

Casas de campo españolas (1930): la revisión de un libro de Alfredo Baeschlin

Juan Antonio GARCÍA-ESPARZA

Doctor en Patrimonio Cultural por la Facultad de Geografía e Historia, Universitat de Valencia. Profesor de la Universitat Jaume I

RESUMEN: El presente artículo emprende una particular reflexión que urde su trama en el ámbito histórico de ciertas tipologías edilicias que trascendieron el ámbito urbano. A pesar de ser un relato que ahonda en lo pretérito, éste es traído al frente para reivindicar su plena vigencia. El análisis sobre la obra tardía de las Casas de campo españolas de Alfredo Baeschlin se realiza por medio del relevante contexto histórico-social en el que fue publicado y donde, ante la necesidad de encontrar una arquitectura identitaria y el afán por situarse al nivel cultural de otros países centroeuropeos, la sociedad obvió ciertos aspectos de la cultura propia. Aspectos inherentes a la arquitectura vernácula que algunos viajeros como Baeschlin, mediante sus relatos adscritos a una ferviente actividad itinerante, no dudaron en exaltar y a la vez comprender para ser adaptados al devenir de los tiempos.

DESCRIPTORES: Territorio. Arquitectura vernácula. Alfredo Baeschlin. Heimatstil.

1. Introducción

La casa de campo ha constituido, prácticamente desde hace un siglo, un lugar de reposo, descanso o tiempo libre de familias residentes en la ciudad. Todavía hoy existe una clara diferenciación entre la casa de campo y la vivienda del oriundo local, la llamada arquitectura vernácula. Una diferenciación todavía patente, tanto en la forma en que éstas han ocupado el territorio como en su configuración, espacial interna y estética externa. Así, la construcción en el ámbito rural se transforma al ritmo que lo hacen los materiales y las esperanzas y expectativas de quienes las habitan.

Divergencias estéticas y técnicas, educativas y morales, que trascienden prácticamente cien años y que todavía hoy no han encontrado una clara acotación, una firme segregación o tan siquiera una mera reflexión con tal de comprender las diferencias entre lo ingénito y los estilismos.

Una ocupación del territorio que la casa de campo abanderó como la segunda residencia de familias acomodadas urbanas y que actualmente ha trascendido a un gran porcentaje de las familias que residen en la ciudad, siendo ésta una ocupación que ha evolucionado en número y dispersión llegando a influir directamente tanto en los trazados y

Recibido: 07.02.2012; Revisado: 31.05.2012
e-mail: juan.garcia@emc.uji.es

El autor agradece a los evaluadores anónimos sus enriquecedores comentarios.

configuraciones previamente existentes como en la estética final de la propia arquitectura vernácula.

El acercamiento al libro *Casas de campo españolas* y a la manera en que su autor se apropió intelectualmente del entorno, se proponen como un ejercicio por el cual revisar el concepto moderno de arquitectura rural, como aquella que se ha venido adaptando a los nuevos usos y necesidades generados en los ámbitos que trascienden lo urbano, y el concepto de arquitectura vernácula, como aquella que se entiende íntimamente ligada a su entorno.

El artículo propone una revisión profunda de la obra del arquitecto suizo mediante el análisis de los factores que pudieron influir en su elaboración. En primer término, desde la óptica centroeuropea, a la que referir los orígenes del autor y la germinación de una incipiente modernidad que emergió pujante desde los intersticios de la tradición. En segundo término, desde la perspectiva de un viajero centroeuropeo que descubre la diversidad y el valor de la cultura, las tradiciones y la arquitectura popular española por medio de un viaje circumpeninsular. Y por último, a través de una narración que no abandona la visión nostálgica aprehendida en la Europa germanófila y que retoma la dialéctica arquitectónica nacional bajo la que posicionar una obra que en su día pareció ser tardía.

El germen centroeuropeo

El *Heimatstil*, como expresión acuñada por Peter Meyer (1894-1984), fue entendida en primer término como una locución científica, una arquitectura del lugar que transitaba en el camino hacia la modernidad. Una referencia, en segundo término, que se entrevió como una reforma arquitectónica desarrollada entre 1896 y 1914, y que adquirió connotaciones técnicas. «El estilo de la casa o el estilo propio» y que se fundamentó en el Movimiento de la Reforma bajo la perspectiva del «romanticismo nacional» centroeuropeo, desde el cual orientar un nuevo estilo en la arquitectura tradicional y su incidencia en el paisaje.

Intrínsecamente ligado al *Heimatstil*, surgió el concepto *Heimatarchitektur*: donde el arte aplicado a la construcción buscó sus modelos arquitectónicos en la cultura pre-industrial y artesanal en un intento de comprensión y acercamiento a los acontecimientos regionales. El *Heimatarchitektur* participaría de las investigaciones que buscaban las lenguas regionales, el descubrimiento de los dialectos, la

preservación del arte popular y su arquitectura (CRETA-STÜRZEL, 2005).

En su ensayo *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, F. Nietzsche (1874) criticó el excesivo peso de la historia aunque reconoció la necesidad de una conciencia del pasado, tanto por las naciones como por los individuos; en esa disyuntiva, el filósofo argumentó que el peso del pasado no debía paralizar la energía necesaria hacia el cambio y la evolución.

Dentro de los círculos germanófilos centroeuropeos, el arquitecto vienés Otto Wagner (1841-1918) quiso proponer una arquitectura adecuada a las innovaciones de sus tiempos. En su *Arquitectura Moderna* se rebeló contra la arquitectura de finales del siglo XIX que no había sido capaz de proponer un estilo al paso de las innovaciones tecnológicas y que seguía repitiendo las formas del pasado. (WAGNER, 1988).

Las doctrinas de la *Werkbund* alemana inspiraron directamente ciertas manifestaciones en el conjunto de la germanofilia centroeuropea. El 27 de junio de 1908 en Olten, 25 jóvenes arquitectos fundaron la, BSA Bund Schweizer Architekten —FAS Federation des Architects Suisses, Federación de Arquitectos Suizos. En 1913 se creó la *Schweizerischer Werkbund* —SWB—, patroneada por Alfred Altheer (1875-1945), un arquitecto de formación berlinesa.

El arquitecto suizo Alfred Hermann Bäschlin Oettinger (1883-1964), nacido en la población suiza de Schaffhausen, próxima a la frontera con Alemania, cursó sus estudios superiores de arquitectura en la Escuela Técnica Superior Federal de Zürich, aunque antes de terminarlos, se trasladó a Alemania, probablemente a la Universidad de Stuttgart desde la que, llevado por las corrientes intelectuales cercanas a los ideales *Heimatschutzes* —Asociación para la protección de la patria—, se dispuso a indagar la región tomando notas y apuntes gráficos de motivos paisajísticos y entornos rurales cercanos.

A su vuelta, tras finalizar los estudios de arquitectura, fue nombrado profesor de las Escuelas de Artes y Oficios del cantón de Berna y más tarde redactor, junto a Casimir Hermann Baer (1870-1942), de la revista de la *Bund Schweiz Architekten, Die Schweizerische Baukunst*. Cuando el doctor Baer dejó la dirección de la revista para dirigir *Moderne Bauformen* en Stuttgart, Baeschlin fue nombrado su sucesor. Desde 1906 hasta 1912 A. Baeschlin publicó treinta y tres artículos orientados a definir aquella «nueva tradición», moderna y nacional. (GARCÍA-ESPARZA, 2012b).

Una de las primeras casas que apuntaba esta nueva tendencia fue la llamada *La Jurassienne*, construida en el Mont-Soleil en 1906 por los arquitectos Wild y Baeschlin. El edificio era testimonio de los objetivos de la arquitectura de expresión regionalista en el Jura bernés en Suiza. La prensa se hizo eco ya poco después de su construcción; de hecho, en el año 1906, se publicó un artículo sobre la casa en la revista *Schweizerische Bauzeitung* (SBZ), y un año más tarde, en la revista *Heimatschutz* incluyendo una descripción, una foto y dos planos. El arquitecto A. M. Lambert habló en términos muy positivos en una serie de artículos sobre la arquitectura contemporánea suiza.

En estos años, tanto Baeschlin como sus compañeros publicaron multitud de artículos orientados en definir aquella nueva tradición, encargada de preservar la identidad arquitectónica nacional mediante la divulgación de las obras que los distintos miembros de la asociación se encontraban desarrollando. Artículos que invitaban a la reflexión, mediante una fórmula que ya fuera establecida por el arquitecto Hans Bernoulli (1876-1959) en la *Schweizerische Baukunst* en febrero del año 1912. En ella expuso algunos de sus novedosos proyectos edilicios alemanes donde los materiales del entorno constituían la clave para radicar el edificio en su contexto.

El suizo, historiador del arte, Heinrich Wölfflin (1864-1945) empleó la teoría de la empatía para admitir la pluralidad interpretativa frente a la diversidad de movimientos arquitectónicos imperantes en la época. Diversidad que se traducía en posiciones encontradas entre los defensores de la estricta conservación de la construcción vernácula y los partidarios de una construcción que debía adaptarse al espíritu de la nueva época, paradigma de los planteamientos psicosociales que envolvían la dinámica arquitectónica centroeuropea del momento (GARCÍA-ESPARZA, 2012a).

