

A. Bonet y J. L. Sert. El espíritu “renacentista” en el impulso de una modernidad trasatlántica en clave mediterránea

A. Bonet and J. L. Sert. The “Renaissance” spirit in the impulse of a transatlantic modernity in Mediterranean key

Resumen

Autores:
Andrés Tabera-Roldán*
atabera@unav.es
Aitor Acilu-Fernández*
aacilu@unav.es

*Universidad de Navarra

España

Recibido: 01/Oct/2021
Aceptado: 13/Ene/2022

A finales de 1920, los arquitectos Sert y Torres Clavé encontraron en el espíritu del renacimiento, en el estudio de las revistas modernas europeas y en el contacto con Le Corbusier y los CIAM, la inspiración para hacer del GATCPAC un motor de nuevas propuestas en arquitectura, urbanismo y mobiliario en claves mediterráneas. Un joven Antonio Bonet, todavía estudiante, colaboró en este cometido para años después, entre 1938 y 1950, hacer renacer en Buenos Aires el espíritu vanguardista de sus años formativos. A través de la revisión comparativa de proyectos de diversa naturaleza —editorial, urbanística y en torno a la figura de Gaudí—, desarrollados respectivamente por Sert y Bonet en sus particulares experiencias americanas entre 1938 y 1960, este artículo pretende descubrir paralelismos que contribuyeron al desarrollo de una modernidad mediterránea y trasatlántica, en la que la actitud de “renacer” fue reiterada.

Palabras clave: Antonio Bonet; Josep Lluís Sert; arquitectura moderna; CIAM; Gaudí.

Abstract:

In the late 1920s, the architects Sert and Torres Clavé found in the spirit of the Renaissance, in the study of European modern magazines and in the contact with Le Corbusier and the CIAM, the inspiration to make GATCPAC a driving force for new proposals in architecture, urban planning and furniture in Mediterranean style. A young Antonio Bonet, still a student, collaborated in this task and years later, between 1938 and 1950 in Buenos Aires, he revived the avant-garde spirit of his formative years. Through a comparative review of projects of different nature — editorial, urban planning, and related with the figure of Gaudí—, developed respectively by Sert and Bonet in their particular American experiences between 1938 and 1960, this article aims to discover some similarities that contributed to the development of a Mediterranean and transatlantic modernity, in which the attitude of “rebirth” was reiterated.

Keywords: Antonio Bonet; Josep Lluís Sert; Modern Architecture; CIAM; Gaudí

1. Introducción

Cinco jóvenes posan frente a la cámara. Tras ellos los restos de una construcción ancestral construyen un fondo épico de una arquitectura primigenia y mediterránea; restos de un pasado visitado por los protagonistas en clave de modernidad. Antonio Bonet sonríe en el centro del grupo con las manos en los bolsillos. Está escoltado por Josep Lluís Sert —quien pierde su mirada en el horizonte—, y Josep Torres Clavé. Los acompañan el hermano de este último, Raimon Torres Clavé, y Ricard Ribas Seva, también miembro del GATCPAC (Figura 1).

El 29 de julio de 1933, el *Patris II* partió del puerto de Marsella rumbo a Atenas. Comenzaba el cuarto CIAM, cuyo debate abordó *La ciudad funcional*. Junto a sus blancas barandillas metálicas, símbolo de ortodoxa modernidad, al menos noventa y seis pasajeros de diferentes nacionalidades se despedían de la ciudad provenzal (Somer, 2007). A ella regresarían días después, tras una travesía por el Mediterráneo en la que combinarían sesiones teóricas sobre arquitectura y urbanismo con turismo cultural.

La conocida fotografía a la que se hace referencia da testimonio de estas incursiones. Esta resulta una suerte de síntesis de la convergencia de caminos y aproximaciones reiteradas entre los referentes que inspiraron la modernidad en su nacimiento y desarrollo; espíritu común determinado en buena medida por las trayectorias y aportaciones de Josep Torres Clavé — hasta perder la vida en la contienda civil española de 1939 —, y especialmente de Josep Lluís Sert y Antonio Bonet —quienes trabajarán casi cinco décadas en claves modernas y mediterráneas a ambos lados del Atlántico—.

En 1932, un año antes de la celebración del CIAM IV, Bonet entró a colaborar en el estudio de Sert y Torrès Clavé (Tabera, 2014); una experiencia que le permitiría participar de un nuevo modo de abordar la arquitectura de manera activista, y le dotaría de recursos para el planteamiento y la formalización de sus futuros proyectos; como se atestiguará más adelante. Había comenzado su formación en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1929 y tres años después, apenas el GATCPAC daba sus primeros pasos, empezó a trabajar en un estudio que le llevaría a abordar proyectos de todas las escalas, además de tener contacto directo con el mundo editorial. Bonet participó en la elaboración del material de los planes urbanísticos concebidos para Barcelona —el Plan *Macià*, *la Ciutat de Repòs i Vacances* y el experimento de la Casa Bloc—, colaboró en el diseño de mobiliario para la marca MIDVA, se involucró en otras actividades editoriales del ámbito nacional, como la revista A.C. y, seguramente, participó en otras acciones del ámbito internacional; como por ejemplo, la exposición que se debiera haber celebrado en Buenos Aires en 1935 (Pizza, 2014).

En su Barcelona natal, Bonet comenzó a asimilar la arquitectura en un clima de permanente revisión intelectual y renovación artística que duraría hasta mediados de 1936, cuando abandonó España rumbo a París para trabajar con Le Corbusier. A bordo del *Patris II*, Bonet había acordado con el maestro suizo, bajo el auspicio de Sert, ir a trabajar para él al acabar la carrera (Tabera, 2014). Los dos años en el epicentro cultural del momento fueron el culmen de su etapa formativa. Por un lado, trabajó en el estudio de Le Corbusier hasta febrero de 1938, donde la casualidad quiso que conociera a sus futuros socios argentinos, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Por otro, Bonet interrumpió su trabajo en la *Rue de Sèvres* para colaborar con Sert y Lacasa en la apremiante construcción del Pabellón Español de la República de febrero a junio de 1937. Asimismo, el arquitecto catalán acudió al CIAM V celebrado durante ese mismo verano en el célebre *Pavillon des Temps Nouveaux*. Por si todo esto fuera poco, el cóctel de oportunidades parisinas se completó con la aproximación



Figura 1: R. Torres Clavé, J. Ll. Sert, A. Bonet, J. Torres Clavé y R. Ribas Seva, CIAM IV, Grecia.
Fuente: © Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC) (1933)

al círculo surrealista liderado por André Bretón, gracias a su nuevo amigo, el pintor-arquitecto chileno Roberto Matta Echaurren.

De Sert, estudiado extensamente y reconocido como una de las figuras más relevantes de la modernidad de la arquitectura española, conviene señalar algunos pormenores. Sert, quien había recibido una educación a través de profesores privados, comenzó su formación en una Escuela de Arquitectura de Barcelona donde la enseñanza impartida en las clases era principalmente académica, y considerada anticuada por los estudiantes en comparación con las escuelas centroeuropeas (Freixa, 2005).

