

**CRONICA DE UN SUEÑO. (Del grupo R a la Escuela de Barcelona).
Helio Piñón.**

Las monografías dedicadas a trazar un panorama de la arquitectura catalana contemporánea parten de un supuesto que trasciende el mero reconocimiento de su identidad cultural, a saber, que tales arquitecturas han alcanzado un nivel de calidad poco común incluso en comunidades más amplias. La explicación genética del fenómeno no parece sostenible más allá de ese racionalismo biológico cuya fortuna social no redime su incierta genealogía. Tampoco resulta convincente el argumento de la mera reverberación histórica de episodios ilustres del pasado que, como el Modernisme, se han convertido en mitos básicos de la catalanidad artística. Por ello, la tarea fundamental en un proyecto de esa naturaleza debería ser la identificación de las condiciones que, enmarcando los acontecimientos, sustraen a las actitudes y obras del ámbito de la casualidad histórica y a la vez disipan cualquier sospecha de reducción determinista. En cualquier caso, tal es el propósito de las notas que siguen.

Su objeto será el ciclo que arranca de los primeros años cincuenta con el nacimiento del Grupo R y concluye a finales de los sesenta con la representación pública de la llamada Escuela de Barcelona. Momento álgido de ese proceso va a ser la polémica sobre el Realismo, localizable en el tiempo a principio de los años sesenta. A este respecto, debo decir de antemano que los límites temporales no responden a un criterio más o menos pragmático de dividir la historia en décadas para facilitar su referencia, sino que en este caso el sistema decimal se aproxima al ritmo histórico de unos acontecimientos sin los

que sería difícil entender las vicisitudes de la difusión de la arquitectura moderna en Catalunya.

1.- Un escrito primerizo en el que Oriol Bohigas glosaba la arquitectura de los mestres de cases del s. XIX como asunción de un clasicismo no arqueológico capaz de cimentar cierta barcelonidad arquitectónica sin "originalidades ni extravagancias" (1), provocó la reacción airada de Antoni de Moragas en una carta pública que, como reconoce en su crónica postuma del Grupo R, mostraba "toda la intransigencia de un converso". Esta polémica y la relación entre los protagonistas que provocó el incidente tuvieron que ver con la fundación del grupo.

En agosto de 1951 se construyó la primera junta directiva del Grupo R que reunía a nueve arquitectos en torno a un propósito común de incorporarse al desarrollo de la arquitectura moderna. La idea de modernidad que se trataba de suscribir, en cambio, no afectaba por igual a todos sus miembros: si en Bohigas era, sobre todo, un modo de actualizar la fidelidad a la tradición y en Moragas, el despertar apasionado del sueño pompier, Josep M^a Sostres y Joaquim Gili actuaban con plena consciencia del sentido histórico y social de la arquitectura moderna; para José Antonio Coderch y Manuel Valls la idea de modernidad estaba ligada a ese funcionalismo mediterráneo que, preconizado veinte años antes por el GATCPAC, reconocía en el racionalismo contemporáneo el ámbito propicio para el desarrollo de la iconografía vernácula.

Todos compartían, en cambio, la idea de que, superada la fase más rígida y dogmática del funcionalismo, la arquitectura orgánica -y la obra de Alvar Aalto, en particular- representaba el estado mas avanzado de un proceso que lo trascendía histórica y estéticamente. "Ahora esperamos que la visita de Aalto venga a ser el espaldarazo definitivo a un grupo de jóvenes barceloneses que, de un tiempo a esta parte, aferrados a la sana tradición finisecular y aprendiendo la lección extraordinaria del funcionalismo, se han lanzado impetuosamente y con

una fé extraordinaria a la nueva arquitectura orgánica": con estas palabras culmina un texto que redactó Bohigas para ser radiado con motivo de la visita de Alvar Aalto a Barcelona, en abril de 1951 (2).

