

Mediterraneidad y racionalismo en las vanguardias arquitectónicas de los años treinta: Italia y España.

José Morata Socías

En torno a una serie de graduados del Politécnico de Milán, surgió en 1.926, el primer grupo racionalista italiano integrado por una serie de jóvenes arquitectos que pertenecen cronológicamente a la llamada segunda generación del Movimiento Moderno. La situación arquitectónica italiana de la época era muy compleja; el fascismo hacía solo cuatro años que estaba en el poder y todavía no había dado unas directrices claras sobre la materia que nos ocupa.

Anteriormente, el futurismo en su vertiente arquitectónica, había contado con una figura importante, A. Sant'Elia, que publicó en 1.914 dos opúsculos: "El Mensaggio" y "Il Manifesto", este último posiblemente con adiciones espúreas. Ambos fueron la base de muchas interpretaciones favorables a una arquitectura moderna. Pero A. Sant'Elia, desaparecido prematuramente a los 28 años, no pudo concretar en arquitectura sus deseos.¹ Sobre su posible influencia en los jóvenes arquitectos racionalistas italianos las opiniones han sido dispares. R. Banham, ha opinado que el camino abierto por los futuristas facilitó en cierta manera la implantación del Movimiento Moderno a través de la política: "El pequeño lugar de los futuristas dentro de la jerarquía posibilitó la existencia de una arquitectura avanzada, e incluso logró cierto patrocinio para la misma en las décadas de 1.920 y 1.930: La obra de Terragni en Como y sus alrededores fue, en cierta medida, un vestir conscientemente el manto de Sant'Elia, pero con el lenguaje del estilo internacional creado en otros países"². Pero no es menos cierto, que en sus primeros artículos los racionalistas expresaron claramente su oposición al futurismo: "... la aportación de las vanguardias que nos precedieron era un ímpetu artificioso, una inútil furia destructiva que confundía lo bueno con lo malo"³.

Sin embargo, conviene señalar que la situación italiana del momento es difícilmente esquematizable por lo que respecta a la relación arte-política. Es lógico admitir parte de lo firmado por R. Banham pero matizando que no fue un proceso

tan simple. Y ello por una serie de razones. La primera de ellas es la ductilidad y ambigüedad en materia artística del régimen. La segunda, la diferente e incluso contraria filiación política de los miembros de la arquitectura racionalista. Y finalmente, en tercer lugar, la disparidad de esfuerzos y opiniones en el campo puramente arquitectónico y urbanístico.⁴

Un punto esencial en la consideración de la producción artística del momento es la actitud ante la historia y la tradición derivada de la complejidad que acabamos de indicar. Esquemáticamente podemos afirmar que existía un núcleo romano, en torno a Piacentini, de claras influencias clásico-romanas; un grupo, los llamados neoclásicos milaneses, entre los que figura G. de Finetti, el único discípulo italiano de A. Loos, que compartía las premisas de su maestro respecto a la relación con el pasado, pero con cariz más tradicional⁵; y, finalmente, los componentes del racionalismo milanés, entre los que destacaban G. Terragni, F. Albini, E. Persico y G. Pagano, cuya actitud sobre la historia es conveniente analizar en detalle.

Es preciso indicar, que no han sido superfluas las breves referencias a la compleja situación político-artística italiana, porque ésta puede explicar las contradicciones de los integrantes del racionalismo frente a lo histórico. Existían claro está, unas actitudes desdeñosas hacia el pasado representadas, por ejemplo, por la anti-ciedad de L. Figini.⁶ Pero en las figuras de dos de sus más importantes componentes existen unas ideas sobre la historia que están en abierta contradicción con la ortodoxia del Movimiento Moderno. Nos referimos a los casos de G. Terragni y G. Pagano.

