

NOTAS PARA UN PANORAMA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA EN ESPAÑA

ANTONIO F. ALBA

Cualquier análisis de juicio que enfrenta a dos generaciones, inevitablemente lleva a una censura por parte de las generaciones jóvenes frente a aquellas que le precedieron. Si en medio de la referencia existe un paréntesis tan doloroso como una guerra civil, el juicio abre en dos vertientes: una que afecta a las "virtudes marciales" y otra que corresponde a "la paz ulterior"; ambas se mezclan y cualquier censura es dolorosa, pero para los que pertenecemos a generaciones de transición, por ser testigos mudos de unos hechos, hemos aprendido que una cosa es hacer frente a la muerte y otra muy distinta dar destino a los restos.

Las líneas que siguen a continuación no tienen la vana pretensión de herir "bravura" o "heroísmo"; están escritas como el juego de los niños en la arena, sin más intención que ser barridas por la primera ola o borradas por la primera brisa, no responden a un análisis crítico o histórico, porque no es ésta nuestra profesión; son esos golpes de brisa que nos despiertan de un sueño que tal vez por ser profundo nos procura ociosidad.

Un repaso muy superficial del ciclo recorrido por nuestra arquitectura en los últimos cincuenta años, nos lleva inevitablemente al duro paréntesis de la guerra civil. Este trauma siempre violento de las fuerzas de reacción y de progreso dejó como herencia esa serie de edificios que hoy son ya historia. Su lectura nos acota una parte de nuestra propia historia y de la historia de nuestro país; su lectura, en muchos de sus capítulos, nos parece extraña, con barnices oscuros y mucha pedrería...

Cualquier intento de análisis que recoja la mayoría de los problemas por los que atraviesa la actividad arquitectónica contemporánea nos lleva, inevitablemente, a considerar que la buena arquitectura es producto directo de la capacidad de análisis y comprensión de todas las necesidades que tiene planteadas la comunidad humana. Sería injusto el no proclamar que ha sido a nuestra época a quien le ha tocado definir y en parte acotar este cúmulo de necesidades. Los historiadores reseñan el hecho con el término "movimiento moderno", que puede ser para muchos pura terminología histórica, pero que encierra, sin duda, un programa vivo, y para muchos arquitectos, hoy, una elemental norma de conducta.

Un historiador de arquitectura contemporánea, Leonardo Benévolo, ha definido esta norma de conducta con una cita de W. Morris que asume un significado bastante preciso: "El arte, por el que trabajamos, es un bien del que todos podemos participar y que sirve para mejorar a todos; en realidad si no participamos en él todos, no podrá participar ninguno." Aquí está —comenta Benévolo—probablemente la relación profunda entre la arquitectura moderna y la civilización industrial; así como la industria ha hecho posible producir objetos de uso y servicio en cantidad capaz de presentar como objetivo realizable el que todos los hombres participen de las mismas oportunidades materiales, así la arquitectura moderna tiene el fin de transmitir en igual medida a todos los hombres ciertas oportunidades culturales antes jerárquicamente diferenciadas según las distintas clases sociales.

Al arquitecto de nuestros días le ha sido encomendada una misión limitada y concreta: atreverse a manejar solo un repertorio de formas, por muy elocuentes que éstas sean, sin advertir lo que esas formas encierran en sí mismas, es una actitud de auténtica tiranía estética.

La arquitectura española, en estos últimos años, ha padecido parte de los achaques que atañen a los valores culturales de nuestro tiempo y de otros propios de sus circunstancias nacionales. Es hora de abandonar primitivos y estereotipados prejuicios de clase e iniciar un contacto válido con la realidad no con formas simbólicas, sino reales. La revolución industrial modificó la distribución de los bienes arquitectónicos, y la vieja fórmula de Morris que enunciamos al principio abre nuevos caminos para que todos puedan

participar en la herencia espiritual de nuestra sociedad.

Los arquitectos han asumido como propios ciertos valores espirituales que acuñaron como portadores eternos y estamos ya—en expresión de Argan—en un programa de redistribución de los bienes artísticos.

Quisiéramos que estas breves notas que perfilan estas décadas de arquitectura contemporánea en España iniciaran un debate abierto a la esperanza, a una búsqueda seria de nuestra verdadera actividad profesional.

