

## Entre la vanguardia y la metrópoli

El concurso para el faro-monumento a Cristóbal Colón en Santo Domingo

Alberto Humanes Bustamante

**E**n abril de 1929 Madrid será el escenario de un episodio más, entre los importantes, del intenso debate arquitectónico a escala internacional que se ha ido produciendo desde finales de la década anterior. Se trata de la celebración de la primera fase del Concurso Internacional, entre arquitectos, para la construcción de un faro monumental a la memoria de Cristóbal Colón en la ciudad de Santo Domingo promovido por la Unión Panamericana.

La numerosa participación, 455 anteproyectos, y por lo tanto la diversidad de opciones sobre un único tema, así como la amplitud de su procedencia, cuarenta y ocho países, hacen presuponer, en un momento tan crítico como aquel, un grado de interés y una repercusión posterior excepcionales que, sin embargo, no llegó en realidad a conseguir. Y no lo logrará, sobre todo si la comparamos con la obtenida por otros concursos equivalentes (Chicago Tribune, Sociedad de Naciones, Palacio de los Soviet), debido fundamentalmente a la ausencia en la competición de los arquitectos más significativos y conocidos del panorama europeo y a la escasa difusión que se realizó de sus resultados<sup>1</sup>.

En nuestro país, en donde la discusión teórica sobre la arquitectura moderna no había hecho sino empezar, la magnífica oportunidad de puesta al día que podía ofrecer una confrontación de estas características, no se desaprovechó. Se organizará una exposición que recogerá un gran número de proyectos presentados al Concurso y la revista ARQUITECTURA publicará un número monográfico dedicado al mismo inmediatamente después de su celebración<sup>2</sup>. Sin embargo no se sabrá aprovechar la ocasión para un debate de mayor trascendencia: la revista se limitará a dar una crónica gráfica de las propuestas sin decidirse a hacer una valoración crítica de ninguna de ellas, y éstas ni en su conjunto ni individualmente suscitarán un interés apasionante entre los profesionales españoles, si exceptuamos la de Luis Moya y Joaquín Vaquero que al ser premiada entrará de nuevo en competición internacional, y la realizada por Casto Fernández Shaw, no publicada por la revista, pero que será conocida un año después en la Exposición de Arquitectura Moderna organizada en San Sebastián en paralelo con la fundación del GATEPAC.

De todas formas no es de extrañar esta actitud de observación atenta, curiosa, pero desapasionada por unos arquitectos entusiasmados ese año en empresas como las Exposiciones de Barcelona o Sevilla, por citar dos ejemplos de tarea colectiva, y ni siquiera por los más experimentales y próximos a los planteamientos modernos que, al llegar tarde a las investigaciones vanguardistas, se habían decantado hacia posiciones más ordenadas derivadas de De Stijl, del Bauhaus o de Le Corbusier. El éxito de la coetánea exposición de arquitectura moderna en las Galerías Dalman decidirá definitivamente esta opción abandonando otras como las expresionistas o futuristas que realmente nunca habían arraigado en nuestro medio.

En España las vanguardias artísticas se habían movido en órbitas poco delimitadas y confusas, y si el expresionismo se hallaba contaminado desde su nacimiento por caracteres fuertemente costumbristas, y en arquitectura opciones como la de Anasagasti surgirán negativamente como reacción contra abusos neobarrocos y cargadas de matices secesionistas, el futurismo, que en arquitectura a excepción de las tardías visiones de Fernández Shaw no logrará formular ninguna propuesta que merezca tenerse en cuenta, no pasará, en general, de ser una analgama de diversas corrientes vanguardistas sin distinción, con el único fin de exaltación de lo nuevo, y que a pesar de los esfuerzos de Gómez de la Serna por mantener viva su fuerza provocadora y de las visitas propagandísticas de Marinetti en 1928, morirá irremediablemente en estos años por la obsolescencia de su capacidad de generar sorpresa<sup>3</sup>.

Por ello cuando la arquitectura española comienza a encontrarse con las corrientes modernas europeas preferirá las iniciativas vanguardistas más moderadas de Mendelsohn o Poelzig, las fórmulas Art Decó, o los planteamientos de los sectores más ortodoxos del Movimiento Moderno. Y por lo mismo las propuestas en liza en el concurso del Faro de Colón, que abarcan desde las románticas metáforas monumentales, de un expresionismo o un futurismo tenues, a las más interesantes metáforas maquinistas de los constructivistas, casi todas representadas en espectaculares orgías escenográficas, se entiende que no despertarán

### Between the Avant-Garde and the Metropolis. The competition for the Monument-Lighthouse to Christopher Columbus in Santo Domingo

In April of 1929, Madrid would be the setting for one more episode, among the most important, as part of the intense architectonic debate carried out on an international scale which had been taking place since the end of the last decade. We are talking about the celebration of the first phase of the International Competition, held among architects, for the construction of a monumental lighthouse to be erected in memory of Christopher Columbus in the city of Santo Domingo, promoted by the *Unión Panamericana* (Pan-American Union).

The extensive participation (455 drafts) and the resulting diversity of options on a single theme, as well as the extensiveness of their origin (from forty-eight countries), made it logical to expect, at such a critical moment as that

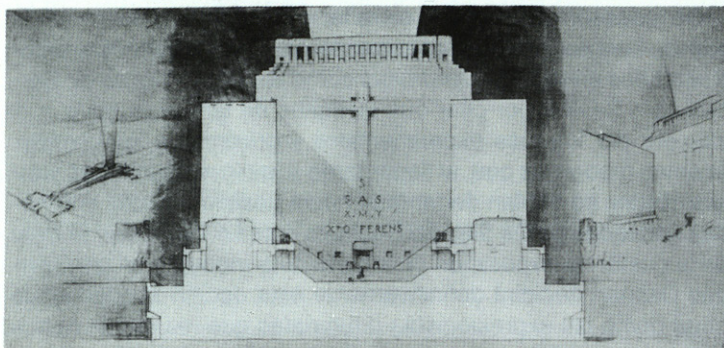
one, an exceptional degree of interest and subsequent repercussions which, however, were not produced in the end. And the desired goals would not be attained, especially if we compare the situation with the results obtained in other equivalent competitions (Chicago Tribune, Society of Nations, Palace of the Soviets). This was due basically to the absence of the most significant and well-known architects of the European panorama and the limited diffusion made of its results<sup>1</sup>.

In our country, where theoretical discussions on modern architecture had only just begun, the magnificent opportunity for up-dating the situation, which a confrontation of these characteristics could offer, was not wasted. An exhibition would be organized which would include a great number of projects presented for the competition and the magazine ARQUITECTURA would publish a monographic issue dedicated to the exhibition immediately after its celebration<sup>2</sup>. However, they would not know how to take full advantage of the occasion for a debate of greater significance: the magazine would limit itself to giving a graphic report of the proposals without

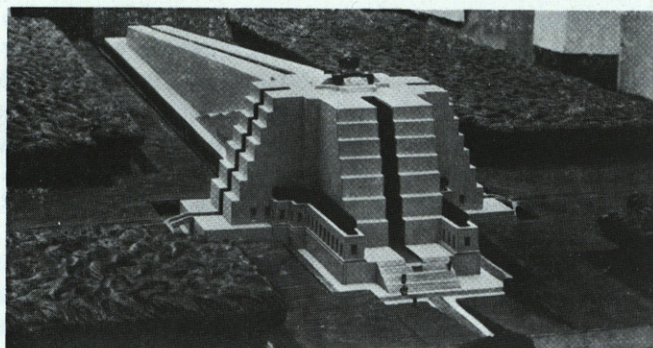
deciding to carry out a critical evaluation of any of them. In addition, none of these proposals, either taken on the whole or individually, would awaken a passionate interest among the Spanish professionals, except that of Luis Moya and Joaquín Vaquero, which, as it received an award, would enter once again in international competition and the proposal carried out by Casto Fernández Shaw, which was not published by the magazine but which would be made known a year later in the Modern Architecture Exhibition organized in San Sebastián coinciding with the founding of GATEPAC.

In any case, this attitude of careful, curious but dispassionate observation is not surprising, on the part of some architects that year, who were deeply involved in enterprises, such as the Fairs of Barcelona or Sevilla, to cite just two examples of collective work. These were not even the most experimental, nor those closest to the modern expositions for, as they arrived late at the avant-garde investigations, they had tended towards more orderly positions derived from De Stijl, Bauhaus or Le Corbusier. The success of the contemporary exhibition of modern





1.



2.

gran entusiasmo entre los pioneros de nuestra modernidad que se encontraban obstinados en buscar salidas de mayor pureza formal y mayor compromiso social.