Veamos primero el caso de G. Terragni. En los manifiestos del "Gruppo 7" (1.926-27) aparecen una serie ideas remarcables. Sorprende en primer lugar, una visión amplia y no restrictiva que, partiendo de muchos impulsos de la modernidad, recoge a veces los puntos de vista más heterodoxos, tal podrían ser las referencias a una arquitectura expresionista. Pero, por lo que atañe a nuestro tema, el contraste con una visión canónica es mucho mayor. Obsérvese sino lo que opina de la enseñanza de la historia: "... no sólo creemos oportuna una base sólida de la tradición clásica en el estudio de la arquitectura, sino incluso es preferible que, en los primeros años de enseñanza sea bastante más absoluta y exclusiva"⁷. Además, a continuación, señala la necesidad de la copia de modelos antiguos en el aprendizaje, si bien deben ser los ejemplos más genuinos de cada estilo. La comparación de estas opiniones con las de W. Gropius sobre este tema no puede ser más significativa.⁸

Pero es, en G. Pagano, donde se muestran más evidentes y ricas las relaciones con el pasado. Intuyó que el motivo de la separación de los jóvenes de la arquitectura, era el uso distorsionado y académico que de ella se hacía en las escuelas y el empleo de la misma por los monumentalistas romanos de su época. Pero rechazó la adversión hacia lo histórico de forma clara. Creía que eran ociosas las disquisiciones entre los partidarios del pasado y del presente, porque la única medida "del bien y del mal en el Arte no puede ser otra que un juicio estético basado no sobre la pereza de un paradigma escolar o arqueológico, sino sobre una sensibilidad inteligente que se arriesga a proyectarse en el futuro y que siente el valor de lo nuevo con la intensidad y con el respeto con el que juzga lo antiguo"⁹. Para conjugar uno y otro propugnaba una inteligente armonía volumétrica entre ambos.

Pero hay más, porque la fisonomía de cada ambiente no viene dada por los grandes monumentos sino por el nivel de la producción de la poética racionalista.

Esta última afirmación es la que evidencia un gran paralelismo con las ideas de A. Loos sobre la arquitectura "normal". Otro punto de las teorías de Pagano que ofrece una similitud interesante, con la del arquitecto vienés, es el defender la analogía entre la construcción rural y la arquitectura moderna. Ambas, según G. Pagano, comparten el carácter abstracto, geométrico, del que carecen las aportaciones académicas. Por ello, estudió las estructuras tradicionales de Malta, encontrando en ellas paralelismos con el gusto moderno por su elemental volumetría, por la esencialidad del proceso constructivo y por la organicidad del tratamiento planimétrico-distributivo.¹⁰ También alabará a las antiguas casas pompeyanas porque su racionalismo sin indulgencias decorativas hacía que pudiera considerarlas como "máquinas-edilicias"¹¹.

Pero, G. Pagano, que se acercó a la arquitectura popular y vió en ella un inmenso diccionario de lógica constructiva, no empleó el término mediterraneidad más que esporádicamente. Será su compañero C. E. Rava, el que va a configurar dentro del racionalismo italiano el concepto de mediterraneidad¹². Este se basa en esquemas en tres aspectos:

a.- Rechazo de los historicismos clasicistas y, en consecuencia, fidelidad a una arquitectura moderna sin contaminaciones estilísticas.

b.- Adscripción de la arquitectura racionalista, intrasigente, unificadora, niveladora y socializante, a los países del norte. Destacando la lucidez con que esboza unas características que luego serán esenciales en la crítica al Movimiento Moderno.

c.- Potenciación del racionalismo como una corriente procedente del mediterráneo. Esta característica según C.E. Rava, era compartida en parte por Le Corbusier. En definitiva, el sur sería depositario de una arquitectura popular "... sin edad y racionalísima, hecha de blancos, lisos cubos y grandes terrazas"¹³.

Es cierto además, que estas afirmaciones tienen un claro trasfondo ideológico pero la consideración de este aspecto no nos interesa en este momento. Aunque si conviene resaltar la filtración de sugerencias procedentes de las construcciones tradicionales dentro del entramado teórico de la arquitectura moderna.

El precedente de estas propuestas pudo ser el arquitecto F. García Mercadal, que había manifestado un gran interés por la arquitectura popular, exponiendo sus trabajos "mediterráneos" en Roma en 1.925. Si, como es sabido, tenemos en cuenta que el arquitecto español asistió a la génesis de los C.I.A.M. en la reunión del Castillo de La Sarraz (1.928), no es muy descabellado pensar en la primacía de F. García Mercadal en el intento de conjugar la arquitectura moderna con la arquitectura mediterránea.¹⁴

Pero la profundización en el concepto de mediterraneidad como algo ejemplar se dió, en nuestro país, sobre todo entre los componentes del G.A.T.C.P.A.C. a través de la revista "AC" y la figura de J. Ll. Sert.