En un trabajo de Juan Marichal, bajo el epígrafe "Persona y Sociedad en la España Moderna, 1837-1936", nos describe un período interesante en la historia intelectual española que abarca los cien años que van desde el suicidio de Larra a la muerte de don Miguel de Unamuno, es decir, entre la primera y la última guerra civil. Para Marichal la historia intelectual española de este período es casi equivalente al conflicto que provoca los estamentos persona y sociedad, individuo y forma colectiva. Este sentimiento, para muchos de los intelectuales anteriores a Larra, que se sentían "extranjeros en su patria", tiene un gran paralelo en la mentalidad de aquellos arquitectos traductores de Violet le Duc, que introducían en la Península las viejas formas medievales, iniciando un clima arqueológico que tendría después un gran desarrollo en la mayor parte de la actividad arquitectónica del país, haciendo una excepción en la fuerte personalidad de Villanueva que mantendría durante el siglo XIX un notable interés académico vulgarmente mixtificado en las corrientes academicistas de los años posteriores al 39. Estas tendencias medievalistas desarrolladas y alimentadas con nuevos medios de expresión, escuela vienesa, secesión, etcétera, señalarían una nueva corriente expresionista en Cataluña no exenta de arqueologismo, sobre todo en los arquitectos más representativos: Domenech, Puig y Cadafalch. Antonio Gaudí aparecía como un elemento aislado aun dentro de un lenguaje no exento de matices arqueológicos, pero su fuerte capacidad creadora le permite ofrecer una visión personal y original de muchos aspectos de la creación arquitectónica.

Miguel de Unamuno, ese español desgarradamente humano y honrado, sin duda una de las figuras intelectuales más auténticas de nuestros últimos tiem-

pos, iniciaba su punto de partida desde su condición de español: "Lo propio del hombre es adaptar el medio a sí; hacerse el mundo, manera la más noble de hacerse al mundo." Unamuno, desde su esquema de hombre rebelde, inicia la lucha contra los hábitos de la vida nacional, contra las "costumbres" que permanecen dentro de nuestro ser. Este clima emocional que imprime la generación del 98 lleva a la arquitectura en la primera mitad de nuestro siglo hacia fuentes de un "nacionalismo" endémico. Su vocabulario plástico se manifiesta atraído por un casticismo folklorista que deja tras de sí una gama de construcciones anacrónicas y decadentes. Refugio de una exigua aristocracia y exponente de la incapacidad económica por los que discurre el país. Las versiones mudéjar, isabelino, plateresco, etc., se entrelazan con detalles de los constructores anónimos, creando esa jerga estilística carente del más leve rigor arquitectónico.

La generación que sigue a Unamuno inicia un cambio en la lucha contra los obstáculos que opone toda una forma de vida nacional, una lucha individual carece de sentido, es necesario agruparse para "luchar en la sociedad contra la sociedad". Ortega, Picasso, Juan Ramón Jiménez, Marañón, Casals iniciaban su lucha intentando concluir la obra de la generación del 98, pero desde unos postulados distintos. La acción política era el campo propicio para el desarrollo de su personal actividad intelectual. En el campo arquitectónico los avances del "movimiento moderno" se introducían por Cataluña. Los postulados de Le Corbusier, la acción integradora de los movimientos de "Artes y Oficios" inglés, las doctrinas de Morris y Van der Velde, la visión pedagógica de Gropius traían aires nuevos, "un arte en el que todos puedan participar y sirva para mejorar a todos" (1).

Cataluña, pionera de tantas inquietudes, recogía estas corrientes en el movimiento denominado GATEPAC con una visión cantonalista en sus primeros destellos; más tarde se extendía al ámbito nacional con el nombre de GATEPAC. Su labor de ambiciosas exigencias no recogió los frutos que en sus postulados llevaba implícitos, ni tampoco la resonancia que algunos de sus divulgadores pretenden significar.

El grupo de Madrid, que seguía paralelo estas actividades, iniciaba una remodelación urbana en dis-

tritos extremos de la capital, dotándolos según los nuevos postulados urbanísticos y describiéndolos con el lenguaje propio del incipiente movimiento.

La veta "nacionalista", iniciada con tan mala fortuna por arquitectos "casticistas y arqueólogos de prestigio", tomaba una dimensión de gran honradez arquitectónica en la obra de los arquitectos Arniches y Domínguez, que, junto con el ingeniero Eduardo Torroja, articulaban en algunas de sus obras más representativas un estructuralismo de gran valor expresivo. La obra aislada de un arquitecto de talento como Zuazo se quedaba perdida en devaneos "neoclásicos" sin afrontar una postura fiel a la época que se iniciaba.

Solamente un ejemplo que recuerda literalmente las construcciones realizadas en los barrios obreros de Amsterdam y Rotterdam, con un tratamiento de materiales y una concepción urbanística muy fieles a su tiempo y en función de una dimensión eminentemente social. La Casa de las Flores, en Madrid, era concebida muy de acuerdo con los problemas planteados por la época. En ella se pueden apreciar esa economía de materiales, simplicidad de concepción y de forma, constantes que definían en algunos de sus aspectos los programas de la estética industrial. En esta línea pueden considerarse los trabajos de José Luis Sert, en Barcelona, y los trabajos de Aguirre y Sánchez Arcas en la ciudad universitaria de Madrid.

La guerra civil del 36 detuvo las dos corrientes que alimentaban la vena arquitectónica española. Para el historiador inglés G. Brenan "España, en 1936, se convirtió en el escenario de un drama en el que parecían representarse, en miniatura, los destinos del mundo civilizado". El drama cobraba la dimensión a que lleva siempre la marejada de las guerras, ideales y propuestas racionales se mezclaban con ambiciones desmedidas y revanchismos sin escrúpulos.

