

EL EDIFICIO DE LA
DELEGACIÓN NACIONAL DE SINDICATOS

JOSEP MARIA ROVIRA

DEL CONCURSO

Con fecha 24 de Abril de 1949, se publican en el número 114 del B.O.E. las Bases del Concurso de Anteproyectos de la Casa Sindical para la instalación de sus servicios y Organismos de carácter nacional y provinciales de Madrid. Firma la convocatoria, aún bajo el lema *Por Dios, España y su Revolución Nacionalsindicalista* el Delegado Nacional de Sindicatos, Fermín Sanz Orrio.

En folleto aparte, la Delegación Nacional de Sindicatos imprime el programa, las ordenanzas municipales a respetar y el índice de organismos y servicios que debía contener el futuro edificio.

A las doce horas del 12 de Julio del mismo año se habían presentado un total de 18 anteproyectos correspondientes a los siguientes arquitectos: Rafael de Aburto, José María Bosch, Luis Cabrera y José A. Corrales, Francisco de Asís Cabrero, Jesús Carrasco y Enrique López, José Antonio Coderch y Manuel Valls, Julio Chinchilla, Víctor D'Ors, Rafael Fernández-Huidobro, Luis Fernández-Villaverde y Jaime Ruiz, Juan Gómez, Manuel Herrero, Ramón Martiarena, Eduardo Olasagasti, Gabriel Riesco con Luis Rodríguez y Manuel López, Francisco Robles, Jacobo Rodríguez, Fernando Sanz.



Edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos. Vista desde la calle.

Estos trabajos debían ser analizados por un tribunal formado de una mezcla simétrica de personas fuertemente vinculadas a la institución y a su ideología y de arquitectos relacionados de un modo u otro con éstas. Se trataba de: Fermín Sanz, Delegado Nacional de Sindicatos; José Montero, Secretario Nacional de Sindicatos; Federico Mayo, Jefe Nacional de la Obra Sindical del Hogar; Gaspar Blein, designado por el Delegado Nacional de Sindicatos; Luis Villanueva delegado por el Director Nacional de Arquitectura; Juan de Zavala representante del Colegio de Arquitectos de Madrid; Pedro Bidagor, representante de los concursantes, después de las sucesivas renunciadas de Gutiérrez Soto y Moya que fueron en realidad los más votados; Fernando Población representante del Departamento Técnico de la Obra Sindical del Hogar; Francisco Norte, asesor Nacional de Sindicatos y Carlos Andrés Secretario de la Obra Sindical del Hogar, como Secretario del Jurado.

De estos 18 anteproyectos sólo 7 pasaron a ser considerados como finalistas después de las sesiones que realizaron los arquitectos vocales del Jurado y de las que resultó un juicio razonado, hecho por escrito, de todos los trabajos de los concursantes. Lo que nos interesa de los criterios esgrimidos para determinar la selección, es el contenido que trasciende de la misma pues debe considerarse un capítulo decisivo para una comprensión de los avatares de la arquitectura contemporánea en España.

La eliminación de los 11 proyectos se hace en base a criterios, al menos en principio y por lo que respecta de las convenciones historiográficas al uso, sorprendentes. De un lado se prescinde de las propuestas historicistas. En efecto, todos aquellos proyectos que aún pretendían reproponer la arquitectura de El Escorial (Martiarena, Sanz, Herrero) confiando en el «éxito» de Gutierrez Soto en el Ministerio del Aire fueron excluidos junto con los que intentaban «repetir» el museo del Prado o usar un más o menos vulgar lenguaje clasicista (Bosch, Chinchilla, Villaverde, Rodríguez). Y los términos de la exclusión no dejan lugar a dudas. Es fácil observar en las opiniones del jurado el disgusto que producen dichas formas y los graves desajustes funcionales que la voluntad de usarlas ha introducido en las propuestas. Respecto el de Martiarena se dice: «...el tipo de construcción es de bloque cerrado, con patios pequeños y el modo de tratar arquitectónicamente el edificio, concebido con disposición monumental de tipo clásico, de gran riqueza y representación, es poco adecuado para su destino». El de Bosch resulta aún peor parado: «Respecto a la manera de tratar las fachadas, los autores de este anteproyecto se han inclinado decididamente por una composición que quiere recordar de una manera excesiva al vecino Museo del Prado; pero el orden gigante que han establecido sobre un cuerpo basamental excesivamente aplastado; la mezquindad de los huecos que han de proporcionar luz y ventilación a muchos de los locales... el haber dejado sin huecos en absoluto a todos los locales de fachada del edificio en las plantas 5ª y 6ª hacen inadecuada la solución proyectada; sin entrar en un examen detenido del criterio que supone el pretender hacer un edificio de características análogas al del Museo del Prado, frente al cual se encuentra precisamente».

Pero no sólo de desconfiar en el historicismo como representante de una posible arquitectura nacional se trata, a finales de la década de los cuarenta, sino también de descalificar cualquier intento de imponer una arquitectura que recuerde, aunque sea de lejos, algunas propuestas arquitectónicas centroeuropeas de los años treinta. Así por ejemplo, el proyecto de Juan Gómez, que ofrece unas características formales «modernas» viene igualmente despreciado: «Respecto a la manera de estar tratadas las fachadas, es aparentemente de una gran simplicidad en su disposición general y forma de composición, acusándose y caracterizándose bien en ellas los distintos bloques de que la edificación se compone. Ahora bien; su trazado pretendidamente moderno, con unas galerías en los locales de oficinas a modo de balcones corridos, absolutamente innecesarias para el fin al que se destinan, y el modo de estar resueltas las distintas partes, en las que se ha sacrificado la eficacia de los elementos al efecto buscado... hacen que no pueda ser considerada como acertada esta solución. Y por otra parte, no parece tampoco que esta composición sea la más adecuada para el destino del edificio, y mucho menos para el emplazamiento en que ha de ir colocado».

Está claro: se eliminan las propuestas que puedan sugerir cualquier referencia a momentos crispados de la inmediata postguerra civil y aquellas que recuerden, en la vulgar historiografía nacional al uso, asimilaciones de formas arquitectónicas con regímenes totalitarios de corte marxista. A pesar de que nos empiezan a faltar datos para acabar de entender, podemos seguir adelante con estas provisionales afirmaciones.



Edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos. Vista desde la calle.

Así pues ¿en cuál arquitectura va a confiar la Ponencia de los arquitectos del jurado para designar los siete finalistas? Si observamos las imágenes de los proyectos de Aburto, Cabrera y Corrales, Cabrero, D'Ors, Fernández-Pineda, Riesco y Robles podemos ver en ellos unas características formales comunes aunque conseguidas con distintas capacidades expresivas. Una descomposición jerárquica de los volúmenes de acuerdo con las categorías representativas que se desprendían del programa, un uso del hueco para introducir una modulación estricta de los planos de fachada, la utilización del ladrillo y del granito como elementos autóctonos que facilitan la relación con el edificio del Museo del Prado etc. A primera vista pues el aspecto formal de la mayor parte de los finalistas es bastante parecido.