Tanto para la *Heimatschutz* como para la *Werkbund*, *Le Dörfli* —la Exposición Nacional de Berna del año 1914— fue una demostración de que la arquitectura moderna y la tradición local eran compatibles. La sugerencia que se desprendía de la arquitectura expuesta en Berna promulgaba la composición de una silueta que partía de una interpretación estética novedosa pero que preservaría el valor y la esencia de la tradición. El modelo perduraría en el tiempo, aún pasada la primera guerra mundial (GUBLER, 1975: 61).

2. La arquitectura vernácula como reflexión

España constituía un reducto de la «natural» percepción artística de un pueblo cuyo arte continuaba siendo la más alta y auténtica expresión de su cultura, todavía sin corromper por las prisas del maquinismo (MEDINA WARMBURG, 2002). Pero éste sería un proceso de corto recorrido, pues uno de los apartados renovadores del regionalismo fue el que se orientó, en etapas posteriores, hacia la valorización del arte popular y su todavía posterior entronque con los ideales de la vanguardia (PÉREZ, 1994: 119).

Cossío insistía constantemente en la importancia decisiva del arte para llegar a la comprensión del espíritu de una civilización en la cual:

«las artes plásticas, sobre todo, parecen la base real, más accesible por lo inmediato y corpóreo de su representación, para atar sistemáticamente las demás relaciones históricas y para percibir la continuidad de la evolución de la cultura» (XIRAU, 1969: 186-187).

«Se viaja para conocer al hombre, es decir, los pueblos, no sólo para ver países y tierras; y se viaja para ilustrarse, con un sentido eminentemente utilitario, filosofar sobre la vida humana con la experiencia por delante, mediante la contemplación de esa diversidad de costumbres y modos de vida que se proyectan ante los ojos del viajero. Para ello se requiere la observación atenta de la realidad, ejercitar frente a ella el arte de pensar, desprenderse de todo prejuicio originario, aferrarse a la objetividad y, por último, dirigir la atención a lo verdaderamente útil y no al placer o frivolidad» (GÓMEZ DE LA SERNA, 1974: 12-13).

Al comenzar el siglo XIX España seguía siendo un misterio, no era solamente curiosidad geográfica. La élite europea, seducida por el desarrollo de las ciencias naturales y en particular por las investigaciones etnográficas, perfilaba la creación de un exotismo consciente. El movimiento filantrópico y humanista de fines del siglo XVIII ya había centrado su atención y energía en el conocimiento de las culturas «primitivas» como modelo de armonía social (CICERCHIA, 2005: 162).

España fue destino especial de un buen número de viajeros románticos atraídos por su aureola exótica y primitiva, aunque algunos extranjeros no vinieron motivados exclusivamente por afanes de aventura, o novedad, sino atraídos por la España desconocida, para estudiar a fondo nuestra cultura y personalidad (LÓPEZ ONTIVEROS, 1988).



FIG. 1/ Dibujo original del litoral del Mar Cantábrico. Sin datar. Inédito

Fuente: Archivo familiar de Alfredo Baeschlin.

Fueron hombres de gran formación, escritores, hombres de letras o estudiosos de arte, como fue el caso del autor de *Casas de campo españolas* quien recurrió al análisis de la cultura popular española desde la visión propia de aquellos viajeros del siglo XIX, desde la que indicar su posicionamiento en la valorización de lo popular con ciertas reticencias hacia la invasión hegemónica de la «cultura tecnológica». Este posicionamiento consistió esencialmente en su particular reconstrucción e interpretación de las actitudes y de los valores, de los mitos, de las imágenes y de los rituales de los campesinos y artesanos en los albores de la España moderna (GARCÍA-ESPARZA, 2011b) (FIG. 1).

2.1. El relato de viaje como apropiación cultural

Alfredo Baeschlin se estableció en España en 1917 proveniente de París, donde pasó la Gran Guerra. El análisis de la aportación de Baeschlin no es sobre un ejemplo paradigmático del intercambio de ideas arquitectónicas a través del viaje, ni acerca de la iniciación obligada de los arquitectos venidos de centroeuropa por el viaje a través del cual conocer el territorio español, pero sí es interesante en el sentido de analizar a un arquitecto, etnógrafo y dibujante desde la óptica de su peculiar periplo. Un viaje como ocasión idónea para despertar una mirada bajo la cual un nuevo ser aguardaba detrás de cada movimiento, de cada entorno, de cada nueva ciudad, jardín o paisaje por los que el viajero podía quedar influenciado.

Así pues, la trayectoria del arquitecto suizo retoma el viaje, como ítem o como objeto concreto de investigación histórica. Éste, para que sirva como referencia debe insertarse al menos en dos historias arquitectónicas nacionales: la del país de salida y la del país de llegada. De lo contrario no es posible hablar de una arquitectura dada como producto de una sociedad y cultura determinada, sino más bien de la producción de una cultura arquitectónica que surge desde los márgenes, entre los repliegues de lo «nacional», y que se inserta en un lugar y en varios instantes, desafiando las nociones mismas de identidad y de tradición cultural y arquitectónica (VICENTE, 2010).

Al igual que hiciera W. Humboldt, Baeschlin traza un recorrido similar aunque con importantes matices; ambos viajeros partieron del mismo hito geográfico, otorgaron el mismo sentido direccional de sus andanzas, y finalizaron su periplo en el mismo lugar. Cierto es que Baeschlin empleó un medio de transporte diferente al de Humboldt, pero mantuvo el sentido antihorario del rumbo en sus escalas alrededor de la península con punto de partida en tierras vascas y punto culminante en tierras catalanas. El 9 de noviembre de 1928 «Comienza Baeschlin para *La Tarde* su diario de circunnavegación peninsular. Sus cuartillas, sorprendidas por las primeras millas de mar dura, esta mar nuestra, indomable y brava como las gentes cuyas costas baña...» (BAESCHLIN, 1928d: 1). El diario gijonés *El Comercio* hablaría de *Un suizo que quiere hartarse de litoral*.

«A bordo del Artiba-Mendi, viene un periodista suizo, redactor artístico del periódico *La Tarde*, de Bilbao. [...] Dibujante sintético formidable, de una habilidad y rapidez increíbles. [...] Este simpático suizo viene dispuesto a hacer veinte o más escalas que dicho buque ha de hacer en su comercio de cabotaje hasta Barcelona. El hará crónicas con impresiones gráficas de los puertos, cumpliendo una placentera misión informativa»¹. Baeschlin, quiso regalar una panorámica a sus cicerones de *El Comercio*, quienes le mostraron unas «vistas majestuosas ante las que se quedó atontado». (BAESCHLIN, 1928d: 1).

La ampliación del horizonte cultural de la Europa de la revolución industrial requirió prácticas que otorgasen coherencia y constancia ideológica en los nuevos territorios. Actividad vinculada a la significación de la territorialidad y de los elementos centrales de la construcción de las

¹ Reseña de los redactores de *El Comercio* transcrita por el periódico *La Tarde* tras el extracto del diario de Baeschlin publicado el día 20 de noviembre.

identidades nacionales emergentes (CICERCHIA, 2005: 65). La narrativa de Baeschlin, en este sentido y también en este viaje, es una brillante evocación del encuentro con un mundo natural (España) en todas sus variedades. Viñetas de la vida a bordo, observación cuasi científica y humanismo, armaron la estructura del relato. Así comenzaría Baeschlin su narración;

«Bajo un sol casi veraniego proseguimos el viaje, tal vez el más delicioso que hasta ahora haya hecho por mar. Con un catalejo del primer oficial, [...] descubrimos los pintorescos pueblos que conforman un collar de perlas desde San Sebastián al Abra; entre ellos destaca Elanchove, por su curioso aspecto de blancas casitas superpuestas» (BAESCHLIN, 1928e: 1).

La experiencia inmediata según el canon de las crónicas de viajes a través del diario del viajero marcó una impronta definitiva condicionada por la mentalidad holística, otorgando una entidad subjetiva añadida a la percepción de la realidad, similar a la circunstancia que vivió Wilhelm von Humboldt en su viaje por España y concretamente por el País Vasco (FIG. 2).

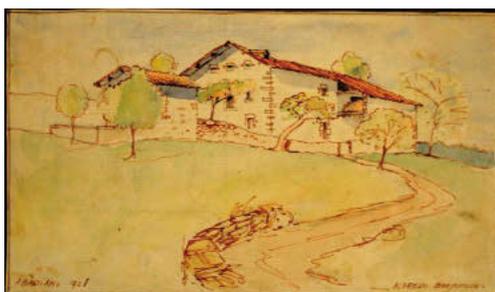


FIG. 2/ Dibujo original de una casa de campo de Abadiano, Vizcaya, País Vasco. 1928. Inédito

Fuente: Archivo familiar de Alfredo Baeschlin.

«Hice una pequeña excursión a Vioño, pequeña aldea que había divisado desde un alto. ¡Qué lejos estamos de la risueña aldea vasca, con su iglesia, con su frontón y su diminuto Ayuntamiento! [...] La pequeña aldea, con sus casitas lóbregas y bajas, construidas con bloques de granito, es triste. También parecen tristes sus morados» (BAESCHLIN, 1928g: 1).