El concurso para erigir un gran monumento a la memoria de Cristóbal Colón proviene de una antigua idea de tiempos en que todavía no se habían apagado los ecos del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América; tiempos en los que la admiración por el personaje motivaría la erección de innumerables monumentos en gran cantidad de ciudades europeas y americanas<sup>4</sup>, y en los que la consideración mítica de su figura (mito de la aventura, de la utopía realizable, de la fascinación por el viaje, de la fe...), llevaría incluso a León XIII a proponer su canonización.

La idea será recogida por la Quinta Conferencia Internacional Americana que la precisará e un faro monumental que se habrá de construir en la costa de la República Dominicana sufragado por todos los gobiernos americanos. La Unión Panamericana se encargará de promover la realización de la empresa y en 1927 acordará convocar un concurso internacional para la elección del arquitecto destinado a levantar el monumento. Para ello encargará la redacción de las bases a Albert Kesley y una vez publicadas se convocará el concurso. Este estará dividido en dos etapas, una primera de anteproyectos a la que se invitará a participar *"a los arquitectos de todos los países del mundo sin distinción de nacionalidad"*<sup>5</sup>, de la que se seleccionarán diez

para su desarrollo posterior en una segunda competición en la que se designará el proyecto ganador.

La respuesta al concurso, como hemos señalado anteriormente, será extraordinaria, participando 455 concursantes de 48 países que enviarán sus trabajos a Madrid en donde se reunirá el jurado, abril de 1929, para la primera selección. Entre los concursantes, al menos entre los que tuvieron alguna significación, es destacable la numerosa participación de arquitectos franceses, norteamericanos y rusos. Entre los españoles, además de los mencionados Moya y Vaquero y Casto Fernández Shaw, conocemos la participación de Fernando Arzadun, Agustín Ballesteros, Javier Ferrero, Alfonso Gimeno y Juan Gutiérrez, aunque desconocemos sus proyectos al no haber sido publicados. El jurado, escogido por los propios concursantes, estará compuesto por **Horacio Acosta**, como presidente, **Elieel Saarinen** y **Raymond M. Hood**, actuando como secretario **Albert Kelsey**. Son datos curiosos tanto la composición del jurado como el hecho de haber sido elegido por los concursantes, que explican muchas de las soluciones presentadas al concurso y en cierto modo, también las ausencias; la misma forma de su elección en base a la representación de bloques continentales no deja de ser sugerente: Acosta en representación de los arquitectos hispanoamericanos, Saarinen de los europeos y Hood de los norteamericanos. En esta primera convocatoria dicho jurado seleccionará los diez proyectos ganadores y otorgará a otros dieciseis una mención<sup>6</sup>.

architecture in the Dalman Galleries would make the final decision in relation with this option, by abandoning others, such as the Expressionist or Futurists which had never really taken root in our media.

In Spain, the artistic forefronts had moved in not very clearly marked and rather confusing orbits. If Expressionism was found to be contaminated from its very birth, due to strongly mannerist characteristics and in Architecture, options such as that of Anasagasti, would arise in a negative manner as a reaction against Neo-Baroque abuses and loaded with Secessionist overtones, Futurism, in architecture, with the exception of the late visions of Fernández Shaw, would not manage to formulate any proposal which would deserve being taking into serious consideration. In general, Futurism would not go beyond being a mere combination of different avant-garde currents without distinction, with the only aim of exalting what is new. Despite the efforts of Gómez de la Serna, to maintain its provocative force alive and despite the propaganda visits made by Marinetti in 1928, it would die hopelessly in these years due to the obsolescence of its

capacity to generate surprises<sup>3</sup>.

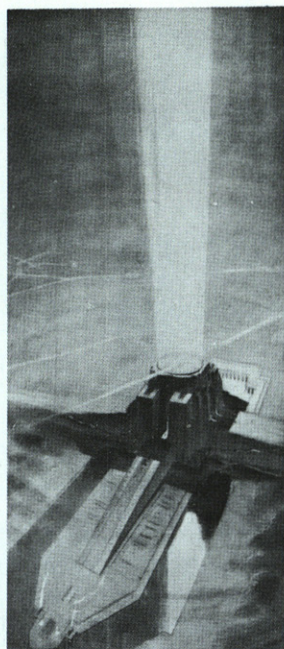
For this reason, when Spanish architecture begins to find itself with the modern European currents, it would prefer the more modern avant-garde initiatives of Mendelsohn or Poelzig, the Art Deco formulas, or the approaches of the more orthodox sectors of the Modern Movement. And for the same reason, it is understood that the proposals presented in the Columbus Lighthouse Competition, which ranged from the romantic monumental metaphors of an Expressionism or a subdued Futurism to the more interesting mechanical metaphors of the Constructivists, almost all represented in spectacularly staged orgies, did not awaken any great enthusiasm among the pioneers of our Modernity, who were determined to search for solutions of a greater formal purity and a greater social commitment.

The competition organized to erect a great monument to the memory of Christopher Columbus comes from a very old idea dating back to the times when the Fourth Centennial of the Discovery of America was still very much alive; times in which the admiration for this famous figure would lead to the erection of a great many monuments in

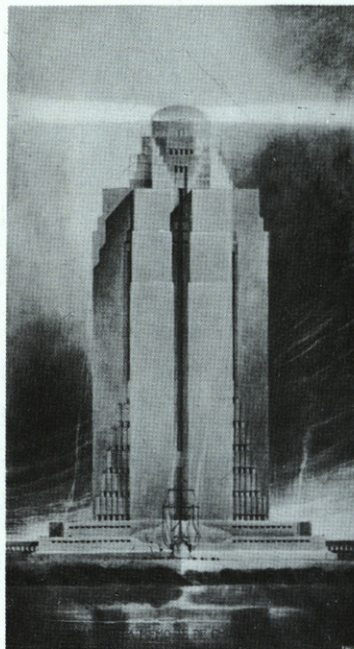
different European and American cities<sup>4</sup>, and times in which the mythical consideration of his figure (the myth of adventure, the attainable utopia, the fascination for travel, the faith...) would even lead León XIII to propose his canonization as a Saint.

The idea would be taken under consideration by the Fifth International American Conference which would focus it on a monumental lighthouse which would have to be constructed on the coast of the Dominican Republic and financed by all of the American Governments. The Pan-American Union would take charge of promoting the carrying out of this enterprise and in 1927 would agree to convoke an international contest for the selection of the architect who was to put up the monument. In order to do this, Albert Kesley would be commissioned to draw up the bases for the competition and then once these bases were published, he would convoke the contest. The competition would be divided into two stages: the first corresponding to drafts to which *"architects of all the countries of the world would be invited to participate, without any distinction as to nationalities"*<sup>5</sup>, and from which ten proposals would be



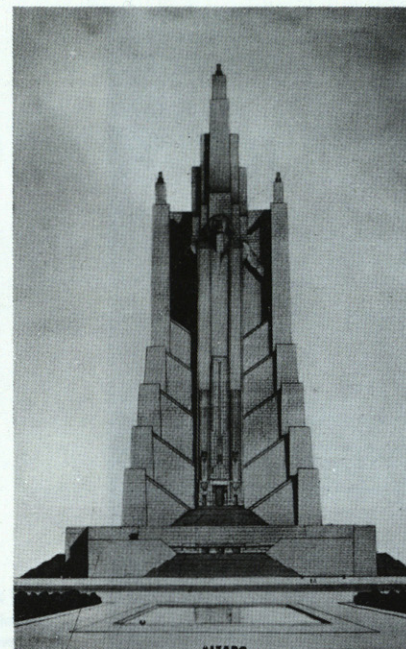


3.



4.

1. J.L. Gleave (1.º premio, 1929).
2. J.L. Gleave (1.º premio, 1931).
3. D. Nelson y E. Lynch (2.º premio).
4. T. Lescher (4.º premio).
5. J. Vaquero y L. Moya (3.º premio).



Para el desarrollo de la segunda etapa del concurso Albert Kelsey preparará otra cuidada publicación en la que además de hacer historia de los antecedentes al concurso explicando insistentemente sus objetivos, se publicarán algunos de los proyectos junto a diferentes opiniones críticas sobre los mismos y se precisarán las bases y el reglamento de la nueva competición<sup>7</sup>. El resultado del concurso se decidirá, esta vez, en Río de Janeiro en donde se reunirá el jurado en los primeros días de 1931. Este, en el que será sustituido Raymond Hood por **Frank Lloyd Wright**, sin ninguna explicación a los concursantes, resolverá definitivamente el concurso del Faro de Colón eligiendo los siguientes proyectos premiados: primer premio: **J.L. Gleave** (Inglaterra), segundo premio: **Donald Nelson y Edgard Lynch** (Estados Unidos), tercer premio: **Joaquín Vaquero y Luis Moya** (España) y cuarto premio: **Theo Lescher** (Francia). Resultado que, al margen de las opiniones que pueda suscitar actualmente, confirmó la falta de interés y repercusión que antes denunciábamos, a pesar de que tuvo su pequeña polémica y fue protestado públicamente por Moya y Vaquero que llegaron a acusar al jurado de falta de seriedad en sus deliberaciones, no sin antes intentar explicar sus razones protagonizando una curiosa discusión con Frank Lloyd Wright<sup>8</sup>.