La historia de España, en el año 39, adoptaba como solución un "nacionalismo" con una orientación muy determinada y la arquitectura cobraba una vez más el lenguaje y la forma de un historicismo caduco, ajeno a los adjetivos que la historia reclamaba por aquellos tiempos. Basta recoger el testimonio de la época para poder precisar estas consideraciones: "En febrero de 1937 un escultor, un arquitecto y un militar sienten la necesidad de combatir de un modo espiritual por un orden. También de disciplinar la mente en momento tan fácil de perderla, inician un tra-

(1) W. Morris: *The art of the people*.

bajo: "Sueño arquitectónico para una exaltación nacional" (2), trabajo desinteresado, sin propósito de realización ulterior... Se reúnen tres ideas como punto de partida: una exaltación fúnebre, nacida de lo que sucedía alrededor y de lo que amenazaba; la idea triunfal, que producía lo que se oía y lo que se esperaba; una forma militar, reacción contra la indisciplina ambiente. Se concretan estas ideas en una ciudadela que contiene una gran pirámide y un arco triunfal, situados en foros o plazas rodeados por edificios militares y representativos... La moral estética—prosigue la descripción del tema—obligaba a un examen de conciencia como un balance de lo que realmente existía en arte y que podía servir de partida para el futuro. Este clima de reacción hacia las formas y postulados que los pioneros y primeros seguidores del "movimiento moderno" trataban de sedimentar en Europa. Se veía amenazado en España por las corrientes que ofrecían las fronteras ideológicas de Alemania e Italia, que presionaban con su bagaje de arquitecturas colosalistas, reminiscencias sinkelianas unas y adornadas las otras con la temática más espectacular de la vieja y poderosa Roma. Las exposiciones con trabajos de Alber Speer para el III Reich y la de Roma del año 1942 para la EUR—Exposición Universal de Roma—ilustraban de una forma precisa el vocabulario arquitectónico de posguerra.

La obra de reconstrucción que tuvo que realizar el nuevo régimen era de proporciones considerables. Por una parte, las destrucciones propias de la cruel contienda, desde los edificios y monumentos históricos a la vivienda modesta y centros de trabajo e industria; por otra, los edificios que albergarían las nuevas instituciones, programados por los postulados políticos y económicos del nuevo esquema político.

El cuadro profesional encargado de llevar a cabo esta tarea estaba diezmado en sus elementos más característicos: exilados unos, los más representativos del "movimiento moderno" o al menos los más entroncados con las corrientes internacionales vigentes, habiendo desaparecido otras figuras, que por su prestigio profesional y sus vínculos al nuevo régimen podrían haber orientado, aun dentro del clima cultural que se anunciaba, hacia caminos algo diferentes a los seguidos, por las directrices políticas no elabora-

das culturalmente y los grupos técnicos incapaces de coordinar una polémica racional.

El mimetismo formalista hacia épocas de un gran apogeo político, como la formación de nuestra nacionalidad, o la expansión del imperio, dieron origen a un vocabulario arquitectónico carente no sólo de un simbolismo expresionista, sino de un contenido ideológico. Basta recoger algunas consideraciones de la época para encontrar patente esta acusación. "El Escorial en un punto y el Museo del Prado en otro, con los nombres de arquitectos insignes: Juan de Herrera y Juan de Villanueva. Los dos Juanes precursores de nuestras inquietudes de ahora"... Esa nueva arquitectura española, sólida y sonriente, profunda y amable, acogedora y ligera, con volumen y color y hasta diríamos que con olor y sabor de nuevas y eternas verdades. "El Escorial se convertía, por arte de poetas y filósofos, en la gran piedra lírica de nuestra historia." En ella piensan los arquitectos de Regiones Devastadas para construir lo mismo unas modestas viviendas que unos soberbios edificios; lo gracioso y lo grandioso, diversidad de modelos, pero uniformidad de pensamiento, fuerza de íntima poesía" (3).

Algunos edificios representativos, que deberían albergar nuevas instituciones, sindicatos, centros de formación profesional, universidades laborales, etcétera, aparecían como réplicas de arquitecturas fascistas. El templo de Salomón o las termas de Caracalla servían de modelo para programar las necesidades de los nuevos centros. Las nuevas promociones de arquitectos abandonaban las aulas bajo premisas academicistas que caracterizaron siempre a estos centros de enseñanza, la ilustración culturalista y enciclopédica, entroncada con matices "Beaus Arts", adornaban a los arquitectos de un extraño ropaje que les hacía mediadores de toda parcela de belleza.

Los criterios clasistas con que estos centros seleccionaban a sus titulados ofrecían un profesional más atento a los privilegios del diploma que a la verdadera función social que la época reclamaba. Nada ha de extrañar la falta de rigor que caracteriza la aportación arquitectónica de este decenio, arquitectura para una clase social, nutrida en su mayor parte por una alta burguesía mezclada con los grupos sociales que las posguerras alimentan. Unos y otros muy dis-

(2) Trabajo publicado por la revista *Vértice*.