Abundancia de descripciones y experiencias, mezcla de observación, empresa y aventura. Se trata de un corpus emergente de un espacio intercultural que, en la superficie, parecería sólo intentar un detalle objetivo de las sociedades nativas:

«En cuanto a las costumbres que me llamaron la atención, quisiera mencionar las mujeres que cargan carbón en el muelle. Alegres comadres y muchachas algo «afrontes», las cuales, a pesar del rudo trabajo a que se dedican, encuentran humos para bailar, cantar y reñir, empleando en esta última manifestación de su presencia un vocabulario muy subido de color» (BAESCHLIN, 1928f: 1).

Derivado de aquellos portadores de ansias de exploración y conocimiento propios de la curiosidad etnográfica de principios del siglo XIX, los textos trascienden lo meramente descriptivo. A la información se le adhiere, como hiciera en el caso vasco, una aguda percepción y sensibilidad, producto del protagonismo del narrador viajero. Una práctica cultural que comunica el universo de los autores —y sus lectores— con la realidad:

«En el alto Curviellu, donde saboreamos unos vasos de rica sidra, pude sorprender la simpática silueta del hórreo, típico del caserío asturiano» (BAESCHLIN, 1928h: 1). [...] «Mientras tanto, el viaje sigue encantador. Después de alegrar nuestros oídos el dulce cantar del hablar asturiano, oímos hoy al amanecer, cantares gallegos» (BAESCHLIN, 1928i: 1).

« *Xa ven o vento do mar
xa ven o vento mareiro
xa ven o vento do mar
xa ven o meu marineiro.* »

Una nota «sumamente pintoresca» de Vigo «es el barrio de los pesadores, con sus casitas bajas y sus soportales. Acostumbrándose al olor acre de anchoa podrida, de mariscos [...] los hombres preparan aparejos, fumando y disertando plácidamente. Las mujeres van con los cestos planos llenos de apetitoso pescado hacia el mercado. Aquí, como en el País Vasco, las cargas se llevan a la cabeza. Los pañuelos que sirven de tocado a esas mujeres son de preferencia amarillos, anaranjados o de color limón. Es la nota dominante en la cacofonía de colores chillones» (BAESCHLIN, 1928m: 1).

Esta tipología de narraciones de viaje, pueden ser identificadas con las formas literarias que adquiere el «exotismo consciente» asociado al nuevo movimiento expansionista, «Con el telegrafista don César me pongo al aparato; cogemos Sevilla, que nos sirve una buena ración de canto flamenco... para ponernos a tono» (BAESCHLIN, 1928j: 1). Se trataba de reproducir las aventuras recogidas de la propia experiencia, de inventar raras y exquisitas curiosidades, de hacerlas familiares (CICERCHIA, 2005:

125). Estos relatos, también hacían referencia a un extenso inventario de «costumbres sociales», traídos al frente mediante observación y narración.

«No hablaré de Sevilla antiguo, sencillamente maravilloso y harto conocido, ni de las estrechas callejas morunas, con sus rejas, sus claveles, sus patios misteriosos. En Triana damos con más de un ejemplar de la mujer andaluza, con su mantón y flores en la cabeza, costumbre que cae en desuso poco a poco. [...] Ya de noche, nos metemos en las callejuelas, deseosos de presenciar el espectáculo de un mancebo «pe-lando la pava» a la reja de una doncella» (BAESCHLIN, 1928j: 1).

Las disertaciones de carácter anecdótico podían interrumpir el ritmo descriptivo de sus objetivos arquitectónicos para enfatizar la representación popular de la escena costumbrista que se encargaba de relatar;

«A las puertas mismas del Mercado [de Cádiz], los puestos de libros viejos, alternando con despachos de masa frita. Muchachas que acosan al fabricante de churros: «Anda Facundo que tengo mucha *buya*» (será prisa); risas frescas, palabritas y palabrotas, y el todo envuelto en un humo acre de las calderas, en las cuales, en un aceite dudoso, se están dorando los churros en espirales» (BAESCHLIN, 1928k: 1).

Los relatos de viajes y travesías han consagrado imágenes tempranas perpetuadas en el imaginario de la sociedad. Imágenes creadas por naturalistas, diplomáticos, literatos, geógrafos, simples turistas, fugaces unos, en residencia otros (CICERCHIA, 2005: 135). El viaje, el andar, el trajín cargan el relato, un acontecer que seduce la mirada y organiza las impresiones. La narrativa de nuestro personaje se vislumbra como un tributo, o su intento, a la fórmula humboldtiana del tratamiento estético de los espacios y sujetos de la historia natural, del registro de la eterna influencia del entorno sobre la condición moral y sobre el destino de las sociedades (CICERCHIA, 2005: 140).

«Voy adentrándome en el laberinto inextricable de callejuelas de marcado carácter oriental, con sus patios silenciosos, sus rejas adornadas de flores, sus arcos de medio punto y sus miradores. [...] árabe es todo el aspecto de Cádiz visto desde el mar. [...] En un periódico local leí algo de actividad febril en el puerto. ¡Amigos! Hay que verla esta actividad. Hay que ver cuantos vagos practican el noble deporte de mirar cómo otros trabajan. Quien ha visto realizar las operaciones de carga y descarga en los puertos nor-

teños tiene la impresión que aquí se efectúan las mismas operaciones «al ralenti». Convento que el clima debe influir sobremanera, pues hoy, por ejemplo, el sol llega hasta molestar» (BAESCHLIN, 1928k: 1).

Este particular *cuento de viaje* de Baeschlin va construyendo el escenario de un territorio, el discurso racional utilitario y el arsenal retórico de raíces románticas acerca de una sociedad que armonizaba con su clima y entorno. La descripción física de lo nacional, la memoria letrada y cierta melancolía popular, era la literatura que podía establecer la relación específica entre entorno natural y la historia de los pueblos. La literatura como proyecto cultural mediante la exaltación de las experiencias (CICERCHIA, 2005: 147).

«...lo que llama sobre todo la atención es el barrio de cavernas [de Almería], que a primera vista parece un cementerio con sus nichos. [...] Una cacofonía terrible sale de esta aglomeración de paupérrimas moradas, cacofonía compuesta de gritos de niños, ladridos de perros y cacareo de cantidad de gallinas. Hemos de suponer que el sol es un alimento, pues la gente menuda, a pesar del hambre, tiene buen aspecto. Me tomé la molestia de subir al barrio de trogloditas y de entrar en una de estas cuevas, que encontré por cierto bastante limpia. Pero componiéndose la lóbrega vivienda de un solo cuarto, de dos a lo sumo, niños y adultos viven allí en una promiscuidad deplorable, la cual explica la precocidad tremenda de chiquillos y chiquillas» (BAESCHLIN, 1928l: 1).

Peter Burke hablaría de la íntima relación entre el medio y la cultura popular, la cual, se adapta a los diferentes grupos ocupacionales y a las formas de vida regionales, por ello dice que «la cultura cambia cuando lo hace el entorno» (BURKE, 1978: 345) y por ello, los relatos de viaje pueden ser definidos como una ampliación de la realidad, una articulación histórica entre el romanticismo y nación. Un cosmos cultural que combinó ciencia y arte –arquitectura–, ficción y realidades. (CICERCHIA, 2005: 153).

«No creo que la gente acomodada que vive en las calles modernas ponga alguna vez el pie en este valle prehistórico; casitas bajas en cuyo tejado puedo apoyar los codos, donde el vicio aparece crudo y puerco. [...] Aunque la vista de tanta pobreza me haya causado honda pena, por otra parte Almería me brindó un gran número de motivos pintorescos. [...] Las murallas, torres y el castillo, de un tono de barro cocido, contrastan con las casitas blancas» (BAESCHLIN, 1928l: 1).

Sería una injusticia no adjudicar a Baeschlin una cuota de talento fuera de lo común dentro de su labor desarrollada en este ámbito cuasi periodístico con la intención de ensalzar la cultura popular arraigada en la sociedad española e íntimamente ligada a la diversidad de su territorio. Baeschlin trató de comunicar una información, para lo cual recurrió a las experiencias propias asociadas a la vivencia del descubrimiento y la aventura, y festejó ciertos recursos estéticos que tenían la cuota necesaria de entretenimiento que el género debía integrar.

Se posicionó como un narrador-viajero frente a la lectura del público. El resultado fue el efecto de un contacto directo, un caso particular de imbricación entre el relato de viaje y el documentalismo. Al viajero también lo aguardaba una experiencia íntima y transformadora. Incluso, viaje interno, de algún modo ajeno al paisaje, que se sostenía por la temperatura de ese nuevo mundo exterior (CICERCHIA, 2005: 154). La aportación de Baeschlin se entiende como la relación sujeto-objeto y la producción añadida de conocimiento que fue potencialmente algo más que una mera articulación entre contexto y biografía.

Desde una de sus primeras aportaciones de periodismo etnográfico desarrollado en el País Vasco *Boinas y tejados*, BAESCHLIN (1927) es consciente del cosmopolitismo de las ciudades frente arcaísmo del mundo rural. El autor discierne entre lo típico o pintoresco, propio de la mirada extranjera y la vorágine de las ciudades de cada una de las provincias que va visitando en su periplo. Dejando de lado su archiconocida y trabajada Barcelona, y su científica estancia en las tierras vascas donde reconoce la potencia antropológica que vio Humboldt, el viaje en barco parece advertirle de la enorme diferencia entre Cataluña y el País Vasco con respecto al resto de las regiones españolas. El autor extrajo sus propias conclusiones respecto a la evolución social a la que debiera someterse la sociedad española rumbo a una modernización, sobre todo la del sur, a través de la cual superar la insalubridad y deficiencia del cobijo rural observado en Almería, pero conservando las estampas pintorescas, típicas o históricas de Sevilla.