Sin embargo, los cada vez más habituales guiños a los planteamientos vanguardistas en prensa y revistas especializadas internacionales, tales como *Das Neue Frankfurt* en Alemania, *Domus* en Italia o *L'Architecture d'Aujourd'hui* en Francia, permitieron a Sert, Torres Clavé y a otros compañeros alternar la enseñanza tradicional de la escuela, con nuevas referencias formativas y dar respuesta a sus inquietudes “relacionadas con la vida, la actualidad y con el futuro” (Freixa, 2005, p. 230). El profesor Josep María Rovira describe así el ambiente de este periodo en la Escuela de Barcelona:

En ese universo confuso en el que Viollet y Owen Jones eran citados junto con Palladio y Bramante, y Brunelleschi tenía el mismo valor que Bernini, en aquella Babel en la que Grecia, Roma y el Renacimiento se mezclaban bajo la definición del tópico clasicismo, era imposible sacar una concepción personal de la arquitectura (Rovira, 2000, p. 12).

A esta particular revisión historiográfica también cabe sumar algunos exponentes de la Escuela de Barcelona. Según Sert, entre los profesores más apreciados por los alumnos se encontraba Josep María Jujol, quien fue discípulo de Gaudí —un autor no casual, al que se hará referencia más adelante—. Con él y con el también discípulo de Gaudí, el profesor de historia Francisc Ràfols, los alumnos se implicaron entusiasmados en trabajos que les pondrían en contacto con la arquitectura del “renaixement” de Cataluña —el caso del trabajo de los levantamientos de la Iglesia de la Selva del Camp (Ràfols, 1934) —al que se sumó el legado del maestro de Reus. La obra de Gaudí empezaba a vincularse como parte de una identidad propia, catalana, mediterránea.

Durante este ferviente periodo formativo, estos alumnos comenzaron a tener interés por los problemas

sociales, las viviendas económicas o la provisión de centros comunitarios en las ciudades. Al tiempo este compromiso se consolidaría como una nueva vía para desarrollar la disciplina, reuniéndose en grupo en los cafés, para conspirar y decir: “tenemos que cambiar las cosas” (Freixa, 1988). Con este propósito comenzaron a plantear diversas estrategias de acercamiento a un conocimiento alternativo para la construcción de una identidad moderna en clave mediterránea. Por un lado, se interesaron por el estudio de lo nuevo a través de la consulta de revistas internacionales de vanguardia donde descubrieron los resultados de los avances tecnológicos en el campo de la arquitectura y la ingeniería. Por otro lado, realizaron un repaso al pasado apoyándose en el estudio personal de los tratados clásicos —Vitruvio, Vignola, Palladio, etc.—, siempre manteniendo una mirada interesada en dar respuesta a las necesidades del momento.

En 1926, cuando todavía estaba en su cuarto año de carrera, Sert viajó a París, donde descubrió las obras escritas de Le Corbusier, las cuales compartió con sus compañeros. Sixte Illescas, amigo de Sert y Torres Clavé, afirmará: “Nos sabíamos de memoria *Vers une architecture* y el otro libro sobre urbanismo; recibíamos las colecciones de *Cahiers d'Art* y las otras revistas, (...) y así entendíamos lo que era arquitectura” (Brullet, 2008, p. 89). Gracias al testimonio recogido en las memorias de Illescas, sabemos cómo se gestó su particular ofensiva activista e investigadora (Figura 2).

Dado que aquellos catedráticos de nuestros pecados no habían ni asimilado las arquitecturas que pretendían promocionar, nosotros —que íbamos totalmente despistados— empezamos a estudiar los cinco órdenes clásicos por nuestra cuenta. De manera que uno defendía una versión: Sert a Serlio, yo el Vitruvio de Perrault, y los otros a Palladio, Vignola, Scamozzi (Brullet, 2008, p. 83).

La renovada voluntad plasmada en las obras publicadas por Le Corbusier los impulsó a indagar en la historia, a recuperar referencias en nuevas claves, a mirar con una actitud que había gobernado el espíritu de los artistas del Renacimiento. Su objetivo sería, además de ampliar su conocimiento, forjarse una opinión que les permitiera encontrar una manera propia de hacer arquitectura guiada por ese *nuevo espíritu* al que tanto se apelaba en los foros de vanguardia. La visita en 1928 de Le Corbusier, y el consecuente paso por Sitges, determinó su compromiso con un legado construido que los jóvenes arquitectos tendrían presente en las sucesivas etapas de su carrera: el Mediterráneo. Como el propio Le Corbusier

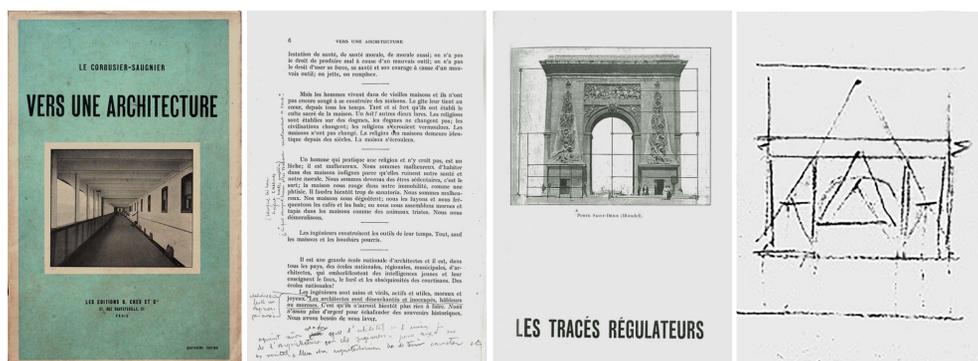


Figura 2: Ejemplar de *Vers une Architecture* anotado por Josep Torres Clavé (c.1927)
Fuente: AHCOAC. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Le Corbusier (1923)

apuntaría entre sus notas en referencia a la arquitectura popular mediterránea para la conferencia posterior a la visita:

La visita de hoy a Sitges. Casas de total pureza, acontecimiento plástico de primer orden, (...) Al lado los recientes cadáveres aprendidos en las escuelas (Le Corbusier)

Este espíritu de cambio, renovador, fraguado en el periodo más tierno de su formación como arquitectos, encontrará cierta continuidad en otros alumnos de la Escuela barcelonesa en los años sucesivos, impregnando también a Bonet, quien al igual que sus mayores perpetuará en su conducta y trayectoria una manera propia de desarrollarse de modo perseverante en el tiempo. Un modo de hacer que permite establecer relaciones vinculantes entre Sert y Bonet, y que queda patente en las actividades y proyectos presentados a continuación.

