

Albert Laprade: Dibujar e interpretar la tradición arquitectónica hispano-magrebí en tiempos del Movimiento Moderno

Concepción Rodríguez Moreno
E.T.S. de Arquitectura. Universidad de Granada

Abstract

The learning period of architecture requires a long process. At the beginning, and based on built models, the architect learns how to recognize the world of architecture and to represent itself. Gradually, the invisible mechanisms of memory and intuition get tuned, and a different mentality from the “common” architectural mindset results.

Through thousand of sketches made during his travels, Albert Laprade knew and understood Hispanic-Maghreb architecture. He captured its deeper meanings, reached its essence and clearly warned the possibility of adapt it to new contexts, creating a sensual, full of poetry architecture in the first decades of the twentieth century.

Keywords: Sketch. Hispanic-Maghreb architecture. Art Déco.

“He hecho un viaje maravilloso, con un tiempo sublime, entre miles de diseños de hadas”
Albert Laprade, en una carta a su esposa.
Noviembre de 1915

1915-1919: Conocimiento, Compresión¹

Entre julio de 1915 y diciembre de 1919, el arquitecto francés Albert Laprade trabajó para el Servicio Especial de Arquitectura de la Residencia General de Francia en Marruecos. Durante esos años viajó por Rabat, Salé, Meknes, Tanger o Fez, pero también por ciudades españolas como Toledo o Granada, en las que la arquitectura islámica tanto influyó en época medieval. Gran dibujante y acuarelista, realizó innumerables croquis y bocetos durante estos viajes (Figura 1).

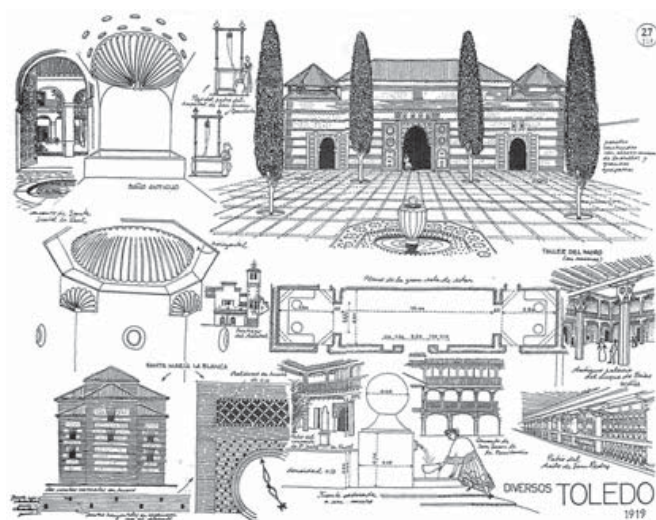


Figura 1. Croquis realizados por Laprade en su viaje a Toledo en 1919.

Como demuestra la abundante correspondencia mantenida con su esposa, Laprade admiraba la arquitectura popular y vernácula hispano-magrebí y demostraba, ante todo, una sensibilidad e interés especiales por el color, la luz, o los jardines que le eran propios. Todos los domingos y horas de ocio, “todas las tardes, de seis a siete”, los dedicaba a visitar y dibujar palacios, monumentos y escenas urbanas, a levantar cientos de motivos decorativos y detalles constructivos, a analizar en profundidad los principios del arte *andalou-marrocaïn*, tal y como él mismo lo calificaba (Culot y Lambrichs 2007)².

