

Oriol Bohigas

Modernité en architecture dans l'Espagne républicaine

*Traduit de l'espagnol par Sylvie Kerisit-Dunoyer
Préface de André Jacques Dunoyer de Segonzac*

/ Oriol Bohigas — Modernité en architecture dans l'Espagne républicaine / ISBN 2-86364-627-3

www.editionsparentheses.com

Éditions Parenthèses

En couverture :

Josep Lluís Sert, Sixte Illescas,

escalier de l'immeuble aux 342-348 Muntaner à Barcelone, 1930-1931.

COLLECTION PUBLIÉE

AVEC LE CONCOURS FINANCIER DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

LIBRAIRIE DE L'ARCHITECTURE ET DE LA VILLE,

PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DU

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

(CENTRE NATIONAL DU LIVRE

ET DIRECTION DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE)

COPYRIGHT © ORIOL BOHIGAS, 1998

ÉDITION ORIGINALE : *MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA DE LA ESPAÑA REPUBLICANA*,
TUSQUETS EDITORES (BARCELONE), 1998.

COPYRIGHT © 2004, ÉDITIONS PARENTHÈSES, 72, COURS JULIEN, 13006 MARSEILLE
ISBN 2-86364-627-3 / ISSN 1279-7650

Préface à l'édition française

Oriol Bohigas nous rapporte ici, vue selon l'idée d'un lien direct entre Seconde République espagnole et architecture rationaliste, une aventure qui s'ouvre sur un immense espoir. Celui de la renaissance d'une Espagne maltraitée par trois siècles de déclin après un long siècle de gloire, d'une Catalogne qui a perdu sa puissance médiévale du fait du déplacement des flux marchands majeurs de la Méditerranée vers les océans et qui sent que son dynamisme étouffe dans ce monde assoupi. La Catalogne croit de toute son âme que l'autonomie politique et l'épanouissement de sa langue seront l'issue à ce cauchemar.

Pour l'ardent catalaniste qu'est Oriol Bohigas, l'ouverture sur le monde, l'éclosion de la vraie modernité dans l'aire catalane, c'est la Seconde République espagnole qui les offrit durant sa brève existence, entre la dictature de Primo de Rivera, la chute d'Alphonse XIII en 1931 et le coup d'arrêt tragique de la guerre civile. Certains sentent bien alors que ce n'est pas sur son éblouissant passé que cette autonomie doit prendre appui, mais sur la culture européenne contemporaine. Si les Madrilènes, toujours quelque peu soupçonneux vis-à-vis de voisins français longtemps adversaires, vont plutôt vers l'Allemagne, les Catalans, plus méditerranéens qu'Ibères, adoptent assez aisément le discours et les modèles d'un Le Corbusier envoûté par la culture commune aux peuples de la mer intérieure.

Pour se dégager des routines il faut innover et pour cela l'outil du siècle c'est la rationalité. Dans cette période qui suit d'assez près la Première Guerre mondiale et précède la Seconde de peu de temps, la modernité rationaliste en architecture a des aspects variés : celle de Loos, dès le départ, plus sèche qu'épurée, semble fixée par son slogan : « l'ornement c'est le crime » ; celle de Gropius, un peu moins schématique, est doctrinaire et par cela facile à « dire », facile à retenir, facile à divulguer, facile à (mal) imiter. Si la fonctionnalité réduite aux actes triviaux, l'orthogonalité et le parallélisme imperturbable des blocs bâtis, montreront vite leurs lacunes, leur impact sera assez important pour qu'en 1938 ils dictent le projet pour le quartier du

Sempione à Milan et, bien des années plus tard, encore, bien des réalisations de logement populaire, en périphérie de Barcelone ; enfin celle de Corbusier qui (l'exemple allant très au-delà du tranchant des mots de ses conférences et de ses écrits) ne se borne pas aux théories urbaines, élabore des éléments concertants du bâti, à partir de cinq concepts fondamentaux : plan libre, fenêtre en longueur, toit jardin, pilotis et sol libre, façade libre de rapports avec les supports. Un travail qui laisse ces éléments en état de prototypes plutôt que d'aboutissements en cohérence avec les principes de base. Leur fondement technique est plus intention que réalité. Les projets de Le Corbusier, généralement de carrure monumentale, n'ont pas encore une articulation de registres successifs d'éléments équivalant au jeu de leurs masses générales. Mais il est le seul s'attachant aux problèmes du rapport entre bâtiment et sol (pilotis ou retrait), de son couronnement (où des percées vers le ciel animent la brutale netteté de l'horizontale. Le géant Frank Lloyd Wright, dont on ne peut dire que ses œuvres très élaborées se réfèrent au rationalisme, est alors comme isolé dans une planète qui lui est propre.

Voyons ce qui s'ensuit, car c'est de ces ambitions diverses et incertaines mais que le schématisme des slogans nous fait percevoir comme unies et claires, que va largement dépendre l'évolution de l'urbanisme et de l'architecture de la seconde moitié du xx^e siècle.

La Seconde Guerre mondiale, dont la guerre civile espagnole est un tragique prélude et non un simple fait local, après avoir stoppé ce qui avait été entrepris, met le temps architectural comme en suspens. L'urbanisme déterminé, plus que beaucoup d'autres actes sociaux forts, par la longue pérennité de ses œuvres, est, de ce fait, mis hors du débat public malgré le passif accumulé et l'immensité de la tâche à venir.

Le temps de la Reconstruction des dommages immenses dus au conflit est celui de dispositions urbanistiques étriquées, hâtives et mettant à l'écart tout concept « moderne ». Sorte de compensation de cette médiocrité, l'Unité d'habitation de Marseille vient au jour, après de rudes polémiques. Mais pour Le Corbusier arrive le temps de concevoir *ex nihilo* la capitale du Punjab. La Haute Cour, premier édifice à prolonger la conception du plan de Chandigarh, montre, après l'Unité d'habitation, une modénature procédant du structurel et non plaquée sur lui, allant bien au-delà des promesses du Centrosoyouz ou du Pavillon suisse de la cité universitaire de Paris. Plus tard, le lyrisme de la chapelle de Ronchamp, à la plastique très élaborée, paraîtra bien loin du rationalisme du GATEPAC ¹.

Les disciples corbuséens s'en tiennent, souvent avec talent, parfois en raffinant le jeu plastique, au vocabulaire élaboré en 1935. Josep Lluís Sert, après ses

beaux succès d'avant 1938, n'a pu montrer, aux États-Unis, que les mérites d'un bon et sérieux architecte dans des programmes peu originaux. Ce n'est que l'ouvrage de la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence qui lui donnera l'occasion de développer un langage allant au-delà de l'exactitude de fonctionnement et de la correcte constructibilité. Si Richard Meier, bien plus tard, a su prolonger le vocabulaire corbuséen des années trente, ce fut selon une orientation plus plasticienne que complètement architecturale. On s'est bien souvent limité aux vibrations de mode (ou, même, aux récupérations « culturalistes » de la modernité un peu bâtarde des années vingt-cinq).

À partir du milieu des années cinquante, et pendant plus de vingt-cinq ans, le talent des architectes a été absorbé par une intense production utilitaire de logements, liée, en particulier en France, aux impératifs d'une pseudo-industrialisation. Au prétexte de l'immensité (réelle) des besoins on a multiplié des opérations massives de bâti où le volume des commandes devant assurer de bas prix, la puissance des engins de chantier, prévalaient sur tout réel progrès de disposition ou de réalisation. Le tout dans une totale imprévision des problèmes d'urbanisme posés par ces opérations exigeant de grandes parcelles foncières qu'on ne pouvait trouver qu'aux écarts de la ville. Et, alors que l'étendue de ce parcellaire libérait de l'obligation d'alignement sur quoi avaient, depuis des siècles, joué les architectes, alors que les masses bâties étaient libres, déconcertés, ceux-ci renonçaient à une ambition de signification de l'espace et des volumes qui soit autre que leur seule brutale massivité.

Par là on n'aidait guère à la constitution d'une citoyenneté familiale entre populations transplantées, aux *habitus* différents. Car on ne sut pas voir venir, non plus, l'altération des mœurs, les difficultés de transformation des pratiques de nouveaux venus des campagnes, puis de l'outre-mer, se combinant à l'effet de modèles de comportement étrangers à la ville (cinéma, télévision) et non plus issus de la vie urbaine elle-même.

Le congrès des Ciam d'Aix-en-Provence en 1953 fut un écho bien morose aux espoirs du congrès de La Sarraz de 1938. Il marqua le début d'une crise ouverte sans bien en dévoiler les ressorts : des sentiments esthétiques, cachés sous un langage sociologico-méthodologique, plutôt qu'une analyse claire des errements. On percevait mal, et on perçoit encore mal, que ces errements impliquent bien d'autres acteurs que l'architecte dans ce qu'on place sous le nom global d'urbanisme alors que cela met en jeu, de façon restant implicite, de nombreux niveaux de pensée et d'action

¹ GATEPAC : groupe formé par Fernando García Mercadal en 1930 ; avec quelques jeunes architectes basques et madrilènes et les catalans du GATCPAC fondé en 1929 par Josep Lluís Sert. Il se situe, par ses articles dans la revue *AC*, à l'avant-garde européenne. Il se dissoudra en 1937, après l'arrivée au pouvoir de Franco.

(et leurs stratégies *ad hoc* !). Il y eut quelques changements de types d'implantation des immeubles, restant propices à l'édification selon les techniques imposées par le type d'industrialisation lourde adopté mais s'écartant du moins du cafardeux parallélisme « rationaliste » du *siemensstadtsiedlung*². De nouveaux schémas « humanisés » les redents de la « Ville radieuse » : projet Beaudouin pour Strasbourg-Port du Rhin, nos propres projets, pour le même lieu, pour Le Mans, pour Marseille dans les quartiers Saint-Gabriel et Montredon, celui de Candilis pour Toulouse-Le Mirail. Puis les grandioses compositions d'un Vittorio Gregotti qui ne pouvaient que demeurer rêves.

Tous projets offrant diversité d'échelles mais centrés sur eux-mêmes, matériellement mal greffés au tissu pré-existant et peu soucieux d'une *continuité de paysage urbain* clairement lisible, articulé en séquences caractérisées spatialement et adaptées à leurs pratiques dominantes. Une continuité de lecture dont nos sociétés de déplacement ont besoin plus que jamais et qu'on a perdue en abandonnant la « rue », condamnée par sa confusion d'usage. Certains, pour retrouver cette heureuse continuité, se bornèrent à prôner le retour à la rue, d'autres rêvèrent de récupérer les modèles de l'art urbain classique-baroque d'où l'automobile serait exclue. D'autres, comme Michael Graves ou Charles Moore, crurent bon d'animer ces canaux urbains par des constructions insolites. On a eu parfois la sagesse de considérer que le vieux tissu urbain avait des avantages manquant aux ensembles périphériques dont, évidemment, celui de la centralité avec la diversité de rapports qu'elle permet. Mais on a abordé la réhabilitation en termes étriqués d'opérations « réparatrices », faute d'affronter l'obstacle de la fragmentation foncière (certains le rendaient par ailleurs insurmontable en exigeant la collectivisation des sols).

La grande distribution palliait, selon ses intérêts propres, les difficultés d'accès aux services, d'usagers dispersés par l'extension urbaine, en installant ses complexes commerciaux en périphérie lointaine, mais proches des échangeurs. Car cette néo-centralité de chalandise, exige l'usage de la voiture particulière, entraînant des opérations publiques de successifs et précaires rattrapages d'équipement dans les grands ensembles. Les « hameaux » de maisons unifamiliales posent d'autres rudes problèmes, du fait des évolutions chaotiques de classes d'âge réclamant des équipements, indispensables un temps puis superflus à terme. Un destin précaire contribuant à faire passer l'architecture du pérenne au consommable.

² En allemand signifie complexe résidentiel. *Siemensstadtsiedlung* est le complexe d'habitation de la ville liée aux usines Siemens et réalisé par Walter Gropius en 1929-1930, à Berlin.

Petit à petit l'autoroute s'infiltré vers le centre, dans le vieux tissu urbain rompant un peu plus l'unité spatiale et sociale des quartiers traversés. Les échelles de relations n'ont cessé de changer au cours du siècle. Les espaces d'action consacrés par les usages anciens sont inadaptés à bien des pratiques courantes. Les seuls lieux « vécus » sont le logis et le lieu de travail. Les espaces du dehors sont souvent abandonnés de fait à qui veut en prendre possession. Les modèles d'espace urbain reçus des médias sont spectaculaires mais étrangers aux pratiques quotidiennes. Pourtant subsiste le désir de lieux marqués par notre histoire, ce qui conduit aisément vers des restaurations folklorisées. Le plaisir touristique de la visite des « villes d'art » renforce cette attitude frileuse et cache le devoir qu'à chaque génération de préparer l'espace où demain agira le corps social qui va le relayer. La ville se fragmente en s'étendant, se dilue. Ses habitants, en dehors de quelques lieux anciens, n'ont de son ensemble qu'une image confuse.

Ce n'étaient pas tant les démolitions impliquées par le Plan Voisin pour Paris qui furent la raison de son immédiat rejet, ni son coût commercial ou foncier, ni le désir de conservation d'édifices ou d'activités qui s'y trouvaient depuis des lustres, ni la préservation d'une « mémoire du lieu ». Le rejet fut surtout refus d'envisager le prix de l'inaction et crainte de la rationalité impérieuse dont se prévalait le projet. Il suffit de constater comment un quart, un demi-siècle plus tard, en des opérations proches d'un cœur de ville, en terrain « libre » (du fait de friches industrielles) les dispositions raisonnées, s'écartant de la réplique de l'habituel, sont jugées selon la référence qu'ont reçue du passé les décideurs.

L'acceptation par Barcelone des transformations des années quatre-vingt-dix est significative elle aussi. Car c'est Barcelone qui a su oser planifier, et entreprendre (sous une impulsion où Oriol Bohigas eut une grande part). Elle montre que les ambitions rationalistes des années de la Seconde République espagnole ne furent pas inutiles. Elles contribuèrent à générer, malgré leurs faiblesses, les lendemains chantant au moins un peu et pour longtemps, de la ville des jeux Olympiques de 1992. Mouvement qui s'est caractérisé par une combinaison de réalisme, de courage et de grande ambition. Abandonnant le gigantisme « autoroutier » du Pla Macià³ et de projets voyers récents mais aussi, plus curieusement, l'idée que comportait le rapport du GATCPAC de recombinaison par neuf les îlots Cerdá pour rénover le concept de l'îlot, constituer une trame viaire de 350 m environ, reprenant la *supermançana* de l'hôpital Sant Pau (car nombreuses furent les réhabilitations d'îlots sur leurs vieilles emprises

³ Plan d'aménagement et de développement de la ville de Barcelone établi par le GATCPAC et Le Corbusier et dédié au président Macià.

sans reconsidération fonctionnelle du maillage des voies périmétriques). Cette « timidité », compréhensible dans des territoires investis par de nombreuses activités installées et vivantes, est moins justifiée dans des opérations sur des zones d'occupation obsolète ou des friches urbaines de grande ampleur.

Et pourtant nous sommes là, devant l'ensemble le plus hardi et le plus réussi d'opérations de restructuration urbaine du siècle, dans des conditions foncières qu'on sut rendre favorables et avec un excellent support d'opinion publique.

En dehors d'un exposé de principes, le Pla Macià ne pouvait guère aller, en son temps, au-delà du géométrisme simplificateur qui constitue alors la forme polémique première des plans de Le Corbusier dont peu sont appliqués à des situations réelles.

Plus tard les propositions s'enrichissent, tentent de s'adapter plus exactement aux conditions sociales, besoins, désirs, moyens, jeu du temps, que présentent les cas précis. Chacune des quatre fonctions simplistes s'articule en sous-fonctions élémentaires et, surtout, il y a mise en vue des rapports interindividuels traçant des relations plus riches. Par exemple, la fonction *se déplacer* va s'articuler selon sept modes (7V) dont chacun entretient des rapports dominants mais non exclusifs avec les autres fonctions ; on considère divers modes de *travail*, de *loisir*, d'*éducation* et de *consommation*, de *logement*. Le jeu complexe des résidents entre eux et les divers cadres urbains, fait le reste. Il ne semble pas qu'il y ait lieu d'apporter à une pratique déjà complexe la diversité de cadre urbain qui ravit Venturi et trouve son expression extrême à Las Vegas.