2. Métodos

El método llevado a cabo en la presente investigación se centra en la comparación de los planteamientos y desarrollos, de los procesos de trabajo, y de las trayectorias de Antonio Bonet frente al ideario de Josep Lluís Sert, para evidenciar una conducta relevante que guiará su carrera y que situará a Sert como un referente más allá de sus años formativos, siempre ligado a la voluntad de renacer en clave mediterránea. Con dicho fin se han definido tres ámbitos de estudio que en su análisis permiten poner en valor y destacar relaciones paralelas, en ocasiones convergentes, desde la comparativa de momentos diferentes: los años formativos de la década de los treinta en Barcelona frente a las últimas acciones de Bonet en Buenos Aires a finales de la década de los cincuenta. Así la investigación plantea tres marcos para el análisis: el editorial —los casos A.C. (Barcelona, 1931-1937) y *Mirador* (Buenos Aires, 1956-1961)—; el diseño urbano —los CIAM, la *Casa Bloc* (1933-1937) y el Plan de Remodelación del Barrio Sur (1956-1957)—; y la figura de Gaudí a finales de los 50. Los tres escenarios permiten integrar el análisis histórico, la referencia a documentación de archivo y la revisión teórica y crítica para exponer a través de los resultados de este estudio claves para la discusión y extracción de conclusiones. De este comprobaremos cómo Bonet consiguió, muchos años después, uno de sus principales propósitos: la reformulación de un ideal moderno a base de la coexistencia e integración de sus partes, entre arquitectura y urbanismo, entre arte y técnica, entre lo primitivo y actual, entre lo local y lo universal; un ideal arraigado en la Barcelona de los treinta, que Bonet no abandonó.

La referencia cruzada a archivos nacionales e internacionales será una constante en el artículo. Se ha consultado material del CIAM del Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (GTA) en Zurich; la Fondation Le Corbusier (FLC) en París; de J. L. Sert, CIAM y Jorge Ferrari Hardoy en la Frances Loeb Library de Harvard (FHA) en Boston; Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL) en Buenos Aires; La fundació Miró en Barcelona, y el Archivo Histórico del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC) en Barcelona.

3. A.C. y *Mirador*: primera y última aventura editorial.

La ciencia, la técnica, la cultura, la vida de relación plantean la necesidad de una mayor interdependencia, de una mejor armonía. (...) En tanto los países desarrollados disfrutaban ya en gran medida de los beneficios de la evolución (...) Existe en nuestro país y en muchas partes del mundo una mentalidad anti-industrial. (...) Sin embargo, no puede haber cultura verdaderamente extendida sin civilización industrial. (...) MIRADOR es el resultado de un plan conscientemente elaborado. Es la expresión de una evolución determinada del desarrollo técnico-económico del país, y también del mundo (*Mirador*, 1956, p. 21-22).

De todos los proyectos editoriales en los que Bonet participó durante su aventura latinoamericana —las separatas *Austral* (3 números, 1939) o los cuadernos de *Tecné. Técnica, Arquitectura, Urbanismo* (3 números, 1942-1944)—, sobresale la revista argentina *Mirador. Panorama de la civilización industrial*, con sus once números publicados entre octubre de 1956 y finales de 1961. Conocido es que el principal gestor y encargado de esta revista, Carlos Levin, había entablado amistad con Bonet a comienzos de la década de los cincuenta a través del encargo del conjunto habitacional para la industria Textil Oeste (TOSA, 1952). Menos conocido es que Bonet formó parte de esta iniciativa editorial, siendo el único arquitecto entre industriales e ingenieros. No obstante, se ha obviado que además de esta atribución, Bonet fue el encargado de dirigir *el consejo de redacción y la diagramación de Mirador*; como se apunta en los créditos del primer número. Un dato que atestigua el empeño del arquitecto catalán por difundir su pensamiento a través del lenguaje gráfico, fotográfico y visual, así como subraya su marcado activismo editorial. A este respecto, son especialmente relevantes los cuatro primeros números de *Mirador*, dado el contenido de los artículos. En ellos se establece un cruce de preocupaciones pasadas, recogidas con más profusión, tanto en su material gráfico como escrito (Figura 3).

La ilustración de cubierta del primer número era un guiño a la pluralidad de temas que la revista cubrió. Podría resultar extraño que la composición dadaísta de 1917 *Parade Amoureuse*, de Francis Picabia, fuese la imagen de presentación de una publicación vinculada en su mayor parte al desarrollo tecnológico (*Mirador*, 1956). No parece anecdótico que Bonet fuese el responsable de su diagramación resaltando la relación interdisciplinar en su contenido visual; buscando integrar arquitectura, artes plásticas, pintura y escultura particularmente. Una preocupación extensible a los tres siguientes números. Al igual que ocurrió con A.C., el dibujo, la fotografía y el collage seguían construyendo décadas después la imagen de la arquitectura de vanguardia (Llopis, 2021).

Para entender la pericia de Bonet en el manejo editorial, conviene remontarse al tiempo en que fue colaborador en el estudio de Sert y Torres Clavé. De sus compañeros del GATCPAC, Bonet había interiorizado la necesidad de proponer una nueva arquitectura que respondiera a las necesidades de su tiempo, y para ello habían intercalado el estudio de las razones que habían propiciado las arquitecturas a lo largo de la historia, con la mirada integradora en los nuevos ejemplos de arquitectura moderna europea que se enmarcaban en las publicaciones de vanguardia. Cabe destacar por su

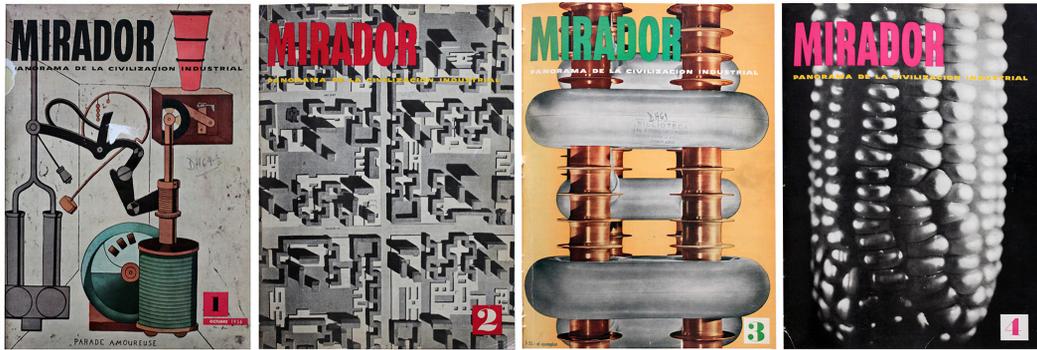


Figura 3: Portadas de *Mirador* Nros. 1-4
Fuente: *Mirador*, (octubre 1956; junio 1957; abril 1958; octubre 1958)

dedicación íntegra a la defensa de los postulados de la “nueva arquitectura”, así como por ser referentes de nueva visión, la nueva tipografía, las nuevas maneras de editar, las revistas *Das Neue Frankfurt* o *Die Form*, y textos como *Internationale Architektur* de Walter Gropius o, sobre todo, *Vers une Architecture* de Le Corbusier entre otros (Sanz Esquide, 2005). El trabajo editorial permitiría interiorizar mediante su práctica el *nuevo espíritu* (Acilu, 2017) (Figura 4).

La revista A.C. surgió como órgano de expresión de esta actitud alternativa. Asociada a un grupo profesional determinado, se planteaba su edición como símbolo de reunión, de alianza, de negociación y de acuerdo entre los distintos integrantes, aunque como demuestra la

documentación de la revista y diversos testimonios, la responsabilidad editorial recayó en el grupo de Barcelona, tomando las riendas Josep Torres Clavé (Cuadernos, 1980; Brullet, 2008). A diferencia de otras revistas españolas del momento, la revista A.C. vislumbraba un carácter panfletario (Granell, 2005), y así se presentaba:

Con objeto de contribuir en nuestro país al desafío de la nueva orientación universal en arquitectura y de resolver y estudiar los problemas que se presentan en su adaptación a nuestro medio, se ha formado una agrupación de arquitectos y técnicos (...). (A.C. 1, 1931, p. 34).