En uno de sus primeros artículos publicados, *Les influences possibles du Maroc sur l’art Français*, Laprade explicaba las profundas emociones que esta arquitectura le había producido en sus primeras visitas, indicando la conveniencia de que los arquitectos la experimentasen en primera persona: aprenderían a hacer arquitectura económica y de calidad, a apreciar el valor de los muros blancos, sin esculturas, sin molduras, sin decoración banal; descubrirían un nuevo material, la cerámica vidriada de los azulejos, con

la que se podían componer exquisitas sinfonías cromáticas e infinitos motivos decorativos, basados en la geometría y la repetición; podrían observar las soluciones constructivas de los edificios públicos, con sus potentes aleros de madera policromada, o los suntuosos jardines, con sus maravillosos diseños y sus fuentes llenas de ricos mosaicos. En definitiva, los arquitectos podrían analizar y aprender de un arte realizado por artesanos pobres, custodios de las tradiciones antiguas y aún no contaminados por la arquitectura “comercial”. Laprade expondría además que, mediante el conocimiento profundo de la arquitectura popular hispano-magrebí, el arquitecto moderno podía hallar el germen de la “excitación artística”, puesto que sus soluciones, abstractas y lógicas, se alimentaban de líneas puras y motivos estilizados, y sus formas y decoraciones, aún a pesar de no haber estado nunca afectadas por la influencia europea, resultaban curiosamente acordes con la estética de moda en aquella época (Laprade 1917).

1920-1925: Aplicación, Análisis

Aunque a partir de su regreso a París realizó numerosos proyectos para promotores privados, no sería hasta la Exposición de Artes Decorativas de 1925³ cuando pudo demostrar al gran público lo aprehendido a través de sus dibujos de viaje. Con motivo de esta Exposición, Laprade diseñó dos jardines, el de las Ninfas y el de las Aves, y proyectó el pabellón Studium Louvre, uno de los cuatro construidos para la exhibición de los productos de las tiendas más famosas de la capital francesa.

Aunque esta gran muestra internacional nacía con el deseo de definir un estilo, el *style moderne*⁴, que produjese una arquitectura con “inspiración nueva y de una originalidad real” y que rechazara “las copias, imitaciones y derivaciones de estilos antiguos o anteriores” (Pérez 2006, 80), en los diseños de Laprade es fácil apreciar reminiscencias directas a sus viajes por la Península Ibérica y Marruecos.

Por ejemplo, el Pabellón Studium-Louvre, considerado un buen ejemplo del estilo refinado y lujoso que estaba de moda en Europa a principios del siglo XX, era un edificio de planta centralizada, semejante a una *qubba* islámica⁵: un volumen octogonal rematado por una linterna con celosías, que se cubría a su vez con una cúpula rebajada (Figura 2). Constituido

por dos plantas, la inferior resultaba perceptivamente opaca, en oposición a la superior, un espacio diáfano y abierto al exterior en donde se ubicaba una gran terraza, reproduciéndose en él una composición espacial observada por Laprade en infinidad de edificios musulmanes. Especialmente interesantes resultan los dibujos en los que recreaba la decoración del hall o los baños de este pabellón, por sus similitudes con multitud de croquis y acuarelas elaborados por el arquitecto durante sus viajes (Figuras 3 y 4).

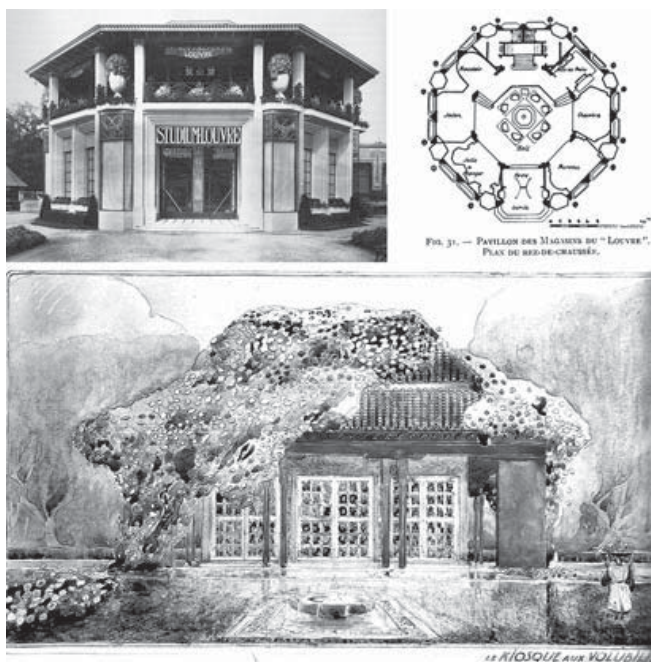


Figura 2. (Arriba) Vista general y planta del Pabellón Studium-Louvre (1925). (Abajo) Acuarela de pabellón de jardín marroquí, realizada por A. Laprade en 1919.