El interés que pueda tener actualmente la revisión de un hecho como el Concurso del Faro de Colón se centra en tres frentes diferentes aunque con múltiples puntos de relación entre

sí. En primer lugar porque el propio hecho del concurso así como el conjunto de los trabajos presentados suponen un sugestivo capítulo de la pequeña historia del monumento moderno. En segundo lugar porque esta amplia colección de propuestas es una nueva manifestación del agotamiento de las vanguardias históricas hacia el final de la década de los veinte, de su imposibilidad por originar una herencia auténtica, de su mercantilización e integración, y de la trivialización de sus hallazgos formales, y en tercer lugar porque es la más completa exhibición que conocemos de la utilización en el proyecto de recursos simbólicos y míticos y de la recuperación histórica de arquetipos tradicionales en unos momentos en que culturalmente se niega de plano a la historia y a todo lo que pueda significar una continuidad de la tradición.

No está de más insistir en que el conocimiento de los orígenes de la arquitectura contemporánea se ha ido formando en base a una serie limitada de acontecimientos y protagonistas que representan una línea de tendencia ya convencional, y que el inmenso repertorio de experiencias que emprendió la cultura arquitectónica europea a lo largo de los años veinte es desconocido en su gran mayoría, o sólo lo es por imágenes esporádicas, de lo que nos resulta una historia parcial, unidimensional, que cada día es más necesario completar.

Esta situación se hace más evidente en el caso de los monumentos conmemorativos en los que resulta impreciso el conoci-

selected for their subsequent development in a second competition in which the winning project would be designated.

The response to the competition as we have already said, would be extraordinary. Four hundred and fifty-five participants from forty eight countries would take part and send their work to Madrid, where the jury would meet in April of 1929, for the first selection. Among the participants, at least among the more significant ones, we should point out the extensive participation of French, American and Russian architects. Among the Spaniards, in addition to the already mentioned Moya and Vaquero and Casto Fernández Shaw, we know of the participation of Fernando Arzadun, Agustín Ballesteros, Javier Ferrero, Alfonso Gimeno and Juan Gutiérrez, although we do not know anything about their proposals as they were not published. The jury selected by the participants themselves, would be made up of Horacio Acosta, as President, Eliel Saarinen and Raymond M. Hood, with Albert Kelsey acting as Secretary. The composition of the panel of judges, as well as the fact that they were selected by the participants, are

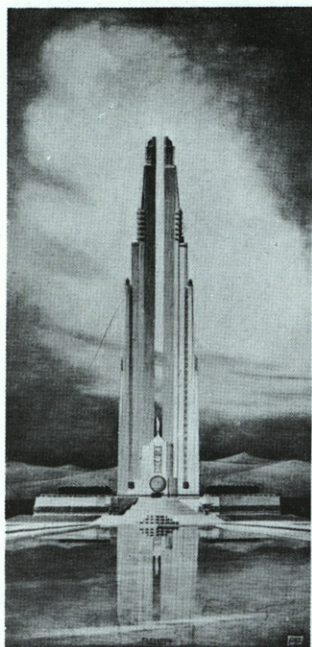
rather unusual points, which explain many of the solutions presented at the competition, and, to some extent, the absences as well. The very manner in which they were selected, based on the representation according to continental blocks, is also suggestive: Acosta in representation of the Hispanic American architects, Saarinen representing the Europeans, and Hood, the Americans. In this first convocation, the jury in question would select ten winning projects and grant a special mention to another sixteen<sup>6</sup>.

For the development of the second stage of the contest, Albert Kelsey would prepare another well cared for publication which would not only cover the history of the precedents of the competition explaining the objectives insistently, but it would also publish some of the drafts together with the different critical opinions made on these proposals. The publication would also establish the bases and regulations for the new competition<sup>7</sup>. The results of the contest would be decided, this time in Rio de Janeiro, where the panel of judges would meet during the first days of October of 1931. The jury in which Raymond Hood would

be replaced by Frank Lloyd Wright, without any explanation at all to the participants resolved the competition by selecting the following projects for awards: **First Prize: J.L. Gleave** (England); **Second Prize: Donald Nelson and Edgard Lynch** (the United States); **Third Prize, Joaquín Vaquero and Luis Moya** (Spain); and **Fourth Prize: Theo Lescher** (France). This result, aside from the opinions which it might currently arouse, would confirm the lack of interest and repercussions which we denounced before, despite the fact that there was a slight controversy and it was publicly protested by Moya and Vaquero. These architects went so far as to accuse the judges of a lack of seriousness in their deliberations, after having first tried to explain their reasons, which led to an unusual discussion with Frank Lloyd Wright<sup>8</sup>.

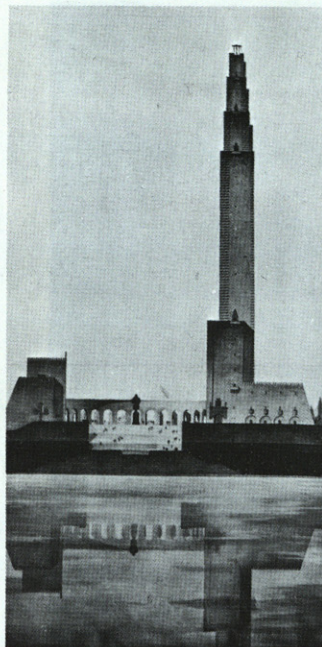
The interest which the review of an event such as that of the Columbus Lighthouse Competition could have nowadays, centers around three different sources, which have a great deal of connecting points between one other. In the first place, because the very fact of the competition itself as well as the whole of the works presented, suppose





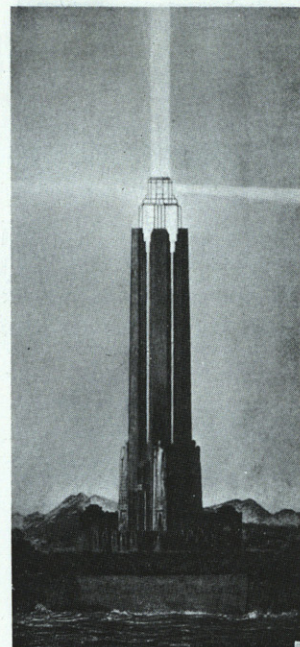
6.

6. W.R. Amon.  
7. Helmle, Corbet, Harrison.  
8. J. Szelechowski.



7.

8.



miento del paso que media entre las composiciones escultóricas de carácter romántico, la mayoría de las veces grandilocuentes, que basan su fuerza expresiva en la disposición de las figuras alegóricas, que se construyeron en las décadas anteriores, a las composiciones fundamentalmente arquitectónicas, de carácter abstracto, que propondrán las vanguardias alemana y soviética en los primeros años veinte. Sin embargo lo que es innegable es que en estos años se ha generalizado la conciencia de que el monumento debe ser una obra de arquitectura en la que prevalezcan los aspectos volumétricos sobre los de detalle, y que éste debe ser fruto del espíritu colectivo que impulsa su erección. No hay que olvidar que es un momento en el que la utopía expresionista pretende elaborar una arquitectura suma de todas las artes, construida comunitariamente para la gran comunidad armónica y fraternal que surgirá de la hermandad universal. Walter Gropius lo expresaba nítidamente en el Manifiesto de Bauhaus: *"De-seemos, proyectemos, creemos entre todos la nueva construcción del futuro, que será una en su forma: la arquitectura, la escultura y la pintura, creadas por millones de manos artesanas, se elevará hacia el cielo cual símbolo cristalino de una nueva fe"*<sup>9</sup>. El mismo Gropius construirá dos años después uno de los primeros monumentos modernos: el Monumento a los Caídos de Marzo en Weimar. Pero el paradigma de esta actitud será el proyecto de Vladimir Tatlin en 1920 para el Monumento a la Tercera Internacional que queda perfectamente explícita en la

memoria del mismo: *"El monumento moderno debe reflejar la vida social de la ciudad; más aún, la propia ciudad debe vivir en él. Sólo el ritmo de las metrópolis, de las fábricas y de las máquinas, sólo la organización de las masas puede impulsar el arte nuevo"*<sup>10</sup>. En nuestro país Torres Balbás ese mismo año reclamaba, igualmente, para la arquitectura moderna el papel protagonista en los monumentos conmemorativos: *"Tan sólo la arquitectura es capaz de agrupar las grandes masas precisas para dar dimensiones al monumento en relación con la naturaleza que le rodea (...) Levantando en medio de las muchedumbres y para ellas, su lenguaje ha de ser elemental y primitivo"*<sup>11</sup>.