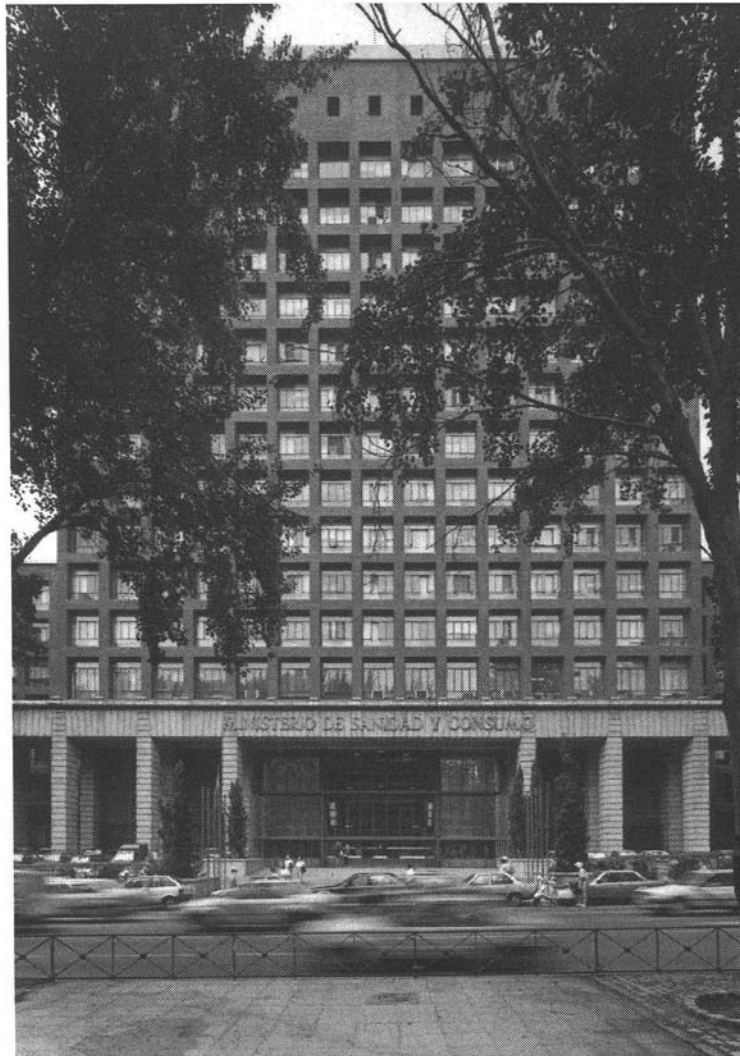
Y los comentarios del jurado son generalmente elogiosos respecto cuestiones funcionales y ambientales aunque en el aspecto formal se emiten críticas que después serán determinantes a la hora de elegir a los ganadores. Así por ejemplo, del proyecto de Cabrera y Corrales se dice: «...las fachadas exteriores, que presentan una masa simétricamente ordenada y están tratadas de modo uniforme en la disposición de los huecos, con predominio de los macizos y sin destacar elementos en la composición, que debieran valorar su importancia, no caracterizan bien un edificio destinado a los servicios de la Casa Sindical, que aunque de oficinas en gran parte requiere una mayor expresión representativa. En cuanto al emplazamiento, desde el Paseo del Prado la masa del edificio parece excesiva y pesada por su monotonía». Comentarios que casi se reproducen cuando se analizan los proyectos de D'Ors y de Fernández-Huidobro y que adquieren matices en los de Riesco y Robles.

Con estas consideraciones, el jurado de los arquitectos organizó un cuadro de doble entrada en el que se tomaban en consideración todos los problemas que el concurso planteaba resolver. Aspectos funcionales, económicos y ambientales fueron puestos al lado de cuestiones formales y urbanísticas. A través de un estudiado sistema de puntuación, que para sí quisieran los concursos del tiempo de nuestra democracia, los siete finalistas fueron «matemáticamente» juzgados. El resultado situó a los proyectos de Aburto y Cabrero en primer lugar con una calificación de 77 puntos sobre los 100 máximos posibles.

Pero el empate que cantaban las cifras provenía de haber obtenido puntuaciones distintas en los aspectos del proyecto sometidos a valoración. Así, Aburto superaba a Cabrero en el cumplimiento de las ordenanzas y de las superficies exigidas y también, en cuestiones funcionales que hacían referencia a distribución y economía, mientras que la propuesta de Cabrero era netamente superior en lo que respecta a consideraciones formales y urbanas e igualmente se distanciaba en temas como circulaciones y accesos. De hecho la opinión de los arquitectos del jurado respecto del anteproyecto de Cabrero era la única que no sólo no manifestaba crítica alguna sino que evidenciaba claros elogios: «El anteproyecto está concebido y desarrollado con un sentido clasicista en cuanto a composición, dentro de un trazado moderno por la manera de estar dispuestos y trazados los distintos elementos. El exterior expresa bien el carácter del edificio, acusando claramente la organización del mismo y destacando el cuerpo central de Sindicatos, valientemente tratado. Desde el Paseo del Prado la masa del edificio no es grande ya que su parte más elevada se dispone muy retrasada de la alineación, y la silueta que presenta es tranquila».

La propuesta de conceder el primer premio a las tan distintas propuestas de Cabrero y Aburto que elevan los arquitectos al Pleno del Jurado es aceptada por la totalidad del mismo y se redacta el acta correspondiente que emite públicamente el fallo con fecha de 14 de Diciembre de 1949.

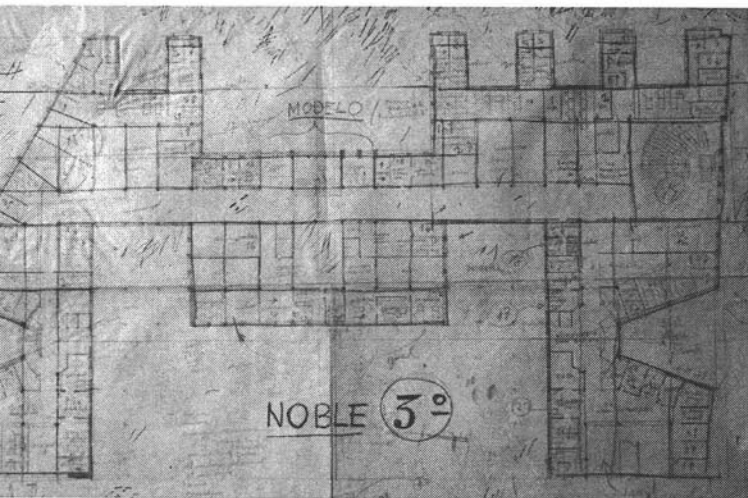
La claridad que se desprende de la memoria del Jurado evidencia que va a ser el anteproyecto de Cabrero el que realmente vaya a construirse, con algunas modificaciones que no son difíciles de detectar. Cuando Aburto intentó presionar a presidente del tribunal, Fermín Sanz Orrio, intercediendo por su idea, la respuesta del mismo fue tajante en defensa de aquel edificio que, sin que podamos aún saber porqué ello le valoraba, era clásico y moderno a la vez, aunaba valentía y tranquilidad y además manifestaba con fuerza el carácter de la institución que albergaba. Demasiadas cuestiones quedan en el aire como para que podamos ser capaces de entender tan emblemático edificio de la década de los cincuenta. Tendremos que cruzar estos datos iniciales que poseemos con los que nos proporcionan otras realidades que aquel tiempo forjó.