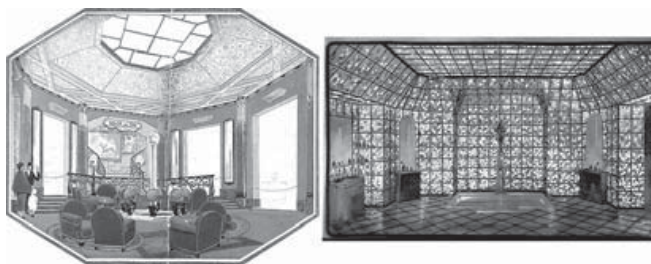


Figura 3. Dibujos del hall y los baños del Pabellón Studium Louvre (1925).

El Jardín de las Aves, por su parte, era un auténtico jardín árabe. Con una composición simétrica que recordaba a los jardines de crucero andalusíes, Laprade quiso desplegar en él el seductor colorido de la arquitectura experimentada en sus viajes: cinco jaulas doradas posados en parterres de flores azules, rosas y blancas, con forma geométrica, rodeados por caminos de agua con azulejos verdes y blancos. (Figura

5) Tras haber adquirido un conocimiento profundo y vívido del arte de los jardines marroquíes y andaluces, nuestro arquitecto consideraba que éstos podían servir como modelo para Occidente (Rémon 1926).

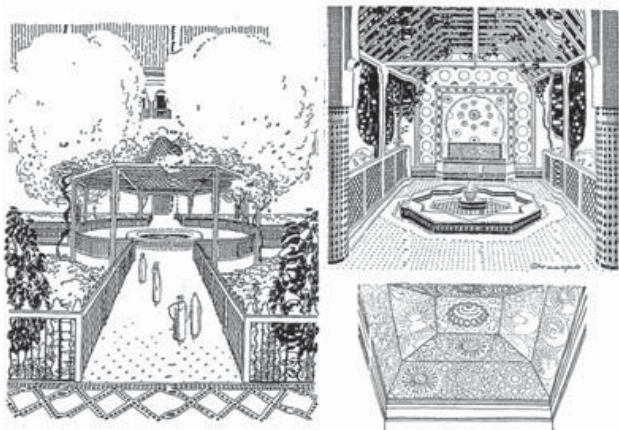


Figura 4. Algunos croquis realizados por A. Laprade en Tanger, Fez y Marrakech, entre 1917 y 1919.

El francés deseaba renovar el concepto de jardín, adaptando las tipologías islámicas a la cultura europea mediante la simplificación de los motivos, la utilización de nuevos materiales y nuevas técnicas, la alteración de las proporciones, etc. Su intención era crear jardines a la vez exóticos y familiares, jardines cerrados y regulares, ordenados por una cuidada plantación y caminos pavimentados, en los que el centro de la composición era ocupado por albercas, fuentes, pabellones o cualquier otro elemento singular y bello.

