primera decisión se eligieron dos amplios campos de búsqueda:

-uno de ellos nos permitió situarnos en el ambiente cultural a través del vaciado de revistas generales (1) y especializadas, tanto españolas (2) como extranjeras (3), diarios locales de la época (4) y archivos del G.A.T.E.P.A.C., donde a través de la correspondencia mantenida entre los Grupos Este y Norte (5) hemos sabido de las inquietudes, opiniones, lecturas, viajes, etc, de algunos notables protagonistas de esta historia;

-el segundo empeño, opción fundamental para el objetivo general de este trabajo, consistió en analizar el período a

partir de las obras y proyectos producidos. Esto nos obligó a la ardua empresa de localizar la documentación necesaria a través de los archivos municipales y de fondos particulares de arquitectos, propietarios o descendientes, complementados con algunas de las revistas especializadas arriba mencionadas y otras más actuales.(6) Esta labor se realizó no sólo por las imprescindibles exigencias de exactitud para ordenar la vorágine de datos existentes, algunos de ellos contradictorios, sino tratando también de no limitarnos únicamente a su cotejo, intentando una pesquisa lo más amplia y libre de juicios preconcebidos posible. De esta forma tuvimos la ocasión de disfrutar de la fantasía de alcanzar una interpretación novedosa mediante el descubrimiento de documentos hasta hoy ocultos o desconocidos. Sin embargo, aunque se logró localizar ciertos materiales inéditos, en la mayor parte de los casos éstos no vinieron sino a confirmar algunas hipótesis en circulación, obviamente basadas en el material ya publicado, y que se habían convertido con el tiempo en algunos de los mejores tópicos sobre la arquitectura moderna, como es el caso de ciertos puntos de vista sagazmente adoptados, -a veces conocidos y también en ocasiones olvidados en exceso-, por Sigfried Giedion. Hay circunstancias en que no parecen necesarias nuevas angulaciones o hallazgos de nuevas ideas, sin llegar por ello a la entontecedora conclusión de que ya está todo dicho acerca de un período histórico concreto, porque, entre otras cosas, a través del paso del tiempo va cambiando el contexto y con él varían la

sensibilidad, la percepción y las opiniones sobre el mismo.

En este sentido, el concepto de diafanidad, la concepción tridimensional del espacio, -frente a la importancia de la planta, sección y alzado en la arquitectura beauxartiana-, la fachada nocturna, el mobiliario y el espacio moderno, la ligereza, las nuevas relaciones entre interior y exterior, etc, son todas ellas características, y en ocasiones categorías, específicas de la llamada arquitectura moderna, ya entonces sancionadas por la mejor crítica y en este trabajo corroboradas y restablecidas. No fueron sin embargo estos conceptos nuestro punto de partida, sino que ha sido la evidencia de las pruebas documentales analizadas de un período y lugar concretos, -en este caso el País Vasco de los años treinta-, quien nos ha vuelto a poner de manifiesto su vigencia, quedando aquellos de esta forma dimensionados históricamente, tal y como nos parece más propio dadas las limitaciones, -geográficas, demográficas, culturales y económicas-, vascas y españolas en general, tan alejadas de los parámetros europeos.

Se podría llegar a decir, una vez sopesados los resultados de la investigación, que los frutos de la misma han comportado un doble rescate: por un lado de la arquitectura de un período y por otro de una cierta crítica que, tal vez por excesivamente conocidas, se ven amenazadas con perderse o, al menos, con depreciarse.

Era sabido que, en términos relativos, éste era un período especialmente sugerente de la arquitectura en el País Vasco, la cual por primera vez entra en relación directa con Europa a través de sus más inquietos y dinámicos elementos, pertenecientes a una generación con un talante distinto y mejor formada, cosa que, con seguridad, no es específica de esta disciplina sino que abarcaba a variadas ramas del saber, respondiendo, en definitiva, a un clima más general.

No sería adecuado, sin embargo, extraer unas conclusiones idílicas sobre la arquitectura o sobre los autores que nos han ocupado ni, obviamente, sobre la sociedad en general, teniendo en cuenta el grado de desarrollo que había alcanzado el arte en aquellos años, -no gratuitamente denominado como "arte de épocas inciertas" por diversos autores (7)-, punto de salida para los arquitectos más sensibles, y especialmente para aquellos poseedores de un sentimiento vertiginoso.

