

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III



* 5 3 0 9 8 3 7 1 1 2 *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

TESIS DOCTORAL

MARIANO Y ALFREDO RODRIGUEZ ORGAZ

ARQUITECTOS

TOMO I



LUISA BULNES ALVAREZ

1997

INDICE

PRESENTACION

INTRODUCCION: Mariano y Alfredo Rodríguez Orgaz

CAPITULO I: Situación Política y Cultural.

- I.1. La España que dejan
- I.2. La caída de Primo de Rivera
- I.3. La República
- I.4. Arquitectura y Artes Plásticas, 1900-1936
 - I.4.1. Arquitectura
 - I.4.2. Los Arquitectos
 - I.4.3. Artes Plásticas

CAPITULO II: Mariano Rodríguez Orgaz, arquitecto - pintor.

- II.1. Mariano Rodríguez Orgaz
- II.2. La Guerra Civil, Camino del Exilio
- II.3. México 1939-1940
- II.4. Mariano Rodríguez Orgaz - Arquitecto
- II.5. Mariano Rodríguez Orgaz - Pintor

CAPITULO III: Alfredo Rodríguez Orgaz, 1907-1939

- III.1. Período de formación: 1907-1930
- III.2. Granada. Arquitecto Municipal
- III.3. Granada. Arquitecto Escolar, 1934-1939
- III.4. Salida de Granada
- III.5. Alicante. Junta de Incautación
- III.6. Yugoslavia, París, camino del Exilio

CAPITULO IV: Alfredo Rodríguez Orgaz en Colombia.1939-1948

- IV.1.El exilio colombiano, 1939-1963
- IV.2.Colombia 1939-1949
- IV.3.Residencias unifamiliares y pisos
- IV.4.Hoteles, hospederías
- IV.5.Cines
- IV.6.Instituciones bancarias
- IV.7.Cárceles
- IV.8.Centros de enseñanza
- IV.9.Centros oficiales
- IV.10.Edificios religiosos
- IV.11.Hospitales
- IV.12.Anteproyectos, 1939-1950

CAPITULO V: Alfredo Rodríguez Orgaz, Estados Unidos,
Colombia, 1948-1963.

- V.1. Estados Unidos, regreso a Colombia
- V.2. Instituciones Bancarias
- V.3. Edificios religiosos
- V.4. Edificios oficiales
- V.5. Edificios Culturales
- V.6. Casas unifamiliares
- V.7. Edificios Comerciales
- V.8. Hostelería
- V.9. Anteproyectos

CAPITULO VI: Alfredo Rodríguez Orgaz, España, 1963-1994

- VI.1. Casas unifamiliares
- VI.2. Apartamentos y pisos
- VI.3. Centros culturales
- VI.4. Instituciones Bancarias
- VI.5. Museos
- VI.6. Instituciones oficiales
- VI.7. Anteproyectos
- VI.8. Propuestas culturales

CAPITULO VII: Bibliografía

APENDICES

PRESENTACION

El objeto de esta tesis es estudiar la vida y obra de los hermanos Mariano y Alfredo Rodríguez Orgaz, con el propósito de recuperar mínimamente una parte del exilio de 1939, como tantas veces se ha dicho, el más numeroso en cantidad y calidad que se ha dado en España en la Historia Contemporánea. Si para los países de destino fue gratificante acoger a tan selecto grupo, para España supuso un gran corte en el campo literario, de la investigación, de las artes plásticas o de la docencia¹.

Los estudios que se han ido haciendo a lo largo de estos años dan una idea parcial; siempre se han encontrado los mismos inconvenientes: la dispersión, la muerte prematura, como en el caso de Mariano Rodríguez Orgaz que murió en 1940, recién llegado a México, dando lugar a caer en el olvido. Por eso, en los países en los que los grupos de españoles eran más compactos, como México, han sido mejor estudiados.

El precedente de esta tesis fue un estudio de todos los arquitectos que se exiliaron en 1939, que presenté en Septiembre de 1988, en la Facultad de Geografía e Historia (Universidad Complutense) como trabajo de investigación de los cursos de doctorado, dirigida por el profesor Alvarez

¹ Según datos de Javier Rubio, de sólo once distritos universitarios que tenía España, se exiliaron: 73 catedráticos de universidad y 142 profesores no catedráticos, miembros de la "Unión de profesores universitarios en el extranjero". Rubio, Javier: La emigración de la Guerra Civil 1936-1939, Madrid, Ed. San Martín, 1977, p. 1169.

Lopera. Como guía y para esta primera investigación, tomé dos textos fundamentales; uno fue el libro de D. Bernardo Giner de los Ríos: Cincuenta años de Arquitectura Española (México: Ed. Patria, S.A., 1952)² y un segundo texto, "Los arquitectos en el exilio", Separata D.F., incluida en El Exilio español de 1939 (Madrid: Taurus Ed., 1978, pp. 59-89) escrita por Don Arturo Sáez de la Calzada³, del cual recibí inestimable ayuda y apoyo, salvo para hablarme de su obra, tanto en España, como en México.

Los arquitectos que se fueron, según los dos autores antes mencionados, fueron 45; algunos dejaban hecha obra importante (Luis Lacasa, Martín Domínguez, Bergamín, Amós Salvador, José Luis Sert y Sánchez Arcas) mientras que otros prácticamente no habían comenzado su vida profesional. De cualquier forma el cambio fue brutal, porque en los países de acogida se tuvieron que adaptar, en un primer momento, con el sentimiento de provisionalidad, trabajando, en muchos casos, en circunstancias desfavorables, e incluso no pudiendo ejercer la profesión.

² Existe otra edición de Adir Editores, Madrid, 1980.

³ Arturo Saez nace en La Labraza (Alava) 1907. Cursó estudios primarios y bachillerato en León. Arquitectura en Madrid. Perteneció al grupo activo de jóvenes intelectuales de la Residencia de Estudiantes, fue miembro fundador de la Barraca. En el Concurso Nacional de Arquitectura de 1935, en colaboración con Díez Sarasola, Julio Olmos y Enrique Segarra obtuvo el primer premio por el proyecto, "Exposición permanente de Bellas Artes", fue publicado por la revista Arquitectura, n.º. 2, setiembre 1936, pp.26 a 56. Con el advenimiento de la República se constituyó, por ley de 22 de octubre de 1931, la "Junta Constructora de la Ciudad Universitaria de Madrid", presidida por D. Niceto Alcalá Zamora y como secretario Negrín. Arturo Sáez de la Calzada fue nombrado vocal en representación de la FUE. Al término de la Guerra Civil pasó a Francia donde fue internado en el campo de concentración de Saint-Cyprien. Finalmente llegó a México en Junio de 1939 en el buque Sinaia.

La emigración de estos profesionales, fue en su mayoría hacia América. Países como México reconocieron el título automáticamente por decreto del Presidente Lázaro Cárdenas, aunque, en 1943, al terminar su mandato se creó la Dirección General de Profesionales, teniendo que volver a convalidar el título, y dándose la curiosa circunstancia de que de los veintiséis arquitectos⁴ que emigraron, sólo se reconoció el título a José Caridad y Arturo Sáez de la Calzada; tanto es así que tenían que firmar los proyectos de sus compañeros, e incluso se dio la curiosa circunstancia que Félix Candela, siendo profesor de la Facultad de Filosofía y Arquitectura, no firmaba sus proyectos.

Con Colombia había reciprocidad de títulos. Emigraron tres arquitectos: Santiago Esteban de la Mora, Germán Tejero y Alfredo Rodríguez Orgaz. En los demás países de emigración no tuvieron estas facilidades. A Argentina fue Bonet⁵ y se asoció para trabajar con Ferrari y Kurchan formando el grupo "Austral"⁶. A Cuba fue Martín

⁴ Tomás Auñón, Francisco Azorín, Jose Luis Mariano Benlliure, Emilio Blanc, Ovido Botella, José Caridad, Feliz Candela, Oscar Coll, Francisco Detrell, Roberto Fernández Valbuena, Bernardo Giner de los Ríos, Cayetano y Ramón Jara, Joaquín de la Rosa, Juan Madariaga, Estéban Marcos, Jesús Martí, Ramonell, Rivaud, Robles Piquer (primero fue a Venezuela), Mariano Rodríguez Orgaz, Arturo Sáez de la Calzada, Enrique Segarra, Arturo Sáez de la Calzada incluye a Faure, pero este arquitecto se fue después de la guerra cuando se reorganizó la F.U.E.

⁵ Para Bonet ver: Bonet, de Ernesto Katzentein et al., Buenos Aires, Espacio Editora, 1989.

⁶ Inicialmente este grupo estuvo formado por Ferrari, Kurchan, y Bonet. Posteriormente se unieron La Pera, Vera Barros, Sánchez Bustamante, Vivanco, Ungar, Peluffa, Zalza, Abellopez, Itala, Fulvia y Olezza.

Domínguez, también para poder ejercer su profesión se asoció con diversos arquitectos cubanos, Colete, Junco y Gastón, Gómez-Sampera y Díaz⁷. A Chile fueron tres arquitectos, Germán Echevarría, Germán Rodríguez Arias y Zavala. Este país era uno de los países suramericanos con más contingente de habitantes descendientes de alemanes, como dice Pablo Neruda, se sentían: "fácilmente cautivados por la meteórica ascensión de Hitler y por la fábula de un milenio de grandeza germana"⁸, circunstancia que influyó negativamente en estos tres arquitectos. Echevarría, según coinciden los testimonios de Arturo Sáez de la Calzada y Alfredo Rodríguez Orgaz, murió en la miseria en un asilo. A Estados Unidos de Norteamérica, emigró un solo arquitecto, José Luis Sert, uno de los pocos profesionales que ha destacado internacionalmente, aparte de su valía, las circunstancias que concurrieron en su emigración fueron atípicas. A la República Dominicana emigró Fábregas. A la U.R.S.S., Lacasa y a Polonia, Sánchez Arcas. A Venezuela emigraron diez arquitectos⁹. Sólo pudieron convalidar el título Bergamín y Yarnoz; los demás, en general, ocuparon puestos administrativos.

Los fundadores del grupo publicaron el manifiesto: Voluntad y Acción, Nuestra Arquitectura, separata n° 6, Buenos Aires, Junio 1936.

⁷ Para Martín Domínguez consultar el número monográfico de la revista Nueva Forma, n° 64, Madrid, 1971.

⁸ Neruda, Pablo: Confieso que he vivido. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1974, p. 195.

⁹ Rafael Bergamín, Juan Capdevilla, Deu Amat, Francisco Iñiguez, José Lino Bahamonde, Manchovas, Joaquín Ortiz, Eduardo Robles Piquer, Amós y Fernando Salvador y Javier Yarnoz.

La suerte para los dos arquitectos Escorsa y Pradal, en Francia, no fue nada favorable; a Noruega emigró Tell.

Después de haber revisado todos estos nombres, y después de consultar todas las revistas y libros a los que hemos tenido acceso, vimos que muy pocos recién llegados tuvieron libertad de acción, entendiendo ésta como el hacer "su arquitectura"; podemos casi asegurar que en un primer momento, sólo tuvieron esta facilidad Bonet, Martín, Domínguez y Sert, y en cierto modo Bergamín. Por tanto hubo un retroceso consciente, en la obra de todos se aprecia una actitud titubeante, y de acomodo al entorno que con el paso del tiempo fueron perdiendo, pero que en la mayoría de los casos no recuperaron plenamente¹⁰.

Finalmente, de este grupo, tenemos que decir que hubo tres arquitectos que dejaron la arquitectura por la pintura, Roberto Fernández Balbuena, Mariano Rodríguez Orgaz y Jesús Martí. Después de una visión de conjunto, pensé en el interés que supondría el estudio a fondo de este colectivo, para recuperar la obra y que no cayera en el olvido¹¹ tanto aquí, en España, como en sus países de destino. Esta fue la razón que me decidió para hacer el presente trabajo de investigación.

¹⁰ No citamos a Félix Candela porque antes de salir de España no había hecho nada, toda su obra empieza en México.

¹¹ Por citar un ejemplo, ha publicado recientemente ANABAD, Madrid, 1994, el libro de Julián Amo y Charmión Shelby: La obra impresa de los intelectuales españoles en América (1936-1945); la primera edición fue en 1950 Stanford University Press, en esta publicación que se dice incluye toda: "La obra impresa y comprende, folletos, artículos en revistas o periódicos y música impresa" (Página 9), destacamos la ausencia de Mariano Rodríguez Orgaz entre otros.

Las fuentes utilizadas han sido directas, como los testimonios próximos a Mariano y Alfredo Rodríguez Orgaz. Para el primero conté en primer lugar con la información que me dio su hermano, Alfredo, aunque no pudo ser tan amplia como se hubiera deseado, por haber llevado vidas completamente diferentes y separadas.

Del entorno próximo a Mariano, he podido obtener información de Arturo Sáez de la Calzada, Francisco Giner de los Ríos, Mapisa Díaz Canedo, Nina de la Mora (Vda. de Santiago Esteban de la Mora); de Rosa Chacel - muy ligada a su vida, desde la época de Roma, no se obtuvo nada más que una carta sin interés hablando de Mariano -; de Gil Albert no logré contestación¹². Finalmente y por desgracia no conseguimos ninguna información de Ramón Gaya, persona muy cercana a la vida de Mariano Rodríguez Orgaz, y uno de los que estuvo en los últimos momentos con él en México; ignoramos la causa, puesto que en un principio nos ofreció su colaboración; suponemos que se debe a motivos personales.

Los testimonios orales sobre Alfredo, han sido a través de D. José Prats y su hijo el Dr. Ramón González García. También colaboraron en todo lo que pudieron el Dr. Vicente Rojo, sus colaboradores Sanvalentín y el arquitecto Santiago González; y en todo momento recibimos la insustituible ayuda de Ana Rodríguez Orgaz.

¹² La amistad entre Mariano Rodríguez Orgaz y Gil Albert está demostrada, por el propio escritor en el libro escrito por Manuel García: Exiliados, la emigración cultural valenciana, vol. II, Valencia 1995, pp. 212-214.

Otras fuentes directas han sido, en el caso de Mariano, la localización de su obra, desaparecida en su mayoría; en el caso de Alfredo logré reunir prácticamente toda la obra, y pude consultar su archivo.

Como fuentes indirectas, primeramente leímos una serie de libros, por indicación del profesor Alvarez Lopera, director de esta tesis, posteriormente acudí a una serie de archivos y bibliotecas.

Para Mariano Rodríguez Orgaz, investigamos en Francia, en la Biblioteca del Centro Pompidou y el Museo de Arte Moderno, en Roma revisamos todo el archivo de esa época, localizable en la Real Academia de España, gracias a la colaboración del Director de la Academia D. Jorge Lozano; en México, gracias a la ayuda de Mariano López Jiménez, antropólogo, director de FONART, se hizo una búsqueda exhaustiva en la Biblioteca Nacional, Biblioteca Nacional de Antropología, Biblioteca de la U.N.A.M., Biblioteca Alfonsina, Biblioteca de Restauración del I.N.A.H., del I.N.B.A., Biblioteca del Departamento de Artes Plásticas del J.N.B.A., Archivo General de la Nación de México, Hemeroteca Nacional de México, Archivo del Canal 11, Televisión S.E.P. y librerías de viejo. Desgraciadamente, en algún momento, datos que se presentaban como evidentes se volatilizaron.

Hemos realizado asimismo consultas en la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Madrid, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo Histórico Nacional, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo de la Real Academia de San Fernando,

Hemeroteca Municipal y Residencia de Estudiantes y C.S.I.C. Exclusivamente de Alfredo Rodríguez Orgaz, hemos obtenido información en la Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Madrid (publicaciones en revistas), Biblioteca de la Embajada de Colombia. En Granada, consultamos el Archivo Histórico Municipal y, gracias a la colaboración del arquitecto Luis Llopis García, conseguimos proyectos localizados en el Archivo Histórico. Creo que hubiera sido de gran interés consultar el Archivo de D. Secundino Zuazo, para completar con la correspondencia del archivo de Alfredo Rodríguez Orgaz, pero no hemos obtenido ningún apoyo.

El método seguido ha sido en ambos casos situar histórica y culturalmente a los dos arquitectos, después seguir la línea de búsqueda e investigación, sopesando las circunstancias históricas, políticas y culturales que marcaron su obra.

Para organizar la tesis, hemos pensado que lo mejor era una introducción para explicar las bases de este trabajo. El resto de la tesis la hemos dividido en siete capítulos y éstos a su vez en subcapítulos.

El primero, dedicado a la situación histórica, política y cultural de las tres primeras décadas del siglo XX, y la influencia sobre estos dos arquitectos.

El capítulo segundo se dedica a Mariano Rodríguez Orgaz.

Los capítulos tercero al sexto los hemos dedicado a Alfredo Rodríguez Orgaz; se dividen prácticamente en décadas por coincidir con épocas de su labor profesional, cada uno de estos capítulos va precedido de una introducción, que justifica los vaivenes en la vida de Alfredo Rodríguez Orgaz.

Los problemas más comunes encontrados son los derivados de la Guerra Civil; tanto de un hermano como de otro han desaparecido obras, lo mismo a nivel privado que oficial. Fuera de España, en sus países de destino, pensamos que por resentimientos coloniales, a ellos como a otros muchos se les ha borrado o ignorado. Es de agradecer que en Colombia, en las publicaciones de carácter oficial, sí que se reconoce el trabajo de los tres arquitectos emigrados a ese país en 1939: Santiago Esteban de la Mora, Germán Tejero y Alfredo Rodríguez Orgaz.

Creo imprescindible antes de comenzar a exponer los motivos que justifican mi investigación manifestar mi agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda y apoyo han contribuido a que este trabajo finalizara.

En primer lugar a mi Director de Tesis, el Profesor Alvarez Lopera que además de dirigir y corregir este trabajo, me ha soportado con inusitada paciencia, del tal manera que, en algunos momentos, llegué a pensar que me iba a sugerir que abandonara mi investigación.

También quiero dar las gracias a todas las personas que me han facilitado el acceso a las fuentes documentales, especialmente a Annie Hjordis Johansen de Rodríguez Orgaz,

asimismo tengo un merecido sentimiento de reconocimiento hacia su marido Alfredo Rodríguez Orgaz, por la confianza que tuvo en mí, aunque entorpecía bastante mi búsqueda, por su modestia, ya que juzgaba su obra con gran dureza y me la ocultaba.

Igualmente quiero agradecer su colaboración a la Residencia de Estudiantes, a los funcionarios de la Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, de la Hemeroteca Municipal, y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a M^a Jesús Gracia (Bibliotecaria del Colegio de Arquitectos), a Don Arturo Sáez de la Calzada, a Don Jorge Lozano (Director de la Academia de España en Roma) que puso a mi disposición el Archivo de esa entidad, a Mariano Jiménez (Director de FONART, México) que con su empeño trató de facilitarme datos, a Luis Llopis García y Angel Isac, a Juan Ignacio Cueto y Ruiz de Funes, y a Enrique Alvarez Cabal que con resignación se leyó este trabajo.

Asimismo, por otras razones quiero igualmente manifestar mi reconocimiento a mi marido, a mis hermanos Veva y Fernando, a mis hijos, Santiago, Vicente, Isabel y Rosa, a Carmen Garrido y Carmen González Pruneda que pusieron todo su tesón en que acabara, y a Inma Echeverría que con gran paciencia pasó, volvió a pasar y repasó este trabajo, sin ella no sé qué hubiera hecho, A María Gil Gómez de la Serna que tanto me ayudó a ordenar "las figuras" y finalmente mi agradecimiento a Pili Rodríguez siempre dispuesta a cooperar, a Ernesto, Mari Oti, Juan, Luisa y Antonio.

INTRODUCCION:

MARIANO Y ALFREDO RODRIGUEZ ORGAZ

Mariano y Alfredo Rodríguez Orgaz nacieron en Madrid en el seno de una familia de clase media.

Según testimonio de Alfredo cursaron el Bachillerato en el Liceo Francés de Madrid por consejo del Dr. Tolosa Latour, médico y amigo de la familia, según el mismo testimonio, fue al finalizar el bachillerato, cuando sus caminos quedaron definitivamente separados¹³.

Mariano nació en Madrid en 1903 y murió exiliado en México en 1940. Su vocación por la Arquitectura fue temprana. El aspecto artístico de esta carrera representaba para él un valor adicional. La carrera, de por sí difícil, tenía un ingreso para el cual hacían falta varios años preparatorios, que se cursaban en la Facultad de Ciencias y en las academias particulares.

Para el dibujo, la academia más acreditada era la del pintor Hidalgo de Caviedes, en la Calle de San Bernardo, frente a la Universidad Central. Por allí pasaban todos los futuros arquitectos, pero se completaba el aprendizaje del dibujo en el Museo de Reproducciones Artísticas.

Mariano, dada su doble vocación de pintor-arquitecto, asistió como alumno de Simonet y Vázquez Díaz; fue una época artísticamente mediocre, en la que sufrió un cambio radical, y fue superada después de su viaje a

¹³ Estos testimonios y los que se relatan a continuación son notas recogidas en las conversaciones mantenidas con Alfredo y también tomadas de sus escritos inéditos.

Francia. Este viaje impresionó mucho a su hermano, ya que supuso interrumpir durante un año (1925) sus estudios.

En París alcanzó a vivir la gran época de Montparnasse, estudió en una escuela de la Grande Chaumiere.

A su vuelta a Madrid reanudó los estudios en la Escuela de Arquitectura y obtuvo el título de Arquitecto en 1929.

En 1931, hizo el concurso-oposición en la Academia de España en Roma¹⁴. Esta época se caracteriza por numerosos viajes: Tahití, Australia, la India, México y las islas griegas. Expuso en París, Roma y México.

Durante la Guerra Civil trabajó en la Junta de Protección del Tesoro Artístico. Al finalizar la contienda fue internado en el campo de concentración de Argelès - Sur - Mer¹⁵. Fue, gracias al esfuerzo y gestiones de Nancy Cunard¹⁶ que salió de ese encierro, junto con otros tres refugiados, entre ellos César Arconada. Nancy Cunard les llevó a su casa de campo en Normandía, "Le Puits Carré", en la Chapelle - Reanville. A su paso por París, en la

¹⁴ Archivo Real Academia de S. Fernando Legajo, 82-2/5.

¹⁵ El primer Campo habilitado fue Saint-Cyprien. Según Georges Soria: Guerra y revolución en España, 1936-1939. Barcelona, Ed. Grijalvo, 1973, p. 102; para marzo de 1939 da las siguientes cifras: Argelès 80.000, Saint Cyprien 60.000, Le Vernet 5.000 internados.

¹⁶ Hija de Lady Cunard, amiga de Aragón, apoyaba al bando republicano. Pablo Neruda dice de ella: "..., fue ella uno de esos personajes quijotescos crónicos, valientes y patéticos". Neruda, Pablo: Confieso que he vivido, memorias, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1974, pp. 176, 178, 179.

estación de St. Lazare¹⁷, se vieron los dos hermanos por última vez.

Mariano, delicado de salud, en Argelés, empeoró de su enfermedad, tuvo que ser internado en el Hospital de Perpignan. Posteriormente a ser rescatado por Nancy Cunard, tuvieron que volverle a ingresar, enfermo, en el Hospital de Vernon, según testimonio de su hermano, se repuso suficientemente como para poder embarcar en el "Sinaia". A su llegada a México se incorporó al Instituto de Arqueología, hizo exposiciones. Murió el 12 de setiembre de 1940, le acompañaron, en esos difíciles momentos, Concha Albornoz, Francisco Giner y su mujer, Mapisa Díaz Canedo.

La vida de Alfredo, nacido el 2 de febrero de 1907, transcurrió por derroteros distintos. Tras su paso por el Liceo Francés, comenzó su preparación para el ingreso en la Escuela de Arquitectura; como estudiante participó en organizaciones estudiantiles como la F.U.E. y en la Asociación de Estudiantes de Arquitectura, de la cual fue presidente, según su testimonio, esta actividad le pudo costar la carrera, y así le fue advertido por el Director de la Escuela, D. Modesto López Otero.

Entre sus recuerdos más interesantes, figura el de la Exposición de Arte Moderno de París, en 1925. Durante la visita a la Exposición, encontró a Fernando García

¹⁷ En aquellos días los refugiados españoles eran bastante maltratados y no se les permitía detenerse en París.

Mercadal, que le tomó bajo su protección y le llevó a visitar el pabellón del "L'Esprit Nouveau" allí, le dijo: "esto es lo único interesante, es el comienzo de la nueva arquitectura"¹⁸, que representaba Le Corbusier.

Antes de finalizar la carrera trabajó como ayudante de Zuazo. Para perfeccionar su formación profesional fué a Berlín; Alemania era el complemento obligado para la preparación de los arquitectos, allí estudió urbanismo y viviendas en la Escuela Técnica de Charlottenburgo. Fueron profesores suyos Max Taut y Jansen. También estudió con Walter Gropius. En ese mismo año (1931), se celebró la Bunaustellung, y la República le nombró con Juan Bautista Subirana para representar a España. Presentaron el "Plan de extensión de Madrid", proyectado por Zuazo.

De regreso a España, se puso a buscar trabajo. Fue readmitido en el Estudio de Zuazo (con este arquitecto había colaborado durante dos años antes de finalizar la carrera), lugar donde se presentó el Alcalde de Granada Francisco Menoyo¹⁹, para pedir a D. Secundino Zuazo un joven arquitecto, y así fue, como partió hacia Granada para desempeñar el cargo de Arquitecto Municipal (1931-1934), y el de Arquitecto Escolar durante dos años (1934-1936).

En esta ciudad le sorprendió el alzamiento. Tras azarosa huida, logró llegar a Valencia. Fue nombrado en

¹⁸ Estas palabras las pone entre comillas en sus escritos.

¹⁹ Francisco Menoyo, era militar de carrera, durante la Guerra Civil se incorporó al Ejército Republicano y llegó a mandar una División en el Sector Sur, fue fusilado.

octubre de 1936 representante de la Junta del Tesoro Artístico. El peregrinaje, que le llevó al exilio, había comenzado. Primero fue con Carlos Montilla²⁰ a Belgrado; tras la salida de este país, fue, según sus propias palabras, cuando comenzó la vida de "refugiado político", Francia, Colombia, EE.UU., otra vez Colombia y, finalmente España, donde murió en 1994.

²⁰ Nombrado Ministro de España en Yugoslavia. En este país la influencia de Alemania Nazi era intensa, el gobierno del Regente, el Príncipe Pablo era partidario de Hitler. La estancia tuvo el final previsto, el gobierno yugoslavo reconoció el régimen de Franco y se vieron obligados a abandonar rápidamente el país.

CAPITULO I
SITUACION HISTORICA, POLITICA Y CULTURAL DE LAS TRES
PRIMERAS DECADAS DEL S.XX.

I.1 AMBIENTE SOCIO-POLITICO Y CULTURAL

Los primeros años de la vida de estos arquitectos transcurrieron bajo los auspicios de la monarquía de Alfonso XIII, años de grandes cambios tanto a nivel nacional como internacional.

Políticamente, en España se demostró la inutilidad del parlamentarismo canovista; económicamente fue un período de quiebras, paro, caída de precios e inflación; también hubo un cambio social, se produjo el ascenso de una oligarquía industrial frente a la oligarquía terrateniente.

En el plano internacional, la Gran Guerra (1914 - 1918), supuso un conflicto entre bloques, la separación de las potencias europeas, la crisis de la Triple Alianza y la Triple Entente. Estos hechos acarrearón el fin de unas formas económicas, que dieron lugar a cambios en la organización social, en los regímenes políticos, en las costumbres y en las formas de vida; finalmente, la Iª Guerra Mundial supuso la entrada de EE.UU como árbitro en la Guerra y en la Paz²¹.

En España, la crisis económica y los conflictos internos, como la Guerra de Marruecos, dieron lugar a que irrumpiera la Dictadura de Primo de Rivera, apoyada por esa oligarquía industrial en ascenso frente a la oligarquía terrateniente, que siempre estaba junto al monarca. Los hechos se precipitaron favorecidos por la crisis; se proclamó la Dictadura impuesta por el Dictador desde Barcelona, con un manifiesto, "Al País y al Ejército"²². Como bien dice Pierre Malerbe: "... eficaz en la opinión, es un cajón de sastre que recoge cuanto puede para captar todas las opiniones dispersas y contradictorias"²³. Las primeras medidas tomadas por Primo de Rivera fueron disolución de las Cortes²⁴ y suspensión

²¹ Ver Barraclough, Geoffrey: Introducción a la Historia Contemporánea. Madrid, Gredos, 1980. pp. 80-113.

²² Entregado y Publicado en la Vanguardia (Barcelona), el 13 de Septiembre de 1923. p. 1.

²³ Malerbe, Pierre: Historia de España, dirigida por Manuel Tuñón de Lara, Barcelona, Ed. Labor, S. A., Tomo IX, 1982, p. 36.

²⁴ Ver: El Sol, Madrid, 16 de Septiembre, 1923 en la entrevista publicada en este periódico dice Primo de Rivera que no las disuelve (Las Cortes) para gobernar sin ellas, sino simplemente, para elegir otras mejores, que tendrán carácter de reconstituyente. También se puede ver esta entrevista: Tuñón de Lara, Op. Cit., p. 355.

de la Constitución; se gobernó por decreto ley, y la censura fue institucionalizada.

En el plano económico siempre se ha hablado de prosperidad, pero según el autor anteriormente citado esta fue relativa, ya que el alza resulta por comparación con el período anterior a 1910 y con años posteriores a la crisis mundial de 1929, que se manifestó en nuestro país más tarde.

El sector agrícola quedó estancado. Hubo un éxodo rural a la ciudad. Se fomentaron las obras públicas, se mejoraron los transportes y se crearon sociedades de servicios públicos que potenciaron la inversión extranjera²⁵.

Durante esos años se desarrollaron los movimientos obreros, que fueron duramente reprimidos; tanto es así que, en un principio, las huelgas disminuyeron. La U.G.T. fue admitida, y no la C.N.T., que tuvo que operar en la clandestinidad. A partir de 1926 la conflictividad social aumentó y se volvieron a reagrupar los movimientos anarcosindicalistas; en 1927 se fundó la Federación Anarquista Ibérica.

Tuvieron gran importancia los movimientos estudiantiles, que se unieron siempre a los obreros, propiciando el advenimiento de la República. En 1925 se funda la Unión Liberal de Estudiantes y en 1927 la FUE²⁶,

²⁵ Ver: Tuñón de Lara, pp. 20-21

²⁶ Véase: Ben-ami, Shlomo: " Los Estudiantes contra el Rey, Papel de la F.U.E. en la caída de la Dictadura y la proclamación de la República", Historia XVI, n° 6, Madrid, octubre, 1976, pp. 37-47.

(Federación Universitaria Escolar). La importancia de estas organizaciones se debió a que hubo un cambio fundamental en la Universidad a la que accedió una pequeña burguesía que no se había integrado en el viejo régimen y era consciente de la necesidad de cambio en la sociedad.

Culturalmente esas tres décadas fueron de gran intensidad; en primer lugar, se asistió al apogeo de la Generación del 98, definida por Tuñón de Lara como: "... un grupo más o menos coherente (que más tarde se dispersa) cuyo rasgo esencial puede ser la puesta en tela de juicio de los valores tópicos de todo dogma,..."²⁷ . Más tarde surgieron la generación de 1914, y la Generación del 27. Aparecieron las primeras manifestaciones de vanguardia²⁸; en pintura (1912), la "Exposición D'Art Cubista" en la Galería Dalmau²⁹ de Barcelona, aunque una experiencia así no se repitiera hasta 1917 con la "Exposición D'Art Français", también en Barcelona. En los años veinte se publicó el Manifiesto Surrealista que al poco tiempo fue editado en España. En Arquitectura la Generación llamada "del 25" dio a conocer las nuevas tendencias internacionales, es decir, se celebraron una serie de muestras que denotaron una inquietud cultural.

En estos años, en España se desarrolló el pensamiento krausista, que fue difundido a través de la Institución Libre de Enseñanza, fundada en octubre de

²⁷ Tuñón de Lara, Manuel: Medio Siglo de Cultura Española 1895-1936. Madrid, Ed. Tecnos, 1984, p. 103.

²⁸ Véase. Brihuega, Jaime: Las vanguardias artísticas en España 1909-1936. Madrid Ed. Itsmo, 1981.

²⁹ Expusieron: Gleizes, Metzinger, Marie Laurencin, Duchamp, Juan Gris, Le Fauconnier y Agero.

1876; los principios del krausismo se fundaban en la transformación de la sociedad a través de la cultura, estilo de vida y pensamiento. También hubo un desarrollo del pensamiento burgués-liberal bajo la influencia de otras instituciones, como Junta de Ampliación de Estudios (1907), la Residencia de Estudiantes (1910), y el Instituto Escuela (1919).

I.2 LA CAIDA DE PRIMO DE RIVERA

Con el paso de los años, fuerzas políticas, militares, estudiantiles y obreras unieron sus fuerzas en contra de la Dictadura y en pro de la República³⁰.

Los movimientos se repitieron con frecuencia, aunque mal coordinados. Así es como, con la misma rapidez que subió al poder Primo de Rivera, cayó.

En julio de 1929, la Asamblea Nacional Consultiva presentó un proyecto de Constitución; no fue del gusto de nadie, ni siquiera del gusto de los miembros más próximos a Primo de Rivera, porque reforzaba el poder del rey.

En noviembre, el dictador fue llamado por Alfonso XIII para proponerle que se retirara y encargase al Duque de Alba formar gobierno; el general rechazó la propuesta.

³⁰ En 1926 se creó la Alianza Republicana.

En enero (1930) los acontecimientos se precipitaron, convergieron movimientos obreros, una huelga promovida por la F.U.E., y otro pronunciamiento; estos hechos los quiso superar Primo de Rivera convocando a los generales el 26 de enero de 1930 para legitimar su directorio, pero éstos le retiraron su apoyo, razón por la que se vió obligado a dimitir el 30 de enero, ese mismo día el Rey encargó al General Berenguer³¹ formar gobierno.

Como ya sabemos, con la dimisión de Primo de Rivera, volvió otra vez a gobernar la monarquía de Alfonso XIII que se mantuvo, con grandes dificultades, durante poco más de un año.

Transcurrió este período lleno de agitaciones sociales, que dieron lugar a que se unieran las fuerzas antidinásticas en pro de la República.

Nadie estaba contento: ni los viejos monárquicos que desde la Unión Monárquica Nacional manifestaban su rechazo a una monarquía parlamentaria y constitucional, ni la izquierda dividida en tres bloques: monárquicos constitucionalistas que viraban hacia la república, socialistas y republicanos históricos. Los militares continuaban con su vieja táctica de los pronunciamientos, frustrados, como el de Jaca (12-diciembre de 1930) dirigido por Galán y García Hernández, o el también frustrado de Cuatro Vientos, protagonizado por Queipo de Llano y Ramón Franco.

³¹ Véase: Ortega Y Gasset, José: "El error Berenguer". El Sol, Madrid, 14 de noviembre 1930, p. 1, o Tuñón de Lara, Manuel: Historia de España. Barcelona, Ed. Labor, 1985, pp. 371-375.

Los movimientos estudiantiles a favor de la República continuaron cada vez con mayor fuerza³². A pesar de que en un primer momento del gobierno Berenguer, según testimonio de Javier Tussel y Genoveva G. Queipo de Llano, fue sustituida "la política de enfrentamiento radical y provocación de Primo de Rivera por otra más templada que procurara evitar el conflicto, aunque esta postura no tuvo éxito"³³.

En el transcurso de estos años hubo una progresiva politización de la Universidad. La F.U.E., de la que era presidente Arturo Sáez de la Calzada³⁴, junto a otras asociaciones de estudiantes (como la Asociación de Ingenieros Agrónomos, o la de Arquitectos, de la que era miembro fundador y presidente Alfredo Rodríguez Orgaz), promovieron serios disturbios. Las huelgas empezaron en enero de 1931, el gobierno creyó que para arreglar el problema lo más oportuno eran unas vacaciones "extraordinarias". A lo que respondieron los estudiantes, apoyados por los intelectuales republicanos, organizando una universidad extraoficial de breve duración. Esta masa estudiantil, que siempre había respondido apoyando las

³² Shlomo, ben-Ami: "Los estudiantes contra el Rey. Papel de la F.U.E. en la caída de la Dictadura y la proclamación de la República"; Historia XVI, Madrid, n° 6, octubre, 1976, pp. 37-47.

³³ Tussel, Javier y G. Queipo de Llano Genoveva: Los intelectuales y la República, Madrid, Ed. Nerea, 1990, p. 60.

³⁴ Arquitecto español exiliado en México 1939, también fue presidente de la Unión Federal de estudiantes Hispanos (nov. 1931-noviembre 1932). Como vocal representó a la F.U.E. en la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria presidida por D. Niceto Alcalá Zamora y secretario D. Juan Negrín.

manifestaciones obreras, demostraba su impaciencia por un cambio de régimen.

El momento más virulento de los movimientos universitarios llegó con motivo del juicio de los sublevados en Jaca y del Comité Revolucionario. El Consejo de Guerra reunido en Jaca³⁵ condenó a muerte al capitán Sediles, a cadena perpetua a tres oficiales, y a veinte años a otros 52 encausados. A estos hechos se respondió con movilizaciones pro-amnistía de Sediles, el cual fue perdonado por el gobierno y el Rey. Prosiguieron las movilizaciones en favor de los otros encausados, cada vez más violentas; el 24 de marzo en un enfrentamiento de estudiantes y fuerza pública murieron un estudiante y un guardia civil. Este hecho acarreó la huelga general de estudiantes en toda España.

La crisis arrastrada a lo largo de ese año (huelgas obreras y estudiantiles, inflación, golpismo), hacía creer al gobierno que se superaría (diciembre 1930) con el anuncio de elecciones Legislativas para el 1º de marzo 1931, pero la crisis estaba abierta y no tenía solución. Cambó y Romanones aconsejaron al General Berenguer, buscar más respaldo en las autoridades, convocar primero elecciones municipales y provinciales, ya que así los

³⁵ Tras el Pacto de S. Sebastián (firmado por Alianza Republicana, Partido republicano, Radical Socialista, Derecha Liberal Republicana, Acción Republicana de Cataluña, Estat Catalá, Organización Republicana Autónoma y Prieto del PSOE a título personal), dio como resultado la formación del Comité Revolucionario. Su propósito era unir fuerzas civiles y militares, y buscar el apoyo de las organizaciones obreras, por eso más tarde se unió CNT. Se buscaba el derrocamiento de la monarquía y la salida hacia una República, pero carecieron de organización. Por eso fracasó el pronunciamiento de Jaca como los otros ya mencionados y los capitanes del alzamiento de Huesca, el 12 de Diciembre de 1930, fueron, tras el Consejo de Guerra, condenados a muerte.

miembros elegidos serian más sensibles a las presiones del Ministerio de Gobernación, y posteriormente convocar elecciones a Cortes Constituyentes.

Los hechos a partir del 14 de febrero se desarrollaron con rapidez. Otra vez intervino Cambó, aconsejando al Rey la formación de un gobierno "Nacional" en el que se incluyeran miembros del "Comité Revolucionario", pero estos se negaron a formar parte. A la derecha tampoco le gustó la idea. Sánchez Guerra no pudo formar gobierno, fue sucedido por el Almirante Aznar que formó gobierno el 23 de marzo de 1931, sus miembros procedían de la oligarquía financiera.

La primera tarea que se impuso este gobierno fue preparar las elecciones municipales del 12 de abril. Se celebraron en la fecha prevista, el 12 de abril 1931. Las fuerzas antimonárquicas no fueron liquidadas. Hubo una abstención de entre un 33 % y un 50 %. Según los datos de Manuel Tuñón de Lara, los republicanos triunfaron en 41 de las 50 capitales de provincia, en las cuencas mineras y en numerosas ciudades de Andalucía y Levante. Como dice el autor anteriormente citado, "con diversas periferias pero sin encontrar voluntad de resistencia alguna, el 14 de abril de 1931, la República ha sido proclamada..."³⁶.

³⁶ Op. cit., p. 100.

I.3 LA REPUBLICA

Tras la azarosas jornadas de los días 12 y 13 de abril y el acatamiento por el Rey de su fracaso en las elecciones del domingo anterior (12-IV-1931), el día 14 se proclamó la República.

Se formó un Gobierno Provisional presidido por D. Niceto Alcalá Zamora, y con D. Manuel Azaña como Jefe de Gobierno. Al día siguiente volvían a España políticos y militares que habían protagonizado o apoyado "pronunciamientos". En palabras de José Carlos Mainer, "nadie podía augurar el amargo destino de tantas esperanzas que fueron víctimas de las luchas políticas la cerril hostilidad antirrepublicana de las derechas, la escisión socialista, la debilidad de las formaciones burguesas de izquierda liberal, la incompetencia y venalidad de los lerrouxistas, la inoportunidad de los nacionalistas periféricos, tanto como lo fueron las

circunstancias económicas (derivadas de la crisis mundial de 1929) que hirió de muerte al régimen...³⁷.

La recién proclamada República fijó su Estatuto con prontitud; se reconocía libertad de culto, derecho sindical, reconocimiento de la propiedad privada, así como el reconocimiento de las Cortes Constituyentes que fueron inmediatamente convocadas.

Los problemas que arrastraba la República eran de antaño y no se podían solucionar con la brevedad que el gobierno hubiera anhelado; no le dejaron gobernar. Así como la Dictadura tuvo como problemas capitales la cuestión económica, la autonómica, y el conflicto de Marruecos (solucionado gracias a la cooperación francesa), la República, desde el primer momento se encontró con el problema catalán - el día 14 de abril se había proclamado la República Catalana -; los problemas con la Iglesia, aprovechados por los monárquicos que no cejaban en su lucha y fundaron el Frente Monárquico Independiente; las agitaciones obreras provocadas por la impaciencia de la masa de trabajadores, los cuales exigían tanto reformas agrarias como laborales; algunos sectores propiciaban la revolución. Estos movimientos eran frenados por la U.G.T. que actuaba solidariamente con el Gobierno, sin embargo, eran bien alentados por el C.N.T. y el partido Comunista.

Respecto al problema religioso, hay que decir que Iglesia y Trono siempre habían estado en estrecha alianza, inmiscuyéndose la Iglesia en la vida pública y demostrando su influencia a través de la enseñanza y el apostolado.

³⁷ Mainer, José Carlos: " Los gustos culturales". Revista de Occidente, nº 7-8, Madrid, noviembre 1981, p. 87.

Cuando se discutió la constitución (julio-diciembre 1931), ésta preveía la no confesionalidad del Estado y la disolución de las órdenes religiosas, nacionalización de sus bienes y retiro del subsidio; a este proyecto se opusieron, entre otros, Gil Robles y Alcalá Zamora, al final sólo se disolvió la Compañía de Jesús en 1933. En un artículo pronunciado por Lerroux a propósito del anticlericalismo dijo: "Lo que hace falta es construir rápidamente, y yo sé que es la primera misión de la República destruir el clericalismo, que no es lo mismo que destruir la religión, que no es lo mismo que convertirse en verdugos del clero. Entendámonos, es nuestra primera misión emanciparnos de toda mediatización"³⁸.

Por otro lado, a nivel internacional, era el momento del asentamiento de los movimientos fascistas en Italia, Alemania, etc.; en diciembre de 1931 eran creadas en España las J.O.N.S., fieles seguidoras de las consignas de dichos países. En Madrid, el domingo 29 de octubre de 1933, tuvo lugar el primer acto de carácter fascista en el teatro de la Comedia. En el mitin intervinieron Ruiz de Alda, García Valdecasas y José Antonio Primo de Rivera, éste, entre otras cosas dijo en su discurso "no aspira el socialismo a restablecer una justicia social rota por el mal funcionamiento de los Estados liberales, sino que aspira a la represalia..."³⁹. Los tres oradores coincidían en sus consignas imperialistas y en la llamada a la lucha,

³⁸ "El Gobierno y las oposiciones" - El señor Lerroux pronunció ayer ante sus amigos políticos un discurso de gran interés". La Libertad, Madrid, 20 de mayo 1933, p. 5.

³⁹ La Nación, Diario de la Noche, año IX. Madrid, lunes 30 de octubre de 1933. Vienen reproducidos los discursos de los tres oradores.

aludiendo siempre a la desmembración de la patria y a la política demagógica que se quería llevar a cabo. Por el contrario, días antes, Azaña había declarado: "Soy un hombre a quien deshonraría gobernar a trallazos. Yo he creído siempre que gobernaba un país de adultos, de hombres civilizados"⁴⁰, proseguía la disertación llamando, a la razón y a la inteligencia, y en algún momento de su discurso dijo que había gente que se sometía con facilidad a la brutalidad porque la inteligencia les era penosa.

A este embrollado panorama político social se agregaba el problema económico. El crack del veintinueve se hizo sentir con retraso en España, las obras públicas se pararon, y en la construcción también hubo una gran recesión debido a la desconfianza del capital en el Nuevo Régimen. A la Dictadura le había favorecido, en este aspecto, el empleo de obreros de la construcción en las dos Exposiciones. La Exposición Internacional de Sevilla y la de Barcelona.

Según cifras de Oriol Bohigas⁴¹, en Barcelona se construyeron:

- Año 1924, 3.877 viviendas.
- Año 1927, 1.813 viviendas.
- Año 1930, 3.780 viviendas.
- Año 1931, gran aumento que se corta en el mes de abril con la proclamación de la República.

⁴⁰ "Un discurso del Sr. Azaña". La Luz, Madrid, 17 Octubre de 1933, p. 2.

⁴¹ Bohigas, Oriol: Arquitectura de la Segunda República. Barcelona, Ed. Tusquets, 1970, p. 7.

- En el año 1932, la cifra desciende a 1.604 viviendas.

Sin embargo se acometieron dos grandes obras, La Ciudad Universitaria de Madrid, y el eje ferroviario de prolongación de Atocha-Castellana, siendo ministro de Obras Públicas Indalecio Prieto.

Los obreros del sector agrícola también estaban descontentos. La constitución de Diciembre de 1931, parecía proporcionar los cauces para una reforma⁴², pero no se llevó a cabo; hubo insurrecciones, ocupación de fincas que no llevaron más que a choques entre las fuerzas de orden público y los trabajadores, creciendo así las tensiones sociales⁴³. Para la viabilidad de la ley de Reforma Agraria se habían creado dos medios pensando que eran suficientes: el Instituto de Reforma Agraria y el Banco Agrario Nacional.

El sector industrial se hallaba también en crisis, dado el derrumbe de los mercados exteriores, que repercutió en España impidiendo la exportación.

Sólo las industrias eléctricas manifestaban un alza, experimentado desde la Dictadura debido a su adaptación a la industria, alumbrado público y uso doméstico.

⁴² La ley de Bases de la Reforma Agraria fue aprobada el 9 de septiembre de 1931 por 318 votos en favor y 9 en contra y promulgada el 15 de septiembre.

⁴³ Ver: Ramírez Jiménez, Manuel: Las Reformas de la II República. Madrid 1977.

En el segundo trimestre de 1933, se celebraron elecciones que dieron el triunfo a la C.E.D.A.. Fue llamado a formar gobierno Lerroux (radical-socialista), el cual durante el trienio social-azañista, había adoptado una actitud obstaculizadora con su partido, que viraba hacia la derecha.

El programa de la C.E.D.A., cuyo presidente era Gil Robles, incluía la reforma de la Constitución y de la Ley de Reforma Agraria.

Ante la desconfianza republicana hacia Gil Robles aparecieron movimientos extremistas de carácter revolucionario. Las reformas sociales fueron frenadas dando lugar a los movimientos insurreccionales de Asturias, duramente reprimidos, y a los de Cataluña, que se auto-proclamó República Independiente. En el campo aumentaba el paro y el coste de la vida, los sueldos se iban degradando. El ministro cedista Giménez Fernández había intentado, sin éxito, llevar adelante la Ley de Reforma Agraria desde comienzos de 1933; en junio de 1935 el nuevo Ministro de Agricultura, Velayos, presentó un nuevo proyecto de Ley, revisando la Ley de 1932, éste era tan restrictivo que prácticamente anulaba la Ley. Con el triunfo del Frente Popular (1935), hubo un viraje a la izquierda, se aceleró la reforma, según Ruiz de Funes, en 1936 se habían asentado ciento noventa y dos mil ochenta y tres campesinos, en setecientas cincuenta mil ochocientas hectáreas. Con el Golpe militar del 18 de julio, la situación del campo se ajustó a dos políticas agrarias

diferentes según estuvieran las tierras de un lado u otro⁴⁴.

A consecuencia de las sucesivas crisis del Gobierno de la C.E.D.A. y la salida de los radicales de Lerroux - tras el escándalo del "Straperlo" -, se disolvió el Parlamento (7 de Enero de 1936) y se convocaron elecciones para el 4 de Abril.

Sin demora se preparó la campaña electoral, con dos frentes bien definidos: Frente Popular (el Pacto se había firmado el 15 de enero), y el frente contrarrevolucionario de la C.E.D.A. El programa del Frente Popular era moderado: amnistía de los presos políticos, entrada en vigor del Estatuto de Cataluña, reforma agraria, reforma de la ley municipal, provincial y del orden público, derogación de la Ley de Arrendamientos, vuelta a la política regional y educativa del primer trienio, y reorganización de la jurisdicción del trabajo. Socialistas y comunistas se comprometieron a apoyarlo sin participar en el gobierno.

El 4 de abril fue depuesto Alcalá Zamora y nombrado nuevo presidente Azaña. Alcalá Zamora, en sus memorias, reflexiona, de este modo, a propósito de su destitución, "es posible que, de haber yo resistido, la guerra de tres años hubiera sido de tres meses, semanas o días"⁴⁵. Para

⁴⁴ Véase la Reforma Agraria: Carrión, P.: Los latifundios en España. Su importancia y origen, consecuencias y solución. Barcelona, abril de 1972. Malekafis. Reforma Agraria y revolución Campesina en España del s. XX. Barcelona, abril, 1972.

⁴⁵ Alcalá Zamora, Aniceto: Memorias. Barcelona, Ed. Planeta, 1977, p. 342.

algunos historiadores, era el único hombre capaz de sacar adelante la República.

Azaña comenzó a gobernar en un momento de agitación social (ascenso del movimiento obrero y campesino) y, por otro lado, de nerviosismo de las clases económicamente fuertes, las cuales querían recuperar el protagonismo. Por estas razones, desde muy pronto (marzo de 1936) empezaron los adversarios a preparar con gran cuidado el "Alzamiento"; es así como se llegó a la desdichada Guerra Civil, que en palabras de Santos Juliá: "...fue resultado de un fallido golpe de Estado militar"⁴⁶.

⁴⁶ Santos Juliá: "El fracaso de la República". Revista de Occidente, Madrid, noviembre 1981, n° 7-8.

I.4 ARQUITECTURA Y ARTES PLÁSTICAS, 1900-1936

1.4.1 ARQUITECTURA

En Arquitectura y en artes plásticas, España, como tantas veces se ha dicho, se incorporó con retraso al movimiento moderno.

Como manifestación de reacción y voluntad de unirse a la vanguardia europea, a finales del siglo XIX, surgió en Barcelona el Modernismo, próximo al Art Nouveau; apareció como un rechazo de la tradición y en nombre de la modernidad. Los comienzos fueron los años ochenta y su apogeo llegó hasta 1914, aunque se siguieron dando manifestaciones hasta mediados de los veinte. Este movimiento fue propiciado por la burguesía urbana catalana, industrial y emprendedora, que quería separarse

del centralismo madrileño, buscando una afirmación del catalanismo, preocupada por un lado de la tradición y por otro lado ansiosa de incorporarse a la modernidad. No fue un movimiento homogéneo, ni en arquitectura, ni en pintura, ni en escultura.

Como reacción al Modernismo, con el comienzo de siglo apareció en Cataluña el Noucentisme, éste reaccionó contra la tradición en nombre de la modernidad; la ideología vino dada por Eugenio D'Ors, en su **Glossari**, publicado en La Veu de Catalunya (1906). Según Valeriano Bozal: "D'Ors es el verdadero "inventor" del Noucentisme, el autor que le da coherencia y, a la vez, el que desde Barcelona presta más detenida atención a lo que se estaba haciendo artísticamente en Europa, y lo articula en un planteamiento general"⁴⁷.

D'Ors propone el clasicismo como forma de modernidad, claridad y equilibrio que pasaba por un mediterraneísmo. En la búsqueda de las raíces catalanas, crea un movimiento confusamente articulado, compuesto de un componente político, social y cultural con ciertas semejanzas al modernismo.

Ambos movimientos catalanes tuvieron en común una base político-cultural nacionalista y su falta de homogeneidad, tanto en arquitectura, como en pintura y escultura. En el resto de España hubo una diversidad de manifestaciones regionalistas de carácter nacionalista,

⁴⁷ Bozal, Valeriano: Pintura y Escultura Española del siglo XX (1900-1936). Summa Artis, vol. XXXVI, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1992, p. 69.

influidas por la Generación del 98, se buscaba el SER España. En pintura y escultura se apreciaban grandes diferencias tanto regionales como en el lenguaje formal, según fueran artistas que hubieran permanecido en la península, o hubieran viajado a París, Roma, etc.

En arquitectura, igualmente se fomentó una arquitectura regionalista, folklorista y afuncional, su defensor acérrimo fue Vicente Lampérez (1861-1923), quien entendía este tipo de arquitectura como trasposición arqueológica, una arquitectura que se adaptaba muy bien a las aspiraciones de una naciente burguesía sin pasado.

Otra corriente en boga fue la monumentalista, según Valeriano Bozal, "una arquitectura enfática que pretende resucitar viejas glorias en nombre de no se sabe qué utópicas pretensiones imperialistas"⁴⁸; uno de los representantes más caracterizados fue Antonio Palacios (1876-1945), dos de sus obras más conocidas, el Palacio de Telecomunicaciones y el Círculo de Bellas Artes de Madrid en colaboración con Joaquín Otamendi.

A pesar de que estos grupos parecían opuestos, eran similares, el problema sobre el que giraban sus investigaciones era el clasicismo, unos investigaban desde la perspectiva de Beaux Arts y los otros en torno a los nacionalismos populares. Tanto una arquitectura como la otra estaban llenas de "citas", bien fueran clásicas o folklóricas.

⁴⁸ Bozal, Valeriano: Historia del Arte en España II. Madrid, Ed. Itsmo, 1985, p. 115.

En este ecléctico panorama de las primeras décadas de este siglo, cabe destacar otras tres opciones, representadas por Teodoro Anasagasti, Secundino Zuazo y por Antonio Flórez.

Teodoro Anasagasti(1880-1938) partiendo de una formación ecléctica llegó a soluciones formales no despojadas de historicismos a través de la investigación de nuevos materiales, como el hormigón y el hierro⁴⁹.

Secundino Zuazo obtuvo el título de arquitecto en 1912. Al terminar la carrera trabajó con Antonio Palacios; en su opinión, esto le sirvió para deshacerse del ornato, según su propio testimonio, "Yo empezaba a usar mucho la goma: Palacios abusaba del lápiz y yo de la goma, y la goma mía le perturbó, yo ansiaba la verdad arquitectónica"⁵⁰. La verdad arquitectónica de Zuazo era el enfrentamiento a la realidad de los clásicos como Villanueva o Herrera, como estudio de materiales y reflexión del método clásico que le llevarían a una renovación formal que se aprecia desde la primera casa del ensanche Dr. Esquerdo/Jorge Juan, hasta las nuevas tipologías de manzana cerrada de la Casa de las Flores, Vallehermoso, etc.

⁴⁹ Según Miguel Angel Baldellou y Antón Capitel, "su arquitectura representa y asume los cambios a los que él mismo quiere contribuir para las que está excepcionalmente capacitado, pero que no puede provocar desde una sensibilidad y una formación que son precisamente contra las que se está combatiendo". Arquitectura Española del siglo XX. Summa Artis, vol. XL, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 53.

⁵⁰ Maure Rubio, Lidia: Secundino Zuazo, arquitecto. Servicio de Publicaciones del Colegio de Arquitectos de Madrid, 1988, p. 14.

La obra del arquitecto Antonio Flórez (1877-1941), representa una línea basada en materiales más simples (ladrillo), buscaba soluciones plásticas austeras, sin pretensiones históricas inmersas en la tradición. Uno de sus edificios más característicos es La Residencia de Estudiantes, (calle Pinar de Madrid).

Habrá que esperar a los años veinte para que España se sume a la vanguardia Europea, como dijera Fernando García Mercadal, "los Pirineos son muy altos y tan solo a dos pueden reducirse las puertecitas por donde nos entra Europa o por donde nos vamos a ella: Irún y Port Bou; puertas chiquititas y estrechas para lo grande del muro, puertas acolchadas que impiden se escuche aquí el ruido que los arquitectos hacen del otro lado..."⁵¹. También podemos citar, a este propósito, las palabras de Arturo Sáez de la Calzada, "en arquitectura, como en tantas otras ramas del saber y del hacer, se inició tardíamente en España el movimiento innovador de vanguardia, que ya estaba alcanzando en Europa su apogeo creador y polémico"⁵².

Este movimiento de apertura, en arquitectura, se inició con la generación del 25⁵³, llamada así por

⁵¹ García Mercadal, Fernando: Panorama de la arquitectura moderna mas allá y mas acá de los Pirineos. Conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes el 4 de abril de 1930; Alberto Giménez Frau (1883-1964), y la Residencia de Estudiantes 1910-1936; Consejo Superior de Investigaciones Científicas; programa de extensión científica, Ministerio de Cultura; Dirección General del Libro y Bibliotecas, (sin fecha), p. 46.

⁵² Sáez de la Calzada, Arturo: La Arquitectura en el exilio. El exilio Español de 1939, Madrid, Ed. Taurus, tomo V, 1978, p. 60.

⁵³ No hay que olvidar que las tres primeras obras racionalistas en España, fueron hechas por tres arquitectos de esta generación, en el año 1927. La Gasolinera de Porto Pi por Casto Fernández Shaw, la

comenzar su actividad profesional en 1925; también se les ha llamado "generación puente", por desarrollar su actividad profesional entre los arquitectos eclécticos más viejos y los más jóvenes. Una circunstancia importante, para la reacción artística de esta generación, fue la ya anunciada exposición celebrada en París en 1925, "Exposición de Artes Decorativas". Dicha exposición fue visitada por algunos arquitectos, quienes recibieron el impacto de las nuevas corrientes europeas, siendo estos jóvenes profesionales los primeros receptores y hacedores de las nuevas corrientes. Aunque creemos interesante un artículo, aparecido en la revista Arquitectura, escrito por José Yarnoz Larrosa a propósito de esta exposición, nos da la sensación de que con el paso del tiempo ha sido magnificada, según este arquitecto "la impresión que experimentamos fue desconcertante", y añadía que en su opinión no presentaba nada nuevo en arquitectura. De tal manera que era necesario crear una nueva "arquitectura" que estuviera más en armonía con las costumbres y gustos de la vida moderna y con el empleo racional de los elementos de la nueva construcción, como el cemento armado⁵⁴.

La repercusión de esta exposición fue tan importante que en 1967 se celebró una mesa redonda con la participación de Fernando García Mercadal, Casto Fernández Shaw, y Bergamín, en la que manifestaron el impacto que les había causado, y así se expresaron: cómo a Casto

Casa del Marqués de Vitoria por Bergamín y el Rincón Goya por Fernando García Mercadal.

⁵⁴ Yarnoz Larrosa, José: "La Arquitectura en la Exposición Internacional de Artes Decorativas Industriales y Modernas", Arquitectura, Madrid, n° 78, Octubre 1925, pp. 225-226.

Fernández Shaw lo que más le impresionó fue el Pabellón italiano Futurista; a Rafael Bergamín, comparar el retraso de España respecto al mundo, aunque encontró bastante cursi todo excepto los nórdicos y sobre todo el pabellón de Finlandia; finalmente a Fernando García Mercadal, le deslumbró Le Corbusier⁵⁵.

Estos arquitectos con los más jóvenes, fueron los iniciadores del "movimiento moderno", difundido a través de publicaciones en revistas y conferencias y, posteriormente, con la formación del grupo llamado GATEPAC. Como ya sabemos, no todos los arquitectos de la "renovación" pertenecieron a ese grupo, pero sí tuvieron todos en común la "búsqueda" de nuevas soluciones arquitectónicas, desde posiciones independientes abriendo nuevas vías de expresión a ese incipiente racionalismo.

Muy importante para la difusión de la nueva arquitectura fue, además de Mercadal, la Residencia de Estudiantes, abierta siempre a todo movimiento innovador.

Fernando García Mercadal (1896-1984), se graduó en 1921 (con el número uno de su promoción), estuvo pensionado en Roma (1923-1927)⁵⁶ y viajó por Europa, entrando en contacto con las nuevas corrientes de la vanguardia europea (1925-1926). En Berlín estudió en la Escuela Técnica Superior de Charlottenburgo. Hizo un recorrido por toda Europa en el que entró en contacto con las grandes figuras, Le Corbusier, Van Doesburg, Behrens,

⁵⁵ Ver Hogar y Arquitectura, Madrid, nº 70, 1967.

⁵⁶ Ver para Fernando García Mercadal: Fulloando, Juan Daniel: Fernando García Mercadal. Servicio de Publicaciones del Colegio de Arquitectos de Madrid, 1984.

Jansen, etc; se impregnó de la metodología de los grandes maestros. A su vuelta inició una labor difusora de las enseñanzas aprendidas, a través de revistas⁵⁷, y organizando o dando conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid⁵⁸.

En este centro, gracias a Mercadal y patrocinado por la Sociedad de Cursos y Conferencias se pudo oír a los siguientes arquitectos: Le Corbusier, "Arquitectura mobiliario y obra de arte" (9-V-1928), y "Una casa, un palacio" (11-V-1928); Erich Mendelsohn: "Rusia-Europa, América" (15-XI-1929); Fernando García Mercadal, "Panorama, más allá y más acá de los Pirineos" (4-V-1930), Théo Van Doesburg, "L'esprit fundamental de l'architecture contemporaine" (7-V-1930); Walter Gropius, "Arquitectura funcional" (5-XI-1930)⁵⁹.

⁵⁷ La Gaceta Literaria. Madrid 15 de Abril 1928, publicó un cuestionario, dirigido por Fernando García Mercadal a los arquitectos y literatos, sobre Valores de la nueva arquitectura. Los arquitectos que respondieron fueron: Rafael Bergamín, Casto Fernández Shaw, Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, Secundino Zuazo, José F. Rafols, Arniches, Martín Domínguez. Los literatos fueron: José Bergamín, José Moreno Villa, Antonio Espina y Sebastián Gasch.

⁵⁸ Los datos de las conferencias pronunciadas en la Residencia de Estudiantes, han sido sacados del Archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid; de algunas conferencias sólo se conserva la invitación.

⁵⁹ El interés despertado por temas de arquitectura moderna, tanto a nivel nacional-madrileño, como de la Residencia de Estudiantes lo demuestran otras conferencias allí organizadas; Eduardo Figuera, "El rascacielos en América y su última evolución" (12-V-1929); Luis Lacasa, "Arquitectura impopular" (18-V-1930); José Moreno Villa "Función contra forma. Confort contra lujo" (26-III-1930); León Cardenal, "Sanatorios quirúrgicos" (17-II-1933), Carlos Jiménez Díaz, "Construcción de hospitales" (23-III-1933); Rodríguez Partearroyo, "Sanatorios antituberculosos" (25-III-1933), estas tres conferencias fueron patrocinadas por la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura, dentro del curso, edificios Sanitarios.- Finalmente patrocinado por el Comité Hispano-Inglés de Arquitectos, Edwind Lutyens pronunció, el 14 de Junio de 1934, "Disertación sobre sus trabajos arquitectónicos".

Además de Madrid, hubo otros focos de difusión del movimiento moderno como Barcelona, la Coruña⁶⁰ y San Sebastián.

En el Norte se inició el racionalismo a través de Aizpúrua y Labayen; en Cataluña, la iniciativa la tomó José Luis Sert; cuando aún no había terminado la carrera, 1928, un hecho casual propició que se entrevistara en la estación de Barcelona con Le Corbusier cuando el maestro regresaba a Francia, procedente de Madrid, donde había impartido las dos conferencias, anteriormente citadas, en la Residencia de Estudiantes. Tan fortuito encuentro supuso que al año siguiente Sert fuera a París a trabajar con Le Corbusier, al mismo tiempo tenía estudio en Barcelona con Sixto Illescas.

Dos exposiciones, una en Barcelona, y otra en San Sebastián a finales de los años veinte demuestran el interés por una nueva arquitectura conectada con el racionalismo europeo. En 1929, el 27 de abril, la Galería Dalmau inauguró una exposición, titulada "Arquitectura. Exposició de projectes", como dice Jaime Brihuega, "El catálogo colocado bajo el signo del programa de "L'Esprit Nouveau" ("Una época acaba de comenzar. Existeix un nou esperit"), incluía un pequeño manifiesto suscrito por los expositores (Puig Gairalt, Churruga, Fábregas, Rodríguez Arias, C. Alzamora, E. Pecourt, P. Armengou, F. Perols, S. Illescas, J.L. Sert, J. Torres Clavé) en el que ya se adivinaban algunos de los rasgos esenciales del movimiento

⁶⁰ Donde trabajaron José Caridad y Jordi Tell, ver la revista Obradoiro, La Coruña, n° 9, Abril 1984, pp. 45-49.

que se iba a fraguar en España al año siguiente: el G.A.T.E.P.A.C."⁶¹.

Al año siguiente se celebró otra exposición en San Sebastián (setiembre 1930), inaugurada con el título "Arquitectura Contemporánea", este acontecimiento favoreció el encuentro de los arquitectos vascos, Aizpúrua, Labayen; Mercadal y Calvo Azcoitia, entre otros, de Madrid, y el grupo catalán del G.A.T.C.P.A.C. (Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). En esta primera toma de contacto decidieron volverse a reunir los días 25 y 26 de octubre en Zaragoza, el resultado fue que en el otoño de 1930 se constituyó el G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), como grupo español del C.I.R.P.A.C. Desde un primer momento se subdividió en tres grupos:

Grupo Este: J.L. Sert, Subirana, Alzamora, Rodríguez Arias, Churruga, Torres Clavé, Armengou y Sixto Illescas.

Grupo Norte: Vallejo, Aizpúrua y Labayen.

Grupo Centro: Martínez Chumillas, Mercadal⁶², López Delgado, Aníbal Alvarez, Santiago Esteban de la Mora, y Víctor Calvo Azcoitia.

⁶¹ Brihuega, J.: Op. cit., p. 298

⁶² Mercadal, en 1928 fue invitado al Congreso de Sarraz (Suiza), a su regreso toma la responsabilidad no de difundir la arquitectura de vanguardia, sino de seguirla. Fue el aglutinante del grupo, interesado por la ortoxia racionalista.

Este grupo tuvo como órgano de expresión la revista A.C. (Documentos de Actividad Contemporánea)⁶³, solo aparecieron veinticuatro números en castellano, el primero se publicó en el primer trimestre de 1931, el último en junio de 1937, se publicó escrito en catalán, con notas en francés y castellano. Esta revista se caracterizó por ser polémica, aparecían los artículos sin firmar, se informaba de las novedades, tanto en arquitectura, como en artes plásticas, cine y fotografía.

A.C. se oponía a los academicismos, regionalismos, luchaba contra la arquitectura altisonante⁶⁴, defendía, a ultranza, la renovación pretendida por los arquitectos racionalistas. En el nº 1 se presentaba todo el programa, "para una nueva sociedad, una nueva forma de vida". Se preocupaba y se dieron normas en varios números de las revistas sobre la adecuación de la función de los edificios como fábricas, viviendas, colegios, etc, destacando la necesidad de planificación urbana. Se reivindicaba para nuevos materiales, nuevas estructuras, cuidaba la ley económica, sin olvidar la rapidez. No rechazaba los regionalismos, sino los folklorismos, revalorizaba el clima.

En resumen, la tesis defendida por A.C. es que la arquitectura satisficiera la razón, sin que por ello se perdiera la belleza, consiguiendo esto con los elementos que componen una obra, desarrollándose racionalmente, interior (función) y a exterior (fachada).

⁶³ A.C./C.A.T.E.P.A.C., 1931-1937. Barcelona, Gustavo Gili, S. A, edición facsimil, 1975.

⁶⁴ Op. cit., nº 2, p. 13, ó nº 13, p. 13, etc.

El trabajo en grupo del G.A.T.E.P.A.C. no pasó de ser una utopía, ni el grupo Norte, ni el Centro fueron operantes. Por el contrario el grupo Este hizo varios proyectos de gran interés, como la remodelación de Barcelona (1932) en colaboración con Le Corbusier y Jeaneret, pretendiendo sintetizar los presupuestos definidos en la Carta de Atenas (III C.I.A.M.). Otra intervención de este grupo fue la "Ciutat de Repos" en Casteldefells, (1934), fue un intento de reorganizar un gran espacio, para ocio de las masas.

Otra obra interesante del grupo catalán fue la Casa Bloc (1932), se proyectó este edificio como imagen de la vivienda definidora de la ciudad. Este edificio constaba de doscientas siete viviendas dúplex, en un edificio en Z, con pasillos longitudinales alternos, según los criterios de los arquitectos europeos.

La desaparición del grupo G.A.T.E.P.A.C., como dice Ignasi de Sola-Morales, en la introducción a la edición facsímil de A.C., no fue consecuencia de la Guerra Civil, sino ya antes era un hecho. Textualmente señala, " Las versiones clásicas de la historia del GATEPAC, ... tendían a explicar su fin de una manera trágica, ... En síntesis, según estas versiones, el fin de la vanguardia arquitectónica habría que pagarlo en el saldo negativo de la Guerra Civil española. Si nos atenemos a los hechos, éstos nos demuestran ...: la disolución del GATEPAC no se produce con la derrota republicana en la Guerra Civil, sino ya antes. Concretamente a comienzos de la guerra"⁶⁵.

⁶⁵ A. C., Barcelona, 1975, Gustavo Gili, pp. 26-27.

Fue importante por ser el único grupo que trató de funcionar como tal grupo de vanguardia.

Las principales publicaciones de Arquitectura en estos años, fueron: Arquitectura (1918-1936) Madrid; Arquitectura Española (1923-1928) Madrid; La Construcción Moderna (1903-1936) Madrid; La Ciutat i la Casa (1925-1935) Barcelona; Revista C.A.M.E. (1929-1934) Barcelona, también se hicieron publicaciones en revistas no especializadas. A partir de 1930 se publicaron: Cortijos y Rascacielos (1930-1936) Madrid; Nuevas Formas (1934-1936) Madrid; Boletín G.A.T.E.P.A.C. (1932-1933) Barcelona, es una edición paralela a A.C.⁶⁶, que publicó en catalán. Cabe destacar dos revistas de vida corta y paralela, la ya mencionada A.C. y Arquitectura y Urbanismo, tenían algunos puntos en común, como su inicio, 1931, y su desaparición, 1937; como dice Juan Ignacio Cueto y Ruiz de Funes: "en sus páginas se reflejan, indirectamente, los vaivenes y las diferentes etapas del proceso político del gobierno autónomo catalán de la época republicana"⁶⁷.

Como ya hemos señalado, la revista A.C. adoptó desde el principio una actitud crítica y su difusión fue internacional. La segunda, Arquitectura y Urbanismo, era una mera exposición de la arquitectura mundial, sin tomar parte por una estética particular, su ámbito de difusión fue limitado a Cataluña y Baleares; a partir de 1934 y hasta 1936, coincidiendo con el Bienio Negro, adoptó una

⁶⁶ A.C./G.A.T.E.P.A.C., 1931-1937. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975.

⁶⁷ Cueto y Ruiz de Funes, J. I. :Historia de la Crítica de la Arquitectura en España. Barcelona, J. M. Montaner, 1988, p. 2.

actitud conservadora hasta 1936, en que fue incautada por el Sindicato de Arquitectos de Cataluña, pasando a defender los mismos postulados de la revista A.C. hasta la desaparición de ambas en 1937.

Además de estas revistas, especializadas en arquitectura, aparecían artículos, temas programáticos e incluso manifiestos en revistas dedicadas a las artes plásticas o literatura⁶⁸. La Gaceta del Arte⁶⁹ de Tenerife publicó once manifiestos desde julio de 1932 hasta abril de 1934, dos en apoyo del racionalismo y del espíritu internacional, en oposición al espíritu de esta revista hay otras en que se publicaron opiniones artículos totalmente contrarios a toda innovación, como en Gaceta Literaria o Acción Española, en la que publicaba Giménez Caballero sus artículos cada vez más reaccionarios en contra de "la arquitectura nueva".

Pero, como ya sabemos, toda esta época esperanzadora, quedó cortada por la Guerra Civil y sus trágicas consecuencias, muertes, exilio⁷⁰ y depuración que redujeron la actividad cultural al máximo.

⁶⁸ Véase: Brihuega, Jaime: La Vanguardia y la República. Madrid, Ed. Cátedra, S. A., 1984; y del mismo autor: Las Vanguardias Artísticas en España, 1909-1936. Madrid, Ed. Itsmo, 1981.

⁶⁹ G. A. Tenerife, febrero de 1932 a junio de 1936: director E. Wester Dahl, se publicaron 38 números, y como dice J. Brihuega: "... fue uno de los pilares más sólidos para la difusión del arte contemporáneo", La Vanguardia y la República, p. 27.

⁷⁰ Para el exilio véase: Plages D'Exil, Les champs de refuges espagnols en France 1939, Centre D'études et recherches Hispaniques du XX, Siècle -6 número especial - Université de Bourgogne - Hispanica XX, 1989; Tuñón de Lara, Manuel: El exilio español de 1939, Madrid, Ed. Taurus, 1976, p. 14; Rubio, Javier: La emigración de la Guerra civil 1936-1939, Madrid, 1977, Ed. San Martín.

Ya dijimos en la introducción los arquitectos que se fueron, según el testimonio de D. Bernardo Giner de los Ríos⁷¹ y Arturo Sáez de la Calzada⁷². Carlos Flores hizo una valoración de esta época; escribió: "como es natural, no todos los arquitectos en la relación precedente eran hombres clave para la evolución de la arquitectura pero si consideramos, los que murieron a uno y otro lado de las trincheras y a todos aquellos que por diversas causas (todas con su origen en la guerra civil) no estuvieron al llegar la paz en condiciones de dar un rendimiento normal, veremos que quedan englobados en la mayoría de aquellos que se esforzaban por conseguir una resurrección de nuestro aún inestable mundo arquitectónico"⁷³.

Por lo tanto los que se fueron tuvieron que adaptarse a los países de acogida, en un principio con el sentimiento de que era un hacer y un estar provisional⁷⁴; y los que se quedaron en España y no eran "simpatizantes", sufrieron el exilio interior, siendo víctimas de una fuerte depuración que iba desde la incapacitación del ejercicio público y privado de su profesión (Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas y Bernardo

⁷¹ Giner de los Ríos, Bernardo: Cincuenta años de Arquitectura Española, T. II. Madrid, Ed. Adir, 1980.

⁷² Sáez de la Calzada, Arturo: "La Arquitectura en el Exilio". Madrid, Ed. Taurus, T. V, 1978, pp. 59-89.

⁷³ Flores, Carlos: Arquitectura Española Contemporánea, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 181-188.

⁷⁴ Las estadísticas oficiales francesas: "Mouvements migratoires entre France et l'étranger", proporcionan la cifra de 441.000 emigrados políticos para el 1º de abril de 1939; esta cifra no sólo descendió, sino que aumentó. El censo de refugiados políticos españoles, elaborado por la Legación de México, en cooperación con el Ministerio del Interior francés, ofrecía un total de 527.843 personas.

Giner de los Ríos), hasta las sanciones más suaves como a Fernando Mercadal y Fernando Chueca.

La depuración política y social de los arquitectos, estuvo amparada por orden del 24 de febrero de 1940 (B.O. del E. de 28 de febrero). Las decisiones dictadas por El Consejo Superior de Arquitectura⁷⁵ se estructuran en cinco documentos. La primera y segunda sesión (20 y 21 de julio de 1939), señalaba quiénes serían los profesionales que sufrirán el castigo. Documento número 2, se dan las reglas de aplicación de las normas para la depuración, 28 de agosto de 1939; documento número 3, era una declaración jurada; documento número 4, son las disposiciones de la Dirección General de Arquitectura aprobadas en 1940, estaban firmadas y fechadas el 24 de febrero de 1940 por Ramón Serrano Suñer; documento número 5, la orden por la que se informaban las sanciones a los arquitectos y está fechada el mismo día 24 de febrero de 1940⁷⁶.

Los arquitectos que permanecieron en España tuvieron que renunciar a la vía aperturista, según palabras de Oriol Bohigas: "los que permanecieron en España abandonaron esta línea y cerraron, por tanto, el

⁷⁵ Boletín de la Dirección General de Arquitectos n° 1, 15 de septiembre de 1939. p. 8 y 9. : En la reunión de la Junta de Gobierno del día 31-V-1938. p. 19 se habla de la comisión de depuración, consta en el orden del día; Acta de la sesión celebrada por la Junta de Gobierno provisional, 19-VI-1939, p. 21, se dice que al no tener asesor jurídico se solicitaran los servicios técnicos de la FET y de la J.O.N.S.

⁷⁶ Véase para las disposiciones de la Dirección General de Arquitectura aprobadas durante el año 1940: "Depuración político-social de Arquitectos" Orden 24 de febrero de 1940, (B.O.E. 28 febrero); Boletín de la Dirección General de Arquitectura, n° 1, mayo 1941, pp. 8-12. Para las sanciones véase el mismo Boletín, números 27 y 28 de junio 1942.

paréntesis de vanguardia⁷⁷. Volvieron a amoldarse a unas normas superfluas y grandilocuentes, neoclasicismos imperialistas, siguiendo modelos alemanes, italianos, exaltando el pasado glorioso de los Reyes Católicos, la Casa de Austria, de la decadencia del Imperio. En palabras del profesor Pérez Sánchez: "...arquitectura de fines del reinado de Felipe II, reinado de Felipe III, donde están unas formas de sencillez, que hoy sabemos perfectamente no son españolas, que son de la contrarreforma europea"⁷⁸.

Las consecuencias las podemos sintetizar, en seis puntos, según Carlos Flores:

Primero: Desaparición prematura de algunos profesionales cuya influencia hubiera llegado a hacerse sentir sobre los arquitectos futuros.

Segundo: Alejamiento de España de ciertos arquitectos que si bien siguieron desarrollando una actividad profesional -a veces descollante- para nada influyeron en el pensamiento de posguerra española.

Tercero: Desconcierto y desplazamiento de aquellos arquitectos que aún permaneciendo en España no consiguieron, tras la guerra, una labor coherente con su trabajo anterior.

⁷⁷ Bohigas, Oriol: Arquitectura Española durante la Segunda República. Barcelona, Ed. Tusquets, 1970, p. 9.

⁷⁸ Pérez Sanchez, Alfonso: "Arte Oficial Español", Madrid, Ciclo Cultural Politeia, Martes, 18 abril 1978.

Cuarto: Nacimiento de un clima patriótico basado en la nostalgia de épocas imperiales con influencia sobre la arquitectura al pretender un estilo neoimperial.

Quinto: Aparición de promociones de posguerra; alumnos formados en el ambiente vital y arquitectónico señalado.

Sexto: Planteamiento de urgentes problemas de reconstrucción. Estas circunstancias se reducen a tres hechos claves (ausencia de diversas figuras importantes, aislamiento casi total, variación ideológica)...⁷⁹.

⁷⁹ Flores, Carlos: Op. Cit. p. 180.

1.4.2 ARTES PLASTICAS. 1900 - 1936

Al igual que en Arquitectura, los dos movimientos más nuevos a principios de siglo, fueron: el Modernismo que ya suponía un deseo de avance y búsqueda de "lo nuevo", movimiento urbano burgués; y el otro movimiento típico catalán el Noucentisme que reaccionaba contra el primero, estaba relacionado con la naturaleza, defendía el clasicismo en oposición al arte primitivo, mezcla tradición, modernidad y equilibrio, como ya hemos anotado el apogeo del primero fue hasta 1914; el segundo, prácticamente desaparecerá con la Dictadura de Primo de Rivera.

El Noucentisme no fue un movimiento homogéneo, algunos artistas derivaron hacia posiciones vanguardistas, como Gargallo, Manolo Hugué o Torres García, etc.

Se aprecian diferencias formales importantes en la evolución de los artistas, debido a sus estancias en el

extranjero, por ejemplo Joaquín Sunyer (1874-1956) que recibió la influencia de Matisse.

Como veremos en este epígrafe, Cataluña hasta casi la segunda década de siglo marcó las pautas, a través de ella llegó "Lo Nuevo". El principal animador fue Dalmau. Madrid no entró en el panorama artístico de prevanguardia hasta 1918.

Además de algunas manifestaciones esporádicas de "arte nuevo", en Cataluña y en el resto de España se continuó cultivando un arte academicista que seguía las pautas marcadas por la Academia y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Otra corriente a tener en cuenta fue la regionalista, sus manifestaciones fueron tan diversas como regiones tiene España. Persistía desde el S. XIX, como una derivación del costumbrismo romántico, buscaba las reafirmaciones nacionalistas ante el fracaso de la Restauración y la Crisis del 98.

La pluralidad de manifestaciones estaban condicionadas por el desarrollo político-social, cultural y económico de cada región. Fue una forma de expresión artística con una fuerte base política, sublimada en ciertas regiones por el carácter épico, o racial de sus manifestaciones.

Se puede decir que tanto a pintores, escultores o grabadores no les diferenciaban los temas sino la forma de plasmarlos, esto se debía a varias razones como el tener centros de enseñanza artística en la región o no, y aun más a que fueran artistas cosmopolitas o no. Los catalanes

y vascos, generalmente, eran los que viajaban al extranjero, París, Bruselas, Viena, Italia. Los artistas plásticos que no salían del país, caían en una pintura localista, llena de tópicos y folclorismo.

La realidad es que los artistas que participaron en la vanguardia europea, a principio de siglo, realizaron su obra fuera de España, aunque vinieran a exponer esporádicamente a Madrid, Barcelona o Bilbao. Un ejemplo importante fue Picasso en 1907 pintó "Las Señoritas de Avignon", considerado, a partir del estudio de Kahnweiler, como el origen del Cubismo. Otros dos pintores se instalaron en París en esos años, Juan Gris (1906) y María Blanchard (1909), también ligados al movimiento cubista, como apunta Valeriano Bozal, "Si dejamos aparte a Picasso, ambos son los máximos representantes del Cubismo en el seno de la pintura española y los únicos que, propiamente hablando, hicieron pintura cubista, en sentido estricto. Otros utilizaron el cubismo, o se sirvieron de él"⁸⁰, en la forma de construir las pinturas, a base de planos, es la técnica empleada por Vázquez Díaz.

El camino hacia las vanguardias fue lento, no estaba la sociedad preparada para aceptar el Arte Nuevo. Aunque hay que aclarar que vanguardia propiamente dicha nunca ha habido en España, al modo de Francia, en este punto todos los autores están de acuerdo, lo que hubo son vanguardistas. Valeriano Bozal dice, que aunque parezca una paradoja, no se dio una vanguardia porque, para que ésta se dé, se necesita: "una colectividad de artistas,

⁸⁰ Bozal, Valeriano: Arte del Siglo XX en España, 1900-1936. Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 272.

por lo común también de críticos, literatos e intelectuales con un sentir común, ligados por principios que suelen manifestarse públicamente con un manifiesto o con un programa, a través de una acción de carácter estilístico pero también ideológico, ..., con una actividad pública de carácter crítico"⁸¹. Como veremos, es de forma titubeante e imprecisa como se hicieron las primeras incursiones hacia la vanguardia.

La primera noticia de las vanguardias europeas, en España, fue con la publicación del Manifiesto Futurista, por Ramón Gómez de la Serna en la revista Prometeo, (nº 6 marzo de 1909), posteriormente, en el número 20 de esa misma revista (junio de 1910), publicó junto a Marinetti "Proclamas futuristas a los españoles", estas publicaciones como dice Jaime Brihuega, "no tuvieron ninguna implicación en el área de las artes plásticas"⁸².

Dos años más tarde, en 1912, hubo un acontecimiento importante como intento de dar a conocer el Arte Nuevo: en Barcelona, Dalmau organizó una exposición de Arte Cubista, con Marie Laurencin, Metzinger, Gleizes, Juan Gris, Marcel Duchamp, Le Fauconier y el escultor Agero.