Le Chandigarh réel est le fruit de labeurs antérieurs à son plan, parallèles et postérieurs à sa mise en œuvre. La valeur de son ordre spatial c'est sa capacité d'orientations concertantes de pratiques et d'édifications diverses. Dans un espace urbain rendu « capable », par sa conformation, la « fonction » va, peu ou prou, se loger là où elle est heureusement utile et non là où un agent actif possède le sol (la maîtrise foncière permettant la localisation des pôles de centralité secondaire est acte collectif décisif). Le géométrisme du réseau des voies, référé aux caractéristiques du site, reste facteur de lisibilité première, mais il est modulé, articulé, a pris des formes de détail identifiant les parties. En particulier les lieux de transferts inter-modes circulatoires où les hommes retrouvent des conduites de piétons qui sont condition *sine qua non* de l'attention aux mérites (et démérites) de la mise en formes de l'espace urbain et de l'architecture des immeubles qui façonne ses parois.

La ville de l'habitant peut, alors, être réellement SA ville.

L'autre création en terre vacante, Brasilia, fut projetée en 1957 par le corbuséen Lucio Costa, selon un beau plan général, centré sur le complexe

abritant commerces, lieux attractifs, gare centrale des transports. Il souffre d'une dilatation exagérée de son axe monumental, heureusement conclu par les masses bien équilibrées de l'ensemble des Assemblées. Les « cuadras » résidentielles de grands collectifs, échelonnées selon l'axe transverse, sont bien articulées entre elles par de courtes rues formant de petits centres secondaires. Les résidences unifamiliales se sont développées bien au-delà des prévisions du plan et, plus encore, en dehors de l'aire globale qui lui était réservée.

Un urbanisme éminemment rationaliste, quasiment réduit à la priorité circulatoire, fut proposé en Grande-Bretagne par Buchanan, après que la réalisation de nombreuses villes nouvelles a constitué une expérience d'une ampleur et d'un réalisme n'ayant pas d'équivalent ailleurs.

Le Pla Macià qui, lui, ne se développait pas dans un espace vierge pouvait être un plan polémique, provocateur, non un plan à réaliser. Mais il orientait dans un sens clair un travail qui ne pouvait être accompli alors. Plus que résoudre un problème, il pouvait amorcer un lent mûrissement critique d'idées, d'hypothèses successives ; faire entrevoir un processus plus qu'un plan. Il se situait inévitablement dans des perspectives simultanées mais contrastées. D'abord celle de Barcelonais, soucieux du moment ou du futur immédiat, du rattrapage des négligences ou erreurs passées. À cette aune, ce plan était démesure et utopie. Ensuite celle de Barcelonais, pensant au futur de leur ville, difficile à cerner même si on ne pronostique pas la guerre intestine qui couve alors. Le plan était, pour eux, irréaliste, car dans les principes de son mémoire et dans son dessin qui ne pouvait que laisser place à beaucoup d'interprétations, il suscitait des craintes, mal localisées mais bien identifiées, plus qu'il ne cernait d'opportunités pour les intérêts bourgeois décisifs. Ou encore celle des architectes-urbanistes du GATCPAC et de Le Corbusier, enthousiastes novices, qui voyaient leur démarche à la lumière du travail fait dans cette Europe moderne à laquelle ils voulaient appartenir. Le projet pour Barcelone était ainsi une contribution au travail théorique général sur la ville, dont les Ciam étaient agents majeurs.

Que les Barcelonais soient sans illusions ni regrets. Sans guerre civile le Pla Macià n'aurait guère été mis en œuvre. Mais qu'ils soient fiers : ce plan a sans doute généré, à terme, l'ambition et le courage d'entreprendre et de réussir ce qui a été fait.

Mais qu'entendre par ce qui, explicitement ou par sous-entendus est, ici, dit architecture rationaliste ? Les maquettes inversées de Gaudí, aux fils tendus par des poids, sont d'évidents outils rationalistes dans un travail d'expression éminemment lyrique. Alors que le rationalisme, dont traite l'ouvrage d'Oriol Bohigas,

porte moins sur la technique du bâtir que sur ce qu'il peut signifier d'un ordre social que peut construire la raison.

L'idéologie rationaliste, qui point dès le Moyen Âge, a, selon deux voies parallèles, pris, à la fin du XVIII^e siècle, force de valeur première : voie de la science et, aussi, celle d'un monde pragmatique où la rationalisation est surtout celle des *choses* et des efforts physiques et se mesure selon l'efficace ; voie d'un monde où la rationalité touche à l'éthique, où les valeurs prennent forme selon l'« esprit des lois », l'égalité des droits des *êtres* prévaut de façon croissante sur l'inertie des choses et s'affronte quelque peu à l'efficacité de l'ordre social établi.

Les révolutions, américaine et française, propulsent l'une et l'autre de ces deux orientations, selon des dosages différents, vers l'idée d'une construction de valeurs aux raisons claires et de signes nouveaux les manifestant en tous domaines (politique, technique, moral, esthétique...).

En architecture où le Sens et l'Utile se mêlent intimement très diversement selon les cas, la rationalité va idéologiquement se référer de plus en plus à un souci de conformité à l'efficace : la *fonctionnalité* devient principe. Ce qui est à signifier changeant, les signes sont à réinventer. La syntaxe (l'ordre structural) étant liée au sens mais principalement régie par les conditions de stabilité du bâti qui ne changent pas profondément, c'est le vocabulaire (les éléments), qui va être revu grâce à l'affinement que permettent les progrès de calcul et les performances accrues de matériaux nouveaux.

On ne va d'abord (et souvent sans aller plus loin) que se débarrasser de l'« habillage » décoratif et modénatural. On « épure » et, ce faisant, on gomme des marques consacrées d'inégalité en même temps qu'on réduit les coûts qui découlaient de cet habillage, rendant plus accessible au grand nombre un bâti (logis et services) mieux adapté à ses besoins-types (moins à ses aspirations). Le structurel va dans le sens du coût moindre : on « démonumentalise » volumes et espaces classiques en les soumettant à une orthogonalisation simple adaptée aux structures les plus performantes en fer et en béton armé.

En France, pour la période 1920-1930, on a, plutôt que d'architecture rationaliste, parlé d'architecture moderne, fonctionnaliste ou moderniste. En Catalogne, *Moderne*⁴ a marqué une autre époque, une autre manifestation de culture, centrée sur une région et un milieu social décisif. Celle-ci diffère du mouvement

⁴ Moderne ou Modernisme. Ici, mouvement culturel (notamment artistique) propre à la Catalogne, fin XIX^e et début XX^e siècle, soutenu par le dynamisme de grands industriels bourgeois, entre tradition et ce que l'on nomme en France Art nouveau. Mouvement illustré par les architectes Gaudí et Domènech Montaner notamment.

développé en France, à partir de la doctrine amorcée par Viollet-le-Duc, poursuivie, entre autres par Auguste Perret, attentive à la cohérence raisonnée du système constructif, jusqu'au travail de Le Corbusier (plus esthète que soucieux d'ingénierie malgré les dires de *Vers une Architecture*), de Patout, Mallet-Stevens, Pingusson ou du rigoureux Lurçat.

L'ambition de l'architecture rangée par Oriol Bohigas sous l'étiquette rationaliste, va bien au-delà de la fonctionnalité, elle est très directement liée à un idéal politique où se mêlent en fait le désir catalaniste de quelques-uns à l'aspiration générale de beaucoup d'autres à sortir du cadre institutionnel et culturel ancien qui paraît les mettre hors du progrès sous toutes les formes que celui-ci prend alors.

La République fut la forme que la Raison projeta sur ces espoirs...

Un mythe n'est jamais sans effet. Et l'architecture sait lui donner corps et le pérenniser en allant au-delà de la réponse donnée à l'utile et au solide. C'est sous un double aspect de rejet des formes raffinées mais usées de l'ancien monde et d'accès aux saines joies et commodités modernes offertes au plus grand nombre par l'efficacité technico-économique, que l'architecture rationaliste a rencontré la pensée politique progressiste avec son désir de table rase et d'égalité sociale et s'y agrège parfois fortement.

Lorsqu'il s'agit de passer des mots d'ordre aux actes tout n'est pas si clair. Oriol Bohigas, tout admiratif qu'il soit de l'aventure qu'il expose, ne le cache pas. Les réponses formelles sont souvent d'emprunt, de « tics » à la mode. Au-delà, se pose la question du « sens », plus fondamentale. Un discours ne peut être compris que s'il comporte pour l'essentiel des idées déjà admises par l'auditoire homophone auquel il s'adresse. Le « discours architectural » affronte d'immenses difficultés, adressé qu'il est à tous, pendant de longues années. Ses interlocuteurs sont peu cernables. Ses ouvrages, dont l'usage est particulièrement public et dont la fonction et la taille — la monumentalité — les met en évidence, sont soumis à la « nécessité » d'une large saisie sociale de leur signification. Avant même d'exister l'ouvrage d'architecture passe par une censure sociale qui ne l'admet que du fait du conformisme, du répété admis, qu'il comporte. Mais il doit, pour éveiller l'attention de ceux qui sont plus éduqués, échapper par quelques traits au banal. Les références structurelles ou métaphoriques — telle la rationalité — pouvant jouer ce rôle. De sorte que pour dépasser un cadre restreint de « lecteurs », ce qu'admet la peinture, il doit comporter divers niveaux d'élaboration de ses formes constituant autant d'« entrées » en relation avec ceux qui l'utilisent et le considèrent. Jeu qui a peu de chances de garder sens en traversant le temps et les cultures, s'il ne s'organise en niveaux articulés, c'est-à-dire aidant au passage d'un niveau de « lecture » à l'autre. Généralement par un système d'unité — égalité, similitude, analogie — cohérent avec ce que l'édifice a d'essentiel dans sa

stabilité et son utilité et ce qu'il symbolise au-delà. C'est un tel système qui constitue la vraie modénature. Faute d'y parvenir, les périodes inquiètes, tel notre âge postmoderne, ne peuvent que s'écarter de la rigueur puriste, fut-elle parfaitement rationnelle, et multiplient le « décor » au gré des auteurs. Lesquels s'autorisent parfois des pitretries, au nom de la liberté de création du « libre sujet ». Comme si cette liberté pouvait, en architecture, équivaloir à l'autonomie, croissant peu à peu, consentie au peintre à partir du Quattrocento !

Autant par succès de l'idéologie marchande du libre jeu que par assèchement d'un fonctionnalisme réduit à quelques schémas, l'architecture moderniste engendra plus tard la réaction postmoderne. Mais, quelles qu'aient été les lacunes du rationalisme architectural (dont les prémisses pointaient dès les années vingt et trente), celui-ci s'est maintenu aux antipodes de ce mépris pour le « collectif », qui est aussi un aspect essentiel de l'humain.

Il est donc opportun, qu'Oriol Bohigas nous le rappelle ici, avec fougue. Au-delà de sa thèse fondamentale, un grand mérite de ce travail est de nous faire connaître noms et œuvres de nombreux architectes espagnols, inconnus ou très mal connus de nous, et de les situer dans le temps et les particulières vicissitudes de la société où ils opérèrent⁵. Faisant transparaitre ainsi les considérables différences entre les modes de production architecturale de l'époque et les modes présents, plus encore dans le domaine de la commande et du contrôle social que dans celui des techniques qu'on a surtout mises en avant. À ce titre, encore, ce travail, aussi modeste se dise-t-il, est un exemple.

André Jacques DUNOYER DE SEGONZAC

⁵ À la traduction de l'ouvrage d'origine sont annexées de concises biographies des principaux architectes cités.

Introduction

En 1970, Tusquets Editores publia mon livre *Arquitectura española de la Segunda República* dans une modeste et minuscule collection — petite mais courageuse — appelée *Cuadernos Infimos* [Cahiers infimes]. Les illustrations étaient rares et reproduites avec une intention plus militante qu'académique, à commencer par la couverture, où l'élégance républicaine de Alcalá Zamora y Maciá introduisait déjà un choix politique et culturel. Trois ans plus tard le même éditeur publiait une seconde édition, corrigée et augmentée. En 1978, Dédalo la traduisit en italien, avec une préface décisive de Guido Canella, l'illustra, cette fois, d'une série de photos bien plus complète et l'assortit d'un appareil éditorial relativement luxueux. De nombreuses années ont passé et le texte semble avoir gardé un intérêt documentaire et reste une interprétation — pas si fréquente dans certains milieux de l'historiographie récente — des relations entre culture et politique pendant la courte mais importante période de la Seconde République espagnole (1931-1939). De ce fait, l'éditeur suggéra une réédition et il m'a paru que c'était l'occasion de réviser le texte à fond et de le mettre à jour, au point d'en faire pratiquement un nouveau livre. La réédition, profondément corrigée et actualisée, que le lecteur a en main, semble nécessaire pour trois raisons essentielles.

La première est que, lorsque le livre a été écrit, il était encore difficile de parler de la République et du franquisme sans travestissements littéraires permettant de parer les ultimes coups de la censure, l'officielle et celle qui pesait plus insidieusement sur l'atmosphère. Sans exagérer la résonance politique du texte, il m'est possible aujourd'hui de m'exprimer plus clairement.

La deuxième raison est que, pendant ces années, de nombreuses études monographiques ont été faites — et souvent publiées — sur divers aspects de cette période, parfois sous le thème général de l'architecture moderne espagnole ou, plus souvent, comme analyse concrète de l'œuvre des architectes les plus significatifs, ou encore sous la forme de catalogues locaux dans lesquels la sélection, plutôt que de développer une thèse, amplifiait, généreusement mais sans discrimination, l'information sur la prétendue modernité de chaque ville ou de chaque région. Dans tous les cas, la matière que ces études ont fournie est d'une valeur indiscutable pour combler des

lacunes évidentes ou pour compléter — le confirmant ou le rectifiant — le contenu du livre.

La troisième raison me paraît cependant la plus importante. Le livre est construit sur deux thèses de base. La première est l'affirmation que l'idéologie républicaine — avant 1931 déjà mais surtout quand elle eut un vrai statut politique — a concrètement influencé le développement moderne de la culture et, dans le cas qui nous occupe, de l'architecture et de l'urbanisme. Ils sont nombreux les architectes qui, auparavant confinés dans leur éclectisme, n'ont abordé la modernité — radicale ou relative — que pendant la courte parenthèse de la République, avant de retourner, celle-ci refermée, aux diverses réactions anticulturelles du franquisme.

Il y eut aussi ceux qui, malgré la défaite, n'ont pas renoncé à la modernité et qui durent souffrir de représailles politiques et, presque toujours, s'exiler. C'est dire que la République a impliqué un élan vers certaines modernités et que sa liquidation après la guerre civile, fut la fin de cet élan. Je me souviens que vers 1950 j'écrivis un article pour la revue *Destino* sur le *Grup d'Artistes i Tècnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporània* (GATCPAC) qui me fut retourné par la censure avec l'annotation « Non, l'architecture moderne est séparatiste rouge ».

L'autre thèse concerne les aspects plus stylistiques et méthodologiques. Pendant la République et les années qui l'ont préparée, il y eut deux sortes de modernité, qu'on peut distinguer très clairement. Il y eut un groupe pleinement intégré aux avant-gardes européennes et à l'orthodoxie du rationalisme, et un autre, plus ambigu et fluctuant, qui n'en adopta que les aspects superficiels et maintint souterrainement les méthodes d'un éclectisme d'origine plus ou moins classique ou se borna à utiliser les déviations faussement modernes provenant de l'Art déco français ou du répertoire iconographique des derniers soupirs décoratifs de la Sécession viennoise. Dans le premier groupe se trouvent presque exclusivement les architectes du *Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea* (GATEPAC) et dans le second la majorité des professionnels madrilènes de la « génération 1925 » et les Barcelonais cheminant selon des voies analogues. Dans ces deux groupes se trouvent des architectes de grande qualité et des œuvres de très haut niveau ; il y a même des signes semblables d'engagement politique. Mais on ne peut les confondre : les uns appartiennent à l'avant-garde rationaliste internationale et les autres à ce que j'ai appelé le rationalisme marginal ou, si l'on préfère, l'« autre modernité » dont le caractère ambigu a peut-être permis de recréer une certaine modernité révisionniste après les années les plus noires du franquisme.

Pendant un temps ces deux thèses ont paru plausibles aux Espagnols, peu nombreux, qui se consacraient à l'histoire de l'architecture. En revanche, récemment, les désaccords semblent abonder. Les derniers textes parus mêlent en un même concept œuvres et architectes dans une extrême

contradiction. Malgré leur qualité, Benavent, Folguera, Zuazo ou Bergamín sont différents de Aizpurúa, Labayen, Sert ou Torres. La Casa de las Flores est tout autre chose que la Casa Bloc.