«Creo francamente que quien pretende ver cosas típicas de esta índole —en referencia a la mujer andaluza o al mancebo pelando la pava— en Sevilla pierde el tiempo, a no ser que en primavera el fomento del turismo organice alguna escena andaluza para los extranjeros. Yo, por mi parte, prefiero Sevilla como la encontré: moder-

no, activo y trabajador, respetando el tesoro artístico incalculable que encierra su casco antiguo y dejando poco a poco esas cosas de pandere-ta» (BAESCHLIN, 1928j: 1).

La biografía de nuestro personaje es justamente un apasionante peregrinaje intelectual, la construcción de una verdad moral que da a conocer la realidad política y social que va observando. Así logra un relativo éxito en atribuirse el privilegio de una experiencia y un trabajo original. Su idea de encarnar una descripción costumbrista y crítica de las diferentes regiones geográficas de España no estaba desvinculada de la popularidad que había adquirido por entonces el género narrativo-viajero, trabajado a fondo en el País Vasco; fenómeno que se puede asemejar a la acepción de «romanticismo irresistible» (SOMMER, 1991).

Los viajeros modernos organizaron el relato de sus expediciones alrededor de hitos, actos de reconocimiento que las operaciones de representación van practicando en un itinerario. La observación fue la forma más importante de conocimiento. Observar es redescubrir, representar ciertos decorados; esta literatura de viaje tuvo una función crucial en la fábrica de la nueva geografía. El mapa dramatizaba la primera impresión del trayecto, o mejor dicho los indicios de ruta; la luz y la observación, la brisa y la migración instalan lo segundo (CICERCHIA, 2005).

De su paso por Cádiz le llamó poderosamente la atención el carácter árabe del trazado urbano en forma de laberinto inextricable de callejuelas con recónditos y silenciosos patios con sus rejas, miradores y arcos de medio punto cual decorado artificial donde se detuvo a observar las casas encaladas, la catedral y las callejuelas bajo una noche colmada de estrellas. Una estampa sesgada y romántica de un viajero recién arribado a su destino.

Cuando Baeschlin comenzó sus colaboraciones en *La Tarde con Un vistazo a la melena* (BAESCHLIN, 1927) o, cuando habló del hotel y el turismo en *Garay* (BAESCHLIN, 1928c), ya aplicaba su percepción sesgada sobre la escena o la costumbre que se disponía a narrar; consecuencia inevitable de los lances que la sociedad moderna arremetía contra el arraigo y la nostalgia por valores intrínsecos al medio natural y a una sociedad tradicional que Humboldt expresaría de la siguiente manera:

«...Son los vascos la nación más bonachona y alegre que puede verse, al día de labor más fatigoso, sigue a menudo música y baile. [...] No

viven en la necesidad, sino con toda la comodidad del bienestar [...] Alimenta su pecho un noble patriotismo [...] se halla una organización ajustada al país y una casi completa igualdad de clases, debe circular por las venas sangre serena y sana. [...] El mismo aspecto de bienestar presentan las villas y hasta los pueblos. Son limpios y bonitamente contruidos» (HUMBOLDT, 1998).

La referencia a los orígenes de Baeschlin como arquitecto y su posterior periplo español, pone de manifiesto cómo en centroeuropa la percepción y valorización de lo tradicional, de ese primer estadio de la *Heimat* romántica, deriva de forma brillantemente natural a un estilo regionalista. Proceso bajo el que la sociedad y los agentes implicados en la protección y salvaguarda de sus tradiciones, ingenieros y arquitectos, asumieron el compás de la industrialización como un proceso de mejora en sus modos de vida y como un proceso más económico, funcional y confortable para las viviendas tradicionales y sus moradores.

2.2. El relato de viaje y la necesaria evolución

Tras las últimas paradas de cabotaje en Alicante, Valencia y Tarragona y su desembarco en la ciudad condal A. Baeschlin dejó atrás su etapa de dibujante, etnógrafo y periodista desarrollada en el País Vasco. Residió por un corto periodo en una antigua mansión dieciochesca de la población de Olot (BAESCHLIN, 1928ñ). La mansión dieciochesca era probablemente propiedad de los Vilanova-Collelldevall en la que la familia Baeschlin-Vilanova permaneció antes de trasladarse de nuevo a Barcelona y posteriormente a Valencia, donde residió casi una década. Aquí probablemente preparó las que serían sus publicaciones de 1930 *La arquitectura del caserío vasco* y *Casas de campo españolas*.

Para comprender las divergencias que se dan, desde el ámbito arquitectónico, entre ambas publicaciones, cabe entender que la visión que Baeschlin aplica en su recorrido y vivencias previas por España fue la de un *explorador*, una visión que nunca dejó de ser *regionalista*, a pesar de que en su trabajo antropológico sobre el País Vasco trabajó un discurso al nivel de los estratos culturales populares. Alfredo siempre buscó la imagen, la postal, la fotografía *ideal, típica o pintoresca* que demostrara, a la sociedad y también así mismo, —aquellas connotaciones heideggerianas sobre la *apro-*

piación cultural—; cuán ancestrales eran aquellas sociedades que describía (GARCÍA-ESPARZA, 2011a). Si algún mérito tiene la obra de Baeschlin, es que fue uno de los pocos arquitectos que se interesó por la arquitectura y la sociedad vernácula de nuestro país y supo ponerla en valor gracias a su específico bagaje cultural centroeuropeo y a una mirada nostálgica por la que transmitir la pervivencia de la arquitectura vernácula con miras a su adaptación permanente.

En este sentido, la derivación lógica del paso del tiempo hizo que el consumidor de cultura popular se enfrentase a una entidad que iría perdiendo su estructura. Las nuevas corrientes arquitectónicas eran perfectamente capaces de crear nuevas ordenaciones con la posibilidad de emplear los objetos de la cultura popular en las nuevas estructuras que se creaban. De este modo, se recurría a las creaciones populares para tratar de integrarlas en nuevos *dogmas* perceptivos bajo los que adoptarían un valor completamente distinto.

Aunque esta derivación lógica del paso del tiempo sea la consecuencia de un alejamiento de la cultura popular, éste se produjo a distintas velocidades en diversas zonas de Europa donde las tendencias principales parecían bastante claras. La cultura popular estuvo muy lejos de ser un mundo estático, basada en unas tradiciones orales y visuales, y no podía absorber con rapidez los cambios; «la cultura popular estaba acostumbrada a recoger lo nuevo y transformarlo en algo que se parecía mucho a lo viejo» (BURKE, 1978: 389).

BAESCHLIN (1929a) destacó cómo, con algunos años de retraso respecto a Suiza y Alemania, la arquitectura vernácula española finalmente abrazaba los ideales del *Heimatschutz*. En consecuencia, a su llegada a Barcelona tras su periplo circumpeninsular, en la Exposición Internacional de Barcelona del año 1929, reflexionó sobre el *Pueblo Español*, la obra de mayor interés a ojos del arquitecto suizo. Y lo fue no sólo por el rigor con el que se reprodujeron los diversos tipos regionales, sino sobre todo por su configuración espacial de pequeña ciudad. En consecuencia, BAESCHLIN (1928n: 1) divulgó sus alabanzas al *Pueblo Español*.

«El gran acierto ha sido, sin duda alguna, el *Pueblo Español*, y sin vacilar he de felicitar efusivamente a los arquitectos encargados de su realización. Idea nueva no es. En Ginebra, en 1896, se hizo el famoso *Village Suisse* en la idea inicial análogo al *Pueblo Español*. [...] Pero el *Pueblo Español* es más. Es un pueblo

compuesto de infinidad de estilos, pero tiene sabor español. Es un pueblo soñado por un artista que ha recorrido toda España, una especie de síntesis. Exteriormente aparece envuelto en las hermosas murallas almenadas de Ávila. Apenas franqueada la puerta, comienza el encanto. [...] Respiramos aire de pueblo. [...] Sólo con este *Pueblo Español* la Exposición tiene suficiente atractivo, y de buena gana daría cuantos palacios hay en ella para quedarme con esta magnífica historia de arquitectura civil española, con sus instructivas páginas de piedra. [...] Existe el propósito de animar al *Pueblo Español* poniendo en las casas moradores ataviados con respectivos trajes regionales y vendiendo en ellas productos típicos de cada región. Será espectacular y atractivo para el turista adocenado. Pero ¿no quedará roto el encanto que ahora emana del silencioso pueblo? ¿No quedará entonces relegado a segundo término lo que se trataba de dar a conocer?».