DE LOS SINDICATOS VERTICALES

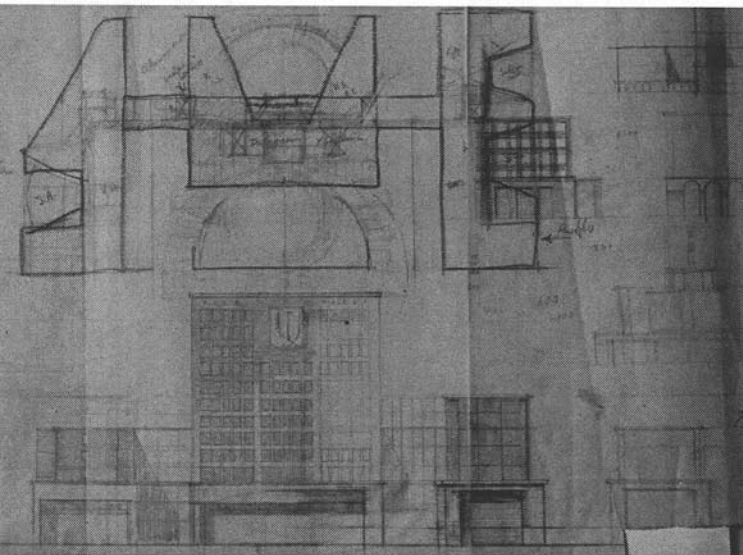
En palabras de Miguel Ángel Aparicio, quien con más atino se ha ocupado de esta institución, queda inicialmente definido: «La primera característica común de los Estados fascistas clásicos ha sido la de crear sus propias organizaciones sindicales como aparatos insertos en el propio Estado...los aparatos sindicales fascistas son la versión contemporánea de la actitud del viejo estado liberal frente a la lucha de clases: la de la prohibición radical de de las organizaciones sindicales». Si bien esto puede aceptarse como enmarcamiento ideológico general, no es menos cierto que no todos los fascismos son iguales y tampoco lo es que en la formación de los sindicatos franquistas pueda observarse una estricta uniformidad que permita pensar en una estabilidad de los mismos. Fraguados embrionariamente en tiempos de la guerra civil, fueron adquiriendo consistencia teórica, organizativa y legislativa con el avance de la contienda y en la inmediata postguerra. Si durante aquella los distintos interesados se ocuparon de esbozar encendidos manifiestos y arrebatados programas, ahora se trataba de concretar el espacio ideológico y político que los Sindicatos debían ocupar en el nuevo Estado.

Aún en los títulos de las ponencias el I^{er} Congreso Sindical de Falange de Noviembre de 1940, se encuentra una profunda falta de homogeneidad ideológica del grupo sindical y del propio Partido. Se discute respecto la actitud a tomar frente al capitalismo y la posible superación del mismo por el estado nacionalsindicalista sin que nadie sea capaz de teorizar esta milagro ni definir las condiciones desde las que entrar en la escena política; se insiste idealistamente en definir —y en intentar anular— las diferencias de clase para pregonar la necesidad del apostolado y el caudillaje de las mismas y para incidir en la necesidad de ganarse la «confianza de las clases dirigentes» y acabar sometiendo con «imperiosa disciplina» a las clases populares. Estas propuestas iniciales precisan de otra condición que el lector ya habrá intuido: la irrenunciable supeditación de lo social y lo económico a lo político.



Edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos. Croquis planta.

Edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos. Croquis planta y alzado.



El principal teórico de esta primera etapa es Gerardo Salvador Merino, primer Delegado Nacional de Sindicatos quien, creyéndose por encima del antagonismo de clases insistirá todavía en la «revolución pendiente», en la vía «superadora» de la Falange y del nacionalsindicalismo y en la apelación al poder indiscutible del Jefe del Estado.

Pero este tenso estado de cosas no podía durar y la crisis política de Mayo de 1941 trajo cambios importantes que significaron el procesamiento y la consiguiente expulsión del Movimiento de Gerardo Salvador y el alejamiento de la cúpula sindical de sus correligionarios a través de drásticas inhabilitaciones. El 29 de Noviembre del mismo año, se había producido una fuerte reorganización de la Delegación Nacional de Sindicatos. Dicha reorganización, representará la pérdida de la politicidad sindicalista a través de la despersonalización de la estructura sindical y la progresiva reducción de la misma al desarrollo de tareas técnico-asistenciales: «se trataba de dar al conjunto sindical una estructura unitaria y entrelazada a la que se privaba de funciones de política económica y que en adelante se debería limitar a ejecutar las decisiones del poder político». Y estos cambios nos son especialmente útiles pues la mencionada reorganización define una nueva estructura que constituirá exactamente los apartados del programa que debieron resolver los 18 aspirantes a construir el edificio.

Y algo más nos interesa: el 18 de Diciembre de 1941 Fermín Sanz Orrio es nombrado Delegado Nacional de Sindicatos. Junto con Arrese emprenderá un laborioso trabajo de «abandonar las veleidades populistas de momentos anteriores e imponer un significado instrumental a los sindicatos». Sanz publica en 1948, es decir, un año antes de la convocatoria del Concurso, un libro en el que explica su concepción de la institución que nos ocupa: *Los Sindicatos españoles. Una creación para el mundo*. El presidente de nuestro Concurso es pues un intelectual y un teórico de la realidad sindical a finales de la década de los 40. Parece obvio que algunas conexiones vio entre su pensamiento y la propuesta de Cabrero para defenderla ante los intentos de Aburto e imponerla por encima de la de éste.