En ne reconnaissant pas ces différences entre « rationalisme » et « autre modernité » on tombe souvent dans une abondance scandaleuse de références. L'histoire de l'architecture moderne espagnole se résume alors à des dates et à des singularités de types au lieu de permettre une interprétation judicieuse dûment reliée à la culture internationale. La première partie du volume XL de *Summa Artis* — si bien documentée par ailleurs sur de nombreux aspects — consacre 80 % de ses pages à cette architecture marginale et passe rapidement sur le GATEPAC, sans même faire la plus petite référence, par exemple, au Pla Maciá qui, comme nous le verrons, est un des fondements du nouvel urbanisme rationaliste. Cette promiscuité a pour effet — peut-être pour origine — une fausse priorité donnée à l'architecture la plus médiocre et la moins engagée avant la guerre civile. Elle permet de supposer qu'il y a, derrière, deux claires intentions : d'un côté oublier ou amoindrir l'influence culturelle de la République et, de l'autre, souligner de prétendues valeurs de l'architecture ayant résisté à la modernité internationale. Ce sont deux intentions justifiées peut-être à la fois politiquement et culturellement dans cette Espagne démocratique qui n'en a toujours pas terminé avec la transition et dans une ambiance architecturale qui n'en a pas encore fini avec la frivolité du postmoderne. J'ai entendu récemment une effrayante rumeur : il semblerait qu'on ait proposé officiellement de donner le nom d'Alphonse XIII à la cité universitaire de Madrid, sous prétexte qu'elle fut fondée sous son règne catastrophique et bien qu'elle ait été construite sous la République et sous l'influence des nouvelles idées. L'intention était de gommer les traces républicaines. Heureusement cette proposition n'a pas été retenue. Sans doute parce que quelqu'un à l'acide ironie suggéra de lui donner le nom de Francisco Franco, puisque ce fut lui qui la détruisit sous ses bombes et ensuite la reconstruisit.

Ainsi, ne serait-ce que pour maintenir vivante la polémique politique et culturelle, je pense que cette réédition est justifiée, les corrections ainsi que les réflexions passionnées étant suffisamment nombreuses pour qu'elle soit publiée sous un nouveau titre. Il ne s'agit pas d'énumérer simplement les œuvres d'architecture de la Seconde République dans son bouillonnement complexe, mais d'essayer de décrire en quoi consistaient les modernités pendant la parenthèse idéologique et politique de la République et de préciser lesquelles entretenaient une relation directe avec la ligne intellectuelle des avant-gardes européennes.

Oriol BOHIGAS, 1998.

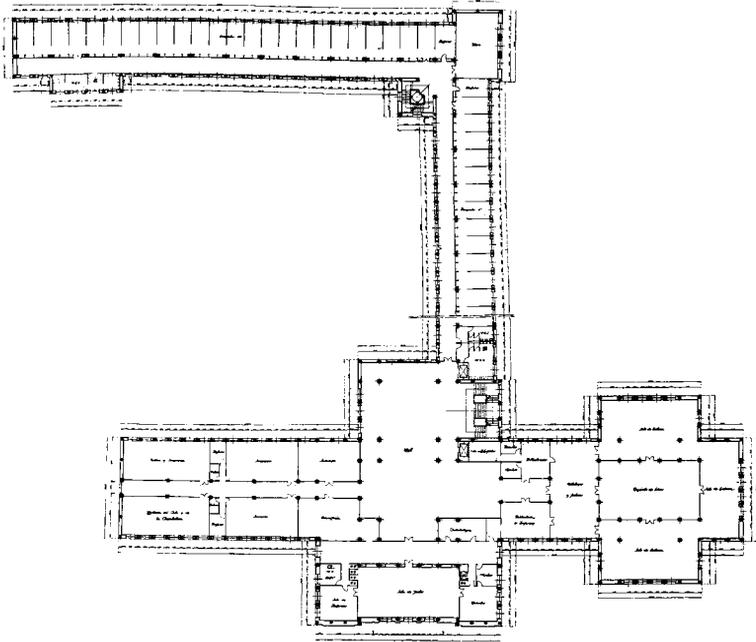


Fig. 8 — Agustín Aguirre, deux vues de la faculté de philosophie et de lettres de la cité universitaire à Madrid, 1932-1935.

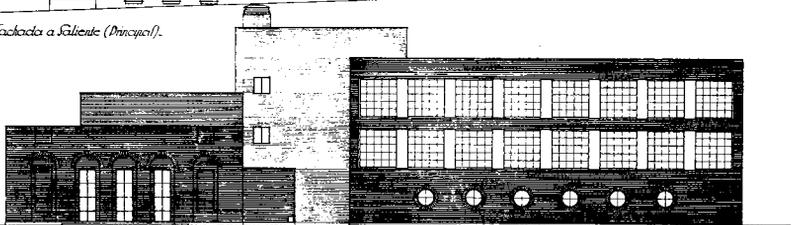


Fig. 9 — Agustín Aguirre, faculté de pharmacie de la cité universitaire à Madrid, 1928-1935.

Fig. 10 — Rafael Bergamín et Luis Blanco Soler, vue de la Fundación del Amo de la cité universitaire de Madrid, 1928-1930.



Fachada a Saliente (Principios).



Fachada Norte.

Fig. 11 — Pascual Bravo, plan du deuxième étage de l'école supérieure d'architecture de la cité universitaire de Madrid, 1933.

Fig. 12 — Carlos Arniches Moltó et Martín Domínguez, façades est et nord de l'Instituto Escuela, 129 rue Serrano à Madrid, 1932-1933.

et hésitants nous trouvons aussi, bien qu'ils aient été diplômés un peu plus tôt, ceux qui sont fermement enrôlés dans le monumentalisme clientéliste : Pere Doménech (n. 1881, d. 1907, m. 1962), Francesc de P. Nebot (n. 1888, d. 1911, m. 1966) et Eusebi Bona (n. 1890, d. 1915, m. 1972). Mais ceux-ci, déjà, n'appartiennent plus à notre histoire parce que, comme nous l'avons vu, ils n'eurent jamais de contact avec les fils tenus de la tradition progressiste antérieure à la République.

Durant cette période et en marge des hésitations on peut retrouver le fil avant-gardiste, par exemple, dans les fluctuations et les débats idéologiques de la revue *La Ciutat i la Casa* publiée entre 1925 et 1927, parrainée par l'Associació d'Arquitectes de Catalunya et dirigée par Rafael Benet, critique valeureux et qui en fut le propagateur efficace. Dans cette revue furent publiées de précieuses études sur les édifices baroques et néo-classiques et on y trouve, souvent, la défense de cette nouvelle « renaissance catalane ». Prétextant parfois du mauvais goût provincial pour excuser de très mauvaises bâtisses. Mais, à côté de cela, il y a un intelligent numéro consacré à Gaudí, un autre à l'Arte Nuevo (1926) et une série de références à l'avant-garde européenne montrant une grande culture et un esprit cosmopolite raffiné dont nous avons parlé.

Dans les œuvres d'architecture, aussi, on peut suivre ce mince fil de la continuité progressiste. Elle y est donnée par l'effet caché de quelques faits culturels coexistant dans le tohu-bohu des styles : la survivance de la Sécession, l'influence française plus ou moins concrétisée dans l'œuvre de Perret et son école, la présence ininterrompue de l'expressionnisme allemand, l'impact de l'exposition à Paris de 1925 et les premiers essais « épidermiques » des formalismes de Le Corbusier et du Bauhaus, d'Adolf Loos et de Tony Garnier, de Ludwig Hoffmann et de Charles Rennie Mackintosh.

Ouvrages typiques de ces confluences : les maisons du 46 Ample (1923-1924) et du 6 voie Laietana (1926-1928) à Barcelone, toutes deux d'Antoni Puig Gairalt. Parce que nous y trouvons, entre des éléments traditionnels et populaires, des acquis expressionnistes et des graphismes Art déco importés très tôt en Catalogne et dépassant déjà le populisme plus ou moins noucentiste de la maison Guarro (1921-1923) à Sarriá et la maison Oliver (1925-1926) à Sabadell, du même auteur.

Ces essais avant-gardistes culminent autour de l'année 1928. Ils sont loin encore de ce qu'on pourrait appeler l'orthodoxie rationaliste mais ils vont vers ce que Guido Canella et Vittorio Gregotti, se référant au Novecento italien et aux courants parallèles, nommeront « antistylistiques ». En 1927, Rubió Tudurí publie un livre délicieux : *Diàlegs sobre l'arquitectura* où, avec une fine ironie mais aussi une dialectique de forme socratique, il introduit des fragments de la pensée de Le Corbusier, dûment équilibrés par la relation aux valeurs traditionnelles des ambiances méditerranéennes et des classicismes locaux. En 1928, Rafael Benet publie un article en faveur de l'architecture



Fig. 13 — Antoni Puig Gairalt, usine Myrurgia, 351 rue Mallorca à Barcelone, 1928-1930.

Première expression du passage du Noucentisme à un style proche de Perret.

Fig. 14 — Ramón Reventós, immeuble résidentiel aux n° 7-11 rue Lleida à Barcelone, 1928.

Probablement la première œuvre appartenant (superficiellement) au mouvement moderne centre-européen.

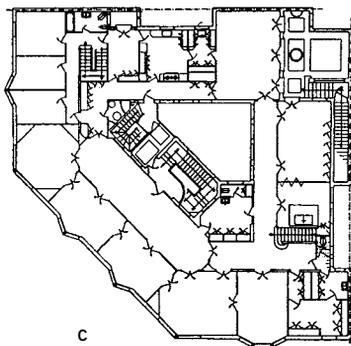
nouvelle dans la *Gasete de les Arts*. Entre 1928 et 1930, Antoni Puig Gairalt construit l'usine Myrurgia, 351 Mallorca, à Barcelone, qui est aussi typique du moment : encore d'esprit quelque peu noucentiste dans l'ornementation, dans le traitement des moulures et jusque dans la composition des façades représentatives et, à y bien regarder, classique, anti avant-gardiste, timidement réactionnaire. Mais c'est une œuvre qui a déjà assimilé de nouvelles expériences — par exemple, celle de Perret —, de nouveaux codes ornementaux Art déco et le goût pour une architecture ouverte et optimiste avec une disposition industrielle et moderne, y compris avec des sous-entendus polémiques. Ramón Reventós — si attaché plus tard à vénérer Brunelleschi — construit en 1928 quelques maisons au 9-11 Lleida à Barcelone, qui sont, à coup sûr, en Catalogne, le premier exemple proche du Bauhaus, à fortes traces expressionnistes pratiquement contemporaines du Rincón de Goya à Saragosse, la première œuvre polémique de García Mercadal. Les éléments sont déjà ceux de la grammaire rationaliste, bien qu'avec des doutes et des défaillances sémantiques ; le plan est un effort très important vers les nouvelles exigences d'hygiène et de prise en compte urbanistique et parvient à réaliser un programme ambitieux éliminant les cours intérieures insalubres. En 1929, Francesc Folguera construit le Casal de Sant Jordi dans la rue Casp, à l'angle de la rue Laietana. Il est totalement conforme à l'expressionnisme allemand et, déjà, précocement, aux formes de *Moderne Bauformen*¹ sur lesquelles, dans la décennie suivante, insisteront Folguera lui-même et, surtout, Pere Benavent avec beaucoup d'intelligence et de sensibilité, mais qui restent isolés du courant rationaliste. À l'exposition internationale de Barcelone de 1929, outre l'événement extraordinaire que fut le pavillon allemand de Ludwig Mies van der Rohe, apparaîtront quelques échantillons locaux ouvertement avant-gardistes : le pavillon de Els Artistes Reunits, bien adapté aux formes Art déco de Mestres Fossas, lui-même auteur du Club Natació Barcelona (1929), et d'un autre pavillon au vocabulaire comparable, à l'exposition de Séville, la même année. Les deux pavillons ont disparu mais du premier on a conservé le vitrail de la porte d'entrée — selon un dessin triangulariste à la Perret — dans la boutique Biosca y Botey sur la Rambla de Catalunya à Barcelone. L'intérieur du pavillon de Barcelone fut décoré par Santiago Marco.

À ce moment apparaît aussi un groupe de décorateurs engagés dans la même voie, bien que logiquement plus attachés aux somptuosités industrio-artisano-cubistisantes de l'Art déco. Il s'agit du groupe dirigé précisément par Santiago Marco à partir de sa présidence du Foment de les Arts Decoratives et de ceux qui firent certains efforts de rénovation de l'art ecclésiastique patronnés par le monastère de Montserrat, par les Amics de l'Art Litúrgic et par l'infatigable Manuel Trens.

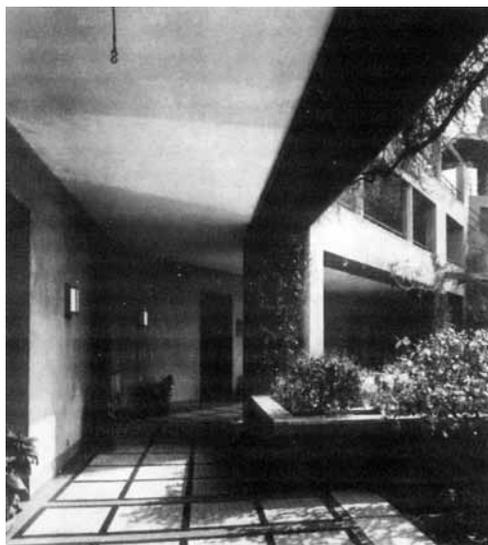
¹ Revue publiée en Allemagne de 1902 à 1943 et qui, dans les années vingt, est devenue un forum pour une architecture réformatrice.



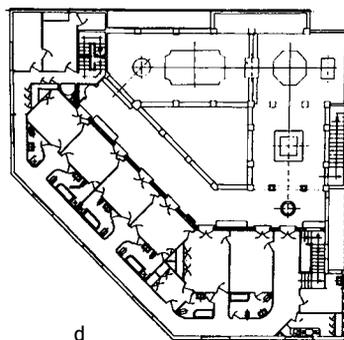
a



c



b



d

Fig. 15 a, b, c, d — Francesc Folguera, le Casal de Sant Jordi, à l'angle des rues Pau Claris et Caspe à Barcelone, 1929. Façade (a), plans (c, d) et vue du jardin haut (b). Cette construction suppose une nouvelle forme d'insertion de l'habitation dans la trame urbaine de l'Ensanche de Barcelone.

Autres foyers de modernité

À part Madrid et la Catalogne, les foyers de modernité antérieurs à l'éclosion du GATEPAC furent rares et peu actifs. Manquant d'assise culturelle, isolés des courants européens — déjà au temps de l'Art nouveau dont ils se trouvaient coupés par une série de raisons économiques, sociales et culturelles affectant aussi les centres culturels de Madrid —, ils se refermèrent sur le vain purisme des diverses écoles régionalistes. Le faux hameau basque, la maison de campagne santandérienne ou la *barraca* valencienne modernisée, au milieu d'éclectismes historiques aux racines nationalistes, furent la base de l'architecture provinciale espagnole dans les années d'avant la République et, d'une certaine façon, la toile de fond sur laquelle, plus tard, se détachera l'architecture d'avant-garde des groupes progressistes les plus proches du nouveau régime.

Malgré cela, on peut détecter quelques symptômes isolés. Les plus significatifs sont peut-être ceux du Pays basque et des zones contiguës. La Bisquaye fut un des premiers endroits où furent adoptées les nouvelles techniques de construction. L'ingénieur Alberto del Palacio, par exemple, avait construit le pont suspendu de Portugaleta (1893) montrant une maîtrise peu commune de la technique du fer. Ce fut aussi en Biscaye que, plus tard, se développèrent le plus rapidement les techniques du béton armé introduites en Espagne par les ingénieurs Ribera et Juan M. Zafra. Carlos Flores et Juan Daniel Fullaondo ont distingué une œuvre qu'on peut considérer comme tout à fait pionnière : le sanatorium de Gorniz (1910-1914) de Mario Camiña. Je m'en remets au jugement critique de Fullaondo : « À Gorniz [...] s'amorce le lent épanouissement d'un nouveau concept instrumental. Dans une expression contrainte [...] le critère constructif est ce qui donne force à la bâtisse. Ce qui reste du monumental, le compositif, l'insistance à valoriser les symétries, sont, ici, équilibrés par un nouveau concept de syntaxe où la libération des contraintes du fenestrage, l'accent technologique suggéré par de hautes passerelles, le délicat voûtement des travées, le rythme vertical recoupé par divers moyens : vides, supports, garde-corps, préfigurent l'émouvant éveil d'une attitude nouvelle où, si la solution graphique du problème constructif peut être

rattachée à des conceptions à la Perret, le contenu spatial de cette alternance spontanée de parements blancs et de sombres creux disposés avec naturel, de cette interposition constante d'écrans à la vue se succédant en profondeur, paraissent annoncer une relative prise de contact avec le rationalisme européen naissant. »

Ce contact conduit vite à des expressions très affirmées dans une série croissante de constructions industrielles apparues au rythme de l'industrialisation du Pays basque, et particulièrement de la Biscaye, pays qui, avec la Catalogne et une partie de la région de Valence, avaient atteint de bons niveaux de développement.