Las bases de la competición determinarán en gran medida el carácter de las soluciones presentadas. En éstas se pedía un monumento que llamara la atención, un monumento que no podía ser ni vulgar ni académico, *"se desea algo enteramente nuevo y original, en su espíritu y substancia, tanto como en su forma"*, y para ello se daba al competidor *"la más amplia libertad en la expresión de su pensamiento"*<sup>12</sup>. Además se precisaban otras consideraciones sobre su altura (600 pies como máximo), su construcción (en estructura de acero o cemento armado, aunque *"recubierto hasta cierta altura de material más noble"*), su situación (entre un aeropuerto transoceánico y el nuevo puerto de Santo Domingo), y su función (*"un faro es principalmente una estructura para irradiar luz"* aunque éste debiera brillar no sólo con un fin práctico sino además espiritual), que deno-

a significant chapter in the short history of modern monuments. In the second place, because this broad collection of proposals is a new manifestation of the depletion of the historical forefronts existing at the end of the decade of the twenties, of their impossibility to create a real heritage, of their commercialization and integration and of the trivialization of their formal findings. And, finally in the third place, because it is the most complete exhibition that we know of, covering the use of symbolic and mythical recourses in the proposals. It also deals with the historical recovery of traditional archetypes at a time in which, on a cultural plane, history is entirely denied along with everything which could represent a continuity of tradition.

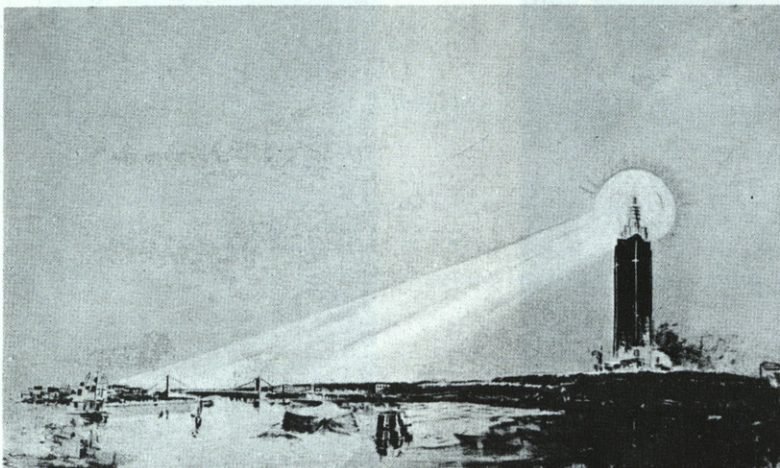
It is not an exaggeration to insist upon the fact that the knowledge of the origins of contemporary architecture has been formed based on a limited series of events and protagonists which represent an already conventional tendency. In addition, the immense repertoire of experiences which the European architectonic culture undertook throughout the decade of the twenties is unknown to a great extent, or it is only known in terms of

sporadic images. Consequently, we are left with a partial, uni-dimensional history, which is becoming each day increasingly more important to complete.

This situation becomes more evident in the case of the commemorative monuments. Here, the knowledge proves to be inexact as to the separation which exists between the sculptural compositions of a romantic nature, most of which are grandiloquent, and base their expressive force on the arrangement of allegorical figures, which were constructed in the previous decades, and that of the fundamental architectonic compositions, of an abstract nature which the German and Soviet avant-garde movements would propose in the first years of the decade of the twenties. However, what is undeniable is that in these years, there has been a growing awareness of the fact that the monument must be an architectural work in which the volumetric aspects prevail over the details, and that this must be the fruit of the collective spirit which leads to its erection. We should not forget that it is a moment in which the Expressionist Utopia pretends to create an architecture, the sum total of all the arts, constructed in a

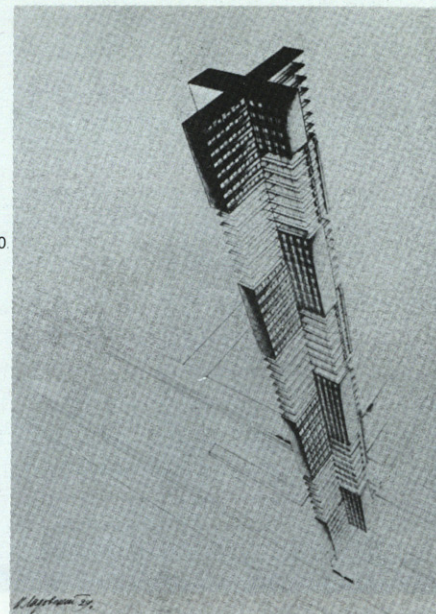
community manner for the great harmonious and fraternal community which will be born out of universal brotherhood. Walter Gropius expressed it clearly in the Bauhaus Manifest: *"We shall desire, project and believe among all of us, in the new construction of the future, which would be one in its form: the architecture, sculpture and painting, created by millions of skilled hands, which would raise to the heavens a crystalline symbol of a new faith"*<sup>9</sup>. Two years later, this same Gropius would construct one of the first modern monuments: The Monument to the Fallen of March in Weimar. However, the paradigm of this attitude would be Vladimir Tatlin's project in 1920 for the Monument to the Third International which is perfectly explicit in the report on the monument: *"The modern monument must reflect the social life of the city; even more so, the city itself must live in it. Only the rhythm of the metropolis, of the factories and the machinery, only the organization of the masses can promote the new art"*<sup>10</sup>. In our country in the same year Torres Balbás also called for modern architecture to play the lead role in the commemorative monuments: *"Only architecture is capable of grouping*





9.

9. J. Wentzler.  
10. N. Ladovskij.



10

79

tan la asunción por los organizadores de la Unión Panamericana de muchos de los postulados del Movimiento Moderno.

Se desea algo enteramente nuevo y original. La novedad (la representación de lo nuevo, la modernidad), y la originalidad (la inspiración, el poder creador del genio, la capacidad de provocar sorpresa), son quizás las características más sobresalientes de la vanguardia europea. Un faro que ilumina un campo de aterrizaje, una estructura utilitaria, maquinista, que controle y refleje el dinamismo de la vida contemporánea; ¿se puede pedir un programa más vanguardista?, ¿si parece robado de las viejas propuestas utópicas del primer futurismo? Y las respuestas al programa estarán en la órbita de la que hemos llamado genéricamente vanguardia. Pero será una vanguardia tamizada, distorsionada, en que por un lado la contaminación americana, tanto por la fascinación por la nueva imagen que empieza a ofrecer Nueva York, como por la propia arquitectura de los miembros del jurado, Raymond M. Hood y Eliel Saarinen, y por la tendencia a la metáfora precolombina, se hará notar con peso brindándonos unos productos brillantes, con cierto carácter expresionista, pero ineficaces, a los que se ha mutilado toda componente utópica; y por otro lado, el no contaminado, su propio agotamiento como función revolucionaria nos dará a su vez unos productos formalistas, muy bellos, cuyo valor más interesante será el autopublicitario.

El paisaje de Nueva York se estará transformando en esos

años desde una superposición ecléctica de estilos históricos hacia una megaestructura uniforme de estilo propio, con apariencia general de montaña pétrea, de nueva naturaleza artificial capaz de emocionar como la naturaleza pura, tal como supo ver con gran sensibilidad García Lorca en el primer momento de su llegada a la ciudad ese mismo año de 1929<sup>13</sup>). La metrópoli ha encontrado su propia arquitectura: el rascacielos escalonado. Este nuevo tipo, que se generalizará en la ciudad otorgándole un carácter propio, recogerá su repertorio formal entre los lenguajes arquitectónicos de las culturas autóctonas americanas y los derivados de las investigaciones de las vanguardias ya asumidas (secesionismo, Escuela de Amsterdam, expresionismo alemán, Arts & Crafts inglés) y más tarde (todavía no se ha construido el Chrysler, el Empire State, ni el McGraw Hill), de los recursos del Art Decó y el racionalismo más purista, mezclados en una amalgama ecléctica aunque creativa y personal. Así la metrópoli mistificará los lenguajes formales de la vanguardia europea hacia unos lenguajes más moderados, fácilmente aceptados por la gran mayoría, para obtener una arquitectura **comprensible** que pueda gozar de popularidad con rapidez y seguridad<sup>14</sup>.

Este mismo será uno de los panoramas que se observan en las propuestas del Faro de Colón, que hasta en su representación gráfica recurrirán a las visiones efectistas de los dibujos de Hugh Ferriss, máximo intérprete, en sus arcaizantes pirámides del

*together the great masses required in order to give dimensions to the monument in relation with the setting which surrounds it (...). Raised in the middle of the crowds and for them, its language has to be elemental and primitive"*<sup>11</sup>.