Nada relevante se produjo en el caminar hacia las vanguardias hasta 1915, en que Celso Lagar expuso en la galería Dalmau; fue el mismo Dalmau quien presentó la exposición en la que se dió a conocer el "Planisme" en palabras de Jaime Brihuega, "reelaboración simplificada (y

⁸¹ Bozal, Valeriano, Op. cit en nota 81, p. 360.

⁸² Brihuega, Jaime: Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936. Madrid, Ed. Istmo, 1981, p. 165.

elemental por su falta de oficio) de elementos del cubismo, del fauvismo e incluso del futurismo"⁸³.

Un acontecimiento externo, como la Primera Guerra Mundial repercutió en la vida cultural española, atrayendo una serie de artistas e intelectuales extranjeros que se refugiaron en Madrid y Barcelona, según testimonio del autor anteriormente citado: "Ya en 1914 habían llegado de París, Robert y Sonia Delaunay Terk; en 1918 abandonaron Barcelona y, tras un breve período en Lisboa, se instalaron en Madrid, en la calle Conde de Aranda para volver a París hacia 1920. En ese mismo año de 1916 llegaron Albert Gleizes y su mujer, Juliette Môme, una pacifista militante; Marie Laurencin, amante de Apollinaire, con su marido el barón alemán Otto Von Waegten; el pintor poeta Maximilian Gauthier, más conocido por Maxe Goth; Arthur Cravan (acompañado de un hermano menor), Serge Charchoune y Hélène Grounhoff; el pintor italiano Canudo (más conocido como cineasta); Francis Picabia y Gabrielle Buffet ..." ⁸⁴. Este grupo aportaría las nuevas corrientes de la vanguardia europea.

En Madrid, la labor de Dalmau en Barcelona, fue realizada por Ramón Gómez de la Serna, en sus tertulias reunía a intelectuales y artistas, además organizaba exposiciones. En 1915, en plena calle del Carmen, inauguró una exposición de pintores cubistas, la tituló "Exposición de Pintores Integros", en la que participaron Marie Laurencin, Diego Rivera, Luis Bagaría, y María Blanchard

⁸³ Brihuega, Jaime Op. Cit. en nota 82, p. 180.

⁸⁴ Brihuega, Jaime, Op. Cit. nota 83, p. 186.

entre otros. Además de estas manifestaciones prevanguardistas, seguía persistiendo el arte "tradicional".

En 1916, la exposición del año en Madrid fue organizado por la "Asociación de Artistas Vascos", en el Palacio de Cristal del Retiro, intervinieron: Zuloaga, Regoyos, Mogrobejo, los Zubiaurre, los cuatro hermanos Arrue, Vebino Guezala, etc⁸⁵.

En esos años y los siguientes, la actividad artística más interesante se desarrolló en Barcelona⁸⁶. El año 1917, fue un año fundamental para la vanguardia española, en la Ciudad Condal, aparecieron tres revistas que tienen una actitud crítica artística: 391 tuvo carácter europeo, dirigida por Picabia; un Enemic del Poble se ocupaba de la plástica catalana dirigida por Papasseit, y por último, Troços también de carácter internacional dirigida hasta el número 4 por Junoy, a partir del n° 5 fue dirigida por J.V. Foix. Otro hecho importante, en Barcelona, fue el abandono de Torres García del Noucentisme. Tras la muerte de Prat de la Riba, su protector, publicó "Art Evolució", en Un enemic del poble, un manifiesto sin ninguna repercusión. Se cree que Torres García ese año, 1917, conoció a Barradas, y con el apoyo de Papasseit, lanzaron el primer "ismo", "Vibracionismo", mezcla de cubismo y futurismo.

⁸⁵ Brihuega, Jaime, Op. Cit., en nota 83, p. 188.

⁸⁶ En Madrid el único acontecimiento intelectual de carácter aperturista, en 1916, fué una conferencia pronunciada por Manuel Abril en el Ateneo "Corrientes de la Pintura Moderna".

Fue en los años posteriores, al término de la Primera Guerra Mundial, cuando en España se fue tomando una conciencia crítica y de vanguardia.

A partir de 1918 parecía que Madrid intentaba ponerse a la altura de Barcelona. Tres acontecimientos fueron determinantes para que la capital de España, a final de ese año, tuviera su primer "ismo" literario, el Ultraismo, la exposición de Vázquez Díaz en los patios del Ministerio de Estado, una muestra de artistas polacos y por último la visita del poeta chileno Ernesto Huidobro.

Apareció el Ultraismo, como movimiento literario de cierta resonancia en la plástica, el animador principal fue Paszkiewicz y la revista Ultra (1921), participaron algunos pintores como Vázquez Díaz, Nohra Borges, Barradas y el matrimonio Delaunay, organizaban veladas junto con los literatos de carácter dadaísta provocativa. Es la primera vez que se adoptó el carácter de provocación de vanguardia, también hubo actos de este tipo en Sevilla. No tuvieron una plástica especial, ni una poética singular, les unía un deseo de renovación. Tres revistas tuvieron como vehículo de expresión, Grecia (1918), dirigida por Isaac del Vando Vellar, al frente de la redacción tuvo a Adriano del Valle; Ultra (1921) y Cervantes (1916-1920), dirigida por Cansinos Assens. Serán las últimas manifestaciones de este movimiento que se dieron hacia 1924 en las revistas Vértice y Tobogán.

En Barcelona también hubo acontecimientos importantes en 1918, la primera exposición individual de Miró, la exposición "vibracionista" de Barradas, y la

fundación de cuatro asociaciones artísticas: "Associació de Amics de Les Arts", "Agrupació Courbet", "Els Evolucionistes" y "Nou Ambient".

Pero no fue tomando forma esa actitud de vanguardia de los años veinte, hasta 1936.

En Madrid en los años veinte, la actividad del Ateneo y Residencia de Estudiantes fue intensa, aunque el Ateneo fue clausurado por la Dictadura.

La Residencia de Estudiantes, en esos años, actuó como el principal foco de difusión de las vanguardias, por un lado, por la existencia de un grupo de intelectuales y artistas que representaban el incipiente surrealismo, Pepín Bello, García Lorca, Buñuel y Dalí, y por otro lado, porque fueron los "residentes" los que adoptaron, como relevo de los ultraístas, la actitud provocadora de vanguardia. Esta institución, como base de apoyo de las diferentes manifestaciones culturales, arquitectura, música, cine y artes plásticas, contó con la Sociedad de Cursos y Conferencias que dio a conocer al público madrileño las vanguardias internacionales, a través de conferencias, así Max Jacob pronunció una titulada "Sans Motif", y Louis Aragón (18 de abril, 1925) "Le surrealisme", además se organizaron "sesiones cinematográficas" presentadas por Luis Buñuel: "Rien que les heures" de A. Cavalcanti (21-V-1927), "Entr'acte" de Rene Clair (21-V-1927); "La fille de l'eau" de Jean Renoir (21-V-1927), Actualidades "avant guerre" (9-III-1928); "La

coquille et clergymann" de G. Dulac (9-III-1928); y "La glace a trois faces" de Jean Epstein (9-III-1928)⁸⁷.

El año 1925, tuvo igual significado para la arquitectura, que para las artes plásticas. Si los arquitectos, a través de la Exposición de Artes Decorativas de París se dieron cuenta que "algo nuevo" se estaba haciendo al otro lado de los Pirineos, también los artistas plásticos, desde 1923, tomaron conciencia que algo distinto estaba sucediendo en el arte español que se estaba transformando y debía tener unos medios independientes de llegar al público⁸⁸.

Se publicó el manifiesto de la S.A.I. (Marzo 1925), en él, entre otras cosas se decía: "Somos muchos los que venimos notando con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto de movimiento plástico del mundo, ni aún de la propia nación, en ocasiones porque no se organizan en ella las exposiciones de arte necesarias, para que conozca Madrid, cuánto de interesante se produce, fuera de aquí y aquí, con el esfuerzo de los artistas de esta época..."⁸⁹. Los principales animadores fueron Maroto y Manuel Abril⁹⁰.

⁸⁷ Todos estos datos se han sacado del Archivo de la Residencia de Estudiantes de la calle Pinar de Madrid.

⁸⁸ Para el tema de la SAI, ver el catálogo: La Sociedad de Artistas Ibéricos en el Arte Español de 1925, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1995.

⁸⁹ Brihuega, Jaime, Op. cit., en nota 68, p. 258.

⁹⁰ Ibid. nota. 89.

El mismo año de la publicación del manifiesto se celebró en Madrid, el Salón de Artistas Ibéricos, en el Retiro madrileño, 28-V-1925. Representó una forma de renovación y apertura, no de vanguardia. El conjunto de artistas fue de lo más ecléctico, y sin unidad de programa, rasgo que conservó hasta su última manifestación en París (Jeu de Pomme, 1936) como dice Concha Lomba Serrano, "La SAI funcionó, pues, como una suerte de plataforma que agrupaba todos los lenguajes artísticos, que los artistas españoles venían experimentando desde hace tiempo"⁹¹.

Los expositores, según J. Brihuega, fueron los siguientes: Adsuara (4 esc.), Alberto (9 esc. más dibujos), Arranz (cerámicas), Arteta (4 cartones), Arruel (1), García Ascot (3), Bagaría (varias caricaturas), Fernández Valbuena (3), Barradas (30), Berdejo Elipe (3), José Bicaudi (7), Bores (18), Norah Borges (varios grabados), Capuz (1 esc.), Javier Cortés (3), Cossio (1), Dalí (10), Valentín Dueñas (2 esc.), Echevarría (8), Fernando (un niño de quince años (30)), Ferrant (2 esc.), José Frau (15), Guezala (5), Victorio Macho (4 esc.), García Maroto (5), Moreno Villa (3), Irene Narezo (1), Benjamín Palencia (varios), Peinado (varios), Pelegrín (3), Pérez Orué (varios), Pichot (varios), Piñole (8), Planes (1 esc.), Cristobal Ruiz (4), Sancho Cortés (3), Ego. Santa Cruz (4), Gutierrez Solana (5), Saez de Tejada (3), Telleache (3), Quintín de la Torre (1 esc.), Ucelay (5), Aida Uribe (3), Jenaro Urrutia (4), Pablo Zelaya (5), Ramón Zubiarre (1), Valentín Zubiaurre (3). Se incluía otras salas con dibujos de Pérez Orué, Moreno Villa,

⁹¹ Op. cit. en nota 68, p. 91.

Alberto, Maroto, Barrada y Norah Borges y otra con los proyectos de montaje de la exposición⁹².

En la lista de participantes se destaca la ausencia de catalanes, incluso Joaquín Sunyer, uno de los firmantes del manifiesto. Según Jaime Brihuega, los catalanes, a través de D'Ors y Planidura, en 1923 habían manifestado su apoyo al ESAI, pero se retiraron por diferencias de opinión, "todo parece indicar que la clave del enfrentamiento interno radicó en el protagonismo ideológico que la pareja D'Ors-Planidura había pretendido asumir", pretendiendo un nuevo clasicismo, atemporal, nonecentista catalán y una vuelta al orden internacional⁹³.

Aunque se hizo mucha propaganda la repercusión que tuvo esta exposición fue escasa. Lo importante fue que, denotaba la existencia de un grupo de artistas e intelectuales con conciencia de vanguardia y que dado el carácter ecléctico de la muestra, se entreveían las diferentes alternativas que tenía el arte español.

No obstante, como dice Jaime Brihuega: "a pesar de lo que puede considerarse un éxito rotundo y de los ambiciosos proyectos que se habían concedido , la S.A.I. se disolvió tan pronto como la exposición"⁹⁴ y no volvió a aparecer hasta 1931 en el Ateneo Guipuzcoano, pero con

⁹² Brihuega, Jaime, Op. cit. en nota 68, p. 260.

⁹³ Brihuega Jaime: La ESAI y en Arte Español en la BISAGRA 1925, La Sociedad de Artistas Ibéricos y en Arte Español de 1925, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1995, p. 20.

⁹⁴ Brihuega, Jaime, Op. Cit., en nota 68, p. 262.

significación diferente. Esta muestra fue un síntoma de prevanguardia que cristalizaría en 1927 con manifestaciones conjuntas de poetas, ensayistas, pintores y literatos. Fue precisamente en 1927 cuando en Madrid aparecieron cuatro libros de ineludible mención: El Realismo Mágico, de Franz Roh; La Deshumanización del Arte, de Ortega; La nueva literatura de Cansinos Assens; y de Fernando Vela, El Arte al Cubo, y otros ensayos; y en Arquitectura, ese mismo año, se realizaron las primeras obras significativas racionalistas. Mercadal construye el Rincón Goya y Casto Fernández Shaw la Gasolinera de "Petróleos Porto Pí", en Alberto Aguilera. Estas dos obras equivalieron al manifiesto racionalista de los arquitectos del 25. En ese panorama, se produjeron otros hechos importantes, como fueron, las primeras exposiciones surrealistas individuales de Dalí y García Lorca en Dalmau, y el estreno, en Barcelona, de Mariana Pineda, de García Lorca.

Pero hubo que esperar a la proclamación de la Segunda República en 1931, para que se diera una mentalidad colectiva de cambio cultural en intelectuales y artistas. Se pudo apreciar en este corto período, 1931-1936, la intensificación de la actividad cultural, en la que artistas hasta entonces renovadores se decantaron hacia la vanguardia.

El primer acontecimiento en pro del cambio, tuvo lugar a los pocos días de proclamarse la República, el 29 de abril de 1931, con la firma por una serie de artistas de un "Manifiesto dirigido a la opinión y a los poderes

públicos"⁹⁵; en él se pedía renovación de la sociedad, cambio de las manifestaciones oficiales artísticas del régimen anterior, se criticaban los certámenes oficiales, se llamaba la atención sobre los artistas que permanecían fuera porque en España se ahogaban, se pedía la agrupación gremial de artistas plásticos y se dijo que se luchara contra todo lo que significaba arbitrariedad. En conclusión, pedían una renovación a nivel oficial, tanto a nivel personal como de las organizaciones, cosa que no sucedió, como se pudo comprobar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1932, 1934 y 1936⁹⁶. La única renovación en estas exposiciones fue la admisión de algunos artistas que antes no habían participado.

El deseo de cambio en las instituciones oficiales desató una dura campaña a través de periódicos y revistas. Francisco Mateos desde La Tierra, atacó los criterios artísticos; Angel Ferrant desde Arte (de la Sociedad de Artistas Ibéricos) dirigió su polémica hacia los métodos pedagógicos, y desde Gaceta de Arte, de Tenerife, se reprobó los criterios oficiales.

Otra novedad en estos años fueron los debates de arte y compromiso social Mateos, en la Tierra, escribió una serie de artículos sobre este tema, en los que entre otras cosas decía: "Empero, creemos llegado el momento y,

⁹⁵ Se publicó en La Tierra, 29 de abril, 1931, p. 4. Lo firmaron: E. Barral, Planes, Mateos, Moreno Villa, Castedo, Souto, Climent, Díaz Yepes, Perez Mateos, Francisco Maura, Rodríguez Luna, Santa Cruz, Mariera, Isaias Díaz, Pelegrán, Badía, Botí, Servando de Pilar, R. Dieste, S. Almela, Cristino Gómez, Colinas, E. Valiente, R. Puyol.

⁹⁶ Ver: Pantorba, Bernardino de: Historia Crítica de las Esposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España. Madrid, Ed. Jesús Ramón García-Rama, 1980, pp. 291-305.

aunque nos inquieta la llegada próxima del partido socialista al Poder, tenemos, las llamadas vanguardias en pintura, literatura, teatro, arquitectura y cinematografía, esperanza de que sea el Partido Socialista Español, quien sin fijarse en su pasado en arte, o sabiendo que no tiene pasado en arte, haga la revolución espiritual estética, acaso tan precisa como la política y social en nuestro país"⁹⁷.

Otra cuestión a tener en cuenta son las asociaciones artísticas de carácter político que surgieron en estos años. En Valencia se creó la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios (UEAR), posteriormente se harían las de Madrid y Barcelona ligadas al Partido Comunista.

En Madrid, la otra asociación que tenía esa connotación político-cultural, fue la AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios) que tuvo como órgano de expresión la revista Octubre (1933), defendían un arte comprometido y llamaban a la lucha contra el fascismo y el nacional-sindicalismo. La primera exposición de Arte Revolucionario, sin una línea estética marcada, se celebró en 1933, en el Ateneo de Madrid, intervinieron, entre otros, Isaías Díaz, Yes, Alberto Sánchez, S. Renau, Pérez Mateo como dice Valeriano Bozal en este grupo de artistas cabría "distinguir posiciones estilísticas muy diferentes"⁹⁸, ya que unos utilizaban una plástica expresionista y de realismo social, y otros se encaminaban a posiciones más avanzadas del surrealismo.

⁹⁷ Op. cit., en nota 96.

⁹⁸ Bozal, Valeriano: Op. cit., en nota 81, p. 533.

Hubo otras agrupaciones con marcado carácter cultural y menos políticas, como fueron ADLAN (Amics de l'Art Nou), fundada en Barcelona en 1932, y con grupos afines en Madrid, Tenerife, Valencia y Bilbao, estuvo en relación con el GATEPAC. Esta asociación estuvo dirigida por José Luis Sert, Joan Prats y Joaquim Gomis. Publicaron la revista Art entre 1933 y 1937.

En 1936 se inauguró en Madrid, Carrera de San Jerónimo número 32, el local que compartiría A.D.L.A.N y GATEPAC; desde el primer momento tuvieron una gran actividad expositiva que fue interrumpida por la guerra. Durante ese año de existencia, expusieron en A.D.L.A.N. Madrid: Picasso, Lamolla, Mariano R. Orgaz, Moreno Villa y Maruja Mallo.

Por otro lado hay que tener en cuenta el movimiento surrealista que iba tomando gran auge; las primeras manifestaciones se produjeron en la década anterior. Dos meses después de la primera publicación del primer Manifiesto Surrealista de Bretón, La Revista, (Barcelona) en su número de diciembre de 1924, se hizo eco de este acontecimiento"⁹⁹.

En España los primeros críticos que se acercaron al surrealismo fueron Montayá, Díaz Plaja, Masoliver, Cassanyes y Gasch divulgaron sus planteamientos a través de publicaciones, como L'Amic de les Arts, O', Helix. Durante los años de la República, adquirió este movimiento

⁹⁹ García del Carpi, Lucía: La pintura surrealista española (1924-1936), Madrid, Ed. Istmo, 1986, p. 65.

su máximo desarrollo tanto en Barcelona como en Madrid, Zaragoza y Tenerife¹⁰⁰. En Madrid y Barcelona al amparo de A.D.L.A.N.

En Barcelona precisamente en 1936, del 4 al 5 de mayo, en los bajos de la librería Catalonia se celebró la exposición más importante que ha habido de ese grupo, se la tituló "Exposición Logicofobista". En Tenerife fue apoyado este movimiento por la revista Gaceta de Arte, dirigida por Westerdahl, revista de carácter internacional, como dice Lucía García del Carpi: "no se limitó, como otras tantas revistas a ser muestrario de unión, sino que desde un principio hizo gala de criterios y de una visión estética definida"¹⁰¹.

En Tenerife, la fecha clave fue 1931, que se celebró la exposición de Oscar Domínguez, con este acontecimiento empezó a tomar fuerza ese movimiento de vanguardia que culminará con la exposición colectiva de 1935 en la que participaron, entre otros, Dalí, Picasso y Miró.

En este complejo, rico e inquieto ambiente cultural, no se puede olvidar la reaparición de lo Ibéricos en San Sebastián (1932), la publicación de la revista Arte¹⁰² y dos exposiciones en Berlín y Copenhague. El crítico de nuevo fue Manuel Abril, en el primer número de esta revista explica cual iba a ser la dirección artística del

¹⁰⁰ Ver catálogo. El surrealismo en España, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía. 1994, pg...

¹⁰¹ Gracia del Carpi, Op. cit., en nota 57 p. 291.

¹⁰² Estaba previsto la publicación del diez números, pero sólo se publicaron dos.

grupo. "Se intentaba, una vez más, la justificación del arte como lenguaje no imitativo"¹⁰³.

La última aparición de la SAI, fue la exposición celebrada durante los meses de febrero y marzo de 1936, en el Jeu de Paume de París, titulada L'Art Espagnol Contemporaine, organizada por los ministerios de Exteriores y Educación de España y Francia, Jaime Brihuega dice: "la organización de la muestra había sido encargada por la parte francesa al Comisario General conservador del Museo de Escuelas Extranjeras Contemporáneas, y por la parte española nada menos que a la Sociedad de Artistas Ibéricos, representado por Manuel Abril ...¹⁰⁴ la elección era tan variopinta que tuvieron acceso artistas tan dispares como Anglada Camarasa, Hugué, Pinazo, Zuloaga, Miró"¹⁰⁵.

En estos años, de euforia cultural se celebraron otras exposiciones significativas, pero sin unidad de criterio. Así en 1933, Torres García fundó el "Grupo constructivo", presentado en el Salón de Otoño, él era el único constructivo, el resto era un conjunto de los más heterogéneo, Palencia, Rodríguez Luna, Maruja Mallo, etc.

El epílogo de esta utópica etapa fue la aparición de artistas españoles representando a la

¹⁰³ Brihuega, Jaime: Op. cit., en nota 83, p. 368.

¹⁰⁴ Brihuega, Jaime, Op. cit., en nota 83, p. 369.

¹⁰⁵ Ver para la S.A.I.: La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925, catálogo Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid 1995.

República en la Exposición Internacional de París de 1937, aunque se dice que tuvo carácter ecléctico, dominaba el carácter de apertura, vanguardista, como lo demuestran algunas de las obras expuestas, tales como el Guernica y las esculturas de Alberto, o incluso el pabellón de la exposición proyectado por Luis Lacasa y José Luis Sert¹⁰⁶.

Pero todos estos esbozos de renovación, del corto período republicano, se fueron al traste con la Guerra Civil, algunos de estos entusiastas defensores de la cultura murieron, otros se exiliaron y los que quedaron, no pudieron expresarse después de la guerra, como en esos años.

El final de la Guerra produjo un ambiente desolador de incertidumbre, las vanguardias habían sido borradas. Hasta que a mediados de los años cuarenta reaparecieron tímidamente manifestaciones innovadoras. Los pioneros en ese retomar el camino, fueron los componentes del Grupo: Indaliano en Almería (1947), Grupo Pórtico de Zaragoza (éstos ante la aversión a lo nuevo, del público y estamentos oficiales enseguida se separaron)¹⁰⁷: en Barcelona se formó el grupo Dau al Set (1948); y el Grupo Altamira (1949) en Santander, pero hubo que esperar hasta los 50, para que se empiece a aceptar la abstracción e informalismo.

¹⁰⁶ Ver: Pabellón Español, Exposición Internacional de París 1937, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1987.

¹⁰⁷ Para el Grupo Pórtico, ver catálogo de la exposición, Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid 1993.

Para Altamira: Exposición Commemorativa de la Escuela de Altamira, catálogo, Santillana del Mar 1981.

Para el Dau al Set: Cirlot, Lourdes: El Grupo Dau al Set, Madrid, Cátedra, 1986.

CAPITULO II:MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ,
ARQUITECTO - PINTOR

II.1 MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ

Mariano Rodríguez Orgaz nació en Madrid el 16 de diciembre de 1903 y murió en México el 12 de setiembre de 1940. Como su hermano Alfredo, cursó el bachillerato en el Liceo Francés de Madrid.

Estudió Arquitectura, en la vieja Escuela de Arquitectura de la calle de los Estudios. Según testimonio de su hermano Alfredo "de espíritu inquieto y sensible, desde su primera juventud demostró su vocación por la pintura"¹⁰⁸.

También por testimonio de su hermano sabemos que fue lector de Sigmund Freud, y del círculo de amistades que frecuentó, de ellas, tenemos algunas informaciones, no suficientes, porque se nos han puesto dificultades para el

¹⁰⁸ Papeles inéditos Archivo, Alfredo Rodríguez Orgaz.

acceso a algunos archivos. Tenemos conocimiento de que fue amigo de Arconada, Vicente Aleixandre, Cernuda, Gil Albert, Louis Aragón, Rosa Chacel, Timoteo Pérez Rubio, García Lorca, Concha Abornoz, Ramón Gaya y Emilio Prados.

Hacia el año 1927 ó 1928 sufrió una época depresiva, a causa de problemas sentimentales, según consta en la correspondencia que se conserva en la Fundación Gregorio Prieto de Madrid, de imposible acceso¹⁰⁹. Con este pintor tuvo, parece ser, amistad aunque finalizaron malamente¹¹⁰.

De la amistad de Mariano Rodríguez Orgaz y Vicente Aleixandre tenemos constancia escrita por una carta (Miraflores 22 de agosto de 1928), siendo esta interesante por varias razones; además de demostrar la amistad entre ambos, refleja el carácter y actitud ante la vida de uno y otro. Del pesimismo de Mariano, dice Vicente Aleixandre en un párrafo: "hombre pesimista, ¡qué anhelo hay en tu alma!. ¿Por qué tú tan inadaptado? ¿Qué hay de tu mundo exterior que te impida desarrollarte, cultivarte y vivir, vivir?" y continúa "Tu alma vive en un forcejeo continuo"¹¹¹. Ese espíritu trágico, señalado por Vicente Aleixandre, era definido por Alfredo, como de actitud suicida-constructiva ante la vida, y coincidiendo con la opinión que años más tarde diera de él Ramón Gaya "Tenía

¹⁰⁹ Testimonio Oral de Antonio Leyva, que estuvo becado por el Ministerio de Cultura para ordenar dicho archivo.

¹¹⁰ Hay referencias de esta amistad en el libro de: PRIETO, Gregorio, Lorca y la Generación del 27, Madrid, Biblioteca Nueva, 1977, pp. 221, 223, 224, 226, 227; y Archivo de la Academia de España en Roma, Leg. 2590.

¹¹¹ Apendice nº 1. Archivo Alfredo Rodríguez Orgaz.

ese aire casi bobo de las personas muy puras. Pocas veces he visto una fe tan grande colocada en todo lo que es mundo; era pues un iluso magnífico, casi un ángel tonto. Vivía lleno de apetitos, de afanes, de ansias, es decir, era un ser trágico"¹¹².

En el año 1925 interrumpió los estudios de Arquitectura, permaneció en París durante un año. Su estancia, según su hermano Alfredo, fue de gran provecho para su formación pictórica. En España había acudido a la Academia de Simonet y a la Academia Libre con Vázquez Díaz. En París para completar su formación acudió a una academia en la Grande Chaumière y fue en esa ciudad donde entró en contacto con el surrealismo.

Aunque cabe pensar, teniendo en cuenta los amigos que tenía en España, que conectara antes de su partida con ese "grupo"; en cualquier caso, ese viaje fue fundamental para el cambio de su pintura, ya que con anterioridad a 1925, sólo se tiene noticia de dos copias hechas del Greco (Figs. 15 y 16) y una copia de la "Artemisa" de Rembrandt, propiedad del Dr. de la Peña, que no hemos podido localizar pero que hay testimonio de ella por una carta dirigida a Alfredo Rodríguez Orgaz¹¹³.

A su vuelta a España obtuvo el título de Arquitecto en septiembre de 1929¹¹⁴.

¹¹² GAYA, Ramón: "Homenaje a Mariano Rodríguez Orgaz", Revista Literaria, México D. F. 29 de abril de 1949, pp. 1 y 12.

¹¹³ Archivo Alfredo Rodríguez Orgaz. Apend. 2.

¹¹⁴ L.O.A.M.- Lista general de arquitectos españoles, 1935, p. 131.

Fue muy importante para su futuro el que, al poco tiempo de su regreso, se convocara la oposición para cubrir la beca de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes en Roma, el 30 de abril de 1930, y publicado en la Gaceta de Madrid (24 de mayo de 1930).

El tribunal para la pensión de Arquitectura de Roma fue constituido en sesión celebrada el 10 de octubre de ese año¹¹⁵ y se nombró a: "Sr. D. Luis Bellido (como Académico más antiguo), Presidente del tribunal, D. Pedro Guimón y D. Joaquín Rojí (nombrados por el Sr. Ministro de Estado), D. Antonio Flórez, y D. Teodoro Anasagasti - Secretario que fue elegido para desempeñar este cargo por aclamación"¹¹⁶. En esta misma sesión, se presentaron las instancias de los dos aspirantes a la plaza vacante de Roma, Mariano Rodríguez Orgaz y Juan Torbado Franco; este arquitecto retiró, posteriormente, su candidatura. En esa misma sesión se fijó el día que debía comenzar la oposición: "3 de noviembre próximo a las 6 de la tarde, en el local de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a cuyo efecto se convocará a los señores del Tribunal y opositores por medio de avisos especiales sin perjuicio de hacerlo en la Gaceta de Madrid..."¹¹⁷.

El 3 de noviembre de 1930, reunido el Tribunal, dio comienzo el primer ejercicio, consistió en "copiar en yeso un fragmento de ornamentación arquitectónica, ejecutándolo a la aguada o a lápiz, en seis sesiones de cuatro horas

¹¹⁵ Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, Archivo Biblioteca, leg. 82-2/5.

¹¹⁶ Ibid. not. 115.

¹¹⁷ Ibid. not. 115.

cada una, una pequeña memoria acerca del arte al que pertenece el fragmento, influencias, caracteres, etc.". El tema fueron las palmetas del friso del Erecteo de la Acrópolis de Atenas.

El 20 de noviembre de 1930, se convocó, a Mariano Rodríguez Orgaz, para el segundo ejercicio. El Tribunal redactó seis temas, de los cuales tendría que ejecutar uno, por sorteo, no por elección; se le citó para el día siguiente, 21 de noviembre de 1930. El ejercicio consistió: "idear y hacer un croquis bien definido de un monumento o edificio arquitectónico, con arreglo a un programa sacado a suerte por el Tribunal"; presentarlo dibujado a la escala elegida, también dibujar plantas y alzados, debiendo ejecutarlo en una sola sesión de doce horas seguidas.

El tema fue: Monumento a la Marina Española en el patio de honor de un museo (Figs.1,2,3).

El 27 de noviembre fue llamado para el tercer ejercicio, último del primer grupo, consistió en: "contestar por escrito a cuatro preguntas sacadas a la suerte de las diversas asignaturas que constituyen la carrera de Arquitecto". Se concedía un tiempo de 4 horas, las preguntas fueron: n° 10 Pórticos; n° 11 Cubiertas; n° 12 Vestíbulos y n° 20 Arquitectura griega.

El 28 de noviembre de 1930, procedió Mariano Rodríguez Orgaz a la lectura del ejercicio del día anterior.

El Tribunal se volvió a reunir el seis de noviembre, para proceder al examen del 1^{er} grupo de ejercicios, acordándose continuara la oposición.

Para el último ejercicio se le citó el 21 de diciembre. El tema impuesto por el Tribunal consistió, "en desarrollar el monumento o edificio ideado en el segundo ejercicio", proyectar plantas, alzados, etc., y presentar la memoria, se fijó como fecha para su entrega, el 21 de febrero de 1931.

El 21 de febrero de 1931, fue entregado el último ejercicio, se hizo cargo el Tribunal para "ser examinados por el Tribunal y expuestos al público cuando así se acuerde"¹¹⁸.

Según un comunicado firmado por Bellido y dirigido al Ministro de Estado, con fecha 29 de abril de 1931, se dieron por terminados los ejercicios de oposición a la plaza de pensionado por Arquitectura a la vacante de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Reunido el Tribunal, presidido por Luis Bellido, propuso conceder la plaza a Mariano Rodríguez Orgaz¹¹⁹ .

¹¹⁸ Ibid. not.115, p. 83.

¹¹⁹ Comunicado firmado por Luis Bellido dirigido al Excmo. Sr. Ministro de Estado. Leg. R. 1726, Ext. 101, 1931. Existe un comunicado igual dirigido al Secretario General de la Academia de Bellas Artes de San Fernando-Academina de San Fernando, Archivo Biblioteca, leg. 82-2/5.

Los trabajos fueron expuestos al público en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 4 al 11 de mayo de 1931.

A partir del 11 de mayo, según consta en la correspondencia dirigida por el Subsecretario de Estado, al Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹²⁰, se trató de localizar a Mariano Rodríguez Orgaz, para comunicarle que le había sido concedida la beca de Roma y que se tenía que presentar en la Academia (Roma), el día 1 de junio, pero se hallaba en paradero desconocido desde el último ejercicio de la oposición¹²¹. Durante estos meses estuvo de viaje de estudios en Grecia, según consta en una carta de Mariano Rodríguez Orgaz dirigida al Ministro de Estado¹²².

A la Academia no llegó hasta el 6 de junio, se sabe por un comunicado dirigido por el entonces Director de la Academia en Roma, Miguel Blay, al Ministro de Estado¹²³.

La incorporación no fue satisfactoria, ya que llegó enfermo de Atenas, donde había estado ingresado en el Hospital de France, razón por la cual se había incorporado tarde. Después de permanecer enfermo durante un mes, en Roma, pidió un permiso para hacer una cura, por prescripción médica, en las Grutas de Monsumano. Por varios comunicados dirigidos por el Director de la Academia, Miguel Blay, al Ministro de Estado (27 de julio,

¹²⁰ Archivo, real Academia de San Fernando, Leg. 82-2/5.

¹²¹ Ext. Academia, Leg. 1726.

¹²² Ext., Leg. 1726.

¹²³ Ext., Leg. 1726.

y 5 de agosto) se sabe que Mariano Rodríguez Orgaz solicitaba autorización para trasladarse a España "a terminar su convalecencia"¹²⁴. Se le concedió el permiso y se trasladó a España, donde pudo permanecer hasta el 15 de Noviembre de 1931 por prórroga especial; según consta en un comunicado del Subsecretario de Estado al Encargado de Negocios de España, cerca de la Santa Sede, dice: "con referencia a su despacho n° 281, de 7 del corriente, cúmpleme comunicar a V.S., que se ha concedido a D. Mariano Rodríguez Orgaz, Arquitecto pensionado de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, la suspensión temporal de su pensión durante cinco meses, a contar del 15 de noviembre, última fecha en que la solicitaba, a fin de que pueda atender a su completo restablecimiento, siempre que dicho señor se comprometa a hacer el envío del primer año al mismo tiempo que el del segundo"¹²⁵.

Del primer semestre de 1932 apenas tenemos información, ya que durante seis meses estuvo cerrada la Academia por obras¹²⁶, circunstancia que aprovechó Mariano Rodríguez Orgaz para viajar por Egipto¹²⁷ y Oriente¹²⁸ (Tahití).

¹²⁴ Ext. Leg. 1726.

¹²⁵ Ext. Leg. 1726.

¹²⁶ Legajo Roma 2590. n ° 63.

¹²⁷ Este dato se sabe por referencia de su hermano Alfredo y nota escrita por él mismo a D. Pedro González, para el catálogo de la Exposición de Artistas Españoles Exiliados en México, celebrada en Madrid en Diciembre de 1983, Febrero de 1984 También se hace referencia a este viaje en una copia de una carta que se conserva en la Academia de España en Roma, dirigida por Valle Inclán al Exmo. Sr. Embajador de España en Roma. Leg. 2590.

En esta carta, Valle Inclán trasladaba la petición siguiente de Mariano Rodríguez Orgaz, dirigida desde México y con fecha de 26 de junio de 1934: " La ayuda de viaje a Oriente debió ser satisfecha durante el período en que después de un año de ser pensionado está realizando por Oriente y pasaba por Egipto y correspondía a los meses de septiembre que a partir de junio de 1932 no habían dado lugar a la publicación del nuevo Reglamento que me debió ser pagado

La única noticia concreta que tenemos es que en el mes de junio de ese mismo año, del 22 al 29, expuso en la Galería Vignon de París¹²⁹.

Del año 1933 la única referencia que hemos podido encontrar, es la entrega de los trabajos correspondientes al primer y segundo año como becado, según consta en una carta de Valle Inclán, en aquel tiempo Director de la Academia de Roma, al Exmo. Sr. Ministro de Estado, con fecha de 24 de mayo de 1933, la cual comunica que "El pensionado por Arquitectura D. Mariano Rodríguez Orgaz, ha hecho entrega a esta dirección de sus trabajos de envío primer y segundo año consistentes:

Primer envío:

Detalle de un patio de Villa Giullia.

Planta y alzado del estado actual, y planta y alzado del edificio restaurado, y una pequeña memoria sobre este trabajo.

por la Academia de Bellas Artes de Roma. Legajo, Academia de España en Roma, 2590 n° 32.

¹²⁸ En una carta dirigida por Mariano Rodríguez Orgaz, desde Roma (16-V-1933), al Exmo. Sr. Ministro de Estado, para pedir que se le satisficieran las mensualidades correspondientes a los meses de setiembre, octubre y noviembre, que no pudo hacer efectivos por encontrarse en viaje de regreso de estudios en Oriente. M. de Asuntos Exteriores. Legajo 1726.

¹²⁹ Se conserva el catálogo y el cartel de la inauguración. Apéndices n°3 y 4.

Segundo envío:

Tres edificios de Palladio en Vicenza:

- 1° Palacio Chiericati, planta, alzado y sección.
- 2° Villa Rotonda, planta, alzado y sección.
- 3° Palacio Coleone, planta y alzado.

Estos trabajos, también, fueron acompañados de una pequeña memoria.

Según acreditaba Valle Inclán: "Presenta además una acuarela de Ninfeo en Villa Papa Giulio"¹³⁰.

En el mes de diciembre de 1933 Mariano Rodríguez Orgaz se embarcó para Nueva York, cuyo viaje tuvo gran importancia para la evolución de su obra, porque le abrió nuevas vías de investigación en América del Norte y México. Su primera idea fue permanecer en Estados Unidos, y desde allí dirigirse a China y Japón, antes de volver a Roma, para regresar a principios de 1935, donde terminaría: "durante los últimos nueve meses mis envíos últimos (sin salir de Roma) y realizando en un ambiente de tranquilidad y con los medios que disponemos (de local) en la Academia el resumen de mis viajes"¹³¹.

¹³⁰ Carta dirigida por D. Ramón del Valle Inclán al Excmo. Sr. Ministro de Estado M. Asuntos Exteriores, Leg. 1726.

¹³¹ M. Asuntos Ext. Leg. 1726.

Como se dilataba el permiso para permanecer fuera de Roma durante dieciocho meses¹³², a pesar de ser apoyado por el Director, Valle Inclán¹³³, Mariano Rodríguez Orgaz centró sus investigaciones en México.

Allí, según testimonio del propio arquitecto, por propia voluntad, decidió estudiar un monumento de "arquitectura precortesiana"¹³⁴.

El tema elegido, fueron las ruinas toltecas, de Xochicalco. En una carta (México, 3 de septiembre de 1934) dirigida al Sr. Olarra, director en funciones de la Academia en Roma, le daba noticias de su trabajo, "a pesar de los contratiempos que he tenido, he encontrado en la Dirección de Arqueología de México ayuda, y hasta se han servido disponer que dirija las excavaciones que necesito para completar mi proyecto, con peones pagados por la Dirección de Arqueología"¹³⁵. Ignoramos los contratiempos que pudo tener, ya que, además de contar con ayuda estatal para llevar a cabo sus trabajos, fueron expuestos en el Palacio Nacional de Bellas Artes de México del 17 al 25 de

¹³² El Reglamento en el Archivo n° 32, apartado 2°, decía: "En los dos años restantes había de residir (los pensionados) en un centro adecuado a la índole de sus estudios fuera de Italia, debiendo durar su estancia en este centro por los menos nueve meses como mínimo, y dieciocho como máximo, pero con la obligación de permanecer en la Academia un trimestre por los menos.

¹³³ Carta n° 218, dirigida por Valle Inclán al Sr. Embajador de España en Italia, M. de Asuntos Exteriores., Leg. 1726.;

Se conserva una extensa documentación en este sentido, en el Ministerio de Asuntos Exteriores (Leg. 1726), y en la Academia de España en Roma (Leg. 2590). Los primeros informes y cartas son a primeros de abril de 1934 y el último, Madrid 3 de octubre de 1934, en el que se extiende la solicitud de Mariano Rodríguez Orgaz de permanecer durante dieciocho meses fuera de Roma.

¹³⁴ Carta de Mariano Rodríguez Orgaz dirigida a D. José Olarra (Director Interino de la Academia de España en Roma), México, D. F., Julio 20, 1934, Archivo Academia de España en Roma, Leg. 2590.

¹³⁵ Ibid. fuente not. 130, p. 88.

noviembre de 1934¹³⁶. En una crítica sin firmar, publicada al día siguiente de la inauguración, decía: "La más ingente y desinteresada aportación para el avance de los descubrimientos arqueológicos en una de las más importantes zonas toltecas del país - la de Xochicalco en el estado de Morelos - ha sido rendida por el arquitecto español Mariano Rodríguez Orgaz..., que consagró íntegramente (cuatro meses) a efectuar laboriosas mediciones y levantamientos topográficos de las ruinas, completando su interesante labor con algunos dibujos arqueológicos de restauraciones ideales de monumentos no descubiertos aún"¹³⁷. Según decía ese mismo artículo dejó en México copia de los trabajos.

El conjunto de estas obras, fueron expedidos a Roma, a la Academia, como cuarto envío. Se trataba de nueve rollos, según consta en una carta dirigida por Mariano Rodríguez Orgaz al Ministro encargado de Negocios en México:

Rollo 1.- Dibujos de la restauración de la Pirámide de Xochicalco.

Rollo 2.- Dibujo del estado actual de la misma.

Rollo 3.- Dibujo de perfiles.

Rollo 4 y 5.- Fotografías.

Rollo 6.- Dibujos de perspectivas del Conjunto.

¹³⁶ Existe Catálogo que pude obtener fotocopia gracias a la ayuda de Mariano López Giménez, antropólogo, Director de FONART, Avda Patriotismo 691, México D.F.; Apend. n° 5.

¹³⁷ "Una importante aportación a los descubrimientos de Arqueología. El arquitecto español Mariano Rodríguez Orgaz ha llevado importantes exploraciones en la zona de Xochicalco", Universal Gráfico, México D. F., sábado 17 de noviembre de 1934, p. 20.

Rollo 7 y 8.- Plantas y perspectivas.

Rollo 9.- Perspectiva del Conjunto¹³⁸.

Finalizado este estudio dejó México, no sabemos cuándo, sí que hemos podido constatar por una carta dirigida a D. José Olarra que en el mes de abril de 1935 estaba en Nueva York, y en ella exponía que acababa de llegar a esa ciudad y que se había encontrado "con la desagradable sorpresa de que la Compañía Trasatlántica ha suspendido el anunciado viaje de este mes hasta el próximo mes de mayo... Estoy celebrando 2 exposiciones de pintura, una cuyo catálogo adjunto¹³⁹, y otra distinta... Aparte, uno de mis cuadros está recorriendo las universidades americanas en una selección internacional de pintores, siendo el único con S. Dalí, que representa España"¹⁴⁰.

Debió ser esta época para Mariano Rodríguez Orgaz, muy satisfactoria profesionalmente, y muy productiva, ya que en la misma carta también informaba que tenía obra para llenar otra galería.

Al parecer regresó a la Academia en el mes de junio, porque en comunicado del entonces Embajador de España en Italia, Justo Gómez Ocerín (28 de junio de 1935),

¹³⁸ Carta de Mariano Rodríguez Orgaz al excelentísimo Señor R. M. Pujadas, Ministro Consejero, Encargado de Negocios de España en México, (México, D. F. , 20 de diciembre de 1934), Archivo Academia de España en Roma. Leg. 2590.

¹³⁹ Sólo hemos encontrado una invitación, pero no con catálogo de la sala: Delphie Studios, 724 FIFTH Avenue, New York City. En esta tarjeta se lee: Announcing An exhibition of paintings by M. Rodríguez Orgaz. April 8 Th to April 21 ST. 1935. Cabe suponer que expondría parte de los cuadros que luego se mostraron en la Galería Bragaglia de Roma. Apend. n° 6.

¹⁴⁰ Archivo de la Academia de España en Roma, Leg. 2590. Carta dirigida a D. José Olarra, 7 de Abril de 1935. de esta exposición colectiva no hemos encontrado ninguna referencia.

solicitaba del Ministro de Estado el envío de los trabajos reglamentarios a España, reservándose el derecho de retenerlos para una exposición que tal vez celebraría en octubre por no haberse podido celebrar en mayo, y una prórroga excepcional de seis meses ¹⁴¹.

Esa exposición no se celebró por falta de entusiasmo de los becados¹⁴², aunque las prórrogas les fueron concedidas según consta en el archivo de la Academia de España en Roma¹⁴³.

En el mismo archivo, hemos encontrado cuáles fueron los trabajos realizados por Mariano Rodríguez Orgaz, como arquitecto becado durante cuatro años en Roma (6 de junio 1931 a 30 de agosto de 1935), fueron los siguientes:

Envío del primer año: Estudio del Museo de Villa Giulia; plantas y alzados; 6 bastidores; memoria.

¹⁴¹ Archivo, Academia de España en Roma, Leg. 2590. El motivo del envío de los trabajos era, por un lado, para su calificación, que si era honorífica tenían derecho a seis meses más de prórroga, y por otro igual que otros dos becados uno de pintura, Luis Berdejo, y otro de grabado, Manuel Pascual, tenían derecho a prórroga porque por Orden n° 21 del 4 de febrero de 1932, estuvo cerrada la Academia por obras seis meses.

¹⁴² Comunicado del Director interino D. José Olarra, al Embajador de España en Italia, 7 de agosto 1935, Archivo Academia de España en Roma, Leg. 2590, n° 32.

¹⁴³ Comunicado al Embajador de España en Roma del Subsecretario de Interior, 8 de julio de 1935. Autorización de los envíos firmado por T. Aguilar, y, con fecha del 8 de julio, otro comunicado concediendo las prórrogas por seis meses. Archivo Academia de España en Roma, Legajo 2590, n° 32.

También existe en el mismo legajo, la comunicación, en el mismo sentido, del Embajador de España en Roma (Justo Gómez Ocerín) al Ministro de Estado, 13 de agosto de 1935.

Envío del segundo año: Estudio de tres obras de Palladio en Vincenza; 10 bastidores; memoria.

Envío del tercer año: Proyecto de un Museo de Arte Moderno; siete bastidores.

Envío del cuarto año: Estudio sobre estado actual y restauración de la región tolteca de Xochicalco; 21 bastidores de perspectivas y plantas; 12 fotografías; 1 acuarela; 2 perfiles longitudinales sin bastidores; memoria.¹⁴⁴

Queremos puntualizar respecto al proyecto de un Museo de Arte Moderno, que en cierta ocasión su hermano, Alfredo Rodríguez Orgaz, nos dijo que era muy flojo, y Mariano cuando hizo el envío de este proyecto, tampoco debía estar muy contento porque encontramos una nota en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (España), sin firma, ni fecha, en la que dice: "Don Mariano Rodríguez Orgaz, pensionado por la Arquitectura. Debidamente autorizado, se halla en Norte América donde estudia Arquitectura Moderna. Provisionalmente, sin perjuicio de presentar otro en que formule sus orientaciones definitivas, ha entregado su tercer envío consistente en planos completos, memoria, mediciones y presupuestos de un Anteproyecto del Museo de Arte Moderno¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Comunicado del Director Interino (José Olarra) al Embajador de España en Italia, Academia de España en Roma, Legajo 2590.

¹⁴⁵ Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Legajo 1726.

Por otro lado confirma esta hipótesis un informe del Director interino de la Academia, fechado en Roma a 6 de septiembre de 1935, y dirigido al Embajador de España en Italia, además de indicar la conducta irreprochable del pensionado, D. Mariano Rodríguez Orgaz, informa cómo llegó "a fines del trimestre con una gran cantidad de labor de arquitectura y de pintura para un nuevo trabajo, que piensa entregarlo a la Academia, en la que estudiará una nueva posibilidad de una nueva urbanización racional de Nueva York"¹⁴⁶. Suponemos que éste debía ser la orientación definitiva.

Cuando la estancia de Mariano Rodríguez Orgaz en Roma estaba llegando a su fin, sólo dos acontecimientos importantes son dignos de señalar, la exposición en la Galería Bragaglia, inaugurada el 1 de noviembre (ya hablaremos de ella en el apartado dedicado a: "Mariano Rodríguez Orgaz pintor", y la otra actuación fue que representó a la Academia en el Congreso de Arquitectos en Italia, en el comunicado de la Academia a la Embajada decía que "participa", no sabemos en qué consistió su intervención¹⁴⁷.

El 14 de noviembre regresó a España alegando que tenía que sustituir a su hermano (Alfredo) en la dirección de

¹⁴⁶ Archivo Academia de España en Roma, Leg. 2590.

¹⁴⁷ Comunicado n° 27 de la Academia de España en Roma (firmado por Olarra) al Embajador de España en Italia (29 de febrero de 1936), Archivo Academia de España en Roma, Leg. 2590.

unas obras en Madrid ya que éste debía partir para Nueva York¹⁴⁸.

A partir del mes de octubre de 1935, estando las obras en Madrid de los tres becados, en la Academia de Roma, de la oposición de 1931, (Rodríguez Orgaz, Berdejo y Pascual), se pidió desde Roma se agilizara, con la mayor brevedad posible, el nombramiento de un Jurado calificador, ya que de ello dependía la prórroga de seis meses¹⁴⁹.

El Ministerio de Estado, pidió a Sánchez Cantón el nombramiento de tribunal, respondió aconsejando que fueran los mismos componentes del año anterior "ya que juzgaron con bastante acierto. Convendría que estuviese el Director de Arte Moderno (Gutiérrez Abascal) y probablemente serían también buenos algunos expansionados ..." ¹⁵⁰ ; no citaba, para formar el jurado, ningún arquitecto. Sin embargo, en el mismo Archivo se conserva un documento en el que aclara quién juzgó los envíos de Mariano Rodríguez Orgaz. En el encabezamiento se lee "Copia", en el que dice: "Reunidos en esta fecha en el patio de Ministerio de Estado, bajo la presidencia de D. Manuel Gómez Moreno, los Señores Don Modesto López Otero, Don Antonio Palacios, Don Manuel Sánchez Arcas y Don Emilio Moya, para juzgar los envíos

¹⁴⁸ Según testimonio oral de Alfredo Rodríguez Orgaz, fue una disculpa, ya que él estaba como Arquitecto Escolar en Granada.

¹⁴⁹ Comunicado del Embajador de España en Roma, al Subsecretario del Ministerio de Estado en España, 23 de octubre de 1935, Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores, Roma, Legajo 2590. Finalmente sólo se le concedió a Mariano Rodríguez Orgaz por su excelente trabajo y conducta.

¹⁵⁰ Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores. Legajo 1527.

del pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, Don Mariano Rodríguez Orgaz, luego de detenido examen de las obras expuestas, consideran por unanimidad que son acreedoras de calificación honorífica todas ellas.- y para que conste lo firman en Madrid a 4 de enero de 1936.- M. Gómez Moreno, M. López Otero, A. Palacios, Emilio Moya Lladó y Manuel Sánchez Arcas¹⁵¹.

En otro documento con las mismas características, y en el mismo Archivo, aconsejaba que se hable de los trabajos de Mariano Rodríguez Orgaz, con el Director de la Escuela de Arquitectura, López Otero, para que pasaran a dicha entidad "donde serían de mayor utilidad que en este Ministerio"¹⁵².

La calificación honorífica suponía una prórroga de seis meses: "El envío del cuarto año pasaría a ser propiedad de sus autores después de la calificación por el Jurado y asesorada la Superioridad, que libremente podrá conceder la gracia mencionada en el art. 4° de este Reglamento"¹⁵³.

El mencionado artículo 4° decía: "... tendrán una prórroga de seis meses, que disfrutarán en el punto donde ellos deseen establecerse. En este tiempo ejecutarán un trabajo con destino al Estado que de acuerdo con el pensionado asignará la Academia"¹⁵⁴.

¹⁵¹ Archivo Ministerio Asuntos Exteriores, Legajo 1527.

¹⁵² Archivo Ministerio Asuntos Exteriores. Legajo 1529.

¹⁵³ Archivo Ministerio Asuntos Exteriores, Legajo 1527.

¹⁵⁴ Artículo 9° del Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, Aprobado por Real Decreto de 1° de Julio de 1930.

En el mes de Febrero de 1936, Mariano Rodríguez Orgaz dirigió, a D. José Olarra, una carta anunciándole que acababa de enterarse de "la mención honorífica" y que preparaba el trabajo exigido, se trataba del comenzado en Roma sobre una urbanización en Nueva York y que pensaba presentarlo en la Exposición Nacional de ese año; al poco tiempo (1 de marzo de 1936) volvió a dirigirse al Director de la Academia¹⁵⁵, en el mismo sentido, pero indicaba que en la Exposición Nacional de Bellas Artes expondría ese proyecto, rehaciendo los planos que en el viaje se le habían estropeado, y que también enviaría los trabajos de México¹⁵⁶. Finalmente sólo presentó "La Ciudad del Autogiro"; se sabe por carta, también dirigida a D. José Olarra desde Madrid (7 de abril de 1936), en ella le informa: "Hoy he entregado en la Exposición Nacional de Bellas Artes el trabajo que estaba haciendo, "La Ciudad del Autogiro", que como recordará empecé a estudiar en Roma. Una vez que termine la Exposición Nacional, lo presentaré, para su entrega en el Ministerio, según es reglamento"¹⁵⁷.

En el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Antiguo Ministerio de Estado, Leg. 1527, y en la Academia de España en Roma, Leg. 2590, existe un comunicado a Mariano Rodríguez Orgaz en este sentido (31 de Enero de 1936).

¹⁵⁵ Archivo Academia de España en Roma, carta personal de Mariano Rodríguez Orgaz a D. José Olarra, 11 de febrero de 1936, Leg. 2590.

¹⁵⁶ Presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes, Mayo y Junio de 1936: La Ciudad del Autogiro, y Proyecto de Restauración de las Pirámides de Xochicalco. Catálogo Oficial, Edit. Blass, S.A., Madrid 1936, pp. 92 y 105.

¹⁵⁷ Archivo de la Academia de España en Roma. Legajo 2590.

Por último hay que señalar tres significativos acontecimientos en la vida artística de Mariano Rodríguez Orgaz, en esos meses que precedieron a la Guerra Civil Española. El primero fue la participación en la Exposición de "L'Art espagnol Contemporain" en el Jeu de Paume de París, la organización por parte española estuvo a cargo de la Sociedad de Artistas Ibéricos, representada por Manuel Abril, como Comisario General, y por Luis Blanco Soler y Timoteo Pérez Rubio (Subdirector del Museo de Arte Moderno); por la parte francesa el Comisario General Conservador de Museo de Escuelas Extranjeras. El catálogo estaba prologado por Juan de la Encina. En esta muestra, tal y como se puede apreciar en la lista de participantes y sus obras eran una mezcla de todas las tendencias, se presentaron unas quinientas¹⁵⁸.

El siguiente acontecimiento destacable para este arquitecto-pintor, fue la exposición individual que tuvo en el Museo de Arte Moderno de Madrid, del 21 al 25 de Abril de 1936, en la cual presentó veintitrés cuadros. El catálogo fue prologado por Rosa Chacel. Fue importante esta exposición ya que ponía de manifiesto la línea renovadora que se estaba iniciando en España. En el mes de marzo se había celebrado, en el mismo lugar, la primera exposición de Max Ernst. A propósito de estas exposiciones escribe Jaime Brihuega "parece que la actitud oficial

¹⁵⁸ Brihuega, Jaime, Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936, Madrid, ITSMO, 1981, p. 369, y se conserva el Catálogo en el Museo de Arte Moderno de París.

frente a las nuevas corrientes artísticas empezaba, aunque tarde, a cambiar"¹⁵⁹.

La última exposición individual de Mariano Rodríguez Orgaz, en Madrid, y en España, fue patrocinada por ADLAN, entre los días 5 y 15 de junio de 1936. El catálogo fue publicado por Manuel Altolaquirre, y prologado por el mismo Mariano, como veremos en el capítulo siguiente, es importante porque anuncia un cambio en su pintura. También creemos oportuno señalar el futuro artístico que tenía este pintor, si recordamos el nivel artístico del Grupo ADLAN, desde su fundación en Barcelona, en 1930, y hasta 1936, época de su máxima difusión.

Como ya hemos dicho, en páginas anteriores en Madrid no se fundó ADLAN hasta 1936, compartía el local con el G.A.T.E.P.A.C., en la Carrera de San Jerónimo 32, su actividad se vio interrumpida por la Guerra Civil. En esta sala, en su corta permanencia, se celebraron "del 10 al 18 de febrero una exposición de Picasso, inmediatamente después una de Maruja Mallo, en abril, y en mayo una de Alberto Sánchez, una de Lamolla, y además otras de Juan Ismael (al menos se proyectaba), Rodríguez Orgaz y Moreno Villa"¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Brihuega, Jaime, Op. Cit. p. 369.

¹⁶⁰ Brihuega, Jaime, Op. Cit., pp. 368-369.

II.2 LA GUERRA CIVIL, CAMINO DEL EXILIO

A Mariano Rodríguez Orgaz debió sorprenderle en Málaga, la sublevación franquista del 18 de Julio de 1936, de regreso de un viaje por Marruecos, tenemos constancia por una carta suya desde Madrid, 28 de agosto de 1936, dirigida a D. José Olarra, que continuaba como Director interino en Roma, en ella le daba noticias de su viaje y actividad, en ese momento, en Madrid: "Yo estoy trabajando en la Junta de Incautación del Patrimonio Artístico y estoy muy contento con esta ocupación. En Madrid se hace la vida normal y se trabaja cada día con más entusiasmo"¹⁶¹.

La Junta de Incautación fue creada como iniciativa particular, en los primeros días que sucedieron al 18 de

¹⁶¹ Archivo Academia de España en Roma, Leg. 2590.

Julio, ante los desastres que acarrea sobre el patrimonio artístico la Guerra Civil, acentuados por las dos facetas que ésta tenía, de Guerra y Revolución; como dice el profesor Alvarez Lopera "dos de las vertientes de la revolución -la quema de iglesias y conventos y la incautación de las residencias de la aristocracia- habían puesto en peligro de desaparecer a gran parte de nuestro acervo cultural. Roto el aparato de Estado, virtualmente deshechas las fuerzas de seguridad ciudadana, el Gobierno Giral se vio obligado a asistir impotente a los acontecimientos. La única salida que le quedó fue refrendar, con la fuerza de la Ley, una iniciativa particular. Fue así como nació, por un Decreto el 23 de Julio de 1936, gracias a la inquietud de un grupo de miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, la Junta de Incautación y Protección de Tesoro Artístico (JIPTA)¹⁶².

En el preámbulo del Decreto exponía el miedo a la destrucción y decía: "intervendrán con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentren en los palacios ocupados adoptando aquellas medidas que considere necesarias a su mejor conservación e instalación y trasladándolas provisionalmente, si así lo estimare, a los Museos, Archivos o Bibliotecas del Estado"¹⁶³.

¹⁶² Alvarez Lopera, José: La Política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil Española T. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p. 24-27.

¹⁶³ Alvarez Lopera, José, Op. Cit., p. 65.

Funcionó, en un principio, como organización paralela a Bellas Artes, debiendo estar en relación con el Director General, la componían siete vocales, todos ellos pertenecientes a la Alianza: Gutiérrez Abascal, Sánchez Arcas, Luis Quintanilla, Serrano Plaja, Carlos Montilla, Emiliano Barral y José Bergamín¹⁶⁴.

En la primera reunión se nombró presidente a Carlos Montilla, y secretario a Serrano Plaja.

Esta organización surgida, como dice el profesor Alvarez Lopera, al quedar destruido el aparato estatal, y la pérdida total de la seguridad ciudadana, tras la dimisión de Casares Quiroga el 19 de Julio, y el nombramiento de Giral como Jefe del gobierno que ordenó la disolución del ejército y repartición de armas entre el pueblo.

En esos momentos era Ministro de Instrucción Pública Barnés, y Director General de Bellas Artes, D. Ricardo Orueta¹⁶⁵.

El Gobierno de 19 de Julio solo se pudo mantener un mes y medio, el mes de agosto fue catastrófico para la República, el ejército rebelde avanzaba en todos los frentes. Prieto y los comunistas, ante esta situación, defendían frenar la revolución, rehacer el ejército y reforzar el poder de la República con un gobierno fuerte; fue así como Largo Caballero que había defendido con los

¹⁶⁴ Ibidem, not. 162.

¹⁶⁵ En todo este capítulo de Mariano Rodríguez Orgaz y la Junta de Incautación, nos hemos guiado por el estudio del profesor Alvarez Lopera.

anarquistas la revolución dentro de la Guerra, fue llamado por Azaña para formar Gobierno (4 de setiembre de 1936).

Largo Caballero durante su Gobierno, que permaneció durante ocho meses, siguió los planes políticos de Prieto, planteó su gobierno de manera que se pudiera restablecer el poder estatal para ganar la Guerra.

En este gobierno fue sustituido en Instrucción Pública Barnés por el comunista Jesús Hernández, (setiembre de 1936-abril de 1938) que nombró subsecretario a Wenceslao Roces, y en la Dirección General de Bellas Artes, sustituyó a D. Ricardo Orueta por Renau.

El Ministerio Hernández buscó el apoyo incondicional de la Alianza de Intelectuales Antifascistas que cada vez estaba más dominada por el Partido Comunista¹⁶⁶.

Ese Ministerio se caracterizó por llevar a cabo una reestructuración a base de depuración, y con gran centralización de poderes en un número reducido de gente perteneciente o simpatizante del Partido Comunista.

Los intereses centralizadores de este Gobierno respecto a la J.I.P.T.A., se manifestaron cuando Renau, 26 de septiembre de 1936, anunció que la Dirección General de Bellas Artes, reorganizaría la Junta para acomodarla a un organismo que se pensaba crear El Consejo Central de

¹⁶⁶ No hemos podido encontrar datos sobre si Mariano Rodríguez Orgaz perteneció a la Alianza o no; de su hermano Alfredo se conserva el carnet, sellado en el mes de Agosto de 1936, Archivo Rodríguez Orgaz.

Archivos, Bibliotecas y Museos, para tener pleno control de todo el patrimonio. Como escribe el profesor Alvarez Lopera, "no se logrará mientras no se afiance el poder del gobierno frente al de los múltiples comités revolucionarios provinciales y regionales, el Ministerio Hernández se verá imposibilitado para acometer una reorganización de los servicios de protección del patrimonio. Solo, pues, a comienzos de 1937, cuando se haya completado la fase de restauración del Estado y liquidación de los poderes revolucionarios, el M.I.P. estará en condiciones de fijar, mediante una serie de medidas legislativas, la estructura por la que se regirá, hasta el final de la guerra, la política de Bellas Artes y Conservación del Patrimonio"¹⁶⁷. La competencia exclusiva sobre el patrimonio, lo obtuvo la D.G.B.A. por decreto de 9 de Enero de 1937.

A principios de 1937, en los primeros meses, se acometió la reestructuración de Bellas Artes, surgiendo los Consejos Centrales. Fue entonces cuando se estructuró como una macro-organización el Consejo Central de Archivos y Bibliotecas y Museos, subdividido en tres Subsecciones: Sección Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, estas tres secciones a su vez se subdividían en subsecciones.

De toda esta complicada organización, nos interesa la Sección del Tesoro Artístico, porque, para la Subsección de Organización de Museos, fue nombrado Secretario Mariano

¹⁶⁷ Alvarez Lopera, José, Op. Cit. T. I, p. 76.

Rodríguez Orgaz, el cual, suponemos, se trasladaría a Valencia en Otoño de 1936 para acondicionar, junto a José Lino Vaamonde, los depósitos para las obras enviadas desde Madrid a partir del 5 de noviembre.

Las obras de adecuación, según el profesor Alvarez Lopera, estudioso de este tema, comenzaron en Otoño de 1936 y continuaron "a lo largo de 1937 por arquitectos de la Junta, parece ser, pese a las autorías individualizadas, una labor en equipo"¹⁶⁸, siguiendo técnicas muy avanzadas, para proteger las obras de arte teniendo en cuenta: 1º, la acción directa de la artillería aérea; 2º, la acción directa del aire, bajo efecto de explosión de bombas de aviación de gran potencia; 3º, la acción de bombas incendiarias y cambios posibles de temperaturas; y 4º, la acción de gases tóxicos¹⁶⁹.

Las dos obras fundamentales en que intervino Mariano Rodríguez Orgaz, junto a José Lino Vaamonde, fueron el acondicionamiento de las Torres de los Serranos y en las obras de la Iglesia del Patriarca, este último proyecto parece que fue a medias entre los dos arquitectos, mientras que en el primero la mayor parte del proyecto le hizo Lino Vaamonde¹⁷⁰.

De cualquier forma, a finales de 1937, Mariano Rodríguez Orgaz dejó la Junta, según testimonio oral de su hermano

¹⁶⁸ Op. cit., T. II, p. 22.

¹⁶⁹ Op. cit., T. II, p. 21.

¹⁷⁰ Op. cit., pp. 21-24.

Alfredo, por incompatibilidad con Renau y cansancio de la acción propagandista del Partido Comunista, que manipulaba todas las acciones con el fin de adjudicarse éxitos.

Al dejar la Junta se enroló en el Ejército Republicano, como Oficial de Ingenieros, saliendo de España en 1939¹⁷¹ engrosando las filas de los refugiados políticos españoles que fueron encerrados en los campos de concentración; tenemos numerosos testimonios orales y escritos, e incluso una carta del propio Mariano, dirigida a su hermano Alfredo¹⁷².

Sabemos por estos testimonios que Mariano enfermó en el Campo de Concentración de Argelés, y fue hospitalizado en el Ancien Hôpital St. Louis de Perpignan.

De Nancy Cunard, que desde el primer momento intentó liberar a Mariano, como a otros tantos españoles, se conservan dos cartas dirigidas a Alfredo Rodríguez Orgaz y un recorte de periódico enviado en una de ellas¹⁷³.

La primera carta, fechada en Perpignan el 6 de Marzo de 1939, creemos que es muy importante por ser un testimonio, tanto de la dureza de los campos de concentración, como de

¹⁷¹ Por testimonio escrito de Nina de la Mora (Vda. de Santiago Esteban de la Mora), que conoció casualmente a Mariano en los últimos días anteriores a la caída de Barcelona, al final de la Guerra Civil en Febrero de 1939, en que fue evacuada, pero no puedo precisar fechas.

¹⁷² Apend. n° 7.

¹⁷³ Archivo Rodríguez Orgaz.

las personas que allí se encontraban internadas, por eso la reproducimos.

Monsieur:

Je viens de trouver votre frère que j'ai connu à Madrid en Oct 1936. Il est à l'Ancien Hôpital St. Louis, Perpignan où il est malade, ce qui lui a permis d'être sorti, pour un temps du Camp d'Argelès. Je vous envoie un télégramme pour lui en même temps sa lettre. Il faut faire tous les efforts, pour qu'il puisse être réclamé et cherché, pour qu'il ne retourne pas à Argelès - C'est un lieu terrible comme on sait, et c'est en y parlant hier avec Cesar Arconada et "Fergui"¹⁷⁴, que j'ai su où était votre frère que je viens à l'instant de voir. Il a le n° 38, au 2^{em} étage, et soigné par les médecins espagnols et les infirmières sont d'un grand dévouement les conditions sont déplorables.

J'ai fait une demande officielle pour qu'on me permette de venir d'Argelès 4 h. chez moi, où j'ai une maison dans le dept. de l'Eure; j'attends la réponse. Il va sans dire que votre frère y sera le bien venu en plus si nous trouvons que c'est le meilleur moyen d'arranger les choses.

Je pense être à Paris dans 5 ou 6 jours.

¹⁷⁴ En la carta viene entrecomillado este nombre, no sabemos quién es la otra persona, apodada "Fergui", que estaba con Mariano y Arconada internado en Argelès.

Je pense être à Paris l'adresse permanente: Co Lloyos, 43 Bud des Capucines, ou je me meterai en contact directement avec Aragon á "Le Soir" que je connais très bien. Si vous m'ecriviez ici pourriez vous tacher de me dire si Manuel Angel Ortiz, le peintre, est en liberté? je lui avais promis de le sortir - je ne sais où le trouver après des efforts continuels¹⁷⁵ .

Bien cordialement Nancy Cunard.

Posterior a esta carta debe ser el recorte de periódico francés, que en el titular de la noticia dice con mayúsculas: LE SORT D'UN GRAND ÉCRIVAIN ESPAGNOL. En este recorte de periódico cuenta como: "avant hier, sur une autorisation donnée par le préfet de l'Eure à une dame anglaise, depuis 1927, dans son département", las autoridades habían dado autorización para rescatar del Campo de Concentración de Argelés a cuatro refugiados, entre ellos estaba el gran escritor Cesar Arconada.

Por una negligencia del prefecto de Perpignan, que guardó los papeles para su archivo, fueron detenidos los cuatro refugiados en Vernon, con la dama inglesa, en la estación de policía. Allí "après dix heures de détention, d'interrogatoires et de vegeations, la dame anglaise, n'a été relâchée que vers le soir", continuaba la noticia "le M. César Arconada et se compagnons ont été, le soir même, renvoyées sur Pepignan pour être réincarcérés au camp d'Argelés", y continuaba diciendo, que entre ellos se encontraba uno de los mejores pintores españoles, enfermo

¹⁷⁵ Esta carta está copiada textualmente. Apend. n° 8.

que acababa de salir del Hospital de Saint Louis, "traversant pour la deuxième fois la France par chemin de fer en vingt quatre heures"¹⁷⁶.

La siguiente carta de Nancy Cunard a Alfredo Rodríguez Orgaz no tiene fecha, solo indicaba el día (martes), en ella informaba que había instalado a Mariano en una habitación particular: "à l'hôpital (chambre privée) de Vernon", y que Aragón no había encontrado al médico: "le médecin - a moi qu'il voulait"¹⁷⁷.

Mariano Rodríguez Orgaz liberado junto a Cesar Arconada y otras personas por Nancy Cunard, que les acogió durante unos días en su casa de Normandía; desde donde partirían camino del exilio.

¹⁷⁶ No pone fecha en este recorte de prensa, ni firma. Apend. n°9.

¹⁷⁷ Archivo Rodríguez Orgaz, desgraciadamente no tiene fecha. Apend. n° 10.

II.3 MEXICO 1939-1940

El 14 de junio de 1939, llegaba a Veracruz (México) el buque Sinaia con 1.681 pasajeros, refugiados españoles, gracias a la generosidad del presidente Cárdenas que, como es sabido, desde el primer momento manifestó su apoyo al Gobierno legítimo de la República. Parece ser que en octubre de 1937, Negrín encargó al Subsecretario de Gobernación, Juan Simeón Vidarte, una misión confidencial con el Presidente Cárdenas: esta misión secreta era tantear la respuesta que tendría México ante una eventual derrota de los republicanos, hecho que supondría el éxodo de miles de personas¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Ver: México y la República Española, Antología de documentos 1931-1937, Centro Republicano Español de México, México D.F. 1977; y El exilio Español en México 1939-1982, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Según Vidarte, repitió lo más exactamente las palabras de Negrín, trasmitiéndole que se estaba luchando y se estaba seguro de la victoria, pero que había que prever un hecho adverso, a lo cual el Presidente Cárdenas respondió: "si ese momento llegase puede usted decir a su Gobierno que los republicanos españoles encontrarán en México una segunda patria. Les abriremos los brazos con la emoción y cariño que su noble lucha por la libertad y la independencia de su país merecen ... Podrán ejercer sus profesiones como si hubiera obtenido sus títulos en nuestras universidades y la Universidad mexicana se honrará abriendo sus puertas a los catedráticos¹⁷⁹ que por amor a la libertad e independencia de su país les sea imposible vivir en España¹⁸⁰".

Captando esta oferta incondicional de México, fue como llegaron miles de refugiados, entre éstos, Mariano Rodríguez Orgaz que como escribiera D. Arturo Sáez de la Calzada: "Su segunda llegada a México fue presidida por signos contrarios"¹⁸¹, ya que dado su estado de salud precario, murió al poco tiempo de llegar, el 12 de septiembre de 1940.

¹⁷⁹ Según estas palabras, parece que solo se iban a recibir intelectuales, aunque llegarán a ese país un nutrido grupo, lo que exigía era que fueran personas sin delitos comunes, preferentemente hombres, pescadores vascos y gallegos y labradores.

¹⁸⁰ Vidarte, Juan Simeón, Todos fuimos culpables, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 765.

¹⁸¹ Sáez de la Calzada, Arturo, La Arquitectura en el exilio, Separata D.F., El Exilio Español 1939, Madrid, Taurus, 1978; T. V, p. 78.

Esta corta etapa de Mariano Rodríguez Orgaz fue prolífera, teniendo en cuenta el limitado tiempo que vivió.

Como arquitecto, hizo un anteproyecto de oficinas con D. Arturo Sáez de la Calzada.

Como arqueólogo, fue reclamado por Alfonso Reyes para trabajar en el Instituto Nacional de Antropología: los resultados de su trabajo en la doble o triple vertiente de arquitecto, arqueólogo y pintor, fueron expuestos en el Palacio de Bellas Artes de México. Esta exposición fue organizada, según consta en el catálogo, bajo el patronato de la Casa de España en México con trabajos pertenecientes al Instituto Nacional de Antropología e Historia, (del 3 al 9 de enero de 1940); lamentablemente se han conservado un pequeño número de obras, de las veinticinco, que se expusieron; como ya hemos dicho las búsquedas en México han sido totalmente infructuosas.

Las obras expuestas fueron: 1°, Perspectiva del Templo de Quetzalcoatl en la Primera época (óleo); 2°, Perspectiva del mismo durante la Segunda Epoca (óleo); 3°, Perspectiva del mismo en la Epoca actual (óleo); 4°, Alzado del Templo de Quetzalcoatl (época actual); 5°, Planta (Epoca actual); 6°, Alzado de la restauración, 7°, Planta restaurada; 8°, Detalle del aparejo del mismo; 9°, Perspectiva de la restauración; 10°, Perspectiva desde el Templo de Quetzalcoatl (Gouache); 11° al 16°, Templo en los subterráneos; 17° y 18°, Detalle; 19° al 25°, Apuntes (Gouache).

Según testimonio oral de Francisco Giner de los Ríos, Mariano Rodríguez Orgaz escribía, solo hemos encontrado un artículo: "Vicisitudes Arquitectónicas de la Plaza Mayor de México"¹⁸²; En este artículo señalaba que no siendo posible relatar los acontecimientos más importantes que tuvieron lugar en el zócalo de México, por ser tan numerosos, "desde antes de la llegada de los españoles a la antigua Tenochtitlan", se limitaba a señalar algunas de las variaciones arquitectónicas de la Plaza.

Según Arturo Souto Alabarce, que escribió el capítulo dedicado a la Arquitectura, en el libro El exilio Español en México 1939-1982, "escribió (Mariano Rodríguez Orgaz) para la editorial Séneca, La arquitectura barroca en el Valle de México, por más que hemos indagado, nadie conoce este libro, ni en España ni en México.

De esta última época, las últimas referencias que hemos obtenido han sido por las cartas dirigidas a Alfredo Rodríguez Orgaz por Concha Albornoz, que estuvo en todo momento al lado de Mariano. En esta correspondencia, informa a Alfredo sobre Mariano, desde el comienzo de la enfermedad¹⁸³ hasta su muerte¹⁸⁴. Una vez fallecido Mariano, le daba razón del paradero de los cuadros pintados por él; así en una carta, desde México, fechada

¹⁸² Rodríguez Orgaz, Mariano: "Vicisitudes Arquitectónicas de la Plaza Mayor de México", Romance, México, 1 de agosto de 1940, p. 11.

¹⁸³ Archivo Rodríguez Orgaz, México, 2-IX-1940.

¹⁸⁴ Archivo Rodríguez Orgaz, 16-IX-1940.

el 24-X-1940, decía: "Mariano tenía tres cuadros en una exposición que celebró en una librería de Jiménez Siles: dos de ellos los había regalado a dos amigos, yo acabo de rescatarlos para tí, el otro un retrato al óleo de una Señora española lo vendió en 400 pesos a un político de aquí. Yo intenté deshacer la venta pero parece que no pudo ser..."¹⁸⁵.

En una carta del mes de noviembre de 1940, Concha Albornoz reseñaba los cuadros de los que tenía información, y así dice: "Lo más importante son sus cuadros: yo tengo dos que él me regaló, otros cuantos amigos tienen algunos también, y los cuatro mejores washes espléndidos, lo mejor que él había pintado, están en una galería de arte de aquí, de donde vamos a recogerlos uno de estos días; Gaya, Gil Albert y yo hemos pensado reunir los pocos cuadros que existen de él y que nos regaló a nosotros para enviarlos a España..."¹⁸⁶.

Finalmente queremos indicar que esta recopilación de la obra de Mariano Rodríguez Orgaz hubiera sido más fácil si hubiera cooperado la gente que estuvo a su lado; por ejemplo, como las personas que indica Concha Albornoz en una de sus cartas que dice: "Todos los amigos están consternados, sobre todo Gaya y Gil Albert, que vivieron con él una gran temporada"¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Archivo Alfredo Rodríguez Orgaz.

¹⁸⁶ Archivo Rodríguez Orgaz. Apend. n° 11.

¹⁸⁷ México 2-X-1940, Archivo Rodríguez Orgaz.

Lamentablemente no se sabe por qué siempre ha sido y es un pintor "maldito", que en todo momento ha sido ignorado dentro y fuera de España; así, en noviembre de 1979, hubo una exposición en el Museo de San Carlos de México D.F., Souto Alabarce, señala en el libro ya citado, sobre el exilio en ese país, que participaron unos 55 artistas, y añade: "Alguno falta, con todo, como Arteta, Rodríguez Orgaz, Rojo, Serna..."¹⁸⁸. Y aquí, en España, consideramos injusto el no haber incluido a Mariano Rodríguez Orgaz en la Exposición que se ha celebrado en el Museo de Arte Reina Sofía, con el título: "El Surrealismo en España", 18 de octubre de 1994 - 9 de enero de 1995.

¹⁸⁸ Op. Cit., p. 443.

II.4 MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ - ARQUITECTO

Como hemos dicho en el apartado I de este capítulo, la verdadera vocación de Mariano fue la pintura y la arqueología, por esta razón trabajó poco en el campo de la Arquitectura.

Anteproyecto para Club Alpino¹⁸⁹

Madrid, 1931

Figs. 4, 5, 6 y 7

En este concurso de anteproyectos, participó conjuntamente con Muñoz Monasterio. También participaron en ese concurso, Ramón Aníbal Álvarez y L. Rodríguez

¹⁸⁹ Concurso de Anteproyectos del Club Alpino (Madrid), Arquitectura, Madrid, Octubre 1930, pp. 320-322.

Quevedo, Fernando García Mercadal y J.M. Rivas Eulate, Santiago Esteban de la Mora y Rafael Hidalgo de Caviedes.

Ninguno de los proyectos se llegó a realizar. Mariano Rodríguez Orgaz y Muñoz Monasterio presentaron dos soluciones: A y B. La solución A, era más clásica: planta regular, tres alturas retranqueadas, cubierta de pizarra de faldones, y muros de mampostería y enfoscados.

Era interesante la distribución de terrazas.

La solución B, era más original: una planta libre, una L, de tres alturas; en el ángulo de la L, se encajaba una planta rectangular de dos alturas; esta parte del edificio se encajaba en otra L, proyectada en sentido inverso a la primera L. En alzado proyectaron fachadas lisas, huecos regulares guardando cierta simetría, se aprecia una intención de adherirse "al movimiento moderno". Las formas son cúbicas y las cubiertas planas, carentes de toda decoración superfluas. Recuerda este proyecto a Malevich en las imágenes arquitectónicas abstractas, las maquetas llamadas "architectonen".

Tres casas en Cercedilla

Cercedilla, aproximadamente 1931

Fig.10.

Estas casas las proyectó y la realizó Mariano Rodríguez Orgaz en colaboración con su hermano Alfredo.

De estas casas aún se conserva, una, carece de interés, es como tantas otras de esa época de la Sierra Madrileña, de dos plantas y buhardilla, construida sobre una planta regular, en mampostería de granito y cubierta a dos aguas.

Proyecto del Museo de Arte Moderno

De este proyecto no le hemos podido encontrar, sólo se tienen referencias que, por ser el trabajo del segundo año como becado por Arquitectura en Roma; fue enviado en 1933 desde Nueva York¹⁹⁰.

Fue expuesto en los patios del Ministerio de Estado¹⁹¹. Según Manuel Abril: "Esta última obra es moderna; "escuela funcional" o poco menos y desprovista de adornos; en pleno y franco dominio del cubo y línea recta", continúa hablando de un anteproyecto, que no hemos encontrado y que ni el hermano de Mariano Rodríguez Orgaz, Alfredo, tenía noticias, y proseguía la crítica "sin embargo, cuando en el año pasado acudieron al concurso nacional con anteproyectos para un Museo de Arte moderno cuatro o cinco arquitectos españoles, presentó uno de ellos Orgaz - que era de estilo neoclásico. Es decir, y en resumen, que Orgaz, al crear por su cuenta, crea en moderno a veces y

¹⁹⁰ Archivo de la Academia de España en Roma, Leg. 2590.

¹⁹¹ ~~Gaceta de Madrid~~, 3 de Enero 1936, ~~El Debate~~, Madrid, 6 de enero 1936.

otras veces crea en tradicional, conservándose moderno en ambos casos"¹⁹².

La Ciudad del Autogiro

Enero 1936

Figs. 9, 10 y 11.

Este proyecto fue realizado por Mariano Rodríguez Orgaz para presentarlo en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936¹⁹³, esta ciudad la situó en Central Park de Nueva York, resumía las investigaciones urbanísticas realizadas en E. E. U.U. Según testimonio oral de su hermano Alfredo con esta propuesta pretendía solucionar los problemas de la ciudad del futuro con una diferenciación de circulaciones rodada y aérea.

Este conjunto urbano se nos presenta conformado a base de bloques de edificios que se ordenan simétricamente alrededor de un cuadrilátero, destinado a pista de despegue y aterrizaje del autogiro, desarrollando la

¹⁹² Abril, Manuel: "Vuelta al Mundo y al Tiempo", Blanco y Negro, Madrid, 12 de Enero 1936.

¹⁹³ Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936, Madrid, Blass, pp. 91-92 y 105

Participaron Julio Martínez Zapata (Perspectiva de un paso a nivel), Pedro Bigador Lasarte (Estudio para la conservación del barrio del Albaicín), Gonzalo Cárdenas (Proyecto de Embajada en Oslo), Francisco Prieto Moreno (estudio para la Conservación y Restauración del palacio y jardines del Generalife), Alfonso Fungariño y Luis García de la Rasilla (Estudios de Arquitectura - Interiores y exteriores), Manuel Muñoz Monasterio (Planos sobre piscina cubierta), Guillermo Diz Florez (Proyecto de Grupo escolar "Gumersindo Azcárate", en la ciudad de León), Alfonso Jiménez Pérez (Orígenes y porvenir de una posible arquitectura moderna musulmana) Mariano Rodríguez Orgaz presentó además del proyecto de la ciudad del autogiro el "Proyecto de restauración de la ciudad tolteca de Xochicalco".

ciudad según un plan hipodámico, con calles paralelas entre sí, en sentido paralelo y perpendicular a la pista. El lenguaje empleado en estos edificios es frío, racional de muros lisos, sin ninguna referencia del pasado, se levantan sobre planta rectangular, con cubiertas planas. En estos bloques hay una diferenciación de alturas, siendo mas bajos los bloques mas próximos a la pista de aterrizaje; esta diferencia de alturas produce una sensación de escalonamiento, acentuada por tener, estas construcciones, terrazas en los áticos; también, según las maquetas de uno de los lados, hacia la "pista", proyectó una fachada principal con una diferenciación de los edificios en tamaño, en horizontal y unidos entre sí por pasillos-puentes. El diseño de esta parte del proyecto presenta tal similitud con la Delegación de Sindicatos de Madrid (Paseo del Prado), realizado por Francisco de Asís y Rafael Aburto que cabe pensar que estos arquitectos conocieron el proyecto de Mariano Rodríguez Orgaz.