A.C. no era “una revista de arquitectura *strictu sensu*” (López Rivera, 2012, p. 66); la revista supuso la unión de la teoría —a través de la articulación del manifiesto moderno, su debate, su crítica, sus referencias—, y la



Figura 4: Comparativa entre portadas de las revistas *Das Neue Frankfurt* y A.C.
Fuentes: *Das Neue Frankfurt* (1926), A.C. (1931)

práctica —incentivando la incorporación de materiales novedosos y la reactivación y renovación de ciertos sectores industriales locales—. La revista incorporó referencias artísticas y plásticas que ampliaron su espectro inspirador. A.C. nació como arma (Granell, 2005), con ambición de poder mediático, lo que ofreció al grupo de arquitectos modernos reforzar su mensaje a través de imágenes a manera de fotografías, dibujos o collages—un modo de hacer necesario para entender el trabajo de Bonet en *Mirador*—.

La revista *Mirador*, dos décadas más tarde, optó por la divulgación científicista de carácter universal —que nada tenía que ver con lo activista de A.C.—, y resultaba aparentemente más útil para el campo de la ingeniería u otras profesiones industriales que para la arquitectura. Sin embargo, en sus páginas tuvieron cabida artículos con excelente calidad gráfica sobre arte, mobiliario industrial —dentro de la sección “La buena forma industrial” y entre los que se pueden ver el sillón BKF, compartiendo protagonismo con diseños de Eero Saarinen, Charles Eames y la Silla Barcelona de Mies Van der Rohe (*Mirador*, octubre 1957, 48-49)—, o referencias a arquitecturas referentes del momento, así como a planteamientos urbanos. Es decir, en *Mirador* se combinaron otros intereses multidisciplinarios, tras los que podemos atisbar la sombra de Bonet —publicidad incluida, otro aspecto común con A.C.— que al fin y al cabo venían a rememorar los principios impulsados por el GATEPAC; y también los reiterados en Argentina por el Grupo Austral: el vínculo entre industriales y arquitectos, entre arte y vida; síntesis que queda patente en la portada para la revista “1 Austral” publicada en junio de 1939; donde una guillotínada cabeza de mujer de Pablo Picasso compartía protagonismo con elementos heterogéneos, entre ellos, un transformador de electricidad (Figura 5).

Cabe destacar que, a lo largo de sus contribuciones en la revista, Bonet describió su propia obra firmando como “Antonio Bonet, S.C.A. C.I.A.M.”. Un claro testimonio del compromiso adquirido por Bonet, con el modo en el que Sert y Torres Clavé le introdujeron en el activismo y en el diseño editorial, arquitectónico y urbanístico.

Firmar bajo las siglas CIAM, aun cuando la organización ya había dejado de existir, era muestra de cierta deuda imperecedera con quien le abrió por primera vez en Barcelona los ojos a la *nueva* arquitectura, a la *nueva* forma de hacer ciudad. Un claro ejemplo de ello se halla en la propuesta de remodelación del Barrio Sur, publicado en el segundo número de *Mirador*.

4. La nueva ciudad latina: CIAM, Casa Bloc, Barrio Sur

El proyecto del Barrio Sur (1956-1957) liderado por Bonet no puede entenderse como un caso aislado, sino que guarda estrecha relación con otros trabajos de planificación precedentes para Latinoamérica y también, con su vinculación a los CIAM. Si bien, aquí actúa como lo hizo en el Plan de Punta en Ballena (1945-1948), en solitario, recayendo sobre él todas las decisiones de la controvertida propuesta (Ortiz y Baldellou, 1978, pp. 35-37). Según la memoria publicada en *Mirador* —ajeno a la polémica CIAM e impulsado por la nueva coyuntura política argentina (Molina y Vedia, 1999), el proyecto fue “concebido de acuerdo a los más modernos principios urbanísticos” y surgió gracias al apoyo del Banco Hipotecario Nacional, y del nuevo presidente de la República, el general Pedro E. Aramburu (Bonet, 1982). La aspiración técnico-industrial de finales de los cincuenta en Argentina, bien reflejadas en las páginas de la revista *Mirador*, se propuso para el centro de Buenos Aires, no como una utopía irrealizable, sino como un logro tangible.

La documentación gráfica del Plan se encuentra en el segundo número de *Mirador*; así como repetida en otras tantas publicaciones argentinas y latinoamericanas¹, españolas², y actualmente en el archivo del COAC bajo el epígrafe DMR 48 157. El artículo redactado por Bonet y publicado en junio de 1957 tras ser presentado oficialmente a las autoridades, fue fiel reflejo de las particularidades formuladas en el anteproyecto.



Figura 5: Portada del Manifiesto Austral. Artículo “La buena forma industrial”

Fuentes: *Nuestra Arquitectura*, (1939). *Mirador* (1956)

¹ El primer artículo publicado por Bonet en Buenos Aires fue: Plan de remodelación del Barrio Sur. (mayo 1957). *Nuestra Arquitectura*. (330), 76. Además, otras publicaciones argentinas también se hicieron eco de la propuesta: Blas, Á. (15 de julio de 1957). En el camino de la nueva Buenos Aires. *Leoplan*. (551), 14-19; Plan de San Telmo.

Una gran obra. (julio-agosto 1957). *Esto Es*. (173), 14-26; y (diciembre 1957) *Camoati. Revista de economía y estadística*. (211).

² La primera publicación del Plan para el Barrio Sur en España fue: Noticia sobre urbanismo. Antonio Bonet (octubre 1956). *Revista Nacional de Arquitectura*, (78), 9-13; la segunda en Barcelona:

En su propuesta Bonet planteó una radical y ambiciosa reestructuración con el objetivo principal de sanear y equilibrar las diferencias entre norte y sur, dentro de la urbe porteña. El planteamiento operó directamente sobre la trama de cuadradas de Buenos Aires (Gutiérrez, 2000), ofreciendo según la memoria del Plan dos ventajas significativas. La primera, la necesidad de un orden general gracias a sus trazas ortogonales. La segunda, la necesidad de dar continuidad, aunque por niveles, al trazado peatonal y rodado. En definitiva, viejos postulados CIAM, aunque reformulados. Explicaba Bonet:

(...) máxima posibilidad de desarrollo y libertad individuales dentro de una colectividad organizada... recuperación del suelo para el hombre... espacios verdes al pie de la vivienda... vivienda separada de las vías de tránsito... posibilidad de establecer algunos ‘standars’ en los elementos constructivos... el alcance de la densidad más elevada que sea posible. (...) Esta estructura consiste en dividir la zona en seis sectores, aprovechando la penetración en la misma de la red de avenidas de tráfico rodado (...). El comercio se desarrolla en grandes extensiones a un solo nivel, dominado totalmente por el peatón... La vivienda se desarrolla en tres alturas de edificación: 6 metros (2 plantas), 30 metros (11 plantas) y 100 metros (35 plantas). Estas tres alturas se adecúan a todas las preferencias humanas (Bonet, 1957, pp. 70-77).