The bases for the competition would determine to a great extent the nature of the solutions presented. These bases would call for a monument which would attract attention, a monument which could be neither vulgar nor academic. "Something entirely new and original is sought, in its spirit and substance, as well as in its form", and in order to achieve this, "the broadest freedom in the expression of thought"<sup>12</sup> was given to the participants. In addition, other considerations were required as to its height (600 feet at most), its construction (a structure of steel or armed cement, though it could be "covered up until a certain height with a more noble material"), its location (between a trans-oceanic airport and the new Santo Domingo harbor), and its function ("a lighthouse is mainly a structure for radiating light", though this light should shine not only with a practical end, but with a spiritual one as well). These

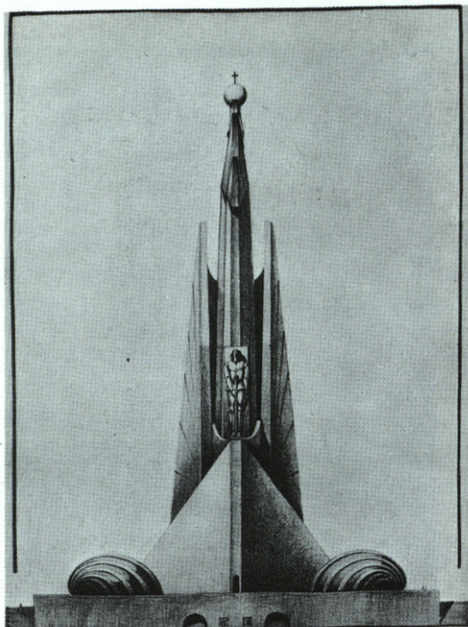
conditions denote the acceptance on the part of the organizers of the Pan-American Union of many of the postulates of the Modern Movement.

Something entirely new and original is desired. The novelty (the representation of **what is new**, the modernity), and the originality (the inspiration, the creative power of genius, the capacity to provoke surprise) are perhaps the most outstanding characteristics of the European avant-garde movement. A lighthouse which illuminates a landing field, a utilitarian, mechanical structure, which controls and reflects the dynamism of contemporary life. Can a more avant-garde program be requested? Doesn't it appear to be snatched from the old Utopian proposals of the first Futurism? And the responses to the program would be in the orbit of what we generically call the Avant-garde. But it would be a filtered, distorted avant-garde, in which on one hand, we have the American contamination, characterized by the fascination with the new image which New York was beginning to offer, as well as by the very architecture of the members of the jury, Raymond Hood and Eliel Saarinen, not to mention the tendency towards the

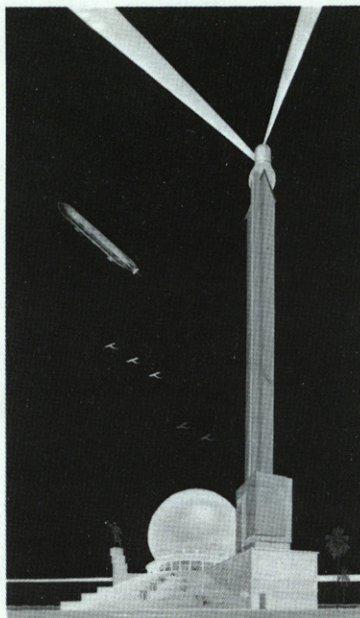
Pre-Colombine metaphor, which would be felt with great force. This combination of influences would offer us some brilliant products, with a certain Expressionist but ineffective nature, in which all the utopian components have been mutilated. In contrast is the uncontaminated aspect, its own depletion as a revolutionary function, gives us in turn some formalist and very beautiful products, whose most significant value would be found in their self-publicity.

The New York landscape would be transformed in those years from an eclectic super-position of historic styles towards a uniform mega-structure of its own style, with the general appearance of a rocky mountain, of a new artificial nature, capable of exciting like Nature at its purest. This is just how García Lorca saw it, with great sensitivity, from the first moment he arrived in the city in that very same year of 1929<sup>13</sup>. The Metropolis had found its own architecture: the graded sky-scraper. This new type of architecture, which would be generalized throughout the city, furnishing it with its own character, would gather its formal repertoire from among the architectonic languages of the American

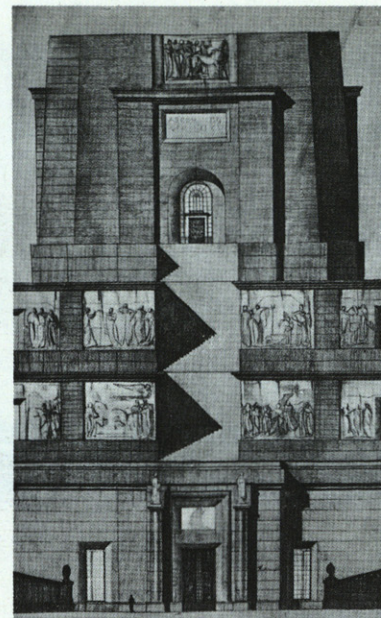




11.



12.



13.

progreso, de la imagen poética de la Metrópoli. Las arquitecturas de Saarinen y de Hood se harán sentir en los proyectos del concurso en la medida en que serán dos importantes modelos de recurrencia de las edificaciones neoyorquinas; y la arquitectura precolombina, otro de los filones formales de éstas, se apreciará como repertorio de motivos ornamentales y sobre todo en la recurrencia de muchos proyectos al volumen de pirámide escalonada. Será un panorama, en consecuencia, en que los elementos extraídos de las arquitecturas de vanguardia se verán reducidos a una superficial moda consumista, en un tiempo en que la originalidad ha pasado de ser un agente de provocación a convertirse en un factor de integración. El jurado, como era de esperar, otorgará el primer premio, a una de estas propuestas no sin lamentarse cínicamente que lo hace *"a pesar de no haberse aprovechado los nuevos recursos de la construcción que caracterizan este siglo"*.

El otro panorama de las propuestas del concurso, el de los constructivistas, y futuristas y expresionistas tardíos estará lleno de objetos de apariencia vanguardista, algunos de gran belleza e interés, pero a los que se ha limado gran parte del carácter crítico y utópico que tuvieron en su origen. Así los proyectos de Garnier o Fernández Shaw estarán a mucha distancia del Monumento de Tatlin, los de Gerntke, Merodi o Lescher de las utopías de Sant'Elia, los de Wentzler o Ellington de las de Bruno Taut, e incluso los más coherentes de Melnikof o Ladovskij no

serán más que un reflejo, aunque brillante, de sus arquitecturas anteriores. Da la impresión que en algunos casos su único objetivo ha sido liberar la fantasía imaginativa exclusivamente en la creación de formas, que han abandonado sus posiciones experimentales reduciendo *"la búsqueda de la autenticidad a la búsqueda de lo excéntrico"*<sup>15</sup> (estamos en tiempos de triunfo del surrealismo); y en otros, que han replegado la fuerza revolucionaria hacia formas racionalistas más acordes con el sentir internacional. Una consideración aparte será la falta de credibilidad constructiva de gran parte de estos proyectos que nos imposibilita imaginarlos realizados. Si hubiera ganado el concurso alguno de ellos y se hubiera llevado a cabo como monumento, la experiencia sería decepcionante, al igual que ocurre contemplando el Monumento a los Caídos en Como construido por Terragni, en esas fechas, partiendo de un croquis de Sant'Elia para una central eléctrica; la imagen estática, petrificada del monumento desvirtúa por completo la dimensión utópica del dibujo futurista.

El último aspecto que nos queda por reseñar es la sorpresa que supone la tendencia generalizada de las soluciones proyectadas al recurso de la tradición simbólica y el arquetipo en la atmósfera arthistórica y racionalista que ha conseguido implantar como conciencia de época el positivismo tardío con su insistente bombardeo de certidumbres mesiánicas. En este sentido es interesante comprobar que tanto los organizadores como los miembros del jurado no tenían ninguna duda en cuanto al obje-

autochthonous cultures and those derived from the investigations of the already assumed avant-garde movements (Secessionism, School of Amsterdam, German Expressionism, English Arts & Crafts) and later on, (the Chrysler, Empire State and the McGraw Hill buildings had still not been constructed), from the recourses of Art Deco and the purist Rationalism, mixed together in an eclectic though creative and personal combination. Thus, the Metropolis would falsify the formal languages of the European avant-garde, towards more moderate languages, easily accepted by the vast majority, in order to obtain a **comprehensible** architecture which could enjoy popularity quickly and safely<sup>14</sup>.