L'œuvre de l'architecte de Bilbao, Emiliano Amann (n. 1822, d. 1907, m. 1942), fut un autre symptôme isolé qui, bien que venu d'un éclectisme traditionnel et historique, évolue plus tard vers un dépouillement des formes tel que, dans les années trente, il se trouvera prêt à adopter des formules à peu près modernes et à s'affirmer comme faisant efficacement le lien avec les plus jeunes générations.

Un cas de valeur exceptionnelle et difficilement classable est celui de Víctor Eusa (n. 1894, d. 1921, m. 1990) qui construisit surtout à Pampelune et auquel il faudra se référer dans un chapitre prochain comme représentant de l'architecture moderne dans des ouvrages en marge, individualistes durant les années de la République. Son œuvre montre une certaine rupture de style vers 1930. Auparavant, son travail de modernisation se limitait à quelques variations formelles sur l'éclectisme, avec des traces encore sécessionnistes, souvent avec des graphismes Art déco et des compositions plastiques rappelant l'architecture hollandaise, de Berlage à Dudok. Passée sa première réalisation monumentale éclectique (le Grand Kursaal de Saint-Sébastien, résultat d'un concours de 1920), les ouvrages les plus significatifs d'alors sont le viaduc de Alcoy, en collaboration avec les ingénieurs Redón et Carmelo Monzón (1925), la Santa Casa de la Misericordia (1926), l'église et le couvent de La Milagrosa (1928) et le collège de San Miguel (1926), ces deux derniers à Pampelune.

Enfin, il faudrait inclure d'une façon ou d'une autre dans la culture basque les architectes qui en étaient issus mais qui firent carrière à Madrid, fait fréquent en toutes régions d'Espagne, excepté en Catalogne, où l'autonomie culturelle à ferme assise nationale se maintint toujours hors du centralisme madrilène. Le cas le plus important est celui, déjà mentionné, de Secundino Zuazo.

À Valence, bien que timides, on peut détecter aussi certains symptômes de modernité. De façon tardive et avec un moindre impact culturel, Valence avait vécu la marée du modernisme, puis elle évolua sous une influence plus ou moins liée à la Sécession. Sous cet angle, l'architecte le plus intéressant est Demetri Ribes (n. 1877, d. 1902, m. 1921) qui en 1918, dans les pages de la revue *Arquitectura y Construcción*, accusait déjà les partisans du

traditionnel et du régional d'essayer d'inaugurer « dans notre architecture la grande ère du pastiche traditionnel ». Et affirmait : « L'ensemble architectural devant être stable, les éléments architecturaux indispensables ou fondamentaux sont ceux qui concourent à cette stabilité. Si ces éléments sont beaux en eux-mêmes il en résulte des formes expressives de leur fonction, constituant des éléments de composition. »

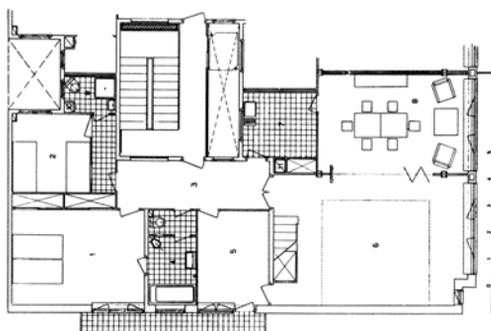
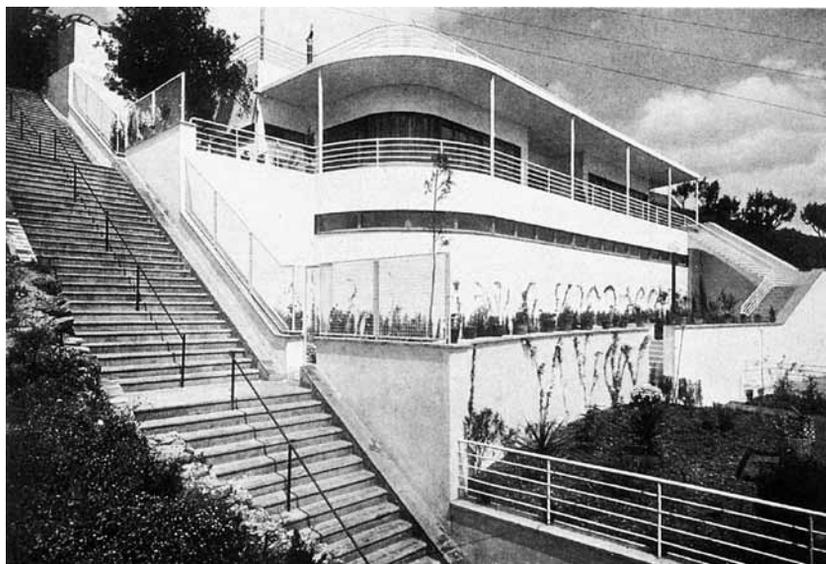
Une partie importante de son œuvre se développe dans un domaine du modernisme où il tente de dépasser le « pastiche » grâce à des éléments structurels qui sont significatifs de l'architecture. Les meilleurs exemples sont la gare de Valence (1906-1917) et l'ancienne gare du nord à Barcelone (1918). Mais le premier pas vers la modernité ne devient patent qu'avec le magasin Ferrer (1928) de la place Rodrigo Botet à Valence, aujourd'hui disparu, où l'exposition à la vue des poutres et piliers de béton de la façade rend manifeste une influence de Perret et des nouveaux « structuristes », mais assimilés, à l'évidence, avec quelque réticence.

Les formes Art déco ont été introduites à Valence avec succès dans des ouvrages construits entre 1928 et 1930, mais la plupart ont disparu car il s'agissait surtout d'établissements très liés à l'éphémère mode du moment. Dans *Hogar y Arquitectura*, Emilio Giménez et Tomás Llorens décrivent le panorama Art déco à Valence, panorama qui peut être étendu à toutes les villes espagnoles de l'époque ayant quelque dynamisme économique et commercial : « Décors de staff en bas relief (très plat) représentant cactus, cocotiers et plantes tropicales, fonds bigarrés de fleurs très géométrisées, cerfs et gazelles ou figures humaines très stylisées, nuages faits d'intersections de cercles, mers composées de lignes horizontales ondulées et parfaitement parallèles, rayons de soleil levant tels ceux de la Paramount ou de l'emblème du PSOE (parti socialiste espagnol), grandes glaces biseautés des vitrines, tubes de métal chromé, verre opaque, orangé, bleu ou noir en revêtement sous forme de plaques fixées par des boulons chromés, premiers tubes de néon et, surtout, grandes lettres des enseignes d'établissements commerciaux à la typographie sous l'évidente influence élémentariste et de celle du Bauhaus ¹. »

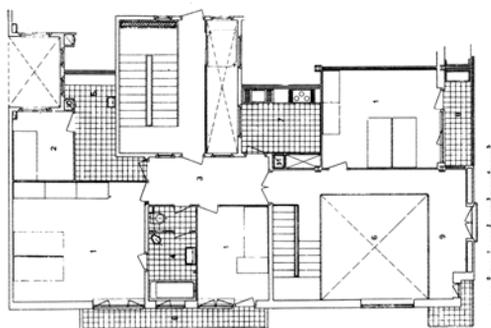
Ce caractère superficiel et décoratif de l'Art déco se développa aussi en architecture, bien que de façon moins caractéristique. Il fut immédiatement absorbé par l'influence des expressionnismes plus ou moins mendelsohniens qui donnèrent forme à la plupart des œuvres d'intentions modernes réalisées durant la République.

Au seuil des années trente on construit à Valence un ensemble urbain culturellement assez exceptionnel qu'on a nommé la *Finca Roja* (la Résidence rouge) dans les rues Jesús, Albacete, Maluquer et Marvá,

¹ Giménez, Emilio et Llorens, Tomás, « La imagen de la ciudad », in *Hogar y Arquitectura* (Madrid), janvier-février 1970.



a



b

Fig. 25 — Sixte Illescas, Casa Vilaró au 43 avenue Coll del Portell à Barcelone, 1929.

Fig. 26 a, b — Josep Lluís Sert et Sixte Illescas, plans de l'immeuble aux n° 342-348 rue Muntaner à Barcelone, 1930-1931.

Première œuvre mûre du rationalisme espagnol. Les intérieurs montrent la disposition en duplex à double hauteur.

réalisations de Sert, qui seront alors bien plus abouties. En 1930, Sert construit la maison Duclos à Séville, sur le modèle de la maison Galobart de Barcelone (disparue).

En 1931, se construisent deux œuvres fondamentales, en pleine orthodoxie rationaliste : la maison de Sert et Illescas (342 Muntaner) et celle de Rodríguez Arias (61 Vía Augusta) qui, plus tard, fut surélevée avec intelligence et respect. En 1934, on inaugure la bijouterie Roca de Sert, au carrefour de la Gran Vía et du Passeig de Gràcia — aujourd'hui légèrement altérée, sans qu'elle ait perdu son image générale ni ses éléments stylistiques — ; inauguration aussi de la maison de Rodríguez Arias (193 Paris), dont la façade montre une volumétrie influencée par Gropius, et celle de Illescas (96 Padua). De la même période les ouvrages de Durán Reynals, le pan coupé du 134 Roger de Llúria, l'admirable maison de la rue Camp d'en Vidal — ayant aussi une façade sur la rue Aribau — d'une pureté de dessin et d'une rigueur de composition qui l'apparente très directement à Terragni et la maison unifamiliale de Can Mora dans la zone de Pedralbes. Les extraordinaires maisons de week-end de Garraf, de Sert et Torres, aujourd'hui méconnaissables, mutilées de façon barbare, furent terminées en 1935. En juin 1936, on expose le pavillon GATCPAC dans le premier salon des Décorateurs du FAD, où Joan Miró peint la fameuse plaque de fibrociment. Peu avant la guerre, Churruga achève la première partie des blocs à volumétrie expressionniste du 419 Diagonal.

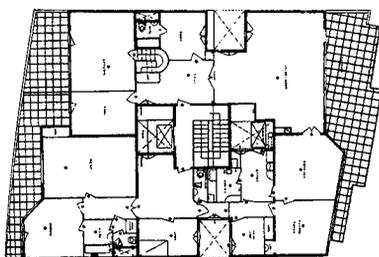
L'œuvre la plus importante de cette époque est le dispensaire central antituberculeux de la rue Torres Amat, ouvrage de Sert, Torres et Subirana. En février 1934 — à partir de quelques études faites en 1933 —, ils amorcent le projet et l'ouvrage est terminé pendant la guerre civile. C'est la pièce fondamentale de l'architecture rationaliste catalane parce qu'elle parvient à représenter à la perfection non seulement toutes les parentés profondément culturelles avec le mouvement moderne, mais aussi quelques apports spécifiques, propres au GATCPAC.

Les œuvres du GATEPAC dans le reste de l'Espagne sont peu nombreuses. García Mercadal fut l'introducteur à Madrid des nouvelles idées ; mais son œuvre se limite pratiquement au Rincón de Goya, plus porté par des intentions fonctionnelles et méthodologiques que par des résultats concrets. C'est une œuvre assez adaptée aux formalismes de la génération de 1925 et, d'une certaine façon, un peu en contradiction avec l'orthodoxie culturelle soutenue par le GATEPAC. Sous la République, García Mercadal poursuit son mouvement organisateur et militant mais il n'y a plus d'œuvre intéressante de lui. Le projet du musée d'Art moderne de Madrid qui lui permit de gagner le prix national d'architecture en 1933 — et pour lequel concoururent aussi Aizpurúa et Labayen, qui obtinrent le second prix —, montre un amoindrissement évident de la créativité et un égarement dans d'ambigus formalismes.

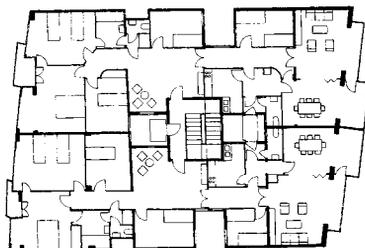
Au Pays basque, au contraire, le talent d'Aizpurúa, accompagné par tout un groupe d'artistes et d'intellectuels formant une génération



a



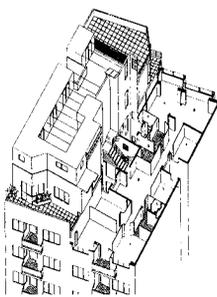
b



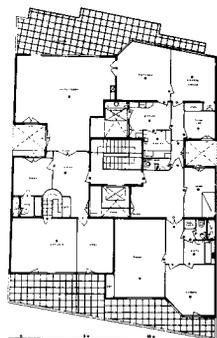
c



a



b

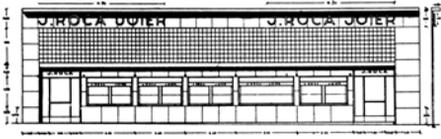


c

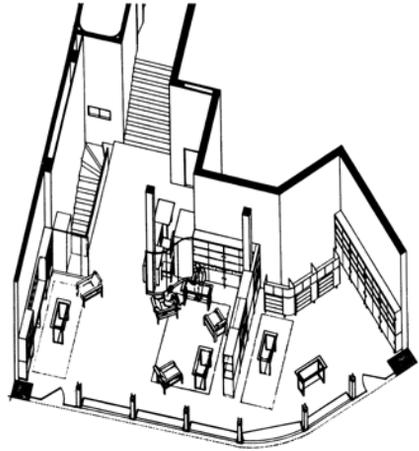
Fig. 27 a, b, c — Germá Rodríguez Arias, façade (a) et plans (b, c) de l'immeuble 61 rue Augusta à Barcelone, 1931.

L'édifice a souffert de transformations aux deux derniers étages et au rez-de-chaussée.

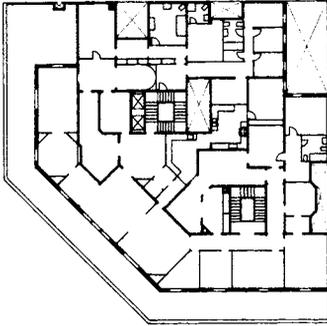
Fig. 28 a, b, c — Germá Rodríguez Arias, immeuble du cinéma Astoria, 193 rue Paris à Barcelone, 1934. Façade (a), élévation (b) et plan (c).



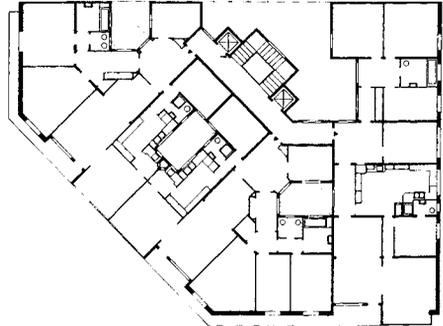
a



b



a



b

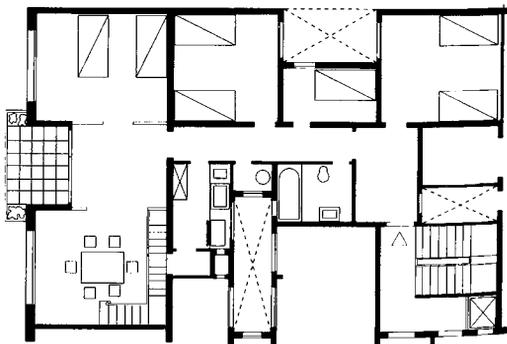


Fig. 29 a, b — Josep Lluís Sert, bijouterie Roca au 18 Passeig de Gràcia à Barcelone, 1934. Élévation (a) et axonométrie (b).

Fig. 30 — Raimon Durán Reynals, immeuble aux 132-138 rue Roger de Llúria à Barcelone, 1935 (a) ; immeuble au 126 rue Roger de Llúria, 1935 (b), à Barcelone.