El proyecto de Sanz también ha sido analizado por Aparicio. Se trata de «arremeter contra la distinción entre lo económico y lo social» de la etapa anterior para «restablecer el equilibrio perturbado»; de describir las pautas de la relación entre Organización Sindical y empresario en inequívocos términos ya que éste viene entendido como aquel que a sus funciones usuales «asocia las de representante sindical de un grupo de productores, depositario de la autoridad del Estado y el Movimiento en aquel sector de la riqueza pública confiado a sus cuidados ... que ejerce sobre sus subordinados una autoridad directamente protegida por la fuerza del Estado y del Movimiento». Esta vuelta al liberalismo que le economía del país pedía a gritos, y que significaría también la posibilidad de que España pudiera acceder al concierto internacional después de los años de marginación, se complementaba con la «necesidad» de redirigir el movimiento sindical por cauces del corporativismo católico que con su religiosa doctrina social mitigara las tensiones de clase de este sistema económico.

Un sintomático modo de pensar que Sanz Orrio resume, en 1948, en una organización social enunciada en términos imprescindibles para nuestros intereses: «Esto es claro: la sociedad es como una inmensa cuadrícula... Las rayas horizontales separan entre sí las clases; las verticales, las profesiones. Mas, según el punto de observación que adoptemos al manejar el cuadro, variará fundamentalmente el panorama... Las perspectivas dominantes flexionan en cada caso hasta la inversión total; pero siempre continuará la cuadrícula».

Quizás ahora podamos entender mejor el interés de Sanz por el anteproyecto de Cabrero ¿No consisten todos los bosquejos de este arquitecto hasta llegar a la propuesta presentada al Concurso, en un sucesivo trabajo sobre una cuadrícula? La construcción definitiva del edificio aumenta aún más esta cuadrícula que Sanz quiso teorizar y que Cabrero acertó a proponerle: mientras que en el anteproyecto del Concurso el cuerpo central presentaba una división en 9x16 módulos, en la versión definitiva estos números han cambiado ya que ahora se trata de 12x15 módulos que se reparten en la cara principal del paralelepípedo dominante; si en el anteproyecto la anchura de los cuerpos laterales permite la ubicación de 4 módulos una disminución de éstos facilita la aparición

de un módulo más por brazo; Cabrero modificará también los alzados laterales: el pórtico principal que giraba en las alas laterales del cuerpo bajo del edificio en su fachada al Paseo del Prado formando un atrio envolvente, es sustituido por la presencia de la retícula mencionada. Una cuadrícula que debió finalmente parecerle a Sanz, en la repetición obsesiva de su módulo, la versión construida, es decir la estructura inmutable, de su idea de sociedad donde nada puede dejar de estar trabado.

Y esta organización que le gustaba a Sanz la encontramos también en el primer párrafo de la memoria del anteproyecto de Cabrero: «En la esquematización de un edificio laboral es necesario partir de la unidad de trabajo de la organización productiva que se ubica en él. *Esta unidad ideal se basa en módulos obtenidos de las medidas de sus elementos de trabajo, ordenación modular que persigue dos objetivos: economía constructiva y fin estético*» (las cursivas son nuestras).

Edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos. Alzado Paseo del Prado.



Una coincidencia que nos identifica el modo de pensar entre el Delegado Nacional de Sindicatos y Cabrero. Pero no sólo de esta «casualidad» se trata. Cuando el arquitecto se ocupe de explicar la organización del edificio, este apartado empieza con una significativa cita, convenientemente subrayada, de Sanz Orrio: «Organizar las fuerzas sociales y económicas del país con miras a la reconstrucción de la Patria, esta es sencillamente la cumbre de nuestros anhelos, la clave de toda la construcción sindical». Si de organizar es de lo que a finales de la década de los 40 se trata, Cabrero entiende que una parte importante de esta organización «será el edificio, la fábrica en sí... La situación de las distintas dependencias y su relación, constituyen la *arquitectura orgánica* que se necesita» (cursivas nuestras).

Por tanto no basta con insistir en el sentido de esta presencia modular que se repetirá obsesivamente en las fachadas del edificio. Es preciso notar que es imprescindible dotarla de un sentido «superior», de enmarcarla en una estructura jerárquica que someta la rígida malla a un orden previo, impuesto, a una especie de metapoder que garantice a la vez la estabilidad que su trabazón exhibe: ¿no habíamos visto cómo desde 1941 los Sindicatos se transformaron en una estructura burócratica jerarquizada que debía ser capaz de organizar, dirigir y controlar le mundo del trabajo? ¿y no hemos dado cuenta de cómo el programa del edificio debe construir el organigrama que surge en la reorganización de 1941?

Naturalmente esto es algo que no escapaba a Cabrero y que también supo plantear y resolver. La clara jerarquía que muestra el edificio está enunciada en un fragmento que encontramos en la Memoria del Anteproyecto y que proviene de esta necesidad que también se encuentra formulada en otros escritos de Sanz que hemos consultado: «Al tratar de agrupar los distintos organismos y formar la masa total del edificio... se llega a la disposición adoptada consistente en un cuerpo central de mayor altura, cuerpo característico de la fábrica en donde se sitúan los Sindicatos Nacionales, fundamento de la D.N.S., flanqueados por dos brazos destinados uno a la C.N.S. como representación de lo provincial y otro a las Obras Sindicales, miembro de lo asistencial en la organización».

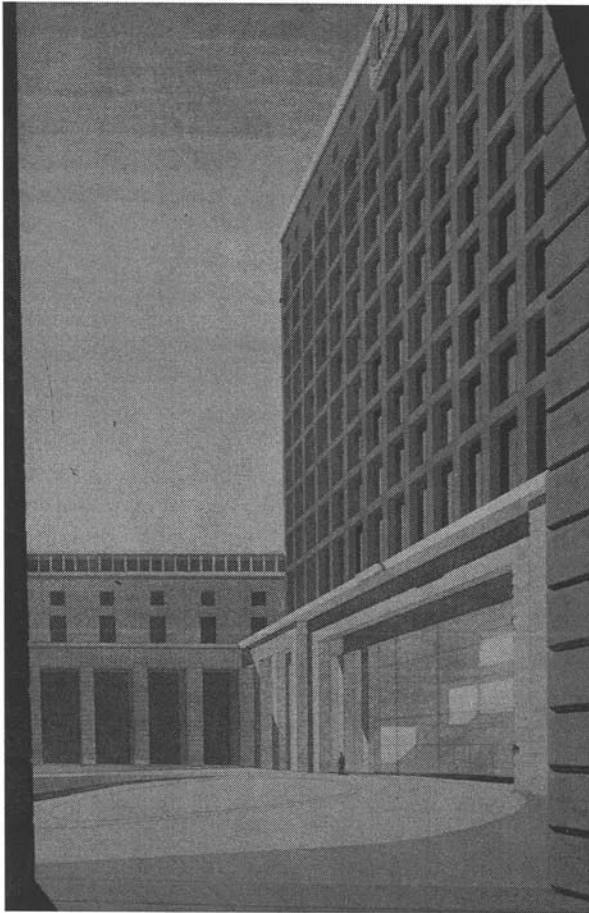
Ahora nos es más fácil comprender el sentido de las palabras que el Jurado pronunció para valorar el Anteproyecto de Cabrero. El equilibrio entre moderno y clásico respondería a esta necesidad de «eficacia» que el tiempo exigía a los Sindicatos. No hay pues abstracción, como algunos han querido notar y muchísimo menos «indudable tensión expresionista» a pesar de que Juan Daniel Fullaondo ha escrito lo mejor que puede encontrarse sobre la obra de Cabrero, sino el más simple y siniestro servilismo de una disciplina a un poder que no quiere presentar fisuras. Es cierto que no hay tampoco «imposición administrativa» sino, como va quedando claro, identificación ideológica. Sin estridencias vanguardistas y con la autoridad que el implacable orden que la dispuesta jerárquicamente retícula ofrecía, el edificio conseguía este camino de en medio, eco de lo que no por casualidad Cabrero había escrito en 1948: «No comparto la clasificación que se pretende de la Arquitectura en Funcional y clásica», y que Sanz agradeció. La «valentía» del cuerpo central y su significado ya no necesitan más comentario después de lo expuesto.