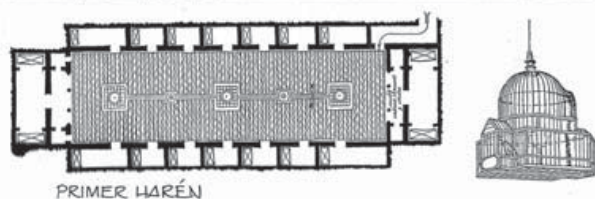
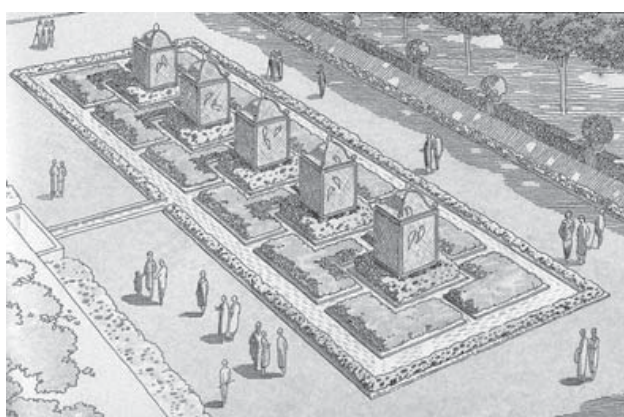


Figura 5. (Arriba) Gouache del Jardín de las Aves (1925). (Abajo) Croquis del patio primer harén del palacio de Muley Ismael en Meknes y detalle de jaula para pájaros, realizados por A. Laprade en 1917.

Sin duda, las formas de las realizaciones a las que hemos aludido son reproducciones casi literales de aquello que tanto le había emocionado durante sus primeros viajes, pero pensamos que también marcaron un punto de inflexión en su forma de entender y hacer arquitectura. Mediante la visión, la memoria y la acción, nació la mejor arquitectura de Albert Laprade, una arquitectura propia, en la que demostrará su pasión por el detalle y la lógica constructiva, una arquitectura que superó los historicismos y se integró perfectamente dentro de los preceptos del Movimiento Moderno.

1925-1931- Evaluación, Creación

Aunque este cambio de mentalidad no fue perceptible en sus proyectos residenciales posteriores, que seguramente le eran encargados precisamente porque sus promotores deseaban para sí exóticas arquitecturas de clara inspiración islámica⁶, sí comienza a apreciarse paulatinamente en sus diseños de jardines y edificios públicos. Se inicia en ellos un proceso de *esencialización* de las formas, de búsqueda de geometrías acentuadas, de ritmos y armonías de luces y color, de nuevos conceptos espaciales.

En medio de este proceso encontramos un proyecto sorprendente: “el garaje de las 10 plantas”, la tienda de automóviles que la empresa Citroen inauguró, en 1929, en la calle Marbeuf de París. Su diseño consistía, básicamente, era una gran vitrina de 19 metros de altura a través de la que podía verse la sección longitudinal del garaje. La imagen generada era moderna y espectacular, un teatro de hormigón, metal y vidrio en el que decenas de vehículos estacionados en “balcones expositores” eran visibles desde la calle (Figura 6). Muy cercano a la estética del racionalismo, pensamos que este proyecto fue el detonante que Laprade necesitaba para encontrar su propio estilo arquitectónico, un estilo contrario a lo que él denominaba “*mystique du modernisme*” o a las soluciones “*ómnibus*” propuestas por Le Corbusier, que consideraba limitadas y monótonas (Culot y Lambrichs 2007, 199).

Precisamente ese mismo año, en su manuscrito titulado “Architecture d’aujourd’hui”, presentado a la revista *Séquence* y finalmente no publicado, defendería “una arquitectura que volviese a emplear materiales naturales como la piedra o la madera y en la

que las formas fuesen a la vez constructivas y bellas, destinadas a alegrar el corazón de los hombres, tal y como hacían los artesanos árabes” (Laprade 1929).

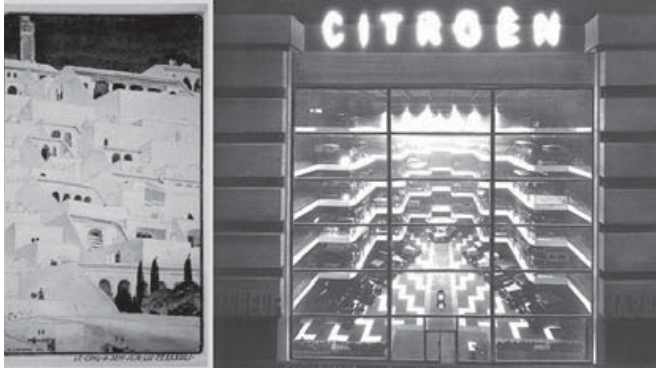


Figura 6. (Izquierda) Terrazas de Salé, acuarela realizada por Laprade en 1919. (Derecha) Alzado principal del Garaje Marbeuf (1929).