Varios son los artículos de la mencionada revista, incluso existe un número monográfico, que nos pueden servir para sacar una serie de notas características respecto a esta cuestión¹⁵. En resumen son las siguientes:

a.- Coincidencia y paralelismo existentes entre los conceptos fundamentales del Movimiento Moderno, como son vivienda mínima, simplicidad de elementos estándar, sentido racional, formas puras y volúmenes acusados, con los similares de la arquitectura popular mediterránea.

b.- Reacción contra la imitación de los elementos decorativos realizada con pro-

fusión por la arquitectura regionalista a la que se acusa de superficial.

c.- Adscripción de la arquitectura contemporánea a la línea de la arquitectura popular mediterránea: "La arquitectura moderna, técnicamente es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye en esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales del Mediterráneo"¹⁶.

El paralelismo con los puntos del debate italiano sobre la mediterraneidad es evidente y resalta a simple vista. Pero es que además existen unas coincidencias muy marcables:

a.- Se trata de arquitectos de la misma generación, la llamada segunda del Movimiento Moderno.

b.- Sus promotores pertenecen a grupos minoritarios vanguardistas dentro de la producción arquitectónica de sus respectivos países.

c.- Proceden de países europeos técnicamente poco avanzados pero con un gran peso histórico-cultural.

d.- Ambos comparten una arquitectura popular mediterránea que da pie al establecimiento de relaciones con la arquitectura moderna, y

e.- Existe una reivindicación del sur frente al norte que remarca los valores culturales en oposición a los estrictamente tecnológicos.

Las diferencias, sin embargo, en el plano ideológico eran grandes. En el caso italiano el concepto de mediterraneidad venía ligado frecuentemente a conceptos como romanidad o latinidad de claras connotaciones fascistas, en el fondo de las cuales latía un nacionalismo que se oponía a una arquitectura claramente internacionalista a la que se acusaba de socializante. En el caso catalán estas consideraciones eran de índole cultural y no se les podía superponer ninguna consideración de orden político.

Distinta fue también la fortuna de los grupos que promovieron esta postura. El italiano, perdió a sus más importantes componentes muy tempranamente y, aún cuando ésto no hubiera ocurrido, la componente ideológica pesó mucho para que la consideración de la mediterraneidad fuera rechazada en la post-guerra. Sin embargo, pese a que el grupo G.A.T.C.P.A.C. se disolvió como consecuencia de la guerra civil y sus miembros, desaparecieron o se vieron obligados a emigrar, este concepto pudo ser mantenido de forma fructífera. Entre los arquitectos que se vieron obligados a salir del país, J. Ll. Sert, posiblemente inspirador de los artículos no firmados en la revista "AC" a los cuales hemos hecho referencia, sostuvo y profundizó en estas ideas sobre el mediterráneo.

Por ello, conviene que nos detengamos un poco en detalle en la figura de J. Ll. Sert puesto que es significativa de muchas de las actitudes de los miembros de la segunda generación de arquitectos del Movimiento Moderno, y además, porque su relación con la tradición y la historia nos ofrece unos matices diferenciales con la sostenida por los grandes maestros de la generación anterior.

La primera característica que destaca de J. Ll. Sert es su fidelidad global a los principios básicos de la nueva arquitectura de la que fue un difusor apasionado desde dos puestos claves: los C.I.A.M., que presidió durante los años 1.947 a 1.956, y la dirección de Escuela de Arquitectura de Harvard, en la que sucedió a W. Gropius.

Respecto a los C.I.A.M., elaboró y promovió la plasmación de los debates de éstos en dos libros que divulgaron los principios arquitectónicos y urbanísticos del

Movimiento Moderno¹⁷. Se nos presenta en ellos como un continuador ortodoxo de un movimiento que, entre los años 50-60, poseía el monopolio de la cultura arquitectónica de su época, y, en este sentido, su obra puede servirnos para medir el margen de elasticidad mínimo que permitió el respeto de una línea de continuidad estricta¹⁸.