Pero queda algo pendiente: el Jurado valora positivamente la colocación atrasada del cuerpo central, lo cual proporciona «tranquilidad» al conjunto. El significado de esta tranquilidad también la entrevemos en la Memoria que redactó Cabrero: «El tener por frente el edificio del Museo del Prado crea un problema. La actualidad se mueve en una plástica arquitectónica muy diferente de los tiempos de Villanueva. Las nuevas posibilidades y necesidades han hecho evolucionar la arquitectura. El tratar de borrar la señal del momento que vivimos es una aberración... Por tanto el responder a las posibilidades y necesidades actuales, continuando el medio ambiente es lo verdadero». Se trata por tanto de buscar esta continuidad con el edificio de Villanueva y consecuentemente de perder cualquier posibilidad de dialogar con otras partes de la ciudad —no otra cosa se encuentran en los dibujos previos sino alzados



Edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos. Interior.

«principales»— cuestión de la que el edificio se resiente continuamente, para no distorsionar la imagen establecida y triunfante de una parte de la ciudad, y para que la formación monumental de la misma pueda ser entendida como un proceso sin tensiones. Otra vez, de ser discreto y de evidenciar en esta actitud un sentido de la historia fuertemente conservador: aquel que entiende en la idea de continuidad un modo del acontecer histórico como siempre igual, como continuum vacío y por tanto campo exclusivo de los vencedores. Y el mecanismo que Cabrero eligió para materializar esta idea fue el de mantener «los conceptos de sinceridad de volúmenes, equilibrio de masas, simplicidad de formas, proporción, orden y geometrismo...» que perseguían un último y estrámbotico objetivo que no tiene formulación por más que se afirme: entroncar en línea de continuidad con la «gran arquitectura nacional».



Edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos. Perspectiva.

DE LA IDEOLOGÍA ARQUITECTÓNICA Y LOS MODELOS PARA EL EDIFICIO

A pesar de que las coincidencias detectadas entre ideólogos franquistas y el pensamiento de Cabrero nos han abierto esperanzadoras vías, esto no es bastante para entender de un modo suficiente el edificio que nos interesa. Para romper cualquier sospecha determinista es imprescindible cruzar conocimientos de otros campos con los que ya poseemos y, en este sentido, acudir inicialmente a la biografía nos puede servir.

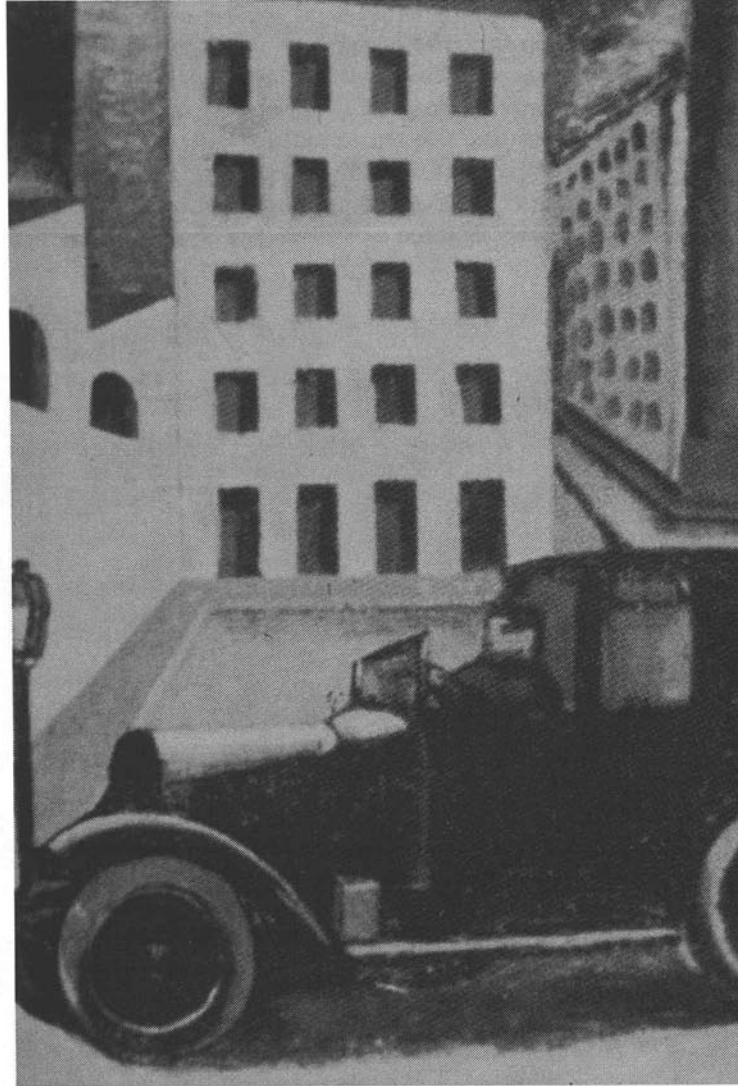
Francisco de Asís Cabrero termina sus estudios de arquitectura en 1942. El año anterior, ayudado por la circunstancia de que su tío era diplomático en el Vaticano, viaja a Italia donde conocerá a Giorgio De Chirico y a Adalberto Libera. Su interés por la producción arquitectónica italiana ha sido puesta de relieve en diversas publicaciones especializadas y no es preciso volver a insistir en ello. Un interés que a finales de 1948 puede ser leído como entusiástico, pues en la octava entrega del Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura y contestando a la crítica que Alomar hizo de la arquitectura italiana, Cabrero escribe: «Yo he visto en Italia una cosa muy distinta: he visto poblados, viviendas, estaciones, campos de deportes, iglesias, cuya arquitectura indica caminos e ideas que muy bien pudieran ser los más acertados, dentro del desconcierto general de hoy... También he visto, sí, edificios monumentales de gran espectacularidad, pero con una fuerza de creación poco común en estos tiempos».