Josep M^a Sostres, en 1950, veía en la arquitectura orgánica la antítesis del funcionalismo, al oponer "al sentido de lo abstracto lo concreto, a lo absoluto lo relativo, a lo ideal, lo sentimental" (3); la restauración de la subjetividad frente al imperio de la lógica abstracta, entendida "como una 'manera de sentir' y de 'hacer' mas que de 'idear', y mas ligada, por tanto, al caso concreto y diverso, a las circunstancias generales, al país, a la raza, a la personalidad o al grupo". En ese mismo escrito recogía las palabras de Giedion acerca de Aalto como artifice del "salto definitivo desde el funcionalismo puro a lo irracional y lo orgánico".

El organicismo se asumía explícita o implícitamente como doctrina que hacía compatible el criterio de modernidad con el de identificación cultural.

Solo así, desde una perspectiva en la que lo moderno coincide con la exaltación de lo vernáculo, parecía razonable un proyecto cultural que debía distanciarse críticamente de los símbolos de la dictadura y, a la vez, implicar a sectores significativos de la burguesía catalana.

En otro caso, la actividad del grupo quedaría reducida a una benemérita iniciativa privada, condenada a nutrirse de su propia autocomplacencia.

Pero, el recurso al organicismo como sistema teórico alternativo al funcionalismo no suponía su adopción como doctrina normativa en el proyecto. Se convocaba sobre todo como argumento que legitimase la moderación del rigor funcionalista, la erosión de sus aristas más críticas -siempre dispuestas a ahondar en la grieta que separa sistema artístico y convención social-

para volverlo mas servicial en el mitico empeño por aproximar el arte a la vida. Abandonar la abstracción que convierte en extraño el artefacto moderno e invocar, en cambio, esa dimensión moralizante y didáctica que se habia convertido en ingrediente básico de la interpretación canónica de la arquitectura moderna. En realidad, salvo algunas referencias más o menos explicitas a la arquitectura de Aalto, en las obras de Sostres y Moragas tanto los criterios formales como el repertorio de elementos pertenecen al ámbito del funcionalismo difuso.

2.- Hasta aquí los ingredientes y presupuestos que contenía el empeño en reconstruir un sistema simbólico en torno a la arquitectura moderna, basado no tanto en la axiomatización de principios como en la implicación social; apoyado en una serie de convenciones capaces de extender en el tiempo la idea de que "la modernidad no es solamente un atributo válido y predicable de la cultura catalana, sino su carácter constitutivo mas fundamental: la cultura catalana nace precisamente como fenómeno de modernidad". (4)

Pero, al mismo tiempo que la idea de modernidad de los distintos miembros del grupo no era la misma, tampoco deben considerarse comprometidos por igual con el proyecto a que me acabo de referir.

El abandono del Grupo R por parte de Coderch y Valls, en 1953, es el primer síntoma de tal diversidad de actitudes. La decisión consume sus reticencias a celebrar la primera exposición de proyectos, y supone una toma de postura inequivoca acerca de la dimensión pública de la arquitectura. La tradición de los constructores de la Barcelona del s. XIX que Bohigas propone emular es el paradigma de una actuación pública ejemplar en su condición de síntesis de valores artisticos y expectativas sociales. La tradición que Coderch invoca es la acumulación de principios que determinan una noción mitica de oficio, entendido como faceta productiva de una ética que induce a la reflexión privada como vía de perfeccionamiento individual. La exhibición periódica de los trabajos, práctica a la que el grupo

confiaba su incidencia social y su afirmación como avanzadilla artística, no era el mejor modo de estimular un quehacer empeñado en indagar la lógica de un sistema disciplinado por los sentidos.

La casa Ugalde (1952) alcanza su máxima intensidad estética en la tensión entre el propósito de racionalizar la habitación y el empeño en que la forma trascienda la simple manifestación de ese propósito. Coderch dudaría hasta el final si el espontaneismo compositivo que en general se ha valorado por su brillantez espacial y plástica no debería haberse controlado más desde la forma, entendida como la construcción esencial a la que todo proyecto trata de aproximarse.