Serán, así, algunos arquitectos inscribibles en el formalismo, quienes, -con sus actitudes o mediante la resolución de los problemas inmanentes de la forma planteados en su afición diaria-, evidenciarán a su manera los vínculos entre arte autónomo y hecho social. Otros profesionales, sin embargo, intentaron resolver el insoluble antagonismo entre el arte y la realidad mediante planteamientos en la línea que Giménez Caballero explicita en su libro Arte y Estado, (8) donde el arte

sería entendido como propaganda y como cofrade el artista.

Ahora bien, lo que sí consideramos demostrada merced a la investigación realizada a través del examen de los ejemplos concretos es, como se planteaba en la introducción, la diversidad de arquitecturas, de posturas vitales y creativas, detentadoras de una mayor riqueza que lo que el manejo de las simples catalogaciones generales nos permitirían sospechar, -sean éstas "época histórica", "racionalismo", "arquitectura moderna", etc-, o tras denominaciones como G.A.T.E.P.A.C.. Y así también la originalidad del País Vasco en dichos años, o dicho de otra manera, cómo se moldean y matizan las problemáticas del arte y la arquitectura en un lugar y en un período.

Muchos hacen arquitectura, incluso buena arquitectura, y podemos convenir que una parte importante de la aquí analizada lo es. Sin embargo pocos son, en verdad, arquitectos. Componer buenas obras es tarea que requiere, sobre todo, estudio y sentido común. Ser arquitecto es otra cosa, algo que parece no depender de nuestro esfuerzo, ni de nuestra propia voluntad.

Hay arquitectos cuya obra parece responder, de

principio a fin, a una trayectoria definida desde premisas propias. Y hay otros, que no son menores, a los que parece atraerles ser más de un arquitecto (varios, más de uno, no decimos más que un arquitecto). Este es el caso de Aizpurua que no se limitó a ser uno. ¿Por qué renunciar a ser, al mismo tiempo, autor del Museo de Arte Moderno (1933) y del proyecto de Escuela de Montes (1935)? Es decir, ¿por qué renunciar a ser, al mismo tiempo, Le Corbusier y Walter Gropius? ¿Por qué no ser, y no en sucesión o en alternancia, varios arquitectos a la vez, en un solo proyecto en ocasiones? Esto ocurre en el Restaurante de Ulía (1928), en el que si la manera de producirse el acceso nos remite irremediablemente a la planta de la Ville Savoye, la composición general lo hace a Moholy-Nagy. O en la Villa en Fuenterrabía (1931) donde uno no termina de saber dónde comienza Le Corbusier y dónde acaba Hans Schmidt.

Alguien podría pensar que una obra tan varia, tan dispersa, tan complejamente generada, -donde los aspectos espaciales mediatizan tanto la elección tipológica, aparentemente inmediata entre uso y forma, como su manipulación -, es menor en su acervo lírico que la unívoca. Pero no ocurre así. Lo que más atraía al arquitecto Aizpurua, seguramente, es la diversidad aparentemente centrífuga, un don proteico cuya unidad esencial, que sustenta el recorrido, no debe buscarse tanto en su lectura externa sino en el mismo fundamento de su obra. Aquí es el tono lo que importa, más que la unidad del discurso. Y pocas pasiones



en el País Vasco han sido inequívocamente, irreductible e inconfundiblemente arquitectónicas en su proceso de desarrollo como la obra de José Manuel Aizpurua y Azqueta.

Lo que con consistencia de diamante destella de sus obras, lo que en ellas verdaderamente nos subyuga, es su oportunidad. La de Aizpurua fue una arquitectura necesaria en el País Vasco, soberana, imponente y serena como la que late en el Club Náutico donostiarra o en la casa de vecinos de Fuenterrabía del año 1935.

Visto desde el presente, la faceta más impresionante de Aizpurua es su rigor moral y estético, ese vigor esencial con el que supo ser siempre arquitecto y no otra cosa que arquitecto.

Un personaje mucho más unívoco es Luis Vallejo. Su pequeña obra, una vez abandonados sus primeros trabajos de observancia neoplástica, consiste en la obtención y organización de organismos funcionales basados en un evidente rigor constructivo. Así, la estructura de muros portantes perpendiculares a fachada, en sus diferentes tamaños, es capaz de recoger desde el proyecto de bloque para la S.S.L. hasta diferentes propuestas de vivienda no identificadas, el proyecto de un edificio de viviendas para los médicos internos en el