This would be one of the situations which would be noted in the proposals for the Columbus Lighthouse which, even in their graphic representations, would resort to the sensationalist visions found in the drawings of Hugh Ferriss, a major exponent, with his archaistic pyramids of progress and the poetic image of the Metropolis. The architectural styles of Saarinen and Hood would leave their mark with their respective projects for the competition to the extent in

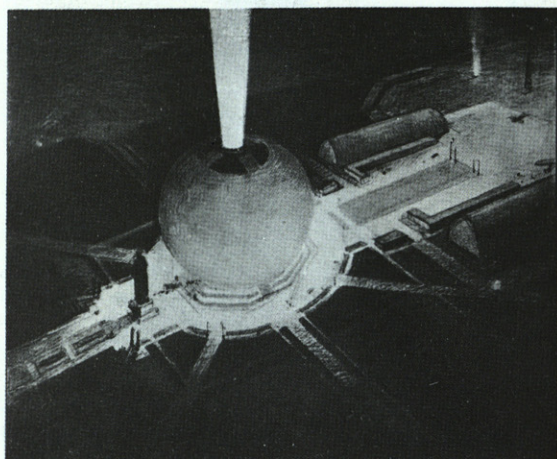
which they would become two important recurring models in the New York buildings. And the Pre-Colombine architecture, another of the existing formal trends, would be appreciated as the repertoire of ornamental motifs and, above, all in the recurrence of many projects in the volume of scaled pyramids. It would represent a setting, then, in which elements extracted from the avant-garde architects would be reduced to a superficial consumer fashion, in a time in which originality had gone from being an agent of provocation to becoming a factor for integration. The jury as was to be expected, would grant first prize, to one of these proposals not without cynically regretting at the same time that they do so *"despite the fact that full advantage was not taken of the new recourses of construction which characterize this century"*.

The other panorama of the proposals presented in the competition, that of the Constructivists and late Futurists and Expressionists would be filled with objects of avant-garde appearance, some of which were of great beauty and interest, but from which they have filed down a major portion of the critical and utopian character which they had

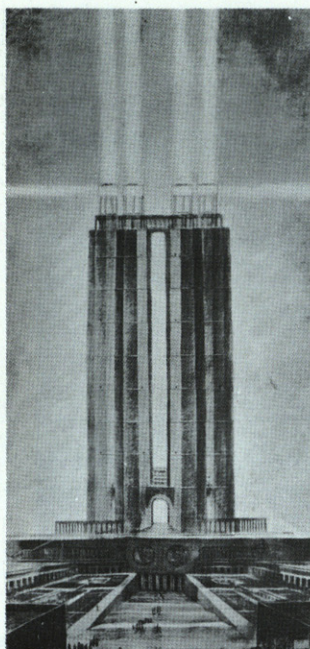
possessed initially. Thus, the projects of Garnier or Fernández Shaw would be quite far away from the Monument of Tatlin, those of Gerntke, Merodi or Lescher, of the Utopias of Sant'Elia and those of Wentzler or Ellington, and those of Bruno Taut, as well. And even the more coherent ones of Melnikov or Ladovskij would not be anything more than a mere reflection, though a brilliant one, of the previous architectures. We get the impression that in some cases, their only objective has been to liberate the imaginative fantasy exclusively in the creation of forms which have abandoned their experimental positions, reducing *"the search for authenticity to the search for the excentric"*<sup>15</sup>, (we are in the times of the triumph of Surrealism); and in other cases, the revolutionary force has fallen back to rationalist forms more in accord with international feelings. A separate consideration would be the lack of constructive credibility of a major portion of these projects which makes it impossible for us to imagine carrying them out. If any of these projects would have won the contest and would have been constructed as a monument, the experience would have been disappointing,



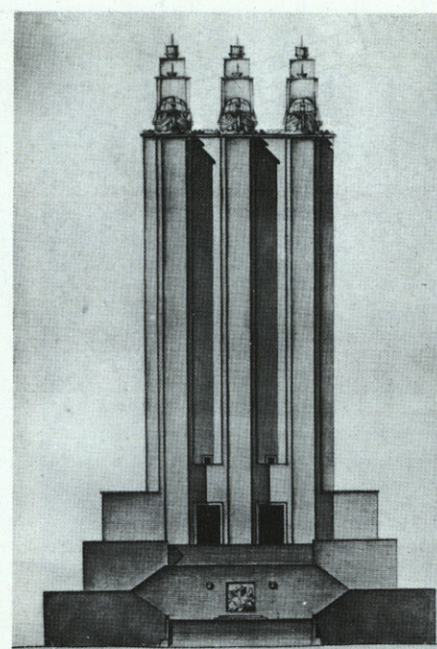
11. F. Medori.
12. Av. Scuser, I.A. Francuz, G.K. Jalcovlev.
13. E. Miniatl.
14. M. Gogois.
15. Berthin, Dovon, Nesterof.
16. N. Lancersy.



14.



15.



16.

tivo que debería cumplir el monumento. Las bases expresan con toda claridad que los concursantes deben *"encontrar el símbolo perfecto que dé relieve ideal al hecho y al personaje"*, asimismo, el informe del jurado justificando la selección de los diez ganadores insiste sobre el mismo punto como criterio esencial: *"El problema consiste en buscar un símbolo que exprese las cualidades fundamentales que hacen del descubrimiento de las Américas por Colón uno de los acontecimientos más importantes de la Historia Universal"*<sup>16</sup>.

Aunque en alguna parte de las bases se hable de un nuevo Coloso de Rodas, pensando quizás en el modelo neoyorquino de la Estatua de la Libertad **que ilumina al mundo**, el arquetipo más evidente, que está en la misma raíz de la idea de la convocatoria, será el del Faro de Alejandría. Al igual que la torre construida por Ptolomeo, en memoria de Alejandro, en la isla de Pharos frente a la ciudad de Alejandría, como punto de referencia de las embarcaciones y para que su luz pueda orientar en la noche a los navegantes; el faro en memoria de Colón deberá situarse en el otro margen del río Ozama frente a la ciudad de Santo Domingo, y su luz (*"una gran columna vertical de luz ascendiendo hasta el zenit"*) deberá orientar a los navegantes de nuestro tiempo, a la aviación, por lo que habrá que proyectarse en su entorno un aeropuerto y un puerto para hidroaviones. Así numerosas propuestas utilizarán como elemento principal potentes torres verticales (**phalus** contenedores de energía), que elevarán

hacia el espacio sus luces llenas de fe en el progreso tecnológico.

Por lo demás los concursantes recurrirán a otros arquetipos no tan explícitos en las intenciones de los organizadores de la Unión Panamericana. Entre éstos el más socorrido será el de la Torre de Babel, no solamente por la utilización en muchos de los proyectos de la forma helicoidal, que es la configuración más común de la torre bíblica en su iconografía tradicional; sino también como alegoría del esfuerzo colectivo, en contra de la idea individual, para la construcción del **mundo nuevo**. Empeño utópico de la vanguardia, como vimos anteriormente, y que además, como aspiración de un mundo comunitario, unido en una única nacionalidad, se encontraba en ideologías tan dispares como las que impulsaban la Europa de la Sociedad de Naciones, la joven nación soviética surgida de la revolución, o la recientemente creada Unión Panamericana. Otro de los arquetipos utilizados será el de la Torre de los Vientos vitrubiana, tanto por la recurrencia a la Torre telescópica y a la planta octogonal, que es como se conoce en la más difundida interpretación de Cesariano, como por algunos planteamientos en que el conjunto del monumento tiene posibilidad de giro en torno a su eje; entre éstos el más atractivo es el proyecto Melnikov en que todo el faro actúa como una inmensa veleta que gira a favor del viento señalando, por medio de sus grandes aletas, su dirección. Finalmente otro será el aludido con anterioridad de la pirámide. La

as is the case, when one contemplates the Monument to the Fallen in Como, constructed by Terragni at that time, in accordance with a sketch by Sant Elia for an electrical plant; the static, petrified image of the monument, detracts entirely from the Utopian dimension of the Futurist design.

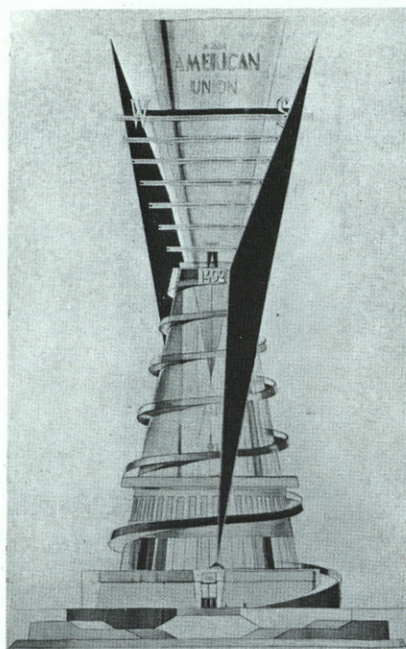
The last aspect which we must cover is the surprise caused by the generalized tendency found in the solutions presented to the recourse of the symbolic tradition and the archetype of an anti-historic and rationalist atmosphere which the late Realism with its insistent bombarding of mechanical certainties has managed to implant as the conscience of the epoch. In this sense it is interesting to discover that both the organizers as well as the members of the jury had no doubts as to the objective, which the monument would have to fulfill. The bases express with absolute clarity that the participants must *"find the perfect symbol and give the ideal relief to the event and to the individual"*. In addition, the report from the jury justifying the selection of the ten winners, insists upon the same point as an essential criteria: *"The problem consists of finding a symbol which expresses the fundamental qualities which*

*make the Discovery of the Americas by Columbus, one of the most important events in Universal History"*<sup>16</sup>.