La redacción de estos textos debió de suponerle la oportunidad de revivir su viaje alrededor del territorio español y, en cierto sentido, viajar de nuevo. El recuerdo de un viaje en el que no sólo se visitan determinados lugares que el viajero ávido por estampas exóticas va recogiendo a lo largo de un itinerario prefijado, sino un viaje sustancial, de mayor densidad, con experiencias inesperadas por lo inesperado del descubrimiento, de la escala, del lugar, cuyo recuerdo, sobre todo de lo más sorprendente, por inesperado, resulta más impactante y no se diluye con el tiempo sino que progresivamente se va posando en el fondo de la memoria (FIG. 3).

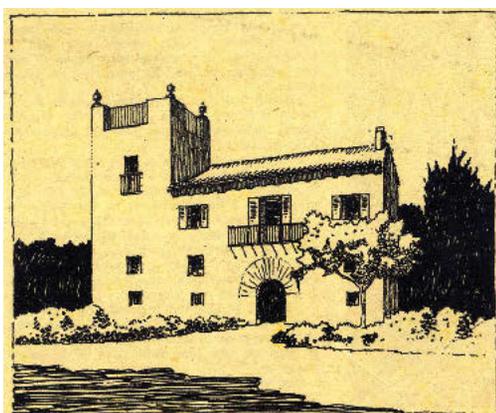


FIG. 3/ Dibujo de una alquería de los alrededores de Valencia, publicado en el diario *El Camí*, 1937

Fuente: Archivo familiar de Alfredo Baeschlin.

3. Las Casas de campo y el contexto dialéctico nacional

En España, el proceso fue completamente distinto al centroeuropeo fundamentalmente por dos razones: la primera se refiere a la educación sensorial de la sociedad hacia los objetos, las cosas y el paisaje como parte fundamental de una sensibilización hacia lo propio que incide directamente sobre la valoración y, en cierto modo apropiación y aceptación de las raíces culturales y el pasado (GARCÍA-ESPARZA, 2009). La segunda es la diferencia del espacio y el tiempo en el transcurso de los acontecimientos entre nuestro país y centroeuropa. A este respecto sirva la anotación de Hermenegildo Giner en referencia a cómo cada individuo juzga la belleza, pues cada apreciación depende de la cultura y educación, de los hábitos y costumbres contraídas, de la raza, el pueblo y el tiempo en que se vive. A pesar de estas claras diferencias, muchos escritos han tratado de equiparar temporalmente los movimientos arquitectónicos españoles con los acaecidos en Europa desde principios del siglo XX; este trabajo viene a incidir precisamente en lo contrario, en esa diferencia que provocó una reacción completamente distinta ante los nuevos procesos.

En cuanto a la sensibilización hacia lo popular, la Institución Libre de Enseñanza y en su caso, tanto Torres Balbás como Manuel Bartolomé Cossío en 1913, vienen a adoptar como propios los escritos (1907-1911) de Schulze-Naumburg, en los que, el fundador de la *Heimatschutz*, defiende el carácter variado y espontáneo de la arquitectura vernácula centroeuropea frente al denominado *Heimatstil* y las nuevas tendencias apuntadas por las *Werkbund*. Por lo tanto, la divergencia en el ámbito nacional se produciría con aquellos arquitectos españoles que se dejan seducir por las influencias arquitectónicas internacionales (FIG. 4).

Al contrario de lo que se alabó en la I Exposición Artística Montañesa de 1908 y que algunos arquitectos continuaban promulgando, el profesor Leopoldo Torres Balbás, acusó a aquellos arquitectos de proyectar en un estilo que ignoraban, al tiempo que denunciaba la falta de convicción y autenticidad de tal pretendida resurrección regionalista: exponiendo como ejemplo la falta de interés, el consecuente deterioro y la ruina de buena parte del patrimonio popular español incidiendo en el caso particular de antiguas viviendas en Santillana del Mar.



FIG. 4/ Dibujo original de la arquitectura palafítica de El Saler, Valencia. Sin datar. Inédito

Fuente: Archivo familiar de Alfredo Baeschlin.

La arquitectura del pueblo, a ojos del ciudadano, se mostraba con una inocencia, humildad y bondad que deleitaba con la conformación cuasi espontánea de sus plazas, sus calles de complicado acceso, sus cantinas e incluso eventuales elementos simbólicos de referencia. Este pseudo-exotismo se entrevé virgen en tanto en cuanto no comienza a contaminarse vilmente por influencias extrañas o ajenas al carácter idílico que el viajero urbano lleva consigo.

«¡Cuántas veces ante mi caballete de campo oí palabras de recelo hacia el propio hogar! Mira —decía un zagalejo a otro que le escuchaba— : está pintando las casas más feas del pueblo; ¡qué diferentes a la del veterinario!, que era una construcción anodina con tufo exótico». (ANASAGASTI, 1929: 38-39).

Estas dos reflexiones recogen de manera sintética el trasiego perceptivo respecto de la construcción vernácula, desde principios del siglo XX hasta su tercera década, en la cual, Leonardo Rucabado encarnó la figura más importante y representativa de la «nueva tendencia» hacia el *estilo montañés* como aquel que iría «enriqueciendo» en poco tiempo el panorama de la arquitectura nacional. Como extraído del recetario alemán, para el arquitecto, la máxima «el amor a la región engendra el amor al Estado o a la patria» era un dogma (BASURTO, 1986) por el cual, en 1914, aportar las *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional* en el marco del VI Congre-

so Nacional de Arquitectos de San Sebastián (GONZÁLEZ & RUCABADO, 1916).

Se puede decir que el congreso de San Sebastián fue el punto de partida de la reflexión por la cual impulsar el renacimiento de la Arquitectura Nacional. Una confrontación de posiciones entre Leonardo Rucabado y Demetrio Ribes determinada por las diferentes connotaciones culturales, intelectuales y sociales de ambos arquitectos. La manera de observar o la relación entre el sujeto y el objeto (WÖLFFLIN, 1923) estaba condicionada a priori por el diferente sustrato cultural y la procedencia (BOZAL, 1999) de cada uno de los arquitectos. El pujante protagonismo de Cataluña y las regiones del norte, vendrían a ser descubiertas a las clases medias y la burguesía española por los novelistas del naturalismo. Rucabado quedó impregnado por la literatura de Pereda con los paisajes, ambientes, pueblos y personajes de obras como *El sabor de la tierruca* (BASURTO, 1986: 44).

Otra razón que cabría traer al frente en ambas posiciones es la diferencia de formación o de inquietud respecto al tema en cuestión. Parece obvio que ambos autores discutían sobre lo mismo, pero según parece, Rucabado, bajo una denodada poética ruskiniana, expondría el proceso arquitectónico como una evolución artística en la que cabía identificar los rasgos identitarios patrióticos al más puro estilo de los *Heimatschutzers*, y por el contrario, Ribes lo hacía desde la necesaria incorporación de las nuevas técnicas y soluciones constructivas como las encargadas de otorgar un nuevo sello a la arquitectura contemporánea como promulgara la Sociedad de ingenieros y arquitectos suizos o las germanófilas *Werkbund*.

En el Congreso Nacional de Arquitectos de Sevilla en 1917 se invitaba a los ayuntamientos de las capitales de provincias a fomentar la edificación en el *estilo regional*. Unamuno expresaría el latente desconcierto, la falta de frescura y espontaneidad. Pero Lampérez se negaba a la influencia del «extranjerismo» frente un Anasagasti que elogiaba la arquitectura germánica, no tanto por su innovación conceptual sino por encarnar el espíritu, la fuerza, el esplendor de la nación (ISAC, 1987: 261).

La cuestión sobre la arquitectura nacional prosiguió con sus devaneos en el VIII Congreso Nacional de Arquitectos que se celebró en Zaragoza en 1919. En él, Torres Balbás llamó especialmente la atención sobre la necesidad

de disociar entre un respeto cuidadoso que mantuviera los recuerdos históricos en el estado de conservación al que los edificios habían llegado hasta el momento y la ejecución de edificios *ex novo* donde practicar las nuevas tendencias o «pastiches de *estilo tradicionalista*» (LABORDA, 2006). De la mano de TORRES BALBÁS (1918) y la Revista *Arquitectura* se comprenderá finalmente el trato especial que debía otorgarse a esta construcción vernácula.

«Hoy en día el movimiento moderno va llegando a los pueblos más apartados de nuestro país, y no ha de pasar mucho tiempo sin que se olviden por completo las antiguas prácticas [...] Por eso es de importancia indudable el estudio de la antigua casa española».

Por su parte, CABELLO LAPIEDRA (1920) formularía sus particulares *Consideraciones acerca de una arquitectura nacional* influenciadas por las reflexiones de Torres Balbás. En ellas expondría una cuestión relevante a sus lectores; probablemente la deducción más sensata que pudo extraer de la situación social y educativa de la España de principios de siglo en la que claramente no podía pensarse en la arquitectura nacional como un excelente arte social que encerrase el alma española, si primero no se españolizaba la sociedad.

El arquitecto madrileño consideraba la problemática desde la premisa de que no se producía arte español con recetas ni pastiches, ni con la imitación de materiales, por las que el arquitecto, más que con una reproducción exacta, con una cumplida imitación de los estilos pasados, debería tomar de ellos lo que tenían de racionales y de aplicación, por sus rasgos y por sus materiales capaces de armonizar con el suelo y el clima del país. En una palabra, que reflejara la arquitectura típica de cada región, pues, el edificio debía ostentar a su vez el carácter local, adoptando los elementos constructivos locales dentro de las siluetas tradicionales. Siluetas animadas con el espíritu de la vida moderna, evitando que estas se transformasen y perdieran su abolengo. Así se produciría el estilo local, la verdadera arquitectura patria contemporánea.