Bloque de oficinas

México 1936

El último trabajo como arquitecto de Mariano Rodríguez Orgaz, fue al poco tiempo de su llegada a México. Consistió en un bloque de oficinas, que le encargaron junto a D. Arturo Sáez de la Calzada, según el testimonio de este arquitecto, no se hizo y refiriéndose a este tema escribe: "un anteproyecto de oficinas, hecho con Sáez de la Calzada, fue su único trabajo profesional en el

destierro, porque muy pronto se dedica exclusivamente a la pintura, para la que estaba dotado de una refinada sensibilidad, y un intuitivo y certero sentido del color"¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Sáez de la Calzada, Op. Cit., p. 78.

II.5 MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ - PINTOR

En este apartado incluimos toda la creación pictórica de Mariano Rodríguez Orgaz.

Al decir toda, nos referimos tanto a la obra de creación, en el sentido tradicional de la obra imaginada, como a las reconstrucciones arqueológicas porque, aún, siendo estudios científicos están impregnados del mundo fantástico del artista ya que no se limita a la transposición fotográfica del objeto.

Como ya hemos dicho, Mariano Rodríguez Orgaz tuvo una formación artística clásica, acudió a la Academia de Simonet y Vázquez Díaz, fue copista del Museo del Prado¹⁹⁵,

¹⁹⁵ Se conservan los carnets de copista del Museo del Prado de varios años, Archivo Rodríguez Orgaz.

se conservan dos copias del Greco (Fot. n^{ros} 1 y 2)y una de Artemisa de Rembrandt (en paradero desconocido).

Para la evolución de su obra, incidieron el ambiente cultura del momento, y los viajes fuera de España.

Al hablar del ambiente cultural nos ceñimos, casi exclusivamente al surrealismo, porque fue hasta el año 1936 la forma de expresión de Mariano Rodríguez Orgaz.

En el ambiente artístico a partir de 1923, en Madrid, que era el lugar donde estaba afincado Mariano Rodríguez Orgaz, se podía apreciar un sentimiento, una intuición de que algo tenía que cambiar, que el mundo artístico estaba anquilosado, esta percepción propició el que se levantaran voces de censura que pedían que se reaccionara para salir de ese ambiente pueblerino. En La Voz del 24 de febrero, se pudo leer una carta de García Maroto a Echevarría en que decía:

"No sabéis la indignación que da pensar en el sufrimiento en la ineficacia a que está condenado cierto tipo de artistas confinados dentro de sí mismos o influyendo dentro de radios terriblemente limitados... Luego la crítica, esa crítica española de tan pobres destinos"¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Brihuega, Jaime, Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936, Madrid, Itsmo, 1981, p. 239.

A estas palabras contestó Juan de la Encina, desde el mismo periódico:

"... no todos los días se oye en el ámbito madrileño la voz de un artista que públicamente expresa sin ambages su opinión de combatiente..."¹⁹⁷.

Reproducimos estos textos del libro de Jaime Brihuega, porque creemos que reflejan la mala conciencia, y el malestar que ciertos sectores sentían ante la desidia cultural y artística de Madrid.

Por otro lado el deseo de apertura se vería obstaculizado con la proclamación de la Dictadura y su intransigencia a toda manifestación cultural que no pudiera dominar, aunque no fue un fuerte impedimento para las artes plásticas.

Un acontecimiento significativo para la vida intelectual española, en esos años fue la publicación, en 1923, de la Revista de Occidente. En sus páginas, al año siguiente, se pudo leer el artículo de Fernando Vela "El Suprarrealismo", fue importante esta noticia por lo inmediata. En París, Bretón había publicado el primer Manifiesto Surrealista en octubre, de 1924 y la

¹⁹⁷ Ibid., nota. 196.

comunicación en España se hizo en el nº 28 de dicha revista, en diciembre del mismo año.

En el desarrollo de este movimiento, en Madrid, contribuyeron la creación de la Sociedad de Cursos y Conferencias en la Residencia de Estudiantes y el plantel de residentes que allí se alojaban: Moreno Villa, Buñuel, Dalí, García Lorca, Pepín Bello, etc. Todo este entorno contribuyó para el conocimiento del Movimiento Surrealista.

Conviene recordar la importancia que tuvo el año 1925 para la pintura Surrealista, ya que fue el año en que Pierre Naville, codirector con Benjamín Peret de la Revolution Surréaliste (en el nº 3), en un artículo titulado: "La revolución y los intelectuales; ¿qué pueden hacer los surrealistas?" Naville negaba la existencia de una pintura surrealista, diciendo: "Nadie ignora que no existe una pintura surrealista. Ni los trazos de un lápiz librado al azar de los gestos, ni la imagen retrazando las figuras de un sueño, ni las fantasías imaginarias pueden calificarse de tal". A estas afirmaciones reaccionó, violentamente, Breton que expulsó a Naville, tomó las riendas de la revista, y puntualizó los postulados del arte nuevo, defendiendo el mundo de la ensoñación, lo maravilloso, "en el que todo estaba permitido con tal de provocar emoción y el misterio, el abrir las puertas al sueño, la ensoñación y lo maravilloso. Propugnando la pluralidad de las posibilidades surrealistas"¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Bonet Correa y otros: El Surrealismo, Madrid, Cátedra, 1983, p. 13.

El ambiente cultural vivido por Mariano Rodríguez Orgaz se veía enriquecido por el círculo de sus amistades que propiciaba sus inquietudes, y su marcha a París, en el año 1925. Ya que según Alfredo Rodríguez Orgaz, fue muy importante para su evolución artística; allí, según parece, "conoció a grandes personajes de la época"¹⁹⁹.

Tres cosas creemos importante para la obra del pintor que nos ocupa, este ambiente cultural de Madrid, el círculo de amistades que frecuentaba, y el viaje a París, ya que esta estancia en el país vecino, ateniéndonos al testimonio de su hermano Alfredo, tuvo como consecuencia el que volvió transformado: "ya no era el mediocre discípulo de Simonet"²⁰⁰. Lamentablemente de esta época no conocemos ninguna obra y no podemos constatar el cambio.

Esta falta de referencias impide la catalogación exacta de la obra, por ello nos hemos guiado para fechar la obra por los catálogos de las exposiciones y por la iconografía, fuertemente relacionada con los viajes.

Como ya hemos visto, en páginas anteriores, a su regreso de París, y antes de incorporarse a la Academia de España en Roma, inició un período caracterizado por numerosos viajes a los lugares más apartados y exóticos del globo;

¹⁹⁹ Testimonio oral de Alfredo Rodríguez Orgaz. Desde luego a Louis Aragón le conocía y le ayudó, después de salir del Campo de Argelés. También tuvo amistad con Mme. Cuttoli, mecenas francesa amiga de Picasso.

²⁰⁰ Papeles inéditos de Alfredo Rodríguez Orgaz; Archivo Rodríguez Orgaz.

Tahití, Australia, la India y las islas griegas, en la isla de Mikonos permaneció una larga temporada.

Desde Grecia salió hacia Roma, llegó el 6 de junio de 1931, donde permaneció intermitentemente hasta el mes de diciembre de 1935. Desde Italia se desplazó a Marruecos y Egipto en 1933; a finales de ese año viajó a Nueva York y desde allí a México.

La influencia de estos viajes en Mariano Rodríguez Orgaz se aprecia tanto en los colores de la paleta como en la iconografía. Estos cambios de medio resultan evidentes comparando los cuadros, así en "Edipo Rey", además de plasmar en el lienzo la luz clara, mediterránea, refleja la aridez de la tierra griega, dominan los colores ocres; así en "Ulises", hay una intención de expresar un frío y enigmático simbolismo, mientras que en los paisajes tropicales los envuelve con una luz y colores cálidos.

A partir de su primer viaje a México cambió totalmente, y se aprecia en la obra de 1939 a 1940, ya que hubo una profunda transformación, que se puso de manifiesto en la manera de plasmar ambientes y tonos que profundizan los verdes jades y los colores sombríos, en cuanto a los temas son o paisajes rurales indígenas, o sacados de las culturas prehispánicas. El pintor se olvida, se humaniza... Arturo Souto Alabarce cuando se refiere a esta época del pintor, escribe " los paisajes de Rodríguez

Orgaz se dice que están vistos de verdad, no según su apariencia exótica, sino entrañablemente"²⁰¹.

El impacto de ese país debió ser muy fuerte, ya que en el catálogo de la exposición de ADLAN, Madrid, 5 a 15 de junio de 1936, es decir al poco tiempo de regresar de México, en la autopresentación, escrita por Mariano Rodríguez Orgaz dice : "Esta exposición es la liquidación de un pasado pictórico, restos de una época de la vida del pintor"²⁰².

La influencia recibida de México en el primer viaje y en el segundo fue tanto del paisaje, la atmósfera, como del mundo en sí. Igual les ocurrió a los pintores que emigraron tras la Guerra Civil Española, ya que la pintura mexicana no tenía ninguna relación con la europea, a la cual desechaban los pintores de este país por burguesa. Iban por derroteros diferentes. Mientras que la pintura mexicana, estaba mediatizada con fines políticos, en la europea primaba la estética.

En Europa, estaban en auge las vanguardias, en España, como ya hemos visto, estaban penetrando tímidamente; en México la Revolución tuvo una fuerte repercusión en el campo artístico, el movimiento muralista (1922) se identificó con el proceso revolucionario, predicaba la libertad estética y social, reivindicaba el nacionalismo y

²⁰¹ Souto Alabarce, Arturo: El Exilio Español en México, 1939-1982, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 446.

²⁰² Rodríguez Orgaz, Mariano: "Noticia", catálogo de ADLAN, Madrid, 1936, p. 5.

se oponía a la llamada "escuela de París". Con Orozco, Rivera y Siqueiros había llegado el muralismo a unas calidades inusitadas, concebido como arte monumental dirigido a las masas y al servicio de una ideología revolucionaria. Esta actitud dio lugar a fuertes polémicas, se entrecruzaban ideologías con evolución interna de arte, estas controversias llegaron hasta los años cincuenta.

Siqueiros defendía la pintura monumental de mural por estar más cerca de las masas, y negaba la pintura de caballete por ser una pintura burguesa. Además de estos tres grandes pintores, hubo otros artistas que desde diferentes posiciones participaron en la polémica sobre la relación pintura y política.

En 1943 Manuel Rodríguez Lozano escribía: "la fuerza de la pintura está en su propia limitación, que vale por sí, por su realización y, sobre todo por su contenido creador. Si realmente la pintura como arte, tiene un valor de estimulante espiritual, desde así, al pueblo y entonces cumplirá su labor social"²⁰³.

Este fue el entorno artístico que conoció Mariano Rodríguez Orgaz, en aquel país y, también, los pintores que se exiliaron en 1939 por tanto podemos asegurar que hubo en ellos una adaptación al medio, y la influencia que recibieron fue el impacto del país en sí, no de la estética de sus artistas.

²⁰³ Cardoza y Aragón, Luis, Pintura Mexicana Contemporánea, México, ERA, 1985 p. 192.

Por otro lado para entender la obra de este pintor, antes de su primer viaje a México, creemos indispensable citar dos cartas de Vicente Aleixandre, una dirigida al propio Mariano²⁰⁴ y otra a Gregorio Prieto, que a nuestro entender dan las claves de ciertos aspectos de la obra de este artista, mediatizada por su problemática personal.

En la primera carta de Aleixandre a Rodríguez Orgaz (22 de agosto de 1928), dice el poeta, tener: "la serenidad de un Apolo, tú, dionisiaco"; estas palabras para nosotros reflejan el carácter en constante lucha espiritual de Mariano Rodríguez Orgaz²⁰⁵. Otra cuestión que plantea, en esa misma carta Aleixandre, es la fe, para él era: "crear: es creer".

Por último, en carta dirigida por Vicente Aleixandre a Gregorio Prieto, censura a Mariano porque rechaza el amor "dice Mariano que el amor no interesa, que no es nada, que lo demás importa, yerra. Yerra en absoluto. Se mutila. Se castra"²⁰⁶.

Estos dos puntos, el Crear: Creer, como estadio superior del espíritu, fue señalado por Bretón junto con el amor, como únicas vías de reconciliación de los contrarios.

²⁰⁴ Archivo Rodríguez Orgaz - esta carta es al día siguiente de conocer a Mariano. Apend. nº1.

²⁰⁵ Papeles Inéditos Alfredo Rodríguez Orgaz.

²⁰⁶ Prieto, Gregorio: Lorca y la Generación del 27, Madrid, Biblioteca Nueva, 1977, p. 221.

También hemos tratado de buscar ciertas claves, que nos abrieran el camino dentro de lo complicado que puede ser la interpretación de la obra de este pintor, ya que, como dijera Sigmund Freud, respecto a los problemas que encerraba la interpretación de los sueños: "En primer lugar, nos enfrentamos con el hecho de que el soñante dispone de modos de expresión simbólica que en vigilia no conoce ni reconoce²⁰⁷". Al hacer una transposición plástica del mundo del subconsciente, del proceso onírico, no del mundo objetivizable, el subjetivismo que queramos aplicar nos puede dar lecturas equívocas en la interpretación de las obras.

En los cuadros de Mariano Rodríguez Orgaz hay elementos iconográficos que se repiten, como las islas, la luna, círculos, figuras de espalda, árboles en flor, estatuas, caras sin ojos. Algunos son signos de muerte, como carrozas mortuorias, Calipso, y la luna que nace para morir; también ciertas representaciones pueden simbolizar el inconsciente como las islas, otros la castración, etc. Todos son conjeturas que nos hemos planteado sin poder, al final, descifrar la verdadera intención del artista.

Respecto a los materiales empleados por este artista, son variados: acuarela, gouache, óleo, carbón, tintas y técnica mixta, mezclando materiales. Como soporte utilizó lienzo, papel y papel pegado a un lienzo muy fino.

²⁰⁷ Sigmund Freud: "Obras Completas", Vol. 15, Buenos Aires Amorrortu edit., 1975, p. 151.

Las técnicas aplicadas por Mariano Rodríguez Orgaz son complejas, utilizó el pincel, la espátula y a veces, parece que pintaba rayando con la parte de atrás del pincel. En cuanto a la utilización de los materiales, hay cuadros muy empastados, como el Apocalipsis de San Juan, en otros emplea el óleo muy diluido, de tal manera que se transparenta el dibujo subyacente, como en Edipo, o el Centro del Mundo.

En la forma de utilizar el pincel también es variado, a veces daba como pequeños golpes cortos repetidos, otras largas pinceladas horizontales; hay árboles que son un solo trazo grueso de pintura, en ciertas ocasiones da la impresión que ha pasado un trapo o esponja para igualar una superficie.

Otra característica de la pintura de Mariano Rodríguez Orgaz, es que no todos los cuadros han sido previamente dibujados, a veces están pintados directamente con el pincel.

La obra se puede dividir en cuatro grupos: en el primero copias, en el segundo incluiríamos cuadros mitológicos, paisajes fantásticos, y cuadros alegóricos, lo que podríamos llamar pintura fantástica; en un tercer grupo, al que pertenecen las reconstrucciones arqueológicas, y cuarto, paisajes reales de México.

II-5.I Exposiciones y críticas

M.R. ORGAZ

GALERIE VIGNON, París

PARIS DU 22 AU 29 JUIN

De la primera exposición que tenemos noticia se celebró en la Galería Vignon de París, 22 a 29 de junio de 1932. Por testimonio de Alfredo Rodríguez Orgaz sabemos que la organizó Madame Cutoli. El catálogo de esta exposición nos sirve para datar otras obras.

En el catálogo dividía las obras en dos grupos, de manera aleatoria, en "Fresques Pompeiennes" y Peintures"; una división producto de la fantasía del pintor, pues no había ningún fresco.

Las obras presentadas fueron:

- Fresques Pompeiennes

1. Oedipe-Roi
2. L'été
3. L'enchantement du Vendredi Saint
4. L'été a Poséidonia
5. La Nuit

Pintures

6. Le centre du monde
7. Paysage de Tahiti
8. L'arbre généalogique d'un américain
9. La conquête de l'Espagne par les romains
10. Calypso et Ulysse à Capri
11. Souvenir de ma fiancée Adele morte a l'age de deux ans
12. L'Apocalypse de Saint Jean

EXPOSICION DE DIBUJOS ARQUEOLOGICOS DEL ARQUITECTO MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ.

Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes, México del 17 al 25 de noviembre de 1934.

Como ya hemos dicho en páginas anteriores, las obras aquí expuestas, fue el trabajo presentado a la Academia de España en Roma, como envío del tercer año como becado.

Mariano Rodríguez Orgaz dejó, en México, copia de todos sus trabajos.

En la presentación del catálogo se decía que era: "intento generoso del señor Orgaz es el atraer la atención pública hacia Xochicalco, mediante sus dibujos para hacer

posible las obras que devolverán a la hermosa urbe tolteca su esplendor sepultado bajo el polvo secular"²⁰⁸.

Crítica de la Exposición

En México la crítica, hablaba de la importante aportación a los descubrimientos de arqueología del arquitecto español Mariano Rodríguez Orgaz. En un artículo del periódico Universal Gráfico, decía: "La más ingente y desinteresada aportación para el avance de los descubrimientos arqueológicos en una de las más importantes zonas toltecas del país - la de Xochicalco - en el Estado de Morelos ... durante cuatro meses consagró íntegramente a efectuar laboriosas mediciones y levantamientos topográficos de las ruinas, completando su interesante labor con algunos dibujos arqueológicos de restauraciones ideales de monumentos no descubiertos aún"²⁰⁹.

Se expusieron 20 dibujos y 11 fotografías, de la mayoría de estos trabajos dejó copia Mariano Rodríguez Orgaz en México, a la Dirección de Arqueología²¹⁰.

La obra estaba así clasificada:

²⁰⁸ Orgaz, M. R.: Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes, México, 17 al 25 de noviembre de 1934.

²⁰⁹ "Una importante aportación a los descubrimientos de arqueología", Universal Gráfico, México 17 de noviembre de 1934, p. 20.

²¹⁰ No les hemos podido localizar, según testimonio oral de Bernardo Giner de los Ríos, cree que no se hayan perdido, sino que Arqueología ha pasado, a lo largo de los años, a depender de diferentes Ministerios.

Dibujos

1. Vista de conjunto desde el cerro de la Malinche.
2. Vista de conjunto desde el cerro de la Bodega.
- 3 y 4. Perspectiva desde un ángulo de la Plaza Central.
5. Perspectiva de una restauración del juego de la pelota.
6. Perspectiva del final de la vía Norte-Sur.
7. Planta de conjunto de la zona arqueológica.

- 8 y 9. Plantas restauradas.
10. Planta del juego de pelota.
- 11 y 12. Perfil longitudinal y transversal.
- 13 y 14. Dibujos del estado actual del monumento descubierto.
- 15, 16 y 17. Dibujos de la restauración del mismo.
- 18 y 19. Plantas de la restauración y del estado actual del monumento descubierto.
20. Apunte del natural.

Fotografías

Fotografías de las excavaciones y reconstrucciones, 12 fotografías de las zonas arqueológicas. (Fig.13)

- 3 fotografías fachada Sur.
- 3 fotografías fachada Oeste.
- 3 fotografías fachada Norte.
- 3 fotografías fachada Este.

Volvemos a citar la introducción del catálogo porque nos parece una acertada crítica de esta exposición, que decía: "La admirable ciudad -superior en muchos aspectos a la otra inmensa urbe tolteca, Teotihuacan-, ha sido restituida a su belleza primitiva, devolviéndole el maravilloso efecto policromo de sus templos, decorados en tonos verdes y rojos, cuyo significado religioso no se ha perdido gracias a la aguda penetración del técnico y la alada imaginación del artista, que sùmanse en una sola individualidad, la del Arquitecto Mariano Rodríguez Orgaz"²¹¹.

PITTURE M. ORGAZ.

GALERIA BARGAGLIA FUORI DE COMERCIO, ROMA, DEL 10 AL 1
DE NOVIEMBRE DE 1935.

Esta exposición fue organizada por el director de la Galería Anton Giulio Bragaglia²¹². La sala, desde su fundación, había seguido una línea vanguardista, expuso a los pintores metafísicos, futuristas y del grupo Novecento, todo Arte Nuevo tenía cabida en su galería.

²¹¹ Op. cit., nota 209.

²¹² En Madrid, pronunció una conferencia en la Residencia de Estudiantes el 13 de Enero de 1930 sobre "El Nuevo teatro técnico", acompañada con setenta proyecciones de decorados escénicos.

Anton Giulio Bragaglia (1890-1960). Escritor futurista, 1912-1915, Director de una empresa cinematográfica en 1916-17, Fundador, en 1918, de la "Casa de Arte Bragaglia de Pintura y Danza, Conferencias Escenografía y Decorados". Director en 1922 de Teatro Sperimentale degli Independenti" de Roma, subvencionado por el Estado Italiano e instalado en el edificio construido por Palladio en las termas de Septimo Severo. Escribió numerosos libros de arte y sobre teatro; dirigió periódicos y revistas de arte. Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936), CSIC, Ministerio de Cultura.

Además de a las artes plásticas se dedicaba al teatro, música y poesía.

Rosa Chacel escribió la presentación del catálogo, señalaba que Mariano Rodríguez Orgaz pintaba de forma elemental, caligráfica, modesta, preocupado sólo por ser fiel a su naturaleza, la de pintor, "Di modo che davanti a questi quadri possiamo dire: "Tutto questo cresce nella possessione di cio che potrebbe chiamarsi la sua natura... questo è creazione soggettiva... E se qualcosa deve rivelarsi al parlare di questi quadri e la trama genialmente inverosimile..."²¹³.

En una nota escrita en letra pequeña en el catálogo por el propio pintor, decía: "I quadri qui presentati appartengono a due epoche di febbrile attività pittorica..., perchè l'esecuzione no è quella importa a per questo é uguale, esttamente uguale (...), che fossero dipinti, sul Gianicolo oppure in Tahiti, perchè essi appartengono ad un mondo interiore che è tanto piú reale quanto meno coincide con quello geografico. Il Pittore chiede certamente l'approvazione pubblica", aunque había encontrado gente que no entendía su obra por la dificultad que entraña penetrar en ese mundo "Subjetivo", que solo se puede dar: "per caso incontrari persone a lui spiritualmente affini. Y titoli tentano in una apparente assurdità di auntare ad esplorare la regioni del mondo interno che l'autore cerca di evocare "²¹⁴.

²¹³ Chacel, Rosa: Catálogo de la Exposición de Mariano Rodríguez Orgaz, Galería Bragaglia, Roma, 1 al 10 de noviembre de 1936. Apend. n° 12.

²¹⁴ Ibid. not.213, nota de Artista.

En otro párrafo, el autor se refería a la ejecución material, "Riguardo l'esecuzione materiale il Pitore melancolicamente si sente vittima della sua epoca, accettando come male minore il libertinagio pittorico Parigino degli ultimi anni"²¹⁵.

Mariano Rodríguez Orgaz en el catálogo explicaba las obras expuestas en dos épocas de febril creación, a la primera corresponderían los cuadros numerados, en el catálogo del n° 1 al 8, y 14-15 y 16; y a la segunda pertenecerían los cuadros numerados del n° 9 al 13 inclusive, pintados en México:

1. Edipo - Re.
2. Tristeza del Venerdì Santo.
3. La mietitura in Creta.
4. Ulisse in Capri.
5. Nozze.
6. Sogno.
7. Torero spagnuolo.
8. Lezione di cose.
9. Tehuantepec
10. Pianta della Citta di México.
11. Impresioni de Veracruz.
12. Soggetto messicano.
13. Tabacco di Veracruz.
- 14, 15, 16. Paesaggi di Tahiti (Polinesia).

²¹⁵ Ibid, not. 213.

Crítica de la Exposición

En el L'Avoro se publicó una nota de prensa en la cual, después de una pequeña introducción, repetía la justificación escrita por Mariano Rodríguez Orgaz para el catálogo de su exposición. Consideramos que es un texto importante, porque insinúa la duda ante su hacer pictórico, como si anunciara una nueva trayectoria plástica que pensaba seguir, y meses más tarde este deseo de cambio le confirmará en la autopresentación del catálogo de ADLAN. La nota decía: "Riguardo all'esecuzione materiale il Pittore melancolicamente si sente vittima della sua epoca accetando come male minore il libertinaggio pittorico Parigino degli ultimi anni"²¹⁶.

En un artículo publicado en el periódico italiano Il Tevere, firmado con las siglas M.G.C. y titulado "Mariano Rodríguez Orgaz", hablaba por primera vez de éste pintor, como un artista de vanguardia. Decía así: "Da Bragaglia allo Scalone Mignanelli si tengono esposizioni di artisti d'avanguardia... Ma Orgaz disprezza queste sua capacità le trascura deliberatamente, quanto, lasciata da parte l'Architettura e volendo fer della pittura, cerca di reppresentare con i colori sulla tela, le strane fantasie della sua mente"²¹⁷.

²¹⁶ L'Avoro, Roma 30 de octubre de 1935.

²¹⁷ M.G.C.: Mariano Rodríguez Orgaz, Il Tevere, 5 de noviembre de 1935, p. 3.

Esta crítica, al hablar del dibujo y color, decía que era balbuceante, inseguro, colores pesados, lejos de la realidad. Lo que se proponía el pintor: "... paesaggi, non reali, ma soggetti alle impressioni che la sua mente"²¹⁸.

Sentimiento, ensoñación, subjetivismo quedaba claramente plasmado en esta acertada crítica de la exposición de Mariano Rodríguez Orgaz.

EXPOSICION EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO, DE LOS TRABAJOS DE LOS BECADOS EN ROMA, DURANTE EL PERIODO COMPRENDIDO ENTRE LOS AÑOS 1931-1935, MADRID ENERO 1936.

Los trabajos de los tres pensionados en Roma durante los años 1931 a 1935, fueron expuestos en primer lugar en los Patios del Ministerio de Estado para su calificación, de acuerdo con lo establecido en el Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes de Roma²¹⁹.

Posteriormente fueron trasladados para su exhibición pública, al Museo de Arte Moderno, durante los primeros días del mes de Enero, 1936.

Como ya hemos indicado las obras expuestas de Mariano Rodríguez Orgaz, habían sido acreedoras de calificación honorífica por el tribunal que las juzgó, constituido por

²¹⁸ Ibid. not. 218.

²¹⁹ Comunicado de Prensa del Ministerio de Estado, 28 de diciembre de 1936; Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. 1527.

M. Gómez Moreno, M. López Otero, A. Palacios, Emilio Moya y Manuel Sánchez Arcas (4 de enero 1936)²²⁰.

Obras:

Envío de primer año: Estudio del Museo de Villa Giulia de Palladio; plantas y alzados; 6 bastidores y memoria.

Envío de segundo año: Estudio de tres obras de Palladio en Vicenza²²¹, 10 bastidores y memoria.

Envío de tercer año: Proyecto de un Museo de Arte Moderno; siete bastidores.

Envío de cuarto año: Estudio sobre estado actual y restauración de la región tolteca de Xochicalco; 21 bastidores de perspectivas y plantas; 12 fotografías; 1 acuarela; 2 perfiles longitudinales sin bastidores; memoria; y estudios fotográficos de otros lugares de México: el acueducto de los Remedios, Teotihuacán, Trascala, Tepototlan y el Sagrario de la Catedral de México y Santuario de Zaporan.

De todos estos estudios, solo hemos encontrado algunos trabajos de Xochicalco, una foto del Santuario de Zaporan, una de Villa Giulia, y una de Villa Rotonda.

²²⁰ Se adjunta copia de la Calificación, apéndice n° 13, Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. 1527.

²²¹ Sólo tenemos certeza de Villa Rotonda y Palacio Chiericati, por un recorte de periódico, Archivo Rodríguez Orgaz.

La Memoria de las Ruinas de Xochicalco fue publicada en la revista Arquitectura²²²; en ella, Mariano Rodríguez Orgaz exponía, cómo un pueblo de origen desconocido había sido el creador de la primera cultura mexicana, llamada arcaica, para distinguirla de las otras culturas, que llegaron a ese país a través de sucesivas inmigraciones, provenientes de pueblos que penetraron por el Norte del país, en tiempos más modernos, como los nahuas, que se dirigía hacia el Sur a través de Sierra Madre Occidental. Estas tribus, bárbaras, se fundieron con los habitantes de las tribus arcaicas, y a su vez fueron invadidos por tribus de una raza superior, los olmecas, procedentes de la Cuenca del Missisipi y parte oriental de Estados Unidos.

Los olmecas que se fundieron con los nahuas, se quedaron en el centro de México y dieron lugar a la cultura tolteca, otra rama de estos invasores descendió hacia el Golfo de México dando lugar a la cultura Maya.

Todas estas culturas florecieron y tuvieron épocas de decadencia antes de ser sometida a la hegemonía azteca, que encontraron los españoles cuando llegaron.

Mariano Rodríguez Orgaz pensaba que Xochicalco pertenecía a la cultura Tolteca por su parecido con Tehotiucan.

Sobre antigüedad, decía Rodríguez Orgaz, de la cultura Tolteca "no se ponen los arqueólogos de acuerdo", algunos

²²² Rodríguez Orgaz, Mariano: Memoria de las Ruinas Xochicalco, Arquitectura, Madrid n°3, Marzo 1936, pp. 59-65.

piensan por los sucesivos estratos que se remonta a hace más de mil años, otros "la creen tan reciente como para tener su pleno florecimiento en el s.V. después de Cristo".

Para Mariano Rodríguez Orgaz, el florecimiento de Xochicalco se dio en los primeros Siglos de nuestra era, y fue punto de unión de cultura maya y tolteca, y encontró semejanzas entre esta ciudad y las Ruinas de Montealban en Huaxaca; también encontró similitudes entre los bajorrelieves de Xochicalco y los restos arqueológicos de Guatemala. El origen de esta cultura olmeca, explicaría las semejanzas toltecas y mayas, esa influencia tolteca en el Sur dio lugar a la cultura zapoteca (Huaxaca) a esta cultura pertenece Montealban.

Resume la introducción de este artículo, Mariano Rodríguez Orgaz, señalando la incógnita del origen de estas culturas. Para él, según la correspondencia que se conserva en la Academia de España en Roma²²³, quería haber ido desde México a Asia, concretamente a Japón y China, por pensar que era donde se encontraba el origen de esta cultura. El profesor Bosch Gimpera en una conferencia pronunciada en 1961 dijo:

"Hoy sabemos que en América existe una Prehistoria que comienza en tiempos muy remotos, si no tan remotos como la del Viejo Mundo, por lo menos a fines de la primera etapa que llamamos Paleolítico Inferior, la más antigua de la primera en su

²²³ Archivo Academia de España en Roma, leg. 2590.

primera subdivisión. Entonces ya en América había población humana.

Es muy difícil precisar para esta época fechas exactas... Después de estas fechas tenemos una en América hacia el veinticinco mil de nuestra era, especialmente la localidad de los Estados Unidos de Nevada Tule Srings.... Entonces había en América una cultura sumamente primitiva que parece deberse a una expansión de las gentes que poblaban el este de Asia desde el Japón y China hasta Birmania y la India, con proyecciones hacia Indonesia, que los arqueólogos llaman "cultura de las Lascas y los Nódulos", y de esa población primitiva procede la primera oleada de población americana. Esta parece entrada desde Japón y regiones vecinas de Asia por las Islas Aleutianas y la Costa del Pacífico, penetrando desde la región de Vancouver y del Río Columbia hacia las mesetas del Suroeste de Estados Unidos, desde donde poco a poco fue extendiéndose hacia el Sur de México y Suramérica, llegando hasta las extremidades de la Patagonia"²²⁴.

Como vemos, coincide con las teorías que quería demostrar Mariano Rodríguez Orgaz.

El resto de la memoria de las ruinas de Xochicalco, la emplea el autor en la descripción de la ciudad, y el estudio arqueológico, y sugiere las pautas a seguir en la

²²⁴ Bosch Gimpera, Pedro: "Civilizaciones Prehispánicas", Suplemento a la Circular n° 43, grupo México Corporación de antiguos alumnos de la "Institución libre de Enseñanza" del "Instituto-Escuela" y de la "Residencia de Estudiantes" de Madrid.

restauración²²⁵, así señala, cómo él, se ha ocupado del estudio del conjunto por indicación de la Dirección de Arqueología de México.

Anterior a su investigación, se habían realizado pocos trabajos en este conjunto arqueológico, abandonado antes de la conquista española. Fue estudiado por primera vez por P. Alzate en el año 1777. Según Mariano Rodríguez Orgaz, era tan acertado ese estudio que transcribió sus palabras al final de la memoria. En 1910, otro arqueólogo mexicano, Batres, intentó restaurarlas, colocando las piedras que había desparramadas en el suelo, sin un estudio detallado.

En este trabajo, Mariano Rodríguez Orgaz, precisa las características, coincidencias y diferencias con Tehotiuacan, situada en una planicie y Xochicalco en un cerro, y señala la dificultad de estas ciudades para la defensa por ser ciudades muy abiertas.

Crítica de la Exposición

Así como El Debate ni siquiera se tomó la molestia de nombrar a Mariano Rodríguez Orgaz en su nota fechada el 6 de enero de 1936, en Blanco y Negro, Manuel Abril le dedicaba un extenso artículo, titulado: "Vuelta al Mundo y

²²⁵ Rodríguez Orgaz, Mariano: "Memoria de las Ruinas de Xochicalco", Arquitectura, año XVIII, n° 3, Marzo 1936, pp.58-65.

al Tiempo, Mariano R. Orgaz, arquitecto y explorador. Las culturas remotas de América. Xochicalco"²²⁶.

En este artículo, Manuel Abril, nombraba a los otros becados, Berdejo y Manuel Pascual, pero destacaba la importante labor de Mariano Rodríguez Orgaz, alabando la magnitud y calidad del trabajo y añadía: "el dominio del arte es infinito, el de la comprensión lo es así mismo cuando hay sensibilidad e inteligencia"²²⁷.

Divide Manuel Abril la obra de Mariano Rodríguez Orgaz en tres "secciones":

- La arqueológica e histórica exótica.
- La renacentista.
- La moderna.

Respecto al primer punto, después de relatar en qué consistía el trabajo arqueológico desarrollado por el arquitecto, hacía, Manuel Abril, una crítica de la "Memoria de Xochicalco, con estas palabras: "La Memoria que acompaña a estos trabajos es breve, por compendiosa y no por superficial. Es un estudio en conciencia, pero enjuto. No hay más que músculo y nervio"²²⁸.

A Manuel Abril no le debió interesar tanto el estudio de Palladio, ya que solo le citaba de pasada: "la segunda

²²⁶ Abril, Manuel: "Vuelta al Mundo y al tiempo", Blanco y Negro, n° 2321, Madrid, 12 de Enero de 1936.

²²⁷ Op. cit., nota 226.

²²⁸ Op. cit., nota 226.

colección de trabajos y la segunda memoria están dedicadas a Palladio en Vincenza"²²⁹.

El proyecto de Museo de Arte Moderno, como ya dijimos en páginas anteriores, le interesó a Manuel Abril, y escribió en este sentido estas palabras: "Esta última obra es moderna; escuela "funcional" o poco menos y desprovista de adornos en pleno y franco dominio del cubo y la línea recta. Sin embargo, cuando en el año pasado acudieron al concurso nacional con anteproyectos para un Museo de Arte Moderno, cuatro o cinco arquitectos españoles, presentó uno de ellos Orgaz - a nuestro parecer, de los mejores -, que era de estilo neoclásico. Es decir, y en resumen, que Orgaz al crear por su cuenta crea en moderno a veces y otras crea en tradicional, conservándose moderno en ambos casos"²³⁰.

EXPOSICION M. R. ORGAZ. MADRID, SALON DEL MUSEO DE ARTE MODERNO. 21 al 25 de Abril de 1936.

En esta exposición presentaba Mariano, veintitrés obras, parte de ellas, ya habían sido presentadas al público, aunque no en Madrid. La presentación de Mariano en este catálogo fue escrita por Rosa Chacel, y era la misma que se incluyó en el catálogo de Bragaglia. Los comentarios de esta escritora eran de conocimiento y compenetración con la obra de Mariano Rodríguez Orgaz. Escribía: "y si algo

²²⁹ Op. cit., nota 226.

²³⁰ Ibid. not. 113.

se debe revelar al glosar estos cuadros, es la trama genialmente inverosímil de su tiempo. De prisa, muy de prisa, velozmente... vividos en un instante... A esto se le llama creación subjetiva"²³¹.

Obras

1. Encantos del Viernes Santo en Pompeya.
2. El Verano.
3. Un air embaumé ... (Parfum).
4. El apocalipsis de San Juan.
5. Paisaje africano.
- 6 al 10. Falsos paisajes rusos.
11. La muerte de Viriato.
12. La Conquista de España por los Romanos.
13. Calipso y Ulises en Capri.
14. La expedición Nobile al Polo Norte.
15. Recuerdo de mi novia Adela, muerta a los dos años.
16. Tabú.
17. El árbol genealógico de un polinesio.
18. El amor en la Polinesia.
19. ¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos¡.
20. Dolora de Campoamor.
21. Recuerdo.
22. Motivo Arabe.

²³¹ Catálogo de la Exposición. Apend. n° 14.

23. Noche en Pompeya.

Dibujos

En el catálogo no cita el título de ningún dibujo, nada más que los anuncia.

EXPOSICION ORGAZ. Madrid, ADLAN. Del 5 al 15 de junio de 1936.

Según Jaime Brihuega: "Desde principios de año (1936) o finales del anterior, se inaugura en Madrid, en el número 32 de la Carrera de San Jerónimo, el que será simultáneamente local del G.A.T.E.P.A.C. y de los A.D.L.A.N." ²³²; y su actividad, que sería paralizada por la Guerra Civil²³³.

En el primer panfleto de esta asociación (ADLAN), aparecido en Barcelona en 1932, se definió, como: "Un grup d'amics obert a totes les noves inquietuds spirituals"²³⁴. En sus seis puntos, reivindicaba su actuación, que era seguir la trayectoria de hoy, dirigir los esfuerzos hacia lo desconocido, con espíritu de hoy, por encima de dogmas,

²³² Brihuega, Jaime: Las Vanguardias artísticas en España 1909-1936, Madrid, Itsmo, 1981, p. 367.

²³³ Op. Cit. pp. 367-369.

²³⁴ Brihuega, Jaime: La Vanguardia y la República, Madrid, Cátedra, 1982, p. 70.

estando al día de todas las manifestaciones artísticas, universales, recuperando lo que hay vivo dentro de nosotros, y nuevo y sincero dentro de lo extravagante. Y concluye este panfleto: "Adlan crida: per a protegir per a donar escalf a tota manifestació de risc que comporti un desig de superació"²³⁵.

Creemos muy importante este texto por las palabras que, a modo de conclusión, con el título ADLAN US CRIDA, dice el mencionado panfleto: "per a protegir per a donar escalf a tote manifestació de risc que comporti un desig de superació"²³⁶; esta declaración de comportamiento de superació, se ajusta al espíritu de la autopresentación y autocrítica de Mariano Rodríguez Orgaz en el catálogo de esta exposición, cuando decía: "Es la liquidación de un pasado pictórico, restos de una época de la vida del pintor, de una época que desaparece... El libertinaje pictórico de París le permitió la mayor libertad en cuanto a la forma de expresarse, porque todos los atrevimientos e incorrecciones se permitían con la única disculpa de ser la manera de transmitir el mundo poético de los que representaban el arte vivo del momento... Esta nota es una disculpa llena de arrogancia, un abandono del pasado y una promesa para el futuro, porque si nos invita a entrar en el mundo del pintor, mundo de sensaciones, de sueños, lleno de encanto de lugares presentidos antes de estar en ellos materialmente, en cambio, nos promete seguir con

²³⁵ Ibid, not. 234.

²³⁶ Ibid. not. 234.

paso firme por el camino de un nuevo romanticismo..."²³⁷. A nuestro modo, tiene este texto varias lecturas en un afán de superación, que le impediría encansillarse y caer en el tópico de "la escuela". Se puede relacionar con El Nuevo Romanticismo, de José Díaz Fernández, que decía: "cuando Felipe II rechazó el Martirio de San Mauricio", "extiende al pintor cretense un pasaporte de inmortalidad puesto que le culpa de no aceptar una expresión de época, un academicismo que existe en todos los grandes momentos para la pintura"²³⁸.

Otra interpretación se puede hacer si nos remontamos al catálogo de la Galería Bragaglia y a la nota enviada a la prensa, noviembre de 1935. En ella, Mariano Rodríguez Orgaz parece que pensaba continuar el mismo camino del ensueño, del subjetivismo del mundo irreal, de las sensaciones y su preocupación florecía en ese momento: "all'esecuzione materiale el pittore melancólicamente si sente vittinea della sua epoca, accettando come male minore il libertinaggio pittorico Parigino degli ultimi anni". Según este texto parece que lo que iba a cambiar era el aspecto formal. Ese texto, escrito en Italia, es similar al que nos ocupa.

Cuando anuncia Mariano Rodríguez Orgaz que se "nos promete seguir con paso firme por el camino de un nuevo romanticismo", es que ¿pensaba seguir un arte más

²³⁷ Catálogo de la Exposición de ADLAN, Madrid, 5 al 15 de junio de 1936, pp. 5-7. Apend. n° 15.

²³⁸ Díaz Fernández, José: El Nuevo Romanticismo, Madrid, José Esteban edit., 1980, p. 84.

humanizado y comprometido con la sociedad como decía José Díaz Fernández ?: "la verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión, a las nuevas inquietudes de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte"²³⁹.

No podemos despejar la incógnita a cerca de si su pintura se encaminaría hacia un mundo más objetivo, ya que la Guerra Civil y la prematura muerte de Mariano Rodríguez Orgaz, al poco tiempo de llegar a México, impidieron que desarrollara su carrera artística²⁴⁰.

Obras

1. Paisaje de Tacubaya (México).
- 2, 3 y 4. Paisaje de Tahití.
5. Motivo ornamental de Polinesia.
6. Paisaje tropical.
7. Paisaje de Veracruz.
8. Paisaje de Tehuantepec.
9. Plano de la ciudad de México.
10. Recuerdo infantil.
11. Composición.
12. Sirenas de Capri.
- 13 y 14. Copia de una escala de la vida.
15. Torero.

²³⁹ Op. Cit., p. 58.

²⁴⁰ Las únicas obras que se conservan son paisajes.

16. Granada.

Crítica de la exposición

De esta exposición hemos podido localizar dos críticas, una escrita por Lafuente Ferrari en el libro Arte de Hoy, y la otra escrita por Manuel Abril. Lafuente Ferrari expresaba su sorpresa ante la introducción del Catálogo, por el dilema que suscitaba Mariano Rodríguez Orgaz, lo cual, lejos de apagar el interés por la obra de este pintor, le avivaba.

Lafuente Ferrari escribía que el que fuera la última muestra de su sensibilidad y fantasía, le conmovía y pensaba que aumentaba en el observador la impresión de poetización colorista de lumínicas sensaciones.

Destacaba esta crítica la autenticidad de la luz, la riqueza de esta pintura por el variado color y su tratamiento, según el sujeto del cuadro. Llamaba la atención de como los arcos moriscos parecían vistos a través de una neblina de pinceladas, "como en un sueño de fino color", sin embargo cuan diferente podía ser el tratamiento de un paisaje tropical, "con mucho cielo", en los que se percibía la "emoción de la naturaleza plena y de luz deslumbrante"²⁴¹.

²⁴¹ Lafuente Ferrari: Cuadros de hoy, Torrelavega, Cantalapiedra, 1955, pp. 51-54.

La segunda crítica, publicada en Blanco y Negro, se debe a Manuel Abril en ella resaltaba el valor onírico, el subconsciente que no puede dominar el mundo consciente ya que "no pinta ensueños, pinta sueños"²⁴².

Lucía García del Carpi no está de acuerdo con este escrito de Manuel Abril, dice, que puede ser porque "no se ajusta a la obra que conocemos"²⁴³.

EXPOSITION DE L'ART ESPAGNOL CONTEMPORAIN
PARIS, JEU DE PAUME, Febrero-Marzo 1936

Esta exposición fue organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos, representada por Manuel Abril y como comisario General Luis Blanco Soler y T. Pérez Rubio (subdirector del Museo del Prado); por la parte francesa como Comisario General André Dezarrois, Conservador del Museo de Escuelas Extranjeras Contemporáneas.

En la introducción del catálogo, escrita por Juan de la Encina, señalaba como más que grupos, tendencias, o escuelas, "ces sont de personnalités isolées ... Le rude individualisme espagnol ne pouvait faire moins que de se manifester de l'art. ... L'artiste espagnol, en quelque temps que ce soit, n'a montré que peu de pente à s'enrôler dans l'équipage de telle ou telle école... L'individu échappe à l'école ... Il arrive néanmoins que, dans la

²⁴² Abril, Manuel: Mariano Rodríguez Orgaz, Blanco y Negro n° 46, Madrid, 21 de junio de 1936.

²⁴³ García de Carpi, Lucía: La pintura Surrealista española (1924-1936), Madrid, Itsmo, 1986, p. 246.

diversité de l'art espagnol contemporain, on rencontre à la fois, simultanément les deux extrêmes: la tendance conservatrice, historique, et celle qui n'aspire qu'à faire table rase de tout le passé"²⁴⁴. Por el lado de los franceses Jean Cassou, escribió un artículo en este catálogo, en el que definía la pintura española como expresionista desde Velázquez hasta Picasso²⁴⁵.

Cerca de quinientas obras fueron presentadas a esta heterogénea exposición, pertenecientes a los siguientes artistas: Pintura: Aguiar, L. Aguirre, J. Amat, M. Andreu, E. Armengol, Anglada Camarasa, Beltran Masseés, R. Benet, Luis Berdejo, J. L. González Bernal, M^a Blanchard, F. Bores, Norah Borges, C. Borrel, Bosch-Roger, R. Capmany, D. Carles, J. Castedo, Diana Castelucho, F. Castro, E. Chicharro (padre e hijo), J. Commeleran, Teresa Condeminas, J. Corredoira, Carmen Cortés, P. Creixams, Cruz Herrera, S. Dalí, F. Domingo, R. Durán i Camps, M. R. Durán i Camps, M. Durban, J. de Echevarría, Monserrat Fargas, F. Feliu, Luis Fernández, R. Fernández Valbuena, Pedro Flores, J. L. Florit, J. Frau, Margarita Frau, F. Galí, F. Gerassi, Roberta González, Grau Sala, Juan Gris, Luis Güell, E. Hermoso, H. Hidalgo de Caviedes, M. Humbert, Isaiás González, Iturrino, Celso Lagar, Genaro Lahuerta, A. Lamolla, R. Llimona, López Mezquita, Maruja Mallo, Gabriela Majorie, F. Masriera, M. Massot, F. Mateos, E. Meifren, Juan Miró, Jesús Molina, J. Mompou, Moreno Villa, L. Muntané, J. Nonell, Obiols, Ortiz

²⁴⁴ Encina, Juan de: Introducción en el Catálogo de la Exposición de L'Art Espagnol Contemporain, 12 febrero-Marzo 1936.

²⁴⁵ Ibid. not. 131.

Echagüe, J. Palmeiro, Ginés Parra, T. Pérez Rubio, Picasso, Pi de la Serra, Pinazo, Rodríguez Orgaz, S. Rusiñol, Salvadó, Pedro Sánchez Santaolara, Santasusagna, Pelegrín, Angeles Santos, González de la Serna, J. Serrano, J. M. Sert, Sisquella, Solana, Sorolla, Souto, Togores, F. Toledo, Uranga, J. Vaquero, J. Valverde, Vázquez Aggerholm, Vázquez Díaz (padre e hijo), Rosario Velasco, J. Ventosa, M. Villá, H. Viñes, A. Ziegler, los Ziubiaurre y Zuloaga.

Escultura: Adsuara, Eva Aggerholm, Biosca, Bonome, Clará, Capuz, Pérez Comendador, Dunyach, Fenosa, Gargallo, Roberto González, Julio González, González Medias, Mateo Hernández, Llauradó, Manolo Hugué, J. Otero, Pérez Mateos, Rebull, Sans Jordi, Viladomat y Mario Vives.

Como dice Jaime Brihuega, la diversidad de esta exposición queda reflejada con esta lista de artistas, en la que se incluyó algunos pintores antagónicos a los Ibéricos, nombres vetados y recientes como Orgaz, Lamolla, González Bernal y Maruja Mallo y tanto es así que por su falta de coherencia parecía un museo ambulante²⁴⁶.

Obras de Mariano Rodríguez Orgaz²⁴⁷:

- n° 214 Paysage mexicain.
- n° 215 Paysage de Tahiti.
- n° 216 Motif de Tahiti.

²⁴⁶ Op. Cit. p. 370.

²⁴⁷ Catálogo de la Exposición L'art Espagnol contemporain (Peinture et Sculpture) Février-Mars 1936- Jeu de Paume, París, 1936 p. 19.

Ninguno de los tres cuadros hemos podido identificar.

Crítica:

Manuel Abril escribió, en Blanco y Negro, la crítica haciendo ver el carácter excepcional de esta muestra. Llamaba la atención al público de cómo se habían dedicado "dos salas retrospectivas, una a Juan Gris; la otra a María Blanchard"²⁴⁸.

Este crítico hace una singular clasificación de los artistas expuestos "Citamos nada más, agrupándolos por afinidades, para dar mejor idea de la diversidad y el contraste".

Los que quieran encontrar una tendencia que pudiéramos llamar "constructivistas" o también neotradicional y humanista vean el grupo que forman Roberto Fernández Balbuena, Rosario de Velasco, Pedro de Valencia, etc. Citaba Manuel Abril un sinfín de nombres que no tenían nada que ver los unos con los otros, por ejemplo Hipólito Hidalgo de Caviedes, junto a Norah Borges la explicación que daba para agrupar artistas tan dispares, se debía a que pertenecían a una corriente que "En estos últimos años, por Italia sobre todo, pero en general por doquiera, lo mismo en Alemania que en Inglaterra, lo mismo en Estados Unidos que en Bélgica, se ha iniciado una corriente en la cual, con espíritu moderno, se persigue una dicción, una composición, un espíritu atentos a

²⁴⁸ En el artículo de Jean Cassou decía de estos pintores: "Un souvenir ému será adressé à quelques morts inoubiables: Juan gris, Gargallo y María Blanchard"; p. 8.

maneras y conceptos de los clásicos, sobre todo a los clásicos del renacimiento y de Italia... Pudieran ser incluidos... ya por una parte Aguiar, ya por la otra un Dalí, lo mismo que un Obiols, y hasta un Grau Sala... enfrente el grupo extremista: Bores, Moreno Villa, Orgaz, Lamolla y Caneja; post-cubistas alguno de ellos, superrealistas los otros"²⁴⁹.

MARIANO R. ORGAZ. EXPOSICION DE PINTURAS DE TEOTIHUACAN.
MEXICO, PALACIO DE BELLAS ARTES.
3 AL 9 de Enero de 1940.

Esta exposición fue organizada bajo el patronato de la Casa de España en México, con trabajos pertenecientes al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Como ya hemos indicado, Mariano Rodríguez Orgaz fue reclamado por D. Alfonso Reyes para trabajar en el Instituto Nacional de Antropología, dado los interesantes trabajos de investigación ejecutados en su primer viaje. En esta ocasión realizó veinticinco estudios, que no hemos podido recuperar salvo alguno, aunque Bernardo Giner de los Ríos cree que un día aparecerán, y que igual que los estudios de Xochicalco, estarán depositados en algún lugar.

Obras

²⁴⁹ Abril, Manuel: "Exposición de Arte Español en París", Blanco y Negro, 23 de Febrero, 1936.

1. Perspectiva de Conjunto del Templo de Quetzalcoatl en la Primera Epoca. (Oleo).
2. Perspectiva del mismo durante la Segunda Epoca. (Oleo).
3. Perspectiva del mismo durante la época actual. (Oleo).
4. Alzado del Templo de Quetzalcoatl. (Epoca actual).
5. Planta. (Epoca actual).
6. Alzado de la restauración.
7. Planta restaurada.
8. Detalle del aparejo del mismo.
9. Perspectiva.
10. Perspectiva de la restauración.
11. Perspectiva desde el Templo de Quetzalcoatl (Gouache).
- 12 al 16. Templo en los subterráneos.
- 17 y 18. Detalle.
- 19 al 25. Apuntes. (Gouache).

Críticas:

La España Peregrina publicó una pequeña crítica, en la que recordaba los trabajos de Mariano Rodríguez Orgaz expuestos en Madrid, la persona que escribió esta crítica había visto los trabajos anteriores ya que habla de "otra exposición de estudios similares dedicados a la pirámide de Xochicalco"²⁵⁰. Aparte de este inciso, le dedicaba palabras elogiosas, diciendo "Hoy como ayer, Rodríguez

²⁵⁰ L. A. Exposición Rodríguez Orgaz, España Peregrina, nº 1, febrero 1940, p. 41.

Orgaz -uno de los salvadores en el interim de nuestro patrimonio artístico nacional- se nos muestra perito de verdad en la materia.

Las plantas, los alzados y diferentes perspectivas de sus reconstrucciones y del estado actual de los monumentos, tanto las ejecutadas al óleo como acuarela y gouache, son dignas por su exquisito gusto, exacta comprensión y esmerada fidelidad con que se han realizado"²⁵¹. Auguraba, al arquitecto-pintor y arqueólogo, "una larga serie de éxitos en el campo tan fecundo como asombroso de la arqueología precortesiana"²⁵².

Exposición Hispano Mexicana. Exposición de Arte de la librería de Cristal.

México, Agosto de 1940. En esta exposición, sabemos por la revista Romance (15 de agosto 1939), que presentó un retrato y dos gouaches.

Crítica:

La crítica de esta exposición la hacía Lorenzo Varela. La reproducimos porque creemos es muy interesante. Respecto el retrato, decía este periódico:

"Es una lástima que este cuadro que pudo ser un cuadro de plenitud, un ejemplo logrado de la

²⁵¹ Ibid. not. 137.

²⁵² Ibid. not. 137.

pintura que deseamos ver, que el mismo Orgaz desea crear, se queda con un bellísimo pelo, un fondo de gran estilo, un dibujo seguro y suelto, algo huérfano de madurez por la prisa, que le hace trabajar torpemente, como con falta de amor...

... Creemos que esta falta de plenitud de Orgaz se debe más que nada a exceso de impaciencia, pero el peligro está a nuestro entender, en que parece, tal como está realizado al óleo, que el pintor desdeña lo que llamaríamos rigores del oficio, que no resiste el proceso vivo de todos los elementos de un cuadro, que desespera para llegar al momento que le obsesiona, dejando por esta desesperación sin pintar, torpemente pintado, todo lo demás, como si no tuviera importancia... hay un extraño encuentro de adolescencia y madurez en la pintura de Mariano Rodríguez Orgaz, que puede crearnos un mundo sabiamente inocente, frescos de oros y no de verdes condenados a no crecer, a no amarillentar, que se logrará sin duda cuando el pintor obligue al adolescente, le frene, contenga su impaciencia por el final, le obligue leer los episodios de la pintura, sin saltos mortales"²⁵³.

Lorenzo Valera critica a continuación los paisajes mexicanos:

"Además de este óleo, el mismo pintor envió dos gouaches a la exposición, dos paisajes mexicanos",

²⁵³ Valera, Lorenzo: "Mariano Rodríguez Orgaz", Romance, n° 14, México, 15 de agosto, 1940, año 1.

de ellos decía: "En ellos sucede lo contrario que en el óleo, hay tal afán de pintura en cada pincelada, en cada hoja, en cada piedra, que a veces, sobre todo en uno de ellos, por este afán, que obliga a una riqueza de pintura, a una firmeza de color que no siempre consiente esta delicada calidad del gouache, pueden parecer -decimos está extremando la exigencia- demasiado rotundos. Pero teniendo en cuenta las observaciones que hicimos en el óleo, nos alegramos de esta rotundez, de esta firmeza, de esta fuerza que vemos en los gouaches"²⁵⁴.

SURREALISMO EN ESPAÑA. MADRID, Galería Multitud
marzo y abril de 1975

En la introducción del catálogo se podía leer: "con la exposición "Surrealismo en España" se cumple el deseo de llamar la atención sobre una de las corrientes más fértiles de la vanguardia de este siglo... Con esta exposición, Multitud pretende no sólo sumarse al homenaje mundial al surrealismo en su medio siglo de existencia, sino precisamente revisar esas zonas injustamente oscurecidas de surrealismo español."²⁵⁵

²⁵⁴ Ibid. not. 253.

²⁵⁵ Calvo Serraller, y Angel González: El Surrealismo en España, Catálogo, Madrid, Galería Multitud, 1975, p. 3.

Fue muy importante esta exposición, la primera en España que se ocupó de dicho movimiento surrealista después de la Guerra Civil, en ella se incluyeron tres obras de Mariano Rodríguez Orgaz.

Obras

1. S. Juan en Patmos.
2. Noche.
3. Tahití, motivo ornamental de Polinesia²⁵⁶.

EXPOSICION: EL EXILIO ESPAÑOL EN MEXICO
Palacio de Velázquez del Retiro
Madrid Diciembre 1983 - Febrero 1984.

Para esta exposición se seleccionaron tres obras.

Obras²⁵⁷

1. Motivo Ornamental de Polinesia.
2. Vista de las Ruinas de Xochicalco desde el Cerro del Bodegón
3. Vista de Teotihuacan.

²⁵⁶ En la exposición El Exilio Español en México -Palacio de Velázquez del Retiro- Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 74.

²⁵⁷ Este cuadro, en esta exposición, aparecía con el título de Tahití, o Escena de Polinesia.

Otras exposiciones:

Estudios Delfhie de Nueva York, no tenemos ningún dato de la obra que expuso, sólo se conserva la invitación:

M. Rodríguez Orgaz

DELFHIE STUDIOS,

New York City, 8 abril, 1935.

CATALOGO

La obra de Mariano Rodríguez Orgaz para su mejor entendimiento la dividimos en cuatro grupos:

- 1 Copias
- 2 Cuadros fruto de la ensoñación
- 3 Reconstrucciones Arqueológicas
- 4 Paisajes Mexicanos

Aunque no podemos fechar la obra de este pintor ni por tema, ni por la técnica, sí que podemos aplicar un cierto criterio de antes y después de su primer viaje a México (1933-1935), ya que la influencia de este país es indudable, no volvió a pintar cuadros de tema fantástico, o no nos han llegado a nosotros.

La datación de estos cuadros es imprecisa, tenemos como punto de apoyo las exposiciones, aunque éstas a veces nos confunden.

II.5.1 Copias

- 1 Caballero.Copia de El Greco
Oleo sobre lienzo, 47 X 43 cm.
París, Colección particular.
Fig.18

- 2 Trinidad. Copia del Greco.
Oleo sobre lienzo, 99 X 99 cm.
París, Colección particular.
Fig.16

II. 5. 2 Cuadros Fruto de la Ensoñación.

3 EDIPO REY

Oleo sobre lienzo. 1'07 x 1'38 m.

Anterior a 1932

Sin firmar

Madrid, Colección particular

Fig. 18.

La preparación industrial del lienzo crea un efecto tonal importante en el conjunto de la obra, ya que intencionadamente no ha sido cubierta la superficie totalmente. En algunas partes se observa el dibujo subyacente, realizado por el pintor de forma gruesa para situar los distintos elementos que forman la composición dentro de la escena.

Algunas zonas las deja sin terminar, como por ejemplo la figura de Edipo, colaborando entonces el dibujo en la visión de la figura, en ella está simplemente insinuado su modelado con ligeros toques de pintura. Igual sucede a la otra figura de Edipo, con su madre situada en primer plano. La figura de Jocasta (madre de Edipo) acapara la fuerza del conjunto, está terminada y domina la escena.

El templo que aparece en el fondo a la izquierda, aparece casi en estado de diseño. En el lateral de este edificio, en el costado derecho, se observa una escalera insinuada en el dibujo que luego no fue pintada.

En conjunto, el cuadro está concebido en tonos ocres, en las representaciones y simbologías del mito, se intensifican la tonalidad dentro del conjunto.

Es una pintura de pincelada suelta y rápida. Los espacios y la perspectiva fueron creados con el color y la superposición de la orografía, hacia el fondo.

En el fondo de cielo y mar la textura resulta más compacta. Las tonalidades se van degradando hacia el fondo.

Emplea trazos rápidos, por lo general poco empastados, muy largos para marcar la orografía del paisaje.

Para la profesora Lucía García del Carpi es una obra inacabada, nosotros no estamos de acuerdo en ese punto, que luego aclararemos. Sin embargo, sí que estamos de acuerdo con ella en que es: una transposición directa a la pintura de la teoría freudiana²⁵⁸ del complejo de Edipo. El punto que queremos rebatir, es que esa apariencia de cuadro inacabado tiene una simbología, Jocasta es la causante indirecta de la tragedia, el oráculo de Delfos le anunció la tragedia, para destacarla se pintan con colores

²⁵⁸ Op. Cit. p. 248.

vivos. Edipo, según el mito, cuando nació fue expuesto por orden de su padre en el Monte Citheron, el criado a quien le fue encomendada esta misión, le atravesó los pies. En el cuadro, Mariano Rodríguez Orgaz, para hacer más reconocible la figura del protagonista, le pinta unos pies desproporcionados y esbozados sin cubrir de pintura, para que nos fijemos en ellos.

Exposiciones:

M.R. ORGAZ. Galerie Vignon, París, del 22 al 29 de junio de 1932. En el catálogo aparece con el n° 1 y en el apartado de "Fresques Pompeiennes".

ORGAZ. Galeria Bragaglia de Roma, del 1 al 10 de noviembre de 1935. Aparece con el n° 1 en el catálogo.

4 EL APOCALIPSIS: SAN JUAN EN PATMOS.

Oleo sobre lienzo

1'50 x 1'60 m.

Anterior a 1932

Sin firmar

Madrid, Colección particular

Figs. 19, 20 y 21.

Este cuadro relata el pasaje del Apocalipsis en que cuenta cómo San Juan, confinado en la isla de Patmos, se le apareció la Virgen con el Niño en los brazos. La isla era tan pequeña que sólo tenía espacio para sentarse el Santo, y flotaba sobre el mar, como una hoja de nenúfar sobre el agua de un estanque.

La única compañía que tenía el Santo era un águila cuyas alas le servían de pupitre. Los dos animales fantásticos que aparecen son inidentificables; se puede relacionar la iconografía con el Breviario de Philippe el Bueno, Biblia de Bruselas, S. XV, en ella aparece: un demonio "chistoso" que roba el escritorio al águila y le vacía en el agua, sacando la lengua al ave, que le mira con aire amenazador²⁵⁹.

La escena se observa a través de una concepción escenográfica rematada en la parte superior por siete cruces. El número siete se repite en el Apocalipsis (los

²⁵⁹ Reau, Iconographie de l'Art Chretien, París, Presses Universitaires de France, 1958, Tomo. III, p. 716.

septenarios)²⁶⁰; y siete es la clave del Evangelio de San Juan: las siete semanas, los siete milagros, las siete menciones de Cristo. En el Apocalipsis aparece cuarenta veces: septenarios de los sellos, de las trompetas, de las visiones, de las copas, etc.

La composición es fantástica, surrealista, nos sorprende. Dos grandes animales fantásticos volando:

- 1.- Reptil alado y con cuernos y pico de ave, en su cabeza transporta a una mujer con un niño en los brazos.
- 2.- Un animal con cuatro patas de reptil, grandes colmillos y alas.

En el cielo nubes algodonosas y sobre ellas descansa una ciudad del desierto.

La técnica es complicada, varía según las zonas:

El mar, está pintado con pinceladas cortas y horizontales.

Los monstruos, los construye con toques de espátula y tonalidades diferentes que se vuelven curvas para darnos la sensación del pelaje del animal.

²⁶⁰ Ver el Diccionario de Símbolos, de Jean Chevalier y Alain Keerbrand, Barcelona, Herdez, 1993, p. 944.

Los contornos de las figuras están dibujados, negro para los animales y rojo para San Juan.

San Juan tiene un tratamiento de superficie que recuerda el tratamiento que dio Mariano Rodríguez Orgaz a la sirena de Ulises, pero con pinceladas circulares, menos empastadas y mezclado con pequeños trazos.

Los fondos los cubre más compactamente. Algunos detalles dejan ver la preparación y trama de la tela. Por ejemplo, parte de las alas de los animales, bajo el montículo que está sentado el Santo, bajo la figura femenina, trazada a modo de boceto.

Otra técnica que emplea este pintor es la mezcla de muchos colores, como en la tierra sobre la que se sienta el Santo y la tierra sobre la que se apoya la ciudadela.

La línea del horizonte la traza muy baja. Otra iconografía que repite en otros cuadros son los arbolitos, son naíf.

Exposiciones

M.R.ORGAZ. Galería Vignon de París, 22 al 29 de junio de 1932. Se incluyó en el apartado de "Peintures" cat nº10.

M.R. ORGAZ. Museo de Arte Moderno, Madrid, 21 al 25 de abril de 1936. Cat nº 4.

SURREALISMO EN ESPAÑA. Galería Multitud, n° 120, en la parte de atrás del cuadro tiene el sello de la galería.

Bibliografía: Lucía García del Carpi: El Surrealismo en España. Itsmo. lam. 182, pág. 248.

5 LA NOCHE.

Oleo sobre lienzo, 0'74 x 0'83 m.

Anterior a 1932

Sin firmar

Madrid, Colección particular

Fig. 22.

Textura muy plana, la línea del horizonte muy baja, con el punto de fuga desplazado a la izquierda del cuadro. Es un paisaje surrealista, cargado de elementos oníricos, algunos de ellos difíciles de definir. Distinguimos tres figuras femeninas, dos flotando en los árboles y una en el suelo, una cuarta figura fantasmagórica, también flota en los árboles; en el lateral izquierdo del cuadro se desarrolla una superposición de elementos unidos por un tronco conductor, en el que se pueden distinguir una especie de llave, un laúd, un crucificado, un frutero y una sombrilla.

Luna invertida, y árboles a ambos lados cierran la composición.

Como hemos dicho anteriormente, la textura es muy plana, la trama de la tela juega un papel importante, sobre todo en la visión del conjunto. El fondo del cielo ha sido oscurecido con algo negro, ensuciándolo. Tonalidades negras oscuras nocturnas, negro y con puntos rojos y blancos salpicando los fondos.

La realidad de esta obra es bastante abstracta, los elementos que la configuran son abstractos.

Es un cuadro que a simple vista se nos presenta como un paisaje romántico, pero para el pintor debió tener significados que ignoramos. Hay ciertos elementos que nos pueden remitir al más allá, muerte, etc.

Aunque no pretendemos dar una lectura de esta obra, tiene ciertas representaciones como:

El laúd que algunas veces significa unión cielo y tierra; la luna invisible se le puede dar una lectura de muerte, en este cuadro es una luna invertida, se puede considerar como guía del elemento pasivo del hombre; otras lecturas, de este astro, es la del viaje a la luna después de la muerte (Irán, Grecia, India); Cristo síntesis de los símbolos fundamentales del universo: cielo y tierra por sus dos naturalezas divina y humana.

Exposiciones

M.R. ORGAZ. Galería Vignon de París, París, 22-29 de junio de 1932. Cat. n°5 (Fresques Pompeiennes).

PITTURE M. R. ORGAZ. Galería Bragaglia, Roma, del 1 al 10 de noviembre de 1935. Cat. n°5.

SURREALISMO EN ESPAÑA. Galería Multitud, Madrid, marzo-abril de 1975. Cat. n° 121; este cuadro tiene el sello de la Galería.

Bibliografía: García del Carpi: pág. 248.

6 ULISES EN CAPRI.

Oleo sobre lienzo. 1'07 x 1'38 m.

Anterior a 1932

Firmado: Orgaz

Madrid, Colección particular

Figs. 23 y 24.

El cuadro está concebido en tonalidades marrones rosáceas. En algunas zonas el negro es utilizado para intensificar el color.

Mariano Rodríguez Orgaz emplea texturas diferentes en superficie para distinguir el mar y el cielo. En el mar se pincela con largos trazos en longitudinal, mientras que en el cielo, pinta con la brocha cargada de material, produciendo un efecto de relieve, que se arremolina con movimiento diferente. Los toques los da con los pelos de la brocha de punta. Este tratamiento invade el comienzo de la costa de la isla a la derecha.

La figura de la sirena centra la composición, en primer término, y es la más trabajada. Su contorno se delimita con trazos rojos, perdiendo su cuerpo bajo el agua, en la parte baja de la cintura, la cola se insinúa mediante el trazo rojo del perfil. El modulado del cuerpo lo realizó con bastante empaste, creando con el pincel de forma circular.

El contorno del pelo le señala en amarillo. Las figuras de Ulises y los otros hombres resultan como meros bocetos, dorados en sus contornos y con más intensidad de color.

Las islas y los escollos presentan tratamientos diferentes. En unos crea los efectos superficiales con el mango del pincel, y en otros con la espátula con la que realiza diferentes texturas.

En la barca de Ulises, se mezcla el tratamiento del celaje con pinceladas en distintas tonalidades de grises y negros para darnos la idea de configuración.

Del tema no es necesario hablar, por lo patente que es, pero sí nos llamamos la atención cuando toca el tema del amor, son amores prohibidos.

Lucía García del Carpi, hace alusión a este cuadro, hablando de la discontinuidad temática de este pintor y las libertades que se permite, sirenas con "brazos en forma de rama"²⁶¹; creemos que tiene que ver con esa necesidad de plasmar rápidamente lo que siente, ese mundo interior que le desborda.

Exposiciones:

PITTURE M. R. ORGAZ. Bragaglia, Roma, 1 al 10 de noviembre de 1935, Cat. n°1.

Bibliografía: García del Carpi, p. 248.

²⁶¹ Op. Cit. p. 248.

7 CALIPSO Y ULISES EN CAPRI (II)

Paradero desconocido

Se conserva fotografía.

Fig. 25.

En cuanto a la plasmación de los elementos que componen esta obra, nos parece que este cuadro se debió pintar con técnica igual o similar a "Encantos de Viernes Santo en Pompeya", cuadro poco empastado, compacto, se aprovechan las texturas, pintado en una gama de grises, negros y blancos con ciertos toques de rojo. Comparando el dibujo con otros cuadros, está más cuidado.

El tema, a nuestro modo de ver, hay una transposición de huida. Según el mito, Calipso, ninfa de la mitología griega, raptó a Ulises naufrago, durante siete años, luego le dejó en libertad. Parece ser que fue una diosa tatánica por lo cual significaría el triunfo de Ulises sobre la muerte.

Los elementos que componen el cuadro son un templo bastante elaborado, una estatua de espaldas, Ulises, pintado como una mancha igual que "Ulises en Capri", y Calipso, está pintada como la Virgen de San Juan en Patmos; una piedra de sacrificio centra la composición, sobre este ara una paloma. Para nosotros, atreviéndonos a hacer una interpretación a base de conocer aspectos de la

vida de Mariano Rodríguez Orgaz, (entre las muchas interpretaciones que se podrían dar), sería de huida de la muerte, Calipso representa el amor y diosa tatánica. Otro elemento que aparece es la paloma, esta "desde la cultura minoica había sido asociado al amor carnal, por ello es el ave consagrada a Afrodita-Venus"²⁶².

Tiene tal vez que ver este cuadro con los problemas sentimentales de Mariano Rodríguez Orgaz que se pueden leer en la correspondencia entre Vicente Aleixandre y Gregorio Prieto²⁶³.

Exposiciones:

Galería Vignon de París, del 22 al 29 de junio de 1932. Figura en el apartado de pinturas, con el número 10 del catálogo.

M.R. ORGAZ. Exposición en el Museo de Arte Moderno, Madrid, 21 al 25 de Abril de 1936, Cat. n°13.

²⁶² Revilla, Federico: Diccionario e Iconografía y Simbología, Madrid, Cátedra, 1995, p. 312.

²⁶³ Prieto, Gregorio: Lorca y la Generación del 27, Madrid, Biblioteca Nueva, 1977, p. 221.

8 ENCANTOS DE VIERNES SANTO EN POMPEYA

Oleo sobre lienzo. 2'20 x 1'62 m.

Anterior a 1932

Sin firmar

París, Colección particular

Fig. 26.

El conjunto del cuadro está concebido en tonalidades negruzcas, la textura es muy plana, el óleo se aplica muy diluido y deja ver la calidad del lienzo.

Tonalidades oscuras, en ciertas zonas se aprecian tocadas en rojo, dibuja el contorno de las figuras y los otros elementos de la composición con blanco para destacarlas, el cielo es muy opaco, negruzco, sólo se destacan unas nubes, algodonosas, insinuadas y dibujadas con la punta del pincel manchado en blanco.

La composición es muy parca en elementos, hay dos figuras, un muro, una columna y la luna.

El muro solo está insinuado con dos trazados blancos.

La figura masculina es más real, la femenina es muy abstracta e irreal, es contradictoria, por un lado es fantasmagórica e ingrávida, y por otro lado da sensación

de pesadez. Como dijera Rosa Chacel, "sin duda hay aquí un aparente olvido del cuerpo"²⁶⁴.

El pelo de la figura masculina está elaborado, con pequeñas pinceladas circulares empastadas, en relieve: en las piernas hay una gradación de blancos, grises, dados con toques de espátula.

Exposiciones

M.R. ORGAZ. Galería Vignon, París, 22 al 29 de junio de 1932, Cat. n° 3 (Frescos Pompeyanos).

PITTURE M. R. ORGAZ. Galería Bragaglia, Roma, 1 al 10 de noviembre de 1935, Cat.n° 2 y con el título "Tritezza del Venerdì Santo".

Exposición en el Salón del Museo de Arte Moderno, Madrid, 21 al 25 de abril de 1936.

²⁶⁴ Chacel, Rosa: Mariano Rodríguez Orgaz, catálogo de la Exposición en el Museo de Arte Moderno, 21 al 25 de abril de 1936.

9 LE CENTRE DU MONDE

Técnica mixta (tinta y óleo) sobre lienzo.

0'75 x 0'99 m.

Anterior a 1932

Firmado: Orgaz, en el ángulo derecho.

Madrid, Colección particular

Fig. 27.

Una masa cósmica de la que surgen alrededor, columnas, restos arqueológicos y elementos arquitectónicos de la arquitectura griega clásica, más elaborados en la parte alta y solamente insinuados en la parte media y baja. Entre estos restos aparecen detalles orográficos y de vegetación (cipreses), también todo alrededor se observan trazos negros en retícula.

Del centro de la masa surgen formas cósmicas cristalizadas, mineralográficas e insinuaciones florales que recuerdan a Paul Klee.

Se aprecia en este cuadro que está realizado con poca pintura y poco trabajada, muy suelta, dibuja con el pincel marcando los contornos de los diferentes elementos que constituyen la escena.

Está estropeado en algunas zonas, puede estar relacionado el estado de conservación con la técnica empleada, donde hay poca pintura se conserva mejor, donde

está ligeramente mas empastada la pintura, se craquela y tiende a caer la pintura.

Exposición

M.R ORGAZ. Galería Vignon, París, 22 al 29 de junio de 1932, Cat. nº 6. (PINTURAS)

10 DOLORA DE CAMPOAMOR

Oleo sobre lienzo. 1'09 x 1'09 m.

Anterior a 1932

Firmado: Orgaz, en el ángulo inferior izquierdo.

Madrid, Colección particular

Figs. 28, 29 y 30.

Los distintos elementos que constituyen la escena, confluyen ascendentemente hacia el grupo escultural colocado sobre la cima del montículo; un camino rosáceo marca la línea ascendente, surcado de cipreses y troncos de árboles, cruces e incluso un tendido eléctrico, en el lateral izquierdo.

En primer término un lago con un cisne negro y en el camino, sentada en un banco, una mujer negra, sin las facciones definidas; en la mano derecha tiene un pay-pay y en la izquierda una guadaña. Sobre el banco un bastón y una chistera abandonada. Caído en el suelo un amorcillo con la cabeza y las alas ensangrentadas. El pintor, para dar las calidades decorativas de las cenefas del traje de la dama, utiliza el mango del pincel.

El tratamiento de superficie del montículo es muy importante en la visión del conjunto. Los trabajos diferentes del pincel, a veces poco cargado, crean una vibración superficial con bastante relieve. En los troncos y en los árboles se observa la pincelada más baja,

resultando más empastados los bordes y los perfiles de los troncos y las ramas.

En el largo camino ascendente, al igual que en los tonos verdes del fondo, toca en superficie con distintas gradaciones creando un juego cromático que los modela.

Ascendentemente, este cuadro, pierde relieve y color. El lago y el celaje están realizados de distinta forma pinceladas de distintos tonos de azul grisáceo oscuro mezclados, conforman el lago. El celaje que contornea el montículo acentúan su forma al volverse ascendente en su intercesión con el juego escultórico, pintado en blanco de forma somera a modo de boceto.

Para la profesora Lucía García del Carpi, es: "una visión satírica del romanticismo, en el que están representados todos los tópicos de este movimiento: la noche, la muerte, los cipreses, etc."²⁶⁵

Nosotros también vemos castración, el ángel de espaldas y ensangrentado: el cisne negro puede significar desdoblamiento hermafrodita²⁶⁶. También puede significar,

²⁶⁵ Op. Cit. p. 248.

²⁶⁶ Revilla, Federico. Op. Cit., p. 100.

según Eduardo Cirlot, "realización suprema de un deseo"²⁶⁷.
El abanico puede significar sacrificio ritual²⁶⁸.

Exposiciones:

M.R. ORGAZ. Museo de Arte Moderno, Madrid, 21-25 de
abril de 1936, Cat. n° 20.

²⁶⁷ Cirlot, Eduardo: Diccionario de Símbolos, Barcelona, 1994,
Labor, p. 132.

²⁶⁸ Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain: Diccionario de los
Símbolos, Barcelona, Herder, 1993, p. 39.

11 FALSO PAISAJE RUSO
Oleo sobre lienzo. 0'80 x 1 m.
Posterior a 1932
Sin firmar
Madrid, Colección particular
Fig. 31

Este cuadro fue presentado, junto a otros cuatro, con el título de "Falsos paisajes rusos", en la Exposición de Mariano Rodríguez Orgaz en el Museo de Arte Moderno (del 21 al 23 de abril de 1936), solo se conserva este lienzo.

Está pintado en tonalidades grises, blancas y marrones, y algunos toques azules en una edificación del lado izquierdo del cuadro, y un azul más claro en una torre bulbosa, situada al fondo en el lado izquierdo del cuadro.

Algunas partes de las edificaciones están muy empastadas; por ejemplo: en la parte baja del edificio principal, la lápida de la izquierda. El poco empaste y la forma de aplicarle deja ver la trama de la tela y la tonalidad de la preparación.

Los detalles arquitectónicos, como las ventanas, solo se insinúan.

Está pintado con el pincel, rabo de pincel y espátula. La mezcla de técnicas empleadas dan sensación de unidad y movimiento al conjunto.

El tratamiento de la capilla central es muy interesante, las figuras están abocetadas, plasmadas mediante rápidos y ligeros trazos. La base de esta capilla se traba con espátula.

En la capilla lateral, azul, da pinceladas descendentes con el pigmento fluido trazado en zig-zag.

El tratamiento de las ramas de los árboles es muy simple, resulta similar a la que emplea en otras obras, por ejemplo en el cuadro "Dolora de Campoamor".

Destacamos la capacidad de este pintor para imaginar lo que no ha visto.

Exposiciones

M.R. ORGAZ. Museo de Arte Moderno, Madrid, 21-5 de 1936, cat. número del 6 al 10.

12 OTRO PAISAJE RUSO,
Oleo sobre lienzo
Paradero desconocido
Se conserva fotografía.
Fig. 32

En este cuadro, suponemos, que emplearía Mariano Rodríguez Orgaz la misma técnica que en el cuadro anterior.

Nos llama la atención en la foto que tenemos del cuadro, un lago que hay en primer plano, parece trazado con una capa pictórica muy ligera y con pinceladas verticales.

También nos interesa los arbolitos, producto de la imaginación, irreales, que parecen trazados con una pincelada rápida y gruesa la capa pictórica.

Exposiciones:

Exposición en el Museo de Arte Moderno, Madrid, 21 al 25 de 1936, número del 6 al 10.

13 RECUERDO DE MI NOVIA ADELA, MUERTA A LOS DOS AÑOS.

Oleo sobre lienzo. 1'20 x 0'90 m

París, Colección particular

Fig. 33.

Este cuadro está realizado con una capa pictórica muy ligera, que deja traslucir en la mitad inferior del cielo, la imprimación roja que utiliza para preparar el lienzo; la parte superior es negra, compacta, oscurecida con algo negro.

La línea del horizonte está trazada bastante baja, la profundidad se ha creado por superposición de planos.

El cuadro le compone un grupo de ocho figuras, colocadas en diagonal. En primer plano, con rasgos de la cara diferenciados, una figura infantil, puede ser un retrato, centra la composición con el traje color vivo. Otras figuras presentes en esta composición son el símbolo de la muerte con guadaña que puede cortar la vida a cualquiera, en cualquier momento, está representada dos veces, en la tierra y sobrevolando en el cielo. Para darnos idea de que es un cementerio, al fondo pinta esquemáticamente un edificio con puntitos (nichos), dos cruces blancas clavadas en el suelo, insinúan tumbas; rompe la horizontalidad con más cipreses (en el lado izquierdo del cuadro), muy esquemáticos y trazados con pinceladas

verticales en dos tonos de verde oscuro y más claro, los bordes están más empastados.

Para destacar las figuras dibuja el contorno con el pincel manchado de negro, los pliegues de los trajes de las mujeres los pinta dando toques en diagonal y con el pincel manchado en negro. Para aclarar el conjunto, de tan tétrica composición, da pequeños toques de blanco en las barbas, pelo, y en el traje del niño, etc.

Las figuras las construye dando primero las manchas de color de caras y trajes, luego las perfila en negro con un pincel muy fino, posteriormente dibuja los rasgos de la cara y detalles de los trajes.

La escena se desarrolla al anochecer, con luz crepuscular, es un paisaje fantasmagórico. El tratamiento de superficie es muy importante para la visión del conjunto, el suelo y el celaje están tratados de forma parecida, pinceladas de distintos tonos de azul grisáceo, pinceladas horizontales, con una gradación de color, en el fondo, para crear profundidad, deja que se trasluzca la imprimación roja del cielo creando efectos tonales, este fondo está tocado en superficie, en algunas zonas, con pinceladas verticales en blanco.

La muerte ingrávida, sobrevolando con la guadaña, está trazada, en un semiescorzo.

Exposiciones:

M.R. ORGAZ. Galería Vignon, París, 22-29 de junio de 1932;
figuró en el apartado de "pintures", Cat. n° 11.

M.R. ORGAZ. Museo de Arte Moderno, 21-25 de junio de 1936.
Cat. n°15.

14 ; DIOS MIO QUE SOLOS SE QUEDAN LOS MUERTOS!

Oleo sobre lienzo.

Paradero desconocido

Fig. 34.

De este cuadro, las referencias que tenemos son por una fotografía, ya que se encuentra en paradero desconocido. Por el tema nos parece un cuadro cuyo tema plasma un sueño del pintor, refleja una de las preocupaciones del artista, la muerte.

Por la fotografía nos parece que debe ser de la misma época que "Dolora de Campoamor", porque recibe el mismo tratamiento pictórico.

El tema, un lago rodeado de accidentes orográficos, en el centro tres islas, en una de ellas, en primer plano, un ángel con trompeta y una palmera en la mano izquierda, en otra isla una carroza mortuoria, y en la tercera isla está horadada, reposa un ángel de rodillas; al fondo del lago, en una especie de montañitas dos amercillos, similares al del cuadro de Campoamor, pero éstos están de frente.

El tratamiento del agua del lago y del cielo les realiza de forma similar, al cuadro anteriormente mencionado, con pinceladas en distinto tono, en el lago en horizontal y los celajes con toques blancos, con pinceladas sueltas en diagonal que marcan un sentido ascendente.

Las montañitas tienen el mismo tratamiento de superficie que el montículo de "Dolora de Campoamor", unas veces con el pincel muy cargado de pigmento y otras muy poco, creando una vibración tonal.

Tiene una lectura este cuadro, de navegación, viaje al más allá: la isla como centro espiritual primordial, reino del espíritu terrenal²⁶⁹.

Exposiciones:

M.R.ORGAZ. Exposición en el Salón del Museo de Arte Moderno, Madrid, 21-25 de abril de 1936, cat. n° 19.

²⁶⁹ Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain: Diccionario de Símbolos, Barcelona, Herder, 1993, p. 39.

15 PAISAJE DE TAHITI.

Oleo sobre lienzo. 1'41 x 1'74 m.

Anterior a 1932.

Sin firmar

París, Colección particular

Fig. 35.

