

NOTAS PARA UN PANORAMA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

ANTONIO FERNÁNDEZ
ALBA RA-64

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, hechos 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 medir “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 esa 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 la 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.

El 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 sí no participamos en él todos, no podrá participar ninguno”. Aquí esta -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

NOTES FOR A PICTURE OF CONTEMPORARY SPANISH ARCHITECTURE Antonio Fernández Alba RA64

Any reflective analysis putting together two generations inevitably leads to criticism on the part of the youngest generations to the preceding ones. If, in the middle of it, there's a break as painful as a civil war, the analysis is divided into two aspects: one considering the “martial virtues” and other one considering the “ulterior peace”. Both aspects are mixed together, and every criticism is painful, but, for us who belong to the generations of the period of transition, just for being silent witnesses of the facts, have learned that one thing is facing death, and quite another is finding a destination for the rests.

The following lines don't have the plain pretension of measuring the “bravery” or “heroism”. They are written as the kids' castles in the sand, with no other purpose than being swept away by the waves or blown by a gust of wind. They don't obey to a critical or historical analysis, because that is not our job. They are those breathes of fresh air that awake us from a dream so deep that brings us relaxation.

A very shallow review of the path walked during the last fifty years by our architecture inevitably leads us to the hard break of the Civil War. The, always violent, trauma of the reaction and progress forces left as its heritage a series of buildings that are today part of the history. Their reading delimits a part of our own history and of our country's history. Their reading, in many of their chapters, seems strange, covered in dark varnish and adornments.

Any attempt at analysis gathering up most of the problems the contemporary architectural activity is facing, inevitably leads us to consider that good architecture is a direct result of the analysis and understanding of all the needs that the human community has raised. It would be unfair not to claim that it was our period the responsible for defining and delimiting this host of needs. Historians designate the fact under the term “modern movement”, which can be considered by many as mere historic terminology, but which no doubt hides a living program and, for many architects of today, a basic code of conduct.

The contemporary architecture historian Leonardo Benévolo has defined this code of conduct using a quote by W. Morris with quite a precise meaning: “Art, which we work towards, is a gift to be made by the people and for the people: unless every man participates of it, no one can participate”. Here lies, according to Benévolo, the deep connection between modern architecture and industrial civilisation. Just as the industry has made possible producing goods and services in such a quantity capable of having as a feasible aim the fact that every person enjoys the same material opportunities, in the same way, modern architecture has the aim to equally give every person the same cultural opportunities, until now hierarchically organised according to social classes.

The architects of our time have been entrusted a particular and limited mission: daring to handle just a collection of shapes, no matter how telling they are, without suggesting what these shapes hide is an attitude of aesthetical tyranny.

For the last years, Spanish architecture has suffered part of the ailments concerning the cultural values of our time and of their national circumstances. It's high time we abandoned primitive and stereotyped class prejudices and we started an acceptable contact with reality, not with symbolic shapes, but with real ones. The industrial revolution modified the distribution of architectural goods - the old Morris' formula we have herein enunciated opens up new paths for everyone to participate in our society's spiritual heritage.

Architects have assumed ownership of certain spiritual values they have embraced as eternal bearers, but we are already -in Ar- gan's words- in a program of redistribution of the artistic goods.

We would like these brief notes defining these decades or contemporary architecture in Spain to initiate a debate open to hope and to a serious search for our real professional activity.

Juan Marichal describes in one of his works, under the epigraph “Persona y Sociedad

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, la vieja fórmula de Morris que enunciábamos 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 serie 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: Domènech, Puig y Cadafalch. Antonio Gaudí aparecía como un elemento aislando 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 tiempos, iniciaba su punto de partida desde su condición de español: “Lo propio del hombre es adaptar el medio así; hacerse el mundo, manera la más notable 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 folklórico 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 “Arte y Oficios” inglés, las doctrinas de Morris y Van de Velde, la visión pedagógica de Gropius traían aires nuevos, “un arte en el que todos puedan participar y sirva para mejorar a todos” (1)

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

Cataluña, pionera de tantas inquietudes, recogía estas corrientes en el movimiento denominado GATCPAC con una visión cantonalista en

en la España Moderna, 1837-1936”, an interesting period in the Spanish intellectual history that goes back to the 100 years from the suicide of Larra to the death of Miguel de Unamuno, that is, between the first and last civil war. According to Marichal, the Spanish intellectual history from this period is almost equivalent to the conflict provoked by the stratum person and society, individual and collective. This feeling, for many intellectuals preceding Larra who felt like “foreigners in their mother country”, has an equivalent in the ideas of those architects who translated Violet le Duc, introducing in the Iberian Peninsula the old medieval shapes, originating an archaeological atmosphere that would later have a great development in most part of the country's architectural activity, with the exception of Villanueva's strong personality, who maintained throughout the XIX century a remarkable academic interest vulgarly mystified in the academist currents of the years after 1839. These medievalist inclinations developed and fed by new means of expression -the Viennese School, the secession, etc.-, would eventually open a new expressionist current in Catalonia, not without archaeologism, above all in the case of the most representative architects: Domènech, Puig and Cadafalch. Antonio Gaudí appeared as an isolated element, even within a language provided with archaeological nuances, but his strong creative capacity allowed him to offer a personal and original vision about many aspects of the architectural creation.

Miguel de Unamuno, a heartbreakingly human and honest Spanish, no doubt one of the most authentic intellectual characters of recent times, established his starting point on him being Spanish: “Men tend to adapt the environment to themselves; making the world, the most noteworthy manner to make yourself at the world”. Unamuno, from his rebel man nature, starts a fight against the national life habits, against the “customs” inside our being. This emotional climate imposed by the Generation of '98 leads architecture, towards the first half of our century, to an endemic “nationalism”. Its plastic vocabulary is attracted by a folklorist authenticity that leaves behind a range of anachronistic and decadent constructions, refuge of an exiguous aristocracy and exponent of the economical incapacity that the country is experiencing: the Mudéjar, Isabelino or Plateresco styles are interweaved with the details by anonymous constructors, giving place to a stylistic jargon lacking any architectural rigour.

The generation following Unamuno triggers a change in the fight against the obstacles imposed by a whole national way of living. An individual fight has no sense, it is necessary to join forces and “fight within society against society”. Ortega, Picasso, Juan Ramón Jiménez, Marañón or Casals started they fight trying to finish the works of the Generation of '98, but from a series of different postulates. The political action was the perfect field for the development of their personal intellectual activity. In the architectural field, the progresses of the “modern movement” came from Catalonia. Le Corbusier's postulates, the integrating effect of the “Arts and Crafts” movement, Morris and Van de Velde's doctrines and Gropius' pedagogical perspective breathed new life, “an art which is to be made by the people and for the people”.

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

Catalonia, a pioneer in so many curiosities, gathered these trends under the movement called GATCPAC with a cantonalist perspective when it first came to light. Later on, they moved forward towards the national level with their name GATCPAC. Their ambitious labour didn't reap the fruits implicit in their postulates and neither the scope that some of its disseminators pretend to reveal.

The Madrid group followed, in parallel to these activities, a urban remodelling in different parts of the capital, providing it according to the new urban postulates and describing it with the adequate language according to the incipient movement.

The “nationalist” section, started up with misfortune by architects, “tradition purists and renowned archaeologists”, took on a dimension of great architectural honesty through the works of Arniches and Domínguez, who, together with the engineer Eduardo Torroja, reflected through their most representative works a structuralism of great expressive value. The isolated works by such a talented architect as Zuloaga was got lost among “neoclassical” de-

sus primeros destellos; más tarde se extendía al ámbito nacional con nombre de GATCPAC. 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, una remodelación urbana en distintos extremos de la capital, dotándolos según los nuevos postulados urbanísticos y describiéndolos con el lenguaje propio del incipiente movimiento.

La veta “nacionalista”; iniciada con tal 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 trabajo: “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 schinkelianas 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.

(2) Trabajo publicado por la revista Vértice.

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: exiliados 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

liriums without facing a posture faithful to the period that was starting. Just an example that literally recalls the constructions in the working neighbourhoods of Amsterdam and Rotterdam, with a treatment of the materials and an urban understanding very faithful to their time and based on a prominently social dimension. The Casa de las Flores, in Madrid, was conceived in accordance to the period's problems. In it, one can note the economy of materials and the idea and shapes simplicity, constant elements defining some of the aspects of the industrial aesthetic. In the same line the works by José Luis Sert in Barcelona and the ones by Aguirre and Sánchez de Arcas in Madrid's Ciudad Universitaria should be considered.

The 1936 Civil War interrupted the two currents feeding the Spanish architectural impulse. According to the English historian G. Brenan, “Spain, in 1936, became the stage of a tragedy in which the destinies of the civilised world seemed to be represented in a thumbnail view.” The tragedy acquired the dimensions always brought by the waves of wars, rational ideals and proposals were confused with disproportionate ambitions and unscrupulous vindictiveness.

In 1939, the History of Spain, adopted as a solution a “nationalism” with a very particular orientation, and architecture once again took the shape of an outdated historicism, oblivious to the adjectives claimed by history at the time. Suffice it to review the testimonies from the time to make these considerations more precise: “In February 1937, a sculptor, an architect and a military felt the need to spiritually battle for a side. In order to train their minds in a moment when it's so easy to lose it, they undertake a project: ‘Architectural dream for a national exaltation’”. (2), a disinterested work, with no purpose of reaching its eventual execution... Three ideas are gathered as a starting point: a mournful exaltation, born from what was happening around and what was likely to happen; the idea of triumph, which produced what was heart of and what was expected; a military form, as a reaction against the undisciplined atmosphere. These ideas were embodied in a fortress containing a big pyramid and a triumph arch, located in venues surrounded by military and representative buildings.

The aesthetical moral –the description continues– made it necessary to perform soul-searching, as an assessment of what there really existed in the art and could be used as starting point to the future. This atmosphere of reaction was the base for the forms and postulates that the pioneers and first followers of the “modern movement” wanted to bury in Europe. In Spain, it was threatened by the currents coming from the ideological borders of Germany and Italy, which pressured with their baggage of colossalist architectures, Schinkelian reminiscences some of them, and others adorned by the most spectacular themes of the old and powerful Rome. The exhibition showing works by Alber Speer for the III Reich and the one held in Rome in 1942 for the EUR (Universal Exhibition of Rome) reflected, in a very precise way, the post-war architectural language.

(2) Work published by the Vértice magazine. The reconstruction work that the new regime had to undertake was of significant proportion. On the one hand, there was destruction resulting from the cruel conflict, from the historical monuments and buildings to the humble houses, work centres and industries. On the other, the buildings that would be home for the new institutions, programmed by the political and economic postulates of the new political scheme.

The professional team in charge of performing this duty was decimated from its most characteristic elements: some were exiled, the most representatives of the “modern movement” or, at least, the most connected to the prevailing international trends, given that other figures who, for their professional prestige and connections to the new regime, could have oriented, even before the expected cultural climate, towards paths slightly different to the followed ones, the political guidelines not culturally elaborated and technical groups unable of coordinating a rational polemic.

Formalist imitation towards periods of great political heights, as the building of our nation or the expansion of the empire, gave birth to an architectural language lacking not only an expressionist symbolism, but also an ideological content. Suffice it reviewing some considerations of

vínculos al nuevo régimen podría haber orientado aún dentro del clima cultural que se anunciaba, hacia caminos algo diferentes a los seguidos, por las directrices políticas no elaboradas 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; los gracioso y lo grandioso, diversidad de modelos, pero uniformidad de pensamiento, fuerza de íntima poesía” (3).

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

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 “Beaux 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 a 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 distante 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 satisface. De este clima de apasionado individualismo intimista, nacen en la corriente de la arquitectura española de la 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 agotaba 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 de 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, analizadas 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 Planning.

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

the time to demonstrate this accusation; “El Escorial at one point and the Museo del Prado at another, bearing the names of two distinguished architects: Juan de Herrera and Juan de Villanueva – the two “Juanes”, forefathers of our current concerns...” This new Spanish architect, strong and smiling, deep and friendly, welcoming and light, with volume and colour, and we could even say with the smell and taste of new and everlasting truths. “El Escorial became, through the art of philosophers and artists, the lyrical cornerstone of our History.” The architects of the National Service for Devastated Regions think of it when building both humble houses and superb buildings; the gracious and the great, diversity of models but uniformity of thoughts, intimate force of poetry.” (3)

(3) Rafael Laniez Alcaca: Comentarios of the work by the architect E. Lagarde, featured in Revista Nacional de Arquitectura.

Some representative buildings conceived to be home of new institutions, trade unions, vocational training centres, labour universities, etc., were built as replicas of fascist constructions. The Salomon Temple or the Caracalla baths were used as model to program the needs of the new centres. New generations of architects abandoned their schools under academist premises that had always characterized these training centres, the culturalist and encyclopaedic illustration, connected to “Beaux Arts” nuances, adorned the architects with estrange robes turning them into intermediaries of every parcel of beauty.

The classist criteria used by these centres to select their candidates resulted in professionals more interested in the privileges of the diploma than in the real social function the moment required. It must not be surprising the lack of rigour typical of the architecture from this decade – architecture for a social class, mostly fed by a high bourgeoisie mixed up with the social groups nourished by post-war periods. These and the others were very far from being capable of interpreting the content of the “new shapes”, rejecting any polemic stance other than the ineffable development of their own rhythm.

The modern intellectual –as remarked by Von Martín in his analysis of the Reisanasance civilisation–, can be described as an individualist businessman. The contemporary architect, no matter how paradoxical it may seem, cannot escape this judgement. The activity of thought can't be limited to satisfy certain spiritual needs anymore, but to arouse the ostentation of the personality and, thus, the work takes value as a testimony of the creative personality and not depending on the purpose it meets. From this atmosphere of passionate intimist individuality two trends marked by a desire for qualitative production are born in the Spanish post-war architectural current – one of them, assimilating the constant parameters and characteristics of the local Mediterranean architectures, and the other one, introducing the already consolidated currents of the centre and, above all, the north of Europe which, exhausting the rationalist premises valuably initiated in the first pre-war constructions, quite intelligently introduced the language used by the Nordic neo-empiricists in the first official buildings for research centres.

The small-scale planning initiated in the works of land reparcelling and irrigation, would eventually find a minor contribution of individualist nature as well in the building of the new villages. The relation with anonymous constructions found in many of these rural constructions the most diverse manifestations, always analysed by the ingenious section of a large-scale formal symbolism, eluding the possibility of having used those centres as communal research centres at large or small scale and their relations with the City planning.

In the decade from 1950 to 1960 an opening of knowledge towards sources outside the restricted national ambit started. The professional with analysis capacity welcomed the first works arriving to our country and, this way, precursory ideas by Geddes or Van der Velde hurriedly mixed up with Le Corbusier's messianic messages, Van der Rohe constructive sobriety or the biological symbolism of the arts praised by the “Art Nouveau”, the mystified climate of the incipient Brazilian School with the arrogant architecture by the Neutra, the Italian attempts with the idyllic Nordic constructions. It's not surprising at all, as this are events repeated in the common thread of history – the relations with the

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 Noveau”, 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 pseudosocial el clima y por tanto el vocabulario arquitectónico que las nuevas construcciones debían ofrecer. Una vez se iba a confirmar aquella tesis de Richarson 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 de 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 perdían entre los yugos de la empresa especuladora y del desorden industrial: desprovistos aún de los principales efectos estéticos, porque la edificación que los rodeaba no había sido construida 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, si la cooperación política y social de una comunidad que simpatizara con esos propósitos” (4).

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

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

common social environment had been lost. The post-war society had eluded the sense of a common order, the shapes of its architecture were so whimsical because their values were untrue, and good architecture was conceived as a matter of size and, above all, of cost. Demagogy, this friendly temptation that creates a mutual deception atmosphere, conditioned, if not through specific rules, through a pseudo-social baggage the architectural atmosphere –and, therefore, its language–that new constructions should offer. The thesis by Richarson claiming that ugliness of the utilitarian shapes wasn’t due to their origins or their use, but to the inferior quality of the mind that created them, was going to be confirmed for once.

Apart from the architects who respond in an efficient way to the requirements of society, which they shared, the representatives of a society that hasn’t appeared yet started to emerge. Their contributions have been describes by L. Mumford to other latitudes and in other social context, but no doubt limited by a universal scale applicable to our analysis. Their contributions were like delicate seedlings, carefully nurtured, and well-grown in March, before the blanket of snow has lifted from the garden where they are to be transplanted: often they died before the weather had taken a favorable change or the season had advanced sufficiently. The best of their buildings even when they were brought into the open were lost in weedy patches of speculative enterprise and industrial disorder: deprived even of their main esthetic effect through the lack of a background built on the same principles.

These architects, then, share a place with the romantic poets, who wrote for a non-existent democracy, and with romantic individualists in all the other arts who were attempt• ing to embody in their own personalities and in their own work something that could not be brought into secure existence without the political and social co-operation of a sympathetic community.” (4)

(4) L. Mumford: The culture of cities.

Opposing the conceptual and artificial construction proclaimed by the apologists of the cult to the colossality, a group of architects admitting the main role of pure plastics as a new way of projecting appeared, and thus, a new way of irrationalism under an apparently rational treatment was established.

Urban or rural planning, at a large or small scale, appeared as a visual phenomenon and, its design was conceived as a plastic or pictorial dimension that highlighted its features when the design went down to the limits of the human dwelling. Then, urban and familiar life is modified by the designer’s audacity or plastic skills and the project appears as a formal scheme translated to the two-dimensional field. Cities should grow and spread as oil stains; buildings should cover their structures with delicate fabrics; the effective reality of housings would leave room for a paradise full of comfort delusions; the decade from the 1950’s to the 1960’s had begun, when a new eclecticism would arise.

Every experience endorsed by the novelty of the “modern” was valued under the necessary requisite of awakening the fantasy. The deployment of projects and constructions, each one equally interesting, presented to us by the manuals about contemporary Spanish architecture, demonstrates this opinion. The task of assimilating the schemes and proposals of the “modern movement” appeared in a reduced number of professionals as a necessary experience, but the lack of maturity and training in most part of them aroused the show of professional incompetence to tackle new problems that offers a quiet vision of the national architecture panorama.

The Schools of Architecture were still on the brick pedestal denounced by Gropius, “without trying to educate the young generation in accordance with the new means of industrial production instead of channelling it towards a Platonic artistic activity separated from the practice and the construction”.

Unfortunately this tendency has not been overcome today, making the architects’ position more and more ingenuous, insisting on the fact that his prestige and competence can give answers to problems that their estrange “aesthetical skills” have not even risen.

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 fue 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 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).

(5) Paolo Portoghesi.

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 el 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

It was a period of fast and happy progress. The “nationalist” monumentalism gave way to the last breathes of the functionalist routine and the features proposed by the “international style” blossomed in Spain again. The house had to be built around the services; the facilities would be gathered as the result of a good arrangement; buildings would be adorned by every formal just-imported element and a poor craft technique would implement them. The design had to face the prerogatives required by the structure of an allegedly industrial society and, at the same time, offer guarantees to a not developed bourgeoisie, except from some areas in Catalonia and the Basque Country. Its result was no other than the unfortunate history hidden behind these constructions in their ruins – a history of attempts carried out by a group of professionals full of good will and some institutions sporadically managed by honest men, although far from being able to orientate and execute a planning that made possible coordinating the constructions demand, the anarchy of material manufacturing, etc. In short, able to meet the real needs of a construction for a society that, among others, committed the mistake of considering itself as industrialised, ignoring it was, instead, a prematurely imported plant, too exotic for the tragic conditions in which Spanish economy was at the time.

The political utopism that characterised great part of the rationalist experience, identifying the “modern movement” with a reformist ideology, implicated a group of architects from the post-war period who assumed the compromise of trying to understand and denounce the Spanish reality. The Italian models that observed the abandon of the forms and the search for spontaneity brought new experiences loaded with a strong literary accent, astonishing at first, but undoubtedly distorting regarding the architect’s mission in society. “Architecture, which by nature, assumes a constructive mission in social life, had chosen the goal of investigating and denouncing a situation without indicating how to overcome it by means of changing it.” (5)

(5) Paolo Portoghesi

The circumstance was no other than the effected evolution of a situation of deep ignorance maintained throughout the decade from 1940 to 1950 in a progressive way, nurtured by the texts and publications that appeared in the country during the following decade. Its fast assimilation and its difficult implementation in an environment different from the imported one, made every kind of allegories bloom.

Architecture appeared at that time, at least in some minor aspects, in a climate similar to the one in which Jaeger places the period of the Greek tyrannies “as something separated from the rest of life, as the cream of a precious substance, reserved only for a few who gave it to the people, who was completely indifferent to it”. And, this way, the seeds of the new architectural canons sprouting after the cruel pruning of the Civil War, appeared as disconnected, maintained by the growing refinement of those few who continued their work far from the society who didn’t really understand the historical paradox of the new sown field. A profusion of alternatives paved its way: “symbolic realism”, “idealist opportunism”, “rational criticism”, “monumentalism”, and so on. These alternatives offered a quite simple panorama, as what was really being made was a formal transmutation: opposing certain forms to other forms under the ingenuous belief that some of these forms guaranteed more prosperous and healthy life conditions. In these conditions, under the individualist germ, one more high qualitative level of execution design appeared, which has been, maybe, the most remarkable feature of the Spanish architects in this decade.

The functionalist routine resulting from the last European post-war period spread throughout Spain with a formalist scheme provided with a baggage of premature stylization. A rupture as abrupt as the one carried out by the post-war nationalism was initiating – a radical rupture without being able to define the limits of that rupture. The old forms of the Empire, with its apotheosis of intercolumniations, made way for Le Corbusier’s shutters, programmed by the Brazilian models. Professionals advocates of an “antimodernist” philosophy, changed without same from the steep spire roofs to the quite “brise-soleils”, proclaiming themselves as pioneers of the

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 “brise soleil”, 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 Piaccentini 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. Wright sustituía el “Estilo Internacional” por las características regionales. El organicismo Wrighthiano 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 arquitecto con el lenguaje de un postcubismo no exento de matices brutalistas. El empirismo orgánico de los países escandinavos introducía en el lenguaje arquitectónico de esta década nuevo términos y un nuevo regionalismo aparecía determinando por las premisas del lugar y el uso de los materiales, el conocimiento directo de estas arquitectura 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 el 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; al 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 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 trunció las posibilidades de haber podido afrontar algunos de los aspectos más elementales para construir una necesaria cultura arquitectónica. Este impreciso relato de “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 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, 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

evolution of a decorative language which was faithful, in other aspect, to a formal discipline inherited from the fascist models, in some cases very close to the works made by Piaccentini to the University of Rome in 1934. The schools hurried to close their illustrated manuals with Renaissance models and new pages for the new mechanization aesthetics were started.

The different currents were channelled according to their development possibilities; opposing the architectural pragmatism defended by the mechanistic thesis, new currents introducing a more organic vision of architecture appeared. Wright changed the “international style” by the regional features. The Wrightian organism introduced some essays annulled by Mies’ scholasticism, which had universalized his prophecy of the year 1929 in the Barcelona Pavilion.

Le Corbusier’s work appeared in the versions by some architects with the language of a post-cubism not without brutalist nuances. The organic empiricism of the Scandinavian countries introduced new terms in this decade’s architectural language, and a new regionalism was determined by the premises of the place and the use of materials; the direct knowledge of these architectures and the diffusion of the works of the most remarkable features drawn a great number of young architects towards a language more related to the environment, trying to fight the forms of the preceding generation and some features and concepts of this generation. Once eradicated the “post-war nationalism”, at least its most discouraging aspects, the younger generations were oriented towards two directions: the larger group under the protection of private speculation; the minor one was enclosed in certain naturalism with a strong intimist individualist character, orienting their works more towards the field of theoretical experimentation than towards the practical implementations.

The individualist tone that had always characterised those small avant-garde groups cut short the possibilities of having been able to face some of the most basic aspects to build a necessary architectural culture. This imprecise tale of “imported formalisms” is in the atmosphere of the national architectural panorama clearly enough, but the new way of thinking that these forms entail is not so precise. The knowledge of international architectural cultures has no sense if their assimilation is just “qualitative”. They are interesting to the extent that they meet the specific needs of the Spanish society.

In a work of similar characteristics to the one we herein explain, published in Casabella issue 281, Do Lyndon, an architect of the last American generations, made a point about this phenomenon, quite generalised today, which leads to the inversion of professional values. “As it’s natural, building a selected and understandable world constitutes a basic human need”, and it’s the “artist”, according to Lyndon, “to whom the task of favouring the development of abstraction corresponds, efficiently reflecting what’s real, in a way that they can always serve as useful instruments for the experience”.

“What the architect, on the contrary, must most carefully avoid is the construction of a world made up by abstractions only understandable to him and to the close circle of his professional admirers”.

A period as full of mistakes as ours, and as rich in hopes, must aspire, by means of the men of culture, to create a conscience of responsibility towards the others, which, according to the old proverb, is the same as not renouncing to your own freedom. One cannot anymore speak -according to the English critic R. Banham- in the name of the obtuse machinism, abstract and deprived of dreams, adorned by neo-classicisms, but in the name of the nation where you are and where you come from, and the future dreams and hopes must be projected with the scrupulous care of the one who speaks from the very ranks of the nation. Only this way, one can participate of the extraordinary adventure of mass production, which updates the old aristocratic slogan “few odd flowers” with a new slogan that makes every academic category fall short: “many wild flowers”.

Let these wild flowers soon sprout in the real spring.

EL MOVIMIENTO MODERNO EN ESPAÑA HASTA 1936



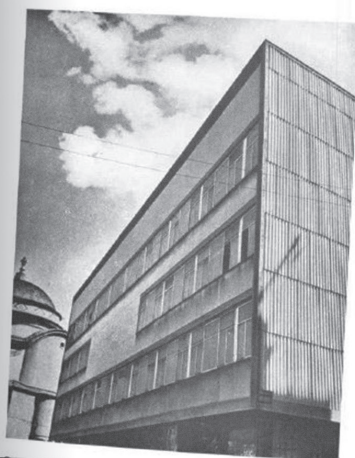
1



2

1. EDIFICIO CAPITOL, MADRID, 1931. V. ECED Y L. MARTINEZ FEDUCHI.—
2. HOTEL GAYLORDS, MADRID, 1931. L. BLANCO SOLER Y J. BERGA-
MIN.—3. EDIFICIO DE VIVIENDAS, CÁCERES, 1931. ANGEL PEREZ.—
4. CASA DE LAS FLORES, MADRID, 1930-32. SECUNDINO ZUAZO.—5. INS-
TITUTO-ESCUELA, MADRID, 1931. C. ARNICHES Y M. DOMINGUEZ.—
6. FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS, MADRID, 1935. AGUSTIN AGUI-
RRE.—7. HOSPITAL CLINICO, MADRID, 1934-36. MANUEL SANCHEZ
ARCAS.—8. DISPENSARIO ANTITUBERCULOSO, BARCELONA, 1935.
J. L. SERT, R. TORRES CLARE Y J. B. SUBIRANA.

NUEVOS MINISTERIOS, MADRID, 1936.
SECUNDINO ZUAZO.



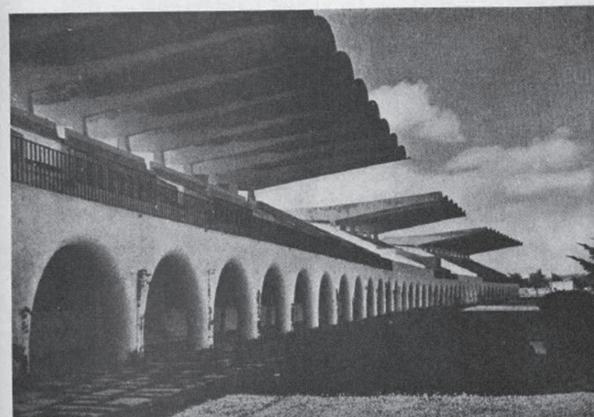
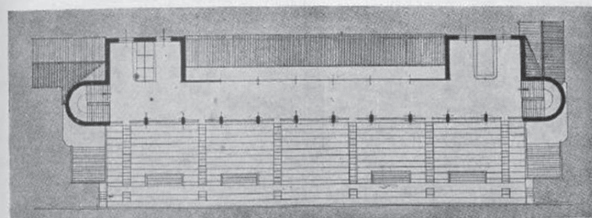
3



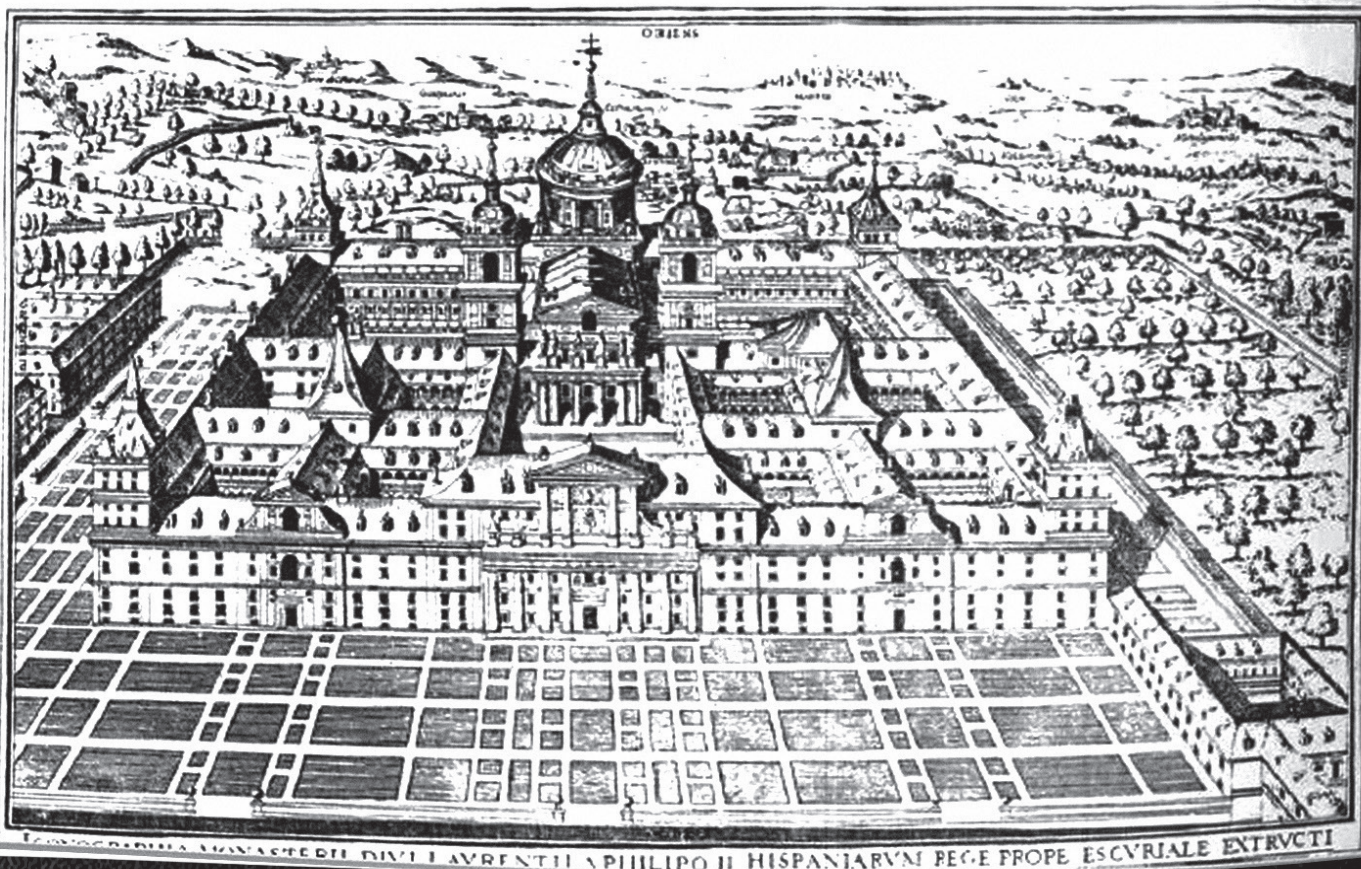
4
5-6-7

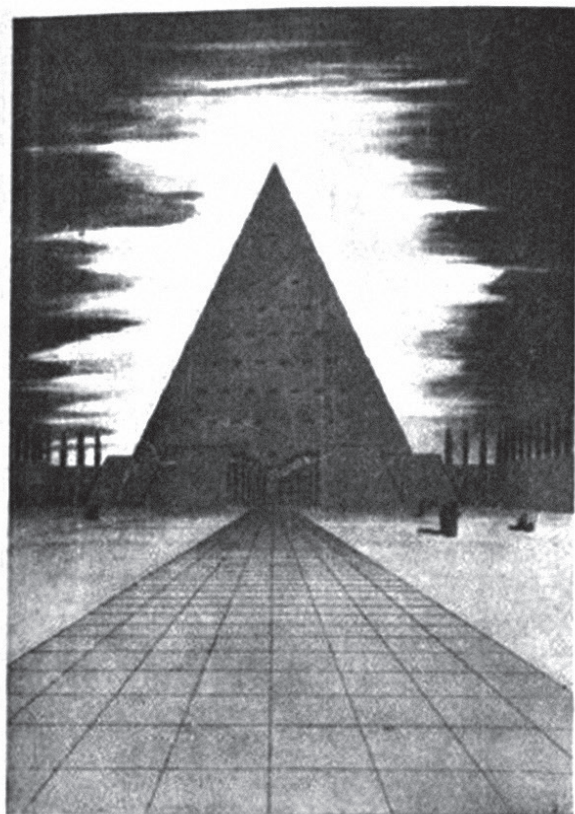


HIPODROMO DE LA ZARZUELA, MADRID, 1936.
C. ARNICHES Y M. DOMINGUEZ, ARQUITECTOS;
E. TORROJA, INGENIERO.

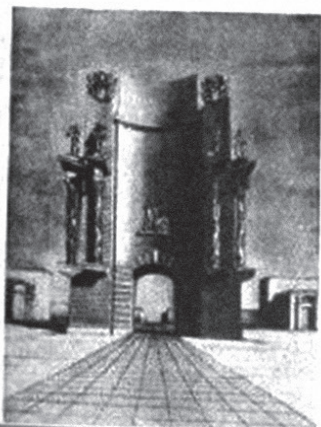


NACIONALISMO DE POSGUERRA



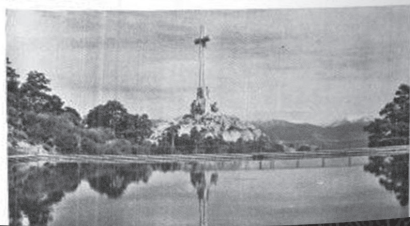
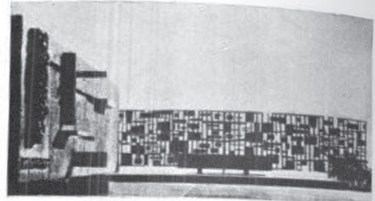


SUEÑO PARA UNA EXALTACION
NACIONAL. 1939. LUIS MOYA,
ARQUITECTO; LAVIADA, ESCULTOR.



MONUMENTALISMO

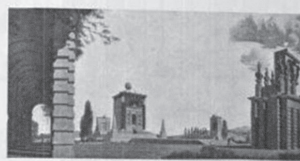
PANTEON DE LOS ESPAÑOLES EN ROMA. 1957.
J. CARYAJAL Y J. GARCIA DE PAREDES.



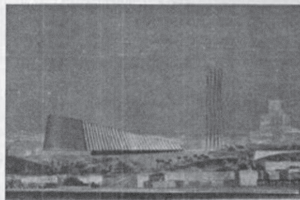
5



1



2



4



5



1. FRONTAL DEL SANTUARIO. V. DEL CAMINO.
SUBIRACHS, ESCULTOR. 1961.—2. MONUMENTO
A LA REFORMA. F. CABRERO Y R. ABURTO.
1943.—3. NUEVOS MINISTERIOS.—4. CATEDRAL
PARA UNA GRAN COMUNIDAD. 1943. F. CA-
BRERO.—5. UNIVERSIDAD LABORAL DE GUJON.
1954. L. MOYA. R. MOYA. R. DE LA FUENTE.—
6. FORO ROMANO.

6



1. ESCUELA DE INGENIEROS DE
MONTES. MADRID. L. DE VILLA-
NUEVA.—2. INSTITUTO DE INVE-
STIGACIONES AGRONOMICAS.
1953. JOSE DE AZPIROZ.—3. PLA-
GIONES DEVASTADAS. 1942. RE-
UNION LABORAL DE GUJON.
1954. L. MOYA.—4. MINISTERIO
DEL AIRE. 1943-1951. LUIS GUTIE-
RREZ SOTO.



1



2



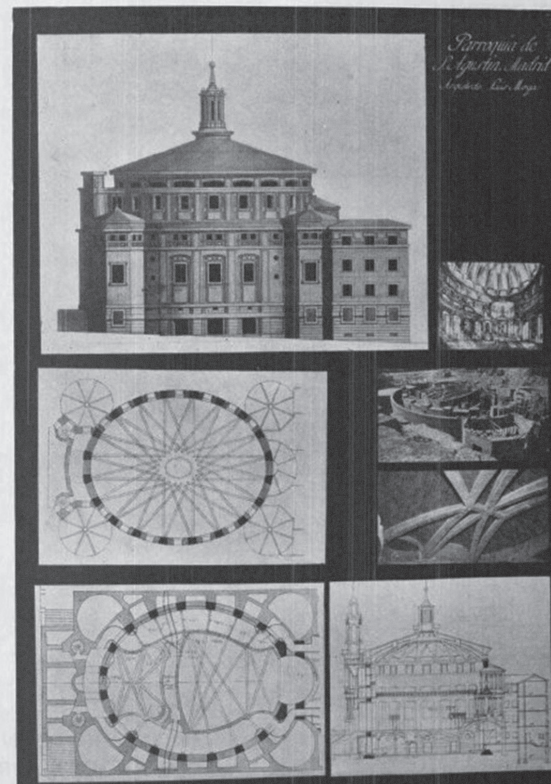
5

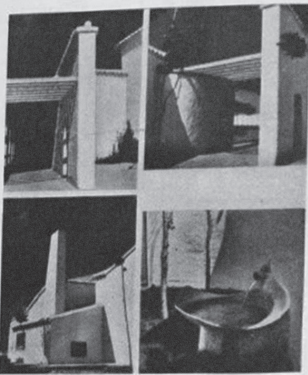


4

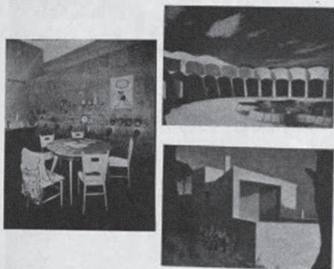


IGLESIA DE SAN AGUSTIN. MADRID. 1950.
LUIS MOYA.





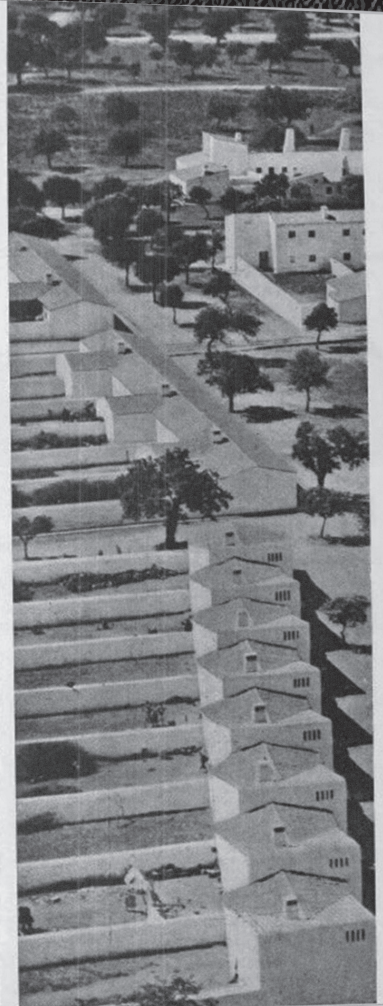
INSTITUTO LABORAL DE DAIMIEL. 1952. MIGUEL FISAC.
PRIMERA TRIENAL DE MILAN. 1947. J. A. CODERCH Y
M. VALLS.—FERIA DEL CAMPO. MADRID. 1948. F. CABRERO
Y J. RUIZ.—CASA USALDE. CALDETA. 1952. J. A. CODERCH
Y M. VALLS.—CASA UNIFAMILIAR. SITGES (BARCELONA).
1955. JOSE MARIA SOSTRES.



ENCUENTRO CON LAS ARQUITECTURAS ANONIMAS

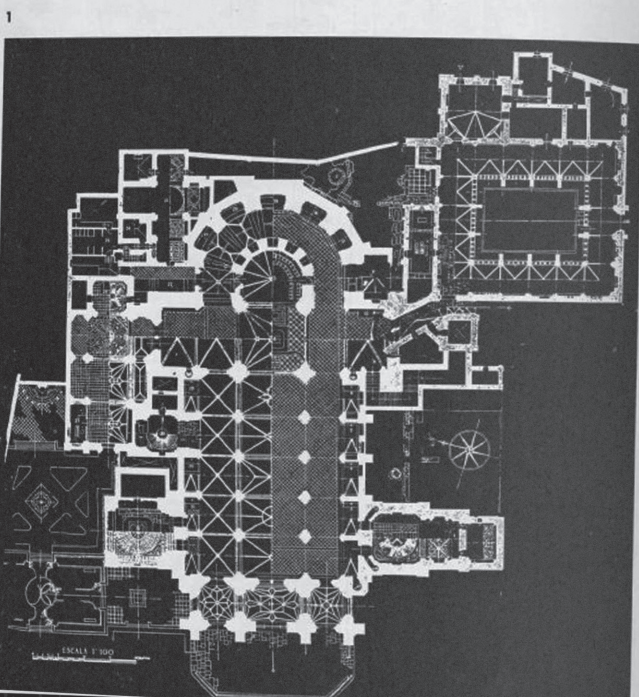
El dominio del arte no es lo absoluto,
sino lo posible. Por el arte, las sociedades
hacen el mundo un poco más cómodo o
un poco más potente, y a veces consiguen
sustraerlo a las reglas férreas de la ma-
teria o a las leyes sociales y divinas para
hacerlo momentáneamente un poco más
humano.

(Pierre Francastel.)



POBLADO DE VEGAVIANA. 1954-58.

RESTAURACION DE MONUMENTOS



1. PLANTA DE LA CATEDRAL DE OVIEDO.—
2. TEATRO Y ANFITHEATRO DE MERIDA.—3 y
5. CASTILLO DE COCA. SEGOVIA.—4. RU-
NAS DE MEDINA AZAHARA (CÓRDOBA).

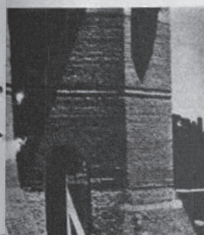
2



4



3

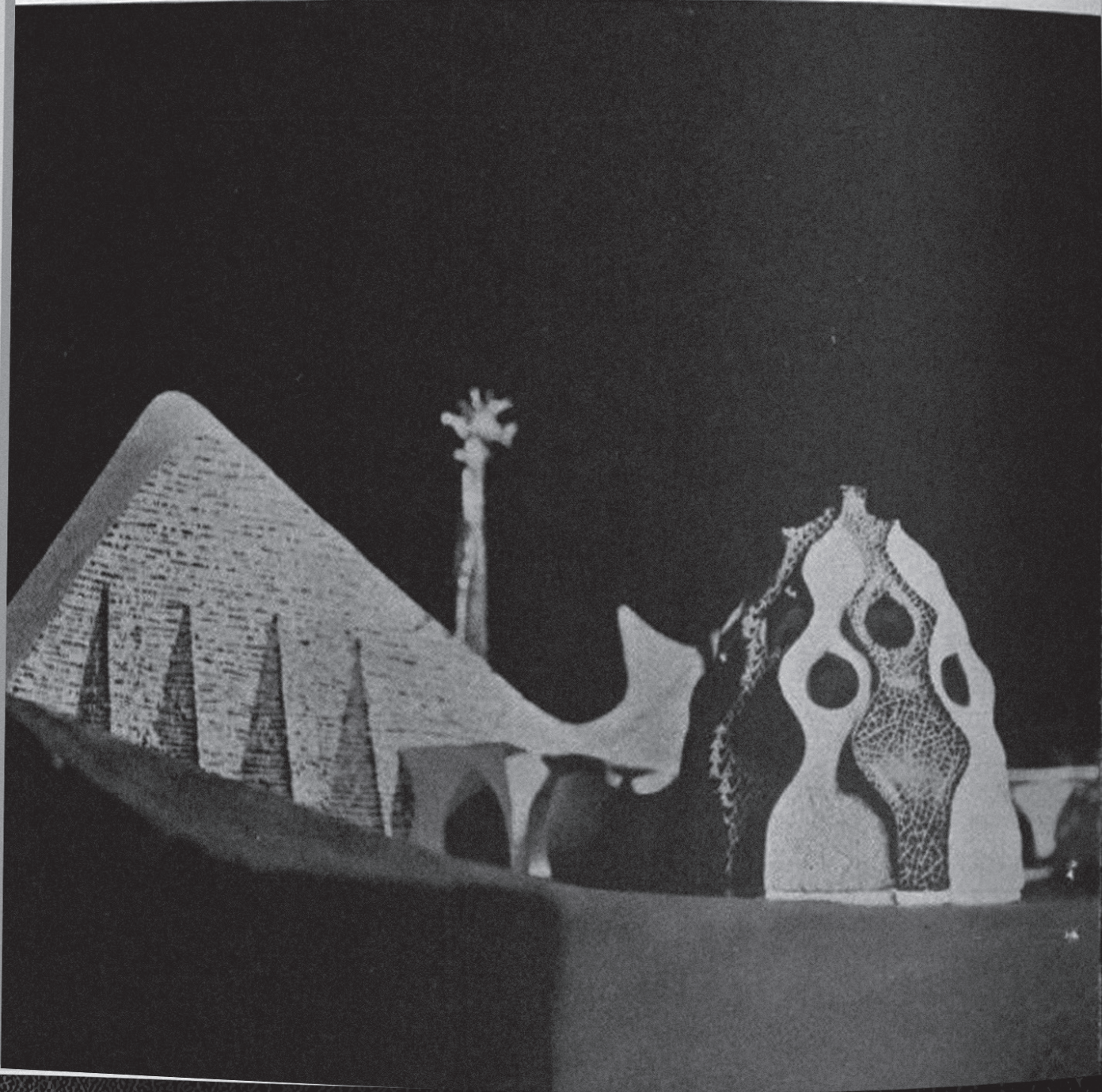


5



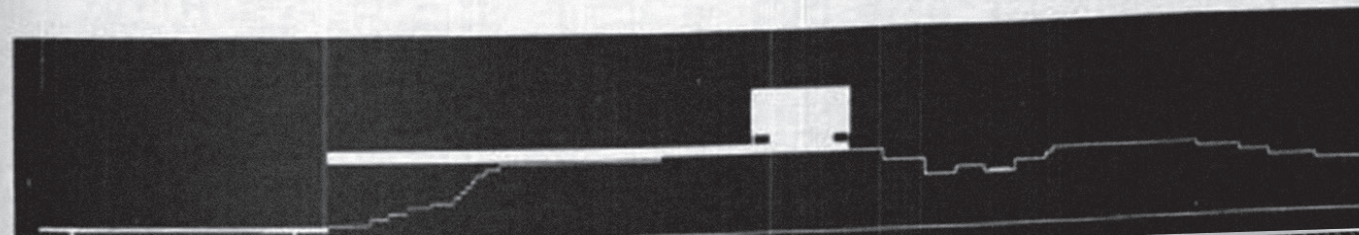
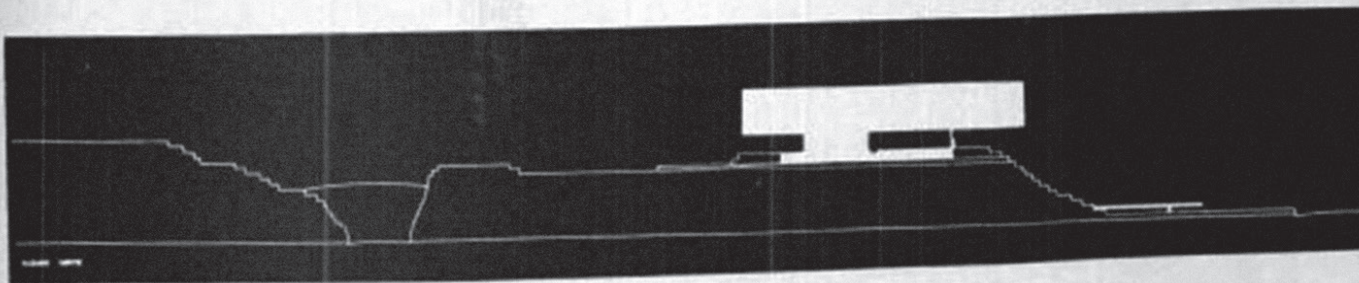
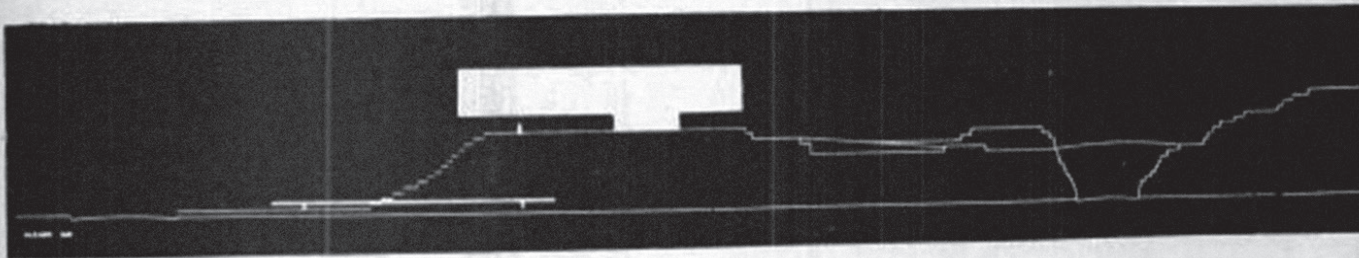
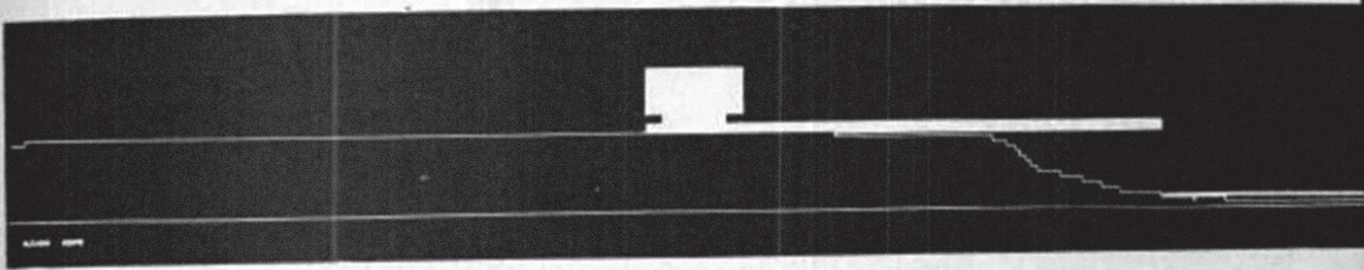
IMAGINACION
ESPACIAL

1



1. PROYECTO DE MONUMENTO EN HOMENAJE A GAUDI. RAMON VAZQUEZ MOLEZUN.—2. MONUMENTO A BAILE R. PUIG, ARQUITECTO: J. OTEIZA, ESCULTOR.

2



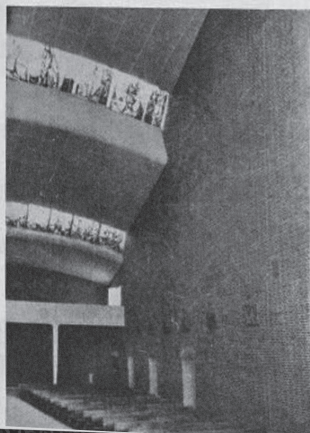
1. IGLESIA RR. PP. DOMINICOS, VALLADOLID. 1954. MIGUEL FISAC.—2. EDIFICIO DE VIVIENDAS, CORDOBA. 1950. R. LA HOZ.

ASIMILACION DE LAS CORRIENTES EUROPEAS

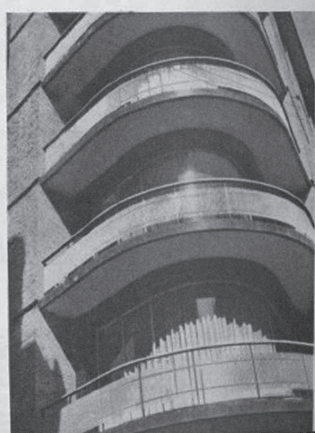
Para comprender la situación real de la arquitectura en la sociedad contemporánea, hay que colocar de nuevo, en el contexto de las otras técnicas artísticas, la de los constructores. Hay que demostrar que la aparición de la máquina—o más exactamente de la técnica—ha tenido sobre todas las artes ciertas repercusiones que manifiestan una conmoción idéntica de la inteligencia y de la sensibilidad.

(Pierre Francastel.)

1

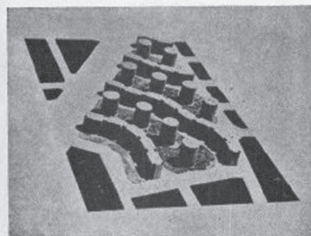


2

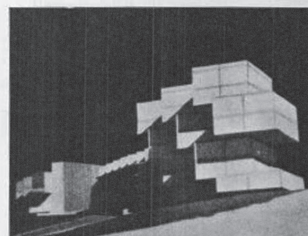


1. PROYECTO DE MUSEO. 1950. RAMON VAZQUEZ MOLEZUN.—2. PROYECTO DE POBLADO EN BARCELONA. 1951. J. A. CODERCH Y M. VALLS.—3. PROYECTO DE CAPILLA VOTIVA EN EL CAMINO DE SANTIAGO. 1955. F. J. SÁENZ DE OJEA Y J. L. ROMANY.

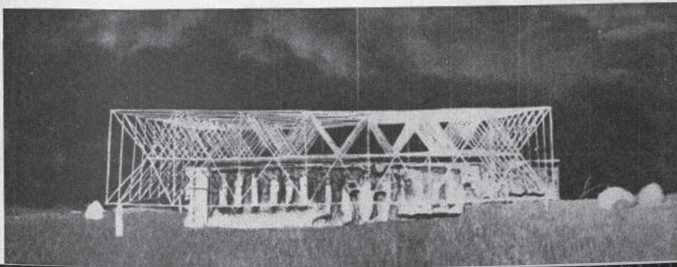
1



2



3



ASIMILACION DE LAS ARQUITECTURAS MEDITERRANEAS

URBANIZACION "TORRE VALENTINA", COSTA BRAVA. 1958. J. A. CODERCH Y M. VALLS.

RACIONALISMO DE POSGUERRA

¡Cuánta riqueza posee la pared lisa más simple! Pero ¡qué disciplina requiere este material! Cada material tiene, por tanto, sus características particulares, que debemos conocer si queremos trabajar con él. Esto vale también para el acero y el cemento. Debemos recordar que todo no depende de los materiales que usamos, sino de cómo los usamos. Los materiales nuevos no son necesariamente superiores. Cada material vale sólo por lo que nosotros podemos conseguir de él.

(Mies van der Rohe. 1940.)

1



1. GYMNASIO, MADRID. 1942. A. DE LA SOTA.—2. FABRICA DE COCA COLA, LA CORUÑA. 1963. ALBALAT.—3. COLEGIO MAYOR AGUINAGA, MADRID. 1950. LA HOZ Y GARCIA DE PAREDES.—4. FABRICA DALLANT, BARCELONA. 1962. J. A. FARGAS Y E. TOUS.—5. INSTITUTO EDUARDO TORROJA, MADRID. 1955. G. ECHEGARAY Y M. BARBERO, ARQUITECTOS; TORROJA, INGENIERO.—6. FABRICA EN BILBAO, E. AGUINAGA. 1960.



6

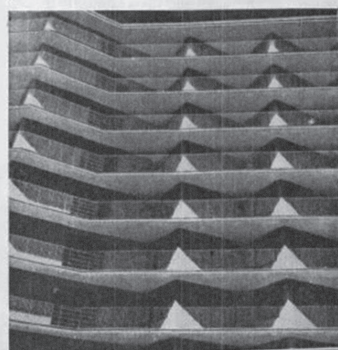
2



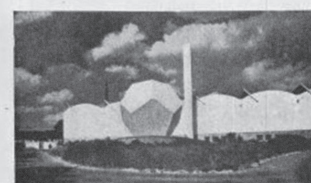
4

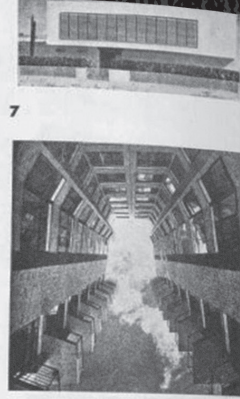
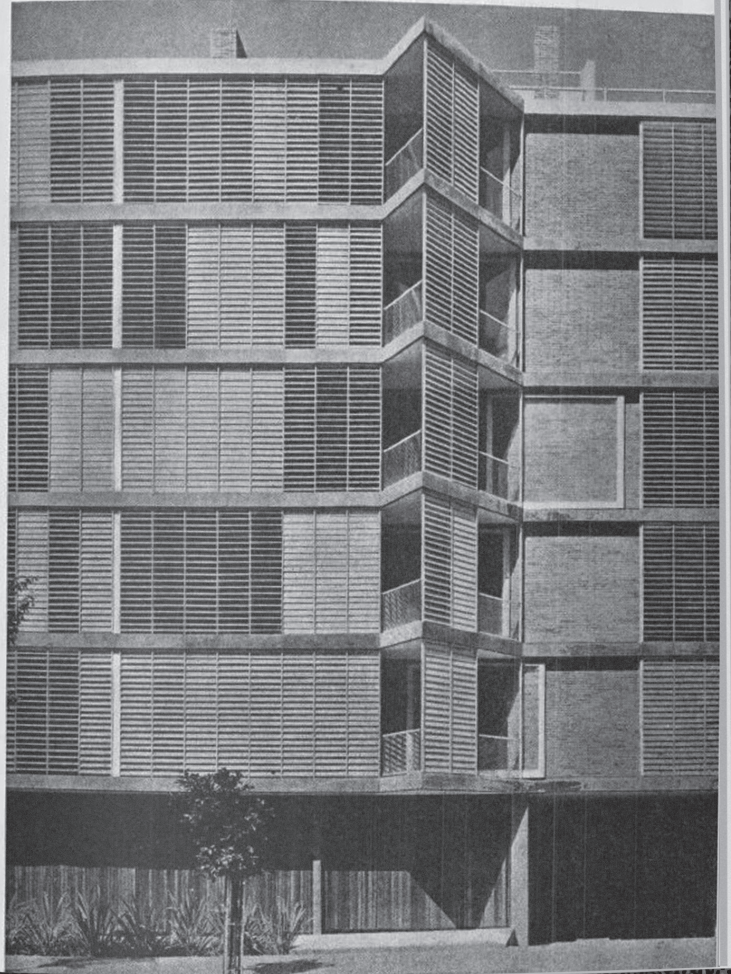


3



5





7. APARTAMENTOS EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. 1960. MANUEL DE LA PEÑA.—8. VIVIENDA UNIFAMILIAR EN EL BRILLANTE. CORDOBA. RAFAEL DE LA MOZ.—9. ESCUELA DE INGENIEROS DE TELECOMUNICACION. MADRID. 1964. J. CARVAJAL Y J. GARCIA DE PAREDES.—4. EDIFICIO DE VIVIENDAS. OVIEDO. 1959. ALVAREZ CASTILLO.—5. GRUPO ESCORIAL. BARCELONA. 1959. F. RIBAS, F. MITJANS, A. PERPIÑA, O. BOHIGAS, J. M. MARTORELL Y J. ALEMANY.—6. EDIFICIO DE VIVIENDAS. MADRID. 1957. MIGUEL DE ARISTIANO.—7. VIVIENDA UNIFAMILIAR. SEVILLA. 1962. LUIS PEÑA NEILA.—8. EDIFICIO DE VIVIENDAS. MADRID. 1961. ANTONIO LAMELA.—9. POBLADO DE CAÑO ROTO. MADRID. 1959. J. L. INIGUEZ DE ONZOÑO Y A. VAZQUEZ DE CASTRO.



6



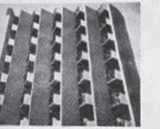
1



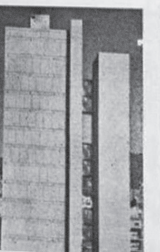
2



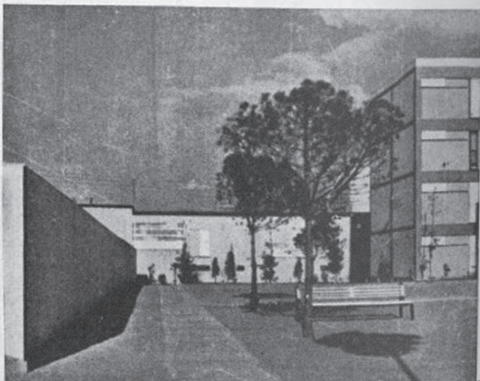
3



4

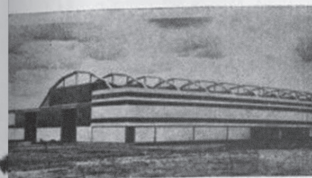


5



9

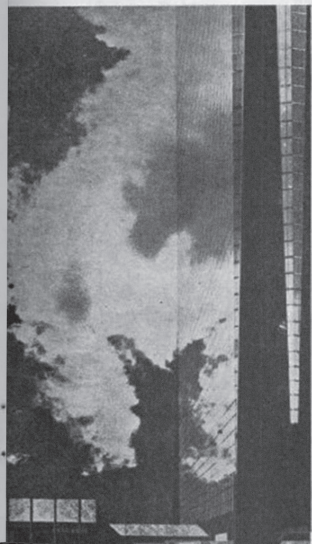
ESTRUCTURALISMO



1



2



3

4



5



6

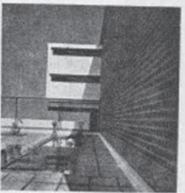
1. COLEGIO EN SOMOSAGUAS. MADRID. 1961. J. CARVAJAL.—2. CASA BALLE. BARCELONA. 1962. J. A. FARGAS Y E. TOUS.—3. FACULTAD DE DERECHO. BARCELONA. 1958. G. GILRALES, P. LOPEZ IRIGO Y J. SUBIAS.—4. FERIA DE MUSTRAS. BILBAO. 1960. F. HUERTADO DE SARACHO, J. CHAPA Y R. BASTERRECHEA.—5. FABRICA. MADRID. 1963. J. CARVAJAL.—6. COMEDORES SEAT. BARCELONA. 1956. C. ORTIZ ECHAQUE, M. SARRERO Y R. DE LA JOYA.—7. ESCUELA DE HOSTELERIA. MADRID. 1959. F. CARRERO.—8. VIVIENDAS EN VALENCIA. 1961. S. ARTAL.



5



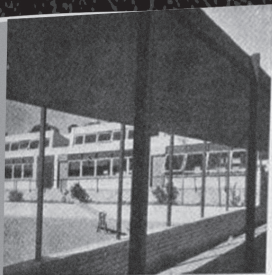
6



7



8



1



2

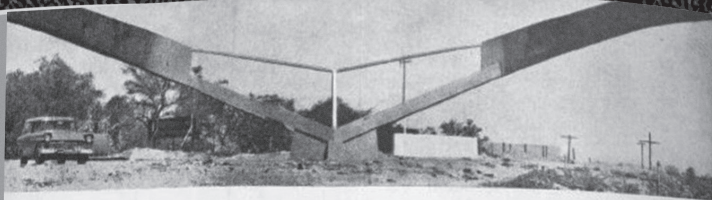


3



4

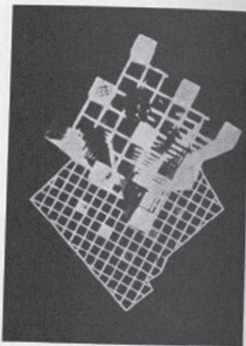
1. FABRICA TABSA. MADRID. 1958. ALEJANDRO DE LA SOTA.—2. TRIBUNA DE SAN MAMES. BILBAO. 1958. J. A. DOMINGUEZ SALAZAR, C. DE MIGUEL E. MAGDALENA, ARQUITECTOS.—3. EDIFICIO PEUGEOT. BUENOS AIRES. 1962. J. BRAVO, P. PINTADO Y J. M. FERNANDEZ PLAZA.—4. NUEVO ESTADIO DEL BARCELONA. C. F. 1957. J. SOTERAS, J. MITJANS Y L. GARCIA BASSON.—5. CANCEROLOGICO. MADRID. 1960. J. ARIAS Y



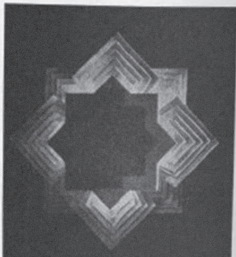
1

1. ENTRADA A UN FRACCIONAMIENTO RESIDENCIAL, MORELOS, MEXICO.—2. EDIFICIO PEUGEOT, R. VAZQUEZ MOLEZUN Y J. A. CORRALES.—3. EDIFICIO PEUGEOT, ROBERTO PUIG.—4. MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTISTICAS, F. HIGUERAS Y F. MONO.

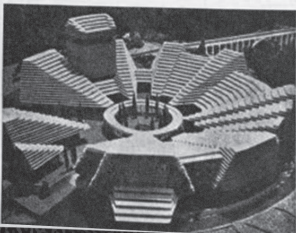
2



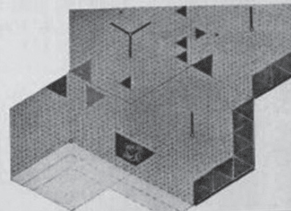
3



4



PABELLON DE ESPAÑA EN BRUSELAS, 1958.
J. A. CORRALES Y R. VAZQUEZ MOLEZUN.



1

Este nuevo regionalismo surge por todas partes, como problema candente, en los llamados "países técnicamente poco desarrollados". La consecuencia son las frecuentes fundaciones de nuevos centros. En muchos casos se hacen por instinto, pero en otros nos señalan el camino positivo a seguir. Súbitamente, grandes masas de gente que hasta ahora sólo han conocido chozas hechas con cajones o con latas de Kerosene, tienen que ser transplantadas a viviendas dignas del hombre; éstas, sin embargo, habían de responder a los hábitos íntimos de sus moradores, sin ser una simple copia de las casas de vecindad europeas o norteamericanas, que jamás podrán hacer justicia a las condiciones cósmicas o terrestres de aquellas regiones.

(S. Giedion, 1956.)

2



3



4



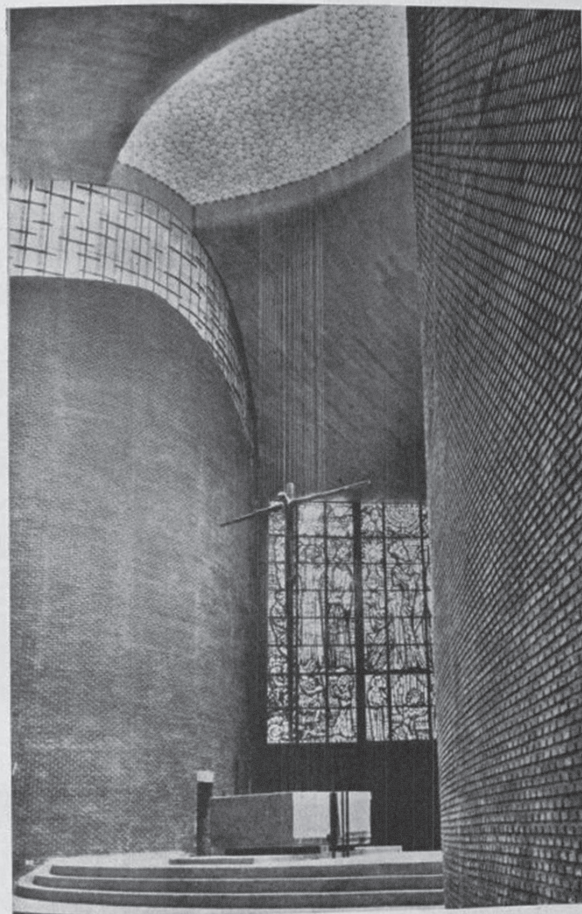
5



6

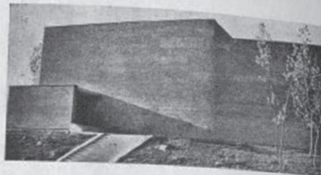


1. EDIFICIO PARA "SELECCIONES", MADRID, 1964. J. A. CORRALES Y R. VAZQUEZ MOLEZUN.—2. TORRES DE EL BATAN, MADRID, 1960. FRANCISCO J. SÁENZ DE OIZA, M. SIERRA Y J. ROMANY.—3. EDIFICIO DE VIVIENDAS, MADRID, 1962. L. GUTIERREZ SOTO.—4. TORRE DE VALENCIA, 1958. L. GUTIERREZ SOTO.—5. CASA DE VIVIENDAS, MADRID, 1957. CARLOS Y JOSÉ LUIS PICARDO.—6. CENTRO COMERCIAL EN LA CASTELLANA, MADRID, 1957. M.



IGLESIA DE LOS RR. PP. DOMINICOS, EN ALCOBENDAS, MADRID, 1960. MIGUEL FISAC.

EMPIRISMO ORGANICO



1

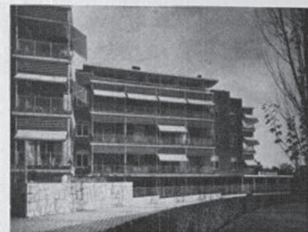
1. IGLESIA EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA, MADRID, 1963. J. L. FERNANDEZ DEL AMO.—
2. COLEGIO DE NUESTRA SEÑORA SANTA MARÍA, MADRID, 1961. A. F. ALBA.—3. HOSPITAL SEGURO DE ENFERMEDAD, BILBAO, 1955. MARTIN MARCIDE.—4. VIVIENDA UNIFAMILIAR, TALLER, 1960. F. J. SÁENZ DE OIZA.—5. CENTRO DE FORMACIÓN DE PROFESORES DE ESCUELAS LABORALES, MADRID, 1957. MIGUEL F. SAC.—6. EDIFICIO DE VIVIENDAS, MADRID, 1961. J. CANO.—7. EDIFICIO DE VIVIENDAS, MADRID, 1961. J. CANO, J. GÓMEZ Y R. MO. RENO BARBERA.—8. VIVIENDAS, BARCELONA, 1959. O. BOHIGAS Y J. M. MARTORELL.—9. VIVIENDAS, BARCELONA, 1962. EMILIO BOFILL.—10. HOTEL RICHMOND, MADRID, 1954. LUIS GU. TIERRIZ SOTO.—11. CASA DE VECINDAD, ZAMORA, 1958. ALEJANDRO DE LA SOTA.—12. CASA UNIFAMILIAR, PALOU, 1962. J. M. MARTORELL, O. BOHIGAS Y DAVID MACKAY.



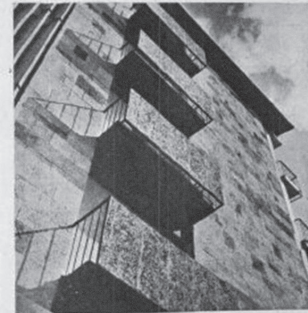
6



9



10



11



7



5



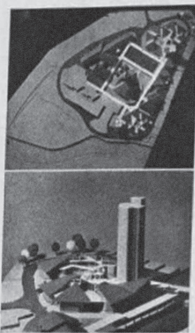
3



4