En 1955, con la publicación de "Creación arquitectónica y manierismo" (5), Sostres lleva a cabo una rectificación de sus propias convicciones acerca de la capacidad del punto de vista orgánico para dar cuenta de lo singular, si bien insiste en la necesidad de adoptar principios y normas que encaucen el proyecto: "Percibimos más claramente cada día, que nuestro ciclo propio, la época que nos ha tocado vivir es de elaboración y desarrollo de una síntesis definitivamente lograda". Con esta idea se inicia una reflexión que desemboca pronto en la tesis fundamental del escrito, a saber, que "Una época como la nuestra de desarrollo en extensión es ante todo una época arquitectónicamente normativa". La crítica al "afán patológico de originalidad" no se hace desde un apriori moral indistinto, sino con la evidencia de la singularidad y trascendencia del episodio artístico que enmarcaba la contemporaneidad.

La exigua distancia temporal que separa la casa Agustí (1953-55) y la casa Moratíel (1955-58) es suficiente para que la enmienda teórica adquiriera cuerpo en la arquitectura. Manierismo crítico en una y otra, pero con distintos sistemas estéticos de referencia. Cierta idea de mediterraneidad tiñe la iconografía de la primera, cuya forma puede entenderse como correlato expresivo del habitat y sus usos concretos. La segunda es, en cambio, estrictamente autorreferencial; nada de cuanto en ella

acontece trasciende su propio marco legal de artefacto ajeno a las convenciones del habitante. En la memoria que acompaña a su publicación, Sostres justifica por imperativos económicos el uso de un muro de ladrillo como soporte, asumiendo con desagrado la flagrante impureza estética. La convención constructiva es irrelevante ante la perfección conceptual del artefacto. La idea de arquitectura actúa como marco de referencia autónomo de un objeto ante el que no cabe mas que la admiración, sin otro vínculo sentimental que no sea el entusiasmo ante la extrañeza.

Ni el escrúpulo de Coderch, ni el compromiso con la historia de Sostres, son compartidos por otros miembros del Grupo R, que, como Moragas, continuaban empeñados en la implicación del público en un proyecto de recuperación cívica de la modernidad. En 1953, con motivo de la segunda exposición organizada por el grupo, el propio Moragas escribía: "Nuestro problema es un problema de nivel cultural, y para atajarlo es preciso empezar creando una formación arquitectónica que se extienda de las aulas al gran público, para ello es preciso disponer de cuantos elementos sea necesario". Tal empeño divulgador se concreta mas abajo, al explicar los propósitos de la muestra: "La exposición era..., y un intento de reconquistar para el arquitecto lo que tontamente se ha venido llamando decoración a secas" (6). El control del escenario inmediato de la convivencia parecía el modo mas eficaz de instaurar un sistema simbólico que, enmarcando la interacción social, ofreciese confort estético a sus convenciones.

El afán didáctico de Moragas se manifiesta tanto en el diseño de objetos de uso corriente como en su producción arquitectónica de esos años. Un artefacto cotidiano podía transformarse en objeto estético con solo incluirlo en un sistema en el que la relación hombre-objeto se incluyese en el ámbito institucional de lo artístico. Así, el manubrio, portarrollos o tirador empotrado, y las viviendas en la calle Gomis. La construcción deviene arquitectura al proyectar sobre ella la mirada

intencional que trasciende la pura efectividad inmediata. La sola atención a un cambio de material o la racionalización de una pieza de uso corriente son ingredientes esenciales de una arquitectura que aspira a ser disfrutada en los mismos términos, y valorada con los mismos criterios, que se proyecta.

Con una idea de sistema más próxima al repertorio jerarquizado de criterios operativos que al conjunto virtual de relaciones concretas, la modernidad de esta arquitectura reside en la disciplina que el uso afectado de materiales y convenciones constructivas provoca en los hábitos de convivencia afectiva con ellos. La atención crítica a las huellas de la discontinuidad del edificio tensiona el sentido común de la construcción anónima, introduciendo criterios visuales de la modernidad como disciplina a las convenciones técnicas de la tradición.