Cuadro muy parco en elementos, el mar en primer plano, en segundo plano unas montañas, y una isla de coral.

La línea del horizonte está situada bastante alta.

El cuadro se configura en tonos marronáceos, se emplea distinto tratamiento de superficies para distinguir el mar y el cielo, también diferenciado por una intensificación tonal, insinuada con una raya azul, que marca la línea del horizonte.

El mar le construye de pinceladas sueltas y rápidas en horizontal, mientras que en el cielo, en el cual hay más mezcal de color, dominan, a la derecha del cuadro (izquierda nuestra) pinceladas curvas y ligeras con sentido ascendente, también construido con golpes rápidos, con la punta del pincel. A la izquierda del cuadro, el cielo, está ejecutado con los mismos toques rápidos con distinta intensidad de pintura y mezcla de color, en el centro dominan pinceladas curvas, dadas de arriba abajo generalmente: para dar más fuerza a ciertos elementos, como las nubes, se les ha dado un toque carmín que repite

en la línea de la costa. Para intensificar la silueta de las cumbres montañosas, las dibuja con el pincel en un marrón intenso.

La isla de coral, la roja, está realizada con toques, con la punta del pincel, muy cargado de materia pictórica produciendo relieve.

El espacio y perspectiva se crea con el color y superposición de elementos orográficos. En algunas zonas del cuadro se han dejado sin cubrir el lienzo y se ve la trama de la tela como debajo de la isla, lugar donde se trasparenta el dibujo preliminar.

Exposiciones

M.R.ORGAZ. Galería Vignon de París, 22-29 de junio de 1932, se presentó dentro del apartado de pinturas, cat. nº7.

16 PAISAJE DE TAHITI CON PAJARITOS

Oleo sobre lienzo.

Firmado: Orgaz

París, Colección particular

Fig. 36.

Es de la misma época que San Juan en Patmos y se utiliza una técnica similar. Entonado en colores muy claros.

La composición de este paisaje es muy simple: dos palmeras en el lateral derecho del cuadro, otra en el lateral izquierdo, una línea suave marca la costa y define la línea del horizonte, al fondo otro conjunto de palmeras.

La capa pictórica es muy ligera y deja ver el dibujo subyacente.

La costa está trazada con pinceladas largas y curvas, el mar en azul en tonalidades muy claras, y trazos rápidos en horizontal dando toques en blanco en la superficie, que producen una vibración tonal.

La línea del horizonte se marca con un trazo oscuro.

En el cielo unas nubes algodonadas.

Las palmeras del fondo están construidas con toques rápidos, abocetadas.

Las palmeras, en primer plano, están construidas a base de toques de espátula, en tonos marronáceos y verdes mezclados, los contornos del tronco perfilados en un tono oscuro.

Los pajaritos que hay en la parte superior del cuadro, están trazados con un pincel más cargado de pintura: son casi, naif.

Todo el conjunto está envuelto de una luz blanca transparente, que crea el efecto de venir del fondo.

La profundidad está creada por la gradación del color.

17 AMOR EN POLINESIA
Oleo sobre lienzo.
Paradero desconocido
Fig. 37.

Por la fotografía conservada por Alfredo Rodríguez Orgaz, se aprecia que sigue la misma técnica que en "La noche", el cielo compacto manchado de negro y ligera capa pictórica.

Los elementos que configuran esta obra son escasos, dos palomas muy abstractas, unas palmeras muy esquemáticas y la luna; una montaña insinuada en la línea del horizonte.

Exposiciones:

M.R. ORGAZ. Salón del Museo de Arte Moderno, Madrid, 21-25 de abril de 1936, cat. n° 18.

18 LA CONQUISTA DE ESPAÑA POR LOS ROMANOS

Oleo sobre lienzo

Paradero desconocido

Fig. 38.

Perteneció a Concha Albornoz. Está pintado de forma similar a "San Juan en Isla de Patmos".

Exposiciones:

M.R.ORGAZ. Salón del Museo de Arte Moderno, Madrid, 21-25 de abril de 1936. Figuró en el catálogo con el nº 18.

19 PAISAJE AFRICANO

Oleo sobre lienzo

Paradero desconocido. Perteneció a Mme. Cuttoli.

Fig. 39.

Exposiciones:

M.R.ORGAZ. Exposición en el Salón del Museo de Arte Moderno, Madrid, 21-25 de abril de 1936, figuró en el catálogo con el nº 5.

20 TORERO.
Oleo sobre lienzo. 0'90 x 0'70
Madrid, Colección particular
Figs. 40, 41 y 42.

El motivo es costumbrista, se representan todos los tópicos, torero, abanico y una cortina que semioculta el sujeto del cuadro. Tonalidades calientes.

Pintado directamente, en algunas zonas se ve la trama de la tela. Los empastes solo aparecen de forma puntual en el fondo y en el abanico. También se observan trazos incisos en círculo, rayas y cuadrículas que dejan ver la tonalidad de la tela y crean los efectos decorativos en el fondo, en el abanico y en la cortina.

Retrato pintado con muy poca materia, también ha rayado en los contornos de la cabeza y en el vestido del torero, así como en las facciones del retrato para precisar los límites, los empastes del abanico son más regulares para crear el efecto de varillaje.

Como dice la profesora Lucía García del Carpi, este pintor muestra gran libertad y arbitrariedad, "sin solución de continuidad del mundo primitivo clásico (Ulises) pasando por el retrato de Lagartijo²⁷⁰.

²⁷⁰ Op. Cit. p. 248.

Exposiciones

PITTUREM M. R. ORGAZ. Galería Bragaglia, Roma, 1-10 de noviembre de 1935, cat. n° 7.

21 GRANADA
Oleo sobre lienzo. 0,81 x 0,70 m.
Fecha: hacia 1935
Sin firmar
París, Colección particular
Fig. 43.

Cuadro con muy poca materia pictórica, es lírico, parece que dibujara directamente con la punta del pincel.

Está compuesto de tal forma, que a través de una especie de ventana o hueco, sugerido con finos trazos, se ve un paisaje urbano, con dos puertas polibuladas, que dejan ver un paisaje insinuado.

Una serie de motivos florales, ornan los extremos superiores del cuadro.

Esta superposición de planos crean una sensación de profundidad y perspectiva.

Una luz blanca transparente envuelve todo el conjunto, sólo tiene pequeños golpes puntuales de color.

Exposiciones

ORGAZ. ADLAN, Madrid, del 5 al 15 de junio de 1936, figuró en el catálogo con el nº 16.

22 MOTIVO ARABE.
 Oleo sobre lienzo
 Paradero desconocido
 Fig. 44.

 Sigue el pintor la misma técnica que en el cuadro anterior. (Granada).

Exposiciones

M.R.ORGAZ. Exposición en el Salón del Museo de Arte Moderno, 21-25 de abril de 1936. n°17.

23 PLANO DE LA CIUDAD DE MEXICO
Oleo sobre lienzo. 0'74 x 0'84 m.
Fechado: México 1935
Firmado: Orgaz
Madrid, Colección particular
Figs. 45, 46.

En primer plano hay una figura de un indio, es un desnudo de un personaje muy manierista, la figura muy deformada y alargada. Con trazo negro el pintor precisa los contornos de la misma. Su tonalidad tostada se realza con unas pinceladas blancas sobre la espalda, insinuando una capa.

El personaje está pintando un mapa de la ciudad de México, en el que puntualiza algunos nombres, de distritos, edificaciones y parques.

La pintura es bastante plana, en la figura y el fondo. En el mapa empasta más, dibuja con el pincel y raya con la punta de éste incisiones que le dan más fuerza.

El suelo y los celajes están realizados con toques rápidos, mezclando colores resultando, en general, una pintura muy oscura.

La figura del indio, nos recuerda a la iconografía creada a partir de 1928 por el pintor italiano Massimo Campigli.

Exposiciones

PITTURE. M.R. ORGAZ. Galería Bragaglia, Roma, 1-10 de noviembre de 1935, figuró en el catálogo con el nº 9.

ORGAZ. ADLAN, Madrid, 5-15 de junio de 1936, cat. nº9.

24 INDIO MEXICANO

Oleo sobre lienzo. 0'74 x 084 m.

Fecha: 1935.

Firmado: Orgaz

Paradero desconocido.

Roma, perteneció a la colección Bragaglia.

Fig. 47.

De este cuadro solo hemos podido conseguir una fotografía, y ningún dato sobre el color.

En la reproducción que tenemos, vemos que es muy similar de textura y composición a "Plano de la ciudad de México", cuadro muy plano y oscuro, dibuja los contornos de la figura, en la playa, con una línea oscura para destacarla.

Al fondo a la derecha del cuadro, se ve un caballo blanco, es similar el tratamiento al mapa de la ciudad de México, se aprecia más empastado, destacándose del conjunto.

Exposiciones

PITTURE. M.R.ORGAZ. ADLAN, Madrid, 5-15 de junio de 1936, n°10 - colección Bragaglia, Roma.

25 MOTIVO ORNAMENTAL DE POLINESIA

Oleo sobre lienzo. 110 x 116 cm.

Fecha aproximada: 1932

Firmado: Orgaz

Paradero desconocido

Fig. 48.

Este cuadro ha figurado en numerosas exposiciones, fue robado tras finalizar la exposición de "El Exilio Español en México" (diciembre-febrero de 1984).

En este cuadro, que sí le hemos conocido, dominaban los colores claros rosados, que contrastaban con la cabellera del indio o india, que está de espaldas. Era un cuadro muy lumínico entonado hacia una gama blanca rosada, las flores blancas con hojas y tallos azul oscuro y toques negros. Para diferenciar el mar de la tierra, se había empleado distintas texturas, en el mar largos trazos en horizontal. Los celajes, el pintor los había trabajado con el pincel cargado de pintura y frotando a veces en círculo, produciendo un efecto de relieve, con técnica similar al Ulises (anterior a 1932).

El contorno de la figura se dibujó con pincel, de un color más intenso para destacarla.

El pelo, oscuro y opaco, se trazó rayando en la capa pictórica con la parte posterior del pincel en vertical y onduladamente.

La línea del horizonte, estaba muy baja.

Era una pintura rápida y poco empastada.

En la parte de atrás del lienzo tenía el sello de la Galería Multitud.

Exposiciones

ORGAZ. ADLAN, Madrid, 5-15 de junio, 1975, figuró en el catálogo con el nº 5.

SURREALISMO EN ESPAÑA. Galería Multitud, Madrid, marzo-abril de 1975, nº 119.

EL EXILIO ESPAÑOL en México, Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid, diciembre de 1983 - febrero de 1984.

26 RECUERDO INFANTIL

Oleo sobre lienzo. 0'95 x 0'75 m.

Fecha aproximada 1934

Sin firmar

París, Colección Particular

Fig. 49.

Cuadro onírico, fantástico, refleja un sueño de infancia.

Pintura bastante poco empastada en general, aunque en algunas zonas se aprecia una capa más densa de materia pictórica, como en el elemento curvo que hay en primer plano; la figura del niño apenas está tocada, sin embargo una especie de animal o insecto es el elemento que vemos en primer plano más empastado y perfilado en negro con toques en rojo y también trazos en negro. Para dar más calidad raya esta figura con la parte de atrás del pincel.

Por la entonación del conjunto creemos que este cuadro lo debió pintar en México.

Exposiciones

ORGAZ. ADLAN, Madrid, 5-15 de junio de 1936, figuró en el catálogo con el n° 10.

27 SIRENAS DE CAPRI

Fecha aproximada hacia 1934. 0'82 x 0'98 m.

Sin firmar

París, Colección particular

Figs. 50-51.

Este cuadro está en relación con Ulises y las Sirenas, expuesto en Bragaglia (1935), el primer boceto, lo realizó en un catálogo de la Galería Vignon (fot. 27 B).

Comparando esta obra con el primer cuadro de este tema, pensamos que es más maduro, ha esquematizado todo el conjunto, aún conservando similitudes. Está compuesta como otros cuadros de esta época, superponiendo la imagen principal a un fondo.

En esta ocasión, delimita el contorno de la escena con un suave trazo oscuro y una maya insinuada en blanco, con el pincel, sobre el borde rojo que enmarca la composición.

La escena está construida como de dentro a fuera de una gruta. En primer plano la sirena, los brazos son ramas, con toques de rojo y ocre y negro, y el cuerpo blanco.

La capa pictórica es tan débil que deja ver el dibujo subyacente, y la preparación del lienzo se transparenta.

Todo está insinuado, los motivos vegetales en primer plano, y en segundo plano las figuras y la línea, del horizonte.

La sirena, como en el primer cuadro, está más elaborada, pero no por ello distrae la atención de la figura de Ulises que sólo está abocetada.

Exposición

ORGAZ. ADLAN, Madrid, 5-15 de junio de 1936, figuró en el catálogo con el nº 12.

28 PAISAJE DE POLINESIA

Oleo sobre lienzo. 0'75 x 1'12 m.

Fecha aproximada 1934

Sin firmar

Madrid, Colección particular

Fig. 52.

En el ángulo del cuadro central, a modo de firma, se lee: parará.

El paisaje se desarrolla en el cuadro central, de forma muy ligera, está como superpuesto a un fondo de líneas gruesas, rojas y amarillas salpicadas con motivos florales y dos figuras, una a cada lado, abocetadas, que representan dos filipinos. Sobre las líneas de colores raya con la punta del mango del pincel.

Este cuadro está ejecutado con muy poca pintura y se puede ver la preparación del lienzo y la cuadrícula.

Pintura directa, dibujado con el propio pincel.

Todos los elementos están realizados esquemáticamente, el puente, la choza, las montañas y palmeras; la tierra, agua y montañas están solo esbozadas.

Exposiciones

ORGAZ. ADLAN, Madrid, 5-15 de junio de 1936, cat. nº3.

29 PAISAJE DE TAHITI

Oleo sobre lienzo. 0'82 x 0'96 m.

Fecha aproximada 1934

Sin firmar

París, Colección particular

Fig. 53.

Ese cuadro está pintado con la idea esquematizada del cuadro en el cuadro. La pintura central en los ángulos superiores tiene insinuada una cuerda, como para colgarlo en la pared, alrededor tiene un marco, también insinuado; el fondo sugiere la idea de una pared roja, manchada con toques rápidos de pigmento ocre. El tema del cuadro está compuesto por un río, un puente, las palmeras, un cochecito y dos personajes.

La parte central del cuadro, el paisaje, tiene una base ocre, sobre ella se pinta directamente todos los elementos con el pincel sin dibujo previo. A la derecha del cuadro, para crear perspectiva, da una pincelada en diagonal, las pinceladas están dadas de izquierda a derecha, y de arriba abajo. En el ángulo opuesto, solo se observan pequeños toques más intensos de color. El río está construido a base de ligeros toques de blanco, con distinta intensidad aplicado. El puente está dibujado con la punta del pincel, dos figuras muy esquemáticas circulan por él.

Dos conjuntos de palmeras, a derecha e izquierda, bordean el río. Estos árboles están contruidos con un blanco manchado o con un trazado ocre y otro rojo. El cielo es una mancha compacta blanca.

Es un cuadro de gran parquedad de elementos con resultados espléndidos.

Exposiciones

ORGAZ.ADLAN, Madrid, 5-15 de junio de 1936, cat. n° 2.

Oleo sobre lienzo. 1'48 x 1'77 m

Fecha aproximada 1934

Sin firmar

París. Colección particular

Fig. 54.

En este cuadro se crea un espacio ilusorio, como en los anteriores, con una especie de enmarcado, una composición pictórica que le encuadra y le delimita, en color bermellón, ornamentado con motivos vegetales.

El tema: las tres edades del hombre.

Conforman la composición tres figuras centrales, la madurez, a la derecha de este grupo un joven y a la izquierda la figura de la vejez; al fondo a la derecha una especie de agora y a la izquierda un montón de trigo, construido con más materia pictórica, a base de golpes con el pincel cargado de pintura.

La capa pictórica es débil, poco empastada en general.

Para separar cielo y tierra emplea una ligera diferenciación tonal, creada con una gama de colores a base de ocres amarillentos, y un tratamiento técnico también diferenciado. El cielo es compacto, y en la tierra se observan pequeñas pinceladas cortas en horizontal,

además en algunas zonas, hay una cierta mezcla de color que crea una vibración tonal.

El templo y las figuras desnudas están contorneadas con la punta del pincel para darlas mas fuerza, son figuras abocetadas, esquematizadas; sin embargo están individualizadas. El anciano está pintado con dos trazos verticales de grises, las sombras las traza en negro, lo cual da solidez al conjunto. Se sombrea con ligeros toques de pincel con pigmento rojo.

Exposiciones

ORGAZ. ADLAN, Madrid, 5-15 de junio de 1936, figuró en el catálogo con el nº 13 ó 14, (uno de los dos se encuentra en paradero desconocido).

31 PAISAJE TROPICAL.

Paradero desconocido

Fecha: anterior a 1936

Firmado: Orgaz

Fig. 55.

Es el más abstracto de los cuadros de Mariano Rodríguez Orgaz. A pesar de los escasos elementos que le componen, es muy narrativo.

Está compuesto con poca materia pictórica, un río, insinuado por una línea, serpenteante, al fondo un campo trazado con finas rayas, perpendiculares, en dos tonos, uno claro y otro oscuro, el cielo es una especie de media circunferencia, con poca materia y unas manchas más claras.

Exposiciones

ORGAZ. ADLAN, Madrid, 5-15 de junio de 1936, figuró en el catálogo con el nº 1 de la exposición.

II.5.3 Reconstrucciones Arqueológicas

32 RECONSTRUCCION DE LA PIRAMIDE DE XOCHICALCO Fachada Norte

Acuarela y tinta china sobre papel. 0, 61 X 1,17 m.

Fachada Norte, Escala: 1'25

Fecha: 1934

Madrid, Colección particular

Fig. 56.

Es una reconstrucción ideal de la pirámide de la Serpiente Emplumada. Esta pirámide estaba íntegramente cubierta con bajorrelieves; el edificio como se ve consta: de dos cuerpos en talud, tablero y cornisa volada. Orientada al oeste donde se ubica la escalera. El símbolo de "Quetzacóatl"²⁷¹, la serpiente bibífeda, emplumada y cubierta de caracoles se repetía ocho veces alrededor de la pirámide.

²⁷¹ Ver Séjournè, Laurette: El Universo de Quetzacóatl, Fondo de Cultura Económica S. A, México, 1933.

En esta reconstrucción ideal está reproducida la serpiente en la parte baja, trazada de forma serpenteante, y pintada en verde²⁷², en las curvas que traza este animal se representan figuras humanas sedentes, están realizadas con acuarela de un tono claro y con adornos en verde, contrastan con el fondo rojo y el verde de las serpientes emplumadas, estas figuras están representadas de dos en dos, separadas por una calle.

En la parte superior de este talud, un tablero, en él se repiten diez figurillas, también sedentes y separadas por calles.

En el segundo talud, cuatro figurillas en la misma posición y con una especie de sombrero y en ambos extremos animales antropomorfos. Todo el conjunto está trabajado con gran minuciosidad.

La reconstrucción de estas pinturas se pudo hacer con exactitud, según palabras del pintor, porque se conservaban restos del material empleado: "el fondo de la pintura era el rojo, fabricado con cinabrio, que existe en gran abundancia en la localidad; el verde se emplea en las figuras, quedando trazas de este color, en general se conservan restos de color"²⁷³.

²⁷² Mariano Rodríguez Orgaz, según exponía en la memoria presentaba otra solución con la serpiente en ocres, que a su modo de ver era de la época de la decadencia de esta cultura. Ese trabajo no ha llegado a nosotros. Rodríguez Orgaz, Mariano: "Memoria de las ruinas de Xochicalco", Arquitectura, Madrid, Marzo de 1936, n° 3, p. 63.

²⁷³ Ibid. not. 158.

Exposición

M.R.ORGAZ. Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes de México, D.F., del 17 al 25 de noviembre de 1934, cat. n° 15.

MUSEO DE ARTE MODERNO de Madrid, enero de 1936.

33 PERSPECTIVA DE LA GRAN PLAZA, LA MAS ELEVADA DEL
RECINTO DE XOCHICALCO.

Dibujo a lápiz, tinta china y acuarela sobre papel
pegado a un lienzo muy fino.

0'72 x 1'45 m.

Fecha: 1934.

Madrid, Colección particular

Fig. 57.

En el cuadro se ve el conjunto de las tres pirámides, desde el lado Oeste, en estas fachadas tenían el acceso a través de una escalinata. Representa una de las dos grandes vías, de las cuales hablaba Mariano Rodríguez Orgaz en la "Memoria " sobre esta reconstrucción. En ella describía la existencia de un acceso Norte-Sur y otro Este-Oeste²⁷⁴. Puso una nota de fantasía al representar unas figurillas, a la derecha un grupo en el que debía ir una gran autoridad, con sombrilla, al fondo se ve otro grupo, y varias figurillas desperdigadas.

Para realizar la pintura de esta reconstrucción, el pintor utilizó lápiz, tinta, aguada de tinta y ligeros toques de color.

En los montículos del fondo se ven trazos de lápiz. Las edificaciones se perfilan a tinta, igual que las

²⁷⁴ Ibid. not. 158, p. 61.

decoraciones y huecos, las figuras se construyen con tinta, algunas de ellas con un ligero toque de color.

En la pirámide de Quetzacóatl, está destacada con toques de color rojo y verde, igual ocurre con los dos edificios del fondo.

Exposiciones

M.R.ORGAZ. Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes de México, D.F., 17-25 de noviembre de 1934. cat. n° 3.

M.R.ORGAZ. Museo de Arte Moderno de Madrid. Enero 1936.

34 PERSPECTIVA DEL CONJUNTO DE XOCHICALCO

Dibujo a lápiz y tinta, aguada de tinta con ligeros toques de color, sobre papel grueso pegado a un lienzo fino.

0'72 x 1'49 m.

Fecha: 1934

Sin firmar

Madrid, Colección particular

Fig. 58.

Este cuadro reproduce cómo era el conjunto de Xochicalco, y cómo estaba construida esta ciudad, a base de terrazas artificiales.

Las edificaciones están perfiladas con tinta, las montañas dejan ver trazos de lápiz, muy difuso. Se crea una gran perspectiva, por la superposición de accidentes orográficos y marcada por los edificios.

Las sombras han sido dadas con tinta aguada, en algunas zonas de este cuadro se aprecian toques con acuarela.

Exposiciones

M.R.ORGAZ. Sala de Exposiciones del Museo de Bellas Artes de México, D.F., del 17 al 25 de noviembre de 1934, figuró en la exposición con el n° 7.

Museo de Arte Moderno de Madrid, Enero de 1936.

35 PERSPECTIVA DE LA RESTAURACION DEL JUEGO DE LA
PELOTA

Acuarela, aguada de tinta, sobre papel pegado a un lienzo muy fino.

0'72 x 1'23 m.

Fecha: 1934

Sin firmar

Madrid, Colección particular

Fig. 59.

Está realizado como la mayoría de los cuadros objeto de este estudio. Los perfiles de los edificios se perfilan con tinta china, las sombras se dan con tinta aguada, y también se utilizan toques puntuales de acuarela.

El punto de fuga le ha situado muy a la derecha del cuadro, y muy bajo.

Exposiciones

M.R.ORGAZ. Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes de México, D.F., del 17 al 25 de noviembre de 1934, cat. n° 40.

Museo de Arte Moderno, Madrid, Enero 1936.

36 PERSPECTIVA DEL CONJUNTO DE XOCHICALCO, DESDE EL
CERRO DE LA BODEGA

Acuarela, tinta, tinta aguada, lápiz y ligeros toques de color sobre papel pegado a lienzo muy fino.

0'72 x 1'50 m

Fecha: 1934

Firmado: Mariano Rodríguez Orgaz

Madrid, Colección particular

Fig. 60.

En el lado izquierdo del cuadro hay una cartela en que se lee: Vista del conjunto de Xochicalco, desde el cerro de la Bodega, Mariano Rodríguez Orgaz.

En las montañas, en la línea del horizonte se observan restos de lápiz del dibujo. Las sombras se han realizado con aguadas de tinta, hay gradación de tonalidades.

En los edificios principales se observa algo de color, dado con acuarela.

Los edificios, los motivos decorativos y palmeras están perfilados con tinta china.

El punto de fuga le sitúa a la derecha de la composición.

Exposiciones

M.R.ORGAZ. Sala de Exposiciones del Museo de Bellas Artes de México, D.F., del 17 al 25 de noviembre de 1934, cat. n° 2.

Museo de Arte Moderno de Madrid, enero de 1936.

Mariano R. Orgaz. Exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Del 21 al 25 de Marzo 1936.

37 VISTA DEL CONJUNTO DE XOCHICALCO DESDE EL CERRO DE LA MALINCHE

Dibujo tinta, lápiz, aguada de tinta, toques de acuarela sobre papel muy grueso pegado a un lienzo muy fino.

0'72 x 1'50 m.

Fecha: 1935

Firmado: Orgaz

Madrid, Colección particular

Fig. 61.

A la izquierda del cuadro, hay una cartela, en la que se lee: Vista del Conjunto de Xochicalco, desde el Cerro de la Malinche, Mariano Rodríguez Orgaz.

En este proyecto de reconstrucción del Conjunto de Xochicalco, se ve, como en el resto de los trabajos realizados por este pintor-arquitecto, una intención de destacar la horizontalidad.

En este cuadro vemos, a la derecha, en primer plano, dos indios, uno de ellos sentado en un podium, sobre el que descansa un monumento funerario (?), a la izquierda de él, otro personaje sentado. A la izquierda del cuadro, en el ángulo inferior, la cartela y a la derecha de ésta un personaje.

En esta "reconstrucción" hay una intención de dar una visión real y viva del conjunto, además de poner personajes, trata de reflejar la flora del lugar, estas anécdotas no restan importancia al estudio arqueológico.

Como en los demás estudios de este conjunto, están perfilados los edificios con tinta y los sombreados están realizados con aguada de tinta y existen algunos toques de acuarela.

Exposiciones

M.R.ORGAZ. Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes de México, D.F., del 17 al 25 de noviembre de 1936, cat. n° 1.

Museo de Arte Moderno, Madrid, enero de 1936.

38 VISTA DEL CONJUNTO DE XOCHICALCO DESDE EL CERRO DE
LA MALINCHE

Lápiz, tinta china y carbón sobre papel vegetal

54,5 X 146 cm

Fecha: 1934

Sin firmar

París, Colección particular

Fig. 62.

Esta composición es fría y geométrica nos da idea de la articulación de esta ciudad, sitúa el punto de fuga a la derecha y muy bajo. Nos hace notar, Mariano Rodríguez Orgaz como escribió en la memoria de su trabajo de investigación, la diferencia primordial que había entre esta ciudad y "la gran metrópoli tolteca de Teotihuacán, por no estar situada (Xochicalco), como ella, en planicie, sino en un cerro unido a otro por grandes vías empedradas"²⁷⁵.

Nos refleja este dibujo la construcción de esta urbe a base de terrazas, el sentido ascendente de la circulación según este arquitecto en espiral, a través de dos grandes vías Norte-Sur y Este-Oeste y de "camino estrechos", que iban subiendo en espiral por el cerro²⁷⁶.

²⁷⁵ Rodríguez Orgaz, Mariano: Memoria de las Ruinas de Xochicalco, Arquitectura, Madrid, Año XVIII, nº 3, Marzo 1936, pag. 59.

²⁷⁶ Ibid. p.6.

También queda subrayada en esta reconstrucción ideal, el sentido longitudinal de la ciudad, ya que Mariano Rodríguez Orgaz daba unas medidas aproximadas de "400 metros de Norte a Sur y 600 metros de Este a Oeste".

El dibujo lo realiza con lápiz, y en algunas zonas contornea los edificios o plasma algunos elementos que conforman la composición con tinta china, como un indio situado a la izquierda del cuadro, o la cartela situada a la derecha, en la que podemos leer: Vista del Conjunto de Xochicalco-desde el cerro de Malinche- Estado de Morelos México.

Exposiciones

M. R. Orgaz: Sala de Exposiciones del Museo de Bellas Artes de México DF, del 17 al 25 de Noviembre. Figuró en el catálogo con el n° 1.

M. R. Orgaz. Museo de Arte Moderno de Madrid, 21 al 25 de Marzo 1936.

Lápiz tinta, carboncillo sobre papel vegetal.

0,60 X 1,51 m.

Sin firmar

París, Colección Particular.

Fig. 63.

En esta composición el arquitecto trata de reconstruir el conjunto de esa urbe religioso-militar, ya que a su parecer, "era la acrópolis de una ciudad situada en el llano en sus cercanías"²⁷⁷.

Este dibujo nos da idea de la conformación de la ciudad a base de terrazas con sentido ascendente, como nos cuenta Mariano Rodríguez Orgaz "con dos entradas que yo llamo ingreso Sur e ingreso Este, de las que arrancan dos grandes ejes de composición con grandes vías empedradas y siguen las direcciones Norte-Sur y Este-Oeste"²⁷⁸.

Además de la composición arquitectónica, el escalamiento de la ciudad en sí y la conformación de los templos con muros en talud y decorados, nos refleja esta composición la visión paisajística con un lago a la izquierda del cuadro, al fondo montañas "azules", según Mariano

²⁷⁷ Memoria de las Ruinas de Xochicalco, Arquitectura, Año XVIII, n° 3, Madrid, Marzo 1936.

²⁷⁸ Ibid. p. 61.

Rodríguez Orgaz y también se preocupa de darnos una idea de la flora.

Está realizado el dibujo con lápiz, contorneadas algunas partes de la composición con tinta china, los sombreados están realizados con carboncillo.

A la derecha de la composición hay una cartela en la que podemos leer. "Vista de Xochicalco- Desde el cerro de la Bodega- Estado de Morelos- México".

Exposiciones

Mariano, R. Orgaz. Sala de Exposiciones del Museo de Bellas Artes de México DF, del 17 al 25 de Noviembre 1934. Figuró en la Exposición con el n° 2.

40 PIRAMIDE DE XOCHICALCO EN SU ESTADO ACTUAL LADO NORTE.

Lápiz y tinta sobre papel vegetal

66 x 122 cm

Fecha: 1934

Firmado: Mariano Rodríguez Orgaz

París, Colección particular.

Figs. 64, 65, 66 y 67.

Como se aprecia en estudio arqueológico de la pirámide de Quezacoatl, está realizado a escala (1:25).

Las medidas aproximadas de la pirámide , según Mariano Rodríguez Orgaz, son de 21 m. de longitud, por 19 m. de ancho.

Para realizar este dibujo se empleó un lápiz blando, difuminando en algunas zonas, y se aprecian pequeños toques de tinta china, para dar mas fuerza a la composición.

En el estudio de esta pirámide observamos la composición arquitectónica típica en los templos de esta urbe: muro en talud (abajo), apoya sobre una faja vertical, terminada con una profusa decoración, a este parte del edificio se superpone otro cuerpo, también en talud.

La cimentación de la pirámide, como se puede leer en la memoria escrita por Mariano Rodríguez Orgaz, se hacía teniendo en cuenta la poca carga que iba a soportar por unidad de superficie y a su uniforme repartición, dada la gran extensión de la base respecto a la altura. El único

problema era resolver la mejor inclinación que debía darse a los taludes para contrarrestar el empuje de las tierras"²⁷⁹.

En cuanto a la construcción de los muros, se observan, como se habían levantado, a base de grandes sillares, o con muros de mampostería. En el trabajo, anteriormente citado, se puede leer, cómo estaban realizadas estas paredes, con piedras unidas con un mortero y barro y los espacios que quedaban se rellenaban con adobe y barro.

Los paramentos estaban cubiertos con una capa de hormigón y un estucado de cal, profusamente decorados²⁸⁰; esta diferencia de materia queda aquí reflejada. La decoración en este frente del edificio es diferente de un cuerpo a otro: Cuerpo inferior, se puede observar en la foto n°65, está organizada a base de dos elementos fundamentales repetidos y contrapuestos separados por una calle, se representa el legendario rey de Tula, divinizado como Quezcoalcalt, (la Serpiente Emplumada)²⁸¹. Al estar representada la serpiente emplumada en su forma ondulante, está en movimiento, es generadora, no inerte.

Entre las ondulaciones de la serpiente existen unos hombrecitos que sería representaciones del calendario

²⁷⁹ Rodríguez Orgaz, Mariano. Memoria de las Ruinas de Xochicalco, Arquitectura, Madrid, Año XVIII, n° 3, Marzo 1936, p. 63.

²⁸⁰ Ibid. Not. 279. La decoración profusa y policromada, según consta en este estudio se repetía en el interior.p. 64.

²⁸¹ Se repite alrededor de toda la pirámide, como serpiente, y también en sus diferentes iconografías o formas de dios, como perro, diosa de la fertilidad, etc.

Nahua. también aparecen hombrecitos que según Mariano Rodríguez Orgaz, eran personificaciones de elementos que guiaban a la humanidad, "las cuatro razas que creían habían precedido a la humanidad"²⁸². La cornisa que remata el primer cuerpo que apoya sobre el talud inferior, está "decorado con dibujos de caracoles marinos estilizados"²⁸³, hoy en día, se sabe que son emblemas de Quetzacoatl, significan fin, conclusión y totalidad²⁸⁴, según Eric J. S Thompson: "señalan el fin de un periodo astronómico"²⁸⁵.

Exposiciones

M. R. ORGAZ: Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes, México D. F., del 17 al 25 de Noviembre 1934.

²⁸² Op. cit. p. 63.

²⁸³ Op. cit., en nota 277.

²⁸⁴ Séjorné, Laurette: El Universo de Quezoacatl, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 51.

²⁸⁵ Thompson, Eric J. S. : Maya Hieroglyphic Writings: Introduction, Washington, Carnegie Institutions, 1950, p. 1938.

41 PIRAMIDE DE XOCHICALCO EN SU ESTADO ACTUAL LADO W

Técnica mixta (lápiz, tinta y carbón) sobre papel vegetal.

64,5 X 106 cm

Escala: 1,25

Firmado: M. Rodríguez Orgaz, arquitecto

París, Colección Particular.

Figs. 68 y 69.

Este dibujo como el n° 52 representa un alzado, aquí en este dibujo, hace un estudio del lado W de la Pirámide de Quezoalcalt. En esta parte del edificio se ubicaba la escalinata de entrada, como se ve es un elemento adosado, al basamento; los escalones estaban contruidos a base de grandes sillares.

Igual que en el estudio anterior (n° 52), queda reflejado las diferentes formas de construcción: sillar y mampostería.

Con esta obra parece que Mariano Rodríguez Orgaz quiere demostrar su teoría, según la cual las cubiertas se realizaban con madera, por esa razón, sólo algunas veces, aparecen restos de ese material calcinados.

En cuanto a la decoración, vemos que se repite la imagen de Quezocoalt a ambos lados de la escalinata, como Serpiente Emplumada, con la lengua bífida y no

serpenteante, con movimiento, sino como replegada, en una forma geométrica, "signo de advenimiento de la conciencia"²⁸⁶. Destaca la simetría en la decoración.

En el cuerpo recto que apoya sobre le talud del primer cuerpo, vemos el mismo motivo decorativo de la fachada Norte, ya que se repite en los cuatro lados del edificio, son unos hombrecitos, separados por calles (motivos geométricos).

En el talud superior, en el lado derecho, hay una representación de Xólotl (doble de Quetzacoalt), y a la izquierda del lugar en que se ubicaría la puerta una representación de Tlaxoltéotl (diosa de la tierra).

En el ángulo inferior de este dibujo , se puede leer: Pirámide de Xochicalco en su estado actual, Xochicalco, Estado de Morelos, México. escala 1:25 y Mariano Rodríguez Orgaz Arquitecto.

En este estudio de la pirámide como en los anteriores, n^{ros}. 38, 38 y 40, podemos observar una peculiaridad, ésta es que están dibujados en el anverso y reverso del papel para crear más calidades.

²⁸⁶ Séjourné, Laurette, Op. cit. p. 38.

Gouache y tinta sobre papel

0'83 x 1'24 m.

Fecha: 1939

Firmado: Orgaz

Madrid, Colección particular

Fig. 70.

Cuadro bastante deteriorado en el ángulo superior derecho.

Es un estudio fidedigno del aparejo del templo de Quetzalcoatl, este motivo es el que le da nombre a la obra, está pintado en primer plano, en el ángulo izquierdo.

A pesar de ser un estudio arqueológico, ha roto la frialdad, el pintor, con la entonación en una gama de colores cálidos, sin fantasear la realidad ha hecho una transposición casi fotográfica que resulta muy bella.

Las formas geométricas que definen a este conjunto, son reflejadas con maestría.

En primer plano la escultura monumental en piedra, como incrustada en el muro vertical que le enmarca, es típico

de Teotihuacan²⁸⁷, esta forma de incrustar las esculturas en edificios de muro liso e inclinado, se ven a la derecha del cuadro.

El dibujo es preciso, los contornos de la orografía están subrayados en marrón, así como los perfiles de los edificios, y utiliza el blanco para marcar el enlosado del talud y el grueso de las losas de piedra.

Las máscaras de las diferentes divinidades, también las dibuja caligráficamente, con un tono oscuro y toques de rojo.

En el cielo da pasadas rápidas para crear celajes, a base de una gradación de azules, de más fuerte a más claro y de arriba abajo, con trazos blancos en superficie.

Exposiciones

Mariano, R. ORGAZ. Exposición de pinturas sobre temas de Teotihuacan - Palacio de Bellas Artes de México, D.F., del 13 al 7 de enero de 1940, cat. n° 8²⁸⁸.

²⁸⁷ Fuente, Beatriz de la: Las artes de México antiguo, catálogo de la exposición, Arte Precolombino de México, Palacio de Velázquez, 15 de octubre de 1990 - 6 de enero de 1991, Madrid, p. 8.

²⁸⁸ En una fotografía, recorte de un periódico Mexicano viene reproducido.

Gouache y tinta sobre papel. 0'44 x 0'65 m.

Fecha: 1939

Firmado: Orgaz

París, Colección particular.

Fig. 71.

Está realizado este estudio como un "cuadro", no como un estudio científico. Está ejecutado con una paleta de colores brillantes y luminosos que le quitan la frialdad que este tipo de obra podría haber tenido.

En un primer plano, una franja de campo verde y amarillento, trazado a base de toques horizontales y en algunas zonas el verde se aplicó con pinceladas verticales.

En segundo plano, vemos las pirámides medio cubiertas de tierra, realizadas en un tono más oscuro, con los bordes y zonas intermedias subrayados con tinta negra, y algunos toques de blanco.

Los cielos están tocados con trazos de derecha a izquierda, en azul, blanco y rosa. Al fondo una montaña.

La perspectiva y profundidad las crea por superposición de elementos y gradación de colores.

Exposiciones

Mariano. R. ORGAZ. Exposición de pinturas sobre temas de Teotihuacan, Palacio de Bellas Artes de México, D.F.; del 13 al 7 de enero de 1940, cat. n° 9.

Gouache, tinta sobre papel

0'44 x 0'65 m.

Fecha: 1939

Firmado: Orgaz

Madrid, Colección particular

Fig. 72.

Esta obra está ejecutada con poca capa pictórica, de inmediato se aprecia la calidad del papel. La composición es descriptiva: a la izquierda se ve parte de un templo restaurado, con tres muros verticales de tablero, cuyas molduras enmarcan un friso remetido, para crear la sensación de rehundido, rayó con blanco y con pequeños golpes de pincel, así creó la ilusión de friso escultórico; en el centro y en el fondo, un templo con los típicos tableros teothiucanos y escaleras en talud, contruidos con toques de tinta negra. A la derecha, otro templo, los bordes están perfilados en marrón oscuro. Al fondo de esta composición unas suaves colinas, contorneadas con pigmento marrón.

Suaves celajes contruidos a base de tonos pálidos y luminosos cierran la parte superior de la composición.

Exposiciones

Mariano R. ORGAZ. Exposición sobre temas de Teotihuacan, Palacio de Bellas Artes de México, D.F., del 13 al 7 de enero de 1940, cat. n° 10.

45 PERSPECTIVA DESDE EL TEMPLO DE QUETZACOATL

Gouache y tinta sobre papel

0'42 x 0'72 m.

Fecha: 1934

Firmado: Orgaz

Madrid, Colección particular

Fig. 73.

Este cuadro representa varias edificaciones del conjunto arquitectónico de Teothiucán.

Destaca, en esta obra, el pintor el estilo severo y geométrico característico de esta cultura, el paisaje está construido en tonos cálidos, matizados por una luz envolvente.

A la derecha vemos el gran templo, construcción típica de la zona, con tableros rehundidos y escalera en talud. Para destacar las partes fundamentales del edificio rayó con tinta negra o marrón las zonas rectas.

Al fondo, a la izquierda, hay otras construcciones menores; más al fondo suaves colinas, para destacarlas y crear profundidad se han contorneado con un verde brillante.

Los celajes se han creado con pinceladas en horizontal y en círculo, aplicó pequeños golpes de pintura blanca sobre el fondo azulado-grisáceo y con algún matiz rosado.

Exposiciones

Mariano R. ORGAZ. Exposición sobre temas de Teotihuacan, en el Palacio de Bellas Artes de México, D.F., del 3 al 9 de enero, 1940, cat. n° 11.

Gouache sobre papel

0'40 x 0'62 m.

Fecha: 1939

Firmado: Orgaz

Málaga, Colección particular

Fig. 74.

Un paisaje compuesto por una pirámide en el ángulo izquierdo, al fondo una montaña, en primer plano tierra árida surcada por un río que discurre hacia el fondo.

Está entonado en tonos cálidos, ocre y verdosos, con toques de negros. Logra transparencias y veladuras dando pinceladas cortas; cuenta para la construcción de la obra el sentido direccional de la pincelada.

Los celajes están contruidos con azules, blancos y toques de rosa, con poca materia pictórica.

Las zonas destacadas de la arquitectura que tenemos en primer plano, están bordeadas con un marrón oscuro que la destacan y crean una ilusión pictórica de más profundidad del paisaje natural, creando varios espacios.

II.5.4 Paisajes Mexicanos

47 PAISAJE DE VERACRUZ

Oleo sobre lienzo

0'74 x 0'84 m.

Fecha aproximada: 1934

Firmado: Orgaz

París, Colección particular

Fig. 75.

El paisaje está superpuesto a un fondo construido con gruesas líneas rojas y amarillas, que han sido tocadas con golpes rápidos de brocha poco cargada de pintura blanca.

Al igual que otros cuadros de esta época está ejecutado con muy poca pintura de tal manera que se ve la preparación del lienzo.

Está pintado directamente con el pincel sobre la tela. Los espacios se ordenan de la siguiente manera: unas manchas de color y un juego de pinceladas cortas y

verticales en primer plano cortadas por una línea horizontal dorada. En segundo plano un río o lago construido a base de pinceladas cortas, rápidas y horizontales en distintos tonos de azules que crean una vibración tonal. En el fondo la orilla, ejecutada con pinceladas verticales, mucho más cortas y suaves, como meras insinuaciones. Cuatro palmeras esquemáticas al fondo nos dan la profundidad del horizonte, a la derecha otra palmera da, aún, más sensación de lejanía.

Los elementos vegetales de primer plano, como el resto están pintados directamente, y con la punta del pincel, en negro, están dadas las formas vegetales.

Todo el conjunto está como envuelto de la luz que reverbera de los suaves celajes, tocados en tonos pastel.

Exposiciones

Pitture. M.R.Orgaz.Galería Bragaglia, Roma, del 1 al 10 de noviembre de 1935, cat. n° 11.

Orgaz. Adlan, Madrid, del 5 al 15 de junio de 1936, cat. n° 7.

48 PAISAJE DE TACUBAYA

Fecha aproximada: 1934

Firmado: Orgaz

Paradero desconocido

La última noticia exposición ADLAN

Fig. 76.

De este cuadro podemos decir poca cosa, ya que nunca le hemos visto, y la fotografía que tenemos del catálogo de ADLAN es muy mala.

Parece que fue pintado con poca materia, como dibujado con el pincel, y que donde cargó más de pintura el artista fue en el trazado vertical de los árboles, el resto parece construido con pinceladas rápidas, suaves y con poca materia pictórica.

El punto de fuga está muy alto, el cuadro da la sensación de venir hacia delante.

Exposiciones

ORGAZ. ADLAN, Madrid, del 5 al 15 de junio de 1936, cat. el n° 1.

49 TABACCO DI VERACRUZ

Oleo sobre lienzo

0'78 x 0'88 m.

Fecha aproximada: 1934

Sin firmar

Madrid, Colección particular

Fig. 77.

Cuadro con muy poca capa pictórica, se ve el dibujo subyacente y la calidad del lienzo, hay un oscurecimiento, creado a base de colores mas cálidos.

La profundidad la realizó dando un toque blanco en el lado izquierdo del cuadro donde sitúa una pequeña edificación y una línea de horizonte.

Perfila los motivos de la composición con trazos gruesos negros.

Está pintado como muy deprisa, con toques muy ligeros y rápidos.

Exposiciones

PITTURE. M.R.ORGAZ. Galería Bragaglia, Roma, del 1 al 10 de noviembre de 1935, cat. n°13.

50 PAISAJE DE TEHUANTEPEC

0'73 x 0'86 m.

Fecha: 1934

Firmado: Orgaz

París, Colección particular

Fig. 77.

Paisaje muy rico de color. La capa pictórica es muy ligera, se transparenta la preparación del lienzo, que es aprovechada para dar variaciones tonales a la composición, se transparenta el dibujo subyacente.

Es una composición cerrada, por dos conjuntos vegetales a derecha e izquierda del cuadro que inciden hacia dentro. Al estar estas vegetaciones en primer plano y mayor tamaño, crean la sensación de profundidad, estos elementos están más dibujados y cargados de materia pictórica y contorneados en negro y con un golpe de color vivo.

El espacio y la perspectiva se crea por superposición de planos y gradaciones del color vivo de las plantas situadas en primer plano, se crea una relación por el color vivo, de la edificación, situada en segundo plano y plantas.

Exposiciones

ORGAZ. ADLAN, Madrid, del 5 al 15 de junio de 1936, cat.
nº 8.

51 PAISAJE MEXICANO CON PUERTA

Técnica mixta sobre papel

0'59 x 0'42 m

Fecha: 1940

Firmado: Orgaz

Madrid, Colección particular

Fig. 78.

Con muy pocos elementos se ha logrado una graduación de espacios. Se construye con una perspectiva frontal, de un interior a un patio para reiniciarla en un puerta.

Pincelada muy suelta. Los colores utilizados en esta composición son tonalidades cálidas. Llama la atención la luz y el espacio creados a base de manchas de color.

52 PAISAJE CON FUENTE Y ARBOLES

Técnica mixta sobre papel

0'51 x 0'66 m

Fecha: 1940

Firmado: Orgaz

Madrid, Colección particular

Fig. 79.

Un cuadro construido con una simplificación total de elementos. Vegetación y construcciones son puras abstracciones de la realidad y para dar más fuerza a los elementos que componen esta obra les raya o bordea, según los casos, con tinta negra.

Está pintado como a manchas rápidas. El verde y rosa con el contraste de blanco y negro juegan un gran papel.

Técnica mixta

0'49 x 0'64 m.

Fecha: 1941

Firmado: Orgaz

Madrid, Colección particular

Fig. 80.

Paisaje de una gran belleza compositiva. Trazos muy sueltos, predominan los verdes del paisaje y los ocres y rosas de las edificaciones.

La pintura deja ver el dibujo preliminar de rápida ejecución, a modo de boceto, que señala los distintos elementos que componen la escena del paisaje. A pesar de ese abocetamiento se pueden distinguir las diferentes especies arbóreas, como las araucarias y palmeras. También hay una clara distinción entre las diferentes edificaciones.

Las perspectivas están muy bien concebidas, van de lado a lado del cuadro. Están conseguidas con las líneas de los edificios y los caminos.

Los detalles arquitectónicos están trazados con precisión e incluso nos dan referencia de su época.

54 PAISAJE URBANO CON ARBOLES

Técnica mixta sobre papel

0'52 x 0'66 m

Fecha: 1940

Firmado: Orgaz

Madrid, Colección particular

Fig.81.

Nos encontramos con otro paisaje de características similares, de trazos muy sueltos, de rápida ejecución, abocetada.

La pintura en algunas zonas deja ver el dibujo preliminar.

Hay contraste de color, el verde de la vegetación choca con el ocre y rosa pálido de los edificios.

La perspectiva, igual que en el cuadro anterior, la consigue con la línea de las construcciones y con el camino.

Los detalles arquitectónicos, ventana, puertas, resultan evidentes, y están resueltos con un simple trazo.

CONCLUSION

La polifacética vida de Mariano Rodríguez Orgaz, hemos visto que pasa por varias etapas artísticas. Una primera de aprendizaje, de la cual sólo conocemos dos obras: dos copias del Greco, y tenemos noticia de una tercera copia de la Artemisa de Rembrandt, del Museo del Prado.

A la segunda época de este pintor, podemos denominarla de madurez, producto de una prolongada estancia en París, y finalmente, una tercera de la cual solo conocemos el principio, ya que en seguida estalló la Guerra Civil Española.

En la obra arquitectónica de Mariano Rodríguez Orgaz, de la que tenemos escasísimos datos, se aprecia una evolución y búsqueda.

Como arquitecto:

La primera noticia que tenemos de una obra suya son tres casas en Cercedilla, que no tienen ningún interés estético; el segundo trabajo fue el anteproyecto para un Club Alpino; un diseño muy de aquel momento; el tercero la Ciudad del Autogiro. No creemos que ninguno sea representativo de un arquitecto con dedicación a su profesión, sin embargo, si que vemos el alma de un pintor aunque, la siguiente información la hemos recogido de un

artículo de Manuel Abril, en la revista Blanco y Negro (12 de enero de 1936), en el que ponderaba la facilidad que tenía este arquitecto para manejar los distintos lenguajes arquitectónicos, que lo mismo podía emplear el neoclásico, como en el anteproyecto presentado para el concurso de un Museo (1935), como cuando proyectaba un Museo "racionalista". Fue el trabajo de cuarto año como becado en la Academia de España en Roma. Finalmente, la última noticia que hemos podido recoger, es el proyecto presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1936): el proyecto fantástico sobre "La Ciudad del Autogiro".

Dentro de la época creativa, de madurez pictórica de este artista, podemos diferenciar dos épocas, la primera la conocemos bien, y la segunda es la que él mismo, escuetamente, anunciaba en el catálogo de la exposición en ADLAN. La segunda, a nuestro parecer, fue un cambio relacionado con su prolongada estancia en EE.UU. y en México.

En la obra realizada por Mariano Rodríguez Orgaz entre los años 1931 y 1934, podemos diferenciar dos tendencias, la primera son obras de plasmación del mundo onírico, del subconsciente, y en ellas hace transposiciones a través de mitos y leyendas de su propia problemática. Otro grupo, sería en el que incluiríamos una serie de cuadros, cuyo tema son paisajes, producto de la ensoñación, y estos pueden relacionarse con el mundo idealizado de ciertos pintores fauves, que pensaban que solo el mundo perfecto y bondadoso, es posesión del mundo y el hombre salvaje, sin

contaminar, como escribiera Paul Gauguin, refiriéndose a los habitantes de Tahití, donde: "la idea misma del vicio les es desconocida"²⁸⁹, al contrario del hombre occidental, opinaba que era "el producto de largas y fatales herencias de los vicios de una sociedad moral y físicamente corrompida"²⁹⁰.

La segunda época pictórica de Mariano Rodríguez Orgaz, solo fue por él anunciada y no plenamente desarrollada. Se iniciaría con la primera estancia en México. Suponemos que este pintor recibiría el mismo impacto, en el primer viaje a ese país, como el que años más tarde produjo, y ha sido reconocido, en el grupo de pintores españoles que llegaron después de 1939.

Pensamos que un país con unas constantes de entorno culturales y condiciones externas tan fuertes, debió influir en un espíritu tan receptivo.

A partir del primer viaje a México abandonó la anécdota (Tabacco de Veracruz), es como si esa tierra se le hubiera impuesto, obligándole a cambiar, sin buscar motivos mexicanos evidentes. Es el conjunto de esa cultura presente, enigmática, hermética y rica, que se le impuso, llevando al pintor a transformar atmósferas, tonos, planos y matices. En conclusión, le produjo un cambio artístico, que modificó la visión pictórica.

²⁸⁹ "Gauguin, Paul, 1843-1903", KÖNEMANN edit., 1994, p. 182.

²⁹⁰ Ibid. nota 289.

Desgraciadamente no nos pudo transmitir toda su capacidad artística, a causa de su prematura muerte, acaecida al poco tiempo de llegar a México en 1939.

CAPITULO III

ALFREDO RODRIGUEZ ORGAZ

1907 - 1939

III.1 PERIODO DE FORMACION: 1907-1930

Alfredo Rodríguez Orgaz nació en Madrid el 2 de febrero de 1907. No vamos a hablar de su primera infancia y época escolar, ya que lo hicimos en la introducción. Nos limitaremos a comentar los hechos más importantes para él, entre éstos, constantemente se encuentra el recuerdo feliz de su paso por la Escuela de Arquitectura²⁹¹ (1930), los profesores competentes, y principalmente Rey Pastor, del cual conservó toda su vida los libros de análisis algebraico.

En Madrid la vida intelectual y política era muy intensa, sobre todo después de los acontecimientos de Marruecos. Según su testimonio solía frecuentar el Ateneo, lugar donde acudió regularmente a los debates que tuvieron

²⁹¹ Estas notas están extraídas de los escritos inéditos de Alfredo R. Orgaz.

lugar a causa del expediente Picasso, tras el desastre de Anual (1921). Con el golpe de estado de Primo de Rivera (1923), a pesar de ser tan joven, ingresó en las filas de los adversarios de la dictadura militar.

En los años finales de la carrera, la tensión social y política llegó a tomar gran fuerza: la F.U.E. dominaba la Universidad, en las Escuelas Especiales se formaban asociaciones profesionales de estudiantes, de la de Arquitectura, como ya se dijo, fue primer presidente. El título de Arquitecto lo obtuvo en 1930²⁹²; antes de terminar la carrera, los dos últimos años²⁹³, trabajó como ayudante en el estudio de Zuazo, gracias a la intercesión de Pérez de Ayala.

El paso por el estudio de Secundino Zuazo le marcó para toda la vida. De él tomó el gusto por el urbanismo, desgraciadamente, tras su marcha a Colombia no pudo ejercer esta especialidad. Formalmente, la estética de Alfredo Rodríguez Orgaz está imbuída de la de su maestro, en sus conversaciones definía su gusto como de clasicismo-moderno, con deseo de renovación y claridad, depuración formal de una estética clásica racionalizada. Al leer el estudio de Lidia Maure sobre Secundino Zuazo²⁹⁴, se aprecia cierta coincidencia de tal manera que parece se está leyendo sobre su colaborador, aunque había temas en que la

²⁹² Lista Oficial C. O. A. M.- 1931.

²⁹³ Permaneció en el estudio de Zuazo durante los cursos 1928 - 1929 y 1929 - 1930.

²⁹⁴ ~~Maure Rubio, Lidia: "Zuazo". 2ª Ed. Madrid, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos, 1988.~~

disparidad de criterios era absoluta. En oposición a Zuazo vemos en la obra de Alfredo Rodríguez Orgaz que no hay rechazo a la modernidad, y participaba de las ideas de los C.I.A.M.

En esa oposición a Zuazo y asimilación de lo nuevo, vemos que participó de las dos alternativas que destaca la profesora Lidia Maure coexistentes en esos años y que significaban opciones progresistas frente al eclecticismo reinante en España, arrastrado del S. XIX. Según esta profesora, una de ellas coincide con el final de la Primera Guerra Mundial y la aparición de nuevos materiales, siendo su primer defensor Anasagasti, el cual defendía nuevos materiales, nuevas formas; la otra alternativa era la que investigaba la utilización de materiales tradicionales, como granito, piedra y ladrillo, no con intención historicista, sino como racionalización del lenguaje clásico, en la que incluye a Zuazo.

Durante estos años de aprendizaje de Alfredo Rodríguez Orgaz, en el estudio de Zuazo se trabajaba en dos proyectos de urbanismo, uno el Concurso Internacional de anteproyectos para la Urbanización y Extensión de Madrid²⁹⁵; y el otro proyecto, era el plan de ensanche de Zaragoza. La ejecución del proyecto fue de Zuazo en colaboración con el arquitecto municipal de esa ciudad,

²⁹⁵ Se convocó este concurso por acuerdos del Ayuntamiento. Pleno de 25 de julio de 1928. Según testimonio de Lidia Maure, Zuazo llevaba ya diez años trabajando en este proyecto. Zuazo y Herman Jansen participaron juntos, quedaron en primer lugar. Se concedieron indemnizaciones a seis de los doce proyectos, el primer premio quedó desierto, parece ser que : "el objetivo del Ayuntamiento era la recopilación de ideas para un posterior desarrollo por la Oficina Técnica Municipal". Op. Cit., p. 218.

Miguel Angel Navarro. Tanto en un proyecto como en otro, no sabemos la participación de Alfredo Rodríguez Orgaz.

Dentro de la especialidad urbanística, según su testimonio oral y en sus escritos, colaboró con Liedecke en el plan de extensión de Ceuta, no hemos encontrado documentación y fue este arquitecto el que le puso en contacto con la Escuela Técnica de Charlottenburgo en Berlín²⁹⁶. Allí estudió las materias que más le interesaban: urbanismo y viviendas. Sus profesores fueron Max Taut y Jansen.

También, en el curso 1930 - 1931, estuvo unos meses en el Estudio de Walter Gropius, en Berlín, con el que conservó una buena amistad y por un corto espacio, unos días, estudió en la Escuela de Arquitectura de Dessau, dirigida por Mies Van der Rohe. Su influencia puede verse tanto en arquitectura como en diseño de muebles.

Participó ese mismo año (1931) en el "Concurso abierto por la F.U.E. para un refugio en Guadarrama"²⁹⁷. Hubo dos proyectos seleccionados, uno firmado por Alfredo Rodríguez Orgaz y Moreno, y otro por Lacasa, Navarro y De Miguel. El jurado estaba compuesto por Martín Domínguez, Luis Blanco Soler y Emilio Moya. Se rechazaron ambos aunque se les

²⁹⁶ Nos extraña que, coincidiendo con Jansen en el Estudio de Secundino Zuazo, y siendo profesor en la Escuela de Charlottenburgo no fuera él, o el mismo Zuazo, quien le recomendara. Además, el primer plan de Extensión de Ceuta, al menos publicado, es de 1932 - "Obras" nº5, Año II- Febrero 1932, autor Gaspar Bleint, y el publicado en la Revista A.C. nº 3, abril, 1931, pág. 34, autor Fernando García Mercadal no hemos encontrado otras publicaciones.

²⁹⁷ Arquitectura, Madrid, agosto 1930, pp. 255 - 260.

instó a que hicieran, entre los cuatro, un proyecto conjunto en el que debían subsanar los defectos de los proyectos presentados²⁹⁸. El presupuesto era de 50.000 pesetas y no se llegó a realizar por falta de numerario. El proyecto de Alfredo Rodríguez Orgaz y Moreno, proponía tres soluciones. Las tres soluciones son propias de la arquitectura tradicional. Las tres tienen planta centralizada, ventilación directa que se manifiesta en la fachada: el diseño de los huecos apaisados y carentes de molduración. (Figs. 82, 83, 84, 85, 86 y 87).

La fachada de las soluciones A y C, ponen de manifiesto el valor constructivo de los materiales nobles: hay un juego de lleno y vacíos, se buscó la simetría; la planta la proyectaron cerrada en sí misma. En la solución A se destaca la horizontalidad y simetría en la fachada. En las tres soluciones se organiza el edificio en dos niveles fundamentales, el de ingreso o planta noble y el ático para dormitorios.

Las cubiertas de la solución A y C fueron diseñadas con gran pendiente, de faldones, recuerdan a las de Herrera, estaban pensados para aprovecharlas como buhardillas. En la solución B, la cubierta es de faldones, pero de menos pendiente.

²⁹⁸ Se achacaban los defectos a la indeterminación de las bases. Se critica la solución de Rodríguez Orgaz y Moreno por ser "la cocina pequeña y carecer de office". Además, la leñera y la calefacción, situadas en la planta sótano, no representadas en los planos, produciría un aumento en la cifra total del presupuesto de más de 3.000 pesetas.

De esta primera época profesional de Alfredo Rodríguez Orgaz, no tenemos apenas referencias hasta su regreso a España, en 1931, fecha en la que solicitó el reingreso en el estudio de Zuazo. También tenemos constancia, de que al poco tiempo de haberse incorporado en ese estudio aconteció un hecho casual, que cambiaría su vida, éste fue la visita a D. Secundino Zuazo del Alcalde de Granada, Francisco Menoyo Baños²⁹⁹, para pedir un arquitecto preparado en temas urbanísticos para que desempeñase el cargo de Arquitecto Municipal en dicha ciudad. Zuazo aconsejó a Alfredo Rodríguez Orgaz, el que aceptara ese trabajo para poder practicar y aplicar los conocimientos adquiridos en Alemania. Siguió el consejo de Zuazo, aceptó el cargo, y fue nombrado Arquitecto Municipal de Granada. Esta ciudad estaba a cargo de dos arquitectos, Rodríguez Bolívar que se ocupaba de la nueva traída de aguas desde Sierra Nevada y alcantarillado, y Alfredo Rodríguez Orgaz, al que le correspondía el urbanismo y la concesión de licencias municipales, ambos dirigían también el servicio de bomberos.

²⁹⁹ Francisco Menoyo había dirigido un escrito al ministro de Fomento, en él se indicaba tener un presupuesto de 32.500.000, para reforma viaria y los servicios de abastecimiento y alcantarillado; quería someter la ciudad de Granada a un plan de urbanismo.

III.2 GRANADA. ARQUITECTO MUNICIPAL (1931-1934)

Cuando llegó a Granada Alfredo Rodríguez Orgaz se encontró con una ciudad carente de un plan urbanístico para llevar a cabo el ensanche y reforma interior³⁰⁰.

Esta ciudad, a lo largo de su historia había sufrido dos intervenciones puntuales que estaban lejos de solucionar los problemas.

La primera de ellas, la cubrición del río Darro, se remonta a comienzos del S. XVI (1505-1515) y continuaron en el siglo XIX (1854-1882) a instancias del Capitán

³⁰⁰ Desde 1891 Seco de Lucena, en las página del periódico El Defensor de Granada, pedía un plan de ensanche y reforma interior, con visión moderna y plan general. Desde principios de siglo el problema de expansión giraba en torno a tres temas: ensanche, camino de Ronda y reforma interior.

General, Sr. Conde de Montijo³⁰¹. El abovedamiento de ese río si bien produjo que en ciertos aspectos ganara la ciudad, acarreó un deterioro en su morfología³⁰². Así, Seco de Lucena a principios de este siglo escribía "Antes de hacerse el embovedado, cuando el río iba al descubierto, la actual calle de Reyes Católicos, que entonces se llamaba Ribera de los Curtidores y de los Tintes, ofrecía un aspecto del que hoy no puede formarse idea y si con la modificación es indiscutible que la vía ha ganado en salubridad, comodidad e higiene, en característica y arcaica originalidad ha perdido mucho"³⁰³.

La segunda reforma interior, fue la apertura de la Gran Vía de Colón, comenzada en el siglo XIX y finalizada en este siglo, operación urbanística que acarreó la destrucción de importantes vestigios árabes³⁰⁴ Tanto es así, que literatos, arquitectos y científicos están de acuerdo en mostrar su unánime repulsa. Podemos citar algunos testimonios como el de Oriol Bohigas que la califica de "flagrante y desnaturalizada", y añade, "esta crucifixión de una ciudad fue seguramente el primer

³⁰¹ Entre 1505 y 1515 se comienzan las obras de cubrición del Darro, se prosiguen en el S. XIX (1854-1882), en que se continúan hasta el Puente de la Castañeda. Op cit. p. 175.

³⁰² Oriol Bohigas para referirse a la desdichada persistencia de cubrir el Darro, cita las palabras de Ganivet: "... y afirmo que el que concibió la idea de abovedarlo fue de noche, en una noche funesta para nuestra ciudad". Ver: "Granada Hoy", Arquitectura, Madrid, 1962, n° 45, pág. 16.

³⁰³ Op. cit. pp. 175 y 176.

³⁰⁴ El proyecto de apertura de la Gran Vía fue aprobado por el Ayuntamiento en noviembre de 1851, declarándose de utilidad pública por el R. D. de 5 de abril de 1884; empezaron las obras el 25 de agosto de 1885. Op cit. pp., p. 188-189.

atentado contra su unidad urbanística"³⁰⁵. En una publicación, hecha por el Servicio Histórico de la Delegación de Granada (C.D.A.A.O.), leemos, "La Gran Vía se creó a principios de este siglo, dentro de la clásica operación de cirugía urbana, que trajo consigo la desaparición del barrio árabe de la Mezquita..., realizando lo que Ganivet³⁰⁶ calificó "ensancharse por dentro"³⁰⁷.

Con la Dictadura de Primo de Rivera, tampoco se solucionaron los problemas, como señala Angel Isac : "los años de la Dictadura de Primo de Rivera sólo sirvieron para iniciar operaciones que terminaron siendo absorbidas por los programas de "casas baratas"³⁰⁸", y añade "...con derribos en las zonas centrales de los barrios de San Matías y Manigua, los problemas de viviendas se acentuaron y no se resolvieron con la construcción de Barrio Figares, ni con la pequeña colonia de hoteles en la Huerta del

³⁰⁵ Bohigas Oriol: Op cit., p. 8.

³⁰⁶ Para el pensamiento de Angel Ganivet sobre Granada, ver: Ganivet, Angel: Granada la bella. Granada, Ed. Albaicín, 1968.

³⁰⁷ Servicio Histórico de la Delegación de Granada del C.D.A.A.O., "Barrio de San Matías, Granada", Arquitectura. Madrid, 1976, n°198, p.147.

³⁰⁸ Isac, Angel: "El primer planteamiento urbano de Granada. Los anteproyectos del Concurso de 1935 para el ensanche y reforma interior". Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, n° XXIII, Homenaje a Concepción Félez Luzbelza, (separata), p. 564; y ver del mismo autor "Transformación urbana y renovación arquitectónica en Granada. Del Plano Geométrico (1846) al Gran Parque (1928)". Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, n° XVIII, 1987.

Convento de Belén, proyectada por José Fernández Figares³⁰⁹.

Además la Dictadura fracasó en el cumplimiento del art. 217 del Estatuto Municipal³¹⁰, que decía: "Todos los Ayuntamientos que en el decenio 1910-1920 hubieran experimentado un aumento de población superior al 20 por 100, están obligados a redactar en el término de cuatro años su plan de ensanche o de extensión"³¹¹. Granada, según el Estatuto estaba obligada a redactar el plan de ensanche, ya que creció entre 1900 y 1930 más de un 50%, pasó de una población de 76.000 habitantes a 198.179 habitantes³¹². Dos condiciones indispensables señalaba Fernández Balbuena para poder llevar a cabo tan disparatado Estatuto: "recursos económicos y aportación técnica inicial"³¹³, ninguna de las dos cosas las podía aportar el Ayuntamiento de Granada, al igual que otros muchos ayuntamientos.

Con la llegada de la República no hubo grandes transformaciones, pero sí hubo intención de un Plan General, apoyado por el Alcalde Francisco Menoyo. En este

³⁰⁹ Isac, Angel: Op. Cit., p. 565, para el estudio de esta época de Granada me he guiado por éste autor.

³¹⁰ La fecha del Estatuto Municipal, reglamento de obras y servicios es de junio de 1924.

³¹¹ Fernández Balbuena, Gustavo: Plazado de Ciudades, con figuras y 2 láminas. Editadas por OTTO CZEKELIUS, Arquitecto, Madrid MCMXXII, p. 4.

³¹² Isac, Angel: Op. Cit. en nota 309, p. 265.

³¹³ Fernández Balbuena, Op. Cit., p. 122.

corto espacio de tiempo se acometieron las obras más urgentes: abastecimiento de agua, alcantarillado³¹⁴, Paseo de Ronda³¹⁵ y abovedado del Darro (desde el puente de la Castañeda hasta el río Genil).

En junio de 1931, el Alcalde, Francisco Menoyo elevó un escrito al Ministerio de Fomento para pedir la inspección de la Sociedad Anónima, "Tranvías Eléctricos de Granada". En el escrito informaba de que se tenía previsto la reforma de la ciudad "en todos cuantos aspectos comprende la ciencia urbanística"³¹⁶.

En 1934, para llevar a cabo éste proyecto, encargó el alcalde a Alfredo Rodríguez Orgaz un estudio de los problemas más graves que tenía la ciudad, siendo uno de los más importantes las alineaciones parciales que aparentemente creaban suelo urbano, y que por otro lado mitigaban el paro obrero. En el informe, Rodríguez Orgaz, exponía ser necesario una visión de conjunto para no estar mediatizados y poder llevar a cabo una reforma posterior,

³¹⁴ Agua, alcantarillado y abovedado, eran obra a cargo del otro Arquitecto Municipal, Rodríguez Bolívar.

³¹⁵ Desde finales del S. XIX (1895), se plantea esta reforma urbana como enlace de las carreteras de Málaga y Motril, el proyecto era del ingeniero Albelda, se paralizó este proyecto hasta 1915, y posteriormente en 1920 que se volvió a paralizar hasta 1925. Hasta que en 1926 el gobierno lo aprobó y se empezaron las obras en 1930, continuando hasta 1933 por no cumplir el Ayuntamiento con los compromisos económicos se pararon las obras, y no se reanudaron hasta 1935.

³¹⁶ Isac, Angel: Op. cit., en nota 309, p. 566; y Borrador del Escrito elevado al Sr. Ministro de Fomento por el Alcalde Presidente de este Ayuntamiento (1931), A.H.M.G.; Leg. 2284, exp. 231. Y Ayuntamiento de Granada, Negociado de Fomento, Año 1931, Número del expediente 231; Expediente Borrador del escrito elevado al Sr. Ministro de Fomento por el alcalde Presidente de este Ayuntamiento.

insistía en la necesidad de un plano y decía que éste es: "el problema más urgente e importante que un ayuntamiento moderno tiene planteado, puesto que éste plano³¹⁷ de urbanización es el índice de las reformas urbanas y supone la guía que ha de dirigir la política municipal en el desarrollo de la ciudad, impidiendo un desenvolvimiento anárquico que haga imposible una organización urbana donde los problemas del tráfico, vivienda, trabajo y expansión de sus habitantes estén resueltos con arreglo a las exigencias de la vida moderna"³¹⁸.

Como dice Angel Isac, "Orgaz estaba bien informado de las corrientes innovadoras"³¹⁹ de la ciudad funcional y racional, ya que en el estudio de Alfredo Rodríguez Orgaz, alude a los problemas de tráfico, vivienda, trabajo y esparcimiento, condiciones planteadas en "las conclusiones del IV Congreso Internacional del C.I.R.P.A.C. sobre la Ciudad Funcional"³²⁰.

³¹⁷ En 1924, con el Estatuto Municipal, se había exigido, y decía el artículo del Reglamento: "los Ayuntamientos podrán encomendar la redacción de los proyectos de extensión o ensanche, bien a sus técnicos o a los facultativos ajenos a la Corporación Municipal, o bien convocar concurso de proyectos, que siempre deberán estar autorizados por facultativo competente con título oficial.

³¹⁸ Isac, Angel: Op. cit., en nota 309, p. 566, y Ayuntamiento de Granada Negociado de Fomento, Año 1931, Número de Expediente 3492, igual exp. 3375 - Expediente urbanización de Granada.

³¹⁹ Ibid. nota 314.

³²⁰ AC; Barcelona, Ed. Gustavo Gili, edición facsímil, 1975, n° 12, p. 12.

Como medida urgente indicaba la necesidad de acotar ciertas zonas³²¹, para que no se construyera ningún nuevo edificio, ni siquiera su consolidación, ya que en el día que la ciudad tuviera un "Plan General" coherente tuviera los menos impedimentos posibles, sometiendo el bien particular al general. Esta conclusión tiene también que ver con las conclusiones de la Carta de Atenas³²², que dice en el punto: "lo que debe exigirse como base de reorganización de la vida urbana", señala: "dado... a que por un lado se sabe lo que se debe hacer y por otro lado se ve el estado actual de las ciudades con sus problemas y urbanismo anacrónico, "elementos anacrónicos" que plantean: "la cuestión más grave de nuestra época: la urgencia de reorganizar el terreno urbano, de manera que las necesidades de orden colectivo, así como las de cada individuo dentro del organismo ciudad, puedan satisfacer plenamente los intereses privados, que deben siempre someterse a los de orden colectivo"³²³.

Los planteamientos del estudio de Alfredo Rodríguez Orgaz daban las bases para que el Ayuntamiento convocara un concurso de proyectos para el ensanche y reforma interior de Granada.

³²¹ Las zonas en las que indicaba que no se debía permitir ninguna intervención eran: la Manigua, barrio de San Lázaro, terrenos entre la Avda. de la República y la fuente Nueva, las áreas del Barranco del Abogado, Camino Nuevo del Cementerio y Carretera de la Sierra, barrio de San Ildefonso, Cuesta de la Alhacaba, Real Cartuja y Carretera del Parque.

³²² Las conclusiones del IV Congreso Internacional de C.I.R.P.A.C., también se conoce por Carta de Atenas, tuvo lugar a bordo del Patris II, saliendo de Marsella hasta Grecia, ida y vuelta, del 29 de julio al 13 de agosto de 1933.

³²³ Op. Cit. en nota 320, p. 14.

Las primeras bases para ese concurso datan de 1934 y la convocatoria del concurso de anteproyectos³²⁴ se hizo público el 27 de noviembre de 1935; el fallo del jurado no se hizo público hasta el 8 de mayo de 1937, que declaró desierto el primer premio.

Es novedoso el planteamiento de este concurso ya que en España no hubo conciencia de urbanismo, según los principios de funcionalidad modernos, hasta la tercera década de éste siglo. El primer Congreso Nacional de Arquitectura se celebró en noviembre de 1927 y la conferencia de apertura la pronunció Gustavo Fernández Balbuena³²⁵.

Como en Granada no se llegó a subsanar ninguna deficiencia, continuaron los problemas urbanísticos, sólo después de la Guerra, se hizo el Plan de Ordenación³²⁶, del cual, sólo se aprobaron varios planes de alineaciones parciales.

Otra obra importante que hizo Alfredo Rodríguez Orgaz, como Arquitecto Municipal, fue el empedrado de la subida al Albaicín, y construcciones escolares que las incluimos

³²⁴ Se presentaron seis anteproyectos de los arquitectos: E. Pecourt Betés, Alfonso Jimeno y José Paz Maroto, Matias y José Fernández Figares, Francisco Robles Jimenez, Francisco Prieto-Moreno y Pedro Bigador y M. A. Setien.

³²⁵ Ver ~~Trabajo de Ciudades. Obras Completas~~, T. I. editadas por OTTO CZEKELIUS, Arquitecto, es la primera obra escrita en español, tanto del estado del urbanismo en España como en el extranjero.

³²⁶ Ver: Arquitectura, Madrid, nº 45, 1962, y Arquitectura, Madrid, nº 198, 1976.

en el punto siguiente, ya que sólo hemos localizado dos edificaciones.

III.3 GRANADA. ARQUITECTO ESCOLAR 1934-1936

Las elecciones generales de 1934 dieron el triunfo a la C.E.D.A., cuya ideología no coincidía con la de Alfredo Rodríguez Orgaz³²⁷, por esta razón pidió la excedencia como Arquitecto Municipal de Granada, al ser el Ayuntamiento de esa ciudad de derechas; sin embargo se quedó en esa ciudad donde al poco tiempo fue nombrado Arquitecto Escolar³²⁸.

La primacía dada a la enseñanza por la República se manifestó desde el primer momento, con el Ministro de Instrucción Pública (Marcelino Domingo) que contó, durante

³²⁷ Fue miembro del Partido Socialista Español, Agrupación Socialista Granadina, libreta nº 478. ; Archivo Alfredo Rodríguez Orgaz.

³²⁸ Se Adjunta nombramiento por el Excelentísimo Ministro, como arquitecto de Construcciones Escolares, firmado por el Dtor. Gral. Lucas. Madrid 15 de Junio 1934. Apendice nº16.

los primeros ocho meses, con la colaboración de Rodolfo Llopis como Director General de Primera Enseñanza.

Aún, no había transcurrido un mes del advenimiento del nuevo Régimen, cuando el 5 de mayo de 1931 se presentó al Ministro el Plan de Enseñanza para el año 1931-1932. Se aprobó la propuesta de crear 7.000 escuelas en Consejo de Ministros (el 7 de mayo 1931), y por decreto el 23 de junio, del mismo año, se crearon 7.000 plazas de maestros³²⁹.

Las Construcciones Escolares se regularon por ley de 16 de septiembre de 1931³³⁰.

Hasta 1920 las construcciones escolares se hacían por iniciativa de los Ayuntamientos, para paliar la deficiencia de escuelas en 1922 se creó la comisión mixta Ayuntamiento y Estado y con la República se creó el Negociado de Arquitectura Escolar³³¹, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública. Este negociado informaba técnicamente de los proyectos, redactados por los arquitectos provinciales y municipales y presentados por los ayuntamientos. Podían ser subvencionados por el Estado hasta el 80%.

³²⁹ Según datos de Tuñón, op. cit. Tomo 9, p. 70; de 7.000 escuelas, en 1922 se construyeron, hasta diciembre de 1927, 5.000 más, y se pasó de 29.680 maestros en septiembre de 1923, a 33.980 en diciembre de 1927.

³³⁰ Tuñón de Lara Op. Cit., en nota 329, pp. 23 y 24.

³³¹ El 20 de noviembre de 1920 se creó la Oficina Técnica para la Construcción de Escuelas, tenía la ventaja de estar los proyectos hechos por arquitectos especializados.

La preocupación por el tema escolar también se reflejó a través de exposiciones. En la sección de noticias de A.C. leemos: " El día 20 de diciembre de 1932 se inauguró, en el patio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, la exposición internacional de Escuelas Modernas, organizada por el G.A.T.E.P.A.C."³³²; esta exposición de Madrid pasó a Barcelona inaugurándose el 11 de enero de 1933³³³.

Como complemento a la exposición, en Madrid se celebró un ciclo de tres conferencias³³⁴. Cada una de éstas hizo hincapié en un tema, así Muro Antón se centró en las condiciones que debían reunir como arte utilitario, señalando cómo la arquitectura escolar debía tener esta cualidad en grado máximo; en la segunda conferencia, 20 de febrero, leída por Torres Balbás, hizo una recapitulación sobre la historia de la Arquitectura escolar en nuestro país, y aplaudió el que se fueran dejando los regionalismos, textualmente dijo: "las características fundamentales de nuestra vida rural, en lo que afecta al

³³² A.C., Barcelona, nº 8, AÑO II, cuarto trimestre, 1932, p. 39, esta misma revista dedicó un número monográfico en la Arquitectura Escolar AC, nº9 primer trimestre, Barcelona, 1933.

³³³ Posteriormente en los Sótanos de la Plaza de Cataluña de Barcelona la Asociación de Arquitectura de Cataluña, había organizado una exposición del 1 al 15 de junio: "de todos los trabajos realizados por sus socios sobre arquitectura escolar". A.C. nº 10, año III, segundo trimestre 1933, pág. 41.

³³⁴ Publicadas por la "Oficina Técnica de Construcción de escuelas"; conferencias leídas por los Arquitectos D. Joaquín Muro Antón, D. Leopoldo Torres Balbás y D. Bernardo Giner de los Ríos, los días 13, 20 y 27 (de febrero), con motivo de la Exposición de Arquitectura Escolar; Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes 1933, Talleres tipográficos de Galo Sáez, Mesón de Paños nº 6, Madrid, 1ª edición marzo 1933.

problema de escuelas, son la pobreza y el atraso"³³⁵, por tanto lo importante es construirlas, no dar normas iguales para toda España, aconsejando claridad y comprensión. La última conferencia, el 27 de febrero, fue pronunciada por D. Bernardo Giner de los Ríos, expuso el plan general para escuelas de 1931.

Con el paso del tiempo se vio que estos planes no se llevaban a cabo, razón por la que se dieron nuevos decretos. Así, el 15 de junio de 1934, se publicó un nuevo decreto firmado por Niceto Alcalá-Zamora, como presidente de la República, y el entonces Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, (Filiberto Villalobos) en cuya introducción, manifestaba el fracaso del primer plan y cómo: "los Ayuntamientos no respondieron al noble impulso del Estado"³³⁶. En los preceptos generales, señalaba que cuando no cumplieran los Ayuntamientos directa y voluntariamente con las realidades escolares sería el "Estado el que ejecutará las Obras y amueblará los locales, imponiendo a los Municipios el pago de estas acciones en la forma prevista por el Decreto"³³⁷.

Del período que ejerció Alfredo Rodríguez Orgaz, como Arquitecto Escolar (1934-1936), solo nos ha sido posible

³³⁵ Op. Cit., en nota 334, p. 59.

³³⁶ Construcciones escolares. Decreto relativo de las construcciones escolares. Publicaciones del Boletín del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, "Gaceta" núm. 168, de 17 de junio de 1934, p. 3.

³³⁷ Op. Cit., en nota 336 p.3 y 4; para la construcción directa por el Estado marca el Decreto un baremo, la mínima aportación del 10% los Ayuntamientos que no excedan los 500 habitantes, las cifras más altas los núcleos de más de 200.000 habitantes en que el Estado aportará el 50%.

encontrar dos proyectos, por haber sido realizados en núcleos urbanos importantes (Granada y Almuñecar) para informarnos sobre las escuelas rurales nos hemos atendido al testimonio verbal del propio arquitecto y a sus escritos inéditos en una agenda personal. Las búsquedas han sido en Archivos (C.O.A.G. A.H.G., A.M.G.); también se trató localizarlas "in situ", pero habían desaparecido. En sus escritos señala como se encontró con la inexistencia casi total de escuelas rurales y el atractivo que tenía el trabajo sobre todo en la Alpujarra. Cuando escribe, refiriéndose a las condiciones de esta zona parece rememorar las palabras pronunciadas por Torres Balbás en cierto momento de la conferencia, antes mencionada, relatando cómo en esta región no había teja, ni carreteras y que tanto él como los materiales, se transportaban en burro o a pie. Finalmente, señalaremos que, como nombres seguros, tenemos la referencia de las escuelas de Trévez, Valor, Velez de Benaudalla y Torrenueva de Motril³³⁸.

Los dos grupos importantes, de los que se ha conservado los planos (Figs.88 a 98) y que fueron construidos son: en Granada, el Grupo escolar calle de los Molinos, y en Almuñecar, Colonia Escolar en la Playa de San Cristóbal, derruida hace poco tiempo.

³³⁸ Esta escuela estaba en construcción en julio de 1936, se sabe por cartas conservadas del constructor -José García, que pide la liquidación desde el 19 de julio de 1936 al 8 de agosto- la carta tiene fecha de 6 de octubre de 1936, en carta posterior dice se han paralizado las obras, "pues el dinero tendrán que destinarlo a suministro del pueblo." Archivo Rodríguez Orgaz.

GRUPO ESCOLAR CALLE DE LOS MOLINOS.- El proyecto está sellado por C.O.A.G., 12 de septiembre de 1932. (Fgrs.88 a 98, Tom. II, en pag. 54 a 58).

Ubicación: C/ Belén, C/ Nueva / Huerta de Belén. La memoria de este proyecto no se ha encontrado. Por el proyecto de este edificio suponemos que estaba planteado para 200 ó 250 alumnos, según refleja la capacidad de comedor-sala de actos, a la vez convertible en cine.

La planta del edificio es regular, se estructura en tres cuerpos, dos alas laterales de igual longitud unidas en escuadra por un gran cuerpo rectangular; este sector tiene dos alturas. Los tres bloques se proyectaron independientes, pero están unidos entre sí y a los cuerpos laterales por una galería; dos unidades constan de: dos clases guardarropa, w.c. y sala de trabajos manuales; en el piso inferior tienen la misma distribución; mientras que el tercer pabellón, orientado S.E. (Calle Nueva), Alfredo Rodríguez Orgaz proyectó en la planta superior: una clase, biblioteca, w.c., guardarropa y sala de trabajos manuales; en la planta inferior en lugar de biblioteca, tiene sala de profesores.