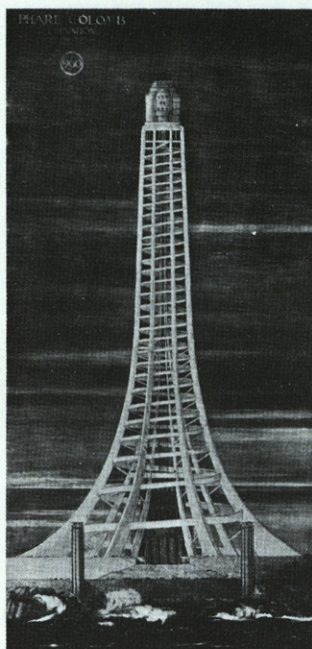
Although in some part of the bases, there is mention of a new Colossus of Rhodes, thinking perhaps of the New York model of the Statue of Liberty **which illuminates the world**, the more evident archetype which is in the very root of the idea behind the convocation, would be that of the Lighthouse of Alexandria. Just as the tower constructed by Ptolemy, in memory of Alexander, on the island of Pharos, before the city of Alexandria, is a point of reference for vessels and its light can serve to orient the sailors during the night; the lighthouse in memory of Columbus must be situated on the opposite shore of the Ozama river facing the city of Santo Domingo, and its light (*"a great vertical column of light ascending towards the zenith"*), should be oriented towards the sailors of our time, to the aviation, and so an airport and a harbor for hydro-planes would have to be planned nearby. Thus, many proposals would use as a main element, powerful vertical towers (**phallus** containers of energy), which would raise towards space their lights filled with faith in technological progress.

As for the rest of the participants, they would resort to other not so explicit archetypes in relation with the intentions of the organizers of the Pan-American Union. Among these, the most common would be that of the Tower of Babel, not only due to the use of the helicoidal form in many of the projects, which is the most common form of the Biblical tower in its traditional iconography; but also as an allegory of the collective rather than the individual effort, behind the construction of the **New World**. An utopian enterprise of the Avant-garde movement, as we have already seen and which, in addition, is the reflection of the goal of a community world, joined together in a single nationality, was found in such different ideologies as those which supported the Europe of the Society of Nations, the young Soviet nation emerging from the revolution or the recently created *Unión Panamericana*. Another of the archetypes employed would be that of the Vitruvian Tower of the Winds, both for the recurrence of the telescopic tower and the octogonal ground plan, which is its most widespread Caesarian interpretation, as well as for some expositions in which the whole of the monument has the

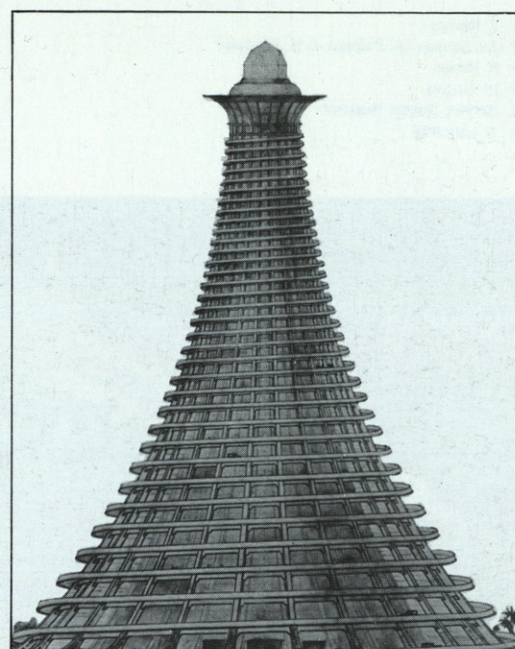




17.



18.



19.

pirámide que aquí será americana, el zigurat maya o tolteca, pero con igual contenido simbólico de figura sagrada y eterna. Monumento funerario por excelencia para albergar al mausoleo de Colón que se trasladaría allí desde la Catedral de Santo Domingo.

Entre los mitos que se hacen sentir en las propuestas del Faro de Colón, ya se ha comentado anteriormente el de la nueva naturaleza creada por el hombre con megalíticas montañas artificiales, que enlazaría además con el titanismo en el sentido de que el faro-monumento habrá de ser una construcción orgullosa, dominante, en que aparte de las funciones solicitadas, su propia monumentalidad le confiera el valor simbólico de lo sublime y la función de representación del poder. Otras dos, aunque en realidad están presentes en todas las actividades de la época, serán el futuro y la velocidad. El **mundo nuevo**; la humanidad tribalizada y uniformada, sin fronteras, en un universo empequeñecido por la velocidad; el dinamismo de la vida cotidiana; la fe en el progreso tecnológico; la fe en la posibilidad de transformación revolucionaria, etc.; harán soñar a los arquitectos con un futuro esperanzado en que todo puede hacerse realidad, (*"...y muchos pintores, escultores y sobre todo arquitectos sintieron el gran deseo de habitar el futuro"*)<sup>17</sup>, y nos ofrecerán unas visiones del mismo que revisadas sesenta años después no dejan de ser emocionantes. Aunque en el caso que nos ocupa, a pesar del

tema del concurso, los participantes autolimitarán su imaginación anticipadora a los términos estrictamente necesarios, sin arriesgarse en ninguna aventura visionaria.

Es posible que se hubiera comenzado a perder la fe. Estamos en 1929 y ya se empieza a sospechar que ni el sueño de realizar el paraíso en la Tierra, ni el mundo nuevo surgido del socialismo, ni la lucha revolucionaria de las vanguardias para la transformación estética del mundo, ni el futuro como utopía social, serán ya posibles. (Aunque quedarán en la conciencia contemporánea como residuos de un mundo imaginario que se soñó en la década de los veinte, con la nostalgia de lo que habría podido ser). En 1929 la Metrópoli integrará a la Vanguardia. El triunfo del Nacionalsocialismo en Alemania, el desencanto con la revolución rusa, que llevará a Maiakovski a escribir el poema *Esto no marcha* el año anterior, y que se confirmará con la destitución de Lunacharsky como Comisario de las Artes y con la expulsión de Trotsky de la URSS en éste, el crack de la Bolsa de Nueva York en octubre de este mismo año, los temores de una nueva guerra mundial, etc., comienzan a inspirar una realidad distinta que sin embargo tiene su germen en los momentos anteriores, porque como certeramente observa Benjamin: *"cada época no sólo sueña la siguiente, sino que, soñadoramente apremia su despertar, lleva en sí misma su final y lo despliega —según Hegel— con urgencia"*<sup>18</sup>.

possibility of revolving around its axis. Among these projects, the most attractive is that of Melnikov in which the entire lighthouse acts as an immense weather vane which turns in favor of the wind, indicating, by means of its great blades, the direction in which it is blowing. And finally, another idea would be one already mentioned before, that of the pyramid. The pyramid would be an American one, a Mayan or Toltec structure, but with the same symbolic content of the sacred and eternal figure. A funerary monument par excellence in order to house Columbus' mausoleum, which would be moved here from the Cathedral of Santo Domingo.

Among the myths which are encased in the proposals for the Columbus Lighthouse, mentioned already been of that of the new Nature created by Man with artificial megalithic mountains, which would link up as well with Titanism in the sense that the Lighthouse-Monument would have to be a proud, dominant construction, in which in addition to the functions required, its own monumentality would confer upon it the symbolic value of the sublime and the representation of Power. Two other evident aspects,

although in reality they are present in all the activities of the epoch, would be those corresponding to the Future and Speed. The **New World** the tribalized and uniformed humanity, without frontiers, in a universe reduced by speed; the Dynamism of daily life; the Faith in technological progress; the Faith in the possibility of revolutionary transformation, etc.; would make the architects dream of a future filled with hope in that everything can be made into reality (*"...and many painters, sculptors and above all architects felt the great desire to inhabit the Future"*)<sup>17</sup>, and they would offer us visions of the Future which, reviewed sixty years later, continue to be exciting. However, in the case in question, despite the subject of the competition, the participants would limit their own predictive imagination, to the strictly necessary terms, without risking themselves in any visionary adventure.