3.- A mediados de la década de los cincuenta, la arquitectura catalana está presidida por un espectro de actitudes cuya diversidad es irreductible a preferencias estilísticas o diferencias de matiz en sus axiologías correspondientes. La distancia que separa las respectivas asunciones determina ideas de arquitectura apoyadas que proponen de modo distinto las relaciones entre legitimidad estética y complicidad social.

Ello tiene una incidencia decisiva en la evolución del Grupo R: la sucesiva incorporación de los jóvenes más inquietos no disipa una polémica interna que permanecía en estado latente desde el precoz abandono de Coderch y Valls. Tras un año de escasa actividad, al plantearse la posibilidad de una nueva exposición en 1958, se perfilan dos actitudes radicalmente enfrentadas: a una carta de Pratmarsó, abanderado de los que oponían a la muestra, respondieron Martorell, Bohigas y Moragas, insistiendo en la conveniencia de su realización. Se impuso el criterio de estos últimos y se celebró la que tenía que ser la última muestra colectiva del grupo. Bassó/Gili exponen el proyecto de la editorial G.Gili, y Giraldez -asociados con López Inigo y Subías, no pertenecientes al grupo-, el proyecto de la Facultad de Derecho de Barcelona.

Revisando el elenco de obras y proyectos expuestos se aprecia una notable diversidad estilística que traduce cierta conciencia de crisis en los criterios de proyecto. Junto al edificio de viviendas de la calle Roger de Flor, Bohigas/Martorell exhiben el edificio del C.E.A.C.; al lado de la casa Agustí, Sostres muestra la Moratiel; Moragas muestra el edificio de viviendas de la calle Antonio M^a Claret junto a la parroquia de S.Jaime. En este marco, la editorial G. Gili y, sobre todo, la Facultad de Derecho adquieren cierta dimensión programática en el sentido del manierismo riguroso que Sostres defendía tres años antes en el escrito que he comentado. De los trabajos expuestos se podía desprender lo inevitable de un estilo, emblema internacional de la modernidad, se imponía al proyecto de recuperar lo específico, entroncando con la tradición cultural vernácula. La presencia histórica de la "síntesis definitivamente lograda" por la arquitectura moderna ofrecía verosimilitud social y cultural a las construcciones de los últimos años cincuenta. El estilo internacional constituía el marco de referencia y el sistema normativo, a la vez, de una arquitectura cuya incorporación a la modernidad se hacía en condiciones culturales y simbólicas que interferían de modo atípico su desarrollo.

La "unidad de estilo y de intención" que faltó al Grupo R, y su correlato, "el individualismo de sus componentes", permite -a juicio de Moragas- explicar el fracaso en su condición de avanzadilla. La diversidad estilística -menos evidente, a medida que avanzaba la década- sería, en su opinión, (7) el motivo por el que la disolución del grupo coincidió con la hegemonía de la coyuntura: la brillantez y refinamiento del edificio de la Facultad de Derecho abonaría el mito de una idea exclusiva de modernidad, asociada a los criterios estéticos y tecnológicos del funcionamiento internacional.

En realidad, la seducción alcanzó a los arquitectos más comprometidos con la realización iconográfica de la tradición, incluso a aquellos que preparaban la ofensiva realista, previa reducción de la arquitectura a sus parámetros económicos y pro-

ductivos. Los proyectos presentados al concurso para la sede del Colegio de Arquitectos de Barcelona por Moragas y Bohigas/Martorell, y la sede de la Mútua Metalúrgica de Seguros, de estos últimos, son claros exponentes de una situación que permitía a Sostres escribir en la introducción a un folleto editado el año 1960 con motivo de un pequeño congreso de arquitectos: "En Barcelona se funda, en 1952, el Grupo R, formado por arquitectos de diferente matización... cuya característica, radica principalmente en señalar una evolución definitiva hacia un estilo internacional" (8).