Los pabellones laterales: el pabellón S.W. tiene sólo un pequeño espacio cubierto (consultorio y sala de espera), el resto de la zona es piscina, anexos de ésta, y galería; el ala S.E. consta de: comedor-sala de actos convertible en cine y anexos de servicios. En alzado apreciamos la definición de volúmenes de formas cúbicas que se ajusta a la simplicidad de la arquitectura racional, conformados

por paredes lisas y enfoscadas que apoyan en un zócalo de ladrillo.

La cubierta: plana, para aprovecharla como terraza o galerías cubiertas.

En el n° 9 de A.C. se dan las normas para la escuela ideal³³⁹, y este proyecto cumplía todas: como ventilación directa en todas las clases, además de tenerla directa es cruzada; distribución en planta según funciones (no según ejes simetría), máximo contacto con el exterior, terrazas anexas utilizables para clases en el exterior, y amplias zonas de esparcimiento. En el artículo de ésta revista también se puede leer: "hay que adoptar tipos mínimos de construcciones escolares", y dice textualmente el apartado 3°: "la posibilidad de acoplamiento de dos o más funciones"³⁴⁰, en este proyecto vemos que se cumple exactamente (comedor convertible - sala de actos - cine).

Como ocurre en muchos casos, la obra no se ajustó al proyecto.

COLONIA ESCOLAR EN SAN CRISTOBAL - este proyecto está fechado en abril de 1932, obedece a la estética racionalista de plantas perfectamente articuladas, que se reflejan en las fachadas como formas cúbicas, paramentos enfoscados, ventanas horizontales que facilitan la aireación e iluminación, las cubiertas eran planas. Todo

³³⁹ A.C., Barcelona, n° 9, Año tercero, primer trimestre 1933, p 9.

³⁴⁰ Op. Cit., p. 20.

el edificio estaba rodeado de amplias zonas de recreo (Fig.99 y 101, Tom. II en pág. 59-61).

Como única licencia se dota al edificio de una marquesina, influenciada de la arquitectura de Adolf Loos.

III.4 SALIDA DE GRANADA- Año 1936

La campaña electoral del 1936, no se desarrolló bien, para los dos grandes partidos, Frente Popular³⁴¹ y la CEDA, caracterizándose tanto por luchas internas, como externas. Las elecciones fueron convocadas para el 16 de enero, se celebraron en esa fecha con calma, pero, desde ese mismo día hubo intentos de golpe de Estado. La pretendida reforma agraria y el paro dieron lugar a continuos disturbios que conducirían a la Guerra Civil.

Por más que el Gobierno intentaba imponer el orden y llamar a la calma no lo conseguía, huelgas, ocupación de fincas e incendios de iglesias se producían continuamente. Entre estos incendios fue el acaecido en Granada, durante tres días. Sucedió a raíz de la huelga general convocada para el 10 de marzo, "contra las provocaciones

³⁴¹ El pacto constitutivo se firmó el 15 de enero, el programa era estricto, se proponía volver a la legislación del primer bienio. Estaba formado por Izquierda Republicana, Unión Republicana, Partido Socialista, U.G.T., Partido Comunista, Partido Sindicalista y POUM, y Juventudes Socialistas; en Cataluña se formó el Front de Esquerres.

reaccionarias". Esta huelga acarreó que la ciudad durante tres días fuera presa del terror.

Los incendios destruyeron iglesias, palacios, etc. Ante estos trágicos acontecimientos, Alfredo Rodríguez Orgaz se ofreció al Alcalde (Fernández Montesinos), que le nombró temporalmente Jefe del Cuerpo de Bomberos.

En las notas de Alfredo Rodríguez Orgaz relatando estos sucesos, además de referirse a que se sucedieron durante tres días y tres noches, insiste en que fueron provocados intencionadamente y escribe "salvé el Convento Santo Domingo, pero no el Teatro Isabel la Católica. Pude evitar la destrucción de la Facultad de Farmacia, edificio monumental e histórico, pero no la Iglesia de San Nicolás, una de las más típicas"³⁴². Desgraciadamente no fueron sólo estos edificios destruidos³⁴³. Estos desmanes, como dice este arquitecto, "fueron prelude de la Guerra Civil". El esfuerzo de Orgaz en esos días fue reconocido por el Ayuntamiento³⁴⁴.

A partir del mes de julio los hechos se sucedieron con rapidez y violencia; el día 18 de este mes, Alfredo

³⁴² Papeles inéditos de Alfredo Rodríguez Orgaz. Archivo A. Rodríguez Orgaz.

³⁴³ Las Carmelitas Descalzas, San Gregorio el Bajo, San Juan de los Reyes, Santa Inés, San Cristóbal, San Gregorio el Alto.

³⁴⁴ El ayuntamiento, en sesión de trece de marzo y a propuesta del Sr. Fernández Montesinos, acordó y consta en acta el agradecimiento: "... y que durante tres días ha realizado una labor extraordinariamente meritoria". Firmado: Ruiz Fajardo. Ayuntamiento de Granada; negociado varios, 16 de marzo 1936; en el sello se lee: Ayuntamiento de Granada; n° 1002; Folio 455; Registro de Salida. Apéndice n°17.

Rodríguez Orgaz se encontraba veraneando en Calahonda, y ante las noticias de la sublevación decidió volver a Granada, el 19 de julio³⁴⁵. Como hiciera en el mes de marzo se presentó a Fernández Montesinos³⁴⁶ para ponerse a su servicio. Gibson relata ese encuentro del Alcalde y Alfredo, "pero Manuel Fernández Montesinos todavía confiaba en la lealtad de la guarnición granadina y explicó que por el momento no le necesitaba"³⁴⁷. Tras esta entrevista y según los apuntes del arquitecto, abandonó el Ayuntamiento por la parte trasera por ser el camino más directo a su casa (Calle Escudo del Carmen) y al salir los bomberos le alertaron diciéndole "dese prisa, pues el Alcalde ha ordenado cerrar el Parque"³⁴⁸. Mientras atravesaba la puerta los sublevados entraban por la puerta principal.

Permaneció unos días encerrado en su casa y más tarde en casa del Rector de la Universidad, Salvador Vila, fusilado pocos días después. Según pasaron los días se dio cuenta del riesgo (El relato de estas jornadas también lo escribe Gibson)³⁴⁹.

³⁴⁵ Papeles inéditos de Rodríguez Orgaz, en ellos se relata la huida de Granada, y la inestimable ayuda de la familia García Lorca.

³⁴⁶ Apresado el 20 de julio y fusilado el día 16 de agosto de 1936.

³⁴⁷ Gibson Jan: Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936). Madrid, Ed. Grijalbo, S.A., segunda edición, 1988, p. 457.

³⁴⁸ A. Rodríguez Orgaz.

³⁴⁹ Gibson, Jan: Op. Cit., en nota 347, pp. 460-461.

Es curioso que siendo Alfredo Rodríguez Orgaz amigo de la familia Fernández Montesinos y García Lorca, no se apercibiera del peligro que corría su vida ni supiera que el día 20 el alcalde había sido detenido; de tal manera estaba equivocado sobre la situación que, cansado de esconderse, decidió entregarse a las autoridades. En sus escritos cuenta: "hice venir un taxi y le pedí que me llevase al Gobierno Civil de Granada, pensaba, incauto de mí, que como no había cometido otro delito que ser demócrata y republicano, nada grave podría pasarme. El taxista me miró con sorpresa, "¿pero no sabe Ud., me dijo, que están fusilando a los prisioneros?"³⁵⁰. Fue entonces cuando decidió ir a la Huerta de S. Vicente, propiedad del padre de Federico García Lorca. Allí le fueron a apresar, pero no le encontraron, pudo escapar gracias a la ayuda del padre de Federico y de un joven llamado José García Aguilar, enviado por el alcalde de Cullar Vega³⁵¹ para servirle de guía. Este campesino le salvó conduciéndole hasta Alhama de Granada que estaba aún en zona republicana. Desde allí, en un convoy militar, pudo llegar a Málaga; el Gobernador de esta ciudad le aconsejó su marcha a Alicante y así lo hizo a bordo del barco llamado Montetoro³⁵².

³⁵⁰ Papeles inéditos, Alfredo Rodríguez. Orgaz. Archivo Alfredo Rodríguez Orgaz.

³⁵¹ Conocía a Rodríguez Orgaz por sus andanzas por la región como arquitecto escolar.

³⁵² Le facilitó el Comité Permanente de Enlace de la Excma. Diputación de Málaga, un salvoconducto para circular por todos los lugares y a cualquier hora del día o de la noche. Málaga, 9 de agosto 1936; firmado el gobernador. Apéndice n°18.

III.5 ALICANTE - JUNTA DE INCAUTACION- AÑO 1936

Alfredo Rodríguez Orgaz permaneció en Alicante poco tiempo, se trasladó a Madrid donde se encontró con su hermano Mariano y con Carlos Montilla, Presidente de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, el cual le propuso que aceptara, y aceptó ser Delegado de la Junta en Alicante³⁵³, siendo posteriormente nombrado delegado de la Junta de Murcia³⁵⁴.

De su trabajo en la Junta se ha podido encontrar escasa documentación. El profesor Alvarez Lopera achaca la

³⁵³ Nombramiento por Carlos Montilla, Madrid, 18 de septiembre 1936, Sello Ministerio Instrucción Pública. Apéndice nº19.

³⁵⁴ Nombramiento por el Presidente Carlos Montilla, Madrid, 5 de octubre de 1936; Sello Ministerio de Instrucción Pública. En esta carta Montilla indica que Adsuara ha sido nombrado para Valencia, y Enrique Segarra para Castellón, y dice: "con los cuales convendrá que se ponga de acuerdo, pues tal vez en algunos casos sea conveniente una labor conjunta". Archivo Rodríguez Orgaz.

escasez de noticias de la tarea de la Junta en esta zona a que estaba alejada de los focos de guerra principales³⁵⁵.

El único documento encontrado es un recibo extendido por Alfredo Rodríguez Orgaz al Alcalde de la Villa de Onil, por el depósito hecho en el Museo Provincial de Alicante. Los objetos entregados eran: "un retablo de la Ermita de San Antonio; un cuadro existente también de la misma ermita, cinco cuadros de la Casa de D. José Payá, detenido en Alicante por desafecto al Régimen; un candelabro de la misma procedencia"³⁵⁶.

Según testimonio de Alfredo Rodríguez Orgaz: "Mi labor no fue ni larga ni difícil; fuera de edificios y monumentos, las obras de arte, como cuadros y esculturas eran muy escasas."³⁵⁷

A finales de año se trasladó a Valencia. Allí le dirigió una carta Antonio Blanca, fechada el 23 de noviembre de 1936, pidiéndole a Alfredo Rodríguez Orgaz el envío de "las llaves del museo de Alicante"³⁵⁸. A partir de este momento las únicas noticias de Alfredo Rodríguez Orgaz son

³⁵⁵ Alvarez Lopera, José: La política de bienes culturales del gobierno republicano, durante la guerra civil española, Ministerio de Cultura, tomo II, 1982, p. 123.

³⁵⁶ Resguardo extendido por el Delegado Alfredo Rodríguez Orgaz, fechado en veinticinco de octubre de mil novecientos treinta y seis. Apéndice nº20.

³⁵⁷ Papeles inéditos de Alfredo Rodríguez Orgaz. Archivo Rodríguez Orgaz.

³⁵⁸ Archivo Rodríguez Orgaz.

a través de un salvoconducto y una autorización³⁵⁹ que le sitúan en Valencia a primeros de diciembre de 1937, como delegado del Consejo Superior de protección de Menores. Este servicio no lo hemos podido comprobar y Alfredo Rodríguez Orgaz no ha dejado testimonio alguno sobre esta misión³⁶⁰. Lo que sí sabemos, tanto por testimonio oral del arquitecto como por sus escritos (y se conserva el visado y pasaporte diplomático), es que acompañó como secretario a Carlos Montilla a Yugoslavia, donde éste fue nombrado Ministro de España³⁶¹ .

La situación en Belgrado no era muy agradable, la influencia de la Alemania nazi era importante; el gobierno del Regente, el Príncipe Pablo, era partidario de Hitler. Montilla y la Legación española, según testimonio de Alfredo Rodríguez Orgaz, vivían en el más completo aislamiento, sólo se relacionaban con el Embajador de Argentina (Condioti) y con Mosteiro, lector de español de la Universidad.

El trabajo en la legación era difícil según testimonio de Alfredo Rodríguez Orgaz "todo el personal subalterno de

³⁵⁹ En el Archivo de Rodríguez Orgaz se encuentran los dos documentos, el salvoconducto y la autorización, expedidos en Valencia y con fecha de 1º de diciembre de 1936, uno cursado por "Estado Mayor del Ministerio de la Guerra", en el que dice textual: se autoriza a D. Alfredo Rodríguez Orgaz, delegado del Consejo Superior de Protección de Menores, para que circule libremente por Levante y Cataluña. El otro documento, expedido por el Ministerio de Justicia, Consejo Superior de Protección de Menores; en él se autoriza para que : "se traslade a Cataluña para cumplir la misión que se le ha confiado", firmado por el secretario general.

³⁶⁰ En sus escritos dice: "Al final de año no teniendo gran cosa que hacer en Alicante, me trasladé a Valencia", añade: "como siempre para comentar los acontecimientos y ver en qué se podía ayudar en la contienda".

³⁶¹ Archivo Rodríguez Orgaz.

la legación estaba compuesto con seguridad, de espías de la Policía de Belgrado"³⁶².

La estancia en ese país tuvo el fin esperado, el gobierno del Regente, el Príncipe Pablo, reconoció a Franco, teniendo que abandonar Yugoslavia los representantes del gobierno de la República.

El regreso, febrero de 1938, por decisión de Montilla fue a través de Grecia³⁶³, ya que Austria estaba bajo control alemán. Desembarcaron en Marsella el 24 de febrero de 1938³⁶⁴.

³⁶² Papeles inéditos de Alfredo Rodríguez Orgaz. Archivo Rodríguez Orgaz.

³⁶³ En Atenas se encontraron con Concha Albornoz que había sido nombrada Cónsul en Salónica, tampoco le fueron las cosas bien, en carta dirigida a A.R. Orgaz, 1-II-1938, le cuenta que la expulsaron del país por "propagandista política peligrosa", según parece pudo arreglar este incidente en Atenas y se quedó hasta fin de año, como profesora en el Liceo Francés de Salónica, la última carta desde Grecia, 30-VII-38, Archivo Rodríguez Orgaz.

³⁶⁴ Sello en el pasaporte diplomático expedido en París 2 de enero 1937, y sello de la policía francesa, puerto de Marsella 24 febrero 1937.

III.6 YUGOSLAVIA, PARIS CAMINO DEL EXILIO

Así fue como con la salida de Yugoslavia, se inició la vida de exiliado político de Alfredo Rodríguez Orgaz.

En París se encontró con numerosos exiliados españoles, Cirre, Rosemblat y Aurelio Viñas que le consiguió el puesto de profesor de español en l'Ecole de Plain Air en Mesnil - Marsan Sur Sein, (en Dreux)³⁶⁵. En este colegio, además de las clases, tuvo oportunidad de hacer una iglesia aprovechando un establo.

Proyectó una iglesia historicista, muy clásica (Figs.102 a 109, Tomo. II, en pág. 62-66) de una sola nave, con capillas laterales entre los soportes.

³⁶⁵ Se sabe por testimonio de Alfredo Rodríguez Orgaz y se conserva carta de Aurelio Viñas en que le dice debe ponerse en contacto con ese colegio (París - 5 de julio de 1938).

En este colegio permaneció prácticamente hasta el final de la guerra Española, preparando su exilio americano. Al primer lugar que pensó emigrar fue a Cuba. No fue posible, dado que este país no daba ningunas facilidades a los emigrantes, se exigía: " no sufrir enfermedades ni defecto físico alguno; ser portador del pasaporte correspondiente; que no venga a dedicarse a trabajo de ninguna clase de los considerados de salario y constituya una fianza de 500\$ moneda de curso legal en efectivo"³⁶⁶.

Los avatares de la Guerra hicieron que se encontraran en París Alfredo Rodríguez Orgaz y D. Secundino Zuazo el cual le presentó a Victorio Macho y el resultado de éste conocimiento fue que el escultor le encargó la parte arquitectónica del monumento al General Uribe³⁶⁷ de Bogotá (Fig.110, Tom. II, en pág. 67), diseñó un templo modernista, de similar lenguaje a la fuente de Cajal y del monumento a Chapí, en el Retiro de Madrid.

³⁶⁶ Documento: Secretaria en Hacienda; Departamento de Inmigración. Sello: República de Cuba; Dto. de Inmigración, 19 de abril de 1938; Salida, Registro n° 5618. Archivo Rodríguez Orgaz.

El único arquitecto español que emigró fue Martín Domínguez, como no se le reconoció el título tuvo que asociarse a Colete, Juncó y Gastón, Gómez Sampera y Díaz. Para este arquitecto ver "Nueva Forma", n° 64, Mayo de 1971.

³⁶⁷ Ni en catálogos ni Monografía de Victoriano Machó se conserva noticia de esta cooperación; solamente se conserva una carta de V. Machó a Orgaz que dice: "... celebraré me comuniqué aproximadamente la fecha que Vd. piensa regresar a París para ponernos de acuerdo sobre la ejecución de los planos que habíamos hablado" - Firmado V. Machó - 5 de septiembre de 1938. Archivo Rodríguez Orgaz.

De la amistad de Alfredo Rodríguez Orgaz con Zuazo se conserva una extensa correspondencia³⁶⁸, de ella se deduce por un lado la seguridad de Zuazo, en su futuro profesional como pensaba que sería su intervención en el Plan General de Reforma de Madrid y Barcelona, y anticipaba como continuaría con el proyecto de los Nuevos Ministerios³⁶⁹ al terminar la contienda. De tal manera proyectaba su vida que en esta correspondencia hacía saber a Rodríguez Orgaz que contaba con su colaboración al regresar a España³⁷⁰.

A partir de octubre de 1938, Zuazo dejó de ver tan claro el desenlace de la Guerra Española, pero se le ofreció una nueva expectativa de trabajo. Esta fue a través de la Legación de Colombia, en París, y su Ministro Sr. D. Gregorio Obregón el cual le transmitió en nombre de su Gobierno el deseo de que se trasladara a su país como "Arquitecto-Consultor del Gobierno". Hubo negociaciones

³⁶⁸ Del período de Guerra española se conserva desde setiembre de 1938 hasta el final de la guerra y a posteriori. El desenlace de la guerra lo presintió Zuazo clarísimamente. En una de sus cartas a Orgaz dice: "Aquí me encuentro aislado de la gente. No tengo más contacto que con Aniceto Alcalá Zamora. No creo que se cuente con él para nada, pero indudablemente, llegado el caso se solicitarán colaboraciones, no sería infructuosa la que él pudiera portar" (Pau, noviembre 1938). Archivo Rodríguez Orgaz.

³⁶⁹ Respecto a esta obra escribe: " Trabajo mucho sobre los Ministerios. Me encuentro muy inspirado, muy seguro" (San Juan de Luz, 2 de agosto 1938). Siempre se habla de un intermediario llamado Sr. Chonard, en cartas posteriores (octubre de 1938) se habla de esta persona como alguien que tenía contactos en el lado franquista, a través del Sociedad Batignolles y ya sabían hasta quién iba a ser el alcalde de Madrid. Archivo Rodríguez Orgaz.

³⁷⁰ Archivo Alfredo Rodríguez Orgaz.

complicadas y poco claras, cuya consecuencia fue que en su lugar emigrara Alfredo Rodríguez Orgaz³⁷¹.

Por una serie de "incomprensiones" Zuazo no emigró a Colombia, y fue Rodríguez Orgaz por su consejo para trabajar, pero no para hacerse cargo de las grandes obras, sino para abrirse nuevos caminos.

En la correspondencia que se conserva, entre los dos arquitectos, en una carta, D. Secundino Zuazo, le transmitía a Alfredo Rodríguez Orgaz su pesar por no haber aceptado él, el ofrecimiento del Presidente colombiano para ir a ese país.

Como conclusión, de este capítulo de la vida de Alfredo Rodríguez Orgaz podemos indicar, como en sus primeras manifestaciones profesionales, se entreveía una línea de búsqueda y acoplamiento de gustos hacia el Movimiento Moderno, que luego a su llegada a Colombia no pudo aplicar con inmediatez.

³⁷¹ Parece ser que García Reyes, ingeniero español, fue el que habló ante el Presidente de la República de Colombia sobre D. Secundino Zuazo y que cierto arquitecto español interfirió las conversaciones.

CAPITULO IV

**Alfredo Rodríguez Orgaz
en Colombia (1939-1963)**

IV.1 EL EXILIO COLOMBIANO 1939-1963

En Colombia, en los años treinta, se produjeron una serie de transformaciones políticas que dieron entrada a los liberales en el poder. En las elecciones de 1930 resultaron vencedores, y se mantuvieron hasta 1946 en que resultó elegido Mariano Ospina Pérez, cuyo mandato se vio seriamente perturbado por el asesinato del líder liberal Jorge Eleizer Gaitan (9 de abril 1948) coincidiendo con la conferencia Panamericana³⁷². Este trágico suceso dió lugar a numerosos motines en diversas ciudades que se levantaron en armas quedando seriamente dañadas por los incendios y saqueos³⁷³.

³⁷² Por acuerdo de los representantes de los distintos países acreditados se continuó la conferencia, ver "El Liberal", Bogotá, 14 de abril 1948.

³⁷³ Ver: "El Espectador", Bogotá, 12 de abril, 13 de abril, 14 de abril, 15 y 16 de abril 1948.
"El tiempo", Bogotá, 15 y 16 de abril 1948.

El asesinato de Eleizer Gaitán tuvo como consecuencia la disolución del Parlamento y la subida al poder del ultraconservador Laureano Gómez, a éste le sucedió otro conservador, Roberto Urdaneta (1951-1953), durante su mandato se vivió un período de auténtica Guerra Civil, hasta que los conservadores fueron derrotados por un golpe de Estado que dio el poder al General Rojas Pinillas (1953-1957). La toma del poder de este dictador volvió a producir una época de violencia y barbarie que dio lugar a unirse liberales y conservadores para derrocarlo. Restablecida la normalidad, se incluyó una enmienda constitucional, para repartir poderes y turno de partidos³⁷⁴ cada dieciséis años (partido liberal y partido conservador). Este arreglo pacificó la política y no el país, esta coyuntura fue poco democrática por estar apartados amplios sectores de la sociedad, y acarrió movimientos guerrilleros de corte comunista que fueron apaciguados en 1984 por el presidente Belisario Batancour al pactar el alto el fuego con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (F.A.R.C.), a cambio de un programa de amplias reformas sociales y políticas.

Desde el punto de vista económico en la década de los treinta hubo grandes transformaciones económicas, que dieron lugar a una modernización del país.

En Colombia la depresión del veintinueve produjo una caída de las exportaciones de café y un impulso de la

³⁷⁴ Denominado Frente Bipartidista, supone la crisis de la república liberal.

industrialización que tuvo como consecuencia el éxodo del campo a la ciudad.

Según Rafael López Rangel, "en la primera mitad de los años treinta las carreteras aumentan un 53%, se crean líneas de ferrocarril y se crean caminos vecinales"³⁷⁵.

El crecimiento de la población urbana fue aumentando a lo largo de los años cuarenta hasta los sesenta, que llegó a ser del 50% del total del país.

Desde el punto de vista arquitectónico de Colombia era un país atrasado en la década de los treinta, a partir de estos años se produjo un cambio fundamental de despegue hacia el movimiento moderno. Como todos los países de latinoamérica tardó en incorporarse a las nuevas tendencias. En 1928 hubo alguna experiencia racionalista que no tuvo gran transcendencia, fueron llevadas a cabo por los arquitectos Pablo de la Cruz, Alberto Martín y Vicente Nasí.

En la década de los treinta en ese país dominaba la arquitectura pintoresquista, según Ramón Gutiérrez: "el atraso en la penetración de la arquitectura moderna en Colombia se debe al éxito que tiene una línea de obras de arquitectura pintoresquista en los estilos ingleses: Tudor, Jacobeo, Reina Ana, etc."³⁷⁶ En la década de los

³⁷⁵ López Rangel, Rafael / Roberto Segre: Tendencias arquitectónicas y caos urbano en América Latina. México, Ed. Gustavo Gili, 1986, p. 83.

³⁷⁶ Gutiérrez, Ramón: Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica. Madrid, Ed. Cátedra, 1983, p. 588.

cuarenta se volverá hacia lo colonial. Los cambios formales se van introduciendo a partir de la separación de la Facultad de Arquitectura³⁷⁷ de la de Ingenieros en 1939; fue a partir de los años cuarenta cuando se introdujo la influencia de los arquitectos colombianos formados en EE.UU. que importaron las temáticas organicistas de Wright, pero hasta los años cincuenta no se incorporó Colombia, plenamente, al movimiento moderno.

Según Leonardo Benévolo: "la arquitectura colombiana presenta el resultado más unitario de toda la arquitectura latinoamericana"³⁷⁸, debido al maridaje que existe entre los avances de la arquitectura moderna y la tradición popular a través del uso del ladrillo, material tradicional de ese país.

³⁷⁷ El Arquitecto español Santiago Esteban de la Mora fue profesor de Urbanismo. Archivo Nina de la Mora.

³⁷⁸ Benévolo, Leonardo: Historia de Arquitectura Moderna. Barcelona 1982, Ed. Gustavo Gili, 1986, p. 938.

IV.2 COLOMBIA 1939-1949

Cuando llegó Alfredo Rodríguez Orgaz a Colombia tenía el mismo sentimiento que el resto de los españoles de "la diáspora", aquello no iba a durar, pero duró mucho tiempo. Hubo circunstancias especiales en aquel singular exilio y que si algo tuvo de positivo fue que, dada la emigración masiva de profesionales, en los países de destino nunca se encontraron solos. Así Alfredo Rodríguez Orgaz se encontró, en Colombia, con dos compañeros, Santiago Esteban de la Mora y Germán Tejero; con éste último le unió una gran amistad y mantuvieron una colaboración profesional, en un primer momento, juntos realizaron tres obras, dos hoteles, uno en Bucarica y otro en el Socorro, y una cárcel en Cundinamarca.

A parte de estos trabajos, ocasionales, el abrirse camino en un país nuevo, con una arquitectura diferente, y una forma de trabajo distinta, fué muy duro.

Alfredo Rodríguez Orgaz, cuando salió de España, era muy joven, pero dejaba una obra realizada de gran interés.

El cambio de país, fue muy impactante para este arquitecto, era como una marcha hacia atrás, no porque en España estuviera tan avanzada la arquitectura, y se reconociera y se edificara según las pautas del movimiento moderno, sino que sí se tenía conciencia de él, en sectores más cosmopolitas había empezado a penetrar y ser aplicado, como una forma de lenguaje arquitectónico que cumplía con las necesidades que requería una nueva sociedad.

Por el contrario, Colombia, acababa de separarse la Escuela de Arquitectura de la de Ingeniería (1939). Los nuevos edificios de dos o tres pisos se hacían en "estilo francés", las residencias en "estilo inglés", esta arquitectura estaba muy lejos de la dialéctica europea y sus controversias. A esto, había que añadir las condiciones de trabajo muy diferentes a las de España, no existía la figura del arquitecto particular con su propio estudio personal, ni la del delineante, ni contratista, sino que todos estaban englobados en una firma.

Por esa razón tuvo, en un principio, que integrarse en la firma Child-Davila y Luzarno & Cia, y posteriormente con la firma Saenz de Urdaneta.

Otra peculiaridad era que muchos de los oficios de tradición hispana se habían perdido, como el de herrero, en un país en que se conserva una rejería de la colonización, espléndida; esto, que parece banal, a la hora de proyectar suponía mucho más trabajo, en cada edificio que incluía una verja, la tenía que diseñar e incluso explicar al artesano cómo se debía realizar.

Hay un ejemplo muy curioso. Para el Palacio Arzobispal, como no tenía quien le hiciera todo ese tipo de trabajo, se tuvo que inventar Alfredo Rodríguez Orgaz una falsa verja, hecha con tubos y dándoles la forma un tornero. Igual ocurría con los cerrajeros, les tenía que diseñar hasta el último detalle. Así podríamos continuar con muchos oficios, y estas peculiaridades explican por qué hay proyectos que tienen más de trescientos planos y hasta seiscientos planos (Banco de la República).

Otra particularidad de este país era la existencia de la figura del "arquitecto asesor", cargo que favoreció enormemente a Alfredo Rodríguez Orgaz, ya que a raíz de la reforma y construcción del Banco en la República (antiguo Banco Cafetero), fue nombrado arquitecto asesor del Banco, haciendo todas las obras de nueva planta y reformas de edificios de esta entidad en todo el país, en un momento de despliegue económico. Esta misma figura profesional, también existía en el ámbito de la curia eclesiástica, cargo que le fue otorgado después del éxito obtenido en la restauración y modificación de la fachada de la Catedral de Bogotá.

Pero, para alcanzar estos nombramientos, tuvo que quemar varias etapas. En un primer momento, a parte de las colaboraciones, puntuales, con Germán Tejero, realizó pequeños proyectos en los cuales suponemos que tendría ayuda de García Reyes³⁷⁹, ya que iba recomendado a él por Zuazo. De cualquier forma, no debió ser una etapa muy fácil, ya que hemos encontrado trabajos que nos dan la sensación de "probar suerte". Es un momento en que se tiene que adaptar a la obra de encargo, bancos neoclásicos y casas en los diferentes estilos.

En los primeros edificios que proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz en Colombia utilizó un lenguaje clásico, con reminiscencias del pasado hacia el exterior y de modernidad hacia el interior, se aprecia tanto en la distribución de las plantas, como en confort. Según fueron pasando los años se nota al examinar los proyectos una evolución en su obra, tanto en la estética como en la aplicación de una tecnología puntual.

Los primeros trabajos en ese país los tuvo que realizar en la corriente que estaba mas de "moda", desde el inicio de los años treinta en Colombia, como en otros países de Hispanoamérica, esa forma de expresión era la Arquitectura de tradición hispana, como una búsqueda de identidad, una

³⁷⁹ En una carta de Zuazo a Alfredo Rodríguez Orgaz, 21 de mayo de 1939, le escribe: "yo estoy seguro que García Reyes le ayudará y aconsejará, le acompaño esta carta de García Reyes". En carta posterior de Zuazo a Rodríguez Orgaz, 3 de junio de 1939, se entiende que éste último había visitado al ingeniero García Reyes; archivo personal Alfredo Rodríguez Orgaz.

vez olvidadas las reticencias del colonialismo y pasada la euforia de la independencia. Este lenguaje, lo aplicó Alfredo Rodríguez Orgaz con inteligencia y habilidad, descartando folclorismos, buscando lo mejor en la tradición constructiva hispana, como porches, patios, balconadas, realizando con los materiales característicos de esta arquitectura como ladrillo, teja, madera, de tal manera que supo establecer una interesante dialéctica, teniendo en cuenta los rasgos de expresión local, regional y nacional.

La actividad creadora de Alfredo Rodríguez Orgaz, en esos años del exilio no se ciñó a la arquitectura, sino que dedicó parte de su tiempo al diseño de muebles³⁸⁰, inventó un sistema de calor³⁸¹, e incluso diseñó un sistema de andamiaje³⁸²

³⁸⁰ Apénd. n°21.
³⁸¹ Apénd. n°22.
³⁸² Apénd. n°23.

IV.2-I RESIDENCIAS UNIFAMILIARES Y PISOS

RESIDENCIA DE LA SRA. NUYS. CALI

Octubre de 1939

(Figs.111-119, Tom. II, en pág. 68 -69)

En los alzados vemos que el arquitecto ha dejado las experiencias racionalistas de los proyectos de las escuelas de Granada, tiene que acomodarse a unas formas tradicionales, dados los condicionantes ambientales y culturales.

En los alzados vemos potentes cubiertas inclinadas aprovechadas como buhardillas, que reflejan la descomposición volumétrica de la planta, los huecos son de proporciones clásicas. La planta del edificio es asimétrica, se descompone en dos cuadrados, el menor

albergará la zona de servicios y el mayor la zona principal.

También podemos observar en la pérgola que circunda la parte principal, la intención de relacionar espacio abierto circulante y espacio interior.

ANTEPROYECTO RESIDENCIA PARA EL DR. D. BENJAMIN ROCHA,
BOGOTA

1941

Anteproyecto (Figs.120 Y 121, Tom. II en pág. 70-71).

La propuesta de Alfredo Rodríguez Orgaz para esta vivienda es similar a la anterior, ha dejado atrás los experimentalismos, utiliza una dialéctica más próxima a la arquitectura colonial.

En planta, juega con una descomposición volumétrica que se refleja en cubierta. Se adapta el arquitecto al encargo de un cliente con un alto "status" social; para dar solución a las necesidades del cliente proyecta un edificio de dos alturas. La primera planta³⁸³, o principal, corresponde a garaje, zona de servicio y recibo, la segunda planta se destina a zona privada.

Pone en este anteproyecto de manifiesto el valor de la arquitectura tradicional de raíz hispana tanto en la

³⁸³ En Colombia denominan primera planta a la planta baja.

cubierta de teja, como en los paramentos enfoscados, los huecos clásicos y diseño de terrazas-galería.

ANTEPROYECTO DE RESIDENCIA PARA EL DR. EDUARDO ZULETA,
BOGOTA

1940

(Fig.122, Tom. II, en pág.72).

Este anteproyecto tiene de original la planta, al tenerse que adaptar al solar en esquina y no regular; adopta en el ángulo de fachadas (Carrera 3° / Avda. Jiménez Quesada) por transformarla en una forma elíptica donde ubicará el salón, a partir de este elemento se organiza la vivienda.

RESIDENCIA PARA D. JULIO CARO, BOGOTA

1944

(Figs.128 a 126, Tom. II, en pág. 75-78).

Ubicada en la Carrera 7°, en un solar regular, proyecta Rodríguez Orgaz una vivienda de dos plantas y mansarda, cubierta de faldones, y teja. Los paramentos son de ladrillo visto, ambos materiales de tradición hispana; el edificio se apoya en un zócalo de piedra. La planta es más bien irregular, una yuxtaposición de volúmenes, que se refleja en fachada, como juego de volúmenes, y en la cubierta fragmentada. En la primera planta, situó la zona

de servicios, garaje y recibo; en la segunda planta la zona privada.

La dialéctica empleada en esta vivienda es un tanto ecléctica, emplea desde ventanas de módulo convencional a un balconcillo inglés y un porche con columnas dóricas que se corresponden en la planta superior con una logia con columnas jónicas. Esa mezcla de tradición y modernidad se utiliza también en el interior, con hall, adornado con veneras clásicas, produciendo un resultado un tanto confuso.

RESIDENCIA PARA D. PEDRO DAVILA

1944

(Figs.127-134, Tom. II, en pág. 79-80).

En planta emplea una distribución similar, son dos formas regulares yuxtapuestas y dos plantas. La planta baja una de las formas, la menor, se asigna como zona de servicio; la otra, como zona de recibo, ésta se organiza alrededor del hall, unidos estos dos espacios por un pequeño rectángulo que actúa de distribuidor e independiza las dos zonas. La segunda planta se designa como zona privada.

La parcela es menor que la del edificio anterior, se aprovecha, este terreno, para que todas las habitaciones tengan una zona ajardinada. La cubierta es de teja,

descansa sobre una cornisa que apoya en ménsulas de madera, los paramentos están enfoscados.

Alzados:

Fachada principal: en la planta baja hay una distribución asimétrica de los huecos, la puerta principal está flanqueada a la izquierda por dos pequeños huecos de medio punto y a la derecha por una ventana clásica con una reja de tradición hispana. La puerta barroca, formada por dos pilastras cajeadas, que sostienen un entablamento, y encuadran un arco carpanel (la puerta de acceso principal); sobre el entablamento apoya un frontón mixtilíneo, a la derecha de esta puerta está la de servicio, de tamaño menor y sin adornos, se ha potenciado la principal tanto por el tamaño como por el ornato.

La separación entre las dos plantas se acentúa por una moldura que recorre el edificio y marca la horizontalidad, único adorno de la fachada. La distribución de huecos también es irregular.

En la segunda planta -fachada principal- en el centro, en eje con la puerta de acceso de la planta baja, diseñó dos huecos menores verticales, y a la izquierda, de éstos, uno menor de medio punto y al lado derecho, de los centrales, tres pequeños se repiten y establecen una dialéctica con la portada, al tener como soporte dos columnas salomónicas centrales, de menor tamaño pero similares a la de la puerta principal; estos huecos sirven de ventilación para la escalera. La segunda fachada en la

planta baja se situó el acceso al salón y que se corresponde con el acceso en la planta superior al dormitorio principal.

Tiene influencia colonial, con logia en la parte superior, con balaustrada de madera. En la planta baja la puerta de acceso al jardín es de dos huecos, también con arcos carpanel que descansan en una columna salomónica con capitel corintio. A la derecha hay una gran ventana con reja de tradición hispana.

Tanto las balaustradas como la rejería fueron diseñados por Alfredo Rodríguez Orgaz.

En la fachada posterior a la principal hay una cierta simetría de distribución de huecos.

En este edificio vemos el empleo de tradición y modernidad, con la claridad que caracteriza la obra de este arquitecto.

RESIDENCIA PARA DÑA. TERESA TANCO, BOGOTA

1947

(Figs.135 a 140, Tom. II, en pág. 79-80)

La planta es similar a la anterior, dos formas regulares yuxtapuestas, una de servicio y otra de recibo, en la planta baja. En la segunda planta, la zona menor de servicio (de la planta baja) se corresponde con la zona de

servicio de la planta superior, y la zona de recibo se corresponde con la zona privada de los dueños de la casa; la independencia de ambas zonas está acentuada por escaleras independientes.

Alzado: proyecta Alfredo Rodríguez Orgaz huecos regulares en planta baja, apaisados en la zona noble con columnas clásicas (fachada oeste); en la fachada sur o principal, para el acceso proyecta las mismas columnas de mayor tamaño, que potencian la entrada principal con un pórtico. La cubierta es de teja sobre cornisa, la yuxtaposición de volúmenes se refleja en los quiebros del tejado, utiliza paramentos de ladrillo visto.

Aquí como en el edificio anterior diseñó la misma moldura que recorre el edificio, acentuando la separación entre primera y segunda planta, a la vez que marca la horizontalidad; el ornato de este edificio, está más simplificado que en las anteriores viviendas, nos remite a la tradición clásica.

RESIDENCIA PARA EL DR. D. FRANCISCO CARDONA, BOGOTÁ 1942
(Figs.141 a 149, Tom. II, en pág. 81-90).

Este edificio no se llegó a construir por problemas familiares. Se proyectó de dos pisos y mansarda. Los paramentos estaba previsto realizarlos en ladrillo visto y la mansarda con teja.

La planta es irregular, una superposición de formas regulares en ángulo recto.

En la primera planta, la zona de servicio y la principal están independizadas por un gran hall hacia la fachada principal, y hacia la posterior el office. La escalera principal arranca desde el hall en el eje transversal, y la de servicio desde el eje longitudinal en el office. La segunda planta se distribuye simétricamente a los lados de un pasillo (en el eje transversal del edificio) y el hueco del hall. Como ornato utiliza la riqueza de posibilidades que tiene el juego del ladrillo. Tiene este proyecto ciertas reminiscencias inglesas.

EDIFICIO DE APARTAMENTOS PARA EL DR. FEDERICO LLERAS,
RESTREPO, BOGOTA,

Carrera 4° /Calle 12.

1945

(Figs. 150-154, Tom. II, en pág. 91-93)

Se proyectó y edificó un edificio de cuatro plantas y mansarda. El solar de 511'40 m², se cedieron 98'40 m² al municipio para aceras, se edificaron 353 m², y 60 m² se emplearon para patios.

Alfredo Rodríguez Orgaz proyectó este edificio como dos unidades diferentes, el servicio de acceso y calderas

comunes, y dos portales y dos viviendas para los porteros, independientes.

Dada la forma regular del solar, Alfredo Rodríguez Orgaz proyectó un edificio de planta regular; dado a que se cedió 98,40 m² al municipio, al edificio de la izquierda se le da una forma achaflanada, esquina k 4^a / C. 12. La primera planta se destina a portales situados en el eje longitudinal, y las escaleras en el eje transversal, al fondo del edificio, para aprovechar en alzado la distribución hacia el exterior del espacio; en esta planta también se sitúan las viviendas para los dos porteros de cada bloque, y cuatro despachos, dos grandes en cada bloque, y dos menores. En ambos inmuebles, proyectó cuatro viviendas por planta de idéntica distribución, todos son exteriores y tienen ventilación directa.

La quinta planta, la mansarda, se divide en dos viviendas.

Para la solución exterior de este edificio, adoptó un lenguaje clásico que nos remite, en cierto modo, por las mansardas a la arquitectura francesa, pero con una depuración del léxico, que muestra una clara intención, Alfredo Rodríguez Orgaz, de racionalizar el conjunto.

En las fachadas hay una cierta simetría rota por el quiebro del chaflán que se acentúa por el efecto plástico de los paramentos de ladrillo y piedra.

Emplea Rodríguez Orgaz una estética similar al Liceo Pasteur, o al Colegio de los P.P. Maristas, pero se aprecia una evolución en el empleo más seguro de lo que podríamos llamar racionalismo clásico.

IV.2-2 HOTELES, HOSPEDERIAS

HOTEL EN BUCARICA (BUCARAMANGA)

1941

(Figs 155-158, Tom. II, en pág. 94-95).

El único plano que hemos conseguido de este proyecto es del patio principal. Se sabe, por la correspondencia de Tejero-Rodríguez Orgaz, que el que hizo el proyecto fue Rodríguez Orgaz, y Tejero dirigió las obras.

Destaca la dimensión de horizontalidad de los vanos sobre la verticalidad, como una nota de modernidad, junto a las fachadas y cubiertas planas. El ornato nos remite a la tradición hispana, emplea rejas de hierro forjado y azulejos para enmarcar los vanos.

HOTEL EN EL SOCORRO³⁸⁴, BUCARICA (BUCARAMANGA)

1941-1944

(Figs.159-161, Tom. II, en pág. 96-97)

Fachada principal:

Cubierta de dos faldones con teja de tradición hispánica,

El único ornato en fachada, es la galería o balconada que nos remite a la misma tradición, y es característica de esta región de Colombia.

En cuanto a los vanos, hay una yuxtaposición rítmica de vanos justificada por la galería, ésta destaca la zona noble del piso superior e impone las medidas de los huecos de la planta baja.

Emplea una forma trapezoidal en planta, virada a la derecha, en rotonda, para destacar la zona noble de salones, bar y comedor.

En el interior, el edificio, tiene una organización claustral alrededor de un patio, el piso inferior con arcos de medio punto y la galería superior adintelada con columnas pareadas que se corresponden con los pilares de los arcos del piso inferior, es una reminiscencia del renacimiento italiano y que llega a Colombia a través de

³⁸⁴ Ha sido declarado monumento nacional entre otras cosas por su "integración en la vida urbana". Patiño de Borda, Mariana, Monumentos Nacionales de Colombia. Bogotá, impreso por Ed. Escala, 1983, p. 194.

España y los tratados de arquitectura; esta misma composición la tiene la Universidad de Rosario de Bogotá.

El desnivel del terreno se aprovecha para servicios.

Hay un deseo de clasicismo y modernidad que se repite en la obra de Alfredo Rodríguez Orgaz, la modernidad se aprecia en la dimensión de los huecos en la fachada principal, y la tradición en la composición; uso de materiales, tratamiento de los paramentos enfoscados y la utilización de piedra enmarcando puertas y ventanas.

HOTEL EN BOGOTA

Carrera 7^a / C. 42

1942

(Figs.162-164, en Tom. II, en pág. 98-100).

Este Hotel fue proyectado por Alfredo Rodríguez Orgaz trabajando con la firma Child Davila-Zugardo y CIA. S.A.

Se levanta sobre un solar de planta regular, con sólo un muro de medianería, ya que opuesta a la Carrera 7^a existía una calle particular, en esta fachada se situó la entrada principal, marcando el eje de simetría.

La organización de este edificio es el siguiente: planta semisótano con ventilación directa, destinada a garaje, servicios, café, grill y cabaret. Primera planta con un gran hall de acceso, es un patio cubierto, alrededor del

cual, en los restantes cinco pisos, se organizan las habitaciones, éstas tienen todas ventilación directa, tanto las interiores como las exteriores (K 7ª, C. 24, C. Particular).

En alzado, la descomposición volumétrica de este edificio es el siguiente: un basamento almohadillado y coronado por una moldura potente con huecos de diferente tamaño dada la inclinación de las calles k 7ª /C. 24; en la confluencia de estas calles, el basamento se quiebra para albergar un acceso secundario del hotel, en chaflán, esta puerta se compone de tres huecos, uno central y dos laterales menores.

Al basamento se superpone un segundo orden, apilastrado estriado y coronado también por potente moldura. Las pilastras enmarcan las ventanas que tienen un tamaño igual en horizontal y muy superior en vertical, el ritmo se quiebra con el chaflán, al estar potenciada la importancia del acceso al hotel por huecos muy superiores en vertical.

Este piso está coronado por otra potente moldura sobre el que descansan pilastras lisas que enmarcan huecos de los pisos segundo, tercero y cuarto, y marcan la verticalidad, sobre ellos descansa un potente entablamento sobre el que descansan pilastras de menor tamaño, enmarcando los huecos del quinto piso, sobre estas apoya una cornisa que soporta un antepecho de huecos y paramentos lisos.

Los huecos de los pisos segundo, tercero, cuarto y quinto, no siguen el mismo ritmo que los pisos inferiores. Vemos la intencionalidad de Alfredo Rodríguez Orgaz de marcar la horizontalidad con molduras, entablamento, cornisas, y la verticalidad con el orden apilastrado y por el ritmo que siguen los huecos a partir del segundo piso; los huecos de los ángulos de las fachadas, son la mitad de anchos que los de las zonas centrales, lo que acentúa la verticalidad.

Cabe también destacar el juego experimental con los materiales, la influencia de Zuazo es notable.

HOSPEDERIA DE ZIPAQUIRA

1945

(Figs.165 a 171, Tom. II, en pág. 101-106).

Esta hospedería, junto a las minas de sal, fue un encargo del Banco de la República; Esta se llevó a cabo en dos épocas, 1945 y 1953. Todo el conjunto, la primera parte y la ampliación, se realizaron en estilo colonial.

La planta irregular es el resultado de la yuxtaposición de dos cuadrados de diferente tamaño, el menor corresponde a una de las fachadas laterales, donde se proyecta una rotonda para aprovechar las vistas, alberga el comedor, cocina, office y otros servicios. En alzado tiene una sola

planta con cubierta de teja. La parte del edificio que corresponde al cuadrado mayor se organiza alrededor de un patio, de forma regular, en esta zona se ubican los dos accesos al edificio, uno en la fachada principal, en el eje transversal, y otra en la posterior. En el eje longitudinal: en alzado tiene esta parte del edificio dos plantas, en la planta baja, patio, zona de recepción, en la superior dormitorios y sus servicios.

Hay una fragmentación de las cubiertas debido a la yuxtaposición de los dos cuerpos y a la importancia que se ha querido dar al cuerpo de acceso.

La fachada principal tiene reminiscencias de la arquitectura colonial doméstica, con balcón corrido en la 2ª planta, típico de Zipaquira; antepecho y soporte en madera, decorado con una talla de punta de diamante rebajado.

Debajo de éste balcón, diseñó tres ventanas que se apoyan en pilastras dóricas cajeadas con arcos carpaneles, este ritmo se mantiene en el patio interior, arco y dintel. En la zona intermedia, entre la puerta de acceso y las ventanas, en la planta alta proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz un balcón corrido que, en la parte baja, se corresponde con tres ventanas menores de medio punto, sostenidas por pilastras y celosías de reminiscencias mudéjares.

La puerta de acceso principal emplea un lenguaje protorrenacentista, un arco sobre pilastras cajeadas, con

adornos en el fuste, tiene cierta similitud con las columnas de la casa de los Cuatro Bustos de Cuzco (Perú)³⁸⁵, en las enjutas lleva un adorno geométrico de molduras.

³⁸⁵ Construida a finales del S. XVI - Summa Artis - Vol. XXVIII, Espasa - Calpe, Madrid, 1992, p. 384.

IV.2-3 INSTITUCIONES BANCARIAS

BANCO DE LA REPUBLICA

1939-1940

(Figs.172-173, Tom. II, en pág. 107).

El primer encargo importante que tuvo Alfredo Rodríguez Orgaz al llegar a Colombia fue la fachada norte del Banco de la República que había quedado al descubierto al abrirse la nueva Avda. Jiménez Quesada³⁸⁶. Este costado del edificio daba anteriormente a un patio y carecía de ornamentación. Se trataba de solucionar un problema de composición. El edificio estaba construido en un estilo renacentista propio de la arquitectura bancaria de los años veinte.

Se puede comparar el lenguaje adoptado por Alfredo Rodríguez Orgaz en este edificio con el Banco de España en Granada, o con el edificio de la misma entidad de

³⁸⁶ También hizo la remodelación interior del Banco.

Córdoba. Ambos bancos se realizaron según los proyectos de Zuazo con los que guarda una evidente relación plástica³⁸⁷.

Se concibe la fachada como un templo corintio sobre un podium, y coronado por un ático que descansa sobre una potente cornisa. La claridad compositiva se ve reforzada con pilastras adosadas en los paramentos de los ángulos que enmarcan la alternancia con columnas.

La composición simétrica se resalta con las columnas corintias que descansan sobre las puertas de acceso y la potente cornisa coronada por dos floreros.

En la sala de operaciones emplea un lenguaje funcional y esquemático de austera planimetría, en el que el único adorno que se potencia es la riqueza de los materiales.

El encargo de esta fachada y reforma del Banco, supuso para Alfredo Rodríguez Orgaz, el nombramiento de Arquitecto Asesor del Banco, encargado de todos los edificios del banco en todo el país, y por esta razón tuvo una gran actividad, como dice Rafael López Rangel: "la superación de la llamada República Señorial viabilizó también la formación del mercado interno a nivel nacional, y, en consecuencia, una mayor integración territorial del país siendo básicamente la década de los cuarenta cuando se dejan sentir las mejoras de los años treinta"³⁸⁸.

³⁸⁷ No es de extrañar la influencia de Zuazo ya que Alfredo Rodríguez Orgaz dirigió las obras de estos bancos en 1933, cuando era Arquitecto Municipal de Granada y había colaborado con él.

³⁸⁸ Rafael López Rangel/Roberto Segre. Op. Cit., p. 83

Suponemos que por falta de información, Alberto Saldarriego en su libro Arquitectura y Cultura en Colombia adjudica esta obra a otro arquitecto³⁸⁹.

BANCO DE LA REPUBLICA EN PASTO

1944

(Figs.174 a 178, Tom. II, en pág. 108-109).

Dado las características del solar, Alfredo Rodríguez Orgaz tuvo que trazar una planta irregular, asimétrica. Es una planta en que el eje de simetría no coincide con el eje de acceso al Banco.

Hacia el exterior adopta un lenguaje clásico, con voluntad académica.

Para la fachada principal, dada la función edílica de este edificio, optó por diseñar un templo dórico simplificado, desplazado hacia a la derecha. Este templo alberga en la planta baja la zona de acceso al público, y el segundo piso se concibe como zona privada del Banco; la cubierta del templo, un ático, hace las veces de terraza. En el tercer piso está prevista la vivienda del director

³⁸⁹ Alberto Saldarriago Roa: Arquitectura y Cultura en Colombia. Ediciones de la Universidad nacional de Colombia, p. 85. Publica una foto de esta fachada y en el pie de la foto se lee: Edificio: Pedro A. López, Bogotá 1919-1924. Proyecto.

de esta entidad. La entrada a este piso se proyectó siguiendo el eje axial de entrada al público como un tercer cuerpo añadido, con acceso independiente al Banco.

En las fachadas laterales se repite el orden clásico en que resalta la simetría; el piso y la cornisa recorren el edificio. Los huecos fueron diseñados de proporciones clásicas alternan con pilastras que con los florones del entablamento marcan una intención de depurado clasicismo. En el ático también ha empleado el mismo ritmo. Las cubiertas, éstas disimuladas por una cornisa menos potente y un entablamento, y para la cubierta optó por realizarla de teja.

BANCO DE LA REPUBLICA EN BUENAVENTURA

1945

(Figs.179 a 184, Tom. II, en pág. 110-11).

Repite el esquema del Banco anterior, planta baja y segundo piso.

La planta es en T. En la fachada posterior, en el ángulo posterior se añade un cuerpo de planta cuadrada como acceso a la vivienda, la planta igual que la fachada, es simétrica.

En la fachada principal optó por una solución palladiana: una columnata dórica gigante que alberga las

dos plantas inferiores y una logia superior en la que se repite el orden del piso inferior. La dialéctica en este edificio es como caracteriza a Rodríguez Orgaz de clasicismo moderno.

Emplea planta libre que facilita la distribución de espacios.

BANCO DE COLOMBIA, BOGOTA

Agosto 1945

(Figs.185-186, Tom. II, en pág. 112-113).

De esta entidad sólo se ha podido conseguir las plantas, no hemos encontrado ni alzados, ni fotografía.

Situación Carrera 8ª / C. 13, entrada por la carrera 8ª. siendo la sede central de este Banco, es un edificio más importante que los anteriores, según se aprecia en las dimensiones de las plantas. Consta de sótano, semisótano y siete pisos, todos son dependencias del banco.

El solar al que se tuvo que adaptar Alfredo Rodríguez Orgaz era irregular, por lo cual tuvo que trazar una planta asimétrica; siendo más profundo el eje longitudinal, proyectó una planta en la que se superponen volúmenes regulares.

La escalera que une todas las dependencias es de caracol.

Semisótano, primer y segundo piso son dependencias abiertas al público; el resto se proyectaron para dedicarlas a zonas privadas del banco.

BANCO DE LA REPUBLICA EN FLORENCIA

1945

(Figs.187a 190, Tom. II, en pág. 114-115).

Propuso dos soluciones de fachada. De este banco no se ha encontrado el plano "nuevo", o segunda solución de fachada. La primera solución es una solución clásica con influencia herreriana en los adornos pirámides y bolas, las ventanas recuerdan a Vignola. En el patio interior de dos alturas optó por la solución de arco y dintel, también tiene reminiscencias herrerianas.

La planta es regular, la distribución asimétrica adaptándose a las necesidades de la entidad, con pórtico en la fachada principal y en la posterior. La segunda planta se destinó para vivienda; se puede ver que los pórticos (anterior y posterior) se aprovechan como logias, empleó un orden apilastrado.

BANCO DE LA REPUBLICA EN LETICIA

1945

(Figs.191 a 193, Tom. II, en pág. 116-117).

En esta agencia adoptó una planta en U, hay una perfecta correspondencia de interior y exterior. Utilizó un lenguaje formal, mezcla de academicismo y funcionalismo, se aprecia claridad y simetría. Consta de dos plantas, la inferior abierta al público y la superior para vivienda.

La fachada principal consta de un orden gigante apilastrado que descansa sobre un estilobato. La parte superior del edificio se remata con un entablamento sobre el que apoya una potente cornisa que recorre todo el perímetro del edificio hasta llegar a la parte posterior del mismo, y se quiebra al llegar al patio que alberga los brazos de la U. A esta cornisa se superpone otro entablamento y una cornisa dentada que oculta la cubierta a dos aguas de la fachada principal.

La fachada posterior: este cuerpo es simétrico respecto a la fachada principal del edificio. Los brazos de la U albergan un jardín; están rodeados por una galería, y se rematan con cubierta a dos aguas, y una baranda.

En el diseño de los huecos se aprecia una intención de marcar las partes nobles de representación y las diferencia Alfredo Rodríguez Orgaz diseñando los huecos del frente de los brazos de la U de diferente tamaño que

son la cuarta parte de tamaño que los de las fachadas principales.

Es indudable la influencia palladiana de este edificio, en el que cabe destacar la seguridad que va adquiriendo Alfredo Rodríguez Orgaz en este país.

REFORMA DEL BANCO DE LA REPUBLICA EN CUCUTA

1947

(Figs.194 a 199, Tom. II, en pág. 118-119).

Consta de dos pisos, cubierta de faldones y teja. La planta es cuadrada con dos fachadas principales. El primer piso es el de acceso público (Carrera 5ª), y la segunda fachada se proyectó en ángulo recto con el Parque Santander.

Para ordenar la fachada empleó un lenguaje clásico con un orden compuesto con pilastras y cornisa con modillones. Para el embellecimiento de estas fachadas empleó un enchapado en piedra.

En la distribución de las plantas, conserva en la distribución el mismo rigor, claridad y funcionalidad que en las otras entidades de nueva planta.

BANCO DE LA REPUBLICA EN BARRANQUILLA

1946

(Figs.200, Tom. II, en pág.120).

Planta en U, similar al Banco de la República en Leticia. Sólo se han encontrado los planos de las plantas del 3°, 4° y 5° piso.

La fachada regular, simétrica, adopta una dialéctica clásica. El ritmo le marcan huecos, y las columnas jónicas del pórtico.

Amplias superficies lisas que por claridad diseño recuerda a Loos, como diría Leonardo Benévolo: "contrapone la modestia y la discreción al culto a la originalidad"³⁹⁰.

³⁹⁰ Benévolo, Leonardo: Historia de la Arquitectura Moderna. Barcelona, 1986, Ed. Gustavo Gili, p. 339.

IV.2-4 CARCELES

CARCEL EN CUNDINAMARCA

1945.

(Fig. 201, Tom.II, en pág. 121)

Este edificio lo proyectó y realizó Alfredo Rodríguez Orgaz en colaboración con Tejero. La planta es de cruz griega, con un cuerpo transversal al eje longitudinal, donde ubicó el acceso principal, cuyo esquema se repite en las tres plantas. La intercesión de los brazos, hacia el exterior se aprovechan como cuatro patios para los reclusos, separados unos de otros.

En los brazos de la cruz Alfredo Rodríguez Orgaz proyectó un pasillo central y a ambos lados celdas; situó en el cuerpo transversal servicios, enfermería, biblioteca, comedor, etc.

El alzado consta de tres plantas, el cuerpo central, donde se unen los brazos de la cruz, actúa de distribuidor, es de superior altura.

La cubierta es de teja, y todas las celdas se proyectaron con ventilación directa.

El esquema empleado es el de Filarete, o el Hospital de los Reyes Católicos, de Toledo, realizado por Egas.

IV.2-5 CENTROS DE ENSEÑANZA

LICEO FRANCES LOUIS PASTEUR

Calle 87, entre Carrera 7^a y 8^a.

(Fig. 202 a 210, Tom. II, en pág. 122-125)

Fue proyectado como centro de enseñanza, jardín de infancia, primaria y secundaria para niños y niñas, en secciones diferentes.

Dado el condicionante de la separación de niños y niñas, proyectó pabellones independientes. En un lote de 9.613 m² se edificó un edificio de 4.445 m², distribuidos en semisótano 271 m², primer piso 1.457 m², segundo 1.228 m², tercer piso 1.196 m², mansarda 223 m² y jardín de infancia 90 m²; dejando un terreno libre alrededor de 8.086 m² como parque, también, tuvo en cuenta, el arquitecto, la posibilidad del crecimiento de este centro.

Para el jardín de infancia diseñó un pequeño pabellón de planta cuadrada, consta de servicios, una clase y un despacho independiente del edificio principal, sólo unido a este por un pasaje cubierto.

Alfredo Rodríguez Orgaz empleó, tanto en este edificio como en el grande, fábrica de ladrillo y mansarda, que nos remite a la arquitectura francesa.

Los huecos son clásicos de forma regular, con un único adorno, una ménsula. El tamaño de los huecos varía según la orientación, siendo diferentes unos de otros por razones climáticas. Los de la fachada norte y oeste son la mitad de rasgados que los de la fachada sur, ya que éstos son puertas de igual tamaño que la puerta de acceso al edificio.

Se aprecia en todo este conjunto una intención de comunicación interior, y exterior al jardín.

El segundo edificio se compone de cuatro pabellones unidos entre sí en los ángulos y organizados alrededor de un patio cubierto y dividido para recreo de niños y otro de niñas. A uno de los lados del cuadrado, el que corresponde a la fachada principal, se le añade otro cuerpo a modo de un palacete, con pórtico con un orden gigante de pilares, con entablamento y cubierto por mansarda, en la que proyectó la vivienda del director, en el resto del edificio dominan las líneas rectas por estar rodeado por una cornisa, en el que se apoya un ático que

esconde la cubierta de faldones y de teja. Es una fachada asimétrica, sólo guardan cierta simetría algunas partes de las fachadas.

Cada pabellón consta de tres pisos, en la planta baja del pabellón central situó el hall, anfiteatro para 500 personas, salas de visitas, de profesores, etc. La entrada de niños y niñas fueron proyectadas independientes. Este pabellón va unido a dos pabellones laterales, que en la planta baja están proyectados como patio de gimnasia. Estos dos pabellones se unen a otro opuesto a la fachada principal que se destinó para comedor, y es de una planta. El resto de los pisos más o menos se distribuyen simétricamente, cumpliendo las necesidades docentes, estudio, biblioteca, manualidades, etc.

INSTITUTO DEL CARMEN DE LOS HERMANOS MARISTAS, BOGOTÁ

1943-1944

(Figs.211 a 216, Tom.II, en pág.126-129).

El edificio consta de tres plantas y mansarda. Adoptó una planta regular, el conjunto del edificio se organiza en torno a un patio, con una solución claustral (arco de medio punto en la planta baja y dintel recto en los otros pisos).

El léxico empleado en los alzados es bastante confuso, almohadillados en piedra que recuerdan los palacios

italianos del renacimiento. Algunas cosas nos remiten al barroco francés, de nuevo proyectó una mansarda, también se aprecian vestigios de la arquitectura escurialense, y empleó ciertos elementos que recuerdan a Gutiérrez Soto.

Sin embargo, a este confusionismo estético hay que anteponer la clara distribución del interior, como dijera Bruno Zevi, "lo más importante de un edificio es el espacio, aunque: no significa de ninguna manera que el valor de una obra arquitectónica se agote por el valor del espacio"³⁹¹.

El material empleado: piedra para zócalos y arcos, paramentos de ladrillo y mansardas de pizarra. En la capilla optó una solución neoclásica, con cúpula, baldaquino y pilastras dóricas.

³⁹¹ Zevi, Bruno: Saber ver arquitectura. Ed. Poseidón, 1991, p. 29.

IV-2-6 CENTROS OFICIALES

REFORMA DEL PALACIO DE LA GOBERNACION DE BOCAYA, TUNJA
1943.

(Figs.227 a 284, Tom. II, en pág. 130-134).

Fué encargado a Alfredo Rodríguez Orgaz la reforma de un edificio anterior, de hechura pobre. Para cumplir con este cometido diseñó unas fachadas que cumplieran la misión edílica que debía asumir.

En alzado proyectó un edificio que recuerda al palacio de Monterrey (Salamanca), con paramentos lisos y una torre con cresteria y logía, en una esquina. Potencia la importancia del acceso.

El primer cuerpo del edificio apoya en un pequeño basamento para salvar el desnivel del terreno.

El acceso se estructura en dos cuerpos o pisos como todo el edificio. Para el cuerpo inferior, donde se encuentra la puerta adintelada, empleó un orden dórico en el que se aprecia clara influencia de Herrera, a este cuerpo se le superpone un segundo cuerpo, también de reminiscencias escurialenses, con columnas jónicas que albergan una ventana en eje con la puerta, coronada por un frontón partido, en el que se incluye el escudo de la ciudad.

Los paramentos son lisos en piedra, y en las esquinas pilastras gigantes, almohadilladas que albergan los dos pisos. Los huecos de las ventanas son clásicos coronados por tejadillo; los del primer piso son ventanas dóricas con ménsula en la clave.

La planta se puede desglosar, como una primera edificación de forma regular, a la que se han yuxtapuesto otras edificaciones.

La zona principal del edificio se ordena en torno a un patio con galería de dos plantas, con arco de medio punto en el piso inferior y adintelado en el superior.

Con la puerta de acceso del edificio, hay en eje un gran hall con escalera, al que da una logia con pilastras adornadas a "candelieri".

IV.2-7 EDIFICIOS RELIGIOSOS

PROYECTO PARA LA BASILICA DE SANTA ROSA DE LIMA

1943

(Figs.225 a 233, Tom. II, en pág. 135-143).

Este proyecto lo presentó Rodríguez Orgaz al concurso convocado por el Comité Pro Basílica de Santa Rosa de Lima. Fue premiado con una mención honorífica³⁹², no se construyó ninguno de los 15 proyectos presentados.

Las bases del concurso no se han encontrado, pero por las explicaciones de Alfredo Rodríguez Orgaz se deduce que el solar donde se pensaba levantar era bastante cuadrado y pequeño, ya que en la memoria dice: "hemos procurado colocar el edificio de acuerdo con las normas indicadas en

³⁹² "El tiempo",—Bogotá (Colombia), 28-VIII-43.

las bases del concurso ... En cualquier caso, el arquitecto que contase para la construcción de un edificio de esta naturaleza con un terreno rectangular, orientaría las naves en el sentido de eje mayor del rectángulo"³⁹³.

Otras de las limitaciones que tenía este proyecto era la entrada principal, que debía estar orientada hacia la nueva Avenida de Santa Rosa, y se debía conservar la antigua ermita³⁹⁴, dedicada a la Santa. El problema más importante para llevar a cabo este proyecto era la insuficiencia de datos del concurso. Se propuso una basílica de planta centralizada, dado la forma y tamaño del solar, ya que se podía elevar en altura. Si no se tomaba esta solución el eje mayor sólo tendría 85 m. de longitud³⁹⁵.

Justificaba Alfredo Rodríguez Orgaz la planta centralizada con cúpula por la importancia que tuvieron estas formas desde el Renacimiento, y por razones histórico-artísticas, como ser la forma máspreciada de la arquitectura cristiana con excepción de la arquitectura gótica.

Para la construcción de la cúpula, estaba proyectada con hormigón armado por trabajar lo mismo a compresión que a

³⁹³ Memoria del proyecto. Archivo A. Rodríguez Orgaz.

³⁹⁴ Alfredo Rodríguez Orgaz propuso trasladar la ermita a la Cripta o a una de las capillas laterales.

³⁹⁵ En la memoria dice textualmente: "espacio insuficiente para un templo de esta naturaleza". Memoria del proyecto, p. 1. Archivo Rodríguez Orgaz.

extensión. En este caso trabajaría a extensión: "al establecer en el arranque de la cúpula un zuncho de hierro que trabaja a extensión que absorbe los empujes laterales, de manera que la estructura solo transmite cargas verticales sobre los muros"³⁹⁶

La planta se proyectó como un recinto circular de 30 m. de diámetro, rodeado de una nave lateral, envuelta por otra nave de menor anchura para ubicar las capillas³⁹⁷. En sentido longitudinal el recinto circular queda atravesado por la principal que termina en el presbiterio, este a su vez está cerrado por un muro circular, rodeado por la girola, prolongación de la nave lateral, y por las capillas absidales.

Al pie del templo, la nave central y las laterales se diseñaron rectas y quedaban cerradas por la fachada principal y por las torres.

En alzado, esta composición se refleja como tres cuerpos escalonados: el inferior la nave de capillas; el segundo escalón la nave lateral que adquiere esta altura por una galería que se desarrolla encima de la nave; y el tercer escalón la cúpula que alcanza 80 metros de altura, arranca desde el suelo, y aparece sostenida por las naves laterales.

³⁹⁶ Memoria del proyecto, p. 4.

³⁹⁷ Por el periódico "~~La Prensa~~", Lima, Domingo, 13 de junio 1943, p. 7. Se deduce que en las bases del concurso se daba el que el templo tendría 21 capillas evocadoras de los 21 países que evocan a nuestra Santa compatriota como patrona de las Américas. Rodríguez Orgaz proponía veintitrés, añadiendo una para Filipinas y otra para España.

Interior: en el interior estos tres cuerpos se manifiestan como tres órdenes superpuestos en el recinto circular que constituye la nave central. El primer orden es dórico, con pilastras estriadas y arcos en los intercolumnios. El segundo orden, pilastras alternando con huecos barrocos y entablamento jónico. El tercer orden corintio, corresponde al tambor de la cúpula, sobre este cuerpo arranca la cúpula interior adornada con casetones.

El presbiterio se levanta sobre el nivel de la iglesia, se asciende por una escalera. Cumple dos finalidades, resaltar la importancia del altar y alojar una cripta, esta parte del templo se cubre con una semicúpula. El altar mayor lo proyectó barroco con baldaquino, con cuatro columnas salomónicas. Las columnas del presbiterio para destacar esta zona del templo no son estriadas, como en el resto del primer piso, sino que tienen una decoración de grutescos.

Las capillas de la tercera nave están formadas por pequeños recintos cuadrados que se abren a la nave por arcos de medio punto, están iluminadas por grandes ventanas hacia el exterior, y por los lucernarios de las pequeñas cúpulas. Estas reciben la luz de un techo de cristal que se pone en la primera terraza, e iluminan tanto las capillas como la nave lateral por medio de lunetos. La ornamentación de estas sería libre, al gusto de cada país.

El baptisterio estaba previsto en una de las dos torres. Para acceder a éstas y al coro diseñó dos grandes escaleras circulares.

La sacristía y sala de matrimonios las proyectó como un cuerpo independiente, con acceso desde la girola, por un paso oblicuo que desembocaba en el claustro.

Optó Alfredo Rodríguez Orgaz por el estilo barroco por parecerle tan español, como el gótico es francés.

Los materiales: mampostería de ladrillo para los muros hasta el arranque de la cúpula y el hormigón armado para bóvedas, arcos y la gran cúpula. Esta estaría formada por treinta arcos de hormigón armado que sería el elemento sustentante, entre ellos se formaría la superficie de la cúpula con losas de hormigón armado, a nivel del entablamento del tambor se debía construir un gran anillo de hormigón armado para que absorbiera los empujes de los arcos y repartiera uniforme y verticalmente los empujes a los muros.

La fábrica de ladrillo y hormigón iría cubierto con enchapado de piedra.

Para el resto del edificio proponía materiales nobles y duraderos.

Como ya hemos dicho, este edificio no se construyó. Entre los arquitectos que participaron en este concurso, además de Rodríguez Orgaz, y optaron por planta

centralizada, se encontraban el arquitecto venezolano Manuel Mújica Millán y los ingenieros peruanos Humberto Guerra y Eduardo Valeochaga³⁹⁸.

FACHADA DE LA CATEDRAL DE BOGOTÁ

1943

(Figs.234-247, Tom. II, en pág. 144-153)

La reconstrucción de la fachada de la Catedral de Bogotá, le fue encomendada a Rodríguez Orgaz a título personal por el Arzobispo de Bogotá, Monseñor Ismael Perdomo.

Según testimonio del arquitecto: "este asunto empezó con un suceso en el que un estudiante murió al caerle un pedazo de la cornisa"³⁹⁹. Ante este acontecimiento el Arzobispo y la Curia, decidieron hacer frente del mal estado de la construcción, y le propusieron hacer una ligera restauración; "pensaban que bastaría un simple enchapado de piedra sin alterar la composición arquitectónica existente"⁴⁰⁰. No encontrando adecuada esta solución, Alfredo Rodríguez Orgaz pidió permiso al Arzobispo para un proyecto más ambicioso, consistente en

³⁹⁸ Ver: "El Comercio", Lima, lunes 30 de agosto 1943, p. 3. "La Crónica", Lima, lunes 30 de agosto 1943, p. 13.

³⁹⁹ Papeles inéditos de A. Rguez. Orgaz. Archivo Rodríguez Orgaz.

⁴⁰⁰ Ibid.

una composición más correcta y armónica, ya que la historia de esta catedral había estado llena de avatares.

Santa Fe de Bogotá ha tenido cuatro catedrales, la que hoy en día se conserva es la cuarta, que se hizo según los planos de Fray Domingo de Petrés⁴⁰¹.

La primera catedral fue una pequeña iglesia de banaraque y paja, estaba situada donde hoy en día está la capilla del Sagrario; la segunda catedral se construyó a mediados del siglo XVI, comenzando sus obras en 1553 y se terminó en 1564, según dice Camilo Pardo Umañas se le entregó terminada al Arzobispo Juan de los Barrios que: "procedió a determinar fecha de su Dedicación y entonces justamente durante la noche víspera del día fijado, intervino la fatalidad y se derrumbó"⁴⁰², teniendo que volver a la pequeña iglesia de paja; la tercera catedral fue demolida y el 12 de febrero de 1572 se iniciaron las obras de la tercera catedral; el autor anteriormente citado dice: "la

⁴⁰¹ Fray Domingo de Petrés (1759-1811), nacido en el pueblo valenciano de Petrés, al ingresar en la Orden fue enviado a Murcia, donde en 1765 se había fundado la Real Sociedad de Amigos del País, donde dominaba el espíritu clásico del renacimiento español, fue agregado de la Academia de Bellas Artes de Murcia.

A Bogotá llegó en 1792; sus obras más importantes: desde España envió los planos para el Convento de los Capuchinos o S. José de Bogotá (1792); 1793 mausoleo para Fray Cristóbal en la Iglesia del Rosario; 1794 reconstrucción de S. Francisco y reparación de San Ignacio (1809); San Ignacio, Santa Inés, San Juan de Dios y de la Enseñanza de San Agustín en Bogotá.

Las obras más conocidas son el Observatorio Astronómico (1802) y Catedral de Bogotá; y los templos de Chiququirá Zipaguirá y Santa Fe de Antioquía. Ver: Ateacer: Fray Domingo de Petrés, Arquitecto Bogotá 1968 y Arbelaez: "una obra poco conocida de Fray Domingo de Petrés: la catedral de Zipaguirá"; A/AA, 1968.

⁴⁰² ~~Pardo Umañas, Camilo: "Las Catedrales de Bogotá", Registro Municipal; Año SXVII; Bogotá, septiembre 15, 1947, Números 438 a 453, p. 425.~~

nueva catedral quedó inconclusa en 1574. Sin la debida solidez, carecía de sacristía y de dependencias..."⁴⁰³, pero en cualquier caso "así fue dada al servicio", y no fue terminada hasta el S. XVIII. A finales de este siglo, el 12 de julio de 1785 hubo un terremoto que causó grandes daños al templo por lo cual en 1804 se decidió derribar las partes antes dañadas y encargar un proyecto a Fray Domingo de Petrés. Las obras comenzaron en 1807, bajo su dirección hasta 1811 que falleció, prosiguiéndolas su discípulo Nicolás León que terminó la estructura en 1823. Según Bonet Correa, a Petrés le influyó en esta obra un ejemplar encontrado por él, en la biblioteca del seminario de Bogotá: "Segunda Impresión de la primera parte del Arte y Uso de Arquitectura" de Fray Lorenzo de San Nicolás que perteneció a Petrés⁴⁰⁴.

Nicolás León hizo la cúpula del Sagrario y las torres sin seguir los planos de Petrés. Las torres se derruyeron en el terremoto de 1827, al repararlas se rebajaron 10 metros⁴⁰⁵; Camilo Pardo dice que tenían unos cinco o seis metros más de altura⁴⁰⁶. Así, modificación tras modificación, es como retomó Alfredo Rodríguez Orgaz la

⁴⁰³ Pardo Umañas, Camilo: Op. Cit., p. 426.

⁴⁰⁴ S. Sebastián López- J. de Mesa Figuro- T. Gisbat de Mesa; Summa Artis; Historia General del Arte, T. XXIX, Arte Iberoamericano, desde la Colonización a la Independencia. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1992, p. 592.

⁴⁰⁵ Según Juan Crisóstomo García: "Iniciación de una Guía de Arte Colombiano". Academia Nacional de Bellas Artes de Colombia, Bogotá, 1934, p. 174.

⁴⁰⁶ Op. Cit., p. 441.

fachada para su reconstrucción que tampoco se "acomodó a los planos de Petrés"⁴⁰⁷.

Según Alfredo Rodríguez Orgaz: "las torres no estaban de acuerdo con el proyecto del arquitecto Fray Domingo de Petrés, quien indudablemente no pudo ejecutar sino el primer piso de la fachada correspondiente al orden dórico romano. Las torres fueron construidas posteriormente, de manera que hoy, sin temor, podemos calificar de tosca y desacertada"⁴⁰⁸, por esta razón hizo Orgaz un nuevo proyecto, sin que desgraciadamente tuviera para guiarse el proyecto de Petrés de la totalidad de la obra.

Según pensó Alfredo Rodríguez Orgaz, Petrés se inspiró en Herrera y concretamente en la catedral de Valladolid. Según Bonet Correa, la influencia es del monje agustino Fray Lorenzo de San Nicolás, pilastras verticales, superficies lisas. Orgaz defiende la influencia herreriana como reacción contra el barroco y rococó, en esta coincide con Bonet, que apunta que esta vuelta al clasicismo en España y concretamente en Murcia, en la época en que Petrés estudiaba Arquitectura en La Real Sociedad Económica de Amigos del País, dice: "es una reacción después del exceso ornamental de los períodos barroco y rococó"⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Cuadernos Proa. Notas sobre patrimonio arquitectónico colombiano; Centro de Estudios Ambientales, CEAM, Universidad de Bogotá 1983, p. 59.

⁴⁰⁸ Registro Municipal. Op. Cit., p. 447

⁴⁰⁹ Bonet Correa, Antonio: "Tratados de Arquitectura y el Arte en Colombia, Fray Domingo de Petrés". Archivo Español de Arte, vol. 144, n° 174, 1971, p. 132.

En la reconstrucción de esta fachada, Alfredo Rodríguez Orgaz siguió: "un estilo herreriano de fines del siglo dieciocho, implantado en España por Ventura Rodríguez"⁴¹⁰.

La reconstrucción se llevó a cabo a partir del primer cuerpo de la catedral, compuesto en un orden dórico apilastrado que refleja en fachada las tres naves de la catedral y se desmontaron todos los elementos a partir del primer cuerpo, incluso las torres.

En este primer cuerpo, sustituye los triglifos en el entablamento dórico por ménsulas dándole un toque barroco⁴¹¹; el segundo cuerpo está compuesto por un basamento en el que apoyan las torres y un ático rematado por frontón clásico. El ático alberga un nicho barroco coronado por frontón curvo. Son los dos lugares donde se ha acentuado la decoración, con la intención de recordar que este edificio se construye en la época en que se pasa del barroco al clasicismo.

Las torres cuadradas están compuestas por tres cuerpos: cuerpo bajo, segundo cuerpo con pilastras jónicas que enmarcan huecos clásicos de clara influencia de Viñola; a este cuerpo se le superpone un tercer cuerpo de menor tamaño en el que emplea un orden corintio; en los huecos

⁴¹⁰ Declaraciones de A. Rodríguez Orgaz en una entrevista, El Espectador, 26-XII-1946.

⁴¹¹ Esta sustitución de triglifos por ménsulas está inspirado en Fray Francisco Bautista que emplean esta licencia en San Isidro de Madrid, (1626-1651) y en San Juan Bautista de Toledo. (la misma sustitución de triglifos por ménsulas se aprecia en los dos edificios).

de menor tamaño, emplea el mismo diseño de los del piso inferior y albergan las campanas. En la planta emplea un diseño diferente, dando un movimiento barroco; estas torres están coronadas por una balaustrada clásica, en la que apoyan cupulines con linterna.

En algún momento, Rodríguez Orgaz pensó en terminar las torres en terraza, por ajustarse al diseño encontrado en el Archivo Catedralicio de Bogotá, pero tomó esta solución por tres razones: "ajustarse más a Herrera, resultar más curiosas, y por estar la gente acostumbrada a verlas así, les hubiera chocado que en la nueva fachada hubieran desaparecido"⁴¹².

INFORME SOBRE EL DESPLOME DE LA FACHADA DE LA CAPILLA
DEL SAGRARIO

1948.

(Fig. 238-239, Tom. II, en pág. 148-149)

Perdido, se desmontó piedra por piedra y restauró en
1953.

⁴¹² Entrevista a Alfredo Rodríguez Orgaz, El Espectador, Bogotá, 26-XII-1946.

IV.2-8 HOSPITALES

PROYECTO PARA EL PABELLON DE PENSIONADOS DEL HOSPITAL DE
SAN JOSE, BOGOTA

1944

(Figs.248 y 249, Tom. II, en pág. 154-155).

Este proyecto lo hizo Alfredo Rodríguez. Orgaz trabajando en la firma Child-Davila. Luzardo & CIA y Alfredo Rodríguez Orgaz.

Este pabellón se pensó como anejo al Hospital de S. José con independencia total del centro hospitalario anterior. Con él sólo tenía en común el servicio de cocina y Capilla del Hospital. Se proyectó para 174 camas, distribuidas en 12 apartamentos con sala y baño independiente: 28 alcobas con baño, 59 sin baño y el resto, catorce habitaciones de seis, cinco, nueve, o dos camas.

La planta de este edificio en T, con un brazo más corto, en el que proyectó el acceso principal del edificio, además en la planta baja o primera, situó la policlínica y servicios generales.

Las escaleras se colocan en el eje transversal, una en el hall de acceso, y la otra junto a la entrada de acceso al hospital. Todas las plantas tienen botiquín y sala de descanso, ascensores (montacargas y montacamillas).

En la planta primera hizo Alfredo Rodríguez Orgaz una distribución de dormitorios con diferente capacidad: un dormitorio de ocho camas, otro de seis camas, otro dormitorio de cinco y otros tres de cuatro, todos con servicios, compartidos cada dos dormitorios.

El segundo piso tiene treinta y cuatro habitaciones individuales, y baño compartido.

En el cuarto piso se proyectó dieciocho habitaciones sin baño individual y la zona quirúrgica con todos los servicios que presupone.

La quinta planta se dividió, de tal manera que alberga veintidós habitaciones, individuales con baño, además esta planta está provista de salón de té y repostería.

En la sexta planta proyectó dieciocho alcobas, individuales, de las cuales catorce tienen una sala independiente.

La distribución en planta es simétrica a los lados de un pasillo que recorre los ejes de la T, la ventilación directa en todas las habitaciones.

IV.2-9 CINES, TEATROS Y LOCALES COMERCIALES

PROYECTO PARA SALA DE CINE EN LOS SOTANOS DEL EDIFICIO
SANTA FE, BOGOTA

OCTUBRE 1940

(Fig. 250, Tom. II, en pág. 156).

Este cine fue encargado a Alfredo Rodríguez Orgaz por el Banco Hipotecario, propietario del inmueble.

Ubicado en el sótano de un edificio comercial no tenía fachada, ya que estaba situado por debajo de la rasante de la calle.

En la planta podemos apreciar, cómo el arquitecto, proyectó este cine aplicando un criterio tradicional, sin referencias innovadoras.

Siguiendo el eje longitudinal situó el acceso a través de un pequeño vestíbulo, que daba entrada a la sala de proyecciones, y a ambos lados de ésta, diseñó dos espacios simétricos entre sí: uno el área de descanso de la sala de

espectáculos (a la derecha) y al lado opuesto proyectó un bar.

En el interior de la sala de proyecciones se observa esa misma intención de guardar la simetría tanto en la decoración como en la distribución de los elementos que configuran el espacio, así vemos la distribución del patio de butacas, en el que utiliza una ordenación simétrica y radial, esta ordenación se ve reforzada al haber achaflanado el acceso a la sala para aprovechar el espacio al máximo.

La decoración de este cine nos remite a las diseñadas por Gutiérrez Soto en este tipo de salas, siguiendo los criterios del gusto de la época.

TEATRO PARA EL COLEGIO DE MARIA AUXILIADORA

BOGOTA 1944

(Figs. 252 y 253, Tom. II, en pág. 157)

Alfredo Rodríguez Orgaz optó por trazar para esta sala una planta trapezoidal, diseñada sobre un espacio regular, esta configuración del espacio fue con el propósito de ubicar a ambos lados de la sala de espectáculos, los servicios.

Los diferentes espacios que conforman el teatro (pórtico de entrada, un gran hall público (foyer), piezas, sala, y

un gran anfiteatro) se nos presentan como elementos yuxtapuestos que configuran una distribución simétrica siguiendo el eje mayor, el longitudinal.

La platea la elevó, prácticamente, hasta el muro de acceso, con el fin de conseguir el máximo aprovechamiento del espacio interior, con este mismo propósito, en el patio de butacas trazó una distribución radial, que por añadidura facilitaba la visibilidad óptima. Todos los aspectos fueron cuidadosamente tratados, tanto en ornamentación, como materiales y audición.