El fascinante arquetipo de esta nueva y ya definitiva mentalidad arquitectónica fue su proyecto para el Palais de la Porte Dorée de París, inaugurado con motivo de la Exposición Colonial Internacional de 1931⁷. Más allá de imitar, Laprade fue capaz de destilar nuevas ideas y estrategias proyectuales, de crear nuevas soluciones a partir del imaginario arquitectónico adquirido a través de sus dibujos y sus experiencias vitales (Figura 7).

Nuestro protagonista se embarcó en el desarrollo de este proyecto por intermediación del arquitecto León Jaussely⁸, al que originalmente se había hecho el encargo. El diseño inicial presentado por Jaussely al comité técnico de la Exposición Colonial fue rechazado, al ser considerado “un pastiche de estilos exóticos, inapropiado para un edificio que debía representar tanto a Francia como al imperio colonial”. Sin embargo, la propuesta de Laprade, que él mismo definiría como “simple, noble y neutral”, “una síntesis del espíritu de las civilizaciones primitivas” que “dejaba a la escultura el cometido de evocar el Imperio colonial francés” fue inmediatamente aprobada (Morton 1998).

En este proyecto, Laprade se consideraba defensor de un modernismo “templado”, caracterizado por su “simplicidad” pero también por su “sensibilidad” y su “poesía”⁹. Su *Palais de la Porte Dorée* conseguía equilibrar perfectamente las exigencias de un edificio monumental en París, las referencias obligatorias al lenguaje clásico y la nueva estética moderna de proporciones estilizadas y ornamentación abstracta. Sin embargo, era algo más que de un ejercicio de estilo:

si bien su diseño destacaba, efectivamente, por su simetría, la regularidad de su fachada y la legibilidad de su planta, también eran claras las reminiscencias a lo observado en Marruecos y la arquitectura musulmana, aunque esta vez no se trataba de una mera imitación formal, sino de una maravillosa interpretación.



Figura 7. El imaginario arquitectónico de Albert Laprade para el *Palais de la Porte Dorée*: croquis realizados entre 1915 y 1919.

Por ejemplo, creemos que Laprade entendió durante sus viajes que, bajo los diseños de arquitecturas, yeserías, mocárabes o alicatados musulmanes existían fórmulas geométricas sencillas que, manipuladas con habilidad, profesionalidad e imaginación daban lugar a formas maravillosas, “creadas para impresionar al observador, para darle idea de la belleza e invitarle a gozar plenamente de esta corta vida”¹⁰ y que, consciente o inconscientemente, aplicaría este principio arquitectónico a su proyecto. Así, en el *Palais de la Porte Dorée* podemos encontrar patrones geométricos similares a muy diferentes escalas, como podemos observar en la planta de cubiertas y las celosías decorativas de las ventanas interiores de la Figura 8¹¹.

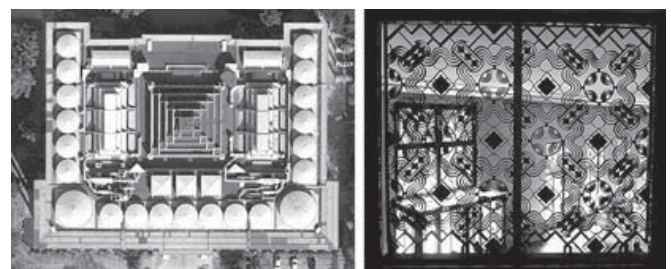


Figura 8. *Palais de la Porte Dorée*. Planta de cubiertas (izquierda) y detalle decorativo interior (derecha).