No obstante, la estructura morfológica y tipológica para el Barrio Sur fue muy diferente a otras propuestas latinoamericanas precedentes realizadas por el arquitecto catalán. Ya no se plantean bloques aislados copia de la *Unité d’Habitation* corbuseriana, (recuérdese el Plan del Bajo Belgrano de 1949 o TOSA de 1952), sino que la propuesta recuperó la continuidad del tejido urbano intermedio, además de la preocupación por la “escala humana”. Bonet diseñó una trama de seis barrios, cada uno con su explanada cívica, mediante la superposición de un tejido mixto de viviendas que combinaba las siguientes tipologías: la *vaca* (edificios de 1 a 2 pisos), la *greca* (edificios de 8 a 11 pisos) y la torre vertical (hasta 36 pisos) (Figura 6).

El ejercicio urbano planteado recuperaba y adaptaba lecciones pretéritas. La herencia de la Carta de Atenas, que en sus reglas para la construcción de la ciudad futura —funcional y radiante—, proponía un nuevo orden, reflejo del ciclo de las actividades del hombre y su aspiración a un espacio habitable según vigente. En su versión corbuseriana se recogía que “la casa ya no estará pegada a la calle y su acera”, algo que Bonet optó por ajustar con soluciones en contacto con el terreno, con la calle. Aunque mantuvo la conquista de “un ambiente idóneo y gozar de sol, de aire puro y de silencio”. Bonet alternó las edificaciones en altura a cierta distancia, liberando y diseñando el terreno libre para amplias zonas comunitarias.

Asimismo, la apuesta del arquitecto catalán para la ciudad de Buenos Aires supuso el regreso a planteamientos abordados por el GATCPAC en 1931, aludiendo al concepto de ciudad Jardín (Di Bagi, 2005); o la apuesta por “una Nueva Barcelona, materializada en forma de Casa Bloc, que en 1937 Josep Torres Clavé consideraba ya una realidad” (García, 2005, p.149). Un esquema formal quebrado, en greca, que tomó su nombre del concepto *Bloc à cellules* acuñado por Le Corbusier en el CIAM III, celebrado en 1930 en Bruselas³ (Figura 7).

El Plan del Barrio Sur hacía renacer postulados y decisiones de diverso carácter: por sus similitudes de orden y jerarquía a base de estructuras metálicas se asemejaba a las propuestas modulares de la década de los cincuenta; por sus buscados contrastes tenía implícito algo de la crítica al Plan del Bajo Belgrano, recibido por parte de los CIAM en la celebración del congreso de Bérgamo (Tabera, 2020); y aún más, por su historia, una deuda con su ciudad natal. Bonet diseñó el Plan para el futuro porteño volviendo a sus comienzos, a su querida Barcelona del GATCPAC, a su primer gran viaje por el Mediterráneo —con motivo del CIAM IV—. Las lecciones



Figura 6: Modelo de Tejido urbano para el Barrio Sur-la vaca, la greca y la torre vertical- y perspectiva de urbana a pie de calle de unos de los sectores, Buenos Aires

Fuente: Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, DMR 48 147 16

Remodelamiento de la zona sur de Buenos Aires: Antonio Bonet, arquitecto. (3er trimestre 1959). *Cuadernos de arquitectura*, (37), 9-13.
³ La casa Bloc se hizo pública por vez primera en abril de 1933, inaugurándose un prototipo firmado por Sert y Torres Clavé —más tarde se uniría Subirana—, y que contó con la participación dedicada de

un joven Antonio Bonet. El proyecto sería autorizado cuatro meses más tarde por la Generalitat de Catalunya, proceso que concluiría en 1937. La planta *à redent* respondió al estudio para la obtención del máximo soleamiento de las habitaciones.

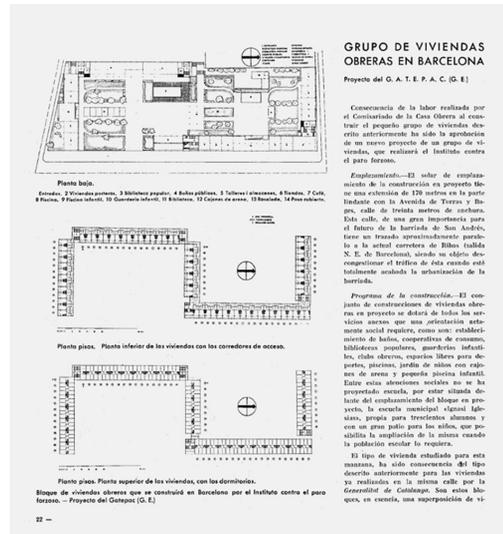


Figura 7: Portada y página primera publicada sobre la *Casa Bloc*
Fuentes: A.C. 11, (1933)

del Plan Cerdá y el Plan Macià quedaron también aquí recogidas (Figura 8).

La parte residencial de la *Barcelona Futura*, o el Plan Macià como finalmente se conocería, fue otro referente ideológico que estuvo detrás de la operación del Barrio Sur (Rovira, 2007). La greca porteña en zigzag reinterpretó a otra escala más fragmentada la coexistencia, al menos de continuidad vial, entre nuevos y viejos tejidos urbanos. La relación formal de buena parte del diseño se gestó bajo estas dos claves reinterpretadas por Bonet según el ideario urbano que Sert y Torres Clavé propusieron para Barcelona; un proceso de revisión ideológica que el propio Sert continuó en la década de los cuarenta y que trasladó junto con Sigfried Giedion a los CIAM, bajo el título de *Can our cities Survive?*

El citado libro buscó adaptar la tesis del CIAM IV al modelo americano —del que señalaba la densidad opresiva de la metrópolis no planificada, las deficientes condiciones de habitabilidad, la limitada superficie de áreas verdes, etc—. En este sentido, la historiadora María del Mar Arnús alude que “en su participación en el congreso *New Architecture and City Planning*, celebrado a mediados de los años 40, (Sert) presentará su texto *The human Scale in the City Planning* donde cuestionó el esquematismo de la Ciudad Funcional, algo que amplió en el CIAM VI de Brigwater” (Arnús, 2019, p. 109); un interés por el espacio público que se plasmó en el diseño urbano de los planes firmados junto con P.L. Wiener para otras propuestas latinoamericanas, como los planes pilotos de Tumaco (Colombia, 1948) y Chimbote (1946, Perú), ambos presentados en el CIAM VII de Bérghamo,