Fig. 31 — Sixte Illescas, immeuble au 96 rue Padua à Barcelone, 1934.

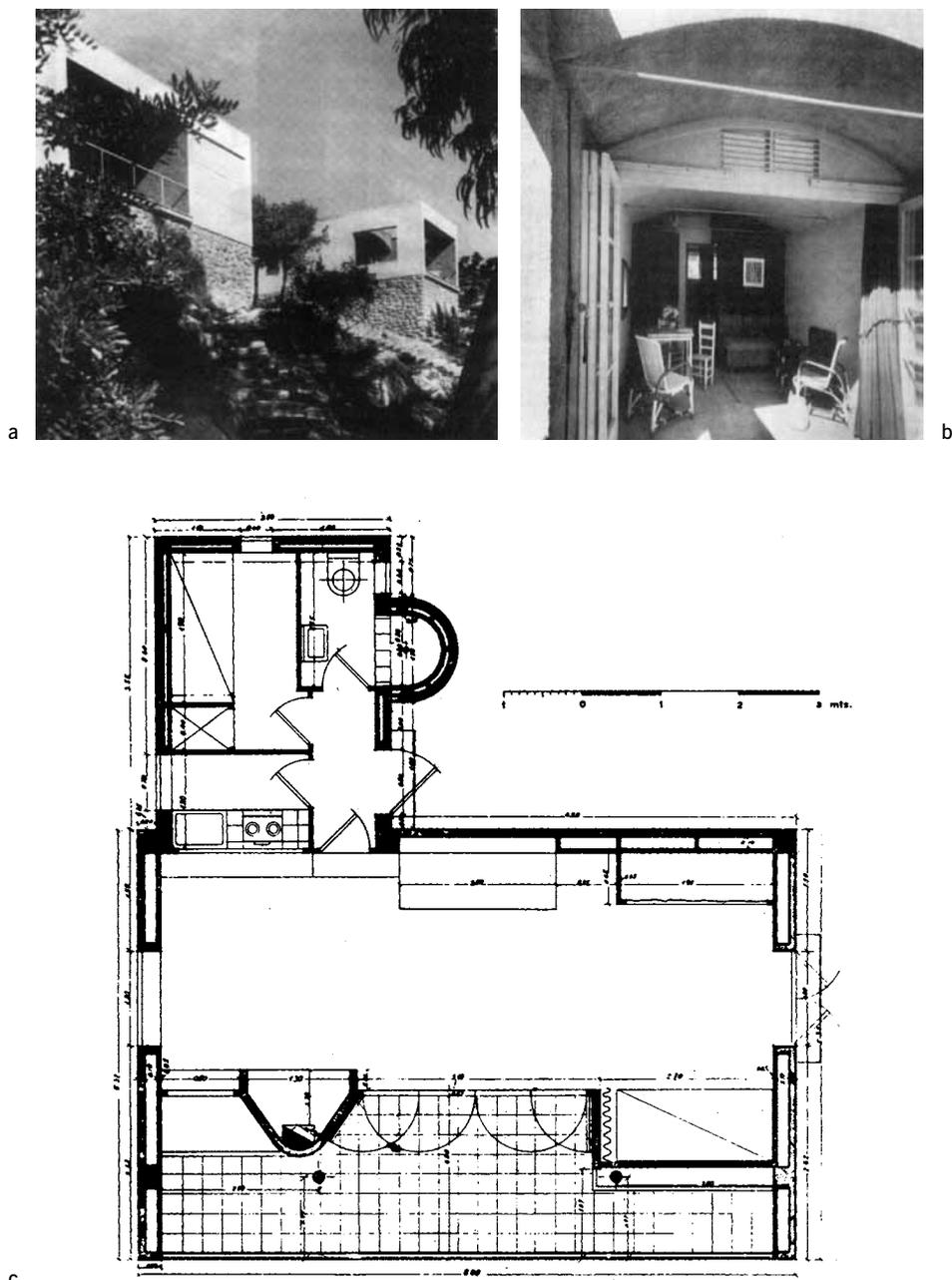


Fig. 34 — Josep Lluís Sert et Josep Torres Clavé, maisons de week-end à Garraf, 1935. Le projet comportait trois modèles : les types A (54,01 m²), B (50,90 m²) et C (51,04 m²). Photographies de l'extérieur (a) (à gauche, maison de type B, à droite, de type C) et de l'intérieur (b) (type C), ainsi qu'un plan (c) d'une maison de type A. Aujourd'hui ces maisons sont complètement altérées. Ce projet montre l'introduction d'un certain esprit « régional » dans le rationalisme.



Fig. 53 — Richard E. Oppel (en collaboration avec Martín Fernández de la Torre), Cabildo Insular à Las Palmas (Grande Canarie), 1935-1940.

Fig. 54 — José Blasco Robles, immeuble appelé *El Frigo* à l'angle des rues Imeldo Seris et Doctor Allart à Santa Cruz (Tenerife), 1935.

La trace de l'expressionnisme

Tout au long de ces notes et d'autres textes consacrés à l'architecture espagnole moderne — surtout au modernisme catalan — nous avons insisté sur la persistance d'un caractère expressionniste, reliant d'une certaine manière les courants stylistiques successifs et les divers milieux culturels d'Espagne. Juan Daniel Fullaondo a écrit de nombreux articles et a fourni une documentation copieuse dans les pages de *Nueva Forma* sur l'expressionnisme espagnol, centrée surtout sur les architectes que nous avons classés ici parmi les rationalistes hétérodoxes. Face à tant de références disparates, il faut cerner cette constante expressionniste et concrétiser sa signification dans chaque cas. On a souvent utilisé le terme pour définir des positions différentes, quoiqu'on puisse, *a posteriori*, trouver dans toutes ces utilisations une base commune dans la forme et le contenu.

Gaudí imposa au modernisme une marque expressionniste qui influença le courant de ses contemporains les plus engagés et de ses successeurs immédiats, spécialement J. M. Jujol et L. Moncunill. Il s'agit, également, d'une possible antériorité au premier expressionnisme allemand qui suit immédiatement la Grande Guerre. Nous avons déjà tenté, en une autre occasion, de le définir : « Nous trouvons chez Gaudí cette volonté de témoigner d'une crise plus que de proposer une alternative et cette attitude anti-académique et "anti-imitative" visant à ne pas perdre le contact avec le reste du monde et qui conduisit les artistes de *Die Brücke* au figuratif déformé et à l'emploi du grotesque et du symbolique. Ou, plus exactement, la spiritualité est à voir comme un acte de libération selon les chemins purement existentiels que définirent ceux du *Blaue Reiter*. »

Mais jusque dans le champ formel strict on peut déceler des coïncidences évidentes avec le mouvement expressionniste. L'analyse de Dennis Sharp dans *Modern Architecture and Expressionism*¹ permet d'aboutir à des précisions concrètes : la liberté interprétative des précédents historiques ; l'usage du béton comme matériau aux possibilités sculpturales grâce à son monolithisme et à sa plasticité qui, chez Gaudí, paraissent pressenties et revendiquées ; ainsi que l'usage innovant de la brique et de la pierre ;

tiques imposés par le rationalisme. Mais, même en acceptant l'intervention de certains *a priori* formels, ceux-ci sont étonnamment reliés à l'œuvre de Loos plus qu'à celle des maîtres européens du moment, avec qui un lien historique direct à la Sécession serait discernable. La libre interprétation de ce lien marque déjà une certaine parenté idéologique avec l'expressionnisme et plus encore si on relie cette trace (par l'intermédiaire de Loos) à la Sécession viennoise qui, comme nous le verrons, a, d'une certaine manière, un rôle historique parallèle. Des considérations semblables — mais sans références loosiennes aussi immédiates — pourraient se justifier à propos du club nautique de Saint-Sébastien de J. M. Aizpurúa et J. Labayen.

Dans certains cas isolés, l'expressionnisme se manifeste, stylistiquement, de façon assez littérale, dans des œuvres du GATEPAC. Le cas le plus clair est le cinéma Astoria de Barcelone, œuvre de G. Rodríguez Arias — inclus dans le bâtiment déjà mentionné, rue Paris — qui utilise le même lexique que le cinéma Universum de Berlin que l'on doit à Erich Mendelsohn. Cet exemple s'explique surtout par la grande influence qu'eut dans toute l'Europe, et spécialement en Espagne, l'œuvre de Mendelsohn qui créa une nouvelle typologie — plus stylistique que structurelle — des grandes salles de spectacle pendant les années trente. Il manifeste, par ailleurs, une contradiction formelle, peu fréquente dans le GATEPAC : la façade de l'édifice et la succession de vestibules — aujourd'hui malheureusement mutilés — restent fidèles à une ligne bauhausienne qui disparaît subitement à l'entrée dans la salle de projection. Ainsi, plus qu'une adhésion culturelle, c'est une adaptation conforme à la demande d'un type établi.

En résumé, quand nous signalons des tendances expressionnistes dans l'œuvre du GATEPAC, nous nous référons à certains indices antidogmatiques qui, dans la majorité des cas, se limitent aux conséquences formelles d'un réalisme constructif ou d'une interprétation de ce qui est populaire, mais qui souvent tendent à l'usage, rare et timide, de valeurs sémantiques et syntaxiques expressionnistes, sans parvenir à des formules stylistiques concrètes. Essai, donc, d'introduire un élément de détournement contre les dangers de l'homogénéité prétendue du rationalisme.

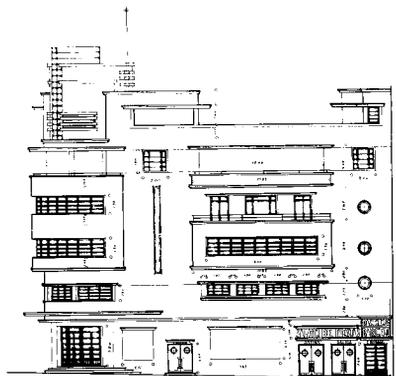
C'est dans l'œuvre de ces architectes qui, dans le présent texte, ont été considérés comme étant à la marge du mouvement rationaliste, que les traces expressionnistes sont les plus nettes et, surtout, sont plus claires que leurs formes.

La formulation la plus claire de ce critère est due à Juan D. Fullaondo dans les articles déjà cités de *Nueva Forma* et nous nous en remettons à eux comme amorce d'une telle redéfinition.

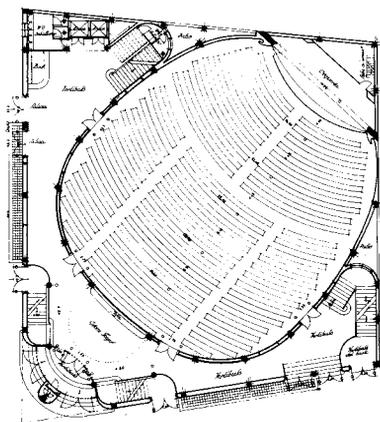
Juan D. Fullaondo explique comment Mendelsohn est passé du langage expressionniste initial — celui que nous avons rapproché du précédent de Gaudí et qui se concrétise avec la tour Einstein à Potsdam et la fameuse série de dessins — à une approche du langage rationaliste. Ce



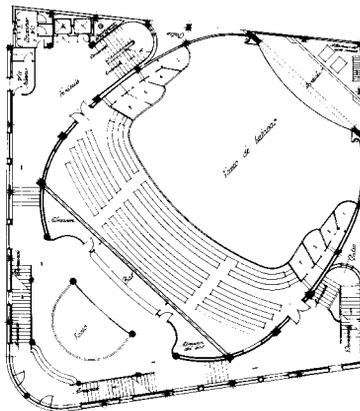
a



b



c



d

Fig. 68 a, b, c, d — Luis Gutiérrez Soto, vue générale (a), élévation (b) et plans (c, d) du cinéma Barceló à Madrid, 1930.

Notices biographiques

José Manuel AIZPURÚA AZQUETA : né en 1904 à Saint-Sébastien, diplômé en 1927 de l'école d'architecture de Madrid, mort en 1936. Il s'installe dans sa ville natale et s'associe avec Joaquín Labayen pour ouvrir une agence. Influencé par les CIAM et les architectes Sartoris et Ponti, il fut à la tête de la génération avant-gardiste du rationalisme espagnol, même si peu de ses projets ont été réalisés. Parmi ses réalisations, on peut citer les Almacenes Generales de Papel (1928) et le club nautique de Saint-Sébastien (1929), véritable bâtiment-manifeste du rationalisme orthodoxe espagnol. Il fut fusillé à Saint-Sébastien en 1936 du fait de son engagement auprès de la Phalange espagnole.

Carlos ARNICHEs MOLTÓ : né en 1897, diplômé en 1922, mort en 1955. Appartient à une génération qui pense et sent en rationaliste. Travaille en équipe avec Martín Domínguez Esteban pour réaliser à Madrid en 1930 les pavillons d'enseignement secondaire de l'Instituto Escuela adaptés au bâtiment de la fondation Rockefeller puis, en 1931, la salle de conférences et la bibliothèque. Ce petit campus s'achève en 1933 par le projet de pavillon des tous petits et la résidence des jeunes filles. Avec Zuazo cette équipe fit le projet de gare de liaison des chemins de fer (1932) et la transformation de la maison Garay (1933).

Pere BENAVENT DE BARBERÁ : né en 1899, diplômé en 1923, mort en 1974. Actif à Barcelone, membre du conseil provincial des Monuments historiques. Ses œuvres les plus représentatives sont du domaine ecclésiastique et son désir le plus vif le porte vers un classicisme vivifié par le savoir populaire avec ce qu'il a de vigueur intuitive. Auteur de plans idéaux pour Barcelone 2000 lors de l'exposition internationale de 1929.

Rafael BERGAMÍN GUTIÉRREZ : né en 1891 à Málaga, diplômé en 1918, mort en 1970 à Madrid. Son histoire est mêlée à celle de Luis Blanco Soler Pérez jusqu'à la fin de la guerre civile. Diplômés la même année de l'école d'architecture de Madrid, ils s'associent pour réaliser la maison des étudiants hispano-américains dans la cité universitaire de Madrid (1929), l'hôtel Gaylord's (1930), l'ensemble Residencia (1930-1932) et feront partie de l'équipe de rédaction de la revue *Arquitectura*. Il travaillera seul sur un certain nombre de réalisations comme les bureaux de l'entreprise Iturbe (1933-1934) et la Casa del Barco (1933). En 1939, il s'exile au Venezuela.

Luis BLANCO SOLER PÉREZ : né en 1894, diplômé en 1918, mort en 1988. Son histoire est mêlée à celle de Rafael Bergamín Gutiérrez jusqu'à la fin de la guerre civile. Diplômés la même année de l'école d'architecture de Madrid, ils s'associent pour réaliser la maison des étudiants hispano-américains dans la cité universitaire de Madrid (1929), l'hôtel Gaylord's (1930), l'ensemble Residencia (1930-1932) et feront partie de l'équipe de rédaction de la revue *Arquitectura*. En 1939, il reprend seul son activité à Madrid. Il deviendra le président du collège des architectes de Madrid et dirigera l'académie des Beaux-Arts de San Fernando.

Antoni BONET CASTELLANA : né en 1913 à Barcelone, mort en 1989. Installé d'abord à Barcelone, il travaille pour Josep Lluís Sert et Josep Torres Clavé tout en achevant ses études. Comme Sert, il part à Paris travailler pour Le Corbusier. En 1939, il part s'installer en Argentine où il crée, avec les architectes Jorge Ferrari Hardoy et Juan Kurchan, la chaise BKF. Après-guerre, il réalise en Uruguay un grand ensemble urbain, Punta Ballena, comprenant bâtiments publics et logements, conforme à la charte d'Athènes, tout en l'adaptant. Dans les années 1960, il ouvre des ateliers en Espagne ; il réalise notamment, à Barcelone, la villa La Ricarda (1953-1962) et, avec Josep Puig Torné, Viviendas Mediterraneo (1960-1966), le cynodrome Meridiana (1962-1963) et la tour Urquinaona (1966-1973).