4.- La coincidencia de la gestación del Realismo con la plena hegemonía que el estilo internacional alcanza en los últimos años cincuenta replantea el talante con que a principios de la década se daba la bienvenida al organicismo: culmina la resistencia al imperio de los valores abstractos, aceptados por sumisión o adhesión voluntaria a la lógica de la historia. De nuevo, una idea moderada de modernidad, vinculada a la explotación simbólica de lo específico, y divulgada por proyección afectiva, es el marco ideológico desde el que se discute la necesidad histórica del internacionalismo estético.

Por otra parte, la consciencia de la faceta económica del problema de la vivienda, como marco productivo de la arquitectura, parecía autorizar el desprecio de conceptos como "forma" o "estilo"; y no debe olvidarse que la arquitectura internacional de esos años se definía en general como un estilo arbitrario, tanto en sus relaciones con la técnica como con la sociedad. En el folleto que anunciaba un cursillo sobre "Economía y Urbanismo", a desarrollar en Barcelona, en mayo de 1958, podía leerse: "la problemática de la arquitectura actual no radica precisamente en una pura cuestión de estilo. La arquitectura y el urbanismo no pueden ser una banal repetición de determinado repertorio formal. Existen, sobre todo, unas bases técnicas que orientan la arquitectura por los caminos de la industrialización, y unas bases económicas y sociales que condicionan esencialmente el desarrollo del urbanismo y la arquitectura" (9).

En el artículo de Oriol Bohigas "Cap a una arquitectura realista", (10) publicado en 1962, se insiste en la descalificación de los "formalismos y amaneramientos", de los "formulismos banales y los purismos sin contenido", como atributos de la arquitectura que entonces parecía asumir "aquella ingénuu unanimidad de estilo que Europa consiguió antes de la guerra y que hoy se ha roto de manera rotunda". La crisis de los CIAM EN Oterlő, se interpreta como la culminación de una serie de procesos de rectificación que, desde diversos ámbitos culturales, condenan las desviaciones del racionalismo, y que en el escrito de Bohigas actúan como argumentos de autoridad. En realidad, al criticar el formalismo y el pseudo-tecnicismo de la arquitectura racionalista se está tratando de neutralizar su dimensión simbólica, con lo que se ignora la condición esencial de la iconografía arquitectónica moderna; el carácter metafórico de su alusión a la técnica. De ese modo, la explotación de lo específico del sistema estético así formulado aparece como un formalismo estéril, por lo distante e inmotivado. Sin advertir que la arquitectura moderna cristaliza en estilo no tanto por su capacidad de reproducción formal como por su disposición para atender a cualquier programa con un mínimo de renunciás. En ese contexto, al reivindicar la disciplina de la construcción realmente existente -en términos análogos a como se hacía desde el brutalismo- se estaba recuperando un grado de inmediatez en la construcción de la forma que instaurase el sentido común y la proyección sentimental como marco de referencia y modo específico de experiencia estética, respectivamente. Y ambas eran condiciones necesarias de una idea de modernidad arquitectónica capaz de cimentar un proyecto más amplio de reconstrucción de la identidad cultural.

La idea de lo verosímil con la que el realismo confía mantener la complicidad social se apoya en convenciones simbólicas primarias que de ningún modo podía violentar. La idea de código estilístico, como sistema de relaciones que asociando estilos a programas relativiza la opción estética, es consubstancial a la empresa cultural que comento. De ese modo, la oposición que enfrentaba las arquitecturas de Fargas/Tous y Bohigas/Marto-

rell no sería otra cosa que el contraste de talentos con que ambos expresaban su identificación con la naturaleza de los encargos respectivos. Con la estimulante paradoja de que acaso contravenía más el sentido común de lo que debe ser un edificio de viviendas, el de la calle Pallars, de Bohigas/Martorell, que la prefiguración colectiva de una industria de productos químicos, la fábrica Dallant, de Fargas/Tous. Los términos en que se plantea la discusión acerca del contenido de progreso de una u otra idea de modernidad -la realista y la tecnologista- supone una análoga reducción del problema estético al uso social de su faceta simbólica.