Una vez señalada la ortodoxia es conveniente que la reconozcamos en su actitud hacia los centros históricos, que son considerados según las normas ya conocidas y típicas de los componentes del Movimiento Moderno. Se trataba de un problema de salud social y urbanística que se soluciona con medidas drásticas en las que la consideración del pasado no se tiene en cuenta en ningún aspecto¹⁹.

Sin embargo, J. Ll. Sert mantuvo dentro de esta portura general una mínima elasticidad que podría proceder de su maestro Le Corbusier. Es suficientemente conocida la personalidad contradictoria de éste y es significativo que el arquitecto catalán hablando de él hiciera hincapié en la ductilidad de su pensamiento²⁰.

La permisividad del pensamiento de J. Ll. Sert se manifiesta, entre otras facetas, en lo que respecta a la problemática de la historia y la tradición. Es, en este sentido paradigmático, el que restablezca los estudios históricos al hacerse cargo de la dirección de la Escuela de Arquitectura de Harvard. Recordemos que sustituyó en ella a W. Gropius cuya actitud respecto a este problema era radicalmente diferente²¹. Llevó además consigo a S. Giedion para que enseñara, según sus propias palabras, una historia no como la de antes sino basada en el concepto de evolución espacial²². Claro está, que las limitaciones de su tolerancia se ciñen a la línea impuesta en los estudios históricos por S. Giedion, que representa, uno de los sostenedores más preclaros de una visión canónica del Movimiento Moderno. Sin embargo, J. Ll. Sert intuyó lo importante que era la falta de apreciación de la arquitectura del pasado y el gran perjuicio que la eliminación de estos estudios supuso para los arquitectos de las generaciones sucesivas²³.

El bagaje cultural del arquitecto catalán es posiblemente la causa de la ductilidad de su pensamiento, que le hacía, sin renunciar a los principios funcionalistas, ver el hecho arquitectónico como algo esencialmente humano. Ya en su juventud había afirmado: "Arquitectos y teorizadores, sobre todo germánicos, llevaron los ensayos funcionalistas hasta el absurdo. Pero continúa la revolución arquitectónica que se ha extendido a todo el mundo y que cada día nos da nuevas construcciones, más humanas, más perfectas y más expresivas de los momentos que vivimos"²⁴.

Como ya hemos indicado esta humanización procedente del entramado cultural hace que J.Ll. Sert se acerque a la arquitectura popular, en la cual existen una gran riqueza de soluciones que una cadena de experiencias vitales han ido depositando en ella a través de los años²⁵. Son las constantes de la arquitectura mediterránea o simplemente popular, la precisión y la pureza de su lenguaje no estilístico, las que aparecen como impronta oculta en muchas de sus obras. Así refiriéndose al caso ibicenco afirma: "Sólo podrá perpetuarse la armonía y la fuerza de Ibiza si el vocabulario de las formas que le dan carácter hallan su equivalente contemporáneo. No se trata de imitar la arquitectura del pasado, construyendo incogruentes decorados que ni corresponden a nuestros tiempos ni a nuestras necesidades, pues lo que imprime personalidad a Ibiza, lo que la hace ser como es, es ni más ni menos una arquitectura nacida de limitaciones y resuelta con gran sencillez de formas"²⁶.

Las referencias a la arquitectura del pasado no se limitan a la arquitectura mediterránea sino que abarcan otros tipos de arquitectura tradicional, como es el caso

de la casa con patio de raigambre oriental pero también empleada en nuestra zona. K. Bastlund, autor de la monografía más completa realizada hasta el momento sobre la obra de Sert, ha destacado como una constante en la obra de éste, el empleo del patio en muchas de sus casas unifamiliares entre ellas en la del propio arquitecto en Cambridge²⁷. Pero más significativas resultan las opiniones de S. Giedion para el que Sert figura entre los mayores representantes del espíritu mediterráneo en la arquitectura moderna²⁸.

Estas consideraciones respecto a los arquitectos italianos y españoles de la segunda generación del Movimiento Moderno matizan la divulgada simplificación realizada sobre el evidente internacionalismo del mismo. Los resquicios a través de los cuales se filtraba la tradición en el entramado teórico en los autores citados son claros. Todavía existen muchas reticencias, pero el acercamiento a los modelos tradicionales daría sus frutos más tarde, cuando la crisis metodológica sea evidente y los arquitectos tengan la necesidad de recuperar la memoria histórica colectiva como componente necesaria en la elaboración del proyecto arquitectónico y urbanístico.