Lo cierto es que, a parte de la información que pudo recibir a través del viaje cuya experiencia transmite el escrito anterior, los edificios contenidos en revistas como *Lo Stile* y *Domus* que aún están en los poblados estantes de su biblioteca y las conversaciones que mantenía con Coderch, tanto algunas propuestas de la pintura metafísica milanesa como determinados edificios y actuaciones urbanas del foco romano son imprescindibles para detectar los modelos del edificio de Sindicatos. Respecto de lo primero la referencia al Mario Sironi es obligada y en cuanto a lo segundo el personaje al que acudir es evidentemente Adalberto Libera a quien Cabrero conoció personalmente.

Sabedores del cultivo de la práctica pictórica de Cabrero, no es difícil notar que un primer punto le uniría con Sironi: la posibilidad de aunar el arte con la arquitectura. En Sironi encontramos la necesidad de mostrar el sentimiento de la arquitectura en sus obras pictóricas además de que son conocidos sus proyectos de arquitectura y sus colaboraciones con Muzio y Terragni. Pero no sólo de esta afinidad se trata. De Sironi Cabrero aprendería la severidad y la aspereza de lo primordial de sus pinturas de cúpulas y catedrales, de sus paisajes urbanos sin ornamentos ni detalles amables y la trasladaría a su universo formal. Cuando Fullaondo concluye su ensayo sobre nuestro arquitecto nos está confirmando cómo estas filiaciones están ya en el origen de las arquitecturas de Cabrero: «Su endurecida, arrogante, esquemática óptica creadora, girará obsesiva en torno al limitado número de cristalizados prototipos ideales, tan tempranamente revelados».

La energía que se escapa de los cubos de Sironi, la potencia de la masa como primer atributo de la arquitectura. Esas moles que reproduce en sus telas son herederas de los bloques geométricos de milenarias arquitecturas, desde las egipcias hasta el Panteón, desde los baptisterios medievales hasta las cúpulas renacentistas. Los observamos también en los cubos representados en los múltiples paisajes de periferia sironianos desde 1920 y ello nos impide hablar de desolación, por la dilatada genealogía de la que provienen. Están ya en el modo de situar y diseñar Cabrero el edificio del Sindicato textil de Béjar de 1942 del que Javier Climent ha escrito: «Este es el primer cubo conocido de su obra. Un escueto prisma con dos cuerpos sucesivos... semiabierto hacia el eje viario del conjunto de bloques».

M. Sironi, *El caballero*, 1920.

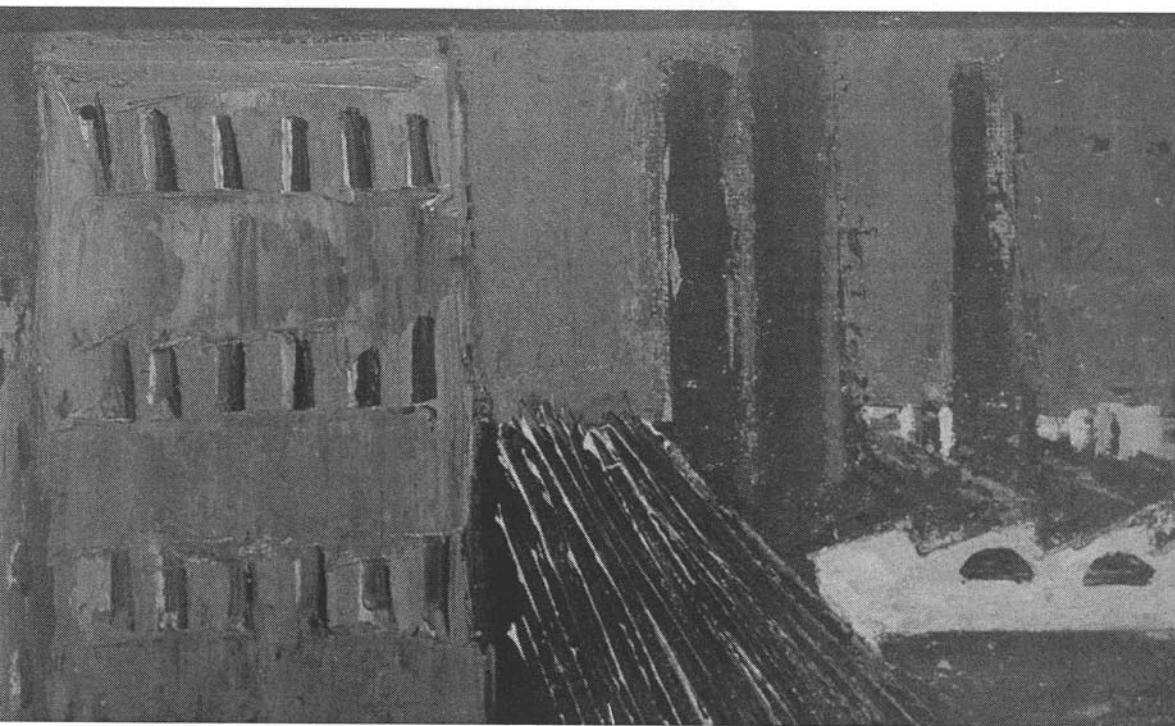


La voluntad de un nuevo orden que trasciende de los paisajes de Sironi y que observamos en tantos de sus paisajes urbanos adquiere nuevos tintes en *L'eclisse* un dibujo de 1919, que se transformó en pintura mucho más tarde, en 1942. En el dibujo, el rostro del maniquí, aquel que De Chirico y Carrà solucionaban con una suaves formas ovaladas, ha sido resuelto con figuras triangulares, puntiagudas en el mostrarse de sus aristas, unidas entre sí, violentamente, claveteadas o trabadas con otros elementos. La necesidad de que la presencia de formas triangulares presida toda la composición — las encontramos formando dos pirámides de distinta materialidad y en las fugas imposibles de las construcciones laterales— persigue un claro objetivo: hacer converger todas las visuales en el edificio del fondo, un volumen contundente compuesto con ventanas que forman una inexorable retícula. Pero no sólo. También es importante apreciar cuánto este edificio comparte espacio y protagonismo con el sol oscurecido por el eclipse y dibujado a partir de dos circunferencias. Entre