Félix CANDELA : né en 1910 à Madrid, diplômé en 1936 de l'académie des Beaux-Arts de San Fernando à Madrid. En 1939, il vint grossir les rangs des exilés espagnols au Mexique. Très marqué par les voiles de béton de Torroja, il mit au point la voûte en forme de paraboloïde hyperbolique qu'il utilise pour la première fois dans le pavillon des rayons cosmiques à la cité universitaire de Mexico (avec Jorge González Reyna, 1952). Il appliqua ce système dans le domaine des bâtiments industriels et dans de nombreuses églises, souvent monumentales, comme Santa María Miraculosa à Mexico (1954) ; c'est dans ce type de bâtiments, notamment, qu'il développe ses qualités de plasticien mises au service de l'architecture, où l'influence de Gaudí se fait sentir. Il réalise aussi la bourse de Mexico (1954), l'usine Texas Instruments de Dallas (avec O'Neal Fort et Associés, 1957), le palais des sports de Magdalena Mixhuca (avec Euriq Castañeda et Antonio Peyri, 1968), tout en enseignant dans différentes universités. Depuis 1977, il collabore à différents projets dans les pays du Golfe : université de Djedah en Arabie Saoudite (1977), l'université islamique de Ryadh (1994)...

Ricardo CHURRUCA DOTRES : né en 1900, diplômé en 1926, mort en 1963. Il figure au début de sa carrière parmi un groupe d'architectes novateurs.

Raimon DURÁN REYNALS : né en 1897, diplômé en 1926, mort en 1966. Actif à Barcelone dans le second quart du XX^e siècle. Il construisit avec distinction d'innombrables grands immeubles et pavillons hors ville. Son amour de la Renaissance italienne se manifeste souvent dans ses œuvres qui ne sont ni des dérivés d'architecture populaire ni des adaptations fonctionnalistes.

Víctor EUSA : né en 1894 à Pampelune, diplômé en 1920, mort dans sa ville natale en 1990. Son œuvre est extrêmement marquée par la Sécession viennoise et notamment par Otto Wagner, par un romantisme architectural, par la recherche d'un rendu constructif et décoratif du spirituel et du religieux, par l'art décoratif et l'architecture arabes. Ses principales réalisations sont le Grand Kursaal de Saint-Sébastien (concours remporté avec Saturnino Ulargui en 1920), l'église et le couvent de la Milagrosa à Pampelune (1928), le casino Eslava à Pampelune (1931), l'asile de San Manuel y San Severino à Tafalla (1933), les colonies de vacances à Zudaire et à Fontarabie (1933)... Architecte municipal de 1937 à 1941 à Pampelune, il marqua très profondément le visage de la ville où il dessina même des espaces verts.

Casto FERNÁNDEZ SHAW : né à Madrid en 1896 dans une famille de tradition littéraire, diplômé en 1919, mort en 1978. Ses œuvres le mirent en contact avec le monde de l'ingénierie et du calcul qui le fascinait. Il travailla pour la Compania Urbanizadora Metropolitana avec les frères Otamendi et les ingénieurs Andrés Arillaga et Santiago Rodríguez selon un style expressionniste sous l'influence de Antonio Palacios. Ses stations-service aux formes assez explicites sont des manifestes modernes. Il participe au concours pour le phare de Colón en proposant une énorme tour à profil hyperbolique enveloppée d'un hélicoïde abritant une basilique, un musée et un restaurant.

Index

- Aalto, Alvar : 67, 85.
- Aguinaga, Eugenio María : 82, 83 *hd*.
1932-1934, Carthagène, l'institut d'enseignement secondaire, avec J. M. Aizpurúa : 82, 83 *hd*.
- Aguirre, Agustín : 25, 36, 37 *h*, 39.
1928-1935, Madrid, les facultés de philosophie et de lettres, de droit et de pharmacie de la cité universitaire : 36, 37 *h*, 39.
- Agustí : 137.
- Aizpurúa, José Manuel : 17, 64-65, 68-69, 76, 82, 83, 84-85, 87, 95, 102, 105, 119, 131, 137.
1927, Saint-Sébastien (mont Ulía), projet de restaurant, avec J. Labayen : 82.
1928, Saint-Sébastien, les Almacenes Generales de Papel, avec J. Labayen : 82.
1928, Saint-Sébastien, le Salón Sacha, avec J. Labayen : 82.
1928, Saint-Sébastien, le Yacare Bar Club, avec J. Labayen : 82.
1928, Saint-Sébastien, le cabinet des architectes au 32 rue Prim, avec J. Labayen : 82, 83 *hg*.
1929-1933, Saint-Sébastien, le club nautique, avec J. Labayen : 83 *b*, 84-85, 87, 95, 119.
1932-1934, Carthagène, l'institut d'enseignement secondaire, avec E. Aguinaga : 82, 83 *hd*.
1933, Saint-Sébastien, projet pour un hôpital, avec J. Labayen, Lagarde et M. Sánchez Arcas : 82.
1935, Saint-Sébastien, projet de l'extension d'Amara, avec J. Labayen : 82.
- Albert, Lluís : 114.
- Alberti, Rafael : 26.
- Alcalá Zamora, Niceto : 15, 24, 34.
- Alexandre, Vicente : 26.
- Alonso, Dámaso : 26.
- Alphonse XIII : 5, 17.
- Alvarez, Ramón Aníbal : 65.
- Alzamora, Cristófor : 48, 64-65.
- Amann, Emiliano : 50.
- Anasagasti, Teodoro : 26, 116, 137.
- Araluce, Pedro : 137.
- Arana : 137.
- Arderiu, Antoni : 65.
- Areso : 137.
- Argilés, Ramón : 113-115.
1933, Sitges, le casino Platja d'Or : 114.
1936, Lleida, clinique Vázquez de Parga, Rambla d'Aragó : 114.
1936, Barcelone, termine la Casa de los Alemanes au 275 rue Arago, commencée par J. Goday : 114.
- Arguinzoniz, Javier : 137.
- Arillaga, Andrés : 137.
- Armengou, Pere : 48, 64-65.
- Arniches Moltó, Carlos : 25, 27, 38 *b*, 39, 96 *b*, 97, 99, 136.
1932-1933, Madrid, Instituto-Escuela, 129 rue Serrano, avec M. Domínguez : 38 *b*, 39, 97, 136.
- Arroyo, Jerónimo : 137.
- Arzadun, Fernando : 120.
- Aspiroz, José : 25.
- Asplund, Gunnar : 97.
- Auñón : 137.
- Ayala, Francisco : 21.
- Azaña, Manuel : 24, 127.
- Azorín : 137.
- Bahamonte : 137.
- Baldellou, Miguel Angel : 39, 115.
- Bassegoda, Bonaventura : 115.
- Basterra, Ramon de : 137.
- Behrendt, Walter Curt : 27.
- Behrens, Peter : 62.
- Bellido, Luis : 26, 127.
1921, deuxième projet pour la réforme interne de la ville de Bilbao, avec L. Lacasa et Esteban de la Mora : 127.
- Benavent, Pere : 17, 45, 102, 110, 111, 112 *h*, 113, 115.
1930, Barcelone, le projet d'immeuble au 145 rue Paris : 113.
1931, Barcelone, le projet d'immeuble au 326 rue Balmes : 113.
1933, Barcelone, l'immeuble au 56 rue Gaudí : 110, 111.
1935-1936, Barcelone, la transformation de l'immeuble aux n° 104-108 Passeig de Gràcia : 112 *h*, 113.
- Benet, Rafael : 28, 43, 58, 63.
- Benlliure, Mariano : 137.
- Berg, Max : 120.

- Bergamín, José : 90.
- Bergamín, Rafael : 17, 20-21, 24-28, 30, 31, 37b, 39, 89-90, 91, 92, 93h, 99-100, 125, 130, 137.
1928, Madrid, Fundación del Amo, avec L. Blanco Soler : 37b, 39, 90.
1928-1929, Madrid, l'immeuble du marquis de Villora, 130 rue Serrano : 28, 30, 31, 90.
1930, prix au concours organisé pour l'aéroport de Madrid, avec L. Blanco Soler : 92, 93 h.
1931, Madrid, hôtel Gaylord's, avec L. Blanco Soler : 91 hd, 92.
1931-1933, Madrid, Parque Residencia, avec Blanco Soler : 90, 91 hg.
1933, Madrid, l'école des infirmières-visiteuses dans l'hôpital du roi : 92.
1933, Saragosse, maison unifamiliale Bergua Olivan : 92.
1933-1936, Madrid, Colonia del Viso : 90, 91b, 100.
1935, Salamanque, projet de sanatorium non achevé : 92.
- Bergós, Joan : 42, 115.
- Berlage, Henrik Petrus : 50.
- Bertrán de Quintana : 137.
- Besteiro, Julián : 136.
- Bilbao, Tomás : 102, 104h, 137.
1934, Indauchu, bloc d'habitations : 102, 104 h.
- Blanch : 137.
- Blanco Soler, Luis : 25-26, 37b, 39, 90, 91h, 92, 93h, 130.
1928, Madrid, Fundación del Amo, avec R. Bergamín : 37b, 39, 90.
1930, prix au concours organisé pour l'aéroport de Madrid, avec R. Bergamín : 92, 93 h.
1931, Madrid, hôtel Gaylord's, avec R. Bergamín : 91 hd, 92.
1931-1933, Madrid, Parque Residencia, avec R. Bergamín : 90, 91 hg.
- Blasco Robles, José : 100, 101 b.
1935, Tenerife, Santa Cruz, l'immeuble au 108 Rambla General Franco : 100.
- Bohigas, Oriol : 5, 9, 11, 13-14.
- Bona, Eusebi : 43, 57, 113.
1929, Barcelone, Exposition internationale, le palais des Projections : 57.
- Bonet, Antoni : 64, 67, 86, 131-132, 134-135, 137.
1937, Paris, Exposition internationale, pavillon de la république espagnole, avec Sert et L. Lacasa, reconstitué dans le parc du Vall d'Hébron à Barcelone en 1992 : 86, 131-132, 134-135.
- Bonet Garí, Lluís : 105, 140.
1930, Barcelone (quartier de Sant Adrià del Besós), usine Polydor : 106.
- Borobio, José : 25, 99.
- Borobio, Regino : 99.
- Botella, Javier : 137.
- Bourgeois, Victor : 67.
- Bravo, Pascual : 38h, 39, 140.
1933, Madrid, l'école d'architecture de la cité universitaire : 38h, 39.
- Breuer, Marcel : 67.
- Buchanan : 11.
- Cabrera, Blas : 140.
- Calder, Alexander : 67, 132.
- Calvo, Víctor : 64-65.
- Camifia, Mario : 49.
1910-1914, Gortiz (Vizcaya), le sanatorium : 49.
- Candela, Félix : 137.
- Canella, Guido : 15, 43.
- Capdevila : 137.
- Cardenal, Carles : 115.
- Cárdenas, Manuel : 137.
- Caridad Mateo, José : 137.
- Casals, Pablo : 140.
- Cassanyes : 67.
- Castelar, Emilio : 130.
- Castro : 137.
- Catá, Enric : 57.
1929, Barcelone, Exposition internationale, le Palais national, avec P. Cendoya : 57.
- Cendoya, Pere : 57.
1929, Barcelone, Exposition internationale, le Palais national, avec E. Catá : 57.
- Chacel, Rosa : 21.
- Chueca, Fernando : 137.
- Churriguera, José : 87.
- Churruga, Ricardo : 48, 62, 64, 76, 79b, 87.
1935-1940, Barcelone, les blocs des n° 419-421 Diagonal : 76, 79b, 87.
- Ciam : 7, 11, 21, 27, 34, 63, 67-68, 73, 84, 89.
- Cirpac : 62-64, 67, 110.
- Coll : 137.
- Costa, Lope : 10.
- Creixells, Joan : 21.
- Detrell : 137.
- Deu : 137.
- Díaz Langa, Joaquín : 137.
- Díaz Sarasola : 82, 137.
- Diego, Gerardo : 26.
- Dieste, Rafael : 21.
- Díz, Guillermo : 130.
1933-1936, Madrid, école maternelle Fernández Moratín, avec B. Giner de los Ríos et A. Vallejo : 130.
1936, Madrid, le groupe scolaire Lope de Vega, avec B. Giner de los Ríos : 130.
1936, Cercedilla, colonie scolaire permanente d'altitude, avec B. Giner de los Ríos : 130.
- Doménech, Pere : 43, 56, 57.
1929, Barcelone, Exposition internationale, le stade : 57.
- Doménech y Montaner, Lluís : 12, 105.
- Domingo, Marcelino : 129.

- Domínguez, Martín : 25, 27, 38*b*, 39, 96*b*, 97, 99, 137.
1932-1933, Madrid, Instituto-Escuela, 129 rue Serrano, avec C. Arniches : 38*b*, 39, 97, 136.
- D'Ors, Eugeni : 41, 113.
- Dudok, Willem M. : 50, 102, 106.
- Durán Reynals, Raimon : 21, 56, 58, 64, 76, 78*m*, 79*h*, 95, 140.
1927-1929, Barcelone, Exposition internationale, le palais des Arts graphiques, avec Pelayo Martínez : 56, 58.
1933, Barcelone, la maison unifamiliale de Can Mora : 76.
1933-1935, Barcelone, l'immeuble du 16 rue Camp d'en Vidal : 76, 79*h*, 95.
1935, Barcelone, le pan coupé aux n° 132-138 rue Roger de Llúria : 76, 78*m*.
- Eced, Vicente : 94*h*, 95, 120, 137.
1931-1933, Madrid, immeuble Carrión sur la Grand Via, avec Martínez Feduchi : 94*h*, 95, 120.
- Echevarría : 137.
- Escorsa : 137.
- Esteban de la Mora, Santiago : 64, 127, 137.
1921, deuxième projet pour la réforme interne de la ville de Bilbao, avec L. Lacasa et Bellido : 127.
- Eusa, Víctor : 50, 51, 102, 103*h*, 103*bd*, 120, 124.
1920, Saint-Sébastien, le Grand Kursaal : 50.
1925, Alcoy, le viaduc de Sant Jordi, avec les ingénieurs Redón et Monzón : 50, 51*h*.
1926, Pampelune, le collège de San Miguel : 50.
1926-1927, Pampelune, Santa Casa Misericordia : 50.
1928, Pampelune, l'église et le couvent de La Milagrosa : 50, 51*b*.
1929, Pampelune, immeubles de la place Príncipe de Viana : 102.
1930, Pampelune, immeubles de la rue García Castañón : 103*bd*.
1931, Pampelune, le séminaire de San Miguel : 103*h*.
1931, Pampelune, le casino Eslava : 102.
1933, Pampelune, l'Asilo de Tafalla : 102.
1933, Pampelune, la maison Erroz : 102.
- Fábregas, Francisc : 48, 62, 133, 137.
- Falla, Manuel de : 140.
- Farrés, Eduard : 56.
- Fernández Balbuena, Gustavo : 26, 130, 137.
- Fernández del Castillo : 90.
- Fernández Quintanilla, Eugenio : 125.
- Fernández Shaw, Casto : 25, 27-28, 29, 92, 93*m*, 93*bg*, 95, 120, 122*hg*, 124-125.
1927, Madrid, la station-service des pétroles Porto-Pi, au 18 rue Alberto Aguilera : 28, 29.
1929, projet d'aéroport : 92, 93*m*.
1935, Madrid, clinique Luque : 95.
- Ferrán, Carlos : 137.
- Ferrant, Angel : 90.
- Ferrer y Guàrdia, Francisc : 136.
- Ferrero, Francisco Javier : 98*b*, 99, 120.
1934, Madrid, le marché municipal de la place Olavide : 98*b*, 99, 120.
- Finsterlin, Hermann : 118.
- Fisas, Antoni : 114.
1936, Barcelone, clinique San Josep de la Muntanya : 114.
- Fleischer, Miguel : 17, 31, 33, 34, 54.
1930, Madrid, Casa de las Flores, avec S. Suazo : 17, 31, 33, 34, 54.
- Florensa, Adolf : 41-42, 57, 113, 115.
1929, Barcelone, Exposition internationale, l'une des colonnades de la place d'Espagne : 57.
- Florensa Ollé : 137.
- Flores, Carlos : 25, 34, 49, 62, 97.
- Flórez, Antonio : 97, 129-130.
1913, Madrid, pavillon de la résidence des étudiants de la Colina de los Chopos : 97.
- Foix, J. V. : 21.
- Folguera, Francisc : 17, 20, 42, 45, 46, 47, 57, 106, 107*h*, 113, 123, 140.
1926-1929, Barcelone, Exposition internationale, le Village espagnol, avec R. Reventós, X. Nogués et M. Utrillo : 57.
1929, Barcelone, Casal de Sant Jordi, rue Casp : 45, 46, 47, 123.
1932-1935, Collsacabra, la maison El Llorá : 106, 107*h*.
- Fontquerni, E. : 136.
- Forestier, Jean-Claude : 56-58.
1911-1914, Séville, le parc Marie-Louise : 58.
1914-1922 fini en 1929, Barcelone, Exposition internationale, le jardin paysager, avec N. Rubió Tudurí et R. Reventós : 56.
- Franco : 7, 17.
- Fullaondo, Juan Daniel : 49, 84, 117, 119-120, 139.
- Galí, Francisc : 42.
- Galíndez, Manuel Ignacio : 102, 104*bg*.
1931, Bilbao, l'édifice de La Aurora, 4 place de la Moyúa : 102.
1932-1934, Bilbao, l'édifice de La Equitativa, au 7 rue Alameda de Mazarredo : 102, 104*bg*.
Fin des années trente, Bilbao, l'édifice Iberduero, 8 rue Gardoqui, avec J. de Madariaga et I. M. Smith : 102.
- García Herrera : 137.
- García Lorca, Federico : 26, 67, 140.