NOTAS

1. Véase para el futurismo arquitectónico italiano tres obras generales recientes: ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Bari, 1986; PONTUS HULDEN (a cargo de), *Futurismo e Futuristi*, Milán, 1986, MARIO VERDONE, *Il movimento Futurista*, Roma, 1986. Son interesantes también las opiniones de BRUNO ZEVI, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1980, p. 171 y ss. (incluye el texto íntegro del Manifiesto); REYNER BANHAM, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Buenos Aires, 1977, Cap. X, pp. 123-134; Y, JACQUELINE GARGUS, *The Futurist Manifestoes*, en "Architectural Design", 51, 1981, pp. 13-23. Sobre su relación con el nacimiento del racionalismo, HELLEN SHAPIRO, *The Emergence of Italian Rationalism*, en "Architectural Design", 51, 1981, pp. 5-10.

2. REYNER BANHAM, *op. cit.*, p. 133.

3. Citado por BRUNO ZEVI, *op. cit.*, p. 179.

4. Para una ampliación de las relaciones arte y política en Italia durante el fascismo, Vid.: CESARE DE SETA, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Roma/Bari, 1983; Del mismo autor, *Il Regime: la questione delle arti*, en "Domus", 624, 1982, pp. 12-16, y *Cultura e architettura in Italia tra le due guerre: continuità e discontinuità*, en SILVIA DANESI y LUCIANO PATETTA (Edición a cargo de), "Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo", Venecia, 1976, pp. 7-12; Y, JOSEPH RYKWERT, *Gli enigmi della modernità*, en "Domus", 624, 1982, pp. 9-12.

5. GABRIELE CAPPELLATO y MARINA MACCHIETTO, *Giuseppe de Finetti: inquieto maestro del nostro tempo*, en "Parametro", 126, 1984, pp. 16-22.

6. Véase la anti-ciudad de Figini en JACQUELINE GARGUS (editora), *From Futurism to Rationalism*, "Architectural Design Profile", suplemento de "Architectural Design", 51, 1981, pp. 52-53.

7. GIUSEPPE TERRAGNI, *Manifiestos del Gruppo 7*, en, idem, "Manifiestos, memorias, borradores y polémica", Murcia, 1982, pp. 39-79; p. 65.

8. Sabido es que Walter Gropius había expresado claramente su oposición a la enseñanza de la arquitectura tanto en la Bauhaus de Dessau como en la Escuela de Arquitectura de Harvard. En esta última aceptó con reticencias los estudios artísticos como complementarios sólo en los últimos años de carrera porque: "Un prematuro contacto con las obras importantes de la historia de la arquitectura puede antes disminuir que estimular las iniciativas de un principiante..." en WALTER GROPIUS, *Apolo en la democracia*, Caracas, 1968, p. 62-65.

9. Citado por CESARE DE SETA, *La cultura...*, *op. cit.*, p. 323, n° 62.

10. CESARE DE SETA, *La cultura...*, *op. cit.*, p. 325.

11. DANIELE BARONI y ANTONIO D'AURIA, *Giuseppe Pagano*, en "Ottagono", 68, 1983, pp. 26-37; p. 29.

12. SILVIA DANESI, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista: mediterraneità e purismo*, en SILVIA DANESI y LUCIANO PATETTA "op. cit.", pp. 21-28.

13. Ibidem, p. 5, n° 3, se refiere a un artículo de C.E. Rava titulado *Svolta pericolosa*, publicado en la revista

"Domus" en 1931.