También en la fachada principal de este edificio creemos ver la traducción moderna de un pórtico islámico en el que la decoración habría cambiado su ubicación habitual¹². Delante de un muro que recibía toda la atención ornamental, se colocaban unas esbeltas columnas, demasiado delgadas y altas para ser consideradas jónicas a pesar de la forma de su capitel pero que quizá evocasen los pilares de aquellos ligeros porches de madera de los jardines marroquíes, unas columnas que introducirían un concepto espacial plenamente musulmán: diluir la evidente pesantez del muro al producir una serie de contraste de y sombras sobre su superficie. En el centro del la fachada, el acceso principal al edificio destacaba sobre el plano del pórtico, configurando un hueco más ancho que los demás, duplicando las columnas que lo flanqueaban y cubriéndose con un alero prominente, ajustándose de esta forma a un esquema compositivo que, en su esencia, recordaba a multitud de puertas de acceso de palacios y edificios públicos islámicos¹³ (Figura 9).



Figura 9. Perspectiva de la fachada principal del *Palais de la Porte Dorée*. Acuarela (1931).

En el interior, la gran *Salle des Fêtes*, con sus balcones y galerías a distintos niveles y su magnífico lucernario con diferentes grados de luminosidad, aunaría las percepciones espaciales de un patio central y la de una cúpula de mocárabes, propia de las salas de aparato islámicas, llevada a su expresión espacial más elemental (Figura 10).

La decoración geométrica y multitud de detalles, como las originales zonas de reposo, constituidas por bancos rehundidos y coloristas parasoles piramidales, ubicadas en el interior de algunos de los cuadrados que configuraban el pavimento de este espacio, nos transportarían al universo arquitectónico hispano-magrebí de no ser por la disparidad estilís-

tica de los objetos expuestos o la presencia de algunos elementos extraños a la cultura islámica, como los motivos figurativos de las llamativas pinturas murales. En este sentido, es muy interesante leer el memorándum que Laprade dirigió, en 1931, al Comité Técnico de la Exposición Colonial. En este documento, el arquitecto lamentaría la “grotesca” división en secciones del museo que acogió su edificio, la falta de lógica en la exhibición de los artefactos etnográficos y la recreación de los ambientes nativos, o la adición de elementos ornamentales a su diseño original: frescos que ocupaban todas las paredes, grandes esculturas, pilastras de yeso, etc. Unas decoraciones que destruían la simplicidad y la armonía de los interiores y contribuían, según él, a la confusión del visitante (Morton 2000, 308).



Figura 10. *Salle des Fêtes* del *Palais de la Porte Dorée*.

A modo de conclusión

Con carácter general, el aprendizaje de la arquitectura requiere de un proceso prolongado que debe manifestarse, por una parte, en el desarrollo y especialización de conocimientos ya existentes y, por otra, en la adquisición de nuevos conocimientos. En el comienzo de este proceso y partiendo de modelos construidos y desarrollados a lo largo de la historia, el arquitecto aprende a reconocer sensible y analíticamente el mundo de la arquitectura y a representar la misma, abstrayendo muchas de sus propiedades materiales y simplificándolos en forma de esquemas geométricos. Paulatinamente, y a medida que crece el repertorio intelectual del arquitecto, los mecanismos invisibles de la memoria y la intuición se afinan, y se produce como resultado la formación de una mentalidad propia y diferente de la mentalidad arquitectónica “común”.

A través de los miles de dibujos realizados durante sus viajes, mediante la representación de formas y

espacios, Albert Laprade conoció y comprendió la arquitectura hispano-magrebí, captó sus significados más profundos, llegó a su esencia y advirtió claramente la posibilidad de adaptarla a nuevos contextos. Sus dibujos de viaje fueron recuerdos pero también experiencias aprendidas, conclusiones buenas y malas que tener en cuenta, que aplicar a sus elegantes proyectos de principios del siglo XX. Gracias a un proceso de aprendizaje basado en el dibujo de arquitectura preexistente, Albert Laprade fue capaz de crear una arquitectura propia, sensitiva, vibrante, cargada de poesía.