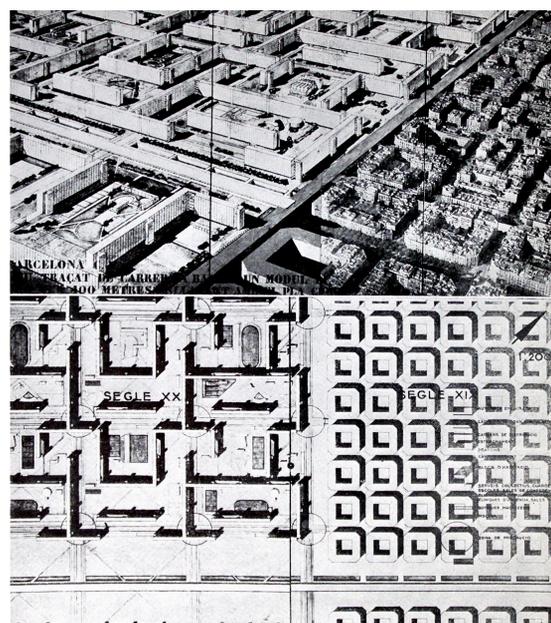
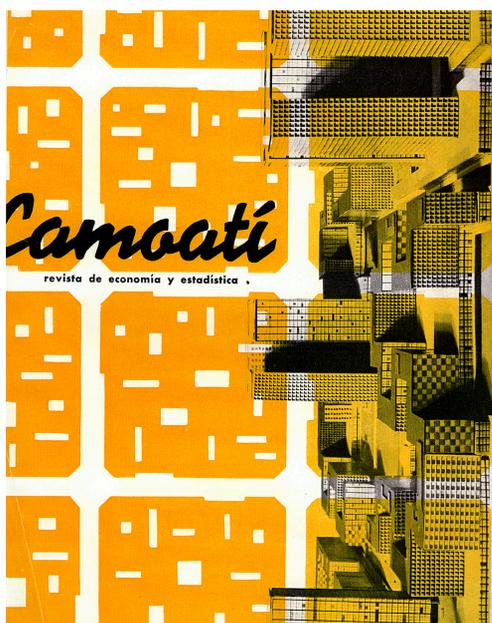


Figura 8: portada *Barrio Sud*, revista *Camoatí*. *La nova Barcelona* del GATEPAC en la revista *D'Ací i D'allà*
Fuente: Camoatí, (1957); D'Ací i D'allà, (1934)

con Bonet como asistente y ponente⁴. Como apuntaron los profesores F. Ortiz y M.A. Baldellou:

Lo que el equipo de Bonet buscó en la remodelación del distrito sur fue definido en 1960 por Oriol Bohigas como ‘La nueva ciudad Latina’. Se trataba de reivindicar la tradición urbana del hombre mediterráneo, ese hombre que vive en la calle, la ‘rue corridor’ del levante español, del sur de Francia y de Italia, de Grecia y sus islas” (Ortiz y Baldellou, 1978, p. 35).

Es decir, Bonet reincidió sobre una cuestión que nuevamente extrajo de Sert, quien tuvo por objetivo para el CIAM VII establecer los Centros Cívicos como la quinta función CIAM. Asimismo, cabe destacar una cuestión bien conocida: que la Plaza de San Marcos fue la referencia estrella del CIAM VIII de 1951, titulado por Sert *The Heart of the City*; y una menos conocida: la confesión escrita de Bonet a sus socios australes Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, respecto de la *piazzeta* en agosto de 1949: “He estado en Venecia. Es la máxima lección de urbanismo. Creo que aprendí muchísimo ¡La plaza de San Marcos fenomenal!” (Bonet, 1949).

La mayor atención al diseño de la calle y, sobre todo, la necesaria presencia de la vida comunitaria en los centros cívicos, no hace sino acentuar la deuda de Bonet con Sert. Sin embargo, Bonet y la historiografía en relación a su obra- siempre trató a Sert como una referencia secundaria, hasta el punto de que fue el *gran ausente* en sus referencias explícitas, o eso pareció dar a entender en su etapa latinoamericana. Claro queda que, por su ideario intelectual, más allá de su registro formal, la sombra de Sert fue mucho más alargada de lo que el propio Bonet querría reconocer. Una cuestión que encuentra paralela coincidencia en otro renacer: el de la figura de Gaudí de la mano de ambos arquitectos catalanes en el continente americano.

5. Gaudí, de Barcelona a Buenos Aires: La reivindicación trasatlántica de un pionero mediterráneo. (1935-1960)

En 1883, Máximo Díaz de Quijano encargó una vivienda unifamiliar a Antonio Gaudí. Esta construcción sería una de las escasas obras que el arquitecto de Reus realizaría en su carrera. La vivienda, conocida como *El Capricho*, se construyó en Comillas, localidad natal a la que Máximo había regresado tras hacer fortuna en América. Aunque él nunca vería la obra concluida, Sert, sobrino nieto de Máximo, sí que la disfrutaría en diversos encuentros familiares durante los periodos estivales (Arnús, 2019).

De este modo, Gaudí marcó de manera silenciosa la trayectoria de Sert, cuya admiración por el primero se reflejó en la invitación a Le Corbusier para visitar la obra del maestro de Reus durante la estancia en Barcelona de 1928, así como en las páginas de la revista *A.C.* En 1935, en su número 17, los redactores del GACTPAC

hacen referencia a Gaudí en su primera página, considerándolo un creador de innegable importancia; destacan la composición y elementos de la casa Milá por su “libertad y modernidad sorprendente”, por “una lucha para emanciparse de los estilos históricos” a través del “culto a las formas naturales”; por el empleo de “nuevos materiales, así como el “buen manejo de la escala humana” (*A.C.* 17, 1935).

Ya en el número 19, el interior de la Casa Batlló compartirá pliego con uno de los interiores planteados por Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Una aportación que consideran los redactores de *A.C.* como una “pugna con las normas académicas dominantes” y reiteran la “interesante libertad de expresión conseguida y el buen deseo de utilización de todos los conocimientos técnicos disponibles” (*A.C.* 19, 1935, 26) (Figura 9).

Cabe reseñar que el artículo de *A.C.*, y por extensión el de *D’Ací i D’allà* —publicación que contó con la participación de Sert y Joan Prats como directores del número 179 de 1934—, expusieron una defensa de argumentos y contenidos algo confusa, al equiparar las obras de carácter ingenieril con las de Gaudí o al comparar las fotografías de elementos naturales de Josep Sala con la Casa Milá. En palabras de J. J. Lahuerta, sirviéndose del montaje dialéctico, “esa costumbre gráfica característica” utilizada en ambas revistas catalanas, capaz de reivindicar la condición moderna para un trozo de queso equiparándolo con las obras de Gaudí (Lahuerta, 2005). Consecuencia de esas formas liberadas de los estilos históricos para unos, blandas y comestibles para otros, la arquitectura de Gaudí empezó a explicarse en claves surrealistas en una atribución valiente y bastante engañosa —ante la dificultad de catalogar cualquier arquitectura como surrealista—, pero así lo defendió Dalí en *Minotaure* (Dalí, 1933), así se había mostrado en *A.C.* o *D’Ací i D’allà* y así lo preparó Bonet para la novedosa presentación de Gaudí en Buenos Aires en 1939; así lo ratificó Ramón Gómez de la Serna con la misma fotografía de la Casa Milá en su artículo de título *Surrealismo Arquitectural* para la revista argentina *Técne* en 1944 (Gómez de la Serna, 1944).

Parece oportuno apuntar que la introducción de Gaudí en el debate moderno, perpetrada en buena parte por Sert y Torres Clavé en la redacción de la revista, y con Bonet como cómplice de excepción, tendrá como primer rebrote la aportación que este último realizará en 1939, cuando recién llegado a Buenos Aires publicó, dentro del Manifiesto Austral *Voluntad y acción*, sendas fotografías de la ventilación de la Casa Milá de Gaudí y del campanario de San Bernabé de la Sagrada Familia.