Hospital de Basurto o el proyecto para Solocoeche en colaboración con Juan de Madariaga. La estructura de pórticos es por el contrario utilizada en la interesante investigación sobre las Escuelas de Barriada y en el casi único proyecto construido de Luis Vallejo, la Escuela Vasca de Errotatxueta en Bilbao, un pequeño edificio desmontable. En otros casos la superposición de las dos estructuras soportará la solución como ocurre en el proyecto para el Concurso de Vivienda Mínima publicado por Ernst May. Este rigor en la concepción de la estructura es la base que da lugar al tipo edificatorio y adquiere relevancia expresiva al ser en unas ocasiones vista y en otras condición de la figuratividad. De cualquier manera, todo el trabajo de Vallejo parece dar forma a una ideología "productivista" que está latente en otros muchos detalles de su quehacer, -en la línea de las investigaciones del grupo radical suizo ABC -, y que contrasta con la existencia de un sector de la construcción con abundantes limitaciones tecnológicas como se puede observar en diferentes fotografías de los procesos constructivos. Esta contradicción, unida a la pérdida de la fe en el carácter regeneracionista de una arquitectura que no llega a construirse, quizás explicase el abandono radical de la profesión por Luis Vallejo una vez terminado su proyecto de Errotatxueta en 1932, sin descartar, desde luego, otras posibles razones de orden externo. (9)

Aizpurua y Vallejo son dos hombres de su tiempo, dos arquitectos, dos amigos, cuyas voces enmudecieron

prematuramente para la arquitectura. Como dos novias que aparecieran y se extinguiesen, enmarcando los límites temporales del periodo estudiado.

Otros arquitectos arrancarán en este momento con pocas pero exquisitas obras que anunciarán una brillante carrera profesional desarrollada fuera del campo de trabajo que nos ha ocupado. Como se habrá adivinado, nos estamos refiriendo a Juan de Madariaga y a Eugenio de Aguinaga. Madariaga se titula en 1931, colabora con Vallejo y más asiduamente con Zarranz, con quien en 1932-33 gana el Concurso para el Grupo Escolar de San Francisco, oficialmente denominado Tomás Meabe, con un proyecto espléndido que anuncia la que luego sería una deliciosa obra arquitectónica que se desenvolverá desde 1937 hasta los años cincuenta en México, unas veces individualmente, como en el Edificio de Apartamentos en la Avenida de los Insurgentes en México, D.F., (10) y otras en colaboración con destacados arquitectos nativos como José Villagrán García. A su vuelta a Vizcaya realiza de una manera silenciosa el conocido edificio para Degremont en Asúa y varios proyectos de villas en los que pone de manifiesto una vez más su gran ductilidad.

Eugenio de Aguinaga inicia su actividad

profesional en 1934, colaborando con su primo J.M.Aizpurua en el Concurso de Cartagena donde obtuvieron el primer premio. En 1935 proyecta y construye la Casa Sollube en Ategorrieta (San Sebastián), que es la casa individual más hermosa llevada a cabo en el País Vasco en estos años y sin duda una de las mejores de toda España en este período. La frescura con que se nos presenta aún hoy este edificio expresa claramente lo que fue el inicio de una trayectoria multiforme, en la que a veces se nos muestra wrightiano, otras aaltiano, y en ocasiones miesiano, pero siempre arquitecto. Ahí están el Club de Golf en La Galea, el Sanatorio de Santa Marina y las torres de Etxe-Zuri en Bilbao para confirmarlo.

Los autores hasta aquí recapitulados, adscribibles al Grupo Norte del G.A.T.E.P.A.C., no agotan toda la buena arquitectura ni las preocupaciones de los años treinta. Podemos observar otro grupo de profesionales, de trayectorias conocidas, de variada procedencia y que, trabajando individualmente, responden de una manera particularizada y personal a otras sugerencias de la época, siendo, sin duda, la más importante, la relación entre las artes plásticas y la arquitectura.

En la década de los treinta este tema, -que, por cierto, nunca interesó a los miembros del G.A.T.E.P.A.C.-,

aglutina todo un variopinto conjunto de personajes, asumiendo las artes plásticas la condición de artes aplicadas tanto en su sometimiento a la arquitectura como en su papel de vehículo comunicativo de los valores que se pretenden divulgar. Ténganse en cuenta las intervenciones de los escultores Juan Adsuara y José Capuz, la del también escultor Frederic Marés o la del pintor Juan de Aranoa en obras de Manuel Galíndez; la de Gustavo de Maeztu con Secundino Zuazo y Tomás Bilbao; el proyectado mural de Jenaro Urrutia con Diego de Basterra y Luis de Elejabeitia; los frescos de Juan de Aranoa y Jenaro Urrutia con Tomás Bilbao y la colaboración del pintor José María Ucelay en una obra de Pedro Ispizua, entre otras. (11)

Desde el punto de vista de los artistas plásticos vascos queda muy explícito el deseo de participar en esta tarea a través de la serie de entrevistas efectuadas por Crisanto Lasterra y publicadas en el diario Euzkadi en 1933 con el título genérico de "Hablemos de Arte", en las que participan Jenaro Urrutia, Antonio Guezala, Juan de Aranoa, Gustavo de Maeztu y Manuel de Basterra. (12) En estas charlas los artistas, aparte de propugnar su papel de "operario" en el sentido que decíamos más arriba, -y que coincidiría con la línea de la argumentación de Giménez Caballero-, hablan del sentido "social" que encerraba este tipo de colaboraciones frente al trabajo convencional en sus talleres, del aspecto divulgativo de la propia obra y, en definitiva, de una especie de nuevo "realismo".