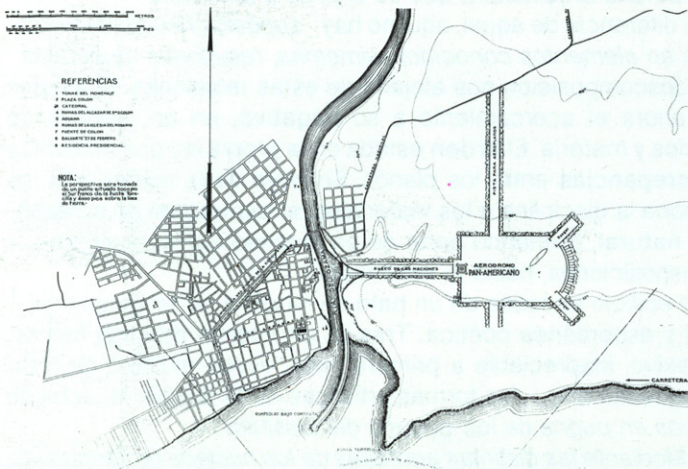
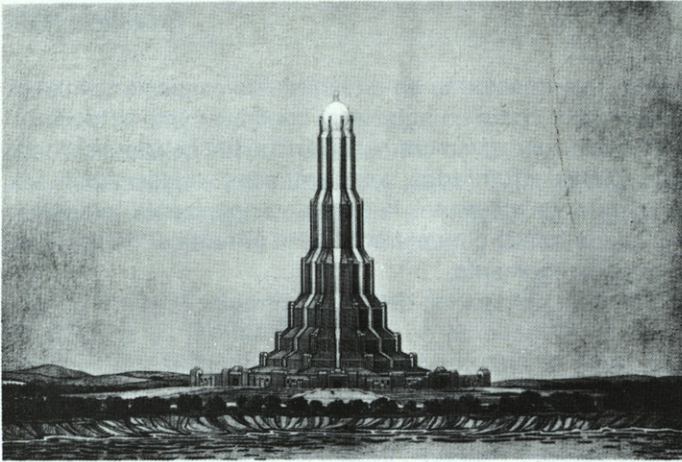
It is possible that the loss of faith has already begun. We are in 1929 and there is already cause to suspect that neither the dream of creating Paradise on Earth, nor the new world born from Socialism, nor the revolutionary struggle of the Avant-garde movements for the aesthetic

transformation of the world, nor the future as a social utopia will be possible any more. (Although these ideals will remain in the contemporary conscience like left-overs from an imaginary world which was the source of dreams in the decade of the twenties, and will be looked upon with nostalgic longing for what might have been). In 1929, the Metropolis would integrate the Avant-garde. The triumph of National Socialism in Germany, the disappointment in the Russian Revolution, which would lead Maiakovski to write the poem *This is not working* the previous year and which would be confirmed with the dismissal of Lunacharsky as Commissioner of the Arts, and the expulsion of Trotsky from the USSR, the Crash of the New York Stock Exchange in October of that same year, the fears of a new world war, etc., would all begin to inspire a different reality which, nevertheless, had its seed in the preceding moments. For as Benjamin aptly observed: *"Every era not only dreams of the next one, but with its dreams, hastens its awakening, carries within it its end and unfolds it, according to Hegel, with sophism"*<sup>18</sup>.

Alberto HUMANES



17. C.S. Melnikov.
18. T. Garnier, E. Michel, J. Larrivé, M. Gogois.
19. C. Fernández Shaw.
20. D. Ellington.
21. Plano de emplazamiento del concurso.



#### Notas

1. La única publicación que recogió ampliamente el resultado del concurso divulgando gran número de los proyectos presentados fue la revista ARQUITECTURA que dedicó un número monográfico sobre el tema: *Concurso del Faro de Colón* (monográfico). ARQUITECTURA. Junio 1929.
2. Ibidem.
3. Jaime Brihuela. *El Futurismo y España. Vanguardia y política* (en prensa).
4. Entre todos estos momentos hay que destacar, con apreciación anticipadora, el extraordinario monumento a Colón proyectado por Alberto del Palacio para el Parque del Retiro de Madrid y que llegará a construirse. Ver: Alberto Humanes. *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*. Madrid, 1986.
5. Albert Kelsey. *Programa y Reglamento del Concurso para la selección de un arquitecto para el Faro Monumental que las naciones del mundo erigirán en la República Dominicana a la memoria de Cristóbal Colón*. Unión Panamericana, 1928.
6. Remitimos al lector interesado en conocer la relación de proyectos premiados (ganadores y menciones honoríficas) al citado número monográfico de la revista ARQUITECTURA.
7. Albert Kelsey. *Programa y Reglas de la Segunda Etapa del Concurso para la sección de un arquitecto que construirá el Faro Monumental (...) a la memoria de Cristóbal Colón*. Unión Panamericana, 1931.
8. J. Vaquero y L. Moya. *Resultado del Concurso para el Faro Colón*. ARQUITECTURA. Abril, 1932.
9. Walter Gropius. "Programa para la Staatliches Bauhaus de Weimar (1919), citado en: Simón Marchan. *La Arquitectura del siglo XX. Textos*. Madrid, 1974.
10. Vladimir Tatlin, citado en: Vitorio de Feo. *La Arquitectura en la URSS. 1917-1936*. Madrid, 1979.
11. Leopoldo Torres Balbas. *Los monumentos conmemorativos*. ARQUITECTURA. Junio, 1920.
12. Albert Kelsey. Op. cit.
13. "... a mí me levantó el espíritu ver cómo el hombre con ciencia y con técnica logra impresionar como un elemento de naturaleza pura. El puerto y los rascacielos iluminados confundiendo con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la Tierra..." Federico García Lorca. *Primera carta a su familia desde Nueva York el 28 de Junio de 1929*. Publicada en la revista POESIA, núms. 23 y 24. 1986.
14. Daniele Baroni. *Grattacieli. Architettura americana tramito e realtà. 1910-1939*. Milán, 1979. Antón Capitel. *Back to Metropolis. Esplendor, decadencia y renacimiento del rascacielos americano*. ARQUITECTURA, nº 252. Enero-Febrero, 1985.
15. Manfredo Tafuri. *Para una crítica de la ideología arquitectónica* en Tafuri, Cacciari, Dal Co. *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona, 1972.
16. ARQUITECTURA. Junio, 1929. Op. cit.
17. Paul Scheerbarth. *Glasarchitektur*. Berlín, 1914. Citado en: Marcello Fagiolo. *La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la tradición esotérica*. en AAVV *El pasado en el presente*. Barcelona, 1977.
18. Walter Benjamin. *Iluminaciones-2*. Madrid, 1972.

#### Notes

- 1) The only publication which gave ample coverage to the results of the Contest, disclosing a great number of the projects presented was the magazine ARQUITECTURA which devoted a monographic issue to the subject: *Concurso del Faro de Colón* (monográfico). ARQUITECTURA. June, 1929.
- 2) Ibid.
- 3) Jaime Brihuela, *Futurism and Spain. Avant-garde and Politics* (daily press).
- 4) Among all those monuments, it is necessary to single out, with advance appreciation, the extraordinary monument to Columbus designed by Alberto del Palacio for the Madrid Retiro Park and which would eventually be constructed. See: Alberto Humanes. *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*.
- 5) Albert Kelsey, *Program and Regulations for the Contest for the selection of an architect for the Monumental Lighthouse which the Nations of the World will construct in*

the Dominican Republic in memory of Christopher Columbus. Union Panamericana, 1928.

- 6) We refer the reader interested in learning more about the list of selected projects (prize winners and honorable mentions) to the monographic issue of the magazine ARQUITECTURA, already cited above.
- 7) Albert Kelsey, Op. cit.
- 8) J. Vaquero and L. Moya. *Resultado del Concurso para el Faro de Colón*. ARQUITECTURA, April 1931.
- 9) Walter Gropius. *Program for the Staatliches Bauhaus of Weimar* (1919).
- 10) Vladimir Tatlin, cited in: Vittorio de Feo. *Arquitectura en la USSR. 1917-1936*. Madrid, 1979.
- 11) Leopoldo Torres Balbas. *Los monumentos conmemorativos*. ARQUITECTURA, June 1920.
- 12) Albert Kelsey. Op. cit.
- 13) "...my spirit was raised by seeing how Man with science and technology manages to make an impression as an element of pure nature. It is incredible. The illuminated harbor and the sky-scrapers become lost among the stars, the thousands of lights and the rivers of

cars offer a spectacle which is unique throughout the Earth..." Federico García Lorca. His first letter to his family written from New York on the 28 th of June of 1929. Published in the magazine Poesia, nos 23 and 24, 1986.

- 14) Daniele Baroni, *Grattacieli. Architettura americana tramito e realtà. 1910-1939*. Milán, 1979. Antón Capitel, *Back to Metropolis. Esplendor, decadencia y renacimiento del rascacielos americano*. ARQUITECTURA, no. 252, January-February, 1985.
- 15) Manfredo Tafuri. *Para una crítica de la ideología arquitectónica* en Tafuri, Cacciari, Dal Co. *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona 1972.
- 16) ARQUITECTURA. June, 1929. Op. cit.
- 17) Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur*. Berlín, 1914. Cited in: Marcello Fagiolo. *La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la tradición esotérica en El pasado en el presente*. Barcelona 1977.
- 18) Walter Benjamin. *Iluminaciones-2*. Madrid, 1972.