CABELLO LAPIEDRA (1920) pediría inspiración en el arte nacional histórico y característico de cada región española para el empleo de formas arquitectónicas; sinceridad, lealtad y valentía para la lógica aplicación y el discreto

empleo de los materiales para tener una arquitectura nacional franca y potente, que contribuyese al florecimiento del arte patrio y de la nación española.

A pesar de estas manifestaciones, algunos autores no reclamaron hasta bien entrada la segunda década que los esfuerzos se orientasen hacia el examen de esas arquitecturas populares para las que tan solo se habían desarrollado unos pocos estudios monográficos de valía. Estudios que contenían ciertas connotaciones por las que se incidía enfáticamente en el carácter regional como culto a los lugares y a las peculiares representaciones del oriundo local².

TORRES BALBÁS (1933) se situaría junto a la perspectiva de Giorgio Grassi, cuando se refería a la arquitectura popular como aquello que respondía a la lógica de «lo obvio», la tradición racional de las construcciones rurales. Una arquitectura objetiva, sin estilos, que podía prescindir de ser firmada, una arquitectura sin arquitectos, obra de operarios que tuvieron como maestros a la tradición constructiva (GARCÍA MERCADAL, 1981).

Por su parte, ANASAGASTI (1929:11), en su discurso de acceso a la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando en el curso 1927-1928, hablaría de las arquitecturas de estilo y las vernáculas como diversificadas y opuestas:

«Una, constituye el acervo nacional, lo indígena, la que podríamos llamar índice propio del país y la otra es la corriente internacional, lo solemne, la gran evolución de los sentidos históricos. El sentimiento ancestral de un pueblo, a medida que la civilización avanza, desaparece de las grandes urbes, y amedrentado se refugia en los lugares apartados, en el campo».

En este sentido, la óptica que aporta Baeschlin no es tan solo el apunte de un viajero post-romántico, es un viajero que participa claramente del proceso evolutivo del concepto de lo popular y cómo éste va variando en función del paso del tiempo, de los círculos o de la percepción *individual o colectiva* de los distintos agentes implicados en la dialéctica. El punto de vista que otorgaba el visitante extranjero destacaba cualidades que la persona del lugar no percibía; lo pintoresco, lo exótico o distintivo y peculiar de cada rincón.

² GARCÍA MERCADAL (1981) hace una extensa referencia a las publicaciones anteriores a la suya de 1930 con respecto al arte y arquitectura popular en su apartado de bi

bliografía. A partir de este listado se razonará el sentido de estas publicaciones al objeto del particular interés que encierran.

4. Las Casas de campo. Una proyección arquitectónica y social

Para comprender la obra de Baeschlin dentro de la dialéctica nacional y su trayectoria internacional, se hace preciso entender los procesos que establecieron las notables diferencias entre el *Village Suisse* de 1896 y el *Pueblo Español* de 1929 con todas las virtudes de una y las carencias del otro respecto a los procesos educativos, formativos y sociales en ambos países. Un *Village Suisse* producto de una cultura tradicional popular, en la medida en que se reproduce la expresión de una comunidad integrada a nivel cultural, social y nacional que constituye la marca de fábrica de una sociedad tradicional, de tipo primitivo o rural correctamente asentada sobre sus raíces y respaldada en sus particulares procesos históricos nacionales frente a un *Pueblo Español* carente de todo proceso formativo e identitario previo que fue presentado como resultado de un cúmulo de procesos desconcertantes, inconexos y en absoluto comunitarios, que aún con más de treinta años de diferencia entre sí no alcanzaron a significar una evolución similar en el proceso cultural de ambas sociedades.

Siguiendo los pasos de Baeschlin nos damos cuenta de que el análisis de lo popular pudiera producir posiciones encontradas. En un sentido, el *Pueblo Español* fue entendido como una secuela de la sensación de pérdida del patrimonio localista, permanente y ajeno a mutaciones transitorias, pero en otro sentido, representaba la pervivencia de un estilo regional importado —ya caído en Europa— como estandarte de la «moderna» burguesía española (ERICE, 2003). Entre una y otra postura, Baeschlin trató de posicionar su obra tardía de *Casas de Campo Españolas*, la cual, se podría entender como un necesario proceso evolutivo —y natural en el ámbito internacional— de la construcción vernácula.

El conjunto del *Pueblo Español* de Montjuïc expresó claramente una posición, que tuvo una excelente presentación sintética en el libro *Casas de Campo Españolas* de 1930³ (SOLÀ-

MORALES, 1994: 80), donde se recogen una serie de proyectos del arquitecto basados en diferentes propuestas de preservación y adaptación de la arquitectura vernácula de la Península Ibérica. El libro de Baeschlin se entiende como el resultado inmediato de su peregrinaje peninsular, de su apercebimiento y reflexión sobre el cosmopolitismo de ciertas ciudades y en consecuencia de una posible oferta arquitectónica ante una probable demanda por parte de la burguesía urbana.

Por ello, según BAESCHLIN (1930), la tipología edificatoria campestre de nueva factura en España debía ser «sencilla y por ende económica, de planta moderna sin herir el carácter del país; que se une muy bien con el paisaje» con el fin de «formar un grupo pintoresco, prescindiendo de todo adorno inútil»; es una residencia encaminada a «gozar de las delicias campestres sin renunciar a su vida habitual, relaciones, confort, etc... sin ostentación». Ajustada a las comodidades de la «vida moderna» en el campo, con «rústicos *fire-places*»; ésta se entrevé como una segunda vivienda de «familias numerosas» que buscan «paz y sosiego» y requieren de «*living-room*» para «el servicio o las criadas, un taller de reparación, un garaje con habitación para el mecánico o una entrada para las muchachas, una cocina utilizable para los guardianes, una biblioteca o una terraza destinada para solárium»; para el «*week-end*» o los meses del «*dolce far niente*».

Para Baeschlin el retorno a este *Heimatstil* probablemente implicara la expresión insobornable de la conciencia histórica de aquella época (FISAC, 1952: 9) en un país obviamente atrasado en el debate arquitectónico. Ya que, según la lectura del modelo del *Mont-Soleil*, para Baeschlin, el regionalismo, surgido veinticinco años atrás consistía en hacer una arquitectura sencilla y modesta, a veces incluso ingenua, guiada por los principios de la razón, llena de efectos variados y sorprendentes, «bien adaptada al paisaje» en el correcto uso de los materiales,

³ «Un libro resumen de sus valiosas y profundas observaciones por las diversas regiones de la Península, la expresión constructiva y poética de los regionalismos españoles, los que, dentro de racionalismo ingénito, caracterizan el vario tesoro de una serie de arquetipos. Unas bodas de oro de las casas con el paisaje. [...] Aplaudo esta voluntad de inoculación sincera que, por un método casi biológico, pero artístico, reafirme la legítima función histórica del pasado en las eternas inquietudes de la arquitectura-Febril siempre en sus formas, pero acaso inmutable en el equilibrio de su gravitación formal. [...] Las composiciones de Baeschlin representan un aporte, honesto e inspirado para el estudio de la arquitectura española popular o rural, tan sugestiva para las formas como el desarrollo temático de la música

campesina o callejera dé los afamados compositores populares. [...] se detiene para despertar en uno y otro rincón hogareño, el sentido doméstico o social de un programa. [...] y dirige un elogio a la arquitectura de mi querido y mejorado amigo Leonardo Rucabado.

¡Buena lección de patriotismo nos da Baeschlin en las anteriores manifestaciones! Lo que muchos españoles no han sentido jamás en el terreno de la composición arquitectónica, lo verán, ahora, iluminado con luz meridiana en el texto y en los admirables gráficos del arquitecto extranjero recreado artísticamente en las varias regiones de nuestro suelo. [...] Creo que, con lo dicho, basta para rendir el merecido aplauso al arquitecto regionalista Alfredo Baeschlin; y a su rumboso editor». (BASSEGODA, 1930: 5-6).

alérgica a todo falseamiento y espontáneamente funcional, más que funcionalista.

Su defensa de los nuevos sistemas constructivos no se contradecía con las evidentes virtudes que él encontraba en aquella arquitectura erigida en función de las peculiaridades del territorio en que quedaba inserta, pues pretendía emplear este material con la sabiduría del constructor tradicional. Por tanto, para Baeschlin ser regionalista era una forma de ser moderno con atención al lugar y a las tradiciones, materiales y técnicas locales que aceptaban la vigencia de los siglos sin caer en tipismos ni rasgos folklóricos (FIG. 5).

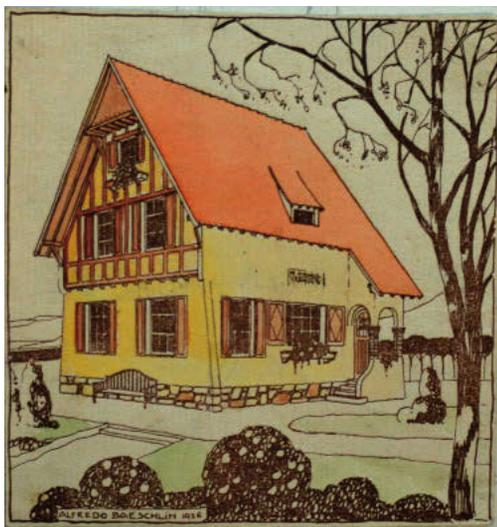


FIG. 5/ **Dibujo original de una casa de campo del País Vasco francés, 1926. Inédito**

Fuente: Archivo familiar de Alfredo Baeschlin.