Siguiendo con este conjunto de profesionales no integrados en el G.A.T.E.P.A.C., presentan situaciones muy diferentes en todos los órdenes: razones personales, geográficas, de formación, edad, etc., dan lugar a respuestas y valías muy distintas en este período. Algunos trascenderán su propio trabajo y los planteamientos comunes hasta llegar a hacer evidente una forma propia de entender la arquitectura. Si, como dice Aldo Rossi, "el primer anticipo de teoría creo que es la obstinación en algunos temas y precisamente es propio de los artistas, y de los arquitectos en particular, el hecho de centrar un tema, para desarrollarlo, realizar una elección dentro de la arquitectura, y procurar resolver siempre aquel problema". Esta obstinación sería también " el signo más evidente de la validez y de la coherencia autobiográfica de un artista, de la misma manera que Séneca afirmaba que el estúpido es el que siempre empieza de nuevo desde el principio y que no cuida de desarrollar de una manera continua el hilo de su experiencia propia".(13) Si ello es cierto, la personalidad de Manuel Galíndez nos aparece paradigmática.

Sin pretender caracterizar, ni mucho menos, la figura de Galíndez, -que excede, y no sólo en lo cronológico, del ámbito de este trabajo-, no se puede dejar de subrayar la coherencia de su pensamiento en el conjunto de sus rigurosas obras, algunas de las cuales han sido aquí analizadas.

Frente a las investigaciones compositivas

puramente plásticas, frente a la arquitectura que confía en la incorporación de las artes para dotarse de contenidos, o frente al funcionalismo, el trabajo de Galíndez parece encontrar su tema de exploración en las posibilidades concretas de la arquitectura, mediante su reinterpretación e incorporación de nuevos materiales y formas nuevas. Las preocupaciones aparentemente de índole visual que hemos observado en las obras de Galíndez no son sino fruto de la búsqueda de una monumentalidad, -y de su deseo de imponerla-, que realza las cualidades artísticas del propio emplazamiento, hasta llegar siempre a caracterizarlo.

Pero, en un momento tan determinado del desarrollo del arte, ¿hasta qué punto las hermosas y enigmáticas construcciones de Galíndez, por su exceso de fuerza, por lo incommovible y pétreo de su grandiosa monumentalidad, -o tal vez por el interés de mostrarla-, no son quizás también síntoma y contrapunto de una época insegura?.

---

NOTAS AL EPILOGO.-

---

1. **Novedades, La Gaceta Literaria y Vértice.**
2. **AC, Arquitectura y Propiedad y Construcción.**
3. **Cahiers d'Art, Das Neue Frankfurt, Moderne Bauformen, Quadrante y Architettura.**
4. **Euzkadi y El Liberal.**
5. Véase Anexo 1.
6. Nos referimos especialmente a la revista Nueva Forma.
7. Referencia necesaria constituyen, entre otras, las obras de María Luisa Caturla, **Arte de épocas inciertas**, en dos ediciones de Arbor y La Revista de Occidente, ambas realizadas en Madrid en 1944, y de T.W. Adorno, **Teoría estética**, Taurus Ediciones, Madrid, 1971.
8. **Arte y estado**, Giménez Caballero, Madrid, 1935.
9. Véase la carta de 31 diciembre 1933 de Aizpurua a Sert en el Anexo 1.
10. Publicado en la Revista Arquitectura de México, n.25, junio 1948.
11. Un listado más amplio del muralismo en "Crónica de hechos y prácticas artísticas en Vizcaya 1931/1937", X. Sáenz de Gorbea, en **Arte y Artistas vascos en los años treinta**, op.cit.
12. Dichas charlas han sido recogidas en el libro **La Asociación de Artistas Vascos**, Pilar Mur Pastor, op.cit.. Una de ellas, como muestra del conjunto, se recoge en el Anexo 5.
13. "Architettura per i musei", Aldo Rossi, en AA.VV., **Teoria della progettazione architettonica**, Bari, 1968.