14. No existe ningún dato que nos permita suponer que C.B. Rava conociera a F. García Mercadal, en todo caso los artículos del italiano son de 1931 y sus intenciones mediterraneistas, como muy lejos, son del año anterior, vid. SILVIA DANESI, *op. cit.*, p. 25. Las coincidencias sin embargo hacen que ambos firmen el documento de fundación de los C.I.A.M. en la Sarraz en 1928, aunque este dato es engañoso porque C.E. Rava lo hizo por poderes. El primer artículo de F. García Mercadal sobre el tema firmado en Roma en 1926 titulado *Arquitectura mediterránea*, apareció en "Arquitectura", 97, 1927, p. 192. (recogido por SIMON MARCHAN FIZ, *La arquitectura del siglo XX. Textos*, Madrid, 1974, pp. 322-325); Vid., también las siguientes obras de FERNANDO GARCÍA MERCADAL, *La casa popular en España*, Barcelona, 1981 (e.o. 1930), con un prólogo interesante de A. Bonet Correa; *Arquitecturas regionales españolas*, Madrid, 1984; Y, *La casa mediterránea*, Madrid, 1984.

15. Los artículos a los que hacemos referencia son los siguientes: S/A, *Elementos standard en la construcción* en "AC", 1, 1931, p. 23; S/A, *Respetemos la buena arquitectura del pasado*, en "AC", 2, 1931, pp. 22-23; S/A, *Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica*, en "AC", 6, 1932, pp. 28-30; RAOUL HAUSSMAN y ERWIN HEILBRONNER, *Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza*, en "AC", 21, 1936, pp. 11-23. El número monográfico dedicado a la arquitectura popular mediterránea es: "AC", 18, 1935.

16. S/A, *Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna*, en "AC", 18, 1935, pp. 31-36.

17. Nos referimos a J.L. SERT, *Can our cities survive?*, Harvard, 1941 (ed. catalana *Podem sobreviure les nostres ciutats*, Barcelona, 1983); y ERNESTO ROGERS, J.L. SERT Y J. TYRWHITT, (a cargo de), *The Heart of the City*, Londres, 1951, (edic. cast. *El Corazón de la Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*, Barcelona, 1955.

18. JAUME FREIXA, *Josep Lluís Sert, apuntes para un estudio comparado*, en "ON", 29, 1982, pp. 6-19; p. 7.

19. Vid. JOSEP LLUIS SERT, *Podem sobreviure... op. cit.*, pp. 92 y ss.

20. Sabido es, que el mismo Le Corbusier se referirá irónicamente a algunas de sus ideas más conocidas. Por ejemplo, conocemos sus invectivas sobre algo tan caro a su forma de hacer como el Modulor. J.L.L. Sert recoge precisamente esta faceta y no la estrictamente académica, cuando dice: "Le Corbusier estaba un día con su 'Cubiculum modularum' el de 2'26 x 2'26 x 2'26, mirando un proyecto, —lo miraba de arriba a abajo—, y finalmente dijo 'la arquitectura moderna no es tan complicada como esto'", en, *L'avanguardia lúcida. Una conversa amb Josep-Lluís Sert*, "Cuaderns d'arquitectura i urbanisme", 152, 1982, pp. 74-77; p. 77.

21. Vid. supra n. 8.

22. *L'avanguardia lúcida. Una conversa amb Josep-Lluís Sert*, en, "Cuaderns d'arquitectura i urbanisme", 152, 1982, pp. 74-77, p. 76.

23. *Ibidem*, p. 77.

24. JOSEP LLUIS SERT, *Arquitectura sense estil i sense arquitecte*, en, "D'ací i d'allà", 1934.

25. Entre los escritos de J.L.L. Sert sobre arquitectura popular destacan, aparte de los ya citados anónimos que pueden ser suyos: JOSEP LLUIS SERT, *Ibiza, fuerte y luminosa*, Barcelona, 1967 y la recopilación, JUAN GÓMEZ RIPOLL, JOSEP LLUIS SERT y RAIMON TORRES, *Arquitecturas en Ibiza*, Ibiza, 1983. Sobre la mediterraneidad de J.L.L. Sert, véase, MARIA LLUISA BORRAS, *Sert, arquitectura mediterránea*, Barcelona, 1974; esta autora precisa que el término que empleó en un principio J.L.L. Sert era "arquitectura levantina", pero en torno a 1931 introdujo el de mediterránea como más adecuado.

26. JOSEP LLUIS SERT, *Ibiza...*, *op. cit.*, p. 16.

27. KNUD BASTLUND, *José L. Sert*, Londres, 1967, pp. 134-135.

28. SIEGFRIED GIEDION, *Introducción*, en KNUD BASTLUND, "op. cit.", pp. 7-8; p. 7.