(3) Rafael Laínez Alcaca: Comentarios a la obra del arquitecto E. Lagarde. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*.

tantes de poder interpretar el contenido de las "nuevas formas", rechazando cualquier postura polémica que no fuera el desarrollo infalible de su propio ritmo.

Al intelectual moderno—señala Von Martín en su análisis de la civilización renacentista—se le puede caracterizar como empresario individualista; al arquitecto contemporáneo, por delicada paradoja que parezca, no se le puede eludir de esta censura. La actividad del pensamiento ya no queda limitada a satisfacer ciertas necesidades espirituales o de educación, sino a provocar la ostentación de la personalidad, y así la obra cobra valor como testimonio de la personalidad creadora y no relación a fin que satisfice. De este clima de apasionado individualismo intimista, nacen en la corriente de la arquitectura española de posguerra dos tendencias marcadas por un deseo de producción cualitativo. Una asimilando las constantes y características de las arquitecturas locales mediterráneas, recreándose en la forma y en el lenguaje autóctono de las arquitecturas menores. Otra introduciendo las corrientes ya consolidadas de los movimientos del centro y sobre todo del norte de Europa, que agotaban las premisas racionalistas, iniciadas de forma valiosa en los primeros tanteos de las construcciones de preguerra, el vocabulario empleado por los neoempiristas nórdicos se introducía con bastante inteligencia en los primeros trabajos de edificios oficiales iniciados para algunos centros de investigación.

La planificación en escala reducida que se iniciaba en los trabajos de concentración parcelaria y regadíos, encontraría una aportación minoritaria también de carácter individualista en la construcción de los nuevos pueblos. El entronque con las construcciones anónimas tomaba en muchas de estas construcciones rurales las manifestaciones más diversas, canalizadas siempre por la veta ingenua de un simbolismo formal a gran escala, eludiendo al menos en sus aportaciones la posibilidad de haber utilizado estos centros como núcleos para la investigación comunal a pequeña o gran escala y sus relaciones con el *City planing*.

En la década del 50 al 60 se iniciaba una apertura de conocimiento hacia fuentes que no fueran el acotado entorno nacional, el profesional con capacidad de análisis recibía los primeros trabajos que llegaban a nuestras fronteras, y así, de una forma atropellada, se mezclaban ideas precursoras De Geddes o Van del

Velde con los mensajes mesiánicos de un Le Corbusier, la sobriedad constructiva de van der Rohe con el simbolismo biológico de las artes preconizado por el "Art Nouveau", el clima mixtificado de la incipiente escuela brasileña, con la arrogante arquitectura de los Neutra, las tentativas italianas macladas con las idílicas construcciones nórdicas. Nada es de extrañar, pues es un acontecer que se repite en el común denominador de la historia; se habían perdido las relaciones con el contorno social común. Esta sociedad de posguerra había eludido el sentido de un orden común; las formas de su arquitectura eran tan caprichosas porque sus valores eran inciertos, y así la buena arquitectura era concebida como un asunto de tamaño y sobre todo de costo. La demagogia, esa amable tentación que crea un clima de engaño mutuo, condicionaba, si no con unas normas específicas, sí con un bagaje seudosocial el clima y por tanto el vocabulario arquitectónico que las nuevas construcciones debían ofrecer. Una vez se iba a confirmar aquella tesis de Richardson que la fealdad de las formas utilitarias no se debía a sus orígenes ni a sus usos, sino a la calidad inferior de la mente que las desarrollaba.

Al margen de estos arquitectos que respondían de una forma eficiente a las demandas de la sociedad, en que compartían, iniciaban su entrada los representantes de una sociedad que aún no había hecho su aparición. Sus contribuciones las ha descrito L. Mumford para otras latitudes y otro contexto social, pero indudablemente acotadas por esa escala universal que es válida para nuestra valoración. "Sus contribuciones eran como delicadas plantas de almácigo, bien cuidadas y bien desarrolladas en marzo, antes que la nieve se hubiese retirado del jardín donde habían sido transplantadas: con frecuencia murieron antes que se hubiese hecho sentir la primavera. Lo mejor de sus edificios, aun en el caso de construirse, se perdía entre los yugos de la empresa especuladora y del desorden industrial: desprovistos aún de sus principales efectos estéticos, porque la edificación que los rodeaba no había sido construída según los mismos principios.

Por tanto, esos arquitectos comparten el lugar que les corresponde a los poetas románticos... individualistas románticos que trataban de incorporar a sus propias personalidades y a su propio trabajo algo imposible de convertirse en realidad, sin la cooperación

política y social de una comunidad que simpatizara con esos propósitos" (4).

Frente a la construcción conceptual y artificiosa que proclamaban los apologistas del culto a lo colosal, aparecía después el grupo de arquitectos que admitirían el papel primordial de la plástica pura como nuevo método para proyectar, y así entraba en vigor una nueva forma de irracionalismo bajo un tratamiento aparentemente racional.