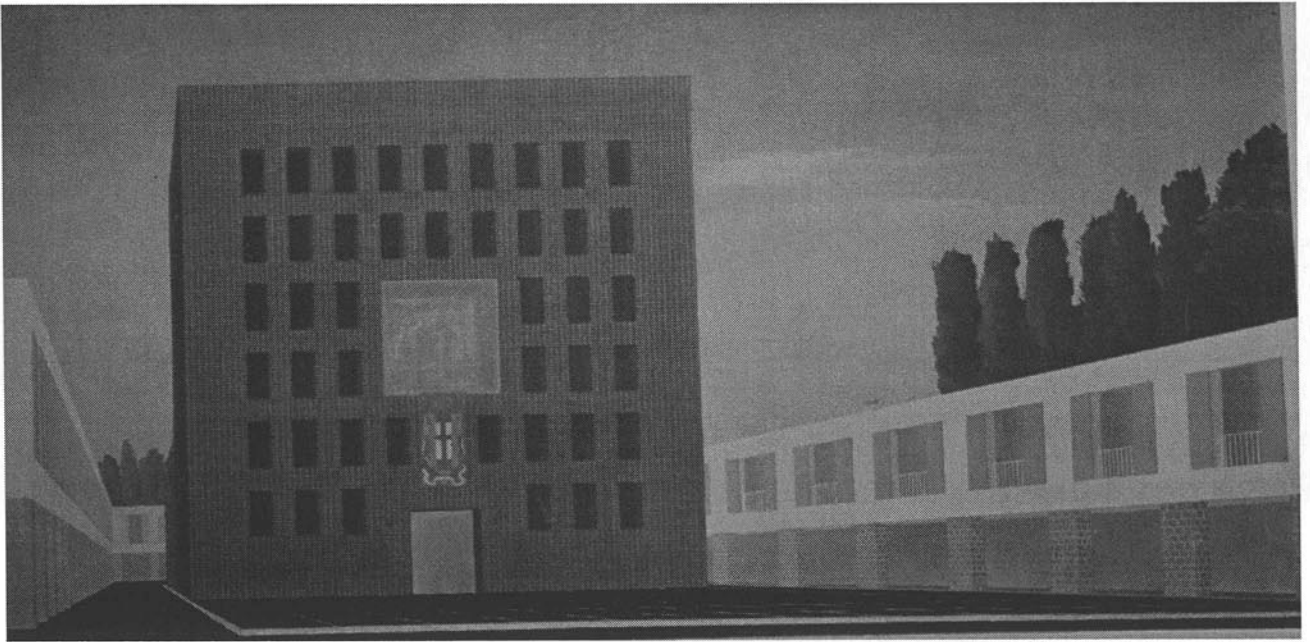
los dos definen el eje del cuadro, lugar que en realidad no ocupa ninguno de ellos y que viene definido finalmente por la tangencia de la arista derecha del edificio con la circunferencia oscura.

Un significado superior, universal, para el nuevo orden, es decir unos valores bendecidos por la luz y por el sol, por lo inmaterial y absoluto, por el plegarse de geometrías, que aspiran a este metafísico significado de la propuesta de Sironi. En su moderna clasicidad, los cubos que Sironi repite en tantas de sus pinturas, perseguirán la voluntad fascista de que todo el mundo, sea natural o artificial, se pliegue a su propuesta incontestable de orden.

La arquitectura debe dialogar sólo con la luz aunque el precio a pagar por ello sea el de reducir el cerebro humano a simple comparsa mecánica, repetitiva, sin cualidades, del proceso: los triángulos que forman la cabeza de los rastros humanos del dibujo han sido el origen de todo, al descomponerse en formas que derivan de él, para conformar el marco en



M. Sironi, *Paisaje urbano*, 1939.



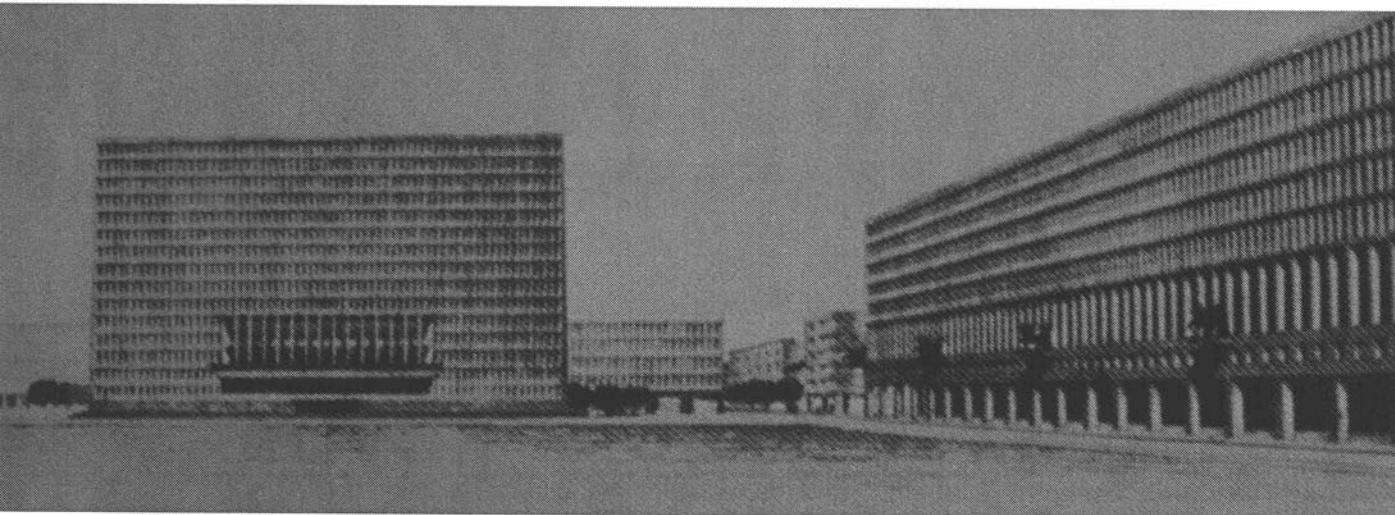
Palacio del Municipio de Aprilia, concurso, A. Libera. 1936.

el que la metáfora del poder de la que ha de hablar la arquitectura pueda instalarse. Toda geometría debe generar un mundo robótico y sumiso bajo la atmósfera solar, aquella que debía penetrar toda la realidad, ya que no en vano, Mussolini definía al fascismo como una caja de cristal.

Entre la pérdida de identidad y una vida sin secretos que cualquier régimen totalitario está interesado en conducir y controlar, el edificio de Sindicatos, desprovisto del polémico y controvertido debate italiano que aquí no existió, y que Giorgio Ciucci se ha ocupado de desmenuzar, es un eco lejano de los cubos sironianos. Pero ya sin confianza en valores plásticos que transmitan esencias metafísicas. A pesar de que las relaciones entre espiritualidad y arquitectura siempre han interesado al pensamiento de Cabrero, la esencia del trabajo, aquello a lo que se dedicaban desde 1939 grandes fiestas de exaltación, que está materializada ya en los primeros bosquejos por un escudo representativo de éste, fue brutalmente sustituida, contra su opinión, por un inequívoco emblema que ostentaba la presencia del yugo y las flechas.