PASAJE COMERCIAL RUFINO CUERVO, BOGOTÁ

ABRIL DE 1940

(Fig. 254, Tom. II, en pág. 158).

Este proyecto estaba condicionado por exigencias de tipo económico, dado su emplazamiento en el centro de Bogotá (15 y Edificio Henry Fauve) próximo al Banco de la República, Iglesia de San Francisco, Palacio de Gobernación, etc.

Al tratarse de un valiosísimo terreno, había que aprovechar, al máximo, los sótanos resultantes de la demolición del pasaje Rufino Cuervo.

En un principio se estudió la posibilidad de crear un gran nave para estacionamiento subterráneo de automóviles

que resolviera, en parte, el problema de aparcamiento de Bogotá, este tanteo dio unos resultados antieconómicos, además otros inconvenientes eran que estropeaba la estética de las Carreras 7ª y 8ª, ya que había que construir rampas de acceso al parking, ocupando gran parte de las calzadas. Por lo cual descartando esta posibilidad se pensó la creación de unos locales de los que se pudiera obtener un rendimiento favorable del capital invertido.

Distribución de los locales:

- 1° Dos pasadizos subterráneos uno paralelo y próximo a la carrera 7ª y otro en igual dirección e inmediato a la carrera 8ª.
- 2° Un pasaje comercial con entrada por la carrera 7ª y que termina en un vestíbulo para entrada al cine.
- 3° Un cine para 353 butacas.
- 4° Un gran salón para restaurante y dancing.
- 5° Un gran vestíbulo para estas dos salas.

Servicios auxiliares para el restaurante, dos salones de peluquería (hombres y señoras), accesos, etc.

Los Pasadizos:

Los proyectó de tal manera que el de la Carrera 7ª, partía de una escalera situada en la esquina del edificio Henry Fauve, por este pasadizo se llega directamente a los servicios de caballero y señoras, ambos separados por un vestíbulo. También alberga este acceso la sub-estación de energía eléctrica.

El pasadizo de la Carrera 8ª se pensó únicamente para atravesar la calle.

En la decoración de estos dos pasajes se utilizó baldosín esmaltado encuadrando grandes carteleras para aprovecharlas, sacando mas ingresos con publicidad.

Galería de Almacenes:

Se sitúa entre el pasadizo de la Carrera 7ª y el vestíbulo de acceso al cine.

Para esta galería se proyectaron en el costado sur (pared con el edificio Fauve) tres almacenes, en la pared de enfrente se proyectaron siete vitrinas.

Para esta galería proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz, una estructura adaptada al fin; dos filas, paralelas de soportes rectangulares que dividen el espacio en dos zonas, una de paso público de 4,50 m, y otra mas estrecha de 3,80 m, en la que irían los almacenes; el sistema para unir los soportes los proyectó como formas porticadas, con el fin de integrar el conjunto.

Cine:

El problema que presentaba esta sala era cubrir un espacio de 21 m X 16m, sin columnas en la parte central.

Después de numerosos estudios, optó Alfredo Rodríguez Orgaz por proyectar un pórtico triple, con arco central de

directriz parabólica, de una anchura, casi de 12 m, y los laterales, cuatro veces menor de ancho. Los accesos los situó por dos lados, uno por un vestíbulo común para esta sala, y el restaurante, y otro propiamente de acceso al local, al final de la galería comercial.

Restaurante:

la estructura se proyectó idéntica a la del cine, con un gran vano central, con forma abovedada que favorecía la decoración. Dado el doble uso que debía tener este espacio, restaurante y sala de baile trazó en alzado, un perfil escalonado ya que debía tener un estrado.

Vestíbulo:

El vestíbulo para estas dos zonas es común.

Carrera Occidental (Carrera 8ª)

En esta zona del pasaje situó los servicios auxiliares del restaurante, dos salones de peluquería, etc.

El proyecto tuvo como problemas la distribución ya que la estructura fue realizada por el Municipio de Bogotá.

Para la redistribución del edificio, Alfredo Rodríguez Orgaz hizo un estudio de materiales con diferentes tipos de hormigón.

El sistema de ventilación se resolvió en los espacios cerrados con aire acondicionado y en los pasajes con ventilación cruzada para abaratar la obra.

IV.2-10 ANTEPROYECTOS Y PROYECTOS NO REALIZADOS 1939-1950

OFICINAS PARA DÑA. BEATRIZ OSSORIO, BOGOTA

Carrera 8ª / C. 12, 1939

noviembre 1939.

(Figs. 255 a 257, Tomo. II, en pág. 159-161)

EMBAJADAS:

Embajada para la República de Ecuador, Bogotá, agosto 1940.

(Fig. (258, Tom. II, en pág. 162).

DEPARTAMENTOS:

Anteproyecto para D. Antonio del Puerto, Bogotá 1941.
(Fig. 259, Tom. II, en pág. 163)

De este proyecto de Alfredo Rodríguez Orgaz, sólo hemos encontrado dos planos, del estudio de dos soluciones diferentes.

Anteproyecto para los Sres. de Pizano Brigard, Carrera 5ª/C. 24, Bogotá 1942.
(Fig. 260, Tom. II, en pág. 164).

EDIFICIOS PUBLICOS:

Edificio para Salón Sindical en la Salina de Zipaquirá, en este anteproyecto seguía Alfredo Rodríguez Orgaz las directrices marcadas por la arquitectura tradicional de la zona.

(Figs. 261-262, Tom. II, en pág. 165-166)

CAPITULO V

ALFREDO RODRIGUEZ ORGAZ

ESTADOS UNIDOS, COLOMBIA - 1948-1963

V.1 ESTADOS UNIDOS, REGRESO A COLOMBIA 1948-1953

La primera etapa colombiana de Rodríguez Orgaz finalizó en 1948.

¿Las causas? fueron de muy diferente índole. Según se deduce de su correspondencia fueron tanto profesionales como de carácter personal.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial parecía que la cuestión política española cambiaría. En Colombia se reorganizó el Partido Socialista Obrero Español⁴¹³ a principios de los años cuarenta, con el propósito de aunar esfuerzos de distintas ideologías y ayudar desde fuera a

⁴¹³ Se reorganiza en Enero de 1941, cuando llega a Colombia Paulino Gómez Sáiz, Ministro de Gobernación con Negrín. Existe una interesante correspondencia entre Alfredo Rodríguez Orgaz y diferentes políticos republicanos; Archivo Rodríguez Orgaz.

España, cosa que fue imposible por la intransigencia y afán de protagonismo de las distintas facciones políticas.

Con la caída del Eje, se tenía la ilusión de que los Aliados tomarían una posición que restableciera la paz, libertad y concordia entre todos los españoles a pesar de que antes de finalizar la Guerra, Churchill en la Cámara de los Comunes, en un debate sobre la cuestión española (25-Mayo-1944), hizo un elogio de Franco. Como dice Madariaga apoyado en dos tesis, "una persona que traiciona a sus amigos merece plácemes siempre que su traición aprovecha al que habla, y que los asuntos internos de un país no nos conciernen mientras el país en cuestión nos deje en paz"⁴¹⁴.

A lo largo de 1945, tres hechos mantienen la esperanza: excomunión política de Franco en Postdam (17 de julio a 2 de agosto de 1945), conferencia de San Francisco (25 de abril a 25 de junio de 1945) en la que se cerraba el acceso a Franco a la Organización de Naciones Unidas; y la tercera, Francia invita el 14 de julio de 1945, a Estados Unidos e Inglaterra para hablar de la cuestión de los españoles. Esta conferencia era esperada con gran inquietud por el exilio, quedando reflejada esta impaciencia en la correspondencia del General Leopoldo Menéndez⁴¹⁵ con Alfredo Rodríguez Orgaz. En carta del

⁴¹⁴ Madariaga, Salvador de: España, Ensayo de Historia Contemporánea. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1978; p. 512.

⁴¹⁵ General Republicano, se exilió primero a Colombia donde permaneció 5 años, fue asimilado por el presidente Santos al ejército Colombiano con el mismo grado. Fue profesor de la Escuela Superior de Guerra de Bogotá. Recibió del presidente de la República de Colombia la Cruz de la Orden de Bocayá. A partir de 1945 se exilió en México. Fue Subsecretario de Defensa en el Gobierno de la República en el exilio en el

General, 1 de enero de 1946, escribía: "nada más llegar aquí (México), creí que saldría inmediatamente para Francia, pero esto se ha retrasado algo, contrariamente a mis deseos que son los de estar allí (Francia) cuanto antes, por creer que es donde pueden hacerse con eficacia las cosas que sean necesarias hacer. Me imagino que este compás de espera, que confío no sea muy largo, es debido a que mientras se realiza la conferencia propuesta por Francia con Estados Unidos e Inglaterra para tratar las cosas de España, nuestro Gobierno tratará con estos Gobiernos separadamente sobre cuestiones planteadas, modo de resolverlas y por otra parte, el Gobierno Francés aplazará hasta el resultado de la conferencia la autorización para que se instale el gobierno de la República en Francia"⁴¹⁶.

En ese mismo mes en España seguía la represión, en febrero hubo ejecuciones (como respuesta Francia cerró su frontera el 28 de febrero de 1946); el cuatro de marzo Francia, Inglaterra y Estados Unidos hacían una declaración conjunta animando al pueblo español para eliminar con medios políticos a Franco. La repulsa internacional se manifestó tomando una serie de medidas, como fueron la condena del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas (6 de abril de 1946), condena de Naciones Unidas, y la retirada de embajadores y, mientras ni los socialistas ni los monárquicos españoles llegaban a ningún

Gobierno Giral. El 17 de agosto de 1944, 86 diputados de las Cortes Republicanas se reunieron en México, eligiendo como presidente a Martínez Barrio y vicepresidente Giral, sin entrar los comunistas.

⁴¹⁶ Archivo Rodríguez Orgaz.

acuerdo, entretanto Franco daba forma política a su gobierno, declarando a España Reino, pero sin Rey (31 de mayo de 1947), que sometió a referendo el seis de julio de 1947.

En agosto, se entrevistaron en Londres Prieto en representación de los socialistas y Gil Robles por los monárquicos, se firmó un acuerdo⁴¹⁷, conforme a los requisitos de las tres potencias y a la resolución de las Naciones Unidas. Este acuerdo según Madariaga, fracasó por un lado por miedo de Gil Robles a que le dejaran los monárquicos "sólo con los rojos", y por otro lado porque el régimen se sintió amenazado y tomó fuertes medidas contra los monárquicos⁴¹⁸. Según el General Méndez, en carta desde México (20-XII-1947) anunciaba que "el primer semestre del 48 será fundamental"⁴¹⁹, y en otra carta también desde México dirigida a Alfredo Rodríguez Orgaz (1 de mayo de 1948) predecía el fracaso de la reunión de la Haya (7 al 10 de mayo) en la cual debían encontrarse Gil Robles (que no pudo ir, según parece, por problemas con el pasaporte), y también se contaba con la asistencia de Indalecio Prieto y Albornoz. Salvador de Madariaga, escribía al respecto: "Sigo muy pesimista en relación con su solución. No creo que ni Albornoz por una parte, ni Prieto por otra, nos lleven a nada concreto y conste que

⁴¹⁷ Este acuerdo se remitió a los gobiernos de Bélgica, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Holanda y Luxemburgo.

⁴¹⁸ Madariaga, Salvador. Op. Cit., p. 515.

⁴¹⁹ Archivo Rodríguez. Orgaz.

me parece más factible la fórmula del segundo (pactar) que la intransigencia recalcitrante del primero"⁴²⁰.

Entre tanto, España se iba deteriorando mientras los países anglosajones no hacían nada por evitarlo, más bien contaba Franco con la complacencia extranjera. Fue en estos años, a partir de 1947, cuando Alfredo Rodríguez Orgaz preparó su nueva emigración. Antes de salir de Colombia presentó su dimisión como Arquitecto del Banco de la República (17 de febrero de 1949). El gerente aceptó su renuncia no sin antes expresarle que "el Banco vería con positivo agrado que continuara usted prestándole su valioso concurso en la asesoría de la construcción del edificio de esta ciudad"⁴²¹.

En 1948, después de los desgraciados sucesos del Bogotazo, Rodríguez Orgaz dio por terminado su exilio colombiano, el país de adopción fue Estados Unidos ya que Europa acababa de salir de la Guerra y a España no podía volver⁴²². El doctor Rafael Izquierdo le había animado a

⁴²⁰ Igual fuente que nota nº 415.

⁴²¹ Carta del Gerente, Julio Caro, Banco de la República, abril 11 de 1947. Archivo Rodríguez Orgaz.

⁴²² En el año 1951 trató de venir a España, fue recomendado a Martín Artajo, Ministro de Asuntos Exteriores, le fue denegado y en años sucesivos, porque el informe que recibió el Ministro decía: Alfredo Rodríguez Orgaz, de 45 años de edad, hijo de Bernabé y Casimira, natural de Madrid.

Hay una nota en su expediente de la Comisión de Granada conceptuándole de comunista.

El 31-7-36, el Juzgado Militar de Granada interesa su busca y captura, dando resultado infructuoso las gestiones realizadas al efecto. El motivo del servicio es por conceptuarle extremista peligroso, propagandista activo de ideas disolventes y por haber sido Presidente del Comité del Socorro Rojo Internacional.

trasladarse a México (1947), pero las cosas no eran fáciles.

La primera estancia en Estados Unidos fue entre los años 1948 y 1950; trabajó en el estudio de Aaron G. Alexander; posteriormente, a partir de Otoño de 1950 y durante un año, trabajó en el estudio de Rogers and Butler, ambos en Nueva York. En estas dos firmas de arquitectos se dedicó preferentemente, según el testimonio de Rodríguez Orgaz, a proyectos de instituciones bancarias y a casas de apartamentos.

Su primera experiencia en Nueva York no fue gratificante, razón que le inclinó en el verano de 1950 a viajar a México⁴²³, para ver qué posibilidades de trabajo podría tener. Las circunstancias habían cambiado desde 1939, ya en 1949 el Dr. Izquierdo le había informado: "La mayor dificultad que veo es legalizar su título profesional. Está cerrada la admisión de títulos extranjeros"⁴²⁴. La inseguridad de la opción mexicana⁴²⁵ le

Madrid 14 de diciembre de 1951. Firmado Martín Artajo., Apend. n°23.

⁴²³ Este viaje lo hizo con Concha Albornoz, Luis Cernuda y Clara. El deseo de instalarse en la capital azteca es desde 1942, (correspondencia con Concha Albornoz), pero era imposible conseguir un visado de residente.

⁴²⁴ En este tercer intento le ayudó el Dr. Rafael Izquierdo. En carta del 18 de abril de 1950 propuso a Rodríguez Orgaz la posibilidad de quedarse con la oficina de Coll y Auñón, como representante, ya que estos dos arquitectos partían para Matamoros. En carta del mes de mayo de 1950 le vuelve a insistir sobre la imposibilidad de su visado como residente, a pesar de las gestiones de Orgaz y D. Alvaro Albornoz.

⁴²⁵ A los arquitectos que se exiliaron en 1939 se les reconoció automáticamente el título por decreto del Presidente Cárdenas; al terminar su mandato se creó la Dirección General de Profesionales que exigía revalidar el título, poniendo grandes impedimentos.

hizo regresar a E.E.U.U donde permaneció durante un año. Según el propio testimonio de Alfredo Rodríguez Orgaz: "pasado el año de esta segunda etapa la permanencia en Nueva York carecía de sentido, sobre todo comparada con mi primera estancia en Bogotá"⁴²⁶. Lo que le indujo a partir hacia Europa. Instalado en París, fue llamado por el Dr. D. Luis Angel Arango, Gerente General del Banco de la República invitándole a regresar a Bogotá donde, en 1953, inició la segunda etapa colombiana realizando las obras más importantes de su carrera. Fue el año de 1953, el año de la desesperanza y frustración total de los exiliados, el estar ya no era provisional, ya que la esperanza del retorno a España se desvaneció. La causa fue la firma de los tres convenios de España y EE.UU., ayuda económica y militar⁴²⁷.

Así comienza la segunda etapa Colombiana (1953-1962), muy diferente a la primera, cuando desembarcó en el vapor "Colombie". Ya no era un emigrante menesteroso, era un arquitecto conocido en el país, con importantes obras en su haber y con clientes que recababan su colaboración.

Alfredo Rodríguez Orgaz regresó a Colombia, aportando una arquitectura nueva, aprendida en EE.UU.. Esta tenía el

⁴²⁶ Papeles inéditos A. Rodríguez Orgaz. Archivo Rodríguez Orgaz.

⁴²⁷ La firma de estos tres convenios la predijo el general Leopoldo Méndez en carta a Rodríguez Orgaz, 10 de abril de 1952, dice textualmente: "Soy de los convencidos que más tarde o más temprano se firmará entre EE.UU y Franco un pacto bilateral que hará entrar a España en un régimen de coloniaje a la moderna y desde ese momento afianzará a Franco en el poder. Esto da la sensación de inevitable. Si hay atraso para EE.UU. tal vez se deba a inmundos regateos". Archivo Rodríguez Orgaz.

poder de seducción de desarrollar formas geométricas, repetitivas, como símbolos de progreso.

Para un país como Colombia, carente de originalidad arquitectónica, esos modelos foráneos, cuya estética era la abstracción, el poderlas adaptar al país equivalía a cultura, era un construir siguiendo las pautas internacionales.

En esta época, Alfredo Rodríguez Orgaz, siguió esta línea del movimiento internacional, en el Banco de la República, con tecnología avanzada; también empleó otra forma de expresión en la línea organicista, con tecnología media, realista adaptada al medio, contextualizada, en la que había una adaptación al entorno, teniendo en cuenta el clima, paisaje, orografía (Hospedería de Neusa).

Finalmente una tercera vía, es la que podríamos llamar de raíces hispanas, adaptada a la región, localidad y espacio urbano, como ejemplo podemos citar el Palacio Arzobispal, que proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz para su perfecta integración en el espacio urbano, sin alterarle, siguiendo una dialéctica estética con los edificios del entorno, es decir, como proyecto urbano.

V.2-1 INSTITUCIONES BANCARIAS

BANCO DE LA REPUBLICA⁴²⁸, BOGOTA

1953

(Figs. 263 a 276, Tom. II, en pág. 167-179).

Situación Carrera 7ª; Calle Jiménez Quesada, Carrera 6ª,
Parque de Santander.

Para llevar a cabo este edificio el Banco de la República compró los solares del Hotel Granada y el solar que ocupó la Nunciatura, quemada en el Bogotazo.

⁴²⁸ "Nuevo Edificio del Banco de la República en Bogotá". Obras, España, año XXIV, n° 90, 1960, pp. 37-41.

"6.000 hombres construyeron el Nuevo Edificio del Banco Emisor", "Sábados del Espectador". El Espectador, Bogotá, Sábado, septiembre 13, 1958, p. 1.

"A su nueva sede pasa el Banco Emisor". La República, Bogotá D.E., jueves 16 de octubre de 1958, (Colombia) p. 9.

"Excavación para sótanos del futuro Banco Emisor". El Espectador, Bogotá, viernes 11 de febrero de 1955, Bogotá (Colombia), p. 20.

El programa que se tuvo que plantear el arquitecto era muy complejo, dada la representatividad del Banco, Banco Emisor de la Nación, el emplazamiento exigía un edificio de calidad singular. Alfredo Rodríguez Orgaz para llegar a la solución definitiva hizo varios proyectos; el primero lo presentó en 1953, fue rechazado por considerar la gerencia del Banco que era una solución "musoliniana".

El segundo proyecto fue aceptado (1954), el terreno de 36 m. de ancho por 60 m. de fondo, al ser una superficie reducida para alojar los servicios de tan importante institución, desarrolló el proyecto en altura.

Consta de: catorce pisos en altura y tres sótanos. La planta del edificio es regular.

Para la estructura se empleó el hormigón armado "sobre una losa continua que ocupa todo el área del terreno"⁴²⁹.

El acabado en fachadas es en mármol traventino romano, mármol rojo y granito verde de Suecia para los antepechos e interiores de algunas zonas del edificio.

El acabado interior es de gran riqueza, mármol para suelos, revestimiento de mármol y madera para las paredes.

La planta es regular, un rectángulo.

⁴²⁹ Igual fuente que la nota 425.

En alzado: dominan las formas cúbicas y la verticalidad, se compone de dos cuerpos diferenciados, uno menor en altura, a modo de podium gigante, este cuerpo marca cierta horizontalidad, sobre él apoya el cuerpo vertical del edificio retranqueado en los laterales.

El acceso es por un atrio sostenido por cinco pilares que enfatiza la entrada, a ambos laterales del pórtico se han adornado, para romper la frialdad estética, con dos relieves con alegorías esculpidas por Ludóvico Consorti⁴³⁰. El de la izquierda representa la minería e industria y a la derecha la agricultura y ganadería.

Las fachadas menores, principal (Carrera 7^a) y la posterior (Carrera 6^a), son superficies acristaladas, enmarcadas como un muro cortina, repitiendo un módulo pequeño de ventana que resalta la verticalidad; las fachadas laterales (las grandes) son una construcción masiva con "brise soleil", resaltado por una moldura.

Distribución del edificio: los tres sótanos alojan las bóvedas del banco, central eléctrica, telefónica y calderas, con un camino de ronda de potentes muros de hormigón.

Se desdobra la primera planta en semisótano y primer piso accesibles desde el vestíbulo común, situado después del atrio de acceso, construido en el eje transversal del edificio. Al semisótano se accede por una escalera

⁴³⁰ "El Tiempo", p. 9. ~~Jueves 16 de Octubre 1958, p. 9.~~

colocada en el eje longitudinal, allí proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz el primer "Museo del Oro"⁴³¹. En el hall público de esta planta hay una intención de marcar la horizontalidad; plafones y pilares marcan en el eje longitudinal, produciendo una perspectiva muy fuerte.

El gran hall público ocupa parte del área edificada, hay un vacío central que ocupa el primer piso y segundo de oficinas para empleados. En este gran espacio diáfano con doble altura destacan los potentes soportes que evitan el muro masivo, jugando con un ritmo de llenos y vacíos.

El cuarto piso se dedicó a oficinas, reforzando el edificio con grandes vigas que cubren la parte central, 15 m. de luz y 4 m. de altura.

La planta 6ª se organiza alrededor de un pasillo en el que los elementos portantes se han convertido en columnas, para enriquecer la zona, ya que es la zona de gerencia, biblioteca y sala de juntas.

Las plantas de la 7ª a la 12ª están previstas para oficinas, se distribuyen simétricamente a lo largo de un pasillo que coincide con el eje longitudinal del edificio, este pasillo está cortado por otro menor en el eje transversal del edificio, da acceso a tres oficinas situadas encima del pórtico y atrio.

⁴³¹ Se hizo este Museo a propuesta de Alfredo Rodríguez Orgaz, los muebles, expositores, etc, todo fue diseñado y proyectado por él. (Apend. nº23). Hoy en día funciona como entidad independiente.

El piso trece, el último, fue proyectado para cafetería, restaurante y cocina de empleados, más una sala de conferencias.

BANCO DE BOGOTA EN ZIPAQUIRA

1957

(Figs. (277-281, Tomo. II, en pág. 180-181).

Edificio de tres plantas.

La planta es asimétrica se tuvo que adaptar al solar irregular.

La distribución consta de:

1ª planta de acceso al público. Se destina al público y almacenes, la entrada a estos servicios se sitúa en la fachada lateral. La escalera de acceso, para público, fue proyectada en un lateral del edificio.

2º planta hacia la fachada principal, se ordena alrededor del vacío de hall público. La parte posterior del edificio se dedicó a almacenes.

3ª planta se dedicó a oficinas.

En fachadas y cubiertas se adapta Alfredo Rodríguez Orgaz a la arquitectura colonial de Zipaquirá. La fachada

principal con un gran balcón corrido con columnas de madera y tejadillo. Las columnas, al ser de madera, las pudo diseñar con una entalladura.

En la planta baja, en esquina, diseña una columna en piedra que rompe la monotonía de la fachada.

El acceso es por una puerta en la que domina el diseño horizontal, con tres huecos separados por tres columnas dóricas.

La tercera planta, el módulo de ventana es de la misma longitud que el balcón del piso segundo, empleando columnas y pilastras dóricas.

Hay una relación entre los órdenes y dimensiones de los huecos que aportan claridad en la visión del conjunto.

Los paramentos enfoscados, contrastan con la piedra del zócalo y molduras de las ventanas del segundo piso.

La fachada lateral pierde importancia, emplea una distribución asimétrica de los huecos, adaptándose a la función y a las necesidades de la entidad.

AMPLIACION DE LA CASA DE LA MONEDA, BOGOTA

1950

(Figs. 282-285, Tom. II, en pág. 182-184)

La ampliación de la Casa de la Moneda se hizo sobre el solar que ocupara el antiguo Palacio Arzobispal.

Los orígenes de este edificio se remontan a 1588 en que Felipe II decretó la fundación de este organismo en Santa Fe, pero su construcción empezó bajo el reinado de Felipe III, por capitulación entre este Rey y el Capitán Alonso de Trieva (abril de 1620), pero no se pudo acuñar moneda hasta 1627, bajo el reinado de Felipe IV.

El nuevo edificio, sobre la calle 11, es un cuerpo añadido al antiguo edificio, de planta regular y de dos plantas en altura y cubierta de teja española, que apoya sobre un gran alero. El edificio descansa sobre un zócalo que salva el desnivel del terreno. Como ya hemos dicho consta este edificio de dos cuerpos. En el piso inferior, en la puerta principal, optó Alfredo Rodríguez Orgaz por un diseño clásico, con entablamento y cornisa, este acceso marca el eje de simetría. Sobre esta puerta apoya una ventana con un adorno clásico, una ménsula.

La simetría se potencia en toda la composición del edificio, así vemos como aplica esta norma en la distribución de huecos, la situación de acceso a un zaguán de la puerta principal y la escalera que también marca el eje de simetría. Esta característica se aprecia, también,

en la distribución de las plantas que incide en el diseño de las fachadas.

El deseo de integración de este edificio en el conjunto urbano, (Catedral y Palacio Arzobispal), se aprecia en el léxico arquitectónico empleado, ya que es el mismo que el del segundo cuerpo del Palacio Arzobispal en la Plaza de San Bartolomé.

Este edificio fue un encargo del Banco de la República.

Además de la Casa de la Moneda fue proyectado y realizado por Alfredo Rodríguez Orgaz el primer Museo de la Esmeralda, en este mismo edificio.

Sobre este edificio se dijo en su día. "Un nuevo tramo se ha agregado a la Casa de la Moneda en el lugar que ocupara el Palacio Arzobispal, y su construcción, diseño y caracteres concuerdan con los del viejo edificio que tiene a su costado. El estudio metódico e inteligente de un arquitecto español, Rodríguez Orgaz, quien entiende como nace el espíritu del viejo diseño, se debe a la prodigiosa realización de tan ambiciosa obra y el éxito de ensayo tan arriesgado⁴³².

⁴³² Arias Jiménez, Enrique: "La Casa de la Moneda". La República, Bogotá, viernes 28 de septiembre de 1956.

V.2-2 EDIFICIOS RELIGIOSOS

En la segunda etapa colombiana, Alfredo Rodríguez Orgaz, proyectó numerosos edificios religiosos tanto en Bogotá como en el resto del país.

La razón de estos encargos fue la confianza en él depositada por el Banco de la República y de la Curia. En 1944 la Curia le había nombrado Consultor⁴³³.

⁴³³ Archidiócesis de Bogotá; documento n° 47, firmado por el Obispo de Bogotá, dice: "siendo usted sin duda una de las personas que más a fondo conoce hoy el Arte Sagrado tradicional, la Junta de Arte Sagrado de la Arquidiócesis, lo nombró en la última sesión, Consultor de la misma; y mucho espera de sus útiles consejos..." José Restrepo Posadas. Archivo Rodríguez Orgaz.

CATEDRAL DE LA SAL DE ZIPAQUIRA, COLOMBIA

1953

(Figs. (286-296, Tom. II, en pág. 185-193).

Se encuentra a 50 km. de Bogotá en las salinas de Zipaquirá, yacimiento de sal gema de enorme extensión a 2.700 mts. de altitud en la Sabana.

La explotación de la mina se produce desde la antigüedad, fue conocida por la población indígena, y en la época colonial fue explotada para el suministro de los habitantes de esa región central del país. Hoy en día provee de sal a gran parte de Colombia, pues solo las costas del Caribe se surten de la producción de las salinas marítimas.

La situación es muy favorable, permite el acceso a los yacimientos al nivel del terreno de la meseta. La mina dada su explotación constituye un laberinto de galerías que se extiende por decenas de kilómetros.

La sal gema, o terrestre, viene mezclada con una considerable proporción de impurezas, pizarras y arcillas principalmente. Es una roca blanda, de color gris oscuro, se aprecia en los paramentos y bóvedas de la Basílica.

Los orígenes de este templo se remonta al año 1947, cuando al terminar la Hospedería (de Zipaquirá), Alfredo

Rodríguez Orgaz propuso al Banco de la República⁴³⁴ que se construyera una Capilla en el interior de la mina en honor de la Patrona de Zipaquirá, la Virgen de Guasá, esta idea se llevó a cabo años más tarde.

Cuando regresó Alfredo Rodríguez Orgaz de Nueva York a requerimiento del Banco de la República para construir la nueva sede del Banco, se le encomendaron las obras de esta Basílica, anteriormente habían sido comenzadas por el arquitecto colombiano Angel González Concha que falleció sin llevar a cabo el proyecto, éste estaba pensado como una sola capilla (1951).

El gerente del Banco, Dr. Arango, le encargó a Alfredo Rodríguez Orgaz la obra. El arquitecto desechó la idea de una sola capilla proponiendo al Banco un proyecto de más envergadura.

El sentido que se dio a esta obra fue como templo votivo dedicado a la Patrona de los mineros. Su principal valor estaba constituido por la singularidad de este monumento, ya que para su realización se aprovecharon las galerías de la mina.

El tratamiento de esta Basílica es muy especial, es un espacio subterráneo cerrado por paramentos y bóvedas, al aprovechar las galerías explotadas de la mina, las naves

⁴³⁴ Las minas de Zipaquirá eran propiedad del Estado, pero tenía la concesión de su explotación el Banco de la República.

son formas irregulares, asimétricas que dan más originalidad a la obra.

Planta: consta de tres naves principales y una cuarta menor, en el lado izquierdo. Las dimensiones son 120 mts. de largo por 80 m. de ancho, y arcos de 20 m. de altura.

El coro se sitúa entre la nave central y la lateral derecha, para no obstruir la perspectiva principal. Este se construye en altura con una gran superficie plana que en su parte central apoya en un muro, para hacerlo más ligero y aéreo. Alfredo Rodríguez Orgaz proyectó una serliana en piedra de arenisca.

El presbiterio, curvo, se construye al final de la nave central, y se accede por una escalinata que parte desde esa nave (central). Hay dos escaleras a ambos lados del altar, construidas en piedra de arenisca. Para el altar proyectó un gran bloque de 6 metros de largo de sal.

Este templo es de gran singularidad, solo hay dos más similares bajo el mundo: "uno en el interior de la salina de Wieliczka, en los Montes Cárpatos (Polonia), con dos capillas cuyas paredes, altares y estatuas son de sal; y otro en Salzburgo, Austria⁴³⁵".

En la decoración se juega con la monumentalidad y simplicidad. El único adorno es el calvario, proyectado también por el arquitecto. El diseño del calvario se

⁴³⁵ Muñoz, Héctor: "Nueva Catedral de Sal, se levantaría en Zipaguira". El Vespertino, Bogotá, Sábado, 7 de junio de 1975.

simbolizó con números romanos, 1'20 mts. de alto, apoyados en un zócalo de 1'50 mts. de altura de piedra que recorre la basílica.

La solería es de cerámica de barro rojo; los cerramientos se realizaron en madera policromada, se excluyeron los materiales metálicos por no resistir la atmósfera salina, por esta razón el órgano tuvo que recibir un tratamiento especial.

La iluminación de esta catedral era totalmente artificial; se hizo un estudio exhaustivo para poner en relieve la textura de las paredes con un juego de luz y sombra, y dando una iluminación intensa a los puntos principales; el estudio de luminotecnia lo hizo Philips⁴³⁶.

Al ser una construcción subterránea no tiene fachada. El acceso desde el exterior hasta el atrio, se proyectó para tráfico rodeado a través de un túnel de 1.000 mts. de largo. La condensación de gases hizo que la atmósfera se volviera densa, para solucionarlo abrieron orificios que hicieron que se filtrara agua que diluye la sal, produciendo un gran deterioro, grietas peligrosas⁴³⁷. Hoy

⁴³⁶ Rodríguez Orgaz, Alfredo: "Catedral Subterránea en Colombia". Revista Internacional de Luminotecnia, n°4, 1957, pp. 132-135.

⁴³⁷ Castro, Germán: "Cierran la Catedral de la Sal". El Tiempo, Bogotá, jueves 5 de junio de 1975.

"Murió la Catedral de la Sal". Cronos, Bogotá, 11 de junio de 1975.

Gómez Picón, Rafael: "La Catedral de la Sal". El Tiempo, Bogotá, 25 de junio de 1975.

Ramírez, Nhora: "Maravilla en Nemocón". El Vespertino, Bogotá, lunes, 9 de junio de 1975.

en día está cerrada, por más que se ha querido evitar⁴³⁸
este problema no se ha podido solucionar.

FACHADA DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO

1953

(Fig. (239, Tom. II, en pág. 149

La Capilla del Sagrario data de 1660, el fundador fue el madrileño D. Gabriel Gómez de Sandobal, realizada en un puro estilo barroco neo-granadino.

En el año 1948 se encargó a Alfredo Rodríguez Orgaz un informe sobre el desplome de la fachada, y en "1953 se desmontó piedra por piedra para rehacerla a plano, ya que amenazaba ruina"⁴³⁹.

⁴³⁸ D. Federico Mayor Zaragoza, escribió el 27 de junio de 1991 a la Excm. Sra. Gloria Pachón de Galán, Embajadora, Delegada Permanente de Colombia ante la Unesco, Casa de la Unesco, avisándola del peligro que corría la Basílica: "o habida cuenta además de la importancia que esta obra representa para el Patrimonio cultural colombiano, le ruego tenga a bien señalar a la atención de su Gobierno el interés de que este disponga la adopción de las medidas de protección necesarias". París, 27 de junio de 1991.

⁴³⁹ Patiño de Borda, Mariana: Monumentos Nacionales de Colombia, Bogotá, impreso por Escala, 1983, p. .

PALACIO ARZOBISPAL

1953

(Figs. (297-314, Tomo. II, en pág. 194-209)

El Palacio Arzobispal se levantó de Nueva Planta, el antiguo fue quemado el 9 de abril de 1948 (el Bogotazo), el solar fue vendido al Banco de la República para la ampliación de la Casa de la Moneda y la Litografía Nacional.

El nuevo Palacio se construyó en un solar contiguo, propiedad particular⁴⁴⁰, y el que ocupara la antigua Casa de Aduanas. Este edificio fue derruido por ser innecesaria su conservación, ya que con las transformaciones sufridas desde su fundación había hecho desaparecer su primitiva apariencia, "... dicha vieja casona, cuyas características de "arquitectura colonial" se ha hecho desaparecer de ella en su totalidad, a través de los tiempos"⁴⁴¹.

El propósito que guió a Rodríguez Orgaz para la composición de las nuevas fachadas del Palacio Arzobispal, fueron: primero, dar al edificio la monumentalidad que requería su destino y el excepcional y bello emplazamiento, y segundo, mantenerse dentro de la

⁴⁴⁰ Según testimonio oral de A. Rodríguez Orgaz, fue donación de Dña. Margarita Umaña, a favor de Monseñor Ismael Perdomo en su calidad de Arzobispo Primado de Colombia, con la destinación especial del levantar sobre el solar el Palacio Arzobispal.

⁴⁴¹ Almanza G.: "Concepto de los Arquitectos sobre la Casa de la Aduana". El Siglo, Bogotá, miércoles 20 de abril de 1950. Este artículo reproduce la entrevista a varios arquitectos y los representantes de la Academia de la Historia.

tradición del arte en la Colombia colonial, y del Renacimiento italiano y español.

Para dar al edificio la monumentalidad necesaria se hizo uso de diferentes recursos arquitectónicos. En primer lugar se diseñó un edificio de líneas rectas en el que se proyectó una torre (un cuarto piso), en la plaza de Bolívar con la calle 10. Para acusar en altura este lugar del Palacio, para darle mayor realce y establecer un elemento de equilibrio con las torres de la Catedral, dentro del conjunto que presenta el costado oriental de la plaza.

El edificio, sin dicha torre, quedaba anulado junto a las construcciones circundantes. Además hubo otra razón para la elección de esta torre, el Gobierno tenía previsto construir la plazoleta en la calle 10 con Carrera 7ª (Plaza de San Bartolomé), en el emplazamiento del antiguo edificio de la Universidad Javeriana. La torre completaba el conjunto monumental que se deseaba crear.

En segundo lugar, en el proyecto dispuso, Rodríguez Orgaz, las fachadas en distintos planos o paramentos dando movimiento al conjunto y acentuando las líneas principales de la composición. Estos pequeños resaltos en la fachada, permitían la vuelta o acodillado de las cornisas, y facilitaban la solución de numerosos problemas arquitectónicos que en un edificio de distribución tan compleja presentaba especial dificultad.

Tercero, se destacó la planta noble en el segundo piso, que ocupan: el salón del trono, la capilla y demás locales de recepción. El Palacio acusa, de esta forma, funcionalmente su disposición interna. El primer piso fue tratado con una decoración sencilla que responde al uso para el cual fue destinado, oficinas y servicios de la Curia Metropolitana. La planta noble o principal lleva una ornamentación más rica e importante; refleja al exterior claramente la mayor altura de techos y en lugar de ventanas, como en el primer piso, dispuso Rodríguez Orgaz balcones con barandales y antepechos. El tercer piso se trata de una entreplanta, acusada al exterior por pequeñas ventanas, corresponden a las luces altas de salones y apartamentos.

En todo el edificio se procuró resaltar las líneas arquitectónicas fundamentales, enlazando verticalmente la decoración de los huecos de los tres pisos, y corriendo horizontalmente a todo lo largo de las fachadas, las cornisas, impostas y antepechos. Este enlace de los principales elementos ornamentales asegura la necesaria unidad entre las fachadas.

En cuanto al segundo criterio, que hemos señalado que guió a Alfredo Rodríguez Orgaz de mantenerse dentro de la tradición del país, no fueron criterios exclusivamente ligados a la rama popular de la arquitectura, ya que se trata de un palacio y no abundan en ese país, como apunta Santiago Sebastián López: "El carácter funcional y sencillo de la arquitectura colonial en Colombia está

determinado, en un principio, por una real célula de 1550 que mandaba, que las casas sean humildes y no haya en ellas superfluidades más que aquello que forzosamente es necesario para su habitación y orden" y prosigue Sebastián López diciendo: "con esta política de austeridad se pretendía, sin duda, corregir los excesos cometidos en México". Son interesantes estos documentos, ya que nos permiten ver cómo ciertos caracteres de la arquitectura colonial en Colombia como sencillez, austeridad decorativa, etc., fueron en parte sugeridos por la política peninsular⁴⁴².

Alfredo Rodríguez Orgaz tomó como criterio estético el antecedente más cercano, representado por la Catedral, importante monumento que corresponde en estilo a la reacción neoclásica, neoherreriana que siguió a los abusos del Barroco. En esta dirección procuró mantenerse con el convencimiento de que es característica de la tradición santafereña la elegancia y severidad, que supo adaptar e implantar Fray Domingo de Petrés.

Bajo esta tradición se justifican las tres fachadas.

Fachada principal, Plaza de Bolívar, con el torreón en esquina nos recuerda al palacio de Monterrey de Salamanca. La influencia de Vignola se aprecia tanto en el diseño de los huecos como los recuadros con resalte.

⁴⁴² Sebastián López: Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia. Madrid, Summa Artis, Vol. XXVIII, Espasa Calpe, 1992, p. 255.

Segunda fachada, (Calle 10), es una fachada de integración y unión con la fachada de la Plaza de Rufino Cuervo, utiliza el mismo léxico que empleara para la ampliación de la Casa de la Moneda.

La tercera fachada sigue la tradición colonial con gran balconada, sirve de unión entre el Palacio y la Casa de la Moneda, este cuerpo del edificio se cubre con teja española.

El acceso desde la calle, por la puerta principal, se efectúa a través de un hall que da paso a una puerta serliana que descansa en una escalinata de sólo seis peldaños, inspirada en Miguel Angel, en la escalera de la Biblioteca Laurenciana. Traspasando la puerta nos encontramos el gran claustro, inspirado en los palacios del renacimiento italiano, las dobles columnas laterales inspiradas en Julio Romano. La escalera principal de acceso al primer piso está próxima al renacimiento español de Covarrubias. El claustro en el piso principal es de influencia herreriana.

Composición interna: se accede al edificio por un gran hall que da acceso a un gran claustro principal, con una fuente en el centro de diseño renacentista y dos patios menores.

La planta noble se dedica a oratorio, salón del trono, capilla, comedor de gala y biblioteca. En estas estancias llama la atención la riqueza de los materiales, mármoles para suelos y zócalos. Los artesonados de los techos en

cada una de las estancias principales son diferentes, de influencia de Scamozzi⁴⁴³. Los tapices con que se adornó el salón del trono fueron encargados a la Real Fábrica de Tapices de Madrid⁴⁴⁴.

Todos los elementos de este edificio, desde rejas, picaportes, hasta el más mínimo detalle, fueron diseñados por Alfredo Rodríguez Orgaz.

SANTUARIO DE MI PADRE JESUS DE SOPO, COLOMBIA

1953

(Figs. (315-318, Tom. II, en pág. 210-213).

Este santuario es lugar de devoción y peregrinación, supone que en determinadas fechas hay gran afluencia de fieles, por lo cual Alfredo Rodríguez Orgaz proyectó la iglesia, jardines y dependencias ajustándose a las necesidades de amplitud y fácil circulación.

La Iglesia es de una nave con cabecera recta hacia el exterior y curva hacia el interior.

⁴⁴³ Coll y March. J.: Tratado práctico de Arquitectura, con los cinco órdenes según Vignola - Palladio - Scamozzi, Ediciones Artísticas, Casa fundada en 1860, sucesor de J. M. Fabre, Vda. de Casellas Moncanut, Ramblas de Cataluña 52, Barcelona, p. 203.

⁴⁴⁴ Esta noticia ha sido tomada del periódico "El Siglo", Medellín, 12 de octubre de 1957, p. 1.

A lo largo de la nave se sucede un orden clásico de columnas, toscanas, que albergan capillas y a la vez soportan una especie de entablamento rematado en la parte inferior en arquillos terminados en madera, así rompe la frialdad de este espacio. En el coro emplea pilares del mismo orden toscano, éstos se repiten en el atrio con intención de integrar los dos espacios. Para la fachada emplea un diseño neoclásico, dos cuerpos y frontón.

En el primer cuerpo, el acceso es a través de tres huecos entre pilares, éstos se repiten en el segundo cuerpo, la separación entre los dos pisos la marca una moldura que se quiebra sobre los pilares.

Los huecos de acceso nos remite a la influencia clásica del arquitecto Vignolan. En el piso superior un hueco con venera clásica. Sobre los pilares de este piso un entablamento sobre el que descansa una cornisa de piedra, y el frontón con pináculos en los laterales.

Los paramentos de ladrillo enfoscado en blanco, contrastan con la piedra del zócalo y la terminación del edificio, cornisa, remate del frontón y pináculos.

El campanario tiene la originalidad de ser exento, tres cuerpos, en altura, sobre un zócalo de piedra, en el primer cuerpo un hueco neoclásico, segundo piso un hueco de arcos geminados, estos molestaban estéticamente a Rodríguez Orgaz, según su testimonio rompían la unidad; el tercer cuerpo el campanario propiamente dicho, un templete que descansa sobre cornisa de piedra, sobre la cual apoyan

cuatro columnas dóricas con entablamento y cornisa que sustenta el tejadillo del templete, adornado con bolas. Hay unidad e integración entre los diferentes elementos del conjunto.

Tiene este santuario ciertas reminiscencias herrerianas.

SEMINARIO DE ZIPAQUIRA, COLOMBIA

1953

(Figs. (319-320, Tom. II, en pág. 214-215).

Fue encargado este proyecto a Rodríguez Orgaz por el Obispo de Zipaquirá, D. Julio Botero de Salazar.

El programa de este edificio era muy amplio por las diferentes necesidades que tenía que cumplir esta institución docente.

El seminario de esta Diócesis debía de constar de dos partes: Seminario Mayor y Seminario Menor; ambas partes absolutamente separadas, pero formando un solo bloque de edificación.

La principal tarea que se marcó el arquitecto, fue organizar y ordenar el programa del edificio, buscar la solución sencilla y lógica que permitiera disponer los

diferentes locales y servicios en la forma más funcional y económica⁴⁴⁵.

La segunda tarea era encontrar una solución constructiva, racional, económica y rápida⁴⁴⁶. Para solucionar esta premisa eligió como solución compositiva la elección de un módulo⁴⁴⁷, como unidad compositiva que se repitiera según las exigencias, logrando una "standarización del conjunto".

Las disposiciones generales del edificio, que proyectó Rodríguez Orgaz, fueron el trazo de una planta regular, compacta y cerrada con dos grandes patios, además este edificio tiene un cuerpo adosado longitudinalmente en la fachada principal, que corresponde a la entrada principal con un pórtico y, a ambos lados de la puerta, la capilla y salón de actos.

En la parte posterior del edificio se proyecta un tercer cuerpo transversal respecto al edificio principal, en que se ubica residencia de hermanas, cocinas y otros servicios.

A los patios se les da una disposición claustral de tres pisos. Para el primer piso emplea como soportes pilares, sobre los que apoyan arcos rebajados; en el segundo piso

⁴⁴⁵ Se conservan numerosa correspondencia entre el Obispo y Rodríguez Orgaz sobre este tema. Archivo Rodríguez Orgaz.

⁴⁴⁶ También se exigía premura. Esta carta y la anterior proceden del Archivo de A. Rodríguez Orgaz.

⁴⁴⁷ Como base del módulo 3,40 cm. de ancho y 2 m. de largo.

columnas y baranda; y en el tercer piso pilares con columnas adosadas. Los intercolumnios corresponden a un módulo repetitivo.

En fachada se proyectan tres entradas, una en cada extremo del edificio, independiente para cada seminario; la puerta principal, en el cuerpo adosado, da acceso al gran hall, capilla y salón de actos. Se enfatiza esta fachada con el porche y campanario. Utiliza una cierta simetría en la distribución de vanos, curvos sobre pilares para la primera planta y verticales para la segunda planta, estos huecos con el campanario marcan un sentido ascendente, rompiendo la monotonía. La tercera planta arquillos entre columnas dobles y pilares. Los paramentos de ladrillo visto, pintados en un color claro. El juego de volúmenes en planta se refleja en las cubiertas, éstas se construyen en teja española.

El estilo que se eligió para este edificio fue el barroco colonial, por ser el más apropiado para armonizar con la ciudad de Zipaquirá. Ahora bien, en un estilo colonial interpretado por Alfredo Rodríguez Orgaz, con un sentido moderno para adaptarlo al gusto y las necesidades de nuestro tiempo, con grandes ventanas que aseguran una buena iluminación y ventilación. Decoración sencilla, basada en el juego de masas y valor de los materiales. Sólo se enriqueció la decoración en los espacios que por su función tienen mayor importancia y significado, como la capilla y la torre del campanario.

IGLESIA Y CONVENTO DE LA P.P. REDENTORISTAS DE SANTA
YNES, BOGOTA

1954

(Figs. (321-324, Tom. II, en pág. 216-220).

Planta regular con un leve retraqueo en fachada con intención de destacar la iglesia, con campanario adosado.

La iglesia sigue la preferencia de Alfredo Rodríguez Orgaz de planta de salón sin crucero, con capillas laterales, en este caso se incluyen altares coloniales existentes. En todo el conjunto iglesia-convento, se aprecia un neoclasicismo próximo a Herrera.

Como en construcciones anteriores, se separa la parte pública de la de comunidad y se ordena alrededor de un patio.

PALACIO ARZOBISPAL DE PEREIRA

1954

(Figs. 225-238, Tom. II, en pág. 221-222).

Pequeño edificio con fin comercial.

Arquitectura clásica en que se cuida la simetría en alzado, distribuciones de huecos. La única licencia que se permite Alfredo Rodríguez Orgaz en un edificio tan sobrio,

es la riqueza de los materiales: los paramentos son de ladrillo enchapado en piedra, la embocadura de los huecos del primer y segundo piso de mármol verde de los Alpes; y verde y rojo el mármol de la puerta principal.

Hay una intención en la fachada principal de marcar la horizontalidad.

PROYECTO DE IGLESIA PARA LOS P.P. REDENTORISTAS DE
BUCARAMANGA

1957

(Figs. 329-330, Tom. II, en pág. 223-224).

Iglesia de una nave muy estilizada, presbiterio con baldaquino; el muro izquierdo es un muro traslúcido de hormigón, en este muro se diseñan capillas alternando curvas y adinteladas; el campanario responde a una "moda sin interés plástico"⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ Testimonio oral de Alfredo Rodríguez Orgaz.

IGLESIA DE LA SALINA DE MANAURE

1957

(Fig. 332, Tom. II, en pág. 225-226).

El proyecto fue encargado a Rodríguez Orgaz por el Banco de la República.

El arquitecto tuvo en cuenta las condiciones climáticas, Manaure está en la Guagira (Tierra Caliente). Diseñó una construcción barata, de cemento, modernista. También construyó vivienda para el párroco.

El templo es de una nave con atrio, presbiterio circular y campanario a los pies. En el interior la cubierta plana de madera y al exterior a dos aguas.

Domina en este conjunto las formas rectas, los huecos son estrechos y verticales. Se podría definir este conjunto como funcional, sin más pretensiones.

NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED EN CALI

1957

(Figs. (333 y 335, Tom. II, en pág. 227-229).

Este proyecto no se hizo porque: "la Junta de Planificación en su reunión de diciembre, 12 de 1958, acordó por unanimidad, no autorizar la demolición o transformación de la actual Iglesia de la Merced, por

considerarla parte del patrimonio histórico de la ciudad, acogiendo la Resolución emanada del 6° Congreso de Arquitectura llevada a cabo en Cartagena el año próximo pasado"⁴⁴⁹.

Esta iglesia tenía el interés dado que contrariamente a las plantas normalmente utilizadas por Alfredo Rodríguez Orgaz, había sido proyectada (se conserva la maqueta) de planta centralizada, siendo ésta y Sta. Rosa de Lima los únicos ejemplos de esta tipología. También tenía la originalidad de los soportes, potentes pilares.

Coro en los pies, tribuna en los laterales y cubierta a dos aguas.

Fachada:

Sigue un diseño neocolonial con la originalidad de los pináculos.

En el altar había previsto una transposición de la fachada, paramentos en ladrillo y terminaciones en piedra.

El campanario adosado a los pies, similar al de Nuestro Señor Jesús del Sopó, no tiene huecos en fachada, pero termina en un templete apoyado en columnas toscanas.

⁴⁴⁹ El documento está firmado por Darío Mejía Restrepo, secretario de la Junta de Planificación; Enero 14 de 1959; Hay un sello que dice: "Municipio de Cali- Oficina del Plan Regulador". Archivo Rodríguez Orgaz.

DECORACIÓN DE LA CAPILLA DE LAS SIERVAS DE MARIA
1958

(Fig. 336-340, Tom. II, en pág.230).

Se le encargó a Alfredo Rodríguez Orgaz la remodelación del interior y de las fachadas.

Para la fachada elige una tipología similar a Nuestra Sra de la Merced de Cali, pero mas simplificada.

Termina en frontón recto igual que el campanario, ambos terminados con una moldura de piedra. El esquema del altar se repite en fachada, con una molduración de piedra. Los paramentos son de ladrillo visto, el edificio descansa en un zócalo de piedra. En el interior juega con la riqueza de los materiales, empleando una decoración bastante variada, barroca y rica.

SEMINARIO MENOR DE BOGOTA

1957, Capilla, 1961

(Figs. 341-343, Tom. II, en pág. 231-233).

Este proyecto fue encargado a Alfredo Rodríguez Orgaz por el Arzobispo de Bogotá.

Contrariamente a la tipología habitual utilizada por este arquitecto en este tipo de edificios, planta regular con claustro, en este Seminario diseñó una planta en H. El acceso lo proyectó en el cuerpo central, como un cuerpo destacado en fachada que rompe la monotonía. Para la puerta utilizó un diseño clásico, que se ajusta a la tipología colonial.

En el conjunto de toda la fachada principal domina la simetría, marcada por una distribución de huecos curvos sobre pilares en primera planta y rectos en la segunda, guardan unidad en horizontal y en vertical, marcada por los soportes, pilares toscanos.

La fachada posterior conserva la misma simetría. En eje, con la puerta del acceso principal se destaca la capilla, a ambos lados, dos cuerpos simétricos que se organizan alrededor de un patio.

En la planta baja, el acceso, es por un hueco de arcos curvos geminados, y a los lados huecos rectos, y también huecos rectos sobre pilares en la planta segunda. Hay un deseo de integrar fachada principal y secundaria.

La cubierta de teja española refleja el juego de volúmenes en planta.

Los paramentos del edificio se proyectaron en ladrillo rojo visto con una molduración en piedra igual que el zócalo que recorre el edificio: estos elementos con los huecos, marcan una intención de poner de manifiesto la horizontalidad.

En todo el edificio se destaca una influencia del clasicismo escurialense, adaptado a la época actual.

La iglesia de tres naves, de cruz latina, neoclásica, con tribuna en la cabecera.

En el diseño del suelo se aprecia que Alfredo Rodríguez Orgaz se inspiró en el Escorial.

V.2-3 EDIFICIOS CULTURALES.

ACADEMIA DE LA LENGUA

BOGOTA

1958

(Figs. 346-351, Tom. II, en pág. 234-237)

Se encargó el proyecto del edificio que debía albergar la Academia de la Lengua, a Rodríguez Orgaz por ser una de las obras previstas para enriquecimiento de la ciudad de Bogotá con motivo de la celebración del sesquicentenario de su Independencia y "para la reunión del Tercer Congreso de Academias de la lengua a que se refiere la ley 54 de 1958"⁴⁵⁰, que se celebró entre el 26 de julio y 6 de agosto de 1960. Fue elegida Colombia, como sede, en el II Congreso, celebrado en Madrid en 1956.

450

"La República", Bogotá, jueves 24 de septiembre de 1959.

La Academia Colombiana es la más antigua de las correspondientes de la Real Academia Española, ya que fue fundada en 1871, y según la ley 86 de 1928, "es persona jurídica y tiene carácter de cuerpo consultivo del Gobierno para todo lo relativo al fomento de la literatura y a la conservación y perfeccionamiento de la lengua nacional, que es la castellana"⁴⁵¹. El mismo periódico informaba que se formaría el fondo de la biblioteca: "con la de D. Antonio Gómez Restrepo, adquirida por la Academia hace algún tiempo."⁴⁵²

Esta institución hasta 1960 se alojaba en el edificio de la Biblioteca Nacional⁴⁵³.

Para esta entidad proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz un edificio neoclásico, asimétrico, tanto en planta como en las fachadas, por tenerse que adaptar a un solar de trazado irregular y con pendiente.

Alfredo Rodríguez Orgaz eligió para este edificio, un diseño clásico, propio para la entidad que representaba, proyectando un cuerpo compacto de líneas rectas y regulares al que adosó un templo clásico, en él empleó un orden compuesto, poniendo de relieve el valor estético de la arquitectura tradicional.

⁴⁵¹ ~~El Espectador, Bogotá~~: "Tercer Congreso de las Academias de la Lengua", Miércoles, 23 de septiembre de 1959.

⁴⁵² Igual fuente que la 446.

⁴⁵³ Ministerio de Asuntos Exteriores (España); Legajo. R - 6190; Exep. - 58.

Consta este edificio de tres plantas y sótano.

En la fachada principal vemos como es una composición asimétrica por estar desplazado el pórtico de entrada ya que su emplazamiento estaba condicionado por la forma del solar.

La planta noble, se destaca con una logia a ambos lados del templo. En esta parte del edificio, como en todo el conjunto, utiliza el arquitecto un léxico que nos remite a Palladio y a Villanueva. En el salón de actos⁴⁵⁴ se aprecia clara inspiración en el Teatro Olímpico de Vicenza. La distribución de huecos guarda en horizontal cierta simetría, rota por el desplazamiento de la entrada, y en vertical hay una distribución palladiana de huecos (Palacio Chiericati); en cada intercolumnio una ventana, que se corresponde con una menor del ático y otra ventana de la primera planta.

En el interior, el espacio es de gran amplitud, con una distribución clara y bien definida, y en el ornato hay cierto españolismo.

⁴⁵⁴ "El fondo del escenario se decoró con una gran pintura mural del pintor Luis Alberto Acuña, alusión del desarrollo de la literatura española, y la manera en que la Lengua Castellana se habla en el mundo entero". Comunicado n° 15, Tercer Congreso de Academias de la Lengua Española; Bogotá, 16 de agosto de 1960, Archivo Rodríguez Orgaz.

En el Ministerio de Asuntos Exteriores (España) hemos encontrado correspondencia⁴⁵⁵, firmada por el Ministro Consejero, Encargado de Negocios de la Embajada de España en Colombia (Simón Marín) al Ministro Español de Asuntos Exteriores (Castiella), transmitiendo la petición de colaboración por parte de Alfredo Rodríguez Orgaz, de "algún material decorativo" (Bogotá 28 de septiembre de 1959). Con fecha de 12 de noviembre de 1959 se habla del mismo tema, pero no hemos logrado esclarecer en qué contribuyó el Estado Español.

COLEGIO DE SAN BARTOLOMÉ

1957

(Fig. 352, Tom. II, en pág. 238)

"El Colegio de San Bartolomé fue fundado en 1604 por Fray Bartolomé Loboquerrero. Está situado en el mismo local donde por 166 años funcionó el Colegio Máximo de los Padres Jesuitas. Grandiosa obra arquitectónica del estilo Jesuítico debida a Juan Bautista Coluccini, con planos traídos de Roma"⁴⁵⁶. A lo largo de su historia tuvo varias transformaciones de remodelación y ampliación, hasta que

⁴⁵⁵ Ministerio de Asuntos Exteriores, España; Legajo. R. - 6190; Exp-58; y Legajo. R. 5733 - n°63.

⁴⁵⁶ Cuadernos Proa. "Notas sobre el patrimonio arquitectónico colombiano", Centro de Estudios Ambientales, CEAM Ltda, 1983, pag. 34; y ver Summa Artis, Tomo X, Vol. XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 578. Parece que Coluccini no era arquitecto de profesión, que los arquitectos fueron Pedro Pérez y el hermano Andrés Alonso.

el 9 de abril de 1948 fue parcialmente incendiado⁴⁵⁷. Se le encargó a Alfredo Rodríguez Orgaz la remodelación⁴⁵⁸ del edificio y de la plaza, que lleva el nombre del Colegio.

No hemos encontrado la totalidad de los planos, solamente hemos podido consultar el anteproyecto⁴⁵⁹. Sabemos que restauró el edificio por dentro y se dejó al descubierto el gran patio del claustro central, con objeto de trazar la gran plaza.

En la restauración de este gran patio, se aprecia que Rodríguez Orgaz añadió el ático y los pináculos, con la misma terminación que la de la torre del Palacio Arzobispal; y se ve la intención del arquitecto de integración de todo el conjunto, Catedral, Palacio Arzobispal y Casa de la Moneda.

A través del entonces Embajador de España en Colombia, Germán Baraibar, pidió al Gobierno Español que contribuyera con una estatua del fundador de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada, "la estatua debía ser de bronce, representando a Jiménez de Quesada de pie, con armadura, tal vez con el pendón de Castilla.... He excluido la posibilidad de poner una ecuestre o de mayor tamaño (2'50), porque la estatua de Bolívar, que se encuentra en el centro de la Plaza de su nombre y por

⁴⁵⁷ El Espectador, Bogotá, año 60, n° 11.974, Bogotá, lunes 12 de abril de 1948, y El Espectador, Bogotá, martes, 13 de abril de 1948.

⁴⁵⁸ Igual fuente que la 1, p. 34.

⁴⁵⁹ M. Asuntos Exteriores Leg. R. - 9480; Ext. 70, Culturales Ind-8-1969.

tanto a pocos metros del emplazamiento de nuestro monumento, le representa a pie y con un tamaño análogo"⁴⁶⁰.

El Gobierno Español dijo que se disponía a convocar un concurso para la realización de esta escultura, pero, finalmente, se la encargó a Avalos. El lugar previsto por Alfredo Rodríguez Orgaz en el proyecto para emplazarla era el ángulo de la Carrera 7ª con la Calle 10, frente al Capitolio y el Palacio Arzobispal, pero no se colocó en ese lugar sino en la Carrera 8ª con la Calle 15.

INSTITUTO CARO Y CUERVO

1957

(Figs. 333-358, Tom. II, en pág. 239-241).

El Instituto Caro y Cuervo está situado en la finca Yerbabuena⁴⁶¹, a 30 km. de Bogotá. Esta institución está dedicada a estudios filológicos de los países de habla española.

"El doctor Jorge Eliécer Gaitán, Ministro de Educación Nacional, había fundado en 1940 el Ateneo Nacional de Altos Estudios con el propósito de realizar, entre otros

⁴⁶⁰ Igual fuente que la n°554, firmado por Rodríguez Orgaz, en Bogotá el 26 de julio de 1957.

⁴⁶¹ El 2 de julio de 1955 se firmó la escritura pública mediante la cual "Yerbabuena" había sido patrimonio de la familia Marroquin, pasa a poder del Instituto Caro y Cuervo, declarada Monumento Nacional, la finca y las construcciones.

trabajos, el de la continuación del Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana. Entonces con el nombre no oficial de Instituto Rufino-José Cuervo, comenzó la pujante labor del actual Instituto Caro y Cuervo"⁴⁶².

Fue encargado a Alfredo Rodríguez Orgaz el proyecto de ampliación por D. José Manuel Rivas Sacconi, director del Instituto desde el 26 de julio de 1948.

La hacienda primitiva es una vieja casona colonial, unida a la parte nueva construida por Alfredo Rodríguez Orgaz.

El proyecto de ampliación consistió en el edificio de una nueva planta de la Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.

Proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz un edificio de dos plantas con paramentos de fábrica de ladrillo, enfoscado, terminaciones en piedra y cubierta de teja española que descansa en una cornisa recta. Hay un juego de llenos y vacíos, los materiales que utilizó fueron piedra y ladrillo que fueron utilizados con la intención de romper la monotonía.

Los huecos del primer piso (planta baja) son de diseño clásico, arcos pareados, rebajados que descansan en los laterales en ménsulas, y en el centro en pilares. En el

⁴⁶² Instituto Caro y Cuervo. Noticias Culturales, Bogotá, n° 31, julio y agosto de 1987, p. 2.

segundo piso (primera planta), sigue un ritmo de huecos apaisados de diseño moderno.

En el interior emplea la misma dialéctica de modernidad en el diseño y lo que podríamos llamar clasicismo colonial, se ajustó a una constantes que no rompen la unidad del conjunto.

A este edificio, por un lado comprometido con la cultura y tradición colonial y por otro con la modernidad, se le puede aplicar las palabras de Ramón Gutiérrez como compromiso cultural: "Esta modernidad propia que transita el eje de nuestro tiempo no es incompatible con la historia concreta de nuestros espacios construidos, sino que los perfecciona en la medida que los revitaliza, los funcionaliza, los refuncionaliza o da nuevas respuestas a las necesidades actuales"⁴⁶³.

En este edificio, como en otras muchas obras, Alfredo Rodríguez Orgaz no sólo realizó la obra arquitectónica, sino que llevó a cabo los trabajos de decoración y diseño del mobiliario.

⁴⁶³ Gutiérrez, Ramón: Nueva Arquitectura en América Latina: presente y Futuro, Ed. Gustavo Gili, México 1990, p. 154.

V.2-4 CASAS UNIFAMILIARES

RESIDENCIA DE DÑA. ALICIA OTALORA

1959

(Figs. 359-360, Tom. II, en pág. 242-243)

En la segunda época colombiana, solo construyó Rodríguez Orgaz dos residencias unifamiliares, la de Dña. Beatriz Otalora y la suya propia.

La residencia Otalora, la proyecta Orgaz, sobre una parcela de 3.034 m², dejando libres 2.553 m², proyectó la parte de servicio en el muro Norte, para aprovechar el área de jardín.

En esta vivienda se siguió a la estética de la arquitectura tradicional, con adornos de columnas y

pilastras, cubiertas inclinadas de teja, ventanas apaisadas, y paramentos de fábrica de ladrillo visto.

La planta fragmentada se distribuye asimétricamente, la escalera la coloca tangencialmente respecto al eje longitudinal. En la distribución se percibe menor claridad e independencia que en otras ocasiones. En la planta baja, zona de la biblioteca, se configura como un cuerpo adosado al edificio principal que incluye comedor, salón y servicios; en la planta alta situó los dormitorios de los propietarios y servicio. Pierde esta distribución la característica independencia que distinguía a las obras de Alfredo Rodríguez Orgaz.

La reducción espacial de la segunda planta, se refleja en fachadas, como un juego de volúmenes y cubiertas.

En el diseño de huecos hay similitud con el Seminario Menor de Bogotá.

RESIDENCIA DE ALFREDO RODRIGUEZ ORGAZ

1960

(Figs. 361-364, Tom. II, en pág. 244).

En la casa diseñada por Alfredo Rodríguez Orgaz para él, vemos un léxico diferente al empleado en otras residencias unifamiliares anteriormente proyectadas por él; se aprecia

mayor libertad de expresión, abandono de tradicionalismos neocoloniales o neoclásicos.

En planta se aprecia una descomposición de volúmenes, falta de simetría en la distribución del espacio.

Para la fachada propuso Alfredo Rodríguez Orgaz una distribución de huecos apaisados distribuidos asimétricamente, pero guardando ciertas simetrías que dan claridad y orden a este conjunto.

Hay un deseo de marcar la horizontalidad; en alzado a un cuerpo recto de mayor tamaño, se le superpone uno de menor tamaño.

También queda patente en este proyecto un deseo de integración de espacios, exterior (jardín) e interior (vivienda), y esta misma intencionalidad se repite en el piso superior con la terraza y dormitorio.

La cubierta es plana, excepto en la fachada sur. Para romper la monotonía, proyectó las cubiertas dándoles una leve inclinación hacia dentro de los dos cuerpos del edificio.

La distribución del edificio es clara: la zona de recibo y dormitorios principales ocupa un cuerpo con escalera de acceso independiente, y colocada tangencialmente, el otro cuerpo es zona de servicio con escalera independiente de acceso al piso superior y dormitorios de servicios.

Para los paramentos exteriores utilizó fábrica de ladrillo visto.

V.2-5 EDIFICIOS COMERCIALES

EDIFICIO TISSOT (O TEXACO)⁴⁶⁴, BOGOTÁ-COLOMBIA
1960
(Figs. 365-368, Tom. II, en pág. 245-248)

Este edificio en los años sesenta fue emblemático para la ciudad de Bogotá, así lo reflejaba un artículo de la Revista Arquitectura en que decía, "La Sociedad Inmobiliaria de los Andes cuyo principal accionista es el conocido industrial Sr. Roger Tissot, ha construido un moderno edificio en la esquina de la Carrera 12 con la Calle 23 sobre un área de 1.500 M2. Esta importante obra constituye un nuevo aporte arquitectónico al embellecimiento de la avenida que posee actualmente

⁴⁶⁴ Fue construido por la Texas Petroleum Company en Colombia, posteriormente cambió el nombre de Texaco por Tissot.

Bogotá"⁴⁶⁵. Hoy en día este barrio se ha degradado y el edificio ha sufrido bastante deterioro.

En este inmueble proyectó Rodríguez Orgaz una planta regular; el alzado puede recordar al Banco de la República, un cuerpo horizontal, soporta un cuerpo vertical.

Consta de sótano, donde se ubicaron las instalaciones mecánicas del edificio: aire acondicionado, ventilación y garaje. En el primer piso fue proyectado un local para Sucursal del Banco de Colombia; del piso segundo al doceavo se destinaron a oficinas.

La circulación vertical se efectúa por una escalera del edificio y dos ascensores ubicados en el eje transversal.

La construcción es de hormigón armado, la estructura se refleja en fachada, con revestimiento de piedra, los elementos portantes marcan la verticalidad y rompen la horizontalidad del primer cuerpo.

En cuanto a la plástica empleada, se observa la utilización de un léxico moderno de fachada telón. Tanto en el diseño de los huecos, como en la composición de fachadas hay una cierta referencia a Le Corbousier.

⁴⁶⁵ Moderno edificio para la Sociedad Inmobiliaria de los Andes, C.I.A., Construcción Ingeniería, Arquitectura, n° 40; Bogotá, 1960 D.E., p. 22.

Hay racionalismo, enriquecimiento de experiencias anteriores con una perfecta distribución de espacios y correspondencia de interior y exterior.

V.2-6 HOSTELERIA

HOSPEDERIA DE NEUSA, NEUSA-COLOMBIA

1955

(Fig. 369-373, Tom. II, en pág. 249-253)

Para el proyecto de este edificio tuvo en cuenta Alfredo Rodríguez Orgaz, las condiciones climáticas y el paisaje, siendo un lugar turístico rodeado de montañas buscó el aprovechamiento idóneo de estos condicionantes.

Dado que el terreno era angosto, hizo un cuidadoso estudio de curvas de nivel, para utilizar al máximo el terreno e integrar el edificio en el paisaje.

La planta es en S (suave) para disfrutar de las vistas sobre el lago, con un amplio mirador, protegido de las inclemencias climáticas.

Proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz un edificio de dos plantas: en la inferior situó los servicios y un pequeño bar, en la superior ubicó el comedor y otro bar. Esta planta se proyectó "como planta libre" de grandes dimensiones. Con la finalidad de romper la monotonía que supondría ese gran espacio diáfano, diseñó un área de dos niveles diferentes, uno corresponde al del comedor junto al gran ventanal y otro espacio hacia el interior, destinado a bar, en este lugar ubicó una chimenea exenta.

Esta obra, en su concepción y uso de materiales, recuerda a Frank Lloyd Wright.

Los materiales utilizados en los cubrimientos son los naturales de la zona, lajas de piedra para el zócalo, ladrillo y madera para paramentos, cristales en la terraza. La cubierta plana está protegida por tela asfáltica. En el interior toda la decoración fue también diseñado por Rodríguez Orgaz.

CAFETERIA DE GUASA, COLOMBIA

1953

(Figs. 374-380, Tom. II, en pág. 257)

Esta cafetería fue encargada a Rodríguez Orgaz por el gerente del Banco de la República para las Salinas de Zipaquirá.

La planta de este edificio es en cruz, el eje longitudinal es muy corto, alrededor de éste, se distribuyen los servicios.

En alzado sólo consta de una planta, la cubierta a dos aguas, se realizó con teja española y con un gran alero, el juego de volúmenes en planta se refleja en cubierta y en la fachada.

Tiene esta cafetería, como todo este tipo de obras de encargo, reminiscencias coloniales. En la fachada principal, un gran porche con pilastras, donde se sitúa el bar, este muro tiene como adorno un enchapado de baldosín de Talavera.

Los materiales utilizados son en el interior: ladrillo para paramentos enfoscados y barro cocido para suelos. En el exterior los revestimientos, tanto en soportes como en los paramentos, se utilizó piedra blanca caliza y piedra asara.

NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED DE CALI

COLEGIO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO
(Figs. 381-383, Tom. II, en pág. 258-259)

CAPILLA DE NUESTRA SRA. DEL CARMEN EN LA CATEDRAL DE
BOGOTA, JULIO 1956.
(Figs. 384-386, Tom. II, en pág. 260-261).

Este proyecto no se realizó. Según testimonio (oral) de Alfredo Rodríguez Orgaz, era un compromiso, como se ve en las figuras n° 381-383, se puede apreciar que el arquitecto lo hizo sin gran interés, tomando elementos de proyectos anteriores (Palacio Arzobispal).

CAPITULO VI

ESPAÑA 1963 - 1994

VI.1 ESPAÑA 1963-1994

En el año 1963 Alfredo Rodríguez Orgaz dio por terminado su exilio colombiano, decidiendo venir a Europa. El país elegido fue Francia, dadas las dificultades para conseguir pasaporte que le habían sido interpuestas, en años anteriores, por las autoridades gubernamentales en España.

En ese país llevó a cabo obras menores, e inició un proyecto de urbanización en la Costa Azul que no se realizó por impedimentos administrativos. Posteriormente, por razones que pudiéramos llamar sentimentales regresó a España, animado por un lado porque el Régimen se había suavizado y por otro su condena de inhabilitación de cinco años para el ejercicio de su profesión había prescrito⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Boletín de la Dirección General de Arquitectura, nº 27 y 28, Madrid, Junio 1942, p. 10.

La vuelta a España de Alfredo Rodríguez Orgaz, a nuestro entender, fue frustrante, como para la mayoría de los componentes del exilio, en el retorno de todo ese colectivo, en general, hay una sensación de inestabilidad, aun en aquellos profesionales a los que el éxito les había acompañado.

A su llegada la impresión que recibió Alfredo Rodríguez Orgaz de la arquitectura que se practicaba fue gratificante, se había logrado alcanzar el nivel internacional, había quedado atrás la arquitectura emblemática diseñada para un Nuevo Estado por la Dirección General de Arquitectura (creada en 1938), los modelos dados habían fracasado, según escribe Anton Capitel, "puede decirse con bastante precisión, sin embargo, que la arquitectura historicista de posguerra como ocurría con su citado antecedente (la arquitectura ecléctica anterior a la Guerra Civil), tendía ya a ser una forma equívoca, pero indudable, tan sólo un disfraz escénico para un modo de hacer que únicamente forzada podía aparentar su condición de antigua, pues tanto los sistemas de construir, como el modo en que se asumían las figuraciones de la historia emparentan a la mayor parte de estas tendencias mas con el futuro moderno que con la verdadera tradición"⁴⁶⁷, estas palabras fueron corroboradas en un amplio debate mantenido a través de la revista Arquitectura Bis⁴⁶⁸.

⁴⁶⁷ Capitel, Antón: Arquitectura Española del Siglo XX, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 37.

⁴⁶⁸ Llorens, Tomás/Piñón Helio: "La arquitectura del Franquismo, a propósito de una nueva interpretación". Arquitectura Bis, n°26, Barcelona, Enero-Febrero 1979, pp. 12-24; y Sambricio, Carlos: "A propósito de la Arquitectura del Franquismo Carlos Sambricio responde a Tomás Llorens y Helio Piñón", Arquitectura Bis, n°27, Barcelona, marzo y abril 1970, pp. 25-29.

La crítica toma, como fecha clave, 1949 para un cambio de actitud de los arquitectos con una toma de conciencia y un análisis objetivo de los modelos formales que conduciría a la revitalización del Movimiento Moderno o Internacional.

Los dos focos de difusión después de la Guerra fueron Madrid y Barcelona, por ser las únicas ciudades que tenían Escuela de Arquitectura⁴⁶⁹. La iniciativa en Madrid la tomaron de la Sota, Saez de Oiza, Cabrero y Fisac; en Barcelona, Coderch⁴⁷⁰ y Vall. Este cambio en la dirección estética se vio favorecido, como siempre, por publicaciones venidas del extranjero y cuatro concursos nacionales convocados a finales de los cuarenta. El primero de estos concursos fue en Barcelona, organizado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares en 1949, el tema "Concurso de la vivienda Económica en Barcelona", los ganadores fueron A. Balcells, A. de Moragas, F. Mitsans, A. Perpiña y Tort⁴⁷¹. Josep M^a Montaner calificó la propuesta ganadora, como un

⁴⁶⁹ El plan de estudios era el mismo que en 1936, dirigido a un aprendizaje de los modelos clásicos, no cambió hasta 1957.

⁴⁷⁰ Juan Antonio Coderch, que en esos años había sido tan vanguardista, en 1962 escribió un artículo., "No son genios lo que necesitamos ahora", Domus, Barcelona, 1963, pp. 2-3 en el que defendía el buen hacer de la arquitectura tradicional, en oposición al nuevo academicismo que había llevado el experimentalismo del Movimiento Moderno.

⁴⁷¹ Sostres, A. Balcells y A. de Moragas formaron el grupo R, estos arquitectos tomaron en Barcelona la iniciativa de la renovación en 1950, este grupo tenía cierta coincidencia con el GATEPAC con el paso del tiempo cambiaron los componentes. En Madrid la renovación se inicia en 1951 a través de las Sesiones Críticas de Arquitectura, las sesiones se publicaron en la Revista Nacional de Arquitectura, y en 1953 publicaron el Manifiesto de la Alhambra.

manifiesto "método Científico y racional al desarrollarse el proyecto para afrontar el problema de la vivienda mínima, mediante la estadística, el análisis de las causas, la racionalización de la célula de la vivienda y el estudio del bloque higienista, reivindicado como ley urbana repetible hasta el infinito"⁴⁷².

En Madrid, también en ese año de 1949, fueron convocados dos concursos, uno para un edificio en el Paseo del Prado destinado a la Delegación Nacional de Sindicatos, los ganadores fueron Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto; el segundo concurso madrileño tuvo como tema la Basílica de la Merced, tanto este certamen como el establecido para la basílica de Aránzazu (Guipúzcoa) fueron ganados por Francisco Saez de Oiza y Luis Laorga. De este modo fue como se inició el movimiento moderno en España, después de la Guerra. Se dio la circunstancia que coincidieron los arquitectos mas jóvenes, con los de la generación anterior (Luis Gutiérrez Soto, Luis Moya , etc)⁴⁷³.

Posteriormente a comienzos de los sesenta, los arquitectos se cuestionaron los postulados ortodoxos del Movimiento Internacional, considerados imprescindibles para una nueva arquitectura, y se revisó el organicismo de Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto. Esos nuevos planteamientos fueron representados por Fernández Alba,

⁴⁷² Montaner, Josep M^a: España, Leonardo Benevolo, Historia de la Arquitectura Moderna, Gustavo Gili, S A. Barcelona 1986, p. 848.

⁴⁷³ Para arquitectura española de los cincuenta ver: Carlos Flores, Arquitectura Española Contemporánea, Aguilar, Madrid 1961.

Fernando Higuera y Rafael Moneo, Corrales y Molezum, entre otros.

Fue en esos años cuando Alfredo Rodríguez Orgaz llegó a España, por tanto convive con el variado abanico de tendencias, desde el organicismo ortodoxo, pasando por manifestaciones eclécticas y el purismo de los pioneros del Estilo Internacional.

En este ambiente, adaptarse y abrirse camino fue duro. La primera obra importante que realizó fue en colaboración con Mariano Garrigues, la Estación de Seguimiento del Proyecto Apolo en Robledo de Chavela, sólo tuvo interés como experiencia, ya que todo el proyecto hasta el mas mínimo detalle venía diseñado y realizado desde EE. UU.

En esta última etapa de su vida, nos da la sensación de que no pudo realizar toda la obra que hubiera deseado y hubiera sido capaz.

Personalmente se le quiso gratificar con nombramientos que no pasaron de ser puras fórmulas, así el 22 de Julio de 1976 fue nombrado vocal del Patronato creado para la Fundación del Museo de la Ciencia y Tecnología; y por O. M. del 14 de Julio de 1976 se le asignó como Consejero Superior de Cultura y Bellas Artes; finalmente en 1982 fue nombrado Consejero Miembro del Ministerio de Educación y Ciencia.

Otras distinciones fueron otorgadas a Alfredo Rodríguez Orgaz en los últimos años de su vida profesional, así el

gobierno francés en reconocimiento a su trabajo le condecoró con la Legión de Honor en Junio de 1980; por la misma razón fue nombrado Miembro Titular de la Academia Europea de las Ciencias y las Artes en 1982, y en 1985 Miembro del Instituto del Hombre.

VI.2. OBRAS EN ESPAÑA 1963-1994

VI.2-1 CASAS UNIFAMILIARES

En el periodo comprendido entre 1963-1995, Rodríguez Orgaz proyectó básicamente dos tipos de viviendas unifamiliares, uno en la Costa y otro en Madrid.

En el conjunto de viviendas unifamiliares que realizó en la Costa del Sol, aún siendo todas personalizadas para cada cliente, utilizó un diseño similar.

Podemos encajar este tipo de viviendas dentro del organicismo, próximo a Wright, en el que se tiene en cuenta la adaptación al paisaje, los materiales de la zona, preocupación por el paisaje, las condiciones climáticas y hay una constante preocupación por integrar las viviendas en la naturaleza. Diferente a todas por su originalidad, fue la diseñada por el propio arquitecto

para sí en Punta de la Mona, en la cual desarrolló un lenguaje próximo a Mies Van der Rohe, utilizando una dialéctica singular.

En las viviendas unifamiliares de Madrid, se aprecia la constante del empleo del ladrillo visto y la tendencia a formas horizontales de diseño, huecos grandes y apaisados en zona de recibo, proyectados con intención de crear una comunicación entre espacio interior (viviendas) y exterior (jardín).

Tanto en una tipología de viviendas, como en las otras, se observa cómo el arquitecto cuidó al proyectar las viviendas la independencia zonal (zona privada, zona de recibo y zona de servicio), la calidad de materiales, la ventilación, y tuvo en cuenta como ya hemos dicho, el paisaje, clima, etc.

CASA DE D. JOSE PALANCO EN ALMUÑECAR

1967

(Figs. 387-390, Tom. II, en pág. 262-263)

Para el proyecto de esta casa tuvo, Alfredo Rodríguez Orgaz, en cuenta las condiciones climáticas, y pendiente del terreno, que será un constante problema en esta zona.

Planta: irregular, asimétrica.

Distribución: asimétrica en planta, que se refleja en la cubierta por una gradación de alturas.

La zona de dormitorios y zona principal, se orienta al S-E., los servicios al N-W.

En esa zona el problema son los vientos de levante, tal y como proyectó la casa Rodríguez Orgaz queda resguardada de estos vientos por una colina.

Dada la gran inclinación del terreno, el desnivel lo aprovechó el arquitecto como bodega.

La cubierta, a dos aguas, la realizó con teja árabe.

Los paramentos son de ladrillo visto, apoyan sobre un zócalo de mampostería, se juega con la variedad de los materiales.

CASA EN PUNTA LA MONA, DEL ARQUITECTO: ALFREDO RODRIGUEZ
ORGAZ

1971

(Figs.391-394, To. II, en pág. 264-265).

En la sinopsis, dice Alfredo Rodríguez Orgaz:

Esta vivienda ha sido proyectada cuidando especialmente dos aspectos:

a) el funcional, que resuelve las necesidades de la familia que la habita (zona de servicios, zona de dueños, zona de invitados y, en el centro, la zona representativa).

b) el de ambientación con la región que le rodea respecto de los vientos frecuentes y molestos en el lugar.

La construcción básica consiste en muros portantes de fábrica de ladrillo visto con cámara de aire, y cubiertas de poca pendiente con losa de hormigón armado⁴⁷⁴.

Para el diseño de su casa, el arquitecto empleó un lenguaje más moderno, próximo a Mies Van der Rohe, con amplios ventanales, y una planta a base de superposición de formas regulares geométricas y planta libre.

La distribución de la casa, estaba condicionada por las características del terreno, vistas al mar y montaña (últimas estribaciones de Sierra Nevada), y vientos dominantes, de gran intensidad y frecuentes en esta zona de la costa de Granada, vientos fuertes del Oeste (poniente) y también los vientos de levante.

⁴⁷⁴ Rodríguez Orgaz, Alfredo: Casa de Campo en la Punta de la Mona, Granada, España, Informes de la Construcción, Madrid, n° 236, 1971, pp. 37-40.

Para proteger el jardín y terrazas de los vientos se adopta una planta en T, que divide el terreno en tres zonas, la zona Oeste de jardín y terraza protegida por el edificio, de los vientos de levante; zona Nor-Este defendido de los vientos de poniente; y sureste el más abrigado.

La distribución en planta: en el centro salón y comedor, al pie zona de servicio (office, la cocina, dormitorio de servicio); en el ala izquierda, dormitorio principal y baño, y en el ala derecha, separado del edificio dos dormitorios de invitados y baño.