La planificación urbana o rural, en pequeña o gran escala, aparecía como un fenómeno visual, y su diseño, concebido como una dimensión plástica o pictórica, dimensión que acentuaba sus caracteres cuando el diseño descendía a los límites de la vivienda humana. Entonces la vida urbana y la familiar se encuentran violadas por la audacia o capacidad plástica del diseñador y el proyecto aparece como un esquema formal traducido al campo de dos dimensiones. Las ciudades deberían crecer y propagarse como manchas de aceite, los edificios vestir sus estructuras con delicados tejidos; la efectiva realidad de la convivencia daría paso a un paraíso lleno de engaños de confort; se inauguraba así la década del 50 al 60, donde iba a provocarse un nuevo eclecticismo.

Toda experiencia que viniera avalada por la novedad de lo "moderno" tenía validez con el requisito imprescindible de provocar la fantasía. El despliegue de proyectos y construcciones, igualmente interesantes todas, que nos facilitan los manuales que divulgan la arquitectura contemporánea en España, ilustran esta opinión. Esta labor de asimilación de los esquemas y propuestas del "movimiento moderno" aparecían en un reducido número de profesionales como experiencias fundamentales, pero la falta de madurez y preparación en la mayoría provocaba ese espectáculo de incapacidad profesional para abordar los nuevos problemas que nos ofrece una visión serena de la panorámica arquitectónica nacional.

Las escuelas de Arquitectura seguían sobre el pedestal de ladrillos que denuncia Gropius, "sin intentar educar a la generación joven de acuerdo con los nuevos medios de producción industrial, en lugar de encaminarla hacia una platónica actividad artística separada de la práctica y de la construcción".

Corriente, por desgracia hoy no superada, y que hace cada día más ingenua la posición del arquitecto,

empeñado en que su prestigio y competencia puede dar respuestas a problemas que su rara "habilidad estética" ni siquiera los ha enunciado.

Era una época de rápidos y felices progresos. El monumentalismo "nacionalista" cedía paso a los últimos destellos de la rutina funcionalista y brotaban de nuevo en España los esquemas que proponía el "estilo internacional", acotando en este vocablo las referencias más dispares. La casa debería girar en torno al bloque sanitario, agrupación de instalaciones como esquema de una buena organización en planta, las construcciones se adornarían con todo el repertorio formal recién importado, y una técnica artesanal deficitaria las ejecutaba. El diseño tenía que afrontar las prerrogativas que reclamaba la estructura de una supuesta sociedad industrial y al mismo tiempo ofrecer las garantías a una burguesía no evolucionada, excluyendo algunos sectores de los enclaves de Cataluña y Vascongadas. Su resultado no fué otro que la historia lamentable que recogen esas construcciones en estado de ruina, historia de unas tentativas llevadas a cabo por un grupo de profesionales llenos de buena voluntad y de algunas instituciones dirigidas esporádicamente por hombres de honesto proceder, pero distantes de poder orientar y ejecutar una planificación dirigida que hubiera hecho posible coordinar la demanda de construcciones, la anarquía de fabricación de materiales, etc. En definitiva, que hubiera podido responder a las necesidades reales de una construcción para una sociedad que entre otros utilizaba el equívoco de significarse como industrializada, ignorando que era una planta prematuramente importada, exótica para las condiciones verdaderamente dramáticas en que se encontraba la economía española en aquellos momentos.

El utopismo político que caracterizó gran parte de la experiencia racionalista, identificando el mismo "movimiento moderno" con una propia ideología de tipo reformista, comprometía en parte a un grupo de arquitectos de posguerra que asumieron el compromiso de intentar comprender y denunciar la realidad española. Los modelos italianos que programaban el abandono de la forma y la búsqueda de lo espontáneo traían nuevas experiencias cargadas de un gran acento literario, alucinante en los primeros momentos, pero indudablemente deformadora respecto a la misión del arquitecto en la sociedad. "La arquitectura, que por su propia naturaleza, asume en

(4) L. Mumford: *La cultura de las ciudades*.

la vida social una misión constructiva, había elegido el objetivo de indagar y denunciar una situación sin que, por otra parte, indicara el modo de superarla transformándola" (5).

La circunstancia no era otra que la evolución efectuada de una situación de profunda ignorancia mantenida durante la década del 40-50 a una ilustración progresiva, alimentada por los textos y publicaciones que aparecían en el país durante la década del 50-60. Su rápida asimilación en el mejor de los casos y su difícil puesta en práctica en un medio distinto al importado, hizo florecer toda suerte de alegorías.

La arquitectura aparecía por aquel tiempo, al menos en algunos aspectos minoritarios de aportación, en un clima parecido al que Jaeger sitúa la época de los tiranos griegos "como algo separado del resto de la vida, como la crema de una alta sustancia humana, reservada a unos pocos, que la regalaban enteramente al pueblo que era totalmente ajeno a ella". Y así las semillas de los nuevos cánones arquitectónicos que brotaban después de la cruel poda de la guerra civil, aparecían como inconexos, mantenidos por el creciente refinamiento de unos pocos que seguían su obra distante de aquella sociedad que no acababa de comprender la paradoja histórica de la nueva sementera. Una profusión de alternativas se abría nuevo camino: "realismo simbólico", "oportunismo idealista", "criticismo racional", "monumentalismo", etcétera; estas alternativas ofrecían un panorama bastante simple, pues en el fondo lo que se realizaba era una transmutación formal: oponer ciertas formas a otras formas en la ingenua convicción de que algunas de estas formas garantizaban unas condiciones de vida más próspera y sana. En estas condiciones, y bajo el fermento individualista, aparecía un alto nivel cualitativo más de diseño que de ejecución que quizá haya sido la característica más señalada de los arquitectos españoles de esta década.

La rutina funcionalista que había dejado la última posguerra europea se difundía en España con un esquema "formalista" dotado de un bagaje de prematura estilización. Se iniciaba una ruptura tan brusca como la efectuada por el nacionalismo de posguerra, una ruptura radical sin saber precisar los límites de esta ruptura. Las viejas formas del Imperio, con sus

apoteosis de intercolumnios, cedían paso a las celosías de Le Corbusier, programadas por los modelos brasileños. Profesionales mantenedores de una filosofía del "antimodernismo", cambiaban sin rubor de las empinadas cubiertas del chapitel, a las tranquilas lamas del "brisoileil", proclamándose pioneros de la evolución de un idioma decorativo que permanecía fiel en otros aspectos a una disciplina formal heredada de los modelos fascistas, en algunos de sus ejemplos muy próximos a los trabajos realizados por Piacentini para la Universidad de Roma en 1934. La estética maquinista cobraba un vigor inusitado en las primeras tentativas; los principios de la filosofía de Mies adquirían el valor de un dogma. Las escuelas se apresuraban a cerrar sus manuales ilustrados con modelos renacentistas y se abrían las páginas limpias de la nueva estética de la mecanización.

Las distintas corrientes se canalizaban según sus posibilidades de desarrollo; frente al pragmatismo arquitectónico que propugnaban las tesis mecanicistas aparecían unas nuevas corrientes que introducían una visión más orgánica de la arquitectura. Wrigth sustituía el "estilo internacional" por las características regionales. El organicismo wrigthiano iniciaba algunas tentativas anuladas por el escolasticismo de Mies, que había universalizado su profecía del año 29 en el pabellón de Barcelona.

La obra de Le Corbusier aparecía en las versiones de algunos arquitectos con el lenguaje de un post-cubismo no exento de matices brutalistas. El empirismo orgánico de los países escandinavos introducía en el lenguaje arquitectónico de esta década nuevos términos y un nuevo regionalismo aparecía determinado por las premisas del lugar y el uso de los materiales, el conocimiento directo de estas arquitecturas y la gran difusión de las obras de los valores más destacados atraía a un buen número de arquitectos jóvenes hacia un idioma más afín con el medio, intentando combatir las formas de la generación precedente y en algunos aspectos formas y conceptos de esta generación. Extirpado el "nacionalismo de posguerra", al menos en sus aspectos más desalentadores, las generaciones jóvenes se orientaban en dos direcciones; la más numerosa abrigada al amparo de la especulación privada; el grupo minoritario se recluía en un cierto naturalismo con un marcado carácter individualista intimista, orientando sus obras más

(5) Paolo Portoguesi.

dentro del campo de la especulación teórica que en el de las realizaciones prácticas.

El tono individualista que caracterizó siempre a estos pequeños grupos de vanguardia truncó las posibilidades de haber podido afrontar algunos de los aspectos más elementales para construir una necesaria cultura arquitectónica. Este impreciso relato de los "formalismos de importación" está en el ambiente del panorama arquitectónico nacional lo suficientemente claro, no tan preciso el nuevo modo de pensar que estas formas encierran. El conocimiento de las culturas arquitectónicas internacionales carece de sentido si su asimilación es simplemente "cualitativa". Interesan en la medida en que ellas responden a las necesidades específicas de la sociedad española.

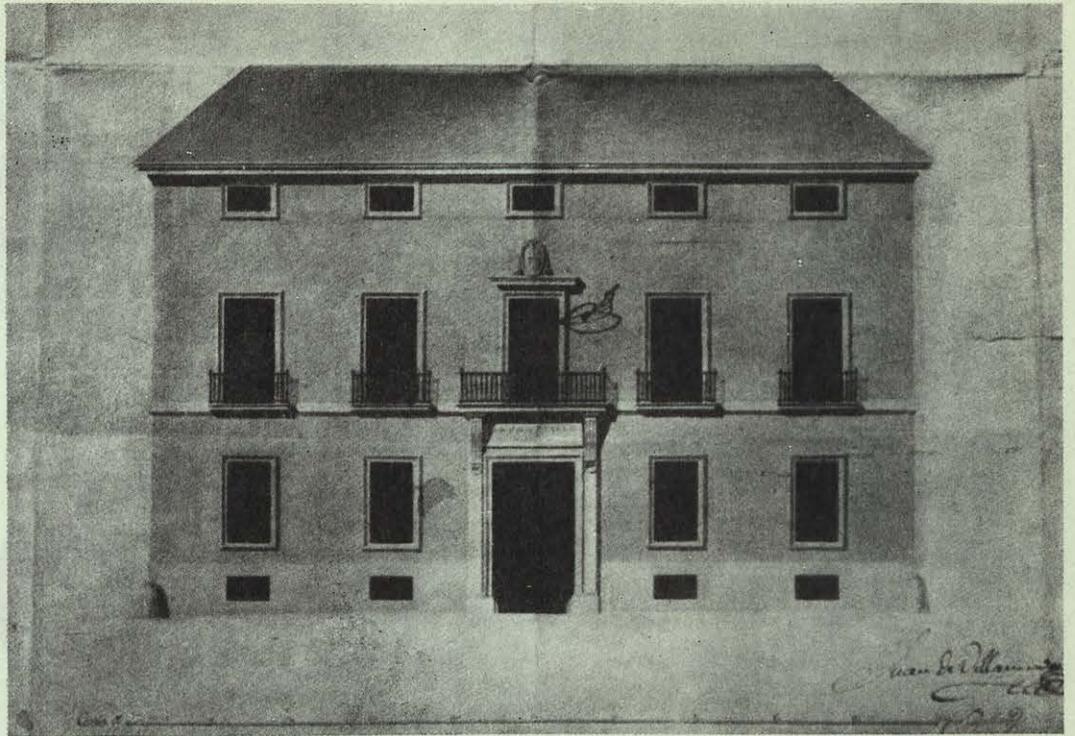
En un trabajo de características análogas al que venimos comentando, publicado en Casabella—número 281—, Do Lyndon, un arquitecto de las últimas promociones americanas, llamaba la atención sobre este fenómeno, bastante generalizado en nuestros días, que lleva a la inversión de los valores profesionales. "Como es natural, construir un mundo seleccionado y comprensible constituye una necesidad humana fundamental, y es al "artista", según Lyndon, al que corresponde el trabajo de favorecer el desarrollo de las abstracciones, reflejando eficazmente lo

real, de manera que puedan servir siempre como instrumentos útiles para comprender la experiencia".

"Lo que el arquitecto en contraposición debe evitar con el mayor cuidado es la construcción de un mundo hecho de abstracciones comprensible a él sólo y al círculo estrecho y unido de sus admiradores profesionales."

Una época tan cargada de equívocos como la nuestra y tan rica en esperanzas, se debe aspirar por parte de los hombres de cultura a crear una conciencia de responsabilidad hacia los demás para tenerlos en cuenta, que según el viejo proverbio es tanto como no abdicar de la propia libertad. Ya no se puede hablar—alega el crítico inglés R. Banham—en nombre del obtuso maquinismo, abstracto y privado de sueños, adornado por neo-clasicismos, sino en nombre del pueblo cual es y del cual proviene, y se deben proyectar los futuros sueños y deseos con el cuidado escrupuloso de uno que habla desde las mismas filas del pueblo; sólo así podrá participar en la extraordinaria aventura de la producción en masa, que ofrece al viejo *slogan* aristocrático "pocas flores raras" un nuevo *slogan* que deja cortas a todas las categorías académicas "muchas flores salvajes".

Que estas flores salvajes comiencen pronto a brotar en auténtica primavera.

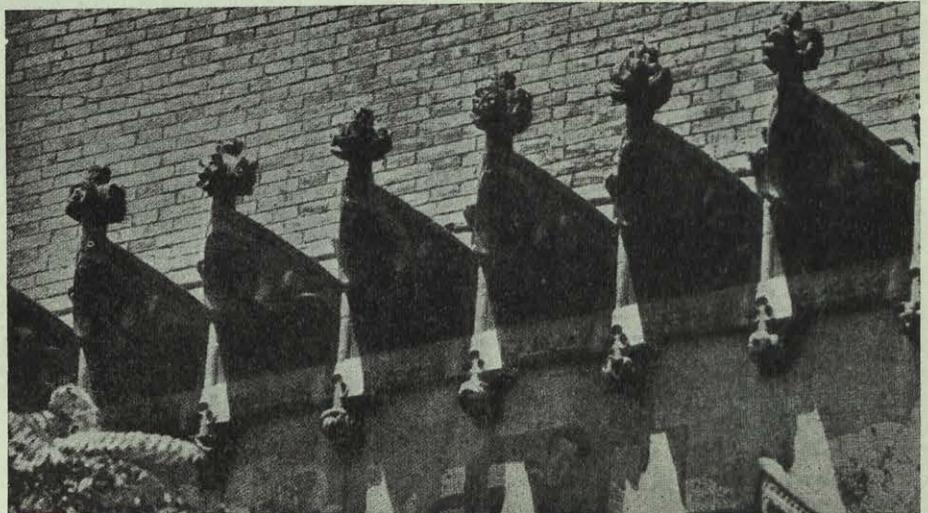


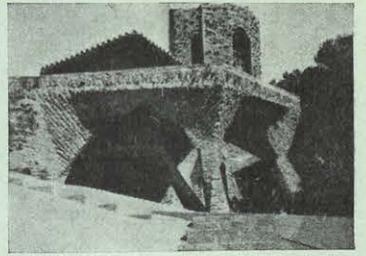
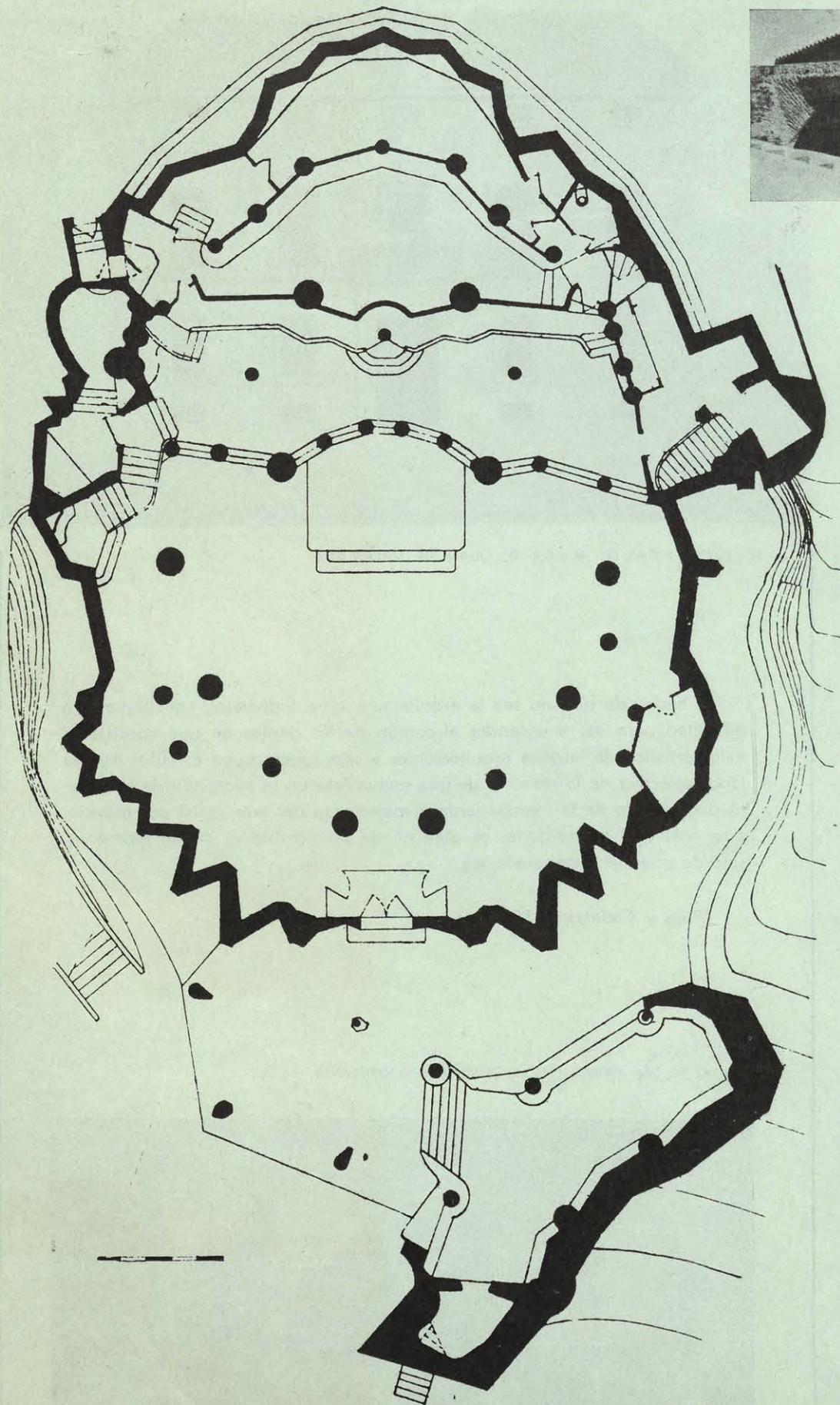
NUEVO REZADO. MADRID. JUAN DE VILLANUEVA.

El hecho de que no sea la arquitectura obra individual, constituye otra dificultad para dar a entender al común de las gentes en qué consiste el valor artístico de la obra arquitectónica y qué lugar ocupa el autor en esa labor colectiva de la creación de una nueva fase en la evolución de la colectividad, dentro de la marcha lenta y majestuosa del arte social por esencia, que, más que otro alguno, es obra no de un hombre ni de un momento, sino de pueblos y generaciones.

(Puig y Cadafalch. 1902.)

HOSPITAL DE SAN PABLO. 1912. L. DOMENECH Y MONTANER.





CAPILLA DE SANTA COLOMA. BARCELONA. 1898-1914.
ANTONIO GAUDI.