Si las concepciones de Sanz Orrio hablaban del trabajo y del trabajador de un modo espiritual en el sentido de Benjamin; si era un postulado del sindicalismo español de después de 1941 el imponer, siguiendo a Junger, el intento de que fuera el poder quien debía representar la figura del trabajador, es evidente que no había otra posibilidad que la de insistir en este poder que todo lo regula con mensajes avasalladores, ya estuvieran contenidos en el gran vestíbulo de entrada o en la parte superior del cubo central. El edificio de Sindicatos ya no puede dialogar con el sol, sólo puede estar *cara* a él, frente a él, es decir, desafiándolo y negándose a recibir su atmósfera, oponiendo a su benefactor influjo la rigidez de su retícula, la del aparato que lo sustentó. Al fin y al cabo ya lo dejó claro el general Franco en su discurso a los arquitectos de 1946: «Nosotros hemos venido a poner una nación en orden... y ello lo lograremos con el apoyo de todos, con la fe de sus grandes valores, entre los que os contáis los arquitectos españoles...»

Como hemos anunciado, es también obligatorio ocuparnos de Adalberto Libera, conocido de nuestro



Ministerios de Bratislava, concurso, A. Libera, 1940.

arquitecto, quien fuera un entusiasta constructor de las ideas sironianas tanto por amistad directa como por afinidades ideológicas. Aquí las referencias van a ser mucho más obvias aunque pueden tener inicios conceptuales y coincidencias de mentalidad interesantes. Refiriéndose a la solución de Libera y De Renzi para la fachada de entrada a la *Mostra della rivoluzione fascista* de 1932 en Roma, se publicaba en un folleto de la época: «De Renzi y Libera recubren el centro del edificio existente con un cubo de treinta metros de lado, de color rojo oscuro, que representa con su pureza geométrica la síntesis de la concepción totalitaria e integral del régimen fascista». Que Libera propone también el mito sironiano de una arquitectura metafísica, espiritual, que confía en formas absolutas, es algo que se colige de estas afirmaciones y de la propuesta mencionada. También de un escrito suyo de 1928: «Quiero establecer un Principio de Estética que clarifique e ilumine el movimiento espiritual de la Arquitectura que concibo bajo el nombre de Racionalismo... nosotros racionalis-

tas somos los únicos iluminados por límpidos conceptos, y armados de una Fe Artística».

Nos faltaría la presencia del ritmo obsesivo de la retícula respecto lo cual no deberemos esperar mucho: en edificio de correos en la colina Aventina de 1933 y en el Pabellón del Littorio para la exposición universal de Bruselas de 1935, otro edificio oficial del régimen mussoliniano, el cubo opaco rojo ha sido perforado mediante una malla formada por unos cuadrados de reducidas dimensiones.

Este modo de hacer va a ir tomando mayores dimensiones en los próximos edificios de Libera. En el concurso para el Palacio del Municipio de Aprilia, del año siguiente, la cuadrícula que interesó a Sanz y a Cabrero ha adquirido unas proporciones mayores en el plano principal de fachada del cubo del edificio. Pero no sólo: el cubo es de ladrillo visto y viene «acompañado» lateralmente por dos cuerpos bajos: no es difícil deducir que estamos ante un modelo inicial para el edificio del Paseo del Prado.

Libera seguirá trabajando con la retícula como elemento resolutivo del plano de fachada principal de muchos de sus propuestas. En su proyecto de concurso para los Ministerios de Bratislava de 1940, acentúa la centralidad del plano de fachada modificando las dimensiones de un momento de esta retícula y acompaña igualmente el edificio principal con edificios más bajos, también resueltos con una fachada entramada que acentúen la importancia de aquel; son elementos y formas que repetirá en el proyecto para la sede de la G.I.L de 1942, el año después que le conociera Cabrero.

De todos modos aquí no terminaría el interés del arquitecto santanderino para con el italiano. También le fue importante constatar algunos aspectos de las plantas de Libera y en mayor grado la relación con el entorno que mantiene éste en su proyecto de concurso para el palacio Littorio de la desquiciada vía del Imperio.

Respecto de lo primero basta con observar el procedimiento del italiano en algunos de sus proyectos públicos como el edificio de Correos y la sede de la G.I.L: una serie de rectángulos paralelos permiten organizar el modo de entrar y de jerarquizar las partes del edificio, algo que no escapó a la mirada de Cabrero. En cuanto a lo segundo no puede ignorarse la forma que proponía Libera: el bloque compacto del cuerpo principal se curva cuando éste se enfrenta a la mole de la basílica de Constantino. Aparte de lo que ya ha sido observado por Argan y De Feo, es decir, la posibilidad de arreglar el desaguizado mussoliniano con el articulado movimiento del edificio y de las referencias de Libera a algunos proyectos presentados al concurso del palacio de los Soviets, nos interesa esta relación ante un edificio existente que Cabrero también consideró. Libera se «inclina» repetuosamente ante la grandeza romana buscando una amistosa relación de continuidad con el pasado del imperio: ¿la vocación imperial no está detrás de cualquier fascismo?

Cabrero proponía re-presentar, manteniendo materiales y sistemas compositivos, es decir, con una inmediatez excesiva, la presencia de un glorioso tiempo de poder español en el mundo. Este gesto tiene una inequívoca lectura: con esta voluntad de continuidad a la que ya hemos hecho referencia, pretendía que la historia legalizara al régimen franquista, en el poder gracias a una guerra civil provocada por las alianzas entre un general rebelde y las aristocracias ultramontanas y burguesas, que se saldó y continuó hasta muy tarde con un reguero de sangre y discordias.

Que estos elementos eran poco presentables ante la Europa triunfante democrática de postguerra era algo que en 1950 ya se sabía y, ofrecer la imagen de que estaban interesados en arreglarlo, era un paso imprescindible para implantar una imprescindible economía de corte liberal. La autarquía ya no era de recibo. Mostrar una doméstica continuidad con la historia era un modo de desdramatizar la situación. Sindicatos es pues un edificio que aporta su imagen de «normalidad» a un régimen político que precisaba salir del atolladero autárquico en el que le colocaron sus más iluminados defensores, estos que ahora ya no contaban.

La rica sutileza del gesto de Libera no acabó de interesar a Cabrero. Al fin y al cabo el de Santander, cómo él mismo escribía, estaba convencido de que: «El buen Arquitecto sólo necesita tiempo, ambiente y medios, que se pueden conseguir por la paz y trabajo que disfrutamos actualmente en España». Tenía pues suficiente.

Josep Maria Rovira es catedrático y director del Departament de Composició Arquitectònica, ETSAB, UPC.