5.- Pero, cualquier arquitectura que aspire a la estabilidad cultural tiende a estructurarse en estilo. La sola actitud no trasciende el mero conjunto de principios operativos que facilitan la labor de quien proyecta, pero no garantiza su eficacia social. El estilo, en cambio, se asienta sobre una convención simbólica y, a la vez, sistematiza las reglas. Con ello tiende a aproximar la producción y el consumo, en tanto que marco de referencia de una y otra.

El Realismo no surgió como traducción artística genuina de una reflexión ético-social. El texto programático de Bohigas señala, como se ha visto, la convergencia con otros movimientos que desde culturas diversas proponen la revisión de la arquitectura moderna. De todos modos, el énfasis en la tradición constructiva como vía de crítica a una idea tecnológica de modernidad y, a la vez, de recuperación de señas de identidad nacional, aproximó sus primeros productos a la iconografía del brutalism. Con la atención a las vicisitudes del proceso constructivo se quiso garantizar la calidad estética de la obra; la moral de proyecto implícita en tal empeño se consideró suficiente para dar cuenta de su identidad en tanto que objeto cultural: la unidad parecía asegurada con solo materializar los criterios que configuraban las partes.

El proyecto para el edificio de ESADE, de Correa/Mila,

y el edificio de viviendas en la Av. Meridiana, de Martorell/Boghigas/Mackay, muestran el sentido de la corrección estilística que experimentaría el Realismo y anuncian el fundamento estético de lo que pocos años después se definiría como la Escuela de Barcelona. La coherencia en la actitud se complementa en ellos con el uso de códigos explícitos que relacionan unívocamente situaciones y formas. En tanto que marcos operativos del proyecto, tales sistemas limitan la posibilidad de la forma al ámbito de las convenciones en que se fundan. La asunción consciente de la arbitrariedad, tanto en la elección del repertorio como en la institución de las reglas de combinación, marca la distancia respecto a la codificación realista, cuyo contenido expresivo se apoyaba siempre en la legalidad de cierto determinismo constructivo. La irrupción de lo arbitrario confería verosimilitud artística a una arquitectura que parecía renunciar estéticamente a la artisticidad para atender mejor a las urgencias económico-sociales.

Pero no hay que confundir lo inmotivado con lo indistinto: la negación del determinismo en el arte no comporta la homogeneización de los valores estéticos.

El proceso de estilización de la arquitectura barcelonesa que comento no puede entenderse como un hecho endógeno: supone la asunción histórica y estética de los principios de un programa de rectificación de la arquitectura moderna que desde mitad de los años cincuenta tenía lugar en Italia. La Botega d'Erasmus y la Torre Velasca definen los bordes de un espectro iconográfico que inspira directamente a los arquitectos de la Escuela de Barcelona.

Reasunción de lo artístico como atributo esencial de la arquitectura y complicidad con un internacionalismo incipiente que anidaba en Milán, con las condiciones en que se produce el espejismo de una vanguardia estusiasta, aunque pesimista y fugaz.

La propia elección del término "escuela" revela la noción

de vanguardia que desde el grupo se asume. La idea de escuela presupone la existencia de un magisterio basado en el criterio de tradición y en el principio de autoridad; ello se sitúa en el extremo opuesto de la idea dinámica de "movimiento", generalmente adoptada por los grupos artísticos avanzados posteriores a la época romántica. Distintas ideas de cultura, como acervo y como creación, completan sus características respectivas.