Todas las habitaciones tienen ventilación transversal, con ventanas o puertas en las fachadas opuestas, para lograr un ambiente fresco los días más calurosos.

Los materiales empleados: fábrica de ladrillo visto, de 25 cm, con cámara de aire y tabique interior; losa de hormigón armado para cubiertas, que avanza en fuerte voladizo sobre la terraza; tejado de poca pendiente con impermeabilización losa asfáltica, pavimentos de losa de gres refractaria y carpintería de madera.

CASA DE D. FEDERICO MAYOR, SALOBREÑA

1971

(Figs. 395-401, Tom. II, 266-268)

La dificultad para proyectar Rodríguez Orgaz esta casa era la gran pendiente del terreno, sobre una colina frente al mar.

La casa se desarrolla en dos plantas escalonadas de Norte a Sur, por ser donde tiene más pendiente el terreno, es decir, en sentido transversal a la colonia. Proyectó una planta en el lado Norte, de acceso desde la carretera, y dos plantas hacia el Sur.

Para salvar el problema de la gran pendiente (N-S), desarrolla la casa como una serie de tribunas escalonadas, adosadas, como unidades autónomas de planta regular.

En la planta alta, se situaron: el acceso del edificio, la zona de recibo y servicios.

La planta baja se destinó a dormitorios. El sistema constructivo es sencillo y los materiales tradicionales, piedra, ladrillo visto pintado de blancos y cubiertas inclinadas de teja árabe.

CASA PARA EL DR. D. VICENTE LOPEZ CAMOS IBOR, EN LA
URBANIZACION INTERLAND (MAJADAHONDA)

1972

(Figs. 402-404, Tom. II, en pág. 269).

Para esta casa proyectó una planta regular cerrada, con leves retranqueos y salientes, que suavizan el efecto de un todo cerrado, dando una sensación de movimiento. Carece de simetría en la distribución interior. En la planta alta, proyectó una reducción espacial de tal manera que creó un espacio menor autónomo rodeado de terrazas.

Consta de planta baja, ático y sótano, comunicados entre sí por una escalera colocada en el eje longitudinal del edificio.

La planta baja se dedica a servicios y zona privada estas zonas están independizadas por el vestíbulo y salón comedor, colocados en el eje longitudinal, y ambos espacios en eje, entre sí; un gran porche circunda la fachada principal, en las zonas Este y Sur ubicó los dormitorios, y el salón, creando una sensación de comunicación interior y exterior.

El cuerpo superior del edificio, se proyectó como una unidad autónoma, con planta libre, destinada a estudio del dueño de la casa.

En el diseño exterior, hay un deseo de marcar la horizontalidad, subrayada por el alero de mesilla que

rodea el cuerpo bajo, y se repite en el menor o cuerpo superior del edificio.

Los materiales son: paramentos de ladrillo visto, zócalo de piedra y aleros de pizarra.

CASA PARA D. FEDERICO MAYOR ZARAGOZA, EN LA URBANIZACION INTERLAND, (MAJADAHONDA)

1972

(Figs. 405-408, Tom. II, en pág. 270-271).

Emplea Rodríguez Orgaz idéntico lenguaje que en la vivienda del Dr. D. Vicente López Camos Ibor, fue un encargo al arquitecto por la misma familia.

CASA PARA DÑA. AMPARO URIBE, EN CABO DE PALOS

1972

(Figs. 408-412, Tom. II, en pág. 272).

Esta vivienda tiene la originalidad de la planta; Alfredo Rodríguez Orgaz en lugar de proyectar un edificio de planta compacta, cerrada, creó ambientes diferentes, proyectando una planta abierta.

La planta, dado las características del solar y el deseo de que fuera de una sola altura el edificio, descompuso el espacio en una serie de formas regulares, de izquierda a derecha:

a) dos unidades de forma regular adosadas, la primera (menor), proyectada para albergar la cocina y zona de servicio, para el segundo cuerpo optó por una planta en L, destinada a comedor y salón, estos dos espacios, a través de una pequeña escalera, se unen a un cuerpo rectangular, que se distorsiona en ángulo de 45° , destinado a dormitorios. Finalmente, a este conjunto se le añadió un cuarto cuerpo, en sentido opuesto y girado en dirección contraria a la anterior en 45° , este espacio se destinó a zona privada de los señores de la casa.

La zona de recibo salón-comedor, se proyectó con grandes ventanales, para lograr comunicación interior y exterior, por un lado hacia el mar y por el otro hacia patio-jardín, igualmente ocurre con el tercer cuerpo, que hacia el interior va recorrido por una galería.

La cubierta la proyectó inclinada y de teja árabe.

Los paramentos de los muros enfoscados.

CASA DE CAMPO PARA LOS SRES. PLATTES, PUNTA LA MONA
1972

(Figs. 413-415, Tom. II, en pág. 273-274).

En este proyecto, Alfredo Rodríguez Orgaz, tuvo el mismo problema que en la casa de Federico Mayor Zaragoza, la gran pendiente del terreno.

A diferencia de la casa anterior orientada, dirección Norte-Sur, ésta se plantea longitudinalmente respecto la pendiente de la colina, es decir, Este-Oeste.

La parte posterior de la casa (Nor-Este) tiene una sola planta y la Sur dos. La planta de este edificio es regular y tiene adosado en la fachada sur, un cuerpo: porche en la planta baja y terraza en la superior que dominan la vista al mar.

La distribución en planta es asimétrica, y la distribución de huecos también asimétrica. Los materiales empleados fueron los tradicionales, teja árabe para las cubiertas (a dos aguas), un gran zócalo de sillería que alberga el primer piso, los paramentos de ladrillo visto, y hormigón armado para los soportes del porche y terraza.

En esta casa se introdujeron los máximos adelantos del momento, como aire acondicionado y sauna.

CASA MARTIN MUNICIO, SALOBREÑA

1973.

(Figs. 416-420, Tom. II, en pág. 275-276)

El lenguaje en esta casa de campo utilizado por Alfredo Rodríguez Orgaz, supone un cambio respecto al empleado en las otras casas de esta época.

Tiene el mismo problema, el gran desnivel del terreno, que se salvó con un gran talud, que actúa como zócalo, sobre éste, se levantó la planta baja, donde se situaron los dormitorios.

La planta superior descansa sobre una plataforma-terracea apoyada en una carrera y pilares de hormigón, para esta planta empleó un diseño nuevo, no hizo un cuerpo compacto, sino una yuxtaposición de cinco cuerpos, en horizontal, y para la cubierta a dos aguas empleó teja árabe. Esta ordenación del edificio produce sensación de movimientos tanto en planta y alzados como en las cubiertas, aligerando el conjunto y dándole movilidad.

Como vemos continuó utilizando materiales tradicionales, ladrillo, piedra y enfoscados a la tirolesa.

RAMOS OLMEDO, SALOBREÑA

1974

(Figs. 421-422, Tom. II, en pág. 277)

En este edificio, volvió a aplicar la tipología de las anteriores viviendas unifamiliares de Punta de la Mona y Almuñecar.

Esta orientado, paralela al desnivel de la colina, se apoya sobre un potente soporte, para salvar la pendiente.

Este edificio se desarrolla sobre una planta irregular, Alfredo Rodríguez Orgaz volvió a utilizar la misma yuxtaposición, longitudinal de volúmenes. Las cubiertas las proyectó a dos aguas.

Los materiales utilizados son los tradicionales, para los paramentos ladrillo y piedra, y la cubierta de teja curva.

Planta libre, comedor y salón a dos alturas, independizan la zona de servicios de la zona privada.

CASA DE D. ALBERTO BILBAO, EN GALAPAGAR

1979

(Figs. 423-426, Tom. II, en pág. 278)

Esta vivienda responde al encargo, a Rodríguez Orgaz, de una residencia que respondiera a la tipología de casa vasca.

Proyectó un edificio de:

Planta baja	144'45 m ²
Atico	84'40 m ²
Sótano-garage	144'45 m ²

El lenguaje empleado en este edificio por el arquitecto, responde "exteriormente" a la arquitectura regionalista, aficionada a "las citas".

Para los paramentos utilizó, sillar, y enfoscado a la "tiroleza".

Cubiertas a dos aguas. La parte alta del edificio, paramentos aparejados vistos, y ladrillo en espina de pez.

La planta tiene un leve quiebro que se refleja en cubierta.

CASA DE CAMPO PARA D. JOHN VAN EYNDE EN LA PUNTA DE LA
MONA

1973.

(Figs. 427-431, Tom. II, en pág. 279-280)

Al proyectar el diseño de esta casa, tuvo Alfredo Rodríguez Orgaz que cuidar tres aspectos:

A : Los condicionantes del terreno, pendiente, vistas, etc.

B : Las necesidades familiares.

C : Los condicionantes climatológicos.

Para conseguir la solución óptima, optó por una planta regular que se desarrolla, paralela a la pendiente del terreno (N-S).

El edificio es de una planta, apoya sobre un gran zócalo de piedra.

La ventilación fue cuidada, contando con el cálido clima; Alfredo Rodríguez Orgaz, la proyectó cruzada.

Los materiales empleados fueron: basamento de piedra para salvar el gran desnivel del terreno, para los paramentos fábrica de ladrillo visto de 25 cm, con cámara de aire; baldosa de barro cocido para terraza y zonas comunes;

mármol macael para dormitorio y baño principal y para la cubierta teja árabe.

CASA DE D. FERNANDO VALDIVIESO, EN LA URBANIZACION
COTOBRO, ALMUÑECAR

1992

(Figs. 432-438, Tom. II, en pág. 281-285)

Para el proyecto de esta vivienda se encontró Alfredo Rodríguez Orgaz con el problema de la pendiente del terreno, para solventarlo proyectó un gran muro de talud de contención.

La orientación respecto el mar es Este-Oeste. Consta de: una planta hacia el lado Este y dos hacia el Oeste con vistas al mar.

La planta es regular con leves quiebros que se manifiestan en fachada y cubiertas, la distribución interior es asimétrica: un gran salón abarca las dos plantas en altura, está orientado hacia el Oeste, hacia el mar, con un gran ventanal abarca las dos plantas. Ese salón independiza dos zonas de dormitorios en la planta baja. En la planta alta, la entrada principal está situada al Este, este acceso es a través de un hall que cubre la mitad del vacío del salón, y actúa como distribuidor, zona de servicio a un lado y dormitorio principal al lado opuesto.

La zona de servicio queda segregada como un cuerpo aparte, pero junto, separado por un porche cubierto y terraza.

Los materiales empleados son, como habitualmente empleaba Alfredo Rodríguez Orgaz para este tipo de casa: hormigón armado para las estructuras, ladrillo visto enfoscado para los paramentos y teja árabe para las cubiertas.

La distribución de huecos es asimétrica. La fachada principal, Oeste, y en la Sur se proyectaron terrazas, para aprovechar al máximo las vistas hacia el mar.

VI.2-2 APARTAMENTOS Y PISOS

EDIFICIO DE VIVIENDAS EN LA CALLE MIGUEL ANGEL 17-19,
1963

(Fig. 439, Tom. II, en pág. 286).

Este edificio fue proyectado para viviendas en copropiedad; para un grupo de personas que adquirieron el solar con esta finalidad⁴⁷⁵.

El edificio proyectado por Alfredo Rodríguez Orgaz se desarrolla en diez plantas, la superficie total es de 5.590 m², la distribución es diferente en cada vivienda, dado a que se estudiaron las necesidades de cada copropietario.

⁴⁷⁵ Rodríguez Orgaz, Alfredo: Edificio de viviendas de la Calle Miguel Angel 17-19; Arquitectura, Madrid, n° 129, España, 1969.

En cada planta se proyectó dos pisos exteriores de 200 m² cada uno, y dos apartamentos interiores, hacia un patio de manzana, de 100 m².

La planta baja, consta del ingreso al edificio, garaje y de un local bancario.

Para la circulación vertical, se proyectaron dos ascensores, uno en el eje longitudinal del edificio y otro en el eje transversal, y una escalera, en el eje longitudinal.

Se construyeron dos sótanos, el primer sótano, comprende el local comercial, rampa de garaje y los trasteros. El segundo sótano se destinó a garaje, con plaza para 29 coches.

Para la composición arquitectónica se tuvo en cuenta el peculiar destino de este edificio, destinado a viviendas de lujo.

La planta proyectada por el arquitecto es en H, con dos patios interiores y uno de luces.

Para las fachadas, empleó Alfredo Rodríguez Orgaz, un lenguaje similar al edificio Tissot de Bogotá; una dialéctica que nos recuerda a Le Corbusier, refleja la estructura y el módulo compositivo, la distribución de huecos es asimétrica.

Las fachadas reflejan el carácter de lujo de estas viviendas, fueron tratadas con materiales nobles, granito pulimentado, piedra de colmenar y ventanas de aluminio. Todos los acabados fueron tratados con el mismo criterio.

VI.2-3 CENTROS CULTURALES

Como arquitecto del Ministerio de Educación y Ciencia realizó Alfredo Rodríguez Orgaz una serie de complejos educativos. En todos siguió una misma dialéctica, obligada por las normas dadas por el Ministerio de Educación y Ciencia, por tanto el arquitecto pocas fantasías podía incluir. En las directrices dadas estaba la construcción en ladrillo visto, el único adorno permitido era el marcado por las posibilidades compositivas que se podían elaborar con dicho material, o, que a los aleros se les diera un poco más de vuelo o no, también las normas dadas por el Ministerio estaba que los desagües en las escuelas era obligatorio ir al aire.

En conclusión, en este conjunto de escuelas aplica Rodríguez Orgaz una arquitectura funcional correcta, son proyectos modulados en los cuales "el gusto" del arquitecto, era suprimido por "la mano" del constructor.

Todas estas construcciones son similares, solo varía el tamaño.

LICEO FRANCÉS DE MADRID

1970

(Figs. 440-442, Tom. II, en pág. 287-289)

Este centro fue proyectado por Alfredo Rodríguez Orgaz y los arquitectos franceses Pierre Sonrel y Jean Duthilleul.

En la sinopsis dice:

El edificio está situado en la urbanización "Parque del Conde de Orgaz" y ocupa una gran parcela de 10 Ha, lo que ha permitido distribuir las diferentes secciones en bloques abiertos, tratándose el conjunto como un "Campus Universitario", a la vez que crear amplias zonas ajardinadas y espacios deportivos.

Se han previsto todos los servicios docentes, administrativos, viviendas de dirección, salón de actos, comedores, etc.

Destaquemos, en su distribución interior, la modulación según normas francesas con retícula básica de 1'75 x 1'75 metros; y en su tratamiento exterior, el hormigón visto y las vigorosas bóvedas de cañón que constituyen el elemento más significativo de la composición⁴⁷⁶.

⁴⁷⁶ A. Rodríguez Orgaz, Dr. arquitecto, y P. Sonrel y J. Duthilleul, arquitectos: Nuevo Liceo Francés en Madrid, Informes de la construcción, n° 223, agosto - septiembre 1970, pp. 23-44.

Este edificio fue hecho por el Gobierno francés para sustituir el antiguo edificio de la calle Marqués de la Ensenada.

Por exigencia francesa intervinieron dos arquitectos franceses, aunque el peso del proyecto, así como la responsabilidad de la obra la llevó Alfredo Rodríguez Orgaz.

La situación "Parque del Conde de Orgaz", se debió a dos razones fundamentales, una el carecer, entonces, de aglomeraciones, no había apenas construcciones, además en los estatutos de esa urbanización estaba previsto, el que sólo se construyeran viviendas unifamiliares, prohibiendo casas de pisos y adosados, ese estatuto fue posteriormente cambiado; la segunda razón fue disponer de unas excelentes comunicaciones, Arturo Soria y autopista de Barajas.

Se adquirió para edificar este complejo educativo una parcela de 100.000 m², como ya dijimos, con la idea de crear un conjunto escolar que se saliera de los planteamientos habituales de edificio compacto para la enseñanza, y crear un "Campus Escolar" rodeado de espacios libres con grandes zonas ajardinadas.

La gran superficie del terreno, permitió "diseminar" los edificios según las necesidades administrativas, servicios, viviendas del provisor, intendente y censor; el número de alumnos previstos era de 3.500, distribuidos en tres secciones:

- Sección "maternal", edificio H, 500 alumnos.
- Sección "primaria", edificio J y K, 1.500 alumnos.
- Sección de "secundaria", edificio C, D, E, F, 1.500 alumnos.
- Sección de administración, edificio B.
- Sección, viviendas de provisor, intendente y censor en el edificio A.

Además de campus de deporte, estadio, etc, también estaba prevista para una segunda etapa la construcción de una piscina.

La entrada principal se situó en una rotonda que hay entre la Avenida de los Madroños y la C/ Pajarón. Se accede a un edificio de planta regular y dos pisos, donde se proyectaron los servicios administrativos, salas de profesores y dirección; contiguo a este edificio se situó el edificio A, de tres alturas, y planta regular, compacta, destinado a viviendas del provisor, intendente y censor. Estos dos edificios, A y B, están unidos entre sí por una galería cubierta.

Para el edificio C, D y E, destinado a segunda enseñanza, se proyectó como un edificio con planta en Z, en el cual el cuerpo central tiene un patio interior, es un edificio de cinco plantas, en el que se proyectaron para biblioteca y enseñanzas técnicas, en los cuerpos laterales adosados, (edificios C y E), de tres plantas, se destinaron para clases de niños y niñas.

Los edificios K y J, primaria para niños y niñas, utilizaron la misma planta regular, sin embargo para los edificios F (cocina, refectorios, salón de actos y otros servicios), y el H (maternal), se proyectaron con una planta circular, por ser este tipo de plantas más atractivas, y funcionales. Respecto el edificio H, se pensó este tipo de edificio, por dos razones, la primera, por ser destinado a niños muy pequeños, que la circulación fuera menor, las clases se organizaron alrededor de un hall central, la segunda razón fue que al tener este diseño, todas las clases daban al jardín⁴⁷⁷.

En el edificio F, el núcleo central se destina a cocina, alrededor los refectorios y salón de actos, todo el edificio está rodeado, exteriormente, por una amplia galería cubierta, y se comunica con el resto de los edificios por otra galería cubierta.

El sistema de construcción sigue las normas francesas, se ajustaron al sistema modular, según las normas de ese país son una cuadrícula de 1'75 x 1'75 m. Por tanto, cada clase es un módulo múltiplo del básico de 1'75 m., el ancho no varia, se aplican cuatro módulos (7 m.), la longitud es variable; los corredores centrales y las

⁴⁷⁷ Un diseño similar empleará A. Rodríguez Orgaz en 1978, para la maternal de complejo educativo del Barrio del Pilar y según hemos investigado el primer arquitecto que diseñó esta planta para una escuela fue Richard Neutra, el proyecto fue realizado en 1926 y no se llevó a cabo hasta 1961, fue publicado por AC, n°10, año III, 1933, pág. 30. Ver Manfred Sack: Neutra, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, pp. 96 y 97.

escaleras tienen también una medida constante de ancho, dos módulos (3'50 m.).

Para la construcción en los pisos altos, se empleó bóvedas de cañón que se reflejan en la fachada en las plantas altas de los edificios destinados a la enseñanza.

Para la construcción y como elemento compositivo se emplea el hormigón armado, la estructura se evidencia en las fachadas.

Las cubiertas se proyectaron planas, la carpintería de aluminio.

Los paramentos ciegos se revisten de piedra de Colmenar.

Los acabados interiores son sólidos y de fácil mantenimiento, paredes de ladrillo y hormigón, suelos de terrazo.

ESCUELA DE E.G.B., MONZON (HUESCA), PARA 16 UNIDADES 1977
(Figs. (443-446, Tom. II, en pág. 290)

En planta: son dos plantas regulares, unidas por otra menor, en el que se ubica el hall principal.

Paramentos de ladrillo visto en el exterior y en el interior, carpintería metálica de aluminio, cubierta a dos aguas realizada con teja.

Esta tipología de escuela será aplicada en todos los centros docentes que construyó Alfredo Rodríguez Orgaz en la provincia de Huesca.

CENTRO DE B.U.P., PARA 24 UNIDADES EN HUESCA

1977

(Figs. 447-449, Tom. II, en pág. 291)

ESCUELA DE E.G.B. EN FRAGA, (HUESCA)

1977

(Figs. 450-457, Tom. II, en pág. 292)

ESCUELA DE E.G.B., EN CALANDA, PARA 8 UNIDADES (TERUEL)

1977

(Figs. 454-457, Tom. II, en pág. 293).

ESCUELA HOGAR Y E.G.B., EN JACA (HUESCA)

1977

(Figs. 458-465, Tom. II, en pág. 294-296)

La Escuela Hogar estaba prevista para 250 plazas.

Como en las anteriores construcciones la cubierta a dos aguas.

La planta en L.

Los paramentos ladrillo visto, para el diseño jugaba con las posibilidades decorativas del ladrillo.

Aparte de este edificio se construyó uno menor para 24 unidades, de planta regular con leve retranqueos.

La única diferencia de esta con las anteriores es incluir dormitorios.

COMPLEJO EDUCATIVO, BARRIO DEL PILAR, MADRID

1978

(Figs. 466-473, Tom. II, en pág. 297-298)

Un ambicioso Complejo Educativo fue encargado a Rodríguez Orgaz por el Ministerio de Educación y Ciencia, para el Barrio del Pilar de Madrid.

En una extensa área, se ubicaron seis pabellones de diferente diseño, separados entre sí por una amplia zona ajardinada; en cuanto al lenguaje empleado fue el mismo que en las escuelas de Huesca, Teruel, etc.; arquitectura funcional, bien hecha, destaca la claridad, orden y simetría.

El arquitecto dividió el solar en dos zonas, A y B.

Zona A:

Edificio A, para 24 unidades de B.U.P.

Edificio B, para 850 plazas de F.P.

Edificio C, talleres, grupo 1 y 2.

Edificio D, talleres, grupo 3.

Para la planta de estos edificios, emplea un diseño de planta regular.

Zona B:

Edificio E, 32 unidades de E.G.B.

Edificio F, 8 unidades de preescolar, este edificio tiene un diseño más original, ya que su planta es hexagonal y dos plantas.

GRUPO ESCOLAR, PARA B.U.P., 24 UNIDADES, CALLE S. MATEO,
14, MADRID

1978

(Figs. 474-475, Tom. II, en pág. 299-300)

Consta este edificio de cuatro plantas, garaje y azoteas, aprovechable como zona de recreo.

En la zona sótano, proyectó Rodríguez Orgaz, aparcamiento y cuarto de calderas, estaba previsto en el proyecto que se incluyeran dos, por si fallaba una de ellas se pusiera en funcionamiento la segunda, pero el constructor solo instaló una.

La planta del edificio es regular, la distribución de los huecos y de la planta es simétrica. La distribución simétrica de los huecos se aprecia en los alzados.

El lenguaje empleado es un neomudéjar, mínimo, simplificado y modernizado.

Se cuidaron tanto los detalles estéticos, como de confort.

Consta este edificio de tres fachadas y un patio. Para evitar el peligro de la salida de los niños a una vía principal (Calle S. Mateo), proyectó la salida por un callejón (Beneficencia).

La azotea fue pensada como recreo, para embellecerla proyectó con una amplia jardinera alrededor, diseñada para que las plantas colgaran hacia afuera y cubrieran la fachada, creando un ambiente menos árido, más próximo a la naturaleza, pero nunca se pusieron.

Para evitar el peligro que supone un lugar alto como recreo, Alfredo Rodríguez Orgaz, cuidando todos los elementos compositivos, diseñó una verja decorativa de hierro, en la que los elementos que la forman tuercen de forma geométrica hacia dentro.

Los paramentos son de ladrillo visto, y entre el segundo y tercer piso, de trecho en trecho, como adornos colocó a cartabón, un azulejo verde, para que combinara con las plantas de las jardineras y crearan una interrelación.

AMPLIACION DE LA FACULTAD DE MEDICINA, UNIVERSIDAD
AUTONOMA, MADRID

1978

(Figs. 476-477, Tom. II, en pág. 301-302)

Proyecta Alfredo Rodríguez Orgaz un edificio de planta en L, unido al edificio existente por un vestíbulo.

Utilizó un lenguaje funcional de formas rectas y simplificadas, hay una intención de marcar la

horizontalidad. Al exterior, en fachada, se refleja la estructura y la composición modular.

Los materiales empleados fueron: paramentos de ladrillo visto, y aluminio en huecos y ventanas.

Las dos partes del edificio son asimétricas entre sí, dimensionadas según la función. La parte más larga del edificio consta de dos plantas de idéntica distribución proyectadas para laboratorios. El edificio menor fue proyectado para albergar dos grandes aulas.

PROYECTO DE AMPLIACION DEL DEPOSITO DE LIBROS DE LA CASA DE VELAZQUEZ, MADRID.

1983.

(Figs. 478, Tomo. II, en pág. 303).

El proyecto fue encargado a Alfredo Rodríguez Orgaz por el gobierno francés a través del Director de la Casa de Velázquez, el Sr. Didier Ozanam. El motivo que indujo a llevar a cabo esta obra, fué la escasez de espacio que tenía esa institución para albergar el gran volumen de libros y documentos con que se contaba y en previsión de su continuo crecimiento.

Para solucionar este problema realizó el arquitecto un laborioso estudio de las posibilidades de expansión, y aprovechamiento del local existente, después de largas divagaciones llegó a la conclusión de que la solución óptima era una ampliación subterránea, debajo de la explanada de acceso al edificio. Con esta solución se obtenía un incremento de 620 metros lineales, suficientes para colocar unos 90.000 volúmenes, de tal manera que se garantizaba por un largo periodo, el crecimiento de la biblioteca.

Para conseguir este gran depósito de libros proyectó dos naves paralelas a la fachada principal y comunicadas al edificio a través de una rampa que facilitaría el traslado de los libros en carritos. La primera nave es de 48 metros de longitud por 9, 80 metros de ancho, y la segunda adosada a la anterior de 14 por 8 metros, el área total supuso un espacio de 582 metros cuadrados.

Para la construcción se empleó en los muros perimetrales hormigón armado consistente con el fin de que soportaran dos losas del mismo material, una para formar el suelo del depósito y otra para construir la cubierta.

En este proyecto Alfredo Rodríguez Orgaz cuidó primordialmente dos aspectos. Uno la resistencia de los muros y las cubiertas de ese nuevo espacio ya que por encima debían circular coches, camiones, etc y otro aspecto fue el de la impermeabilización, al ser un sótano, para garantizar este aspecto proyectó:

Primero un sistema de drenaje que eliminara la acumulación de agua subterránea; segundo una cámara de aislamiento bajo el piso del depósito; tercero, levantó un tabique perimetral, separado de los muros de hormigón para crear una cámara de aire, así se podría evitar el paso de la humedad, y finalmente proyectó, una impermeabilización exterior de toda la construcción con láminas asfálticas.

Además de aspectos generales, de suma importancia como alumbrado de emergencia, de detección de incendios, Alfredo Rodríguez Orgaz cuidó peculiaridades, propias del destino de ese local, como fue la instalación de calefacción y humectación para conseguir un ambiente adecuado, para conservar los libros y documentos en condiciones idóneas. Para ello preveyó además de la temperatura ideal, y cinco renovaciones del aire a la hora, que garantizarían la eliminación del polvo: así mismo control de la temperatura y humedad fueron previstas en el proyecto, con un termostato e higrostató de ambiente.

En este proyecto es destacable como se cuidaron los aspectos, que podríamos llamar externos, como fueron restablecer el pavimento exterior, las aceras y escalinatas, al mismo estado en que se encontraban antes de la ejecución de los trabajos. Igualmente se restableció la jardinería en la forma que se encontraba antes de realizar las obras.

LICEO ESPAÑOL EN NEULLY, REFORMA Y AMPLIACION, PARIS.

1984

(Figs. 479-483, Tomm. II, pág. 304-306).

Este proyecto fue encargado a Alfredo Rodríguez Orgaz por el Ministerio de Educación y Ciencia Española, el objeto era ampliar ese centro.

Con este fin se proyectó un nuevo pabellón, con planta baja y tres pisos, sobre el Boulevard Victor Hugo, perpendicular al edificio existente.

El nuevo edificio se distribuyó de tal forma que la planta baja se habilitó para recreo cubierto, los pisos 1° y 2° para clase, y el tercer piso se destinó para biblioteca.

Esta nueva construcción fue levantada encima del garaje subterráneo existente.

Alfredo Rodríguez Orgaz optó por una planta regular, la conexión con el edificio anterior, se realizó a través de una escalera, metálica, situada en el lado Oeste (el menor); en el lado opuesto (el Este) diseñó la escalera exterior de seguridad.

Alfredo Rodríguez Orgaz hizo una distribución interna diferente en cada planta, en los dos pisos destinados a aulas: La planta 2ª consta de dos aulas, un seminario y

aseos, con salida hacia un pasillo. La ventilación es directa y cruzada.

La tercera planta consta de ocho aulas distribuidas simétricamente a los lados de un pasillo. La zona destinada a biblioteca, consta de sala de lectura, depósito de libros, archivo y despacho.

En alzado el edificio se nos presenta como una forma cúbica con distribución simétrica de los huecos, estos se realizaron en aluminio anodizado, con antepecho en los ventanales que dan sobre la avenida Victor Hugo, y sin él, los huecos que dan sobre la fachada del patio.

Los paramentos, se enchaparon con piedra engrapada, con el fin de igualarlos con las fachadas existentes.

Pocas peculiaridades compositivas en el aspecto exterior se pueden observar, ya que este tipo de edificio se tiene que ajustar a unas normas oficiales, sigue un módulo compositivo que se aprecia en los alzados.

COLEGIO DE ESPAÑA EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE PARIS.
1980.

(Figs. 484-488, Tom. II, en pág. 307-310)

Este proyecto estaba destinado a modernizar las instalaciones de este edificio.

Estaba previsto, la ampliación de la biblioteca, la creación de una sala de conferencias (subterránea) con cabinas de traductores, nuevos comedores, etc y acomodar los dormitorios a las exigencias de la vida actual, dotándolos de baño individuales. Sólo se llevó a cabo parte del proyecto.

VI.2-4 INSTITUCIONES BANCARIAS

BANCO POPULAR, CALLE LOPEZ DE HOYOS.

1972

(Figs. 489-492, Tom. II, en pág. 311)

Alfredo Rodríguez Orgaz proyectó para este Banco, una pequeña agencia, en la que se tuvo que adaptar a una superficie residual de otros locales comerciales. La planta en L, tiene hacia el interior varios retranqueos, la superficie es fea e "irracional". Con varios pies derechos que la condicionan y quitan amplitud. Alfredo Rodríguez Orgaz buscó una solución estética, con la combinación de materiales, suelos de terrazo para vestíbulo y pasillos, rodapie de granito, pintura al temple y puertas barnizadas.

La fachada, refleja el interior de una altura, destaca la horizontalidad, con dos grandes ventanales apaisados de diferente tamaño y una pequeña puerta vertical.

La horizontalidad queda también subrayada por la marquesina de acero, que abarca los tres huecos, en que se incluye el logotipo del Banco.

Utiliza como materiales: granito rojo plementado y carpintería metálica que contrasta con la piedra.

BANCO POPULAR, AGENCIA N° 8, C/ General Perón

1972

(Figs. 493-494, Tom. II, en pág. 312-313).

En esta entidad se tuvo que adaptar, Rodríguez Orgaz, a un solar en L, tiene tres alturas de fachada, y en el interior tres alturas, una entreplanta y sótano.

La primera planta y la entreplanta tienen acceso desde la galería comercial, nivel Vaguada; la segunda planta tiene acceso por la galería comercial a nivel Perón, y la tercera planta se dedica a oficinas.

Las tres plantas están comunicadas entre sí, por dos escaleras, pegadas a los muros opuestos, una a la derecha en el eje longitudinal del edificio, y otra en el eje transversal.

La originalidad de las fachadas está en ser muros calados, huecos y verticales de diferente tamaño, en cada planta que marcan el ritmo horizontalmente.

VI.2-5 MUSEOS

ESTUDIO DE FACTIBILIDAD PARA LA AMPLIACION Y
REORDENACION DEL MUSEO DEL PRADO, MADRID
Noviembre, 1975
Fgs. (495-509)

Los antecedentes de este proyecto hay que buscarlos en dos artículos escritos por Rodríguez Orgaz publicados en ABC Reportaje⁴⁷⁸, en noviembre de 1974, que dieron como resultado el encargo del "Estudio de factibilidad para la reordenación y ampliación del Museo del Prado", por D. Miguel Alonso Baquer, Director General del Patrimonio Artístico y Cultural (Madrid 20 de Junio de 1975).

⁴⁷⁸ Rodríguez Orgaz, Alfredo: Ampliar el Museo del Prado conservar el edificio (I); ABC Reportaje, Madrid, 17 de octubre 1974, y en el mismo periódico El edificio (I y II), Madrid, 18 de octubre 1974. Además vienen reproducidos en el libro de Rodríguez Orgaz, Alfredo: El Gran Prado, Fundación Cánovas de Castillo, Madrid, 1993.

En el encargo del estudio a Alfredo Rodríguez Orgaz, se le apuntaron los aspectos a tener en cuenta⁴⁷⁹:

- 1° Establecer el Programa, desde el punto de vista arquitectónico de la reordenación y ampliación del Museo del Prado.
- 2° Elaborar un anteproyecto que desarrolle las ideas contenidas en la solución propuesta.
- 3° Hacer un avance de presupuesto y un plan de inversiones para esta obra.
- 4° Dirigir la ejecución de una maqueta o modelo que permita tanto a los responsables de la obra como al público, apreciar las características arquitectónicas y el aspecto general del proyecto.
- 5° Dirigir la publicación de folleto que recoja los estudios y presente en forma justificada la solución se propone⁴⁸⁰.

En los artículos antes mencionados Alfredo Rodríguez Orgaz llamaba la atención sobre los diferentes problemas que tenía el Museo entre lo que destacaba lo pequeño que se había quedado, si quería seguir los criterios museísticos modernos como entidad viva, es decir, no solo como exposición de cuadros, sino con criterios de estudio, docencia e investigación. Además exponía cambios de criterio, como exposiciones temporales. Hacía alusión en

⁴⁷⁹ Carta dirigida a Alfredo Rodríguez Orgaz, por D. Miguel Alonso Baquer, Archivo Rodríguez Orgaz.

⁴⁸⁰ Ibid.

estos artículos a los cambios de la sociedad que ha propiciado el turismo, cosa que conlleva el desplazamiento de una gran masa humana de visitantes que reclama una serie de servicios, como cafeterías, lugar de descanso y ¿por qué no? librerías especializadas. Todos los cambios que insinuaba Rodríguez Orgaz, eran sin alterar lo más mínimo el bello edificio de Villanueva, ni el paisaje, ni el entorno, para ello proponía una solución subterránea⁴⁸¹, sin salirse de lo que llamó el "Rectángulo Magistral de Madrid"⁴⁸², zona delimitada por los paseos del Prado y Recoletos, calle de Goya, Serrano, Alfonso XII y Felipe IV.

El Estudio de factibilidad para ampliación del Museo del Prado fue presentado en noviembre de 1975, según testimonio de Alfredo Rodríguez Orgaz: "La idea básica de mi proyecto fue objeto de un estudio preliminar que me permití presentar hace cerca de dos años, al Señor Subsecretario D. Federico Mayor Zaragoza. La acogida que tuvieron mis ideas en dicha oportunidad fue tan alentadora que desde entonces he perseverado en el desarrollo de la solución de un ENLACE PRADO-CASON como ampliación subterránea del Museo"⁴⁸³.

⁴⁸¹ La ampliación subterránea del Louvre es de 1982, y el Museo de Arte Oriental y Africano en la Galería Sackler de la Smithsonian Institution de Washington de 1987.

⁴⁸² Museo del Prado, Real Academia Española, Casón del Buen Retiro, Museo del Ejército, Museo de Artes Decorativas, Puerta de Alcalá, Museo Arqueológico, Biblioteca Nacional, Ministerio del Ejército, Hotel Ritz y Hotel Palace.

⁴⁸³ Rodríguez Orgaz, Alfredo: Estudio de factibilidad para ampliación del Museo del Prado, Madrid, 1975, p. 2.

Alfredo Rodríguez Orgaz posteriormente, tuvo conocimiento que la National Gallery of Art de Washington, ante un problema similar, había adoptado una solución parecida, de enlace subterráneo. Ante la "viabilidad" del proyecto el Ministerio de Educación y Ciencia le envió a Estados Unidos en el mes de Febrero, para estudiar las instalaciones de la National Gallery y otros museos, como el Metropolitano de Nueva York.

El programa seguido por el arquitecto tuvo en cuenta las deficiencias apremiantes del Museo, como la falta de espacio, no solo ante la posibilidad de que un día se llegaran a exponer todas las obras que posee el Museo, en cuyo caso se necesitaría un edificio tres veces más grande, sino en ese momento mismo, ya era inminente esa deficiencia para poder ver los cuadros expuestos holgadamente. Recordaba la regla de oro de H. Daifukn: Programme Specialist, Museum Division, la Unesco declara: "Se considera generalmente que sólo la mitad del espacio de un museo debe destinarse a la exhibición, y que la otra mitad se requiere para diferentes funciones (curational functions) incluido el depósito de obras no expuestas"⁴⁸⁴, aunque señalaba que para el Museo del Prado, esta regla de 50/50%, es excesiva, por ser una colección homogénea, al contrario que el Británico, Louvre, etc.

Otra de las necesidades apremiantes para tan entidad era un lugar cómodo de acceso, ya que cuando hay aglomeraciones la gente tenía que esperar en la calle,

⁴⁸⁴ Op. cit, en nota 479, p. 3.

para evitar este problema señalaba la necesidad de un gran hall que cumpliera no solo la función de acceso, sino de información, e incluso, de "adaptación del espíritu".

Entre los servicios mínimos que proponía, Alfredo Rodríguez Orgaz, estaban los que aún hoy en día no existen: taquilla de expedición de entradas independiente, información, un lugar de exposición de obras de reciente adquisición⁴⁸⁵ y guardarropa, por el papel que desempeña en la seguridad del museo. Hoy es un pequeño local, netamente insuficiente y que prácticamente pasa desapercibido"⁴⁸⁶.

Otra necesidad básica en un museo, como el Museo del Prado, que se debía tener en cuenta era la de un Museo Escolar: "que ofrece a los pequeños visitantes servicios propios que facilitan su visita y evitan el que interfieran la presencia de los adultos en las salas de exposición".

También aludía, en ese trabajo, a la carencia de servicios indispensables, como son departamentos que hoy en día sí que existen y entonces carecía: departamento educativo⁴⁸⁷, laboratorio y auditorio.

Dentro del servicio educativo, Alfredo Rodríguez Orgaz, incluía un espacio exclusivamente para exposiciones temporales.

⁴⁸⁵ Ibid not. 484.

⁴⁸⁶ Ibid not. 485.

⁴⁸⁷ Gabinete Didáctico creado en 1983.

También, hizo notar la insuficiencia de talleres para una pinacoteca de esa categoría, recomendando una reestructuración. Alfredo Rodríguez Orgaz apuntaba otros problemas imprescindibles a solventar, como eran reordenación de circulaciones y los problemas de seguridad y vigilancia que aún no han sido solventados, se pueden citar algunos accidentes acaecidos por no tener solventadas estas necesidades, fueron publicados en la prensa.

En Diario 16, en 1984, se publicó: "Cortan un fragmento de un cuadro custodiado en el Museo del Prado"⁴⁸⁸; pocos meses después, "El Tiempo" publicaba: "El azote del Prado"⁴⁸⁹, el atentado que sufrió un importante boceto de Rubens. Cuatro años después Diario 16, publicó: "Denuncia de supuestos daños a una pintura flamenca del Prado"⁴⁹⁰, polémica entre Amón y Manuela Mena. También, Diario 16, publicó "los fusilamientos de la Moncloa", de Goya, dañado en el Museo del Prado⁴⁹¹. Por último, como queda demostrada la teoría de Alfredo Rodríguez Orgaz, que era necesario un buen sistema de seguridad y vigilancia, tanto para

⁴⁸⁸ Diario 16, Madrid, 24-VII-1984, p. 26. En él se indica cómo al cuadro antes mencionado se le cortó un trozo de 56 x 75 cm., con un objeto cortante, este cuadro estaba en la sala tercera del museo, cerrada al público.

⁴⁸⁹ El Tiempo, Madrid, 22-X-1984.

⁴⁹⁰ Diario 16, Madrid, 19-IV-1988, Santiago Amon denunció en Antena 3, como los bedeles del Museo del Prado habían descubierto como el cuadro de Patinir, "El paso de la laguna de Estigia" de Patinir, tenía una hendidura realizada con un punzón, Manuela Mena lo negó, dijo que era del cuadro, pero éste pasó a los talleres de restauración.

⁴⁹¹ Diario 16, Madrid, 15-XII-1988.

visitantes como para personal de la casa⁴⁹², citaremos el último que publicó la prensa, éste fue el incendio de la Puerta de Murillo, el 3 de Mayo de 1995, a las 4'45 h. de la madrugada.

Para llevar a cabo el programa de ampliación y reordenación de toda la pinacoteca, y no teniendo Alfredo Rodríguez Orgaz suficiente información, partió de dos supuestos:

Primero, considerar que el edificio actual se dedicará principalmente a la exhibición de las colecciones.

Segundo, que los servicios complementarios, que se mencionan en este programa, irán situados en los locales que constituyan la ampliación que proyectó"⁴⁹³.

Estos dos supuestos estaban basados en la limitación de espacio que incluso hace incómodo el trabajo, al tener que albergar todos los servicios.

El programa, que era factible, se abordaba desde seis puntos fundamentales para lograr más espacio:

1º Enlace Prado Casón, suponía un aumento de 15.000 m². En este enlace se situaría el acceso principal, con un gran hall (33,00 x 24,50 m²),

⁴⁹² En algunos casos, como justificación se dice que debe ser personal de la casa, ejemplo ver nota 488, y nota 489, dice: "el autor puede ser algún empleado del Museo del Prado, al haberse producido antes de la entrada del público.

⁴⁹³ Rodríguez Orgaz: Op. Cit. en nota 485, p. 6

situado bajo los jardines que separan la Iglesia de los Jerónimos del Museo del Prado. Este acceso no suponía la inutilización de las entradas actuales, pero actuaría de distribuidor, allí se ubicarían taquillas, control de visitantes, información y guardarropa. Este acceso le situaba a nivel de la calle posterior (Ruiz de Alarcón), se comunicaba con un hall subterráneo, bajo esa calle por el que se accedía a la rotonda Norte del Museo. Debajo de esta rotonda, proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz otra rotonda con una escalera monumental de acceso al Museo, y dos escalera mecánicas, ya que "el criterio general de todo mi proyecto es evitar la fatiga de los visitantes"⁴⁹⁴.

El hall del primer sótano, según el proyecto, cumplía tres misiones: acceso de visitantes, circulación y distribución hacia los nuevos servicios. (Escuela del Prado, Museo Escolar, venta centralizada, cafetería, sala de reposo y enfermería).

La luz de este hall sería en parte natural, por dos pozos de luz que se construirían en la plaza proyectada en el costado oriental del edificio, en el segundo proyecto de ampliación del Museo (1993) los pozos de luz se eliminaron por ser inseguros.

⁴⁹⁴ Rodríguez Orgaz, Alfredo, Op. cit. p. 7.

La venta centralizada, evitaría los pequeños stand diseminados por el Museo, que afean e interrumpen.

Enfermería, imprescindible para empleados y para el público, con acceso de ambulancias por una rampa proyectada, en el lado Sur y a través del segundo sótano.

Central de Vigilancia, situado en el nudo de circulación con comunicación independiente por el segundo sótano. Con un sofisticado sistema de alarma y prevención de incendios.

RESTAURANTE, CAFETERIA Y COMEDORES DE PERSONAL:

Para estos servicios presentaba Alfredo Rodríguez Orgaz una idea ambiciosa, separando en cinco categorías los visitantes, según los servicios que podían pedir:

- 1° Los visitantes que solo quieren descansar un rato y tomar algo sencillo, para ellos un pequeño café separado de la galería por una baranda (Café-Terraza), en donde el público mismo se sirve por medio de máquinas automáticas.
- 2° Restaurante para visitantes que quieran hacer una comida completa, este local se dividiría en dos partes, una de autoservicio y otra parte con servicio de camareras.

3° Comedor para personal directivo y facultativo, que necesitan, además, un lugar para recibir adecuadamente a visitas importantes.

4° Comedor para personal subalterno.

5° Dentro del recinto del Museo se crearía una cantina escolar.

Todos estos servicios estarían atendidos por una cocina común fuera del recinto del Museo para evitar peligro de incendios, ruido y olores desagradables.

Departamentos EDUCATIVOS:

Museo ESCOLAR:

Resolvería dos problemas, por un lado el mayor aprovechamiento de las visitas por los escolares, por otro lado , evitaría el entorpecimiento que a veces suponen "los colegios".

Este Museo Escolar, guiado por un afán didáctico, se especializaría en como hay que enseñar el arte a los niños, qué es lo que más les interesa. Para esta parte del Museo se informó Alfredo Rodríguez Orgaz, en el Museo Metropolitano de Nueva York que posee el "Junior Museum".

ESCUELA DEL PRADO:

También proponía la creación de esta Escuela, tal y como tienen otros museos, como el Louvre, o la National Gallery of Arte de Washington (Center for Advanced Study in the visual Arts).

AUDITORIO:

Con capacidad para 600 personas.

DEPARTAMENTO CIENTIFICO⁴⁹⁵:

En el edificio anexo del Parterre del Retiro.

SECCION DE PUBLICACIONES:

Apuntaba Alfredo Rodríguez Orgaz en la necesidad de que publicara el Museo del Prado un "Boletín"⁴⁹⁶ y folletos, diapositivas, etc.

CONSERVACION - RESTAURACION - TALLERES

En el proyecto se localizan estos servicios en local aparte: "liberando de esta manera locales valiosos en el

⁴⁹⁵ El Gabinete de Documentación Técnica, trabaja sistemáticamente desde 1980, los primeros proyectos fueron de Salas y J. M^a Cabrera.

⁴⁹⁶ Se publicó el primer Boletín del Museo del Prado en 1980.

edificio actual, que podrán destinarse a nuevas salas de exposición"⁴⁹⁷.

Este conjunto estaba previsto con luz natural.

CAMARA BLINDADA:

En caso de peligro, como en la Guerra Civil Española, habilitados como "depósito inmediato y temporal"⁴⁹⁸.

Servicios PARA PERSONAL SUBALTERNO:

Además de los servicios de vestuarios, comedores, aseos, zona de descanso, también estaba prevista una entrada independiente, y con control por razones de seguridad.

DESCRIPCION DE LA SOLUCION PROPUESTA

La solución que propuso al Ministerio de Educación y Ciencia Alfredo Rodríguez Orgaz, se ajustaba a las mismas propuestas que expuso en los artículos publicados en ABC, en noviembre de 1974, en los que decía: "Considero que para una ampliación efectiva, la experiencia de los últimos tiempos, los caminos más obvios se encuentran en realidad, cerrados. Por ejemplo, el edificio del Prado no soporta nuevas ampliaciones sin riesgo para su integridad, como monumento arquitectónico, y la utilización del claustro de San Jerónimo cae en la categoría de aquellos

⁴⁹⁷ Rodríguez Orgaz, Alfredo Op. Cit., p. 10.

⁴⁹⁸ Ibid. p. 10.

proyectos en que la utilización de un antiguo edificio impone tales pies forzados que impiden llegar a soluciones satisfactorias"⁴⁹⁹. Por esta razón optó por la solución de "ampliar sin hacer una ampliación", uniendo Casón y el Museo del Prado con un enlace subterráneo, teniendo en cuenta la escasa distancia que media entre estos edificios, equivalente a la media, entre la fachada Norte y Sur del Museo del Prado. Al ser factible esta solución, se aprovecharía este espacio de unión para nuevas salas subterráneas, teniendo el visitante la sensación de no salir del Museo.

Las dos condiciones que se requerían quedaban cumplidas, ampliar y no alterar el paisaje urbano.

El plan ambicioso, aunque factible, era el siguiente:

A) Construir dos sótanos bajo la calle posterior al Museo del Prado (C/ Ruiz de Alarcón). En estos dos sótanos, contiguos al edificio existente, se ubicarían los siguientes nuevos servicios, indicados en el Programa Arquitectónico General:

Acceso y primer sótano: en él ubicó la nueva comunicación del Prado y Enlace, Escuela del Prado, Museo Escolar, Librería centralizada, Enfermería, Vigilancia, Aseos, Café, Restaurante público; Comedor de Dirección y funcionarios, comedor de personal subalterno, Cocina centralizada, Vestuarios y Aseos del personal; Depósito de

⁴⁹⁹ Rodríguez Orgaz, Alfredo: Ampliar el Museo del Prado, Conservar. ABC, reportaje, Madrid, 18 de octubre 1974, pp. 1-2.

cuadros, Talleres de restauración y carpintería, Rampa de acceso de vehículos, Muelle de descarga, Control de personal y mercancías.

En el segundo sótano de esta zona, se destinaría, parte a Museo Escolar, sala de máquinas, equipo de aire acondicionado, y central térmica, que diera servicio al conjunto total del MUSEO, talleres y depósito, comedores de vigilancia, cámara blindada y central de embalaje.

B) Enlace Prado-Cason, que al estar en una zona intermedia, acorta la distancia. Contiguo a este nuevo acceso, se ubica el AUDITORIO, con comunicación directa con la ESCUELA DEL PRADO.

En este ENLACE se proyectaron once nuevas salas y una de descanso, este enlace estaba pensado para realizarlo bajo la Calle Academia, y torciendo a la izquierda, bajo la Calle Moreto un pequeño recorrido, era el enlace con el Casón, al que se accedía por una escalera mecánica.

C) Bajo el Casón y Alfonso XII, proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz, una galería subterránea, con una cinta transportadora, como en los aeropuertos, para unir el CONJUNTO con las salas del Parterre, previniendo la monotonía que podía suponer este paso, y apuntaba la conveniencia de decorarla con estatuas, tal y como la Estación de Metro del Louvre, en París.

D) Las Salas de Parterre: pensó Alfredo Rodríguez Orgaz, este nuevo conjunto como un nuevo museo, para dar toda la amplitud necesaria al Prado para exponer sus colecciones, incluso de escultura. Este proyecto no alteraba para nada el conjunto de los jardines de Retiro. Se proyectaron en los laterales del Parterre, con luz natural el primer sótano (bajo los laterales) hacia el espacio del Parterre, propiamente dicho, con un foso, o jardín inglés de separación, con grandes ventanales. Según testimonio del propio arquitecto, se inspiró en el Museo de Oakland (California).

El foso o jardín inglés, estaba previsto como Museo de Escultura.

También Alfredo Rodríguez Orgaz hizo un estudio del edificio del Museo del Prado y su entorno, de tal manera que propuso una nueva reordenación, ésta consistía en suprimir los dos edificios exteriores de nueva planta que estropean la estética del edificio y crear dos plazas, una en el lado Norte, junto al nuevo acceso, ésta se denominaría la Plaza del Greco, y al lado opuesto, la plaza Sur, Plaza de Zurbarán.

En cuanto a las zonas de descanso, en el edificio de Villanueva, de las cuales se carece hoy en día, sugería habilitar las logias que dan al Paseo del Prado, en la parte alta, y en la parte baja del Museo, y la Rotonda de Murillo que ocupaba entonces la cafetería.

También estaba previsto un parking, junto al Museo, pero independiente, y subterráneo, debajo del entorno peatonal que resultaría del derribo de los dos edificios anexos y la construcción de las dos plazas. Esta solución, además de práctica también estéticamente era aconsejable, pues realmente, esta parte del Museo del Prado siempre ha producido sensación de catástrofe por el apilamiento de "material de obras".

Anteriormente a este anteproyecto, Alfredo Rodríguez Orgaz realizó un proyecto para unir solo el Casón y el Museo del Prado (Febrero de 1974), el segundo anteproyecto está fechado el 5 de marzo de 1974⁵⁰⁰.

EL GRAN PRADO, AMPLIACION SUBTERRANEA Y ENLACE CON EL
CASÓN⁵⁰¹, MADRID

1993

(Figs. 510-512, Tom. II, en pág. 329-338)

Con este título publicó la Fundación Rodríguez Acosta el libro explicativo de ampliación del Museo del Prado; en él se incluye el proyecto efectuado por Alfredo Rodríguez Orgaz en 1990, en la presentación escribió D. Carlos Robles Piquer: "Los largos años que Alfredo Rodríguez

⁵⁰⁰ Rodríguez Orgaz, Alfredo: Comment Agrandir le Musée du Prado? un projet souterrain. Museum Unesco Paris n° 162, Vol. XLI, n° 21.989, pp. 105-107.

⁵⁰¹ Rodríguez Orgaz, Alfredo: ~~El Gran Prado~~, ampliación subterránea y enlace con el Casón, Madrid, Fundación Rodríguez Acosta, Madrid, 1993.

Orgaz ha consagrado a imaginar la mejor solución para que el Prado crezca sin daño de su entorno dieron un fruto que este volumen, en edición por ahora limitada, pone ante quienes deben tomar una decisión o influir en ella"⁵⁰².

En este segundo proyecto mantiene Alfredo Rodríguez Orgaz las directrices básicas del primer proyecto, ambos condicionados a una ampliación subterránea para no alterar el edificio de D. Juan de Villanueva ni el entorno. En la memoria descriptiva señalaba como van siendo numerosos los casos en que esta forma de ampliar se ha realizado: "la National Gallery y el Museo de Arte Oriental y Africano en Washington, el Museo de Bruselas y, recientemente el Museo del Louvre y el Museo Marítimo de Greenwich"⁵⁰³.

En el apartado de DISPOSICION GENERAL, manifestaba la posibilidad de una ampliación de 15.000 m², sin recurrir a construcciones rasantes, a base de construir tres sótanos, en la extensión disponible entre la fachada Norte del Museo y la Calle Felipe IV, y entre el Prado y la Calle Ruiz de Alarcón; a diferencia del anterior proyecto, en la anterior propuesta de ampliación del año 1975, sólo se construían dos sótanos en la zona, entre la fachada posterior y los jardines que dan a la Calle Ruiz de Alarcón, en ambos casos la unión con el Casón iría por debajo de la Calle Academia y torciendo a la izquierda C/ Moreto. En este último proyecto se prescindía de los jardines del Parterre.

⁵⁰² Rodríguez Orgaz, Alfredo: Op. Cit. en nota 501, p. 7.

⁵⁰³ Rodríguez Orgaz, Alfredo: Op. Cit. en nota 501, p. 54.

Se justificaba el arquitecto diciendo: "En el encargo que me hizo el Ministerio de Educación y Ciencia en el año 1975, además de ampliación estaba incluida la "Reordenación del Museo del Prado". Se pretendía que el arquitecto propusiese un programa de las necesidades del Museo que hasta aquella fecha estaba destinado, casi exclusivamente, a la exhibición de sus fondos"⁵⁰⁴. A continuación indicaba que este proyecto era más sencillo porque "se reducía a designar los servicios complementarios más urgentes"⁵⁰⁵, entre éstos señalaba, como principales el acceso, Alfredo Rodríguez Orgaz le proyectó por el costado Norte, como una gran lonja, creando un espacio agradable de espera y reunión⁵⁰⁶; en el programa, se proponía no alterar en lo posible el entorno, se incluía la permanencia de la estatua de Goya en el mismo lugar donde está, hoy por hoy por pertenecer al paisaje urbano, para ello habría que recalzarla.

La entrada a la ampliación era el problema más arduo que se planteaba, tenía que reunir dos condiciones fundamentales, no alterar el entorno y reunir la calidad representativa que la institución posee, sin que destacara del conjunto. Para solucionar el problema, Alfredo Rodríguez Orgaz situó la entrada utilizando la entrada Goya, tanto para la ampliación como para entrada del

⁵⁰⁴ Rodríguez Orgaz, Alfredo: Op. Cit. en nota 501, p. 55.

⁵⁰⁵ Ibid, en nota 504.

⁵⁰⁶ En el proyecto de 1974 el acceso a "la ampliación" era por la C/ Ruiz de Alarcón.

Museo, de ella partiría una gran escalinata similar a la de Jareño, además se incluirían dos escaleras mecánicas y dos ascensores.

Además dotaba de otra conexión al Museo y a la ampliación, desde las salas 51A y 51B, con una escalera y un ascensor que conducirían al nivel 1.

El gran vestíbulo debía tener, según Alfredo Rodríguez Orgaz, proporciones acordes con el edificio de Villanueva, por eso proyectó un vestíbulo de forma regular de 31 x 20 metros y doble altura.

Para circulaciones y acceso a las diferentes dependencias preveía, una galería que partiendo del extremo Oeste, Paseo del Prado, llegaría al extremo Este (Calle Ruiz de Alarcón), de 132 metros de largo por 7 de ancho; en los extremos de esta galería se ubicarían dos escaleras, la escalera del costado Oeste tendría un montacargas para transporte de cuadros al depósito visitable. En el sótano primero, llamado por el arquitecto nivel 1, se creaban dos nuevas salas de exposición permanente, y diez salas de exposiciones temporales.

En esta misma planta⁵⁰⁷ se incluía un auditorio, independiente, para 500 personas, que podría sustituir el actual, con lo cual ese espacio se podría reutilizar para otros fines.

⁵⁰⁷ Rodríguez Orgaz, Alfredo: Op. Cit. en nota 501, p. 62.

Al igual que en el anterior proyecto, Alfredo Rodríguez Orgaz, destinaba una amplia zona a Escuela del Prado o Centro de Estudios de Arte, a modo de los grandes museos extranjeros.

La Biblioteca del Prado la proyectó junto a la Escuela del Prado, ya que sería de más utilidad para ese servicio y de más fácil acceso para los investigadores, ocupaba una amplia zona del nivel 1 y del 2.

La cafetería y restaurante también se situarían en el nivel 2.

Era, o es importante en este proyecto, la creación de un DEPOSITO VISITABLE de 840 m², como complemento de los existentes para facilitar el estudio a los investigadores: "como existe en la National Gallery de Londres".

Para finalizar, Alfredo Rodríguez Orgaz señalaba que la conexión Prado-Casón era potestativo realizarla, pero él la aconsejaba como elemento fundamental para la creación del Gran Prado.

Comparando los dos proyectos, el presentado en 1975 y éste de 1990, aparte de la magnitud de espacio, se aprecia una reducción de servicios importante, como talleres, Museo Escolar, etc, puede ser que sea una solución más lógica, por alcanzable, cualquiera de ellas resolvería los problemas del Prado, la primera a base de crear espacios nuevos y la segunda a la vez que crea nuevas áreas, libera otras pudiendo ser reutilizadas.

En cuanto a la solución subterránea, ya en 1974, Alfredo Rodríguez Orgaz, además de señalar que era la óptima, apuntaba que había otra opción como era la posibilidad de utilizar el Claustro de los Jerónimos, propuesta que él descartaba por los costes, por ser un edificio de gran antigüedad el recalzar el claustro de esa Iglesia sería costosísimo y se ganaría poco espacio; contraria a esta opinión, fue la opción presentada por el arquitecto D. Fernando Chueca Goitia⁵⁰⁸, en el proyecto "Ampliar los Jerónimos", que tiene tres inconvenientes: los costes increíbles, deterioro del recinto de los Jerónimos y sólo se ganan 4.000 m².

Entre los arquitectos españoles que han apoyado una solución subterránea, a parte de Alfredo Rodríguez Orgaz, han sido Felix Candela, Enrique de la Hoz y Ricardo Bofil⁵⁰⁹, éste último no debió conocer el primer proyecto de Alfredo Rodríguez Orgaz, ya que señaló como novedad la posibilidad de extenderse hacia el Parque del Retiro.

⁵⁰⁸ Expuso esta solución, en junio de 1993, en un coloquio sobre el tema organizado por la Fundación Banesto. Madrid-España 1996

⁵⁰⁹ Ambos tipos de soluciones se han propuesto en el Concurso de ideas para ampliación del Museo. Catálogo: Museo del Prado. Madrid-España- Madrid 1996. Pedro Corral / Gema Pajares: "Museo del Prado, Modelo para Armar", ABC de las Artes, Madrid, n° 93, 13 de agosto de 1993, p. 30.

MUSEO NACIONAL DE CIENCIAS NATURALES, ESTUDIO DE
FACTIBILIDAD, PARA SU EMPLAZAMIENTO EN EL SOLAR
SITUADO EN LA CALLE ALFONSO XII - N° 3. MADRID
1975.

(Figs. 520-523, Tom. II, en pág. 339-341).

El Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con fecha de 22 de julio de 1975, encargó el Anteproyecto del Museo Nacional de Ciencias Naturales a Alfredo Rodríguez Orgaz⁵¹⁰.

El primer problema al que se tuvo que enfrentar el arquitecto fue la búsqueda de un solar, que permitiera una construcción de esa categoría y fuera de fácil comunicación, en un principio se pensó en la Casa de Campo, pero esa gestión resultó fallida por la oposición del Ayuntamiento.

Sobre el plano de Madrid localizó Alfredo Rodríguez Orgaz el solar idóneo para su construcción, teniendo en cuenta el entorno cultural, este espacio era una amplia parcela pública, propiedad parte del Estado y parte del Ayuntamiento en la Calle Alfonso XII n° 3, al pie de la antigua Escuela de Ingenieros de Caminos y del Observatorio Astronómico. En una ladera ligeramente arbolada y de acentuada pendiente que ha contribuido a que se encuentre libre de edificación.

⁵¹⁰ Se adjunta el documento de encargo a Alfredo Rodríguez Orgaz del proyecto, por el Secretario General del C.E.S.I.C., Octavio Carpena Artés. Apend. n° 26.

El emplazamiento reunía todo tipo de ventajas:

- 1° Encontrarse este terreno en la diagonal Observatorio Astronómico - Jardín Botánico, precisamente la zona elegida por Carlos III y los Ministros de la Ilustración para emplazamiento de las instituciones culturales. Así mismo el emplazamiento, científicamente era el ideal por estar junto al Parque del Retiro y Jardín Botánico.
- 2° Otra ventaja era que dado el rango de la institución, contribuiría a rehabilitar la zona y realzar el conjunto monumental de edificios públicos que están alrededor, como el Observatorio Astronómico.
- 3° También este solar tenía grandes ventajas económicas, al ser propiedad pública.

En el Estudio de Factibilidad, Alfredo Rodríguez Orgaz se planteó dos temas, fundamentalmente hacer un estudio de los volúmenes del nuevo edificio, e investigar los problemas constructivos, urbanísticos y arquitectónicos.

Respecto a los problemas constructivos exponía el no encontrar grandes dificultades gracias a los adelantos de hoy en día, para salvar el terraplén se harían pantallas de sostenimiento y cimentación.

El aspecto urbanístico fue el que más preocupaba a Alfredo Rodríguez Orgaz dada la situación del Observatorio de Villanueva, pues temía interceptar con el nuevo edificio su visibilidad. Para solventar este problema

proyectó la cubierta del nuevo museo por debajo del asiento del Observatorio, de manera que la nueva construcción actuaría como un basamento monumental.

El aspecto arquitectónico de ese basamento se definiría por volúmenes rectos, con fachada telón acristalada que además de cumplir la misión propia de fachada, embellecería la zona reflejando el Jardín Botánico.

El edificio proyectado por Alfredo Rodríguez Orgaz, constaba de cuatro plantas y dos sótanos.

La planta del edificio era una planta irregular y libre; los paramentos se proyectaron liso y rectos, como grandes superficies acristaladas como un murocortina, hacia Alfonso XII y la cubierta plana, con terraza en el cuarto piso.

En el cuadro de áreas estaba prevista una superficie de 22.600 m².

PROYECTO DE RECONSTRUCCION PARCIAL DEL ARTIFICIO DE
JUANELO - Y MUSEO, TOLEDO

1975

(Figs. 524-528, Tom. II, en pág. 342-347).

Este proyecto tuvo su origen en la inquietud que causaba a las autoridades de Toledo y a la Dirección General de Bellas Artes el trasvase Tajo-Segura, con una derivación en su primera fase de seiscientos hectómetros cúbicos del primero al segundo de estos ríos. Se temía una reducción del caudal del Tajo a su paso por la ciudad de Toledo.

El Ministerio de Obras Públicas se hizo eco de esta inquietud, y ordenó la redacción por la Confederación Hidrográfica del Tajo de un trabajo, a nivel de previabilidad, con fecha de Mayo de 1970⁵¹¹.

Este trabajo se tituló: "Estudio de la conservación de los niveles del Tajo en Toledo".

El estudio constaba de dos partes relacionadas entre sí. una parte ingenieril, cuyo objetivo principal era el estudio hidráulico y el estudio de los azudes existentes; la otra parte del proyecto fue la arquitectónica y la arqueológica de restauración de los monumentos que bordeaban las márgenes del Tajo.

Para este estudio, el Ministerio de Obras Públicas solicitó por un lado la colaboración de un Arquitecto de

⁵¹¹ Archivo ONUBA, S.A., Consultores.

la Dirección General de Bellas Artes, y por otro lado, exigió a la empresa (Onuba, S.A.) el designar a un ingeniero y a un arquitecto para llevar a cabo el trabajo en colaboración.

Este estudio de previabilidad fue aprobado por la Dirección General de Obras Hidráulicas con fecha de 24 de noviembre de 1970.

Posteriormente, este Organismo decidió que se pasará a fase de proyecto de construcción de los elementos estudiados en el trabajo antes citado.

Se dividió el proyecto en dos: uno, Edificios Históricos y Artísticos, y el otro Obras Hidráulicas ambos redactados por la Confederación Hidrográfica del Tajo.

ONUBA tuvo como arquitecto para ambos proyectos a Fernando Chueca Goitia y como Ingeniero a Juan Antonio García de Diego.

En el primer proyecto se incluyó la restauración de una serie de monumentos de interés histórico o artístico situados al margen del río: Acueducto Romano (reconstrucción parcial), Casa del Diamantista, Embarcadero de la Virgen del Valle, Torre del Hierro y Baño de la Cava⁵¹².

⁵¹² El proyecto está fechado en julio de 1972 y fue aprobado técnicamente por resolución de 30 de octubre del mismo año, igual fuente nota 511.

Con fecha de 19 de noviembre de 1971, la Dirección General de Obras Hidráulicas ordenó la redacción del segundo proyecto que concedía el resto de los elementos en el estudio de previabilidad: obras hidráulicas propiamente dichas, Artificio de Juanelo y Museo de la Hidráulica.

La Administración exigió que este presupuesto se redactara dando tres soluciones:

- A.- Obras hidráulicas.
- B.- La solución A más el Artificio de Juanelo.
- C.- La solución B más el Museo de la Hidráulica.

Con fecha de 9 de febrero de 1973, se aprobó el citado proyecto en su solución A.

Los directores del proyecto, tanto por la Confederación Hidrográfica del Tajo, como por parte de la Dirección General de Bellas Artes, fueron los mismos que los del estudio de previabilidad, y por la empresa consultora ONUBA, S.A.⁵¹³.

Por Orden Ministerial de 3 de octubre de 1974⁵¹⁴, se acordó la reconstrucción del Artificio de Juanelo, así como el azud de San Servando. Es a partir de esta fecha cuando entró a trabajar en el proyecto Alfredo Rodríguez Orgaz.

⁵¹³ El Ingeniero de Caminos por la empresa ONUBA, S.A., fue Juan Antonio García de Diego y el Arquitecto, Fernando Chueca Goitia.

⁵¹⁴ B.O.E. 4-X-

Evidentemente el problema más importante que se encontraron estos arquitectos y el ingeniero fueron la falta de datos, la meta primordial de ambos era reconstruir una máquina y un edificio del cual existían pocos datos y éstos, algunas veces, contradictorios.

Por tanto la primera parte de la labor de estos profesionales fue recoger datos. En lo referente a documentos originales, investigaron en el Archivo Nacional de Simancas, Archivo del Palacio Real de Madrid, Archivo de Protocolos de Madrid y Toledo, y Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. Parte de ellos no se referían especialmente al Artificio sino a la vida de Juanelo Turriagano⁵¹⁵, o al desarrollo de abastecimiento de agua en Toledo a través de los siglos⁵¹⁶. También se consultaron todos los libros antiguos y modernos, revistas, así como documentación gráfica sobre el edificio de la máquina ya que del Artificio no existe.

Para el estudio del edificio se guiaron José Antonio García de Diego y Alfredo Rodríguez Orgaz por una fotografía de 1863, encontrada en el Palacio Real de Madrid y planos topográficos del año anterior.

El problema de la máquina lo resolvieron tomando como guía dos obras sobre máquinas hidráulicas. La primera que

⁵¹⁵ Ver archivo ONUBA.

⁵¹⁶ Todos estos datos, 212 referencias, se encuentra en el Estudio presentado a la Confederación Hidrográfica del Tajo, con el título: Proyecto de Reconstrucción parcial del Artificio de Juanelo, realizado por García de Diego, Juan Antonio y Rodríguez Orgaz, Alfredo, ONUBA, S.A., Madrid, 1974, o Archivo ONUBA, S.A.

consultaron fue la de Pedro Escosura, Ingeniero de Minas e Historiador, publicada en 1888 por la Real Academia de las Ciencias, y la segunda obra del Dr. Ladislao Reti por estos investigadores supieron el número de piezas que constituían estos artificios, la descripción, e incluso, en algunos casos, el tamaño.

Finalmente, reunidos los datos de investigación necesarios, se llegó a dos conclusiones de distinto carácter, la primera la distribución técnica del trabajo, José Antonio García de Diego haría la parte de ingeniería y Alfredo Rodríguez Orgaz la parte de arquitectura, aunque ambos trabajaron en estrecha colaboración. La segunda conclusión a la que llegaron fue reducir el tamaño de la obra, (en época de Felipe II, cuando fue realizada llegaba hasta el Alcázar); esta decisión se debía no sólo a los grandes costes que ésta obra suponía, sino también a que era imposible llevar el agua hasta donde en su día llegó, por las edificaciones que se interponen. Por esta razón dieron a este proyecto el título de "reconstrucción parcial".

Conservaron, como en el proyecto anterior, la alineación original que tenía la obra. En el primer proyecto el agua se elevaba hasta el Paseo del Carmen, en el segundo únicamente hasta la Ronda de Juanelo.

Dos razones fueron las que guiaron esta decisión, la primera evitar que pasaran bajo el Artificio la citada Ronda con una intensa circulación, y la segunda, un edificio de menor tamaño encajaba mejor en el paisaje de

Toledo; en cualquier caso, era suficiente para albergar la maquinaria de tal manera que los visitantes pudieran comprender su funcionamiento.

Este edificio se proyectó, por un lado para albergar una serie de mecanismos correspondientes, dentro de lo posible, a los establecidos en el S. XVI por Juanelo Turriagano, y por otro lado con afán didáctico.

En el interior, para cumplir la segunda misión, proyectó un museo, biblioteca, y sala de reuniones, ésta pensando que con el tiempo esta institución despertaría tanto interés que tendría un patronato.

Para posibilitar la visita se proyectó una escalera descendente hasta el río Tajo y un ascensor aerodinámico, para la gente con problemas de movilidad.

Para facilitar el acceso, Alfredo Rodríguez Orgaz diseñó dos entradas, una a través de la Ronda de Juanelo y otra por una zona ajardinada, que se debía realizar entre la Carretera N. 401 (Toledo-Ciudad Real) y el río Tajo hasta el Puente de Alcántara.

El edificio, según el proyecto, se debía levantar sobre una planta de traza regular.

El alzado era el propio de un edificio clásico de formas regulares, con sentido descendente hacia el río Tajo; a través de un gran arco daba cabida a la Carretera Nacional 401.

Los materiales previstos para la construcción eran los paramentos de ladrillo visto; en los dinteles y las embocaduras de huecos de ventanas y puertas, se debía utilizar piedra de granito; y para las cubiertas, estaba previsto emplear teja árabe.

En todo el conjunto hay un interés de juego de materiales que nos remiten a la arquitectura española de "los Austrias", piedra y ladrillo.

Alfredo Rodríguez Orgaz había pensado utilizar sillería y mampostería de granito; la construcción de éste no sería como un muro compacto, sino aligerado con arcos que se prolongarían en una serie de arcos ciegos, en uno de ellos estaría el monumento a Juanelo Turriagano que se debía fundir, en bronce.

En el suelo de las zonas ajardinadas de acceso y el de la ronda, se debía utilizar ladrillo y enlosado de granito.

Para la fuente de la Ronda de Juanelo, según el proyecto de Alfredo Rodríguez Orgaz, se debía realizar también con piedra de granito, por ser el material que más se ajustaba a su diseño clásico, de reminiscencias escurialenses, herrerianas, con frontón y bolas.

Desgraciadamente este proyecto tampoco se realizó.

MUSEO DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGIA, MADRID
1976

Este fue uno de tantos proyectos que empiezan con gran ímpetu, y luego no llegan a nada.

Por orden Ministerial de 24 de septiembre de 1962 se constituyó una Comisión para estudiar y crear el Museo de la ciencia y la Tecnología. Esta comisión hizo un primer estudio en colaboración con la Unesco. Al poco tiempo se obtuvo para la construcción del Museo un solar de 33.475 m² en la Ciudad Universitaria pero rápidamente ese solar cambió de destino, en él se construyó el Museo de Arte Contemporáneo.

Años después siendo Ministro de Educación y Ciencia Carlos Robles Piquer, se creó el Patronato del Museo de la Ciencia y la Tecnología, 19 de noviembre de 1975⁵¹⁷ para trabajar en esa corporación fue nombrado Alfredo Rodríguez Orgaz vocal de libre designación⁵¹⁸.

La asistencia técnica y económica del Patronato estaba a cargo de la Fundación del Instituto Nacional de Industria que confió a Alfredo Rodríguez Orgaz el estudio arquitectónico.

⁵¹⁷ Fue publicado en el B.O.E., nº 287, 29 de noviembre de 1975.

⁵¹⁸ Orden Ministerial, Ministerio de Educación y Ciencia, 22 de julio de 1976, sello de salida del documento 23 de julio de 1976, firmado por el Subsecretario. Archivo Rodríguez Orgaz.

Al hacerse cargo del proyecto uno de los problemas fundamentales, que se le planteó, fue buscar emplazamiento. Se pensaron varios lugares, como la Casa de Campo, la antigua Casa de Fieras, finalmente estimó que el lugar más apropiado sería la Estación de Príncipe Pío.

Al final no se hizo nada. En un artículo publicado en el Ya, Carlos Robles Piquer indicaba, cómo "la fundación de INI está colaborando generosamente en la fase preparatoria, aunque subsiste el grave problema del costo de la construcción y de los imprescindibles terrenos"⁵¹⁹

Hace poco tiempo se volvió a hablar del tema, en ABC, Francisco García Cabrerizo llamaba la atención sobre la carencia de este tipo de institución, y escribe: "España es el único país civilizado que carece de un verdadero museo de la Ciencia y la Tecnología. Francia, Alemania, Italia, Suecia, Gran Bretaña, Holanda, Estados Unidos, etc, ofrecen conjuntos museológicos globales o sectorizados que representan la muestra del avance humano hacia el saber y a través del saber"⁵²⁰.

⁵¹⁹ Robles Piquer, Carlos: Palabras para la Ciencia, Ya, Madrid, 17 de octubre de 1976, p. 3.

⁵²⁰ García Cabrerizo, Francisco: El Museo de la Ciencia Española, ABC, Madrid, 20 de agosto de 1992, p. 68.

AMPLIACION Y REFORMA DEL ATENEO DE MADRID⁵²¹, MADRID
1989

(Figs. 529-534, Tom. II, en pág. 348-353)

Fue encargado a Alfredo Rodríguez Orgaz este proyecto por el Ateneo Científico y Literario de Madrid.

La ejecución de esta obra tenía, como base los problemas acuciantes de falta de espacio, deterioro del edificio e inseguridad de las instalaciones; por tanto los imperativos a alcanzar eran primordialmente, los de consolidación del edificio previo estudio del comportamiento estructural, funcional, y asimismo el estudio de seguridad e higiene, según la normativa vigente, como paso previo a la remodelación y logro de más espacio.

Este inmueble estaba compuesto, en el momento en el que se empezó su estudio, por dos edificios, el correspondiente a la Calle Prado nº 21 y el de la Calle Santa Catalina nº 10, comunicados interiormente entre sí, y con la posibilidad de adquirir el edificio de la Calle Prado nº 19.

Edificio de la calle Prado nº 21: fue proyectado por los arquitectos Enrique Fort y Guyenet, y Luis Landechu, la realización del salón de actos se debe a Arturo Mélide y Alinari.

⁵²¹ PLAN ESPECIAL DE PROTECCION DEL ATENEO DE MADRID, Ayuntamiento de Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo - anejo 3-1.

La fecha del proyecto es de 1829 y la terminación de 1884.

La guía de Madrid C.O.A.M., dice de esta institución: "El Ateneo fue fundado en 1829. Su fin primordial era la formación de una sociedad patriótica y literaria para la comunicación de las ideas, el cultivo de las letras y de las artes, el estudio de las ciencias exactas, morales y políticas y contribuir en cuanto estuviese a su alcance a propagar las luces entre sus ciudadanos"⁵²².

De la memoria, dice esta misma guía de Madrid: "los pisos bajo y principal se dedican a las habitaciones propias del Ateneo, como son Cátedra, Biblioteca, Salas de lectura y conversación y Galerías, en el sótano se dispone la cocina y aparatos de calefacción y ventilación; en el entresuelo sirve solamente de paso para la Cátedra y el ático de habitación de dependientes"; dice en esta guía se puede leer: "Fachada de piedra de sillería en toda su altura, cubiertas de teja y cristal, escaleras a la francesa con balaustrada de hierro... El salón de actos fue realizado por Arturo Mélida y Alinari en 1884 al estilo neogriego, recientemente restaurado"⁵²³.

El edificio de la calle Santa Catalina fue adquirido posteriormente, el conjunto actual es el resultado de múltiples transformaciones y adaptaciones ejecutadas en

⁵²² Guía de Madrid C.O.A.M., Tom. I, Madrid 1984, p. 129.

⁵²³ Ibid. Not. 522.

función de las sucesivas necesidades surgidas para su finalidad del centro.

Estos edificios tienen una composición diferente: El edificio de Prado n° 21, se compone de tres plantas (baja más dos) y una entreplanta.

El edificio de Santa Catalina tiene una altura de seis plantas (baja más cinco) y un sótano.

Entre ambos edificios, la altura de plantas no coincide, la tercera planta del edificio de Santa Catalina se encuentra al mismo nivel que la segunda de la calle del Prado, comunicándose por una sola puerta. Lo mismo ocurre con las restantes plantas.

La distribución de los edificios era la siguiente:

Edificio Calle del Prado 21

Planta baja: Depósito de libros, Hemeroteca y Sala de Encuadernación.

Planta primera: Vestíbulo, salón de actos, Cacharrería (galería de retratos), despacho de "Azaña", y Salón Romántico.

Entreplanta: cine-cabinas, y depósito de libros.

Planta segunda: Biblioteca grande y pequeña, archivos, y sala de conferencias.

Entresuelo: salón de actos.

Edificio Calle Santa Catalina:

Planta sótano: caldera de carbón y leñera/carbonera.

Planta baja: acceso, sala de exposiciones y despachos.

Planta primera: Cafetería (comunicación edificio del Prado), sala de televisión, y vestuario-sala de yoga.

Planta segunda: Secretaria general, y comunicación con la entreplanta del edificio de la calle del Prado.

Planta tercera: archivos, despacho de archiveros y biblioteca-sala de fumadores.

Planta quinta: Aulas (idiomas), despachos y terraza.

El programa seguido por Alfredo Rodríguez Orgaz fue, primero, estudiar el proyecto original y la memoria⁵²⁴, segundo estudiar las deficiencias de los edificios, y tercero, guiarse por el criterio general de conservar la integridad histórica del Ateneo.

Una vez que hubo finalizado Alfredo Rodríguez Orgaz el estudio del proyecto original, pasó al estudio del estado general de los edificios, en los que pudo observar el

⁵²⁴ Se conservan algunos planos en el Servicio Histórico del Colegio de Arquitectura de Madrid.

estado de degradación en que se encontraban, al haber sufrido a lo largo de los años transformaciones sucesivas parciales, según las necesidades de cada momento⁵²⁵, y un proceso de ruina en numerosas partes del edificio, apreciándose daños en muros y dinteles con aparición de grietas verticales, debidas a movimientos estructurales, también se apreciaron desplomes en fábricas.

En las dos fachadas, calle del Prado y Santa Catalina, se pudo constatar que, en general, su estado de conservación era bueno, precisando simplemente un repaso.

No ocurría lo mismo con el cerramiento que da al Banco Exterior (fachada neo-mudéjar), presentaba peor estado que el de las fachadas exteriores, el zócalo enfoscado presentaba pérdidas de material por un proceso de penetración de agua y helacidad alternativo; en la esquina izquierda se apreciaban grandes grietas que permitían la penetración de agua, provocando el incremento del deterioro del muro, hasta correr peligro su estabilidad. Para esta fachada la única solución era la reconstrucción del paño completo.

Los cerramientos interiores, paramentos de los patios, igualmente presentaban un lamentable estado de deterioro, con fisuras de revoco, pérdida de material, humedades, bufados, etc.

⁵²⁵ Hubo un proyecto en 1950 de transformación integral del edificio, no se hicieron más que aspectos parciales; y en 1973, se llevó a cabo la excavación bajo el salón de actos, y la construcción de la sala de encuadernación de la hemeroteca.

En el interior del edificio todo el conjunto de deficiencias exteriores se reflejaban, fundamentalmente, en la aparición de humedades en los muros verticales y horizontales, grietas y revestimientos en mal estado.

El sistema de cubiertas que inspeccionó Alfredo Rodríguez Orgaz, era de lo más heterogénea y en condiciones lamentables, en las partes del edificio que eran de teja, había tejas corridas por todas partes, había canalones rotos, bajantes fluviales desbaratados, todos estos daños perjudicaban a la estructura del edificio.

La conclusión fue que todo el conjunto general de cubiertas requería una reparación integral, esta reparación sí se realizó.

En la inspección de instalaciones se encontraron deficiencias, sobre todo en la electricidad y calefacción que no reunían las condiciones de seguridad exigidas por el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

El servicio contra incendios también era deficitario para los dos edificios existentes, solo se disponía de dos mangueras provistas de racor, además pudo apreciar Alfredo Rodríguez Orgaz que los extintores portátiles, de 5 kl., estaban caducados, las salidas eran insuficientes, así como las instalaciones de alumbrado de emergencia y

señalización, y mal dispuesto. Tampoco se contaba con vías de evacuación mínimas para personas⁵²⁶.

Ampliación:

En todos estos edificios públicos-privados, el mal endémico es la falta de espacio. Para la ampliación se pudo contar en primer lugar con el solar de la Calle del Prado n° 19, y en segundo lugar, la otra zona de posible ampliación era la zona situada en la parte Norte del edificio de Prado 21. Es la zona que da sobre el patio del Banco Exterior, en el que se habilitaron dos pisos; una ampliación de la planta baja y un sótano.

- Edificio Calle del Prado n° 19 -

Este edificio se compró en estado ruinoso. Por ser antieconómico su aprovechamiento, Alfredo Rodríguez Orgaz recomendó su demolición, y así se hizo. Obviamente se conservó su fachada, única parte del edificio con cierto interés artístico.

Interior

Varias ventajas aconsejaban su demolición, una de ellas, primordial, fue que al levantar un inmueble de nueva planta se podía establecer una correlación más adecuada entre los niveles de las diferentes plantas de los

⁵²⁶ Informe del Ministerio de Trabajo y Seguridad social, Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo (ACDA/MRA), Archivo Rodríguez Orgaz.

edificios antiguos y nuevos subsanando, en lo posible, el laberinto existente entre el edificio de Prado 21 y el de la Calle Santa Catalina n° 10.

En segundo lugar, era aconsejable levantar un nuevo inmueble, para poder aumentar el número de pisos, sin rebasar la altura permitida por Gerencia de Urbanismo, y en tercer lugar, sólo un edificio de nueva planta permitiría establecer de manera adecuada dos elementos esenciales, escalera de socorro para la evacuación del Salón de Actos, y un ascensor.