Como el saber no es solo conocimiento acumulado sino también voluntad por conocer más, Albert Laprade nunca dejó de viajar, de dibujar, de aprender y de sorprenderse. Sus magníficos libros de croquis, dedicados a Europa Meridional y Asia (1952); Portugal, España y Marruecos (1958); París (1968) o las distintas regiones francesas (cuatro tomos editados entre 1942 y 1957) así lo demuestran.

Referencias

- BAYER, Patricia. 1992. *Art Deco Architecture: Design, decoration and detail from the twenties and thirties*. H.N. Abrams. Nueva York.
- BLOOM, Benjamin S. y otros. [1956] 1972. *Taxonomía de los objetivos de la educación: clasificación de las metas educativas*. El Ateneo, Buenos Aires.
- CULOT, Maurice, LAMBRICHS, Anne. 2007. *Albert Laprade. Architecte, jardinière, urbaniste, dessinateur, serviteur du patrimoine*. Norma Éditions. París.
- GALLOTTI, Jean. 1926. *Le jardin et la maison arabes au Maroc*. Albert Lévy. París.
- LAPRADE, Albert. 1917. "Les influences possibles du Maroc sur l'art Français". *France-Maroc* 5: 37-39.
- LAPRADE, Albert. 1929. *Architecture d'aujourd'hui*, manuscrito presentado a Séquence (inédito). Archivos nacionales de Francia, 403 AP 193.
- LAPRADE, Albert. 1942a. *Croquis I. Du Nord à la Loire*. Vincent, Fréal et Cie. París.
- LAPRADE, Albert. 1942b. *Croquis II. Région de l'Est*. Vincent, Fréal et Cie. París.
- LAPRADE, Albert. 1950. *Croquis III. Région du Midi*. Vincent, Fréal et Cie. París.
- LAPRADE, Albert. 1951. *Maison familiales: Documents d'architecture française contemporaine*. Jacques Vautrain, París.
- LAPRADE, Albert. 1952. *Croquis. Europe méridionale et Asie mineure*. Vincent, Fréal et Cie. París.
- LAPRADE, Albert. 1957. *Croquis IV. Région du Centre*. Vincent, Fréal et Cie. París.
- LAPRADE, Albert. 1958. *Croquis. Portugal, Espagne, Maroc*. Vincent, Fréal et Cie. París.
- LAPRADE, Albert. 1968. *Croquis. Paris: quartiers du centre, les Halles, le Marais*. Vincent, Fréal et Cie. París.
- LAPRADE, Albert. 1958. *Croquis. Portugal, Espagne, Maroc*. Vincent, Fréal et Cie. París.
- MAENZ, Paul. 1974. *Art Déco, 1920-1940: Formas entre dos guerras*. Gustavo Gili. Barcelona.
- RÉMON, Georges. 1926. "Les jardins d'Albert Laprade", *Jardins et cottages* 9: 65-79.
- MORTON, Patricia. 1998. "National and Colonial: The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931". *Art Bulletin* LXXX-2, 357-377. College Art Association. Nueva York.
- MORTON, Patricia. 2000. *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*. MIT Press. Cambridge.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. 2006. "La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925", *Artígrama* 21: 43-84.