Las escuelas han sobrevivido a lo largo del siglo XIX asociadas a la existencia de chapeles o coteries que encarnaban determinados mitos socio-estéticos. La Escuela de Barcelona, testimonio tardío de esa supervivencia, asume la condición de vanguardia mas como reforma de las costumbres que como institución de un nuevo sistema estético; en el marco de una idea de modernidad como disenso, asumido desde el grupo social y proyectado sin mediación sobre el producto artístico. La práctica de la arquitectura parlante como instrumento de denuncia, con la que un sector significativo del grupo celebró la extinción de la Escuela, revela la renuncia a usar la vía específica de la significación estética -siempre ambigua y con mediaciones- en favor de la eficacia comunicativa del discurso directo, aun en sus eventuales incursiones por las praderas de la evocación. La Escuela de Barcelona recibía pues su autoridad del programa estético que clausuraba; su magisterio era virtual, orientado hacia un pasado irrepetible. La elección del sustantivo disipaba cualquier hipótesis de futuro y el talante vanguardista arrojó el ánimo necesario para asistir con entereza a la clausura de un proyecto que había ocupado dos décadas de la arquitectura catalana.

6.- La resaca con que se inician los años setenta no debe atribuirse a ninguna conciencia de fracaso: acaso no sea otra cosa que la turbación repentina que provocó la irrupción de las neovanguardias. Se acentuaba la internacionalización de los valores estéticos y a la vez desaparecía del horizonte artístico la idea de doctrina hegemónica. La coexistencia de sistemas distintos -opuestos, en algunos aspectos-, con referentes iconográ-

ficos dispares, provocó al principio cierta perplejidad a unos profesionales empeñados durante cuatro lustros en construir una arquitectura catalana y, sin embargo, moderna.

La confusión no duró mucho: la reducción estilística de tales arquitecturas empezó prontó a dar sus frutos. Hasta el extremo que en 1977 Oriol Bohigas ya se preguntaba si no debería hablarse de una nueva Escuela de Barcelona II (11), basada en la capacidad estilística que acreditaban nuestros jóvenes arquitectos.

Una vez mas la moderación se imponía y la catalanización de doctrinas y poéticas de extramuros residía en la habilidad que aquí se demostró en liberarlas de estridencias, tratando de terraplenar la zanja que media entre forma y vida, entre arte y sociedad. Acaso sea ese pragmatismo la condición que resuelve la antítesis teórica que sobrevuela el proyecto del nacionalismo como modernidad, y que en momentos de confusión entre lo radical y lo extravagante puede explicar el relativo interés que la arquitectura catalana despierta en escenarios tan distantes, geográfica y culturalmente.

N O T A S

- (1) Oriol Bohigas, "Posibilidades de una arquitectura barcelonesa", Destino. Barcelona, 20 de enero de 1959.
- (2) Radiado en "Perfil. Revista de las artes", de R.N.E., el 2 de abril de 1951.
- (3) Josep M^a Sostres, "El funcionalismo y la nueva plástica", Boletín de la Dirección General de Arquitectura. Madrid, 1950.
- (4) Tomas Llorens, "La Modernità nella cultura catalana. Caratteri domestici e salto nell' avanguardia", Lotus International 23. Milán, 1979.
- (5) Josep M^a Sostres, "Creación arquitectónica y manierismo", Cuadernos de Arquitectura 21. Barcelona, 1955.
- (6) Antoni de Moragas, "Exposición g.R. Industria y Arquitectura", Cuadernos de Arquitectura 18. Barcelona, 1954.
- (7) Antoni de Moragas, "Els deu anys del Grup R d'arquitectura", Serra d'Or 11-12. Montserrat, 1961.
- (8) Josep M^a Sostres, "Introducción", Itinerarios de Arquitectura. Barcelona, 1960.
- (9) Cit. en Antoni de Moragas, "Els deu anys...", cit.
- (10) Oriol Bohigas, "Cap a una arquitectura realista", Serra d'Or. Montserrat, maig 1962.
- (11) Oriol Bohigas, "Para la definición de una Escuela de Barcelona II", Jano Arquitectura 48. Barcelona, 1977.