Aún y con todo, la aportación de las *Casas de campo españolas* de 1930, resultó tardía en unos momentos en que, a pesar de que se habían abandonado definitivamente las tendencias modernistas y continuaba existiendo un claro desconcierto nacional sobre el rumbo que debía tomar su arquitectura tradicional. La óptica de Baeschlin incidía en que el consumidor de la cultura popular se enfrentaba a un objeto que se venía transformando con el paso del tiempo y que en ningún sentido estaba sujeto forzosamente a su propia creación histórica, el objeto se plasmaba alienado de su propia conformación originaria. Lévi-Strauss lo expone como realidades en los procesos de cambio, de transformación. Lo que puede explicar la actitud de Baeschlin es, el no conside-

rar los procesos, sino los estados resultantes de tales procesos (KRESS, 1982: 145).

La lujosa edición de A. Baeschlin, no pretendió «seguir servilmente las huellas de Leonardo Rucabado», pero sí ostentar la forma «típica regional», un regionalismo en cierto modo estandarizado aunque aplicado con relativa discreción con tal de procurar simplificar el estilo (BAESCHLIN, 1930) como seña de identidad contemporánea de una arquitectura en peligro de extinción. Baeschlin, a pesar de todo, alabó al insigne Rucabado para quien la recuperación de la tradición y la resurrección de estilos del pasado serían sus principales directrices (BASURTO, 1986) y en este sentido, «el arquitecto suizo atacaba los caprichos del exotismo, condenaba las vanguardias uniformadoras y las transmigraciones estilísticas del falso regionalismo, defendía el sello impreso por los factores del clima, las formas de vida y las tradiciones artesanales» (MEDINA WARMBURG, 2002).

En consecuencia, la posición de Baeschlin se entrevé como una mixtura entre la sapiencia del forzoso destino evolutivo de la construcción vernácula y la incidencia en la necesaria pervivencia de aspectos fundamentales e intrínsecamente ligados a la arquitectura popular. El autor enfatiza en la singularidad de su obra respecto de cualquier otro estudio anterior destinado a regiones norteñas pues en su obra «se ve claramente que es el clima quien hace la casa». Así, el arquitecto perpetúa su insistencia en que: «El día que tropecemos en todos los rincones de la tierra con las producciones uniformes de la arquitectura de vanguardia, cuando habrá desaparecido lo bello legado por los pasados, aquel día habrá que dejar de viajar, por falta de aliciente» (BAESCHLIN, 1930) (FIG. 6).

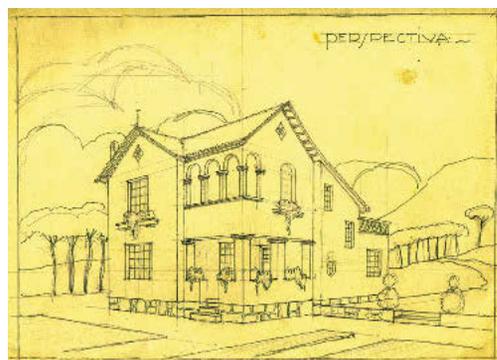


FIG. 6/ **Dibujo original de una casa de campo. Sin datar y sin ubicar. Inédito**

Fuente: Archivo familiar de Alfredo Baeschlin.

El libro, por tanto, recogería las influencias del debate arquitectónico centroeuropeo en torno a aquel incipiente *Heimatstil* así como las de aquel debate arquitectónico español, inconcluso y afectado por la sombra de Rucabado. Aunque quizá, también influenciado por lo que el propio arquitecto apercibió en Sevilla y tantas otras ciudades españolas durante su viaje alrededor de España; un estilo nacional que miró hacia la modernidad mediante una interpretación estilística de la tradición.

A mediados del año 29, de forma paralela a la labor de corresponsal de la Exposición Internacional de Barcelona para la revista *Deutsche Bauzeitung*, BAESCHLIN (1929b: 497-504) publicó el artículo «De la casa moderna», en el que habló sobre el ensanche de Barcelona y las ideas avanzadas de aquellos jóvenes que llevaron a cabo la exposición de *Les Galeries Dalmau*. Ideas sobre las que Josep Lluís Sert (1902-1983) proyectó su primera casa de apartamentos «concebido en el espíritu moderno, teniendo en cuenta las necesidades de una familia modesta pero con buen gusto, bien distribuido y accesible a todas las clases».

El nuevo estilo internacional irrumpía en la escena arquitectónica española de los años 30 y Baeschlin se hacía eco de ello, pues ya apuntaba en sus *Casas de campo españolas* la filiación del mediterráneo y los nuevos movimientos arquitectónicos: «La casa de campo para la región mediterránea será de sencillísima arquitectura, rayando a la de «vanguardia» pero sin sequedad, con sana alegría» (BAESCHLIN, 1930: 136).

Una vanguardia que según SERT (2002), se apropió conceptualmente de aquellas construcciones tradicionales por las que el arquitecto moderno sufrió una revolución espiritual que daría paso a una revolución arquitectónica de la que brotarían nuevas construcciones, más humanas, más perfectas y más expresivas.

Por su parte, el arquitecto suizo entendió la construcción vernácula del mediterráneo conocedor de su valor histórico y material, y por ello se adentró con mayor precisión en los intersticios formales que la definían (BAESCHLIN, 1934); escindida de todo elemento ornamental y derivado todo su interés en la combinación de formas, simples, limpias, libres y variadas. La perspectiva que Baeschlin mantuvo sobre la construcción balear explicaría la ambivalente perspectiva de un joven y moderno arquitecto vanguardista y la de un reposado *Heimatshutzer* (GARCÍA-ESPARZA, 2011c).

5. Conclusión

La percepción exploratoria de cualquier individuo, como fue la de Baeschlin, lleva implícita esa visión irreal —regionalista si se me permite— del que acaba de llegar. Nunca podrá saber cuán cruda es la realidad si no se somete al día a día de aquellas poblaciones rurales, su trabajo, sus jornadas, su hogar, sus costumbres, sus rituales y sus festividades con el cuerpo y el alma implícitos en ellas, y no como un simple observador. Por muy integrado que parezca estar en la sociedad que describe, inevitablemente sus aportaciones serán las de un mero cronista pasajero que aportará valiosísimos puntos de vista que el oriundo no percibe, precisamente, debido a cierto sesgo enfático de aquel que procede de una sociedad, cultural e industrial, más avanzada (FIG. 7).



Fig. 7/ Dibujo original de la ermita de Santa Eufemia, Vizcaya, publicado en el diario *La Tarde*, 1928

Fuente: Archivo familiar de Alfredo Baeschlin.

Esta percepción podría definirse, en palabras de Valeriano BOZAL (1972), como la imagen idealizada, tópica y *folklorista* del pueblo, o como el hito de los viajeros modernos, como producto de una reflexión acerca de una actitud de las sociedades modernas frente a su patrimonio vernáculo. Un «respeto» o mejor dicho, una reinterpretación estética de ciertos decorados que evocan sentimientos nostálgicos —«la naturaleza de efecto»— y que postra en el olvido cualquier forma de vida rural, arcaica o vulgar —«la verdad». Este podría erigirse en el punto álgido del enfrentamiento entre la cultura popular y la cultura elitista o estilista que reinterpreta fundamentalmente aspectos meramente externos, derivados de un ejercicio de memoria nostálgica de los —únicamente— buenos momentos de la experiencia rural. Este efecto para algunos autores es-

tuvo íntimamente ligado con el crecimiento de las ciudades, la difusión de la enseñanza y el desarrollo del ferrocarril, como factores inevitables que provocaron un rápido cambio de la cultura popular (BURKE, 1978).

El foco apuntado sobre la obra de Baeschlin es el único que pudiera explicar el inmediato contrasentido bajo el que puede quedar reflejado el análisis superficial de sus reflexiones técnicas entre las que contrasta la correlación, por un lado, de la obra cuasi antropológica que desarrollaría en el País Vasco —referida a una nostalgia pasajera— y por otro, sus *Casas de campo* que ponen de manifiesto ciertos procesos de modernización de la vivienda tradicional en el ámbito rural —utopía dinámica—. Basta recordar sus referencias a Mistinguett (BAESCHLIN, 1927) o el Txixilu (BAESCHLIN, 1928a-b).

Quizá, la referencia en última instancia, hacia los preceptos del movimiento moderno haga notar que las corrientes culturales tienen algo de cíclicas y a la vez invasivas, y quizá por ello, hoy pudiéramos estar viviendo claras consecuencias de nuestra propia historia reciente. Las culturas populares son ambiguas, en principio intentan producir, conservar y reproducir sus propios signos y resistir al embate de las formas invasivas o también apropiarse de ellas interiorizándolas y reinscribiéndolas. Aunque

en último término estos movimientos nunca son tan claros en los hechos y, tales culturas, terminan muchas veces adoptando soluciones eclécticas e incluso anacrónicas.