La fascinación de “los australes” por el maestro de Reus quedó patente tanto en la parte gráfica, como en la parte escrita del Manifiesto —citando a Gaudí junto a otros maestros como F.L.L.Wright, G. Eiffel, A. Perret y Le Corbusier (*Nuestra Arquitectura*, 1939)—.

Probablemente fuera citando a uno de sus profesores en la Escuela de Barcelona, Josep F. Ráfols —autor de la primera biografía de Gaudí, publicada en Barcelona en 1928— como Bonet fascinó a sus colegas australes; donde una vez más, se inscribía a Gaudí dentro de una formación cultural propia llena de soluciones técnicas y

⁴ “Durante trece años en TPA se dedicó a la realización de proyectos de ciudades, planes piloto, poblados y urbanizaciones en Brasil, Colombia, Perú, Venezuela y Cuba con la intención de contrastar e implantar ideas de los CIAM” (Arnús, 2019).



Le Corbusier y P. Jeanneret. - 1934

Otro comedor, sencillamente un comedor. Una mesa de superficie lisa, sin estorbos, alisa ligeros en el tradicional bifeite, vitro expósito de la platería familiar... En estos interiores, animados de un nuevo espíritu, las obras de arte ocupan lugares estratégicos, puntos neurálgicos de la habitación; el arquitecto debe prever su emplazamiento.



Casa Batlló. Barcelona. - A. Gaudí, arquitecto. 1904.

Foto "André Mas"

El espíritu de creación de este interior, en pugna con los normas académicas dominantes, le da cierta semejanza con el de la página siguiente. El interesante la libertad de expresión conseguida y el buen deseo de utilización de todos los conocimientos técnicos disponibles.

Figura 9: Imágenes Publicadas en la Revista A.C. en páginas consecutivas donde se muestran ejemplos de la obra de Le Corbusier y Gaudí.

Fuentes: A.C. 19, (1935)



Figura 10: Manifiesto Austral, campanario de San Bernabé y chimenea de la casa Milá

Fuente: Nuestra Arquitectura (1939; J. F. Ráfols (1928) A. Mas, (1966)

formas absolutamente novedosas. Lamentablemente la construcción del ideario moderno del Manifiesto Austral no tuvo mucho recorrido ni a uno ni a otro lado del Atlántico, siendo Bonet el único austral que continuó con su ideario.

Sin embargo, el ingenio de Gaudí empezó a ser valorado internacionalmente a mediados de los cincuenta. En el panorama europeo, Gio Ponti animó a Juan Antonio Coderch a publicar algunas fotografías de las obras de Gaudí en la IX Triennale de Milano de 1951⁵. En la primavera de 1950, Bruno Zevi había incluido la obra del aislado genio catalán en su definición de arquitectura organicista (Garnica, 2018). Fue a través de su *Storia dell'architettura*, publicada por primera vez en 1950, cuando Zevi consiguió despertar el interés en Gaudí entre arquitectos, historiadores y estudiantes del momento —

adelantando el intento editorial que Josep Lluís Sert y James Johnson Sweeney, habían planeado para 1947, y que no acabaría de publicarse hasta tiempo después.

La renovación del mensaje *postracionalista* de Zevi llegó a tierras porteñas de viva voz en el curso impartido en 1951 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires —un mensaje casualmente no tan diferente al publicado en el Manifiesto Austral (Tabera, 2014)—. Sin embargo, tendría que pasar una década para que, de nuevo en Buenos Aires, se sucedieran los acontecimientos en torno a la figura de Gaudí.

Cuando estaba a punto de publicarse en castellano el citado libro de Sweeney y Sert sobre Gaudí (Sweeney, 1960) —cuatro años después de la exposición monográfica del MoMA en Nueva York (Lahuerta, 2005) y en la que se mostraban fotografías tomadas por sus compañeros del Grupo ADLAN — Joaquim Gomis y Joan Prats— se expuso la muestra fotográfica itinerante de Gaudí en el Museo Nacional de Artes Decorativas de

⁵ Carta redactada por G. Ponti y dirigida a J. A. Coderch con fecha 4 de mayo de 1950. Archivo Storico Triennale di Milano. Véase también Ponti, G. (julio-agosto 1951) Spagna. Domus, (260), 22. Casualmente, Coderch también contaría entre otros, con las fotografías de Gomis y Prats, compañeros de Bonet en el GATPCAP.

Buenos Aires, promovida por la Oficina de Relaciones Culturales de la Embajada española. El encargado de presentar la exposición, con más de un centenar de paneles donde se reproducía “el conjunto y el detalle de sus obras más características”, fue el “prestigioso arquitecto” Bonet (Montsant, 1960). El ya para entonces llamado “arquitecto argentino-catalán”, fue el responsable de redactar el “excelente” catálogo realizado por la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires.

Si el esfuerzo de Sert para publicar su estudio de Gaudí requirió de perseverancia y convicción de regresar al comienzo, el nombramiento de Bonet como comisario de la muestra de 1960 en Buenos Aires también sería consecuencia de semejantes capacidades compartidas. Bonet, al igual que Sert, siempre apostó por divulgar la obra de Gaudí como parte de su propia historia, de su tierra, de su Mediterráneo (Arnús, 2019), aun cuando su admiración sobrepasaba su propio discurso. Según las palabras del propio Bonet, recogidas en el breve artículo de la exposición publicado en *La Vanguardia*: “(...) que aprendan lo profundo de la frase gaudiniana: original significa volver al origen” (Montsant, 1960).

6. Conclusiones

Bonet siempre viajó con lo puesto y sin importarle lo más mínimo el apego por las cosas materiales, sin embargo, nunca se separó de los números de *A.C.* y *D'Ací i D'allà*, de sus primeros referentes y muy especialmente de Sert. Como se ha podido evidenciar en el repaso a los diferentes casos estudiados, ambos autores, sus pensamientos, sus obras, en fin, sus mundos, siempre estuvieron ligados a estos ideales renovadores, motores de una fuerza creadora arraigada en la Barcelona de los treinta, a sus comienzos, a su particular manera de entender el espíritu del renacimiento: a su Mediterráneo.

Por una parte, a través de la publicación de la revista argentina *Mirador* y mediante la selección de su contenido interdisciplinar, se puede reivindicar la perseverancia de Bonet por seguir difundiéndolo, más allá de su obra construida, un pensamiento integrador, buscando la coexistencia e integración entre arquitectura y urbanismo, entre arte y técnica, entre lo primitivo y lo actual, entre lo local y lo universal. Una búsqueda compartida con *A.C.*

Por otra parte, el plan del Barrio Sur para Buenos Aires y la atención a los centros cívicos, a la calle, a la escala humana, pone de manifiesto cómo los CIAM de postguerra liderados por Sert, siguieron influyendo en la hoja de ruta de Bonet décadas después, aun cuando el propio Sert fuese el gran ausente en el discurso de Bonet.

Por último, la convergencia de intereses por recuperar y difundir la obra de Gaudí a finales de los cincuenta, ratifican una suerte de continuidad de pensamientos y acciones para la reivindicación de un mismo ideal, de unos mismos referentes, de un mismo origen.

Con todo, esta nueva relación vinculante para los casos estudiados aborda una nueva perspectiva de cómo Sert siguió influyendo en el particular ideario de Bonet

años después. Una cuestión que ha sido desatendida en parte en la biografía de ambos autores. Esta costumbre arraigada de volver a comenzar amplía el entendimiento de la actitud moderna de los citados exponentes, renacientes, perseverantes, y originales.