Notas

- 1 En esta comunicación relacionamos los niveles del dominio cognitivo de la famosa taxonomía de Bloom (Conocimiento, Comprensión, Aplicación, Análisis, Síntesis y Creación) con tres fases cronológicas que creemos distinguir en el proceso de aprendizaje de la arquitectura experimentado por Albert Laprade. (Bloom y otros [1956] 1972)
- 2 160 de los dibujos realizados durante este periodo sirvieron para ilustrar el libro *Le jardin et la Maison arabes au Maroc* (Gallotti 1926). Posteriormente, todos ellos fueron recopilados en el libro *Croquis. Portugal, Espagne, Maroc* (Laprade 1958).
- 3 La Exposición de Artes Decorativas se abrió al público el 28 de abril de 1925, en París, en un recinto que abarcaba desde el *Grand Palais* a la explanada de los Inválidos, con el puente Alexandre III como eje de unión. Estaba dedicada fundamentalmente al arte decorativo e industrial moderno y fue visitada por 16 millones de personas (Pérez 2006).
- 4 Este estilo acabaría por denominarse Art Déco, como apócope de la palabra francesa *décoratif*. El término se

acuñó en 1966, en la exposición retrospectiva “*Les Années '25': Art Déco/Bauhaus/Stijl Esprit Nouveau*” celebrada en el Museo de Artes Decorativas de París (Maenz 1974).

- 5 El término *qubba* designa, en general, un edificio de planta cuadrada cubierto por una cúpula decorada. Las qubbas exentas han sido habitualmente utilizadas en monumentos funerarios y pabellones de recreo de la arquitectura islámica de todos los tiempos.
- 6 Entre 1925 y 1950, y especialmente en la zona de Châteauroux, Laprade desarrolló una treintena de proyectos de villas rurales y pequeños edificios industriales y comerciales. También restauró numerosos *châteaux*, pertenecientes a las clases sociales más adineradas y poderosas de Francia. (Laprade 1951).
- 7 La Exposición Colonial celebrada en el *Bois de Vincennes* de París en 1931, fue la más amplia y multitudinaria de todas las realizadas en Europa entre 1866 y 1948. Reunió a las principales potencias coloniales y a la mayor parte de sus territorios en ultramar, que expusieron sus costumbres y productos más típicos en magníficos pabellones en los que recreaban su arquitectura vernácula.
- 8 El arquitecto Leon Jaussely (1885-1933), ganador del Gran Premio de Roma de 1903, fue un conocido urbanista francés, responsable, entre otros, del proyecto de adaptación del Plan Cerdá de Barcelona (1905). Jaussely fue el Jefe de Arquitectura de la Exposición Colonial entre 1921 y 1927, realizando el planeamiento urbanístico de la misma.
- 9 Así lo expresaba el propio Laprade, en un manuscrito titulado “*Architecture*” enviado a Pierre Lyautey el 30 de septiembre de 1931. (Culot y Lambrichs 2007, 345)
- 10 Frases recogidas en el manuscrito de Albert Laprade “*Note sur l’art marocain*”, datado en febrero de 1922 (Culot y Lambrichs 2007, 97).
- 11 Patrones geométricos similares son recogidos, varias décadas después, por Jean Nouvel en su conocido Instituto del Mundo Árabe, también en París.
- 12 Habitualmente, los pórticos de tradición islámica se configuran mediante columnas y arcos ornamentados con paños de sebka, una decoración romboidal que, en la mayoría de los casos, es también calada y deja pasar una luz tamizada hasta el espacio de la galería. El cierre interior de esta última suele consistir en un muro liso, pintado de colores claros, con zócalo de azulejo en su parte inferior como única decoración.
- 13 Por ejemplo, la del Palacio Real de Fez o la de las tumbas saadíes de Marrakech, entre otras.

Concepción Rodríguez Moreno. Doctora Arquitecta por la Universidad de Granada (2012) y Profesora Asociada en el Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería de esa misma universidad (2009). Pertenece Laboratorio de Arquitectura y Arqueología de la Ciudad (LAAC) y centra la mayor parte de su investigación en la recreación virtual de arquitecturas históricas transformadas o desaparecidas y en el análisis espacial y perceptivo que, a partir de ellas, puede realizarse. Es autora de varios artículos y ponencias sobre esta temática.
crodriguezmoreno@ugr.es