La construcción del edificio de Prado 19, la proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz como construcción independiente, con la finalidad de que no afectaran las obras al normal funcionamiento del Ateneo y dada la carencia de espacio se propuso dos cuestiones: la primera, aprovechar al máximo la superficie de nueva construcción evitando recargar el edificio con escaleras, corredores, aseos, etc; para cumplir esta meta los nuevos locales se proyectaron accesibles desde el edificio existente en Prado 21, lo que exigió una correlación de niveles. La segunda cuestión que se plantea Alfredo Rodríguez Orgaz fue dotar a esta nueva edificación de ciertos servicios de los cuales carecía el edificio antiguo: escalera de socorro, ascensores, central térmica.

Distribución del edificio de la Calle del Prado 19:
sótano, planta baja, entreplanta, planta primera, segunda, tercera y ático.

La escalera de socorro (1), la proyectó Alfredo Rodríguez Orgaz al fondo del edificio en el ángulo izquierdo, en el eje transversal. Esta escalera de socorro se pensó común para los dos edificios de la Calle del Prado, sirviendo como escalera de socorro para el salón de actos, contiguo a ésta proyectó un ascensor común para ambos edificios.

Planta baja. Consta de:

Acceso desde la Calle Prado 19.

En la parte posterior del edificio se situó la central térmica.

En el eje longitudinal izquierdo, proyectó una escalera de acceso a la sala de exposiciones y entreplanta.

Entreplanta: se corresponde a primer piso de Prado 21 y primer piso de Santa Catalina 10. Se accede por la escalera, que se proyectó en el eje longitudinal izquierdo, cerca de la fachada principal.

También se construyó una entreplanta, destinada a sala de exposiciones, (de 137 m²) que a su vez cumpliría la misión de acceso al primer piso de Prado 21.

Primer piso: corresponde a entreplanta de Prado 21 y segundo piso de Sta. Catalina 10.

Se comunicó con el edificio de Prado 21 por una escalera proyectada al fondo, en el eje longitudinal derecho, partiendo de un gran espacio libre de 170 m². En la parte anterior del edificio, en la fachada principal, se conservaron los dos huecos.

Planta segunda: se corresponde con el piso principal de Prado 21, y planta tercera de Santa Catalina 10.

En esta planta, Alfredo Rodríguez Orgaz, repitió el mismo esquema, tanto de distribución, como de comunicación del piso primero.

Planta tercera: se corresponde con la cubierta de Prado 21 y planta cuarta de Santa Catalina.

Esta planta se distribuyó de diferente forma, se creó un vestíbulo de acceso al edificio de la calle Santa Catalina 10.

Se proyectaron dos salas, una de 90 m², hacia la fachada principal, y otra de 50 m², al fondo, comunicadas por un pasillo en el eje longitudinal y separadas por una escalera de acceso al ático.

Planta ático: se corresponde con el ático de Santa Catalina 10.

La distribución se hizo similar a la de la planta tercera.

La otra ampliación proyectada en el Ateneo por Alfredo Rodríguez Orgaz, fue una obra con grandes dificultades arquitectónicas y de ingeniería, consistió en recalzar la fachada Norte con la construcción de un muro de sostenimiento que permitió desmontar el talud del Banco Exterior, y, posteriormente se llevó a cabo el vaciado en la parte del Ateneo, debajo de la Cacharrería, con este vaciado se consiguieron dos sótanos.

Una vez realizados se habilitaron como nuevos depósitos de libros. Las obras para el movimiento de libros hasta las salas de lecturas también se llevó a cabo, se construyeron dos rampas para trasladarles en carritos desde los depósitos hasta el ascensor n° 2, proyectado entre el edificio de Prado 21 y Santa Catalina 10.

Seguridad:

En el proyecto se diseñó todo el sistema de seguridad, no se realizó, a pesar de que las condiciones de seguridad eran dramáticas, había que rehacer todas las circulaciones tanto verticales como horizontales, para que, en caso de peligro, la evacuación de los ocupantes fuera rápida y sin riesgo. Para ello, Alfredo Rodríguez Orgaz, se atuvo a tres reglas: primera, todo local debe evacuarse por dos puntos distintos; segunda, ningún ocupante debe encontrarse a una distancia superior a los 15 mts. de una salida de socorro y, finalmente, hay que evitar la confluencia de todos en un punto para evitar embotellamientos catastróficos.

Para solucionar el primer punto, proyectó dos escaleras de socorro exteriores, una en Prado 19, y otra en el lado opuesto, patio de Santa Catalina 10, con acceso a ambas por puertas cortafuegos que abrieran hacia fuera, en el sentido de la circulación.

En Prado 21, en el proyecto, se sustituía la escalera B, interior, que une las zonas intermedias (entreplanta y primer piso) por una escalera más amplia.

En la zona de Santa Catalina 10, se subsanaba la deficiencia protegiendo con vestíbulos corta fuegos la escalera C, ubicada en la zona intermedia del edificio.

Para solucionar la circulación horizontal, se creaban circuitos horizontales con corredores que pudieran ser utilizados, incluso, durante un posible siniestro.

Para salir del edificio se proyectaron varios corredores en planta baja estaban previstos dos, uno de salida a la Calle del Prado en el cual debían confluir las escaleras 1 (de socorro) y B (de zonas intermedias); y el otro corredor en la planta baja, detrás de la sala de exposiciones de Santa Catalina, en este corredor debían reunirse la escalera 2 (de socorro) y C.

El otro punto de posible peligro en caso de evacuación, era el estrangulamiento que se producía al llegar a la puerta de Prado 21, por esa razón, para evitar graves

situaciones, se proyectó un vestíbulo de distribución con comunicación con la puerta adicional de Prado 19.

Renovación de instalaciones de calefacción:

Cuando inspeccionó el edificio Alfredo Rodríguez Orgaz, ninguna de las calderas cumplía las normas establecidas por la ley, ni de seguridad, ni economía de energía, por esa circunstancia se proyectó una nueva central térmica para que alimentara los circuitos de distribución de los tres edificios.

También se proyectó el cambio de instalación eléctrica, que tampoco cumplía con los requisitos exigidos por la Administración.

Nuevos locales:

Con estas obras de ampliación y reforma, se hubieran podido conseguir espacios de los cuales carece el Ateneo, como cabinas de traducción simultánea en el Salón de Actos, que cumplieran los requisitos necesarios en este tipo de salas, se hubiera conseguido un espacio amplio para trabajar eventualmente dos personas, con visión directa sobre el estrado donde hablan los conferenciantes, y tercero, se hubiera dotado a la sala de un acceso independiente con salida directa al exterior. Las cabinas que existen en los camerinos no cumplen ninguno de los requisitos deseables.

Finalmente, hay que decir que lamentablemente de este proyecto se hicieron pocas cosas.

Por suerte, se pudo aumentar el depósito de libros, incrementando con la ampliación bajo la Cacharrería.

En el edificio de Prado 19, se levantó la estructura, se hizo la instalación eléctrica, aire acondicionado y ascensores. No se llegó a poner pavimento, ni se pintó, ni se hicieron las terminaciones de escayola.

En Prado 21, se realizó la excavación debajo de la Cacharrería, se terminaron los dos sótanos, y se pintaron algunas zonas.

Por "suerte", en los dos edificios antiguos se repasaron las cubiertas.

No siguieron las obras por falta de numerario.

MUSEO DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA, GRANADA

1988

(Figs. 535-540, Tom. II, en pág. 354-359).

La ejecución de este proyecto surgió tras una reunión de Alfredo Rodríguez Orgaz y el profesor Pita Andrade con el Cabildo de la Catedral en la Capilla Real de Granada (el día 28 de agosto de 1989) que solicitó el asesoramiento de ambos para una nueva instalación. En esta reunión pudieron examinar los problemas que afectaban a la exposición de los cuadros de pintura flamenca que posee la Capilla Real.

La nueva instalación se tenía que establecer, necesariamente, dentro del recinto de la Catedral. La dificultad era encontrar un emplazamiento adecuado. Las soluciones eran limitadas: o bien en la Sacristía misma, dividiéndola, o bien en el edificio la Lonja.

Adaptar la sacristía a la exposición de los cuadros se desechó porque no resolvería los requerimientos artísticos y museológicos necesarios; además no se podría conseguir ni buena iluminación, ni separación adecuada para la contemplación de las obras, ni el ambiente era propio y favorable para la exhibición de una colección pictórica de esta naturaleza, compuesta según Gallego Burín por: "veintinueve tablas, a las que hay que agregar el tríptico de la Pasión de Bouts, ... y alguna otra de menor importancia, actualmente colocada en la Sala Capitular"⁵²⁷.

⁵²⁷ Gallego Burín, Antonio: La Capilla Real de Granada, Madrid, C.S.I.C., 1953, pp. 74-95.

Además, con la adaptación de este espacio, no se lograría ni las condiciones de seguridad, ni ambientales deseables para la conservación de los cuadros y se interferiría el uso propio de la Sacristía.

Estas razones inclinaron a Alfredo Rodríguez Orgaz, a hacer un estudio de la habilitación de la Lonja, o parte de ella, puesto que el piso alto no se podía utilizar por albergar los archivos de la Catedral.

Primero se estudió la construcción de un sótano bajo la Lonja en toda su extensión, solución que fue desechada por el peligro de humedad.

El proyecto, concebido por Alfredo Rodríguez Orgaz, se basaba en dos ideas fundamentales la exposición de las obras y su presentación individualizada.

Para lograr estos supuestos proyectó cuatro salas a diferentes niveles, aprovechado la gran altura del techo desde la primera planta (desde el suelo de la Lonja) al artesonado, y haciendo una excavación mínima (1'68 cm) por debajo del nivel de la calle, en un espacio menor a la mitad de la superficie de la Lonja en el costado que se halla junto a la Sacristía de la Catedral.

Estas cuatro salas, a cuatro niveles, era una solución en zigzag en que las salas se sucedían con un paso suave de unas a otras por unas escaleras proyectadas con un ancho de 2'40 cm. y los escalones de 16 cm. de altura.

Estas escaleras, al ser tan anchas, no rompían la perspectiva de las salas.

Además, en el interior de este edificio, con la solución de este proyecto, adquiriría importancia incluso el artesonado se ponía en valor, al poderlo ver desde más cerca.

Se preveían en el proyecto las siguientes dependencias:

- 1.- Vestíbulo de acceso para separar con una cancela la Recepción de la sala de exposiciones.
- 2.- Escalera de acceso al aljibe que podría convertirse en otra sala.
- 3.- Comunicación con la Capilla Real.
- 4.- Local para los equipos e instalaciones, y especialmente para el aire acondicionado.

Esta habilitación de la Lonja estaba proyectada para que fuera reversible. Las obras no afectarían a la estructura de la edificación: muros y techo artesonado. De tal manera que una vez construido, si algún día fuera necesario, se pudieran derribar los nuevos elementos constructivos, restableciendo el monumento en su disposición primitiva.

VI.2-6 INSTITUCIONES OFICIALES

CENTRAL DE SEGUIMIENTO ESPACIAL, PROFUNDO, ROBLEDO DE
CHAVELA

1965

(Fig.541, Tom. II, en pág. 360).

Según testimonio de Alfredo Rodríguez Orgaz y de su delineante, Sr. Sanvalentín, el trabajo consistió en la dirección de obra, distribución de los edificios en el terreno y tercero el montaje de todos los elementos. Ya que el proyecto, materiales y todos los elementos, hasta el último tornillo, venían enviados de EE.UU.

Consta:

- Edificio de entrada
- Dos depósitos de agua con sus respectivas bombas
- Edificio de comunicaciones

- Central eléctrica y talleres
- Ala de operaciones
- Edificio de servicio de antena
- Antena
- Edificio de operaciones
- Depósito de almacén de agua
- Casa de bombas
- Comedor club
- Laboratorio de calibración
- Edificio de colinación
- Almacén

AMPLIACION DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA, C/ DE
LOS MADRAZO

1980.

(Fig. 542, Tom. II, en pág. 361)

Optó Rodríguez Orgaz en este edificio por una planta regular con quiebros en la fachada posterior. En el primer proyecto diseñó una planta irregular, aproximada a una U, tres sótanos y seis pisos, pero las Ordenanzas Municipales No lo aprobaron aunque el edificio colindante, Ministerio de Educación y Ciencia, es mucho más alto.

Este edificio consta de: tres sótanos, el primero garaje y maquinaria, segundo y tercero, garaje. En altura se desarrolla: en semisótano, cuatro plantas y ático, éste

está retranqueado con terraza hacia la calle de los Madrazo.

La circulación vertical se proyecta a través de dos escaleras, una al fondo izquierda en sentido longitudinal a la fachada, y la otra en el lado derecho en sentido transversal, y cuatro que ascensores se situaron en lados opuestos del edificio.

El acceso es a través de dos entradas diferenciadas en los extremos de la fachada: hall de funcionarios en el extremo izquierda, y del público a la derecha.

En la fachada principal adoptó un lenguaje clásico, no mimético, sino de depuración del léxico clásico. Para lograr este efecto Rodríguez Orgaz, diseñó una fachada recta, horizontal, como un muro cortina, perforado y prácticamente simétrico. En este edificio el ritmo lo marca la repetición de huecos de ventana verticales rectos, en su base están adornados con un rectángulo de mármol de granito rojo de Suecia con un círculo tallado en el centro que rompe la monotonía de todas las líneas predominantes rectas.

La elección de fachada, por el arquitecto, fue sumamente difícil, por estar situado entre dos edificios estéticamente opuestos, a la derecha el hotel Suecia y a la izquierda el Ministerio de Educación y Ciencia, edificio decadente que ya en su día fue criticado por la revista del G.A.T.E.P.A.C., A.C., en una reseña (como

malgasta el dinero el Estado cuando construye)⁵²⁸. Creemos que el empleo de este lenguaje, que podríamos llamar clasicismo moderno, fue lo más acertado.

Hay, en el conjunto, un deseo de marcar la horizontalidad, para ello juega con las posibilidades del ritmo marcado por los huecos de ventanas, y la combinación de colores del mármol y el granito. Para obtener ese resultado, Alfredo Rodríguez Orgaz, dividió el edificio en franjas horizontales; para la altura que abarca el semisótano, utilizó granito rojo de Suecia pulido, la adornó con una greca clásica tallada que recorre la superficie de la fachada de izquierda a derecha en sentido horizontal, sobre esta especie de basamento apoyan las ventanas del primer piso, con su base del mismo material y color, encima de estos huecos, primer piso, une las entrecalles con el mismo material y color de mármol, sobre el que apoya otra franja de ventanas, así hasta el cuarto piso, encima de la última serie de ventanas, sobre el mármol blanco repite la greca del semisótano, creando una interrelación entre ambos espacios. Las marquesinas de las puertas se realizaron en hierro con una placa de granito de Segovia (pulido y adosado) que rompe la monotonía.

La relación de unos elementos con otros de la fachada son evidentes, incluso en las verjas del semisótano empleó el diseño de "la greca", estirándola y colocándola en sentido vertical, ésta a la vez se relaciona con el adorno del ático.

⁵²⁸ A.C., documentos de actividad contemporánea, n° 6, año I, p. 45, Ed. Fascimil, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Los materiales utilizados son de primera calidad: en el patio interior empleó ladrillo visto, la fachada principal es ladrillo con enchapado de mármol. El hall de funcionarios, siendo menor que el público, se proyectó con las paredes enchapadas de granito rojo y repitiendo la greca de la fachada, con intención de integrar interior exterior, el suelo de acceso es granito gris. En el hall público se realizaron los suelos con mármol travertino romano adornados con una franja de granito gris de Segovia y techo acústico Amstrong.

Para los despachos de dirección se utilizaron maderas finas.

Para las ventanas basculantes, utilizó aluminio ionizado marrón, con el fin de que se integraran en el conjunto. Los elementos de terminación del ático también fueron pensados con la misma intención, tanto por el material y diseño, como por el color, elemento que juega papel preponderante en el conjunto.

Todas las partes del edificio están cuidadas y relacionadas unas con otras para lograr claridad, ritmo e integración de todas las partes en el conjunto. Un elemento a tener en cuenta, es un pequeño quiebro que tiene la fachada, aproximadamente a la mitad, éste rompe la monotonía y le da un cierto movimiento, quitando la sensación de pesantez de un muro totalmente recto y horizontal.

La distribución de la planta es libre, se ajusta a las necesidades de cada servicio.

UNESCO. NUEVA SALA DE COMISIONES; 125 AVENUE SUFFREN,
PARIS.

1981

(Figs. 543-547, Tom. II, en pág. 362)

Este proyecto fue el resultado de un ambicioso concurso internacional, convocado por la UNESCO para ampliar su sede en París. Al final ese gran proyecto, quedó limitado, ya que, en esos años, fueron recortados los presupuestos de esa institución. La propuesta estudiada y llevada a cabo por Alfredo Rodríguez Orgaz, presentaba una solución rasante que no alteraba el jardín existente.

La superficie disponible era de unos 800 m², en ella desarrolló su programa, éste consistió: primero, conseguir una sala de comisiones con capacidad para 381 personas y seis cabinas de intérpretes. Para ese espacio, propiamente de sala, trazó una planta hexagonal, con el fin de aprovechar al máximo el terreno y obtener la mejor solución estética. Junto a esta sala situó las seis cabinas de intérpretes. Se dotó a esta sala de dos accesos que fueron situados en los dos lados menores y opuestos del hexágono; una entrada privada para delegados, desde el edificio IV de la UNESCO y otra pública (en la cual se preveió un acceso para inválidos) desde la avenida

Suffren, a ambos ingresos se les dotó de un hall independiente.

Los materiales utilizados fueron hormigón armado para estructuras y muros portantes; parquet para el suelo de los vestíbulos; para la sala de conferencias, moqueta en el suelo, paneles de madera en las paredes y un tratamiento especial al hormigón del techo.

VI.II-7 PROYECTOS NO REALIZADOS

- 1970 - Proyecto de un hotel de viajeros para la cadena Loewe: Castellana / M^a de Molina, Madrid.
- Proyecto de un hotel de viajeros, para la cadena Loewe: Castellana / Miguel Angel, Madrid.
- Proyecto de un hotel de viajeros para la cadena Loewe: Castellana (ABC), Madrid.
- Proyecto de un hotel para la cadena Loewe, Marqués de la Ensenada / Giner, Madrid.
- 1971 - Proyecto de casa para el Sr. Buchsman en el Alentejo, Portugal; tres propuestas. No se realizó porque se produjo la Revolución del Clavel.
- 1972 - Vivienda unifamiliar en la Manga del Mar Menor, para la Sra Millé.

- 1973 - Hotel de viajeros en Salobreña.
- Vivienda unifamiliar, en Fuente del Fresno,
Madrid, para el Sr. Davale.
- 1974 - Oficina para el Ministerio de Educación y
Ciencia,
c/ San Mateo, Madrid.
- Apartamentos los Pinos, Almuñecar.
- 1975 - Anteproyecto para ampliación del Nuevo Museo de
Ciencias Naturales, Madrid.
- Proyecto de Chalets adosados, Pozuelo.
- Proyecto de Chalets adosados, Salobreña.
- 1978 - Proyecto de ampliación del Instituto Cardenal
Cisneros.

VI.-2-8 PROPUESTAS CULTURALES

NOTA SOBRE UN PROGRAMA DE PRIMERAS ACTUACIONES DE FUNDACION REAL, EN LAS SECCIONES DE BELLAS ARTES Y ENERGIA SOLAR⁵²⁹

25 de febrero de 1976

Proponía Alfredo Rodríguez Orgaz, en 1976, crear una Fundación Real que se desarrollaría en dos fases, con el fin de apoyar las Ciencias y las Artes.

En su actuación, esta institución debería cumplir varias misiones:

I. Mecenazgo, protegiendo artistas de auténtica valía.

⁵²⁹ Archivo Alfredo Rodríguez Orgaz.

- II. Estimular ciertos programas de gran alcance, que por su ejemplaridad e importancia constituyan la base de lanzamiento de una nueva etapa cultural.

Dentro de estos planes estaría la renovación de museos de arte, historia y ciencias. Además añadía, Alfredo Rodríguez Orgaz, se podría llevar a cabo, con la adquisición de obras de arte, la II fase de las Colecciones Reales. También aconsejaba crear nuevos centros, para cultivar Artes de Representación, similares Lincoln y Kennedy Centers for the Reforming Arts, para fomentar la enseñanza de la música, cine, teatro, etc.

- III. Crear el Fondo Nacional, a semejanza de National Trust de Gran Bretaña, para canalizar donaciones, conservar bienes culturales y proteger espacios naturales.

- IV. Constituir y mantener vivas las colecciones de la Corona.

La actuación de esta Fundación debía ser con un programa racional de metas limitadas pero eficaces, creando premios importantes para científicos, artistas, y literatos.

También aconsejaba el mecenazgo, a base de becas y premios que debían ser las más importantes del país, que fueran como el premio Nobel español.

También aconsejaba que esta fundación debía dotar de subvenciones importantes a la investigación científica, y fomentar la publicación de libros, grabaciones de discos y realización de films.

También señalaba Alfredo Rodríguez Orgaz, la necesidad de construir una Casa Solar experimental, para el estudio de la aplicación de la Energía solar.

Finalmente, entre las muchas actividades que se podrían llevar a cabo, sería la organización de cursos, conferencias y simposium de prestigio.

MUSEO DE LA ACROPOLIS, ATENAS
Enero de 1986

"International Committe for Architecture and Museum Techniques del ICOM", se reunió en Atenas durante los días 18 a 21 de Noviembre de 1985, la finalidad de estas sesiones era llegar a una solución para sustituir el museo de la Acrópolis por uno nuevo. Según, la entonces ministra de cultura, Melina Mércuri, se convocaría un concurso internacional, en que la única condición sería: "que sea

el más bello del mundo, una joya de arte más para Atenas"⁵³⁰.

Alfredo Rodríguez Orgaz, fue invitado por la Presidenta del Comité, Señora Yani Herrenau, arquitecto mexicana para que presentara, como cada uno de los miembros de los diferentes países, su propuesta. Alfredo Rodríguez Orgaz expuso su deseo de presentar sus proposiciones con posterioridad al Congreso, con la finalidad de poder estudiar los problemas y necesidades detenidamente, por esta razón fueron enviados sus estudios en enero de 1986.

Los problemas que veía Alfredo Rodríguez Orgaz, eran primordialmente, el mal endémico de todos los museos, espacio.

Ese problema exigía el traslado, en la reunión del 21 de noviembre de 1985, personalidades de los Servicios Griegos Culturales y el arquitecto del Partenón, Sr. Corres aconsejaban como lugar idóneo el Hospital Militar de Makriyannis, por el espacio y proximidad a la Acrópolis; esta solución Alfredo Rodríguez Orgaz la desaconsejaba por ser espacio insuficiente, aunque contemplaba la ventaja de la proximidad: "Se puede estar contemplando las esculturas que el museo encierra, sin perder de vista el lugar mismo donde originalmente se

⁵³⁰ Fernández Elorriaga, Juan: Grecia anuncia la edificación de un museo junto al Partenón, El País, 28 de noviembre de 1986, p. 27.

encontraban"⁵³¹ asimismo, por esta razón señalaba la conveniencia de llevar a cabo la ampliación reutilizando el Museo existente. Aducía tres razones; el emplazamiento excepcional, pertenecer el edificio a una época, y, por último, se podía conseguir espacio suficiente, excavando y recalzando los muros. Apuntaba, como sería suficiente rebajar el nivel actual cuatro metros, con lo cual se lograría un nuevo piso, adoptando estas soluciones se conservaría el edificio existente, sin deteriorar su aspecto.

Aparte, Alfredo Rodríguez Orgaz, rechazaba algunos problemas planteados en la reunión del 21-XI-1985, como era la labor social del museo, para este arquitecto era labor cultural, y tampoco veía necesario el aparcamiento, que proponían otros arquitectos, y mencionaba algunos ejemplos, diciendo que este servicio, era innecesario "no tiene, ni el Louvre, ni el Metropolitan"⁵³².

El último punto que debatía, este arquitecto, era la proposición de un concurso internacional, él negaba su eficacia por crear confusión, y "se dejan conducir por las corrientes de moda los jurados"⁵³³.

⁵³¹ Rodríguez Orgaz, Alfredo: Museo de la Acrópolis, Memoria, enero de 1985, p. 5.

⁵³² Idem. not. 527, p. 7.

⁵³³ Ibidem. not. 527, p. 8.

Alfredo Rodríguez Orgaz aconsejaba, en detrimento de los arquitectos extranjeros, que fuera uno griego por conocer mejor la Acrópolis y el mundo griego.

NUEVO BAZTAN, MADRID

Diciembre de 1986

Esta propuesta surgió con posterioridad a una reunión celebrada por Hispania Nostra, bajo el tema: "Madrid en el Camino de la Historia", el 16 de diciembre de 1986, estuvo dedicada a los pueblos de Chinchón, Loeches y Nuevo Baztán. Asistieron los alcaldes de esas ciudades, historiadores, arquitectos, etc.

Los problemas de estos tres pueblos eran totalmente diferentes.

Chinchón: el alcalde expuso con claridad las características de este pueblo turístico en el que su objetivo era mantener su identidad, para continuar en este camino era necesario unas normas urbanísticas restrictivas.

Loeches: el objetivo debía ser conservar de forma continuada el Convento de Dominicanas.

El Nuevo Baztán: al ser un poblado industrial de nueva planta del siglo XVIII, y en un descampado, su

conservación y aprovechamiento presentaba más dificultades.

En el Palacio cabría la posibilidad de hacer un Parador Nacional, pero no sería aconsejable por dos razones, no tener un atractivo turístico especial, y además, porque los costes de rehabilitación serían demasiado elevados ya que supondría la restauración de los edificios y sus anexos.

Otra propuesta que se hizo en esta reunión fue convertir el susodicho inmueble en apartamentos para particulares, el problema que veía Alfredo Rodríguez Orgaz, era que: "la superficie del Palacio es de 1.500 m², por planta, aproximadamente 3.000 m² en sus dos plantas. Había que deducir los muros y partes comunes, un 25 %, quedaban 2.500 m² utilizables. Con un derroche de habilidad e imaginación, un arquitecto podría obtener 30 apartamentos de 60 m²". La conclusión era que se podían obtener 30 apartamentos de 60m², para vender en 4.000.000, en total de la operación se obtendrían 120.000.000 de pesetas, cantidad insuficiente para adquirir el edificio a sus actuales propietarios.

Otra propuesta, presentada por los asistentes, fue crear una Escuela Internacional de música. Alfredo Rodríguez Orgaz desaconsejó esta idea, no por carecer de interés, sino por la dificultad que encerraría el montaje, cuerpo de profesores y alumnos.

Alfredo Rodríguez Orgaz, ante los costes que supondrían la total restauración del Palacio, 1.200 millones de pesetas, ubicación, etc., aconsejó la restauración, como valor histórico-artístico, para evitar su degradación y ruina, "sin otro objetivo práctico que ofrecerlos a la visita y contemplación de estudiosos y amantes del arte". Los costes se podrían exigir a la Comunidad y al Estado, y supondrían entre 100 y 150 millones de pesetas.

En este escrito, apuntaba cómo en Francia, este tipo de edificios, han sido aprovechados como Centros Culturales de Encuentro, existiendo diez en funcionamiento, como la Abadía de Fontevrault (S. XII), Arc-et-Senans, construida como salinas modelo en el Siglo XVIII por Ledoux; la Abadía de Royanmout construida en época de Blanca de Castilla.

Terminaba Alfredo Rodríguez Orgaz diciendo, cómo esta fundación de Juan de Goyeneche, se podría reutilizar para conferencias, cursos e incluso talleres de restauración, encuadernación⁵³⁴.

⁵³⁴ Archivo, Alfredo Rodríguez Orgaz.

PROYECTO DE UTILIZACION DE LA REAL FABRICA DE VIDRIO
DE LA GRANJA
Enero de 1982

Cuando presentó Alfredo Rodríguez Orgaz esta propuesta, ya estaba presentado un proyecto, realizado por el Patronato Benéfico Docente del Centro Nacional del Vidrio de la Granja.

EXPOSICION ANDREA PALLADIO
1982

Alfredo Rodríguez Orgaz realizó las gestiones para organizar una exposición de Andrea Palladio en la Fundación Juan March de Madrid. Contaba esta propuesta con el beneplácito del Centro Internazionale di Studi Di Architettura Andrea Palladio, en Vicenza. No se realizó por estar programadas otras exposiciones⁵³⁵.

⁵³⁵ Carta José Luis Yuste Grijalba, a Alfredo Rodríguez Orgaz.,
Archivo Rodríguez Orgaz.

EVALUACION DE LA OBRA

Terminamos este trabajo haciendo un balance de la vida profesional de Alfredo Rodríguez Orgaz, teniendo en cuenta el corte brutal que supuso, tanto a nivel personal como profesional, la Guerra Civil Española.

Para llegar a unas conclusiones coherentes, hemos dividido su producción en cuatro etapas fundamentales. Entre la primera y la segunda y la tercera y la cuarta, hay dos periodos intermedios menores que hacen de puente.

La primera etapa (1931-1936) comienza con el inicio de su actividad profesional. Se desarrolla en Granada, con dos trayectorias que parecen independientes, pero que están muy relacionadas. Una como Urbanista, que en 1934 hace un estudio de un Plan General para Granada, en el que propone soluciones totales de conjunto, según el urbanismo moderno y rechazando soluciones parciales, teniendo en cuenta las conclusiones de la Carta de Atenas. La otra como arquitecto escolar, de cuya actividad de estos años hemos podido estudiar dos edificios significativos, el Grupo Escolar de la Calle de los Molinos (1932) y la Colonia Escolar en la Playa de San Cristóbal. En ambas construcciones apreciamos como Alfredo Rodríguez Orgaz había asimilado la estética del Movimiento Moderno, ya que en ellas no sólo es la plástica lo que ha guiado los proyectos, sino que hay una voluntad de racionalizar el espacio interno, su ejecución y uso. Hay una adaptación

del exterior, fachada, a la función interna para la que está proyectado el edificio.

El interés visual y el habitable de estas construcciones se manifiesta al examinar tanto el exterior como el interior, y al comprobar la relación interna y externa de las diferentes partes que conforman el conjunto.

Plásticamente vemos que en ambos proyectos suprimió todo elemento superfluo de adorno. En la Colonia Escolar de la Playa de San Cristóbal (1932) sólo se permitió, como licencia estética, una marquesina que confiere al edificio cierto lirismo y plasticidad.

La época que pudiéramos llamar Granadina finaliza en Julio de 1936, con la huida, como ya hemos visto, de Alfredo Rodríguez Orgaz, de esa ciudad.

Hasta 1938 no volvió el arquitecto a realizar ninguna obra. Refugiado en Francia, pudo llevar a cabo dos proyectos, construyó una iglesia historicista, convirtiendo un establo en templo (Figs. 102 y 103); y el segundo proyecto fue la parte arquitectónica del Monumento al General Uribe en Bogotá, en el que se tuvo que adaptar al encargo del escultor Victorio Macho. Estas obras pertenecen a un el periodo intermedio que unirá la primera etapa de su desarrollo profesional con la siguiente.

La segunda etapa se desarrolla en Colombia (1939-1948). En ella Alfredo Rodríguez Orgaz nos transmite una sensación de incertidumbre, motivada, en estos momentos de

su vida por circunstancias excepcionales, tanto a nivel íntimo y personal, (alejamiento de su país, dolor moral, cambio cultural, sensación de provisionalidad, adaptación al medio, etc) como a nivel profesional. Por otro lado las peculiaridades económicas, políticas, religiosas y culturales del país en el que se establece influyen en su trabajo.

Ya hemos visto en páginas anteriores como los países hispanoamericanos, desde su independencia, miraban a Europa, -pero no a España-, buscando formas foráneas de expresión, cultas para hacerlas suyas y encontrar así su identidad. Hay que tener en cuenta que en esos países no podían darse ni los "neos" ni los "revivails", ya que ciertas etapas de la evolución de las corrientes artísticas europeas no se habían producido en su territorio. Hemos reflejado también, como en Colombia, hacia los años treinta, una vez olvidados resentimientos y heridas del colonialismo y con el despliegue económico, se vuelve hacia lo hispano, como búsqueda de sus propias raíces, aunque perduren ciertas influencias afrancesadas e inglesas.

En esta década (1939-1949), primera estancia de Alfredo Rodríguez Orgaz en Colombia y segunda etapa dentro de las que hemos establecido en su desarrollo profesional, podemos costatar diferentes formas de expresión en su obra, del tal manera que podemos apreciar dos tipos de influencia que podríamos calificar como neo-inglesas, o afrancesadas, por ejemplo en el Liceo Pasteur (Figs. 202-210) y en el edificio de Apartamentos realizado para el

Sr. Lleras Retrepo (Figs. 150-154). Ambos inmuebles los cubre con mansarda.

Además de las dos influencias expuestas, se distinguen en los edificios de este período otras dos, que con anterioridad en España no había cultivado. Una de ellas es la que podríamos denominar veta hispana, que este arquitecto no perderá en toda su producción en Colombia y que cuando finalmente regrese a España la relegará. Esta forma de expresión la utilizó tanto en viviendas unifamiliares (residencia de D. Benjamín Rocha, Figs. 120-121), como en hoteles de viajeros (Hotel en Socorro, Figs. 159-161). La otra vía de expresión que adoptó, Alfredo Rodríguez Orgaz, es la que se relaciona con la arquitectura clásica, como resurrección de aquel mundo, recordando a Palladio, Herrera, Villanueva, etc. Generalmente aplicó este léxico en instituciones bancarias, por ejemplo, en el Banco de la República en Pasto (Figs. 178-182), en el Banco de la República en Buenaventura (Figs. 183-184), etc. También se observa esta característica en hoteles, centros educativos y palacios oficiales (Palacio de la Gobernación de Bocaya, Figs. 217-224).

Además, al analizar con rigor los proyectos de esta etapa, apreciamos que hay en ellos unas pervivencias y unas constantes ya experimentadas con anterioridad, a través de la racionalización del espacio interior, del clima, de los costes, etc.

Aparentemente, cuando examinamos los alzados de cualquiera de los edificios construidos en estos años, podemos sacar conclusiones engañosas ya que, en un primer momento, nos parece que hubo un retroceso en la obra de este arquitecto. Pero, si profundizamos vemos que no es así. Existe una adaptación de la fachada a la función, lo exterior es más bien un camuflaje al que se tuvo que someter. Se pueden comparar con la arquitectura que se realizaba en España en los años cuarenta y que Antón Capitel denominaba de "disfraz escénico", ya que estaba más de acuerdo, por la técnica y el planteamiento, con una arquitectura moderna. El exterior era una envoltura "engañosa"⁵³⁶.

En 1948 dio por terminado su exilio colombiano. Ya nos hemos referido a su decisión de cambiar de país y a las razones que le impulsaron a establecerse en Estados Unidos. Este es el segundo periodo puente, entre las etapas definidas, que sólo valoraremos, en cuanto a la importancia que tuvo para la puesta al día de sus conocimientos anteriores, en un país dinámico en el que la especialización en el trabajo es fundamental, con tecnología punta capaz de superar todas las formas de expresión. Allí se especializó en arquitectura bancaria.

La tercera etapa, segunda colombiana (1953-1964), es muy interesante desde el punto de vista profesional, ya que en ella se define su obra. En la forma de proyectar sus edificios Alfredo Rodríguez Orgaz, podemos diferenciar tres líneas de actuación. Esto no implica confusión,

⁵³⁶ Ver notas 468 y 469.

sino que adopta diferentes léxicos, debido a la necesidad de ajustarse, a las demandas de un país que se había transformado. Por un lado, Colombia en los primeros años de la década de los cincuenta, además de ser receptiva culturalmente, con las nuevas informaciones del exterior, contaba con varias generaciones de arquitectos bien formados en el propio país, que enriquecían el entorno con sus experiencias.

Ya dijimos como fue llamado Alfredo Rodríguez Orgaz por el Banco de la República para que realizara la sede del Banco Emisor. Para este edificio (Figs. 273-286), como para el edificio Texaco (o Tissot, Figs. 365-368), adoptó una plástica que pudiéramos llamar vanguardista, con una tecnología y un diseño punta, en los cuales no descuidó la riqueza de los materiales.

En estos años su actividad profesional fue intensa, debido a las circunstancias especiales del país, unas de tipo social y económico, motivadas por el éxodo del campo a la ciudad, y otras por los problemas políticos de 1948, que acarrearón la destrucción en centros urbanos y originaron la transformación de las ciudades. En los años cincuenta y sesenta hubo que construir y reconstruir, sobre todo Bogotá, capital de la Nación. La reconstrucción de esta ciudad, que había sido arrasada en 1948, se llevó a cabo pensando que era la primera metrópoli del territorio, por esa razón se la dotó del ornato que carecía, y se construyeron los edificios representativos de los poderes propios de la capital del país.

Si para el Banco de la República, Alfredo Rodríguez Orgaz proyectó un edificio de formas cúbicas y abstractas, en el Palacio Arzobispal, contrariamente, adoptó unas formas sacadas del Renacimiento Italiano y del Español. Por otro lado, al proyectar urbanizando, y pensando en la totalidad de un conjunto, cuando realizó esta última obra tuvo que integrar el edificio. Para ello, una de las fachadas, presenta un diseño renacentista español, otra es de transición y la tercera está inspirada en la arquitectura doméstica de tradición hispana. El autor relacionó este edificio con la Casa de la Moneda y el Colegio de San Bartolomé, logrando la integración total de espacios.

Por consiguiente, en cuanto al léxico, vemos que sigue en ciertos casos unas formas de expresión según la arquitectura que pudiéramos llamar de vanguardia, de líneas geométricas, cúbicas, paramentos rectos, y en otros propone el Renacimiento Italiano y sus posibles derivaciones, por ejemplo, en la Academia de la Lengua (Figs. 346-351) en la que también utilizó la estética del Renacimiento y del Barroco. Por último, vemos como continuó trabajando con las formas de expresión de la arquitectura doméstica colonial de tradición hispana. Estas formas de expresión las empleó, en esos años, sólo en contadas ocasiones, en el único encargo de vivienda unifamiliar, la Casa de Doña Beatriz Otalora (Figs. 359-360), y en el Banco de la República en Zipaquirá (Figs. 277-281), en donde las introduce para que el edificio se acomode mejor al entorno.

Es decir, el arquitecto maneja las posibilidades de expresión estética según las necesidades que se le plantean.

En cuanto a la distribución interna de sus construcciones, los espacios están racionalizados para su mejor uso y aprovechamiento. Los materiales son los propios de la tecnología punta de la época como "el concreto" (hormigón armado) y como sistema de construir, cuando lo requiere la obra, utiliza un sistema modular repetitivo, para abaratar los costes, como puede verse en el Seminario menor de Bogotá (Figs. 341-343).

Finalmente de este periodo destacaremos, por su originalidad, tres obras:

A :La vivienda del Arquitecto, ya que no tiene ningún precedente en las viviendas que proyectó en Colombia y no volvió a realizar allí ninguna igual. Sin embargo es coherente con las obras realizadas en Granada y con las que llevará a cabo a su vuelta a España (Figs. 361-364).

B :La catedral de la Sal en Zipaquirá (Figs. 256-296), que constituye un reto como proyecto y técnica. Por supuesto no es una línea que se pudiera continuar, y así vemos como los diferentes conjuntos religiosos realizados en estos momentos, son llevados a cabo por medio de formas de expresión modestas, para llegar al pueblo.

C :El tercer edificio que, a nuestro parecer, rompe con toda la obra anterior, tanto por el alzado, como por la planta y el diseño, es la Hospedería de Neusa (Figs. 369-373). En él destacamos su integración en el medio

que le circunda, ya que existe una compenetración de la obra y el entorno por el emplazamiento, los materiales y el diseño.

La cuarta etapa(1963-1994) de la vida profesional de Alfredo Rodríguez Orgaz coincide con su retorno a España. Desgraciadamente su trabajo de esta época quedó diluido, no sabemos porqué razones.

Realizó proyectos de gran interés, como el la ampliación y modernización del Museo del Prado, que hubiera solucionado los problemas de la pinacoteca, con unos costes no excesivos. Puede ser que fuera demasiado avanzado para su tiempo, de tal manera que su formación museística no fue gratificada .

En cuanto a la línea de actuación que tuvo a su regreso, la encontramos honesta y coherente. No siguió los vaivenes de la moda, sino que procuró mantenerse en una línea de investigación y renovación.

Como Arquitecto del Ministerio de Educación y Ciencia, vemos que sus construcciones son serias, pero se percibe una cierta mediatización. Sólo existieron tres casos en los que pudo liberar su imaginación, siempre restringida por las normas del Ministerio: uno fue el edificio del Grupo escolar Calle de San Mateo (Figs. 474-476), en el que adoptó unas soluciones de diseño y uso originales; otro proyecto fue el el Liceo Francés ya que trazó una planta circular para ubicar la Maternal (Fig.440), y finalmente el otro proyecto que nos parece peculiar, fue

la Maternal del Conjunto Educativo del Barrio del Pilar (Figs. 472-473) ya que se le permitió un original diseño, es un edificio de planta centralizada a base de formas geométricas, hexagonales, organizadas en torno a un núcleo central. Ambos edificios maternas tienen en común el que se nos presentan como circulares ya que se organizan en torno a un núcleo central.

Una solución constructiva de este momento de su carrera que nos ha parecido interesante, tanto por su proyecto como por su ejecución, fue la ampliación del Ministerio de Educación y Ciencia, dada la dificultad que representaba integrarlo en el conjunto ya que había que tener en cuenta el edificio contiguo del Ministerio y el conlindante, Hotel Suecia.

En cuanto a las viviendas unifamiliares, encontramos que se aprecia una ruptura respecto a Colombia, desapareciendo cualquier reflejo colonial-hispano-andaluz. Todas las casas son diferentes, incluso la suya propia en Punta de la Mona (Granada) (Figs. 391-394) que se nos presenta como un conjunto abstracto, por sus líneas, que se concreta por una yuxtaposición de volúmenes. Algunas viviendas que proyecta en esta etapa se pueden relacionar con Whring por la integración en la naturaleza.

Finalmente creemos, que su proyecto póstumo cierra un circuito que se relaciona con la Escuela de la Calle de los Molinos y con su casa de Bogotá, etc. Se trata de la casa realizada para los Sres de Valdivieso en Almuñecar (Figs. 334-338) que se define exteriormente por sus formas

abstractas, mientras que su interior se puede relacionar con el arquitecto Hans Schaorum, aunque nos parece Alfredo Rodríguez Orgaz más audaz en la concreción de la obra.

Para concluir diremos que en la honestidad de trabajo del arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz se observa siempre una superación y un avance, respaldadas ambas cosas por una pervivencia de experiencias anteriores, sin improvisaciones fáciles, sino que están basadas en un estudio metódico.

VII

BIBLIOGRAFIA

I BIBLIOGRAFIA GENERAL

I.1.HISTORIA, CULTURA

- Alberto Jiménez Frau y la Residencia de Estudiantes CSIC, Ministerio de Cultura, sin fecha.
- ALBORNOZ, A. de.: El Gobierno de la República Española en el destierro a los gobiernos y a la opinión pública de todos los países democráticos.(Folleto); Izquierda Republicana en México, México, Ateneo Salmerón,1944.
- ALVAREZ LOPERA, J.: La política de Bienes Culturales del gobierno Republicano durante la Guerra Civil Española, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- ALCALA ZAMORA, A.: Memorias, Barcelona,Planeta, 1977.
- ALTED VIGIL, A.: Política del Nuevo estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educacion durante la Guerra Civil Española, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- AMO, (Julian) y SHELBY (Charmián): La obra impresa de los intelectuales españoles en América (1936-1945), Stanford, Stanford University Press, 1956.

- A.P.: "La porta di Bogotá de Vico dell'Uscio", Obs Romano, 28 de febrero de 1954.

- "Así se desarrollaron los acontecimientos", El Tiempo, Bogotá, 15 de abril de 1948, p. 5.

- (AZAÑA). Un discurso del Sr. Azaña, La Luz, Madrid 17 de octubre, 1933.

- AZAÑA, M.: Obras Completas, México, Oasis, 1967.

- BARRACLOUGH, G.: Introducción a la Historia Contemporánea, Madrid, Gredos, 1980.

- BECARAUD, J. y LOPEZ CAMPILLO, E.: Los intelectuales durante la II República, España, Siglo XXI, 1978.

- BEN-AMI, S.: "Los Estudiantes contra el Rey, papel de la F.U.E.. en la caída de la Dictadura y la proclamación de la República", Madrid, Historia XVI, nº 6, octubre, 1966.

- BOSCH GIMPERA, P.: Civilizaciones prehispánicas, Suplemento circular 45, Grupo México, Corporación de Antiguos alumnos de la Institución Libre de Enseñanza del Instituto Escuela y de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

- BRIHUEGA, J.: Las Vanguardias y la República, Madrid, Cátedra, 1979.

- CARRION, P.: Los latifundios en España, su importancia y origen, consecuencias y solución, Barcelona, Ariel, 1977.
- CIRICI PELLICER, A.: La estética del franquismo, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- CLIMENT, J.B.: El Pacto para restaurar la República Española, México, Ed. de América, 1944.
- [COLOMBIA "BOGOTAZO"]. "Colombia recobra la normalidad", El Tiempo, Bogotá, 15 de abril, 1948.
- [COLOMBIA "BOGOTAZO"]. "Comienza la reconstrucción", El Espectador, Bogotá, 14 de abril, 1948.
- [COLOMBIA. "BOGOTAZO"]. "Se reanuda la Panamericana", El Liberal, Bogotá, 14 de abril, 1948.
- [COLOMBIA. "BOGOTAZO"]. "Sigue la ley marcial", El Espectador, Bogotá, 14 de abril, 1948.
- [COLOMBIA. "BOGOTAZO"]. Síntesis Gráfica de la tragedia de Bogotá, incendios, ruinas, devastación y miseria", El Tiempo, Bogotá, 16 de abril, 1948.
- [COLOMBIA. "BOGOTAZO"]. "Comienza a restablecer la calma" El espectador, Bogotá, 13 de Abril, 1948.
- [COLOMBIA. "BOGOTAZO"]. "Un recorrido por el centro de la ciudad", Felipe González Toledo, El espectador, Bogotá 13 de abril de 1948.

- [COLOMBIA. "BOGOZAZO"]. Síntesis Gráfica de la tragedia de Bogotá: incendios, ruinas, devastaciones y miserias, El Espectador, Bogotá, 16 de abril, 1948.

- [COLOMBIA. BOGOTAZO"]. "El saqueo y la destrucción de Bogotá", El Espectador, Bogotá, 12 de abril, 1948.

- [COLOMBIA."BOGOTAZO"]. Guillermo Pérez Sarmiento: "Gráfica de los sectores centrales de la capital", El Espectador, Bogotá, 14 de abril, 1948.

- [COLOMBIA."BOGOTAZO"]. "El Jefe del Estado efectuó diversas visitas en la mañana Ayer", El Comercio, Lima, 5 de julio, 1943.

- [CONSTRUCCIONES ESCOLARES]. Decreto relativo a las condiciones de construcciones escolares; Boletín del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Gaceta nº168, 17 de Junio, 1934.

- [DEPURACION]. Depuración político-social de arquitectos, Boletín oficial del Estado, 28 de febrero, 1946.

- [DEPURACION 3 Disposiciones de la Dirección General de Arquitectura aprobadas durante el año 1940, Boletín de la Dirección General de Arquitectura, nº1, mayo de 1941.

- [EXILIO]. "Plages D'exil, Les Champs de refugiés espagnols en France 1939", Centre d'études et et

Recherches Hispaniques du XX siècle, 6 numeros specials-
Université de Bourgne-Hiponica XX, 1989.

-[EXILIO]. Grandeza y tragedia de la emigración
republicana española; Máximo Muñoz: folleto I, Impreso por
el Ateneo Español de México.

-FEDERACION UNIVERSITARIA ESCOLAR, Coincidencia de
propósitos(folletos), Ateneo Español de México, México,
1956.

- COLORADO CASTELLARY, A.: El Museo del Prado y la Guerra
Civil, Madrid, Museo del Prado, 1991.

- CUETO Y RUIZ DE FUNES, J.I.: Historia crítica de la
Arquitectura en España, Barcelona, José M^a Montaner, 1988.

- DIAZ FERNANDEZ, J.: El Nuevo Romanticismo, Madrid, José
Esteban Edit, 1980.

-DURAN DUSSAN, M.: La transformación de Bogotá,
Barcelona,Gaudí, 1982.

- ESCOBAR, H.: La cultura durante la Guerra Civil, Madrid,
Alhambra, 1989.

- [EXILIO]. El Exilio de las Españas de 1939 en las
Américas." A donde fue la canción". José M^a Naharro
(coord.), Barcelona, Anthropos, 1991.

- [EXILIO]. El Exilio Español en México 1939-1982, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

- [EXILIO]. El Exilio Español en América Latina, Cuadernos Rayuela n° 1 (Artículos, Ponencias, Tesis, informes, etc) CSIC, 1993.

- FAGEN, P. W.: Trasterrados y ciudadanos, México, Fondo de cultura Económica, 1975.

- FERNANDEZ VALBUENA, G.: Trabajo de Ciudades, Obras Completas, Madrid, Czekelius, 1927.

- FRESCO, M.: La emigración Republicana Española: Una victoria de México, México, Asociados, 1956.

- FREUD, S.: Obras Completas, Buenos Aires, Vol. I, Amorrortu, 1975.

- FULLOANDO, J.D. y MUÑOZ, M.T.: Los grandes olvidados, Madrid, Munillarelia, 1995.

- GALLEGO BURIN, A.: La Capilla Real de Granada, Madrid, CSIC, 1953.

- GANIVET, A.: Granada la Bella, Granada, Albaicín, 1968.

- GARCIA, M.: Exiliados (la emigración cultural valenciana), siglos XVI-XX, Valencia, 3 vol, Manuel García, 1995.

- GARCIA DE LA CONCHA, : El Surrealismo, Madrid, Taurus, 1983.

- GINER DE LOS RIOS, : Cincuenta años de Arquitectura Española, Madrid, T. II, Adir, 1982.

- GRAVES, R.: Los Mitos Griegos II, Madrid, Alianza, 1993.

- GRIEDER, T.: Orígenes del Arte precolombino, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

- GUIA DE MADRID. Madrid, COAM, TOMO I, 1984.

- HARRIS, W.D.: El crecimiento de las ciudades de América Latina, Buenos Aires, Marymar, 1975.

- JULIA SANTOS.: El fracaso de la República, Madrid, Revista de Occidente nº Ext. 7-8, 1981.

- LERROUX, : "El Señor Lerroux pronunció ayer antes sus amigos políticos un discurso de gran interés", La Libertad, Madrid, 20 de mayo, 1933.

- LLORENS, T./ PIÑON, H.: La arquitectura del franquismo - A propósito de una nueva interpretación, Barcelona, Arquitectura Bis, enero-febrero, 1979.

- LINO VAAMONDE, J.: Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español, Caracas, 1973.

- LLORENTE, A.: Arte e ideología en el franquismo (1936-1951), Madrid, Visor, 1995.

- MADARIAGA, S. de: España, Ensayo de la historia Contemporánea, Madrid, Espasa Calpe, duodécima edición, 1978.

- MAINER, C.: "Los Gustos Culturales", Madrid, Revista de Occidente, n^{ros} 7-8, noviembre, 1981.

- MALEKAFIS, E.: Reforma agraria y revolución campesina en la España del Siglo XX, Barcelona, 2^a Ed. Ariel, 1981.

- MALERBE, P.: Historia de España, dirigida por Manuel Tuñón de Lara, Barcelona, Tom. IX, Labor, 1982.

- "MANIFIESTO DIRIGIDO A LA OPINION Y A LOS PODERES PUBLICOS", La Tierra, Madrid, 29 de abril, 1931.

- MARTINEZ, C.: Apuntes sobre urbanismo en el Nuevo Reino de Granada"; Bogotá, Talleres Gráficos del Banco de la República, 1967.

- MARTINEZ, C.: Crónica de una emigración. La de los republicanos españoles en 1939, México Libro Mex, 1977.

- [MUSEO DEL PRADO].CORRAL, P.y PAJARES, G.: "Museo del Prado, Modelo para armar"; ABC de las Artes, Madrid, n°93, 13 de agosto, 1993.

- [MUSEO DEL PRADO]"Cortan un fragmento a un cuadro custodiado en el Museo del Prado", Diario 16, Madrid, 24 de julio, 1984.

- [MUSEO DEL PRADO]"Denuncian supuesto daños a una pintura flamenca", Diario 16, Madrid, 19 de abril, 1988.

- [MUSEO DEL PRADO]."Los Fusilamientos de la Moncloa de Goya, dañado en el Museo del Prado", Diario 16, Madrid, 15 de diciembre, 1988.

- NERUDA, P.: Confieso que he vivido, Barcelona, Seix Barral, 1974.

- OFICINA TECNICA DE CONSTRUCCION DE ESCUELAS."Conferencias leídas por los Arquitectos D. Joaquín Muro Antón, D. Leopoldo Torres Balbas y D. Bernardo Giner de los Ríos; Ministerio de Construcción Pública y BB Artes, marzo, 1933.

- ORTEGA Y GASSET, J.: "El error Berenguer", Madrid, El Sol, 14 de noviembre, 1930.

- ORTEGA Y GASSET, J.: La deshumanización del Arte, Madrid, Alianza, 1981.

- PANTORBA B.: Historia crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Madrid, Jesús García Rama, 1980.

- PARDO UMAÑAS, C.: Las catedrales de Bogotá, Bogotá, Registro Municipal, Año XVII, n°438 a 453, 15 setiembre, 1947.

- PATIÑO DE BORDA, M.: Monumentos Nacionales en Colombia, Bogotá, Escala, 1983.
1933.

- PEREZ SANCHEZ, A.E.: Arte Oficial Español, Ciclo Cultural Politeia, martes, 18 de abril, 1978.

- PIÑON, H.: "Modernitat y Avanguardia en la Escuela de Arquitectura, Arquitectura Bis, Barcelona, n°32, enero-febrero, 1980.

- PRESTON, P.: La destrucción de la democracia en España, Reacción, reforma y revolución en la Segunda República, Madrid, Turner, 1978.

- PRIETO, Y.: Convulsiones de España, México, Oasis, 1967.

- PRIETO, Y.: Palabras al viento, México, Oasis, 1969.

- PRIMO DE RIVERA, M.: "Al país y al ejército", La Vanguardia, Barcelona, 13 de septiembre, 1923.

- [PRIMO DE RIVERA, J.A.]: "Discurso de la fundación de la Falange. José Antonio Primo de Rivera, Ruiz de Alda y García Valdecasas", Madrid, La Nación, año IX, lunes 30 de octubre, 1933.

- QUEIPO DE LLANO, G.: Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera, Madrid, Alianza, 1987.
- REAU, J.: Arte en peligro, Valencia, Fernando Torres, 1981.
- ROBLES PIQUER, C.: "Palabras para la Ciencia", Ya, Madrid, 17 de octubre, 1976.
- ROH, F.: Realismo Mágico, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- RUBIO, J.: La emigración de la Guerra Civil, 1936-1939, Madrid, 3 toms. San Martín, 1977.
- SAEZ DE LA CALZADA, A.: "La Arquitectura en el exilio", Separata D. F., El Exilio Español de 1939, Separata DF, Madrid, Taurus, 1987.
- SAMANIEGO, F.: "Debate sobre influencias alemana e italiana en los proyectos urbanos del franquismo, Madrid, El País (Cultural), 7 de febrero, 1987.
- SAMBRICIO, C.: " A propósito de la Arquitectura del Franquismo, Carlos Sambricio responde a Tomás Llorens y Helio Piñón", Barcelona, Arquitectura Bis, nº27, marzo-abril, 1979.
- SEJOURNE, L.: El universo de Quetzalcoalt, México, Fondo de cultura Económica, 1993.

- SORIA, G.: Guerra y Revolución en España 1936-1939, Barcelona, Grijalbo, 1973.

- SOUTO ABALARCE, M.: El Exilio Español en México 1939-1982, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

- THOMPSON, E.J.S.: Maya Hieroglyphic Writins. Washington, Introduction, Carnegi Institutions, 1950.

- TUÑON DE LARA, M.: El Exilio Español de 1939, Madrid, Taurus, 1976.

- TUÑON DE LARA, M. y otros: La Guerra Civil Española 50 años después, Madrid, Labor, 1985.

- TUÑON DE LARA, M.: Medio Siglo de Cultura Española 1985-1936, Madrid, Tecnos, 1996.

- TUSSEL, J.: y QUEIPO DE LLANO, G.: Los intelectuales y la República, Madrid, Nerea, 1996.

- VIDARTE, J. S.: Todos fuimos culpables, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

- YARNOZ LARROSA, F.: "La Arquitectura en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas", Madrid, Arquitectura, n°78, año VII, 1925.

I.2 ARTES PLASTICAS

- ABRIL, M: Exposición de Arte Español en París, Madrid, Blanco y Negro, n° 2327, 23 de Febrero , 1936.
- A.C./G.A.T.E.P.A.C., 1931-1934, Edición Faxcimid, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- ALCACER, F.A.: Fray Domingo de Petrés, Arquitecto Capuchino, Bogotá, Manrique, 1958.
- ALTAMIRA. Exposición Commemorativa de la Escuela de Altamira, Santillana del Mar, 1981.
- ARBELAEZ, : Una obra poco conocida de Fray Domingo de Petrés, la catedral de Zipaquirá, Bogotá, A/A.A., 1968.
- ARGAN, G.C.: El concepto del espacio arquitectónico, desde barroco a nuestros días, Buenos Aires, Nueva visión, 1961.
- Arquitectura en Colombia, Colombia, Escala, 1985.
- Architecture Mexicaine, L'Architecture d'aujourd'hui, París, n° 109, 1936.
- Arquitectura Mexicana, (número especial dedicado...), Gaceta Literaria, Madrid, n° 32, 15 de abril, 1928.

- Arquitectura y vivienda en los años de la Autarquía, Madrid, Arquitectura, nº 199, 1962.

- BALDELLON, A.y CAPITEL, A.: Arquitectura Española del Siglo XX, Summa Artis, Tom. XL, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

- BARRIO DE SAN MATIAS (Granada), Madrid, Arquitectura, nº 198, 1976.

- BAYON, D. y GASPARINI: Panorama de la Arquitectura Latinoamericana, Barcelona, Blume, 1977.

- BENEVOLO, L.: Historia de la Arquitectura del Renacimiento, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

- BERGAMIN, R.: Exposición de Artes Decorativas de París, "Impresiones de un turista", Madrid, Arquitectura, Años VII, 1925.

- BLEINT ZARRAGA, G.: Concurso para la Urbanización del Ensanche de Ceuta, Madrid, Obras, nº 5, 1932.

- BOFIL, R.: Sobre la situación actual de la Arquitectura en España, Italia, Zodiac, nº 15, 1965.

- BOHIHAS, O.: Granada hoy, Arquitectura, nº45, Madrid, 1962.

- BOHIGAS, O.: Arquitectura Española durante la Segunda República, Barcelona, Tusquets, 1970.

- BONET CORREA, A.: Tratados de Arquitectura y el Arte en Colombia, Fray Domingo de Petrés, Archivo Español de Arte, Vol. 144, nº174, 1971.

- BONET CORREA, A. y otros.: El Surrealismo, Madrid, Cátedra, 1983.

- BOZAL, V.: Arte del siglo XX en España, 1900-1936, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

- BOZAL, V.: Historia del Arte en España, Tom. II, Madrid, Itsmo, 1985.

- BOZAL, V.: Pintura y Escultura Española del siglo XX (1900-1936), Summa Artis, Tom. XXXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

- BRIHUEGA, J.: Las vanguardias artísticas en España (1909-1936), Madrid, Itsmo, 1981.

- BROWNE, E.: La otra Arquitectura en América Latina, México, Gustavo Gili, 1988.

- BULLRICH, F.: Arquitectura latinoamericana, 1936-1970, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

- CABRERO GARRIDO, F.: Casto Fernández Shaw, Madrid, Arquitectura, setiembre, 1974.

- CALVO SERRALLER, F.: Vanguardia y Surrealismo en España, Cuadernos Hispano Americanos, Madrid, n° 349, 1979.

- CAPITEL, A.: Arquitectura Europea y Americana después de las Vanguardias, Summa Artis, tom. XLI, Madrid, Espasa Calpe, 1976.

- CARDOZA Y ARAGON, L.: Pintura Mexicana Contemporánea, México, Era, 1985.

- CHEVALIER, J. Y CHEERBRAND, A.: Diccionario de símbolos, Barcelona, Merdez, 1993.

- CIRLOT, L.: El Grupo Dau al Set, Madrid, Cátedra, 1986.

- CIRLOT, L.: Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1994.

- [COLOMBIA]. ORTEGA RICAURTE, D.: Album del Sesquicentenario, Bogotá, Aedita, 1960.

- [COLOMBIA]. MARTINEZ, C.: "Plaza de Bolívar en Bogotá", Bogotá, Cuadernos Proa, n° 214, 1970.

- [COLOMBIA]. MARTINEZ, C.: "La plaza de Santander. Apuntes relacionados con su historia", Bogotá, Cuadernos Proa, n°236, 1972.

- [COLOMBIA]. PARDO UMAÑAS, C.: Las catedrales de Bogotá, Registro Municipal, Año XVII, Bogotá, setiembre 15, 1947, n^{ros} 438 a 453.

- COLL Y MARCH, J.: Tratado práctico de Arquitectura, con los cinco órdenes según Vignola, paladio y Scamozzi, Barcelona, Artísticas, 19...
- CORONEL, J.: El Arquitecto y la nacionalidad, Bogotá, Andes, 1975.
- CORREDOR MATEOS, J.: Adlan us interesa, ADLANUS crida, Barcelona, Cuadernos de Arquitectura, 1978.
- DALI JOVEN (1918- 1930); Comisaria: Ana Beristain, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 de octubre 1994 al 16 de enero 1995.
- [DALI] Dalí Residente; Comisario: Santos Torraella, Madrid, C.S.I.C. y la Residencia de Estudiantes, 1992.
- DESCHARMES, R./GILLESMERET: Salvador Dalí 1904-1989, Alemania, Taschen, 1993.
- DUNSTER, D.: Casas unifamiliares en Arquitectura del siglo XX, México, Gustavo Gili, 1994.
- [EXPOSICION] Catálogo Oficial Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, Blass, 1936.
- [EXPOSICION] Exposition de l'Art espagnol, Contemporain, París 12 febrero-marzo 1936, Jeu de Pomme.

- [EXILIO] El Exilio español en México, Madrid, Palacio de Velázquez del Retiro, Ministerio de Cultura, Enero 1983-Febrero 1984.

- [EXPOSICION] Grupo Pórtico, Madrid, Palacio de Velázquez del Retiro, Ministerio de Cultura, 1993.

- FERNANDEZ ELORRIAGA, J.: Grecia anuncia la edificación de un Museo junto al Partenón; Madrid, El País, 28 de noviembre, 1986.

- FERNANDEZ SHAW, C.: Estación de Servicios para petróleos Porto Pi, Hogar y Arquitectura, España, mayo-junio, 1967.

- FERNANDEZ SHAW, C.: In memoriam, Madrid, Arquitectura, marzo-abril, 1969.

- FERNÁNDEZ SHAW C.: en Nueva Forma, España n°45, 1 de octubre, 1969.

- FLORES, C.: Arquitectura española Contemporánea, Madrid, Aguilar, 1961.

- FONSECA L. y SALDARRIAGA, A.: Aspectos de la Arquitectura Contemporánea en Colombia, Bogotá, Colina, 1977.

- FULLOANDO, J. D.: Fernando García Mercadal, Madrid, Servicio de publicaciones COAM, 1984.

- GALLEGO BURIN, A.: La Capilla Real de Granada, Madrid, CESIC, 1953.

- GARCIA CABRERIZO, F.: El Museo de la Ciencia Española, A.B.C., Madrid, 20 de agosto, 1992.

- GARCIA DEL CARPI, L.: La pintura surrealista española 1924--1936, Madrid, Itsmo, 1986.

- GARCIA MERCADAL, F.: Algunas consideraciones sobre las plantas, en la Exposición de Artes Decorativas, Madrid, Arquitectura, Año VI, 1925, n°78, pp. 240-242; y La Arquitectura de la Exposición de Artes Decorativas.

- GARCIA MORALES, M.: Los Colegios de Arquitectos de España 1923-1965, Madrid, Castalia, 1975.

- GAUGIN, P.: Escritos, Alemania, Könemann, 1994.

- GIEDIONS. : Una década de Nueva Arquitectura, Zurich, Girsberger, 1951.

- GÖSSEL P. y LEUTHÄUGER, G.: Arquitectura del Siglo XX, Alemania, Taschen, 1991.

- GRIMAE, P.: Diccionario de la Mitología Griega y Romana, Barcelona, Paidós, 1985.

- GUTIERREZ R.: Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro, México, Gustavo Gili, 1990.

- GUTIERREZ, R.: Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica, Madrid, Cátedra, 1983.

- HITCHOCCK, H.R.: Arquitectura de los siglos XIX Y XX, Madrid, Cátedra, 1985.

- ISAC, A.: Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España, Discursos, revistas y Congresos (1986-1919), Diputación Provincial de Granada, Granada, 1987.

- ISAC, A.: Transformación urbana y renovación arquitectónica en Granada del Plano Geométrico (1846) al Gran Parque (1928), Granada, Cuadernos de la Universidad de Granada, n° XVIII, 1987.

- LAMPERGNANI, V.M. (Coordinador): Enciclopedia G.G. de la Arquitectura del siglo XX, Barcelona, Gustavo Gili, 1989.

- LOPEZ, S.: Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia, Summa Artis, Vol. XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

- LOPEZ RANGEL, R./ SEGRE, R.: Tendencias arquitectónicas y caos urbano en América latina, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

- MARIN MEDINA, J.: La Escultura Española Contemporánea (1900-1978), Madrid, Edarcán, 1978.

- MATJE, GER (Dirigido por): Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

- [MUSEO DEL PRADO] Propuestas presentadas al concurso internacional de Arquitectura del Museo del Prado, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

- MURRAY, P.: Arquitectura del Renacimiento, Madrid, Aguilar, 1979.

- PEVNES N. (y otros): Diccionario de Arquitectura, Madrid, Alianza, 1986.

- [RECOLOMBINO] Arte Precolombino de México, Sonia Lombardo y otros, Ministerio de Cultura, Madrid, Palacio de Velázquez del Retiro, 15 de octubre de 1990 al 6 de enero de 1991.

- REVILLA f.: Diccionario de Iconografía y Simbología, Madrid, Cátedra, 1995.

- RUEDA, J. y GIL TOVAR, F.: Historia del arte Colombiano, Barcelona, tom. V, Salvat, 1976.

- SACK, M.: Richard Neutra, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

- SALDARRIAGA, A.: Arquitectura y Cultura en Colombia, Universidad de Colombia, Colombia, 1986.

- SOTO HIDALGO, J.: Diccionario de términos arquitectónicos, constructivos, Madrid, Instituto Catastral, 1968.

- SCHUBERT, O.: El Barroco en España, Madrid, Saturnino Calleja, 1924.

- SEBASTIAN LOPEZ, S. de MESA FIGUEROA, GISBERT DE MESA, T.: Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

- [SOCIEDAD] La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925; Comisarios: Jaime Brihuega y Concha Lomba, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- [SURREALISMO], Surrealismo en España; Textos de Calvo Serraller y Angel González, Madrid, Galería Multitud marzo-abril 1975.

- [SURREALISMO], El Surrealismo en España; Comisaria: Lucía García del Carpi, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, 18 de octubre 1994- 9 de enero 1995.

- STERN, R.A.M. : Clasicismo Moderno, Madrid, Nerea, 1988.

- TEACER, A.: Fray Domingo de Petres, Bogotá, Arquitecto, 1968.

- TOCA, A.: Nueva Arquitectura en América latina: Presente y Futuro, México, Gustavo Gili, 1990.

- [ULTRAISMO] El Ultraismo y las Artes Plásticas; Coordinadora: María Casanova, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, Centro Julio González, 27 de junio a 28 de setiembre 1996.

- UREÑA, G.: Las Vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959, Madrid, Itsmo, 1982.

- VICTORIO MACHO, VIDA, ARTE Y OBRA; Comisario: José Carlos Brasas Egido, Palencia, Diputación Provincial de Palencia.

- WUDRAM, P. M.: Palladio, Alemania, Taschen, 1953.

- ZEVI, B.: Saber ver Arquitectura, Barcelona, Poseidón, 1991.

II BIBLIOGRAFIA SOBRE MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ

II.1 ESCRITOS DE MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ

- [ADLAN]. RODRIGUEZ ORGAZ, M.: "Noticia", autopresentación en el catálogo de la Exposición en A.D.L.A.N. Madrid, Ed. Manuel Altolaquirre, 5-15 de junio, 1936.
- [BRAGAGLIA] RODRIGUEZ ORGAZ, M.: Texto firmado N.d.A, Roma, Catálogo de la Galería Bragalia, noviembre, 1935.
- RODRIGUEZ ORGAZ, M.: "Concurso de Anteproyecto de Club Alpino (Madrid), Arquitectura, octubre, 1930.
- RODRIGUEZ ORGAZ, M.: "Memoria de las Ruinas de Xochicalco", Madrid, Arquitectura, Año XVIII, n°3, 1936.
- RODRIGUEZ ORGAZ, M.: "Vicisitudes arquitectónicas de la Plaza Mayor de México", México, Romance, D. F., 1 de agosto, 1940.
- RODRIGUEZ ORGAZ, M.: El Barroco en el Valle de México, México, Fondo de Cultura Económica, 1940 (de este libro tenemos la referencia pero no lo hemos encontrado).

III BIBLIOGRAFIA SOBRE ALFREDO RODRIGUEZ ORGAZ

III-1 ESCRITOS DE ALFREDO RODRIGUEZ ORGAZ

- "Ampliar el Museo del Prado", (El Edificio Y y II); Madrid, ABC, Reportaje 18 de octubre, 1974.
- "Ampliar el Museo del Prado, Conservar el edificio (I)", Madrid, ABC, Reportaje 17 de octubre de 1974.
- "Basilica subterránea de Zipaquirá", Madrid, Obras, Año XXI, n°87, 1957.
- "Casa de Campo en la Punta de la Mona (Granada)", Madrid, Informes de la Construcción, Año XXIV, n°236, 1971.
- "Comment agrandir le Musée du Prado?. Un projet souterrain", París, Museum, Unesco, n°162, Vol XLI, 1989.
- "Edificio de viviendas en la calle Miguel Angel 17-19", Madrid, Arquitectura, n°129, 1962.
- [GRANADA] "Ayuntamiento de granada, informe del plan de expansión y base para un concurso", Ayuntamiento de Granada, Negociado de Fomento, año 1931, n° Exp. 3492.

- "Expediente Urbanización de Granada", Ayuntamiento, Granada, Negociado de Fomento, año 1931, n° Exp. 3375.

- "Hospedería de Neusa", Madrid, Informes de la Construcción, n° 113, agosto-setiembre, 1959.

- "Un nouveau Lyceé Français à Madrid", París, L'Arc, n°351, nov-dic, 1971.

- "Nuevo Liceo Francés en Madrid", Madrid, Informes de la Construcción, n°223, setiembre, 1970.

- "Nota de un programa de primeras actuaciones de Fundación Real, en las Secciones de Bellas Artes y Energía Solar", 25 de febrero, 1976, Inédito, Archivo Rodríguez Orgaz.

- "Museo de la Acrópolis de Atenas", enero, 1986. Inédito, Archivo Rodríguez Orgaz.

- "Nuevo Baztan, Madrid", diciembre, 1986. Inédito, Archivo Rodríguez Orgaz.

- "Proyecto de utilización de la Real Fábrica de Vidrio de La Granja", enero, 1982. Inédito, Archivo Rodríguez Orgaz.

- "Exposición de Andrea Paladio", 1982. Inédito, Archivo Rodríguez Orgaz.

III-2 BIBLIOGRAFIA SOBRE ALFREDO RODRIGUEZ ORGAZ

- ABC.: "Las Caras de la Noticia, Alfredo Rodríguez Orgaz," Madrid, 5 de octubre, 1987.
- ABC: "Los últimos días de Federico", Madrid, 19 de agosto, 1996.
- ACADEMIA] "Edificio Monumental de la Academia, inaugurarán pronto", Bogotá D. E., La República, 24 de setiembre 1959.
- [ACADEMIA] "Edificio para la Academia de la lengua en Bogotá", Bogotá, El espectador, 25 de setiembre, 1959.
- [ACADEMIA] "Tercer Congreso de las Academias de la Lengua, miércoles 23 de setiembre, 1959.
- ALVAREZ LOPERA, J.: La política de bienes culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil española, 2 tom. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- ALMANZA, G.: "Avanza la construcción del Banco de Colombia", y "Concepto de los Arquitectos sobre la Casa de Aduanas; Bogotá, El Siglo, miércoles, 20 de abril, 1950.

- ARBELAEZ CAMACHO, C.: "El templo de San Ignacio y el actual Museo Colonial", Bogotá, Cuadernos Proa, n°166, 1964.

- ARIAS JIMENEZ, E.: "La Casa de la Moneda", Bogotá, La República, 28 de setiembre, 1956.

- "A su nueva sede para al Banco Emisor", La República", Bogotá, 16 de octubre de 1958, p. 9.

- [BANCO DE LA REPUBLICA]"A su nueva sede para el Banco Emisor", Bogotá, La República, jueves 16 de octubre, 1958

- [BANCO DE LA REPUBLICA]" El emisor está de remojo", Bogotá, El Siglo, miércoles 12 de noviembre, 1958.

- [BANCO DE LA REPUBLICA]"Excavaciones para sótanos del futuro Banco Emisor", Bogotá, El Espectador, viernes 11 de febrero, 1955.

- [BANCO DE LA REPUBLICA]"Nuevo Edificio del Banco de la República en Bogotá", Bogotá, Obras, Año XXIV, n°90, 1960.

- [BANCO DE LA REPUBLICA]"Nuevo Edificio del Banco de la República en Bogotá", Bogotá, Obras, Año XXIV, n°90, 1960.

- [BANCO DE LA REPUBLICA]"6000 hombres construyeron el Nuevo Edificio del Banco Emisor", Bogotá, El Espectador, sábado 13 de setiembre, 1958.

- [BASILICA DE SANTA ROSA DE LIMA]"Concurso pro Basílica de Santa Rosa de Lima", Lima, El Comercio, lunes 30 de agosto, 1943.

- [BASILICA DE SANTA ROSA DE LIMA]"La Basílica de Santa Rosa de Lima", Bogotá, El Tiempo, 1943.

- [BASILICA DE SANTA ROSA DE LIMA]"La Basílica de Santa Rosa de Lima", Bogotá, El Tiempo, 28 de agosto, 1943.

- [BASILICA DE SANTA ROSA DE LIMA]" Proyecto para la Basílica de Santa Rosa de Lima", Lima, La Crónica, 30 de agosto, 1943.

- [BASILICA DE SANTA ROSA DE LIMA] "Se entregaron ayer los premios del Concurso Arquitectónico promovido por el Comité Pro-Basílica de Santa Rosa de Lima", Lima, La Prensa, 19 de agosto, 1943.

- [BASILICA DE SANTA ROSA DE LIMA]" Se instaló el jurado que estudiará los Proyectos Arquitectónicos pro-Basílica de Santa Rosa de Lima", Lima, La Prensa, domingo 13 de junio, 1943.

- BONET CORREA, A.: Tratados de Arquitectura y Arte en Colombia: Fray Domingo de Petrés, Archivo Español de Arte, vol. 44, n°174-176, 1971.

- [CASA DE LA ADUANA]"Concepto de los Arquitectos sobre la Casa de la Aduana", Bogotá, El Siglo, miércoles 20 de setiembre, 1950.

- [CATEDRAL]" En 1947 se termina la obra de Reconstrucción de la Catedral" (entrevista a Alfredo Rodríguez Orgaz), Bogotá, El Espectador, 26 de diciembre, 1946.

- [CATEDRAL]" La Porta di Bogotá di Vico del l'Uscio", OBS Romano, 28-II-1954.

- [CATEDRAL DE LA SAL]"Cierran la Catedral de la Sal", Germán Castro, Bogotá, El Tiempo, jueves 5 de junio, 1975.

- [CATEDRAL DE LA SAL]"La Catedral de la Sal", Rafael Gómez Picón, Bogotá, El Tiempo, 25 de junio, 1975.

- [CATEDRAL DE LA SAL] "La figura de Hoy": Cerrada por reparación" (La Catedral de la Sal Bogotá), 6 de junio, 1975.

- [CATEDRAL DE LA SAL] "Nueva Catedral de Sal, se levantará en Zipaquirá", Héctor Muñoz, Bogotá, El Vespertino, 7 de junio, 1975.

- [CATEDRAL DE LA SAL] "Maravillas en Memocón", Nora Ramírez, Bogotá, El Vespertino, Bogotá, lunes 9 de junio, 1975.

- [CATEDRAL DE LA SAL] "Monografía de Zipaquirá", Guillermo Quevedo, Bogotá, Imprenta Departamental, 1951.

- [CATEDRAL DE LA SAL] "Murió la Catedral de la Sal", Bogotá, Cronos, 11 de junio, 1975.

- [CATEDRAL DE LA SAL] "Reabren la Catedral de Sal", Bogotá, El Tiempo, viernes, 13 de febrero, 1976.

- [CATEDRAL DE LA SAL] " Se nos murió la Catedral de Sal", Bogotá, J. Cronos, 11 de junio, 1992.

- [CATEDRAL DE LA SAL] " Una Catedral resquebrajada", Jorge Roa, Bogotá, Cronos, 15 de setiembre, 1969.

- [CATEDRAL DE LA SAL]"Une église dans une mine de sel", Montreal La Presse, mardi, 1er septembre, 1959.

- [CATEDRAL DE LA SAL]"Visita a la Catedral de la Sal", Manuel Calvo Hernando, Madrid, Ya, 10 de noviembre, 1958.

- CONCURSO ABIERTO PARA UN REFUGIO EN GUADARRAMA, Madrid, Arquitectura, agosto, 1930.

- CORRADINE ANGULO, A.: "Algunas consideraciones sobre la Arquitectura en Zipaquirá, Bogotá, Universidad Nacional, 1969.

- GIBSON, J.: Federico García Lorca de Nueva York a Fuente Grande (1929-1936), Madrid, Grijalbo, 1987.

- ISAC, A.: El primer planteamiento urbano de Granada. Los Anteproyectos del concurso de 1935 para el ensanche y reforma interior. Granada, Cuadernos de la Universidad de Granada, nº XXIII (separata), 1992.

- "INSTITUTO CARO CUERVO", Noticias Culturales, 2ª Epoca, n°31, julio y agosto, 1984.

- MARTINEZ, C.: notas sobre el patrimonio artístico colombiano, Bogotá, Cuadernos Proa, CEAM, Ltd. Universidad de Bogotá, 1983.

- MARTINEZ, C.: Arquitectura en Colombia, Bogotá, Cuadernos Proa, CACAM, 1983.

- NOTAS SOBRE EL PATRIMONIO ARQUITECTONICO COLOMBINO, Bogotá, Cuadernos Proa, n°3, CEAM, 1983.

- [SEMINARIO ZIPAQUIRA] "Gran edificio par seminario se hará en Zipàquirá", Bogotá, El Espectador, 23 de abril, 1953.

- [TRANSFORMACION] "La transformación de la Carrera Séptima, de Manrique Martín a Rodríguez Orgaz", Bogotá, El Espectador, viernes 1 de mayo, 1968.

- [TEXACO] "Edificio Texaco", CIA, Bogotá, n°40, mayo-junio, 1962.

- [TEXACO]"Moderno edificio para la Sociedad Inmobiliaria de los Andes", Bogotá, Arquitectura, n°40, 1962.

- [TEXACO] "El Nuevo Edificio Texaco", Texaco, Bogotá, vol VI, n°96, mayo, 1962.

- [PALACIO ARZOBISPAL] "Donan la casa de la Botella para construir el Palacio Arzobispal", Bogotá, El Espectador, 27 de octubre, 1957.

- [PALACIO ARZOBISPAL] "Dos bellas obras para la Capital", Medellín, El Siglo, 12 de octubre, 1957.

- [PALACIO ARZOBISPAL] "El marco de la Plaza de San Ignacio", Bogotá, El Tiempo, 2 de julio, 1957.

- [PALACIO ARZOBISPAL] "El Nuevo Palacio Arzobispal", Bogotá, El Siglo, jueves, 8 de enero, 1953.

- SALADARRIAGA, A.: Arquitectura y Cultura en Colombia, Colombia, Cuadernos Proa, Universidad Nacional de Colombia, 1983.

- [TISSOT] " Edificio Tissot, Moderno Edificio para la Sociedad Inmobiliaria de los Andes", C.I.A., Bogotá, n° 40, 1962.

II.2 ESCRITOS SOBRE MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ.

- ABRIL, M.: "Vuelta al Mundo y al Tiempo", Madrid, Blanco y Negro, n° 23, 12 de enero de 1936.
- ABRIL, M.: "Mariano Orgaz", Madrid, Blanco y Negro, n° 46, 12 de Enero de 1946.
- ABRIL, M.: Exposición de Arte Español en París, Madrid, Blanco y Negro, n°23, febrero, 1936.
- ALVAREZ LOPERA, J.: Política de bienes culturales del Gobierno Republicano, durante la Guerra Civil Española, 2 tom., Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- ANNOUCING AND EXHIBITION OF PAINTING RODRIGUEZ ORGAZ, New York city, april 8, 1935, Delphic studios 724, Fifth Avenue.
- [Arquitecto] El Arquitecto español Mariano Rodríguez Orgaz ha llevado importantes excavaciones en la zona de Xochicalco, México, D. F. Universal Gráfico, 17XI, 1934.
- "ARQUITECTURE MEXICAINE", L'architecture d'aujourd'hui, n° 109, París, 1936.
- "ARQUITECTURA Y VIVIENDA EN LOS AÑOS DE LA AUTARQUIA", Madrid, Arquitectura, n°199, 1962.

- "ARQUITECTURA MEXICANA" (Número especial dedicado a...), Madrid, Arquitectura, Gaceta Literaria, nº 32, Madrid 15 de abril de 1928.

- [AVORO] L'Avoro: Mariano Rodríguez Orgaz, Roma, 30 de octubre, 1935.

- BOZAL, V.: Pintura y Escultura 1900-1939, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

- BOZAL, V.: Pintura y Escultura S. XX (1900-1936), Summa Artis. tom. XXXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1962.

- BOZAL, V.: Historia del Arte en España, Madrid, Itsmo, tom. II, 1985.

- BRIHUEGA, J.: Las Vanguardias Artísticas en España (1909-1936), Madrid, Itsmo, 1981.

- CALVO SERRALLER, y GONZALEZ, A.: El Surrealismo en España, Madrid, Galería Multitud, 1975.

- "CONCURSO DE ANTEPROYECTOS DE CLUB ALPINO", Madrid, Arquitectura, octubre, 1930.

- CHACEL, R.: Introducción en el catálogo de la exposición en la Galería Bragaglia, Roma, noviembre, 1935.

- CHACEL, R.: Introducción de la Exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid, abril, 1936.

- ENCINA, J.: "Exposition de l'Art Espagnol Contemporain, Jeu de Pomme, París, marzo, 1936.

- [EXPOSICIONES] M.R.ORGAZ, Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes, México D. F., 15 a 17 noviembre, 1934.

- [EXPOSICION]: Exposición de Mariano Rodríguez Orgaz, Galería Bragaglia, Roma, 1 al 10 de noviembre, 1935.

- [EXPOSICION]: Exposición de M. R. Orgaz, Museo de Arte Moderno de Madrid, 21 al 25 de abril, 1936.

- [EXPOSICION]: Exposición. Orgaz. ADLAN 5 al 15 de junio, 1936.

- [EXPOSICION]: Exposition de L'Art Espagnol Cotemporain, jeu de Pomme, París, 12 de febrero- marzo, 1936.

- [EXPOSICION]: Catálogo Oficial Exposición Nacional de Bellas Artes, 1936, Madrid, Blass, 1936.

- EXPOSICION RODRIGUEZ ORGAZ, La España Peregrina, n° 1, México D. F., febrero, 1940, (firmado L. A.).

- EXPOSICION HISPANO MEXICANO, Romance n° 14, México D. F., agosto, 1946.

- GARCIA DEL CARPI, L.: La pintura surrealista española 1924-1936, Madrid, Itsmo, 1986.

ABRIR TOMO I - APÉNDICES