7. Agradecimientos

Este artículo combina los estudios realizados en las investigaciones doctorales realizadas por los autores en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la *Universidad de Navarra*, institución a la que creemos fundamental expresar nuestro agradecimiento. Asimismo, queremos agradecer a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la *Universidad de Buenos Aires* y a la *Architectural Association*, centros en los que se realizaron sendas estancias para el desarrollo de esta investigación; a los fondos consultados, Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Fondo Sert de la Fundación Joan Miró, el fondo Bonet y el Archivo de los CIAM del ETH Zúrich. Durante este periodo, las investigaciones obtuvieron diversos reconocimientos y Ayudas; La investigación doctoral *Antonio Bonet Frente a sus Maestros. 1938-1962: un viaje de ida y vuelta* obtuvo la Beca Alumni para su desarrollo y fue finalista en la XI Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo; y la investigación doctoral *Viajes al mediterráneo en busca de la modernidad. A.C. 21: Lugar de encuentro (1927-1936)*, obtuvo el premio extraordinario de Doctorado y fue finalista en el concurso *Arquia Tesis*. Agradecemos a todas las instituciones por su apoyo y amable contribución.

Cómo citar este artículo/How to cite this article: Tabera-Roldán, A. y Acilu-Fernández, A. (2022). A. Bonet y J. L. Sert. El espíritu “renacentista” en el impulso de una modernidad trasatlántica en clave mediterránea. *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 11(22), 95-106. doi: <https://doi.org/10.18537/est.v011.n022.a08>

8. Referencias bibliográficas

- Acilu, A. (2017). Marcos de Papel: A.C. paradigma de vanguardia. *Revista Materia Arquitectura*, (16), 32-45.
- Arnús, M. M. (2019). *Ser(t) arquitecto*. Anagrama.
- Bonet, A. (1949). *Nuevas precisiones de Arquitectura y Urbanismo C (13051682)*. COAC.
- Bonet, A. (1982). *Conferencia (C 13051689)*. COAC.
- Bonet, A. (junio 1957). Plan de remodelamiento de la zona sud de Buenos Aires. *Mirador*, (2), 63-77.
- Brullet, M., e Illescas, A. (2008). *Sixte Illescas arquitecte (1903-1986)*, COAC.

- Dalí, S. (1933). De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern Style. *Minotaure*, (3-4), 69-76.
- Di Bagí, P. (2005). Los CIAM de camino a Atenas: espacio habitable y ciudad funcional en A. Pizza et al. (Ed.), *El GATCPAC y su tiempo. Política, cultura y arquitectura en los años treinta* (pp. 135-155). Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- Freixa, J. (2005). *Josep Lluís Sert*. ETSAB-Santa & Cole.
- Freixa, J. (1988). *Josep Lluís Sert / conversa amb Jaume Freixa = talks with Jaume Freixa*. COAC.
- García Estévez, C. B. (2005). La Casa Bloc desde el proyecto. Memoria y contexto de la posible construcción de la Barcelona Futura. En Landrove. S. (Ed.), *El GATCPAC y su tiempo. Política, cultura y arquitectura en los años treinta* (pp. 157-166). Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- Garnica, J. (junio 2018). Bruno Zevi en la España de 1950: una Storia dell'architettura cargada de futuro. *ZARCH*, (10), 178-193. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018102940
- Gómez de la Serna, R. (1944). Surrealismo arquitectural. *Tecné*, (3), 13-21.
- Granell, E. (2005). AC contra todos. En Landrove. S. (Ed.), *El GATCPAC y su tiempo. Política, cultura y arquitectura en los años treinta* (pp. 179-196). Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- Gutiérrez, R. (2002). *Buenos Aires. Evolución histórica*. Escala.
- Lahuerta, J. J. (2005). Sert y Gaudí. En J. M. Rovira (Ed.), *Sert 1928-1979. Obra completa, medio siglo de arquitectura* (pp. 174-179). Fundación Joan Miró.
- Le Corbusier (1928). *Notas manuscritas para su segunda conferencia en Barcelona* (C3-8-103). FLC.
- López Rivera, F. J. (2012). *El proyecto de la construcción de la imagen de la arquitectura moderna 1925-1939. Andalucía. Margaret Michaelis*. [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/handle/11441/24109>
- Llopis, J. (2021) La imagen como manifiesto. AC, la revista del GATEPAC. *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, (43), 250-269.
- Molina y Vedia, J. (1999). *Mi Buenos Aires herido*. Colihue.
- Montsant, O. (junio 1960). Exposición de un genio catalán. Gaudí en la Argentina. *La Vanguardia*.
- Ortiz, F. y Baldellou, M.A. (1978). *La obra de Antonio Bonet*. Buenos Aires. Summa
- Pizza, A. (2014). El GATPAC en las exposiciones internacionales: una modernidad mediterránea (1931-1936). *Actas del Congreso Internacional Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*. Pamplona. (pp. 37-48). Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra.
- Ràfols, J. F. y Folguera, F. (1928). *Gaudí*. Canosa.
- Ràfols, J. F. (1934) *Pere Blay i l'Arquitectura del Renaixement a Catalunya*. Asociación d'Arquitectes de Catalunya.
- Rovira, J. M. (2007). Josep Lluís Sert: los trayectos del pingüino. En COAIB (Ed.), *Josep Lluís Sert: 1902-2002: cycle de conferències*. Autoedición.
- Rovira, J. M. (2000). *José Luis Sert, 1901-1983*. Electa.
- Sanz Esquide, J. A. (2005). A propósito de la cultura de la imagen. En Landrove. S. (Ed.), *El GATCPAC y su tiempo. Política, cultura y arquitectura en los años treinta* (pp. 177-178). Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- Sweeney, J. J. y Sert, J. L. (1960). *Antoni Gaudí*. Ediciones Infinito.
- Somer, K. (2007) *The Functional City. The CIAM and Cornelius van Eesteren, 1928-1960*. Nai Publisher, Van, E.&V.L.S. & Amsterdam.
- Tabera, A. (2020). La mirada trasatlántica de Antonio Bonet Castellana. CIAM y lirismo constructivo para Buenos Aires en la década de los 50. *Cuaderno de notas*, (21), 195-213. doi:10.20868/cn.2020.4480
- Tabera, A. (2014). *Antonio Bonet Frente a sus Maestros. 1938-1962: un viaje de ida y vuelta*, [Tesis Doctoral, Universidad de Navarra].
- Torres, R. (1994). Los diseños de Josep Torres Clavé y el GATCPAC. En VV. AA., *Josep Torres Clavé* (pp. 11-20). Santa & Cole.
- VV. AA. (1956-1961). *Mirador Panorama de la civilización industrial*.
- VV. AA. (1935). Precursores de la arquitectura moderna. A.C.: *Documentos de Actividad Contemporánea*, (17), 15-21.
- VV. AA. (1935). La evolución del interior en los últimos 50 años, A.C.: *Documentos de Actividad Contemporánea*, (19), 26-27.
- VV. AA. (1980). *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1 (140), 20.
- VV. AA. (diciembre 1934). *D'ací i D'allà*, (179).