Esta aculturación puede trascender lo epistemológico, lo psicológico o lo estético. Puede ser la causa de distorsión de los contenidos tradicionalistas adoptados por ideas importadas que quedan latentes en una comunicación masiva y que no encuentran contrapartida en la realidad local. Utopías de difícil traslación, bien económicas, bien materiales, bien ideológicas e incluso estéticas que dimanan de una órbita ajena a la propia realidad.

En este contexto, la experiencia del espacio vivido, como experiencia ligada a las sensaciones, a las imágenes personales, a los recuerdos y a la memoria, queda sumida a un conjunto de momentos íntimamente ligados a un contexto personal y social determinado. En este ámbito, la antropología se ha ocupado de los entornos históricos como espacios cargados de sensaciones. Esta carga simbólica apunta a hacer legibles ciertas referencias iconográficas, ideológicas e intelectuales, que han ayudado a valorar la arquitectura vernácula no solo por su forma y el valor intrínseco de su materialidad, sino por factores relacionados con el ámbito social; el paisaje, la historia: la identidad.

6. Bibliografía

- ANASAGASTI, T. (1929): «Arquitectura andariega» en: *Vasconia: revista ilustrada*, 1298: 10-11, Eusko Jauriaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusla, Buenos Aries.
- BAESCHLIN, Alfredo (1927): «Apuntes de un viajero. Boinas y tejados» en: *La Tarde*, 4383: 1.
- (1928a): «Un poco de arquitectura vasca». *Vida vasca: su industria, comercio y costumbres*, 5: 83-87, Editorial González, Bilbao.
- (1928b): «Un poco de arquitectura rural: la patriarcal cocina, centro de la vida familiar» en *La Tarde*, 4524: 1.
- (1928c): «Apuntes de un viajero. La falda del monte Oiz» en *La Tarde*, 4536: 1.
- (1928d): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. A bordo del *Artiba-Mendi*, 9 de noviembre» en: *La Tarde* nº 4721: 1.
- (1928e): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. Domingo 11, a bordo» en *La Tarde*, 4722: 1.
- (1928f): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. A bordo del *Artiba-Mendi*», 12 de noviembre en *La Tarde*, 4725: 1.
- (1928g): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. Lunes 19 de noviembre, a bordo del *Artiba-Mendi*» en: *La Tarde* nº 4726: 1.
- (1928h): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. Día 15» en *La Tarde*, 4727: 1.
- (1928i): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. La Coruña, a bordo del *Artiba-Mendi*» en *La Tarde*, 4729: 1.
- (1928j): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. Viernes, 23. A bordo del *Artiba-Mendi*» en *La Tarde*, 4735: 1.
- (1928k): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. Martes 27 de noviembre, a bordo del *Artiba-Mendi*» en *La Tarde*, 4737: 1.
- (1928l): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. 30 de noviembre, a bordo del *Artiba-Mendi*» en *La Tarde*, 4740: 1.
- (1928m): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. A bordo del *Artiba-Mendi*» en *La Tarde*, 4746: 1.
- (1928n): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. Tarragona» en *La Tarde*, 4758: 1.
- (1928ñ): «Alrededor de España en un barco de Sota y Aznar. Barcelona, diciembre 1928. Olot» en *La Tarde*, 4752: 1.
- (1929a): «Barcelona und seine Weltausstellung (I)» en *Deutsche Bauzeitung*, 57: 497-504, Verlag Deutsche Bauzeitung GmbH, Berlin.

- (1929b): «De la casa moderna» en *Urbanización y Edificaciones*, 26: 497-504. Edarba. Madrid.
- (1930): *Casas de Campo Españolas*, Barcelona, Canosa.
- (1934): *Cuadernos de arquitectura popular. Ibiza. Primera serie*, Vilanova, Valencia.
- BASSEGODA, B. (1930): *Casas de Campo españolas. Un nuevo libro de Alfredo Baeschlin. La Vanguardia*, 24 de abril. La Vanguardia Ediciones S.L. Barcelona.
- BASURTO, Nieves (1986): *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*, Xarait, Bilbao.
- BOZAL, Valeriano (1972): *Historia de arte en España*, Istmo, Madrid.
- (1999): *El gusto*. Visor. Madrid.
- BURKE, P. (1978): *Popular Culture in Early Modern Europe*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, (español, Antonio FEROS (1996): *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza. Madrid.
- CABELLO LAPIEDRA, L. M. (1920): *La casa española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid.
- CICERCHIA, R. (2005): *Viajeros ilustrados y románticos en la imaginación nacional*. Troquel, Buenos Aires.
- CRETA-STÜRZEL, E. (2005): *Heimatstill Reformarchitektur in der Schweiz 1896-1914* (Vol. I), Huber Verlag, Frauenfeld.
- ERICE, F. (2003): «Entre la represión y el paternalismo. Actitudes burguesas ante lo popular en la España de la Restauración» en: Jorge URÍA & al., *La cultura popular en la España contemporánea, doce estudios*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- FISAC, M. (1952): *La arquitectura popular española y su valor ante el futuro*, Ateneo de Madrid, Madrid.
- GARCÍA-ESPARZA, J. A. (2009): «Un suís en El Camí» en *Caramella*, 21: 79-84, Carrutxa, Tarragona.
- (2011a): «Barracas on the Mediterranean coast» en: *International Journal of Architectural Heritage*, 5 (1): 27-47, Taylor & Francis, Philadelphia.
- (2011b): *El descubrimiento cultural de la arquitectura popular en España. Alfredo Baeschlin (1883-1964) y el influjo centro-europeo*, Universidad de Valencia, Tesis doctoral inédita, Valencia.
- (2011c): «Alfredo Baeschlin y la arquitectura popular vanguardista» en *Ars Longa*, 20: 195-205, SPUV, Valencia.
- (2012a): «Epistemological paradigms in the perception and assessment of vernacular architecture» en: *International Journal of Heritage Studies*, DOI: 10.1080/13527258.2012.666755, Taylor & Francis, Philadelphia.
- (2012b): «Lo vernacular, lo nacional y lo internacional. Alfredo Baeschlin (1883-1964) y las revistas técnicas» en *Actas del congreso internacional Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*, ETSAUN - T6 Ediciones, Pamplona.
- GARCÍA MERCADAL, F. (1981): *La Casa popular en España*, Gustavo Gili, Barcelona.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1974): *Los viajeros de la ilustración*, Alianza, Madrid.
- GONZÁLEZ, A. & L. RUCABADO (1916): «Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional» en: *Actas del VI Congreso Nacional de Arquitectos*, Barcelona.
- GUBLER, J. (1975): *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, L'Age d'Homme, Laussane.
- VON HUMBOLDT, W. (1998): *Diario de viaje a España 1799-1800*, Cátedra, Madrid.
- ISAC, Á. (1987): *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas, congresos, 1846-191*, Diputación Provincial de Granada, Granada.
- KRESS, G. (1982): «Estructuralismo y cultura popular» en, Christopher BIGSBY (coord.) *Examen de la cultura popular*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LABORDA, J. (2006): *El congreso de los arquitectos españoles en Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A. (1988): «El paisaje en Andalucía a través de los viajeros románticos» en, Josefina GÓMEZ MENDOZA & Nicolás ORTEGA & al., *Viajeros y paisajes*, Alizanza, Madrid.
- MEDINA-WARMBURG, J. (2002): «La fábrica, la casa, el palacio: Franz Rank y Alfredo Baeschlin, dos «Heimatschützer» en España» en *Actas del congreso internacional Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, ETSAUN - T6 Ediciones, Pamplona.
- NIETZSCHE, F. (1874): *II. Unzeitgemasse Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Werke, Leipzig, (español, Germán CANO (2003): *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida intempestiva: II*, Biblioteca Nueva, Madrid.).
- PÉREZ, J. (1994): *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Sílex, Madrid.
- SERT, Josep L. (2002): *Arquitecturas en Ibiza*, Col·legi oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, Ibiza.
- SOLÀ-MORALES, I. (1994): «Noucentisme i Arquitectura» en: M., PERÁN, M VIDAL, & A. SUÁREZ, *Noucentisme i Ciutat*, Electa D.L., Barcelona.
- SOMMER, David (1991): *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Oxford University of California Press, Los Angeles.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1918): «Revistas españolas» en: *Arquitectura*, 1: 16-18: Sociedad Central de Arquitectos, Madrid.
- Leopoldo (1933): «La vivienda popular en España» en: Francesc CARRERAS CANDI (Coord.) *Folklore y Costumbres de España*, Alberto Martín, Barcelona.
- VICENTE, H. (2010): «El desplazamiento de la arquitectura: arquitecturas del exilio español» en: *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, ETSAUN - T6 Ediciones, Pamplona.
- WAGNER, O. (1988): *Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, — (español, SÍGUÁN, Jordi (1993): *La arquitectura de nuestro tiempo: una guía para los jóvenes arquitectos*, El Croquis Editorial, Madrid).
- WÖLFFLIN, H. (1923): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, H. Bruckmann, Munich, (español, José MORENO (1985): *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid).
- XIRAU, J. (1969): *Manuel B. Cossío y la educación en España*, Ariel, Barcelona.