- García Mercadal, Fernando : 7, 20-21, 22, 25-27, 31, 32, 45, 62-65, 73, 76, 82, 90, 116, 125, 137.
1927-1928, Saragosse, le Rincón de Goya : 31, 32, 45, 62-63, 73.
Entre 1930 et 1936, Madrid, quatre immeubles sur la Castellana : 90.
1933, Madrid, projet de musée d'art moderne : 76, 82.
- Garnier, Tony : 43.
- Gasch, Sebastià : 67.
- Gassol, Ventura : 73.
- GATCPAC : 7, 9-11, 16-17, 20, 23, 62, 64, 66b, 67-70, 71h, 72b, 73, 76, 82, 84-87, 95, 105, 115, 128, 130.
1929-1933, Barcelone (Gavá et Castelldefels), la Ciutat de Repos : 65, 69, 70, 71h, 73, 87.
1931-1936, Barcelone, le projet d'urbanisation de Diagonal : 72b, 73, 82, 115.
1932-1936, Barcelone, Pla Macià, avec Le Corbusier et Pierre Jeanneret : 9-11, 17, 66b, 73, 85-86, 128.
1933, Barcelone, projet pour le lotissement d'un îlot dans l'Ensanche Cerdà, avec Le Corbusier et Pierre Jeanneret : 65.
1934-1938, Barcelone, le dispensaire antituberculeux de la rue Torres Amat, avec J. Torres Clavé, J. Subirana et J. L. Sert : 76, 81, 86-87.
1936, un pavillon pour le premier salon des Décorateurs du FAD : 76.
- GATEPAC : 6, 7, 16-17, 20, 24, 26, 31, 48-49, 64-65, 66h, 67, 69, 76, 82, 84-86, 89, 102, 105, 110, 111, 113-115, 118-119, 123-124, 131-133, 136.
- Gaudí, Antoni : 11-12, 41-43, 65, 87-88, 117-119, 140.
- Gay : 137.
- Giedion, Siegfried : 62, 67.
- Gil Robles, José María : 24, 127.
- Giménez, Emilio : 52.
- Giménez Caballero, Ernesto : 27.
- Gimeno Pérez : 137.
- Giner de los Ríos, Bernardo : 26, 58, 97, 125, 129-130, 136-137.
1931, Madrid, le groupe scolaire Francisco Giner : 130.
1931, Madrid, le groupe scolaire Emilio Castelar : 130.
1933-1936, Madrid, école maternelle Fernández Moratín, avec G. Diz et A. Vallejo : 130.
1936, Madrid, le groupe scolaire Lope de Vega, avec G. Diz : 130.
1936, Cercedilla, colonie scolaire permanente d'altitude, avec G. Diz : 130.
- Goday Casals, Josep : 41, 56, 58, 106, 109, 114, 1926, Barcelone, l'immeuble Cumella dans la Gran Vía : 106.
1929, Barcelone, Exposition internationale, le palais de la Ville, 2 rue de la Guàrdia Urbana : 56, 58.
1932, Barcelone, le groupe scolaire Collaso y Gil, 109 bis rue Sant Pau : 41, 56, 106, 109.
1932-1934, Barcelone, l'immeuble Conill, 1 rue Major de Gràcia : 106.
1935, Barcelone, l'immeuble du 57 rue Roger de Llúria : 106.
Avant 1936, Barcelone, commence la Casa de los Alemanes au 275 rue Arago, terminée par R. Argilés en 1936 : 114.
- Gómez de la Serna, Javier : 90.
- Gómez de la Serna, Ramón : 90.
- González, Juli : 132.
- González Alvarez, Aníbal : 58.
1929, Séville, Exposition ibéro-américaine, la place d'Espagne : 58.
1929, Séville, Exposition ibéro-américaine, la place d'Amérique : 58.
- González Esplugas, Josep : 64.
- Goya, Francisco : 63.
- Graves, Michael : 8.
- Greber, Jacques : 132.
- Greco, Domenikos Theotokopoulos, Le : 87.
- Gregotti, Vittorio : 8, 43.
- Grijalbo, Joan : 133.
- Gropius, Walter : 5, 8, 27, 67, 76, 84-85, 106.
1914, usine expérimentale présentée lors de l'exposition du Werkbund à Cologne (Allemagne), avec A. Meyer : 84.
1929-1930, Berlin, complexe d'habitations : 8.
- Guardiola, Juan : 137.
- Gudiol, Josep : 137.
- Guillén, Jorge : 26, 140.
- Guitart, Benito : 26.
- Gutiérrez Soto, Luis : 25, 92, 94b, 95, 96h, 102, 120, 121, 122b, 138, 139-140.
1930, Madrid, cinéma Barceló : 95, 120, 121.
1930, Madrid, ancien aéroport : 94b, 95, 120.
1931, Madrid, piscine La Isla : 95, 120, 122b.
1934, Barcelone, l'immeuble de la place Urquinaona : 95.
1941-1942, Madrid, ministère de l'Air : 138, 139.
- Häring, Hugo : 120.
- Hitler, Adolf : 132, 139.
- Hoffmann, Ludwig : 41, 43.
- Höger, Fritz : 120.
1921-1923, Hambourg (Allemagne), Chileshaus : 120.

- Illescas, Sixte : 21, 48, 62, 64-65, 70, 73, 74, 75, 76, 78*b*, 85-86, 118.
 1929, Barcelone, la maison Vilaró au 43 Coll del Portell : 73, 74*h*, 85-86.
 1930-1931, Barcelone, l'immeuble au 342-348 rue Muntaner, avec Sert : 70, 74*m*, 74*b*, 75, 76, 85-86, 118.
 1934, Barcelone, l'immeuble du 96 rue Padua : 76, 78*b*.
- Iñiguez : 137.
- Iofan, Boris : 132.
- Ispizúa, Pedro : 102, 104*bd*, 105, 123.
 1932-1933, Bilbao, groupe scolaire Luis Briñas : 104*bd*, 123.
- Jansen, Herman : 19-20, 125-126.
 Madrid, plan régional de Madrid, approuvé en juin 1936, en collaboration avec S. Zuazo : 19-20, 125-126.
- Jara, Cayetano de la : 137.
- Jeanneret, Pierre : 9-11, 17, 66*b*, 70, 73, 85-86.
 1932-1936, Barcelone, Pla Macià, avec le GATCPAC et Le Corbusier : 9-11, 17, 66*b*, 73, 85-86, 128.
 1933, Barcelone, projet pour le lotissement d'un îlot dans l'Ensanche Cerdà, avec le GATCPAC et Le Corbusier : 65.
- Jiménez, Juan Ramón : 26.
- Jujol, Josep Maria : 41, 56, 117.
- Juncosa, Enrique : 137.
- Junoy, Josep M. : 21.
- Labayen, Joaquín : 17, 64-65, 76, 82, 83*hg*, 83*b*, 84-85, 87, 95, 105, 119.
 1927, Saint-Sébastien (mont Ulía), projet de restaurant, avec J. M. Aizpurúa : 82.
 1928, Saint-Sébastien, les Almacenes Generales de Papel, avec J. M. Aizpurúa : 82.
 1928, Saint-Sébastien, le Salón Sacha, avec J. M. Aizpurúa : 82.
 1928, Saint-Sébastien, le Yacare Bar Club, avec J. M. Aizpurúa : 82.
 1928, Saint-Sébastien, le cabinet des architectes au 32 rue Prim, avec J. M. Aizpurúa : 82, 83*hg*.
 1929-1933, Saint-Sébastien, le club nautique, avec J. M. Aizpurúa : 83*b*, 84-85, 87, 95, 119.
 1933, Saint-Sébastien, projet pour un hôpital, avec J. M. Aizpurúa, Lagarde et M. Sánchez Arcas : 82.
 1935, Saint-Sébastien, projet de l'extension d'Amara, avec J. M. Aizpurúa : 82.
- Lacasa, Fernando : 20, 26, 27, 116.
- Lacasa, Luis : 25, 39, 86, 127, 131-132, 134-135.
 1921, deuxième projet pour la réforme interne de la ville de Bilbao, avec Bellido et Esteban de la Mora : 127.
 1928-1932, Madrid, la résidence des étudiants et les installations sportives de la cité universitaire : 39.
 1928-1932, Madrid, la fondation Rockefeller, avec M. Sánchez Arcas : 39.
 1937, Paris, Exposition internationale, pavillon de la république espagnole, avec J. L. Sert et A. Bonet. Ce pavillon sera reconstitué dans le parc du Vall d'Hébron à Barcelone en 1992 : 86, 131-132, 134-135.
- Lagarde, Eduardo : 82.
 1933, Saint-Sébastien, projet pour un hôpital, avec J. Labayen, J. M. Aizpurúa et M. Sánchez Arcas : 82.
- Largo Caballero, Francisco : 31.
- Lassús : 137.
- Le Corbusier : 5, 6, 9-11, 13, 17, 27, 34, 43, 61-63, 66*b*, 67, 70, 73, 82, 84-88, 105, 110, 116, 120.
 1932-1936, Barcelone, Pla Macià, avec le GATCPAC et Pierre Jeanneret : 9-11, 17, 66*b*, 73, 85-86, 128.
 1933, Barcelone, projet pour le lotissement d'un îlot dans l'Ensanche Cerdà, avec le GATCPAC et Pierre Jeanneret : 65.
- Lerroux García, Alejandro : 24.
- Lino : 137.
- Llopart, Amadeu : 57.
 1929, Barcelone, Exposition internationale, le palais de la Métallurgie : 57.
- Llopis, Rodolfo : 129.
- Llorens, Tomás : 52.
- Lloret, Joaquim : 112*b*, 114, 120.
 1934-1940, Barcelone, clinique Barraquer, au 314 rue Muntaner : 112*b*, 114, 120.
- Loos, Adolf : 5, 28, 41, 43, 47, 90, 119.
- López de Arce : 137.
- López de Ocariz : 137.
- López Delgado, Felipe : 64-65, 82, 120, 122*hd*.
 1930, Madrid, le théâtre Figaro : 120, 122*hd*.
- López González, Miguel : 84, 114.
 1935, Alicante, l'édifice sur la Rambla Mendez Núñez : 84.
 1935, Alicante, édifice sur la rue Bailén : 84.
- López Otero, Modesto : 26, 34.
- Luckhardt, Hans : 118.
- Luckhardt, Wassili : 118.
- Luque, Javier de : 39.
 Les années trente, Madrid, ministère de l'Instruction publique et de la Marine : 39.
 Les années trente, Madrid, l'institut Cajal : 39.
 Les années trente, Madrid, l'institut de Géologie : 39.
- Lurçat, André : 13, 27, 100.
- Lutyens, Edwin L. : 123.
- Macià, Francesc : 9, 73.

- Mackintosh, Charles Rennie : 43.
- Madariaga, Juan de : 102, 137.
Fin des années trente, Bilbao, l'édifice Iberduero, 8 Gardoqui, avec M. I. Galíndez et I. M. Smith : 102.
- Mainer, José Carlos : 140.
- Mallet-Stevens, Robert : 13, 85.
- Manchobas : 137.
- Mandrot, Hélène de : 63.
- Maragall, Joan : 140.
- Marañón, Gregorio : 140.
- Marco, Santiago : 45, 137.
- Marichal, Juan : 140.
- Martí : 137.
- Martín Fernández de la Torre, Miguel : 100, 101 h, 102.
1929-1933, Tenerife, Santa Cruz, le casino principal, 11-12 place de la Candelaria, avec R. E. Oppel : 100.
1931-1932, Grande Canarie, Las Palmas, le cinéma Cuyás, rue Viera y Clavijo, avec R. E. Oppel : 100.
Entre 1932 et 1936, Tenerife, Santa Cruz, le club nautique, avec R. E. Oppel : 100, 102.
Entre 1932 et 1936, Grande Canarie, Las Palmas, les bureaux de l'Instituto Nacional de Previsión (avenue Primo de Mayo), avec R. E. Oppel : 100.
Entre 1932 et 1936, Tenerife, Santa Cruz, l'immeuble du 29 Jesús y María, avec R. E. Oppel : 100.
1933, Tenerife, Santa Cruz, maison Ayala au 89 Rambla General Franco, avec R. E. Oppel : 100.
1935-1940, Grande Canarie, Las Palmas, le bâtiment du Cabildo Insular, rue Bravo Murillo, avec R. E. Oppel : 100, 101 h, 102.
- Martinell, César : 41.
- Martínez, Pelayo : 56, 58.
1927-1929, Barcelone, Exposition internationale, le palais des Arts graphiques, avec R. Durán Reynals : 56, 58.
- Martínez Chumillas, Manuel : 64.
- Martínez Díez : 137.
- Martínez Feduchi, Luis : 90, 94 h, 95, 120, 140.
1931-1933, Madrid, l'immeuble Carrión sur la Grand Vía, avec V. Eced : 94 h, 95, 120.
- Masferrer, Joan : 114.
1936, Barcelone, la clinique Comarcal de Vic : 114.
- Masó, Rafael : 41, 106.
- Mayol, Manuel : 56.
1929, Barcelone, Exposition internationale, le palais de l'Agriculture, avec J. M. Ribas Casas : 56.
- Meier, Richard : 7.
- Melnikov, Konstantin : 85.
1925, Paris, Exposition internationale, le Pavillon russe : 85.
- Mendelsohn, Erich : 27, 84-85, 95, 102, 118-120.
1919-1921, Potsdam (Allemagne), tour Einstein : 118-120.
1927-1928, Berlin (Allemagne), cinéma Universum : 119-120.
1928 et 1929, Stuttgart et Chemnitz (Allemagne), magasins Schocken : 85, 120.
- Menéndez Pelayo, Marcelino : 140.
- Menéndez Pidal, Ramón : 140.
- Mestres Fossas, Jaume : 20, 42, 45, 48, 57-58, 85, 106, 107 b-108, 120, 124.
1929, Séville, Exposition ibéro-américaine, le pavillon de l'Industrie catalane : 45, 58.
1929, Barcelone, le Club Natació : 45.
1929, Barcelone, Exposition internationale, le pavillon de Els Artistes Reunits : 45, 48, 57.
1930-1931, Barcelone, Seix y Barral au 219 rue Provença : 106, 107 b, 120.
1930-1933, Barcelone, l'école Blanquerna, 138-156 Via Augusta : 85, 106, 108.
1933-1936, Barcelone, l'ensemble du 1 place Molina : 106.
Entre 1936 et 1939, Barcelone, réadaptation du bâtiment du conseil de la Sanidad, Passeig Lluís Companys : 106.
- Meyer, Adolf : 84.
1914, usine expérimentale présentée lors de l'exposition du Werkbund à Cologne (Allemagne), avec W. Gropius : 84.
- Mies van der Rohe, Ludwig : 45, 57, 62, 85.
1929, Barcelone, Exposition internationale, le Pavillon allemand : 45, 57.
- Miret : 137.
- Miró, Joan : 76, 132-133.
- Moncunill, Lluís : 117.
- Moneo, Rafael : 126, 128.
- Monzón, Carmelo : 50, 51 h.
1925, Alcoy, le viaduc de Sant Jordi, avec V. Eusa et Redón : 50, 51 h.
- Moore, Charles : 8.
- Moreno Villa, José : 26, 67.
- Mosquera : 137.
- Moya, Luis : 140.
- Muguruza, Pedro : 26, 140.
- Murga : 137.
- Mussolini, Benito : 132, 139.
- Nebot, Francesc de P. : 43.
- Negrín, Juan : 39.
- Nogués, Xavier : 57.
1926-1929, Barcelone, Exposition internationale, le Village espagnol, avec R. Reventós, F. Folguera et M. Utrillo : 57.
- Olbrich, Joseph Maria : 41.
- Oliver, Joan : 21.
- Oliveras, Jordi : 88.

- Oppel, Richard Ernst : 100, *101 h*, 102, 123.
1925, Grande Canarie, Las Palmas, cité-jardin : 100.
1929-1933, Tenerife, Santa Cruz, le casino principal, 11-12 place de la Candelaria, avec M. Martín Fernández de la Torre : 100.
1931-1932, Grande Canarie, Las Palmas, le cinéma Cuyás, rue Viera y Clavijo, avec M. Martín Fernández de la Torre : 100.
Entre 1932 et 1936, Tenerife, Santa Cruz, le club nautique, avec M. Martín Fernández de la Torre : 100, 102.
Entre 1932 et 1936, Grande Canarie, Las Palmas, les bureaux de l'Instituto Nacional de Previsión (avenue Primo de Mayo), avec M. Martín Fernández de la Torre : 100.
Entre 1932 et 1936, Tenerife, Santa Cruz, l'immeuble du 29 Jesús y María, avec M. Martín Fernández de la Torre : 100.
1933, Tenerife, Santa Cruz, maison Ayala au 89 Rambla General Franco, avec M. Martín Fernández de la Torre : 100.
1935-1940, Grande Canarie, Las Palmas, le bâtiment du Cabildo Insular, rue Bravo Murillo, avec M. Martín Fernández de la Torre : 100, *101 h*, 102.
- Ortega y Gasset, José : 21, 26, 90, 140.
Ortiz : 137.
Oud, Jacobus Johannes Pieter : 84.
1920 et 1928, Rotterdam (Pays-Bas), maisons populaires : 84.
Palacio, Alberto del : 49.
1893, en Biscaye, le pont suspendu de Portugaleta : 49.
Patout : 13.
Pecourt Curica, Enrique : 48, 114.
Perales, Francisc : 48, 64, 137.
Pérez, Angel : 93 *bd*, 95, 99.
1931, Cáceres, groupe résidentiel : 93 *bd*, 95, 99.
Pérez Galdós, Benito : 140.
Perret, Auguste : 13, 43-45, 50, 52.
Pi Calleja : 137.
Piacentini, Marcello : 132.
Picasso, Pablo : 87, 132, 140.
Pich y Pon, Joan : 56.
Pingusson, Georges-Henri : 13.
Pisaca, Domingo : 100.
Plaja : 137.
Poelzig, Hans : 62, 118, 120.
Pollini, Gino : 67.
Pradal, Gabriel : 137.
Prat de la Riba, Enric : 41, 42, 56.
Prieto, Indalecio : 19, 23, 65, 70, 127, 128.
Primo de Rivera, Miguel : 5, 20, 23, 34, 42, 47, 56, 139.
Puig Gairalt, Antoni : 20, 42-43, *44 h*, 45, 47-48, 105-106, 124.
1921-1924, Barcelone (quartier de Sarrià), la maison Guarro : 43.
1923-1924, Barcelone, la maison du 46 rue Ample : 43, 106.
1925-1926, Sabadell, la maison Oliver : 43.
1926-1928, Barcelone, l'édifice de la Companyia Barcelona au 6 Via Laietana : 43, 106.
1928-1930, Barcelone, l'usine Myrurgia au 351 rue Mallorca : *44 h*, 45.
1931, Barcelone, la bijouterie Mercadé, Passeig de Gràcia : 105.
1932, Begues, la maison Cervelló : 105.
1932, Barcelone, sa maison 3 rue Granados : 105.
1932, Barcelone, projet pour l'aéroport : 48, 105.
Puig Gairalt, Ramón : 42, 47, 106, 110, 115, 120, 124.
1927, Barcelone (quartier de l'Hospitalet), l'usine Cosme Toda : 47.
1930, Barcelone, l'immeuble des n° 22-26 rue Vallhonrat : 110.
1931-1933, Barcelone (quartier de l'Hospitalet), Els Gratacels : 110, 115, 120.
1932, Barcelone, la maison Pidelaserra aux n° 178-180 rue Balmes : 110.
1933, Barcelone, le marché de Collblanc : 110.
1936, Barcelone (quartier El Masnou), le groupe scolaire Francesc Macià : 110.
Barcelone, la maison du 54 de la Concordia : 110.
Puig y Cadafalch, Josep : 41, 55-56, 115, 137.
1929, Barcelone, Exposition internationale, le palais d'Alphonse XIII et celui de Victoria Eugenia et quatre grandes colonnes ioniques : 55-56.
Pujol : 137.
Ramón y Cajal, Santiago : 21, 140.
Ramonet : 137.
Redón : 50, *51 h*.
1925, Alcoy, le viaduc de Sant Jordi, avec V. Eusa et Monzón : 50, *51 h*.
Reventós, Ramón : 42, *44 b*, 45, 57, 106, 110.
1914-1922 fini en 1929, Barcelone, Exposition internationale, le jardin paysager, avec J.-C. Forestier et N. Rubió Tudurí : 56.
1926-1929, Barcelone, Exposition internationale, le Village espagnol, avec F. Folguera, X. Nogués et M. Utrillo : 57.
1928, Barcelone, le complexe résidentiel aux n° 7-11 Lleida : *44 b*, 45, 110.
Reyes : 127.
Riba, Carlos : 21.
Ribalta, Mariona : 136.
Ribas Casas, Josep María : 56.
1929, Barcelone, Exposition internationale, le palais de l'Agriculture, avec M. Mayol : 56.
Ribas Seva, Ricard : 64-65, 67, 137.
Ribera : 49.
Ribes, Demetri : 50, 52.
1906-1917, Valence, la gare : 52.
1918, Barcelone, l'ancienne gare du nord : 52.
1928, Valence, le magasin Ferrer, place Rodrigo Botet : 52.
Rico, Pedro : 129.

- Rieta, Joaquín : 114.
- Rietveld, Gerrit Thomas : 85.
1924, Utrecht (Pays-Bas), la maison Schröder : 85.
- Ríos, Fernando de los : 129.
- Rivas Eulate, José M. : 26.
- Rivaud : 137.
- Robles, Francisco : 127, 137.
- Ródenas, Domingo : 140.
- Rodríguez Arias, Germá : 48, 62, 64, 76-77, 87, 118-119, 137.
1930-1931, Barcelone, immeuble au 61 Vía Augusta : 76, 77h, 87, 118.
1933-1934, Barcelone, l'immeuble et le cinéma Astoria des n° 193-199 rue Paris : 76, 77b, 119.
- Rodríguez Orgaz, Alfredo : 137.
- Roso, Ricardo : 137.
- Rubió Tudurí, Nicolau María : 41-43, 48, 56, 105, 128, 137, 140.
1914-1922 fini en 1929, Barcelone, Exposition internationale, le jardin paysager, avec J.-C. Forestier et R. Reventós : 56.
1922-1929, Barcelone (quartier de Tibidabo), station de Radio Barcelone : 105.
1923-1926, Barcelone, les jardins Marquina de la place Francesc Macià et du prolongement de Diagonal : 56.
1934, Barcelone, le bâtiment de la Metro Goldwyn Mayer, 201-203 rue Mallorca : 105.
- Ruiz Olmos : 82.
- Saborit, Andrés : 129.
- Sáenz de la Calzada : 82, 137.
- Sagarra : 82.
- Sala Pibernat, Emili : 114.
1936, Barcelone, l'immeuble à l'angle des rues Lluhí y Rissech et Santa Petronila : 114.
- Salinas, Pedro : 26, 140.
- Salmón, Federico : 130.
- Salvador, Fernando : 26, 137.
- Salvador, Amós : 137.
- Salvat Papasseit, Joan : 21, 87.
- Sánchez, Alberto : 132.
- Sánchez Arcas, Manuel : 25-27, 35, 39, 82, 99, 137.
1928-1932, Madrid, la fondation Rockefeller, avec L. Lacasa : 39.
1932-1933, Madrid, la centrale thermique de la cité universitaire, avec E. Torroja : 39.
1933, Saint-Sébastien, projet pour un hôpital, avec J. Labayen, Lagarde et J. M. Aizpurúa : 82.
1933-1935, Algésiras, le marché, avec E. Torroja : 99.
1934-1936, Madrid, le pavillon du rectorat et l'hôpital-clinique de la cité universitaire : 39.
- Santos, Miguel de los : 25, 39.
1934-1936, Madrid, l'école d'odontologie, la faculté des sciences et de médecine de la cité universitaire : 39.
- Sardá, Antoni : 114.
1936, Barcelone, l'immeuble rue Jesús de Reus : 114.
- Scharoun, Hans : 85, 118.
- Segarra : 137.
- Sert, Josep Lluís : 6, 7, 17, 21, 24, 48, 61-64, 67-68, 70, 71b, 72h, 72m, 73, 74m, 74b, 75, 76, 78h, 80-81, 82, 85-87, 88, 110, 113, 115, 118, 131-132, 134-135, 137.
1930, Barcelone, l'immeuble du 36 rue Rosselló : 70, 73, 85, 110, 113.
1930, Séville, la maison Duclos : 76.
1930-1931, Barcelone, l'immeuble au 342-348 rue Muntaner, avec Sixte Illescas : 70, 74m, 74b, 75, 76, 85-86, 118.
1932-1936, Barcelone (quartier Sant Andreu), Casa Bloc, rue Torres y Bages, avec J. Torres Clavé et J. B. Subirana : 17, 70, 71b, 72h, 72m, 85-86.
1934, Barcelone, la bijouterie Roca au carrefour de la Gran Vía et du Passeig de Gràcia : 76, 78 h.
1934-1938, Barcelone, le dispensaire antituberculeux de la rue Torres Amat, avec J. Torres Clavé, J. Subirana et le GATCPAC : 76, 81, 86-87.
1935, Garraf, maisons de week-end, avec J. Torres Clavé : 76, 80, 86, 118.
1937, Paris, Exposition internationale, pavillon de la république espagnole, avec L. Lacasa et A. Bonet. Ce pavillon sera reconstruit dans le parc du Vall d'Hèbron à Barcelone en 1992 : 86, 131-132, 134-135.
1964, Saint-Paul-de-Vence (France), fondation Maeght : 7.
- Sharp, Dennis : 117, 118.
- Smith, Ignacio M. : 102.
Fin des années trente, Bilbao, l'édifice Iberduero, 8 rue Gardoqui, avec J. de Madariaga et M. I. Galíndez : 102.
- Soler Faneca, Joan : 106.
- Soteras, Josep : 114.
1936, Gavá, deux maisons de week-end : 114.
- Speer, Albert : 132.
- Staline, Iossif : 132.
- Steiger, Rudolf : 67.
- Steiner, Rudolf : 118.
- Styclair : 67.
- Subiño, Manuel : 64.
- Subirana, Joan Baptista : 17, 64-65, 70, 71b, 72h, 72m, 76, 81, 85-87.
1932-1936, Barcelone (quartier Sant Andreu), Casa Bloc, rue Torres y Bages, avec J. L. Sert et J. Torres Clavé : 17, 70, 71b, 72h, 72m, 85-86.
1934-1938, Barcelone, le dispensaire antituberculeux de la rue Torres Amat, avec J. Torres Clavé, J. L. Sert et le GATCPAC : 76, 81, 86-87.
- Taut, Bruno : 116, 120.
- Tejero, Germán : 137.
- Tell : 137.

- Terán : 90.
- Terragni, Giuseppe : 21, 70, 76, 82.
- Thones : 67.
- Torres Balbás, Leopoldo : 26-27.
- Torres Clavé, Josep : 17, 24, 47, 64, 67-68, 70, 71*b*, 72*h*, 72*m*, 76, 80-81, 85-86, 118, 131, 133, 137.
- 1932-1936, Barcelone (quartier Sant Andreu), Casa Bloc, rue Torres y Bages, avec J. L. Sert et J. B. Subirana : 17, 70, 71*b*, 72*h*, 72*m*, 85-86.
- 1934-1938, Barcelone, le dispensaire antituberculeux de la rue Torres Amat, avec J. L. Sert, J. Subirana et le GATCPAC : 76, 81, 86-87.
- 1935, Garraf, maisons de week-end, avec J. L. Sert : 76, 80, 86, 118.
- Torroja, Eduardo : 39, 90, 96*b*, 97, 98*h*, 99, 140.
- 1928-1932, Madrid, viaducs de la cité universitaire : 99.
- 1932-1933, Madrid, la centrale thermique de la cité universitaire, avec M. Sánchez Arcas : 39.
- 1933-1935, Algésiras, le marché, avec M. Sánchez Arcas : 99.
- 1935, Madrid, le Frontón Recoletos, avec S. Zuazo : 98*h*.
- 1936, Madrid, hippodrome de la Zarzuela : 96*b*, 97.
- Traver, Vicente : 58.
- Trens, Manuel : 45.
- Turull, Xavier : 114.
- Avant 1934, Barcelone (quartier El Masnou), la maison Balón : 114.
- Avant 1934, Barcelone, la maison-hangar Fernández : 114.
- Ucelay : 137.
- Unamuno, Miguel de : 140.
- Urrutia, Angel : 139.
- Utrillo, Miguel : 57.
- 1926-1929, Barcelone, Exposition internationale, le Village espagnol, avec R. Reventós, X. Nogués et F. Folguera : 57.
- Vallejo, Antonio : 64, 105, 130.
- 1933-1936, Madrid, école maternelle Fernández Moratin, avec G. Diz et B. Giner de los Ríos : 130.
- Vallejo, Luis : 65, 105, 125.
- Vallet : 137.
- Van Doesburg, Theo : 26-27, 116.
- Van Eesteren, Cornelis : 67.
- Venturi, Robert : 10, 123.
- Vicens Vives, Jaume : 20.
- Viedma, Enrique : 52, 53, 54.
- 1929-1933, Valence, l'ensemble urbain la Finca Roja, rues Jesús, Albacete, Maluquer et Marvá : 52, 53.
- Vignole, Jacopo : 110.
- Villa : 67, 137.
- Viollet-le-Duc, Eugène : 13.
- Wagner, Otto : 41, 123.
- Westerdhal, Eduardo : 67.
- Williams, Owen : 105.
- 1930-1932, Nottingham, fabrique Boots : 105.
- Wright, Frank Lloyd : 6, 102.
- Yárnoz, J. : 26, 137.
- Zafra, Juan M. : 49.
- Zambrano, Maria : 21.
- Zavala, Juan de : 21, 26, 63, 137.
- Les années quarante, Barcelone, la banque d'Espagne de la place de Catalogne : 21.
- Zavalo : 137.
- Zevi, Bruno : 123.
- Zuazo, Secundino : 17, 19-20, 24, 26-27, 31, 33, 34, 50, 54, 90, 97, 98*h*, 99, 125-128, 137.
- 1919-1920, premier projet de réforme interne de la ville de Bilbao : 127.
- 1924-1926, Madrid, le palais de la Musique, dans la Gran Vía : 31.
- 1927, Bilbao, l'édifice de la Poste : 31.
- 1930, Madrid, Casa de las Flores, avec M. Fleischer : 17, 31, 33, 34, 54.
- 1930, Madrid, prolongement de la Castellana : 19, 90, 97, 127.
- 1933-1937, Madrid, construction des nouveaux ministères : 127-128.
- 1934-1935, Madrid, le Frontón Recoletos, avec E. Torroja : 98*h*.
- Madrid, plan régional d'extension de Madrid, approuvé en juin 1936, en collaboration avec Herman Jansen : 19-20, 125-126.
- Zubiri, Xabier : 21.

Table

Préface à l'édition française	5
Introduction	15
<i>Chapitre I</i>	
Culture et politique	19
<i>Chapitre II</i>	
La génération de 1925 et la cité universitaire	25
<i>Chapitre III</i>	
La ligne de continuité progressiste en Catalogne	41
<i>Chapitre IV</i>	
Autres foyers de modernité	49
<i>Chapitre V</i>	
Les expositions de 1929	55
<i>Chapitre VI</i>	
GATCPAC-GATEPAC	61
<i>Chapitre VII</i>	
Le rationalisme orthodoxe	69
<i>Chapitre VIII</i>	
Les rationalistes marginaux	89
<i>Chapitre IX</i>	
La trace de l'expressionnisme	117
<i>Chapitre X</i>	
La politique gouvernementale en architecture et urbanisme	125
<i>Chapitre XI</i>	
La guerre civile et les exils	131
Notices biographiques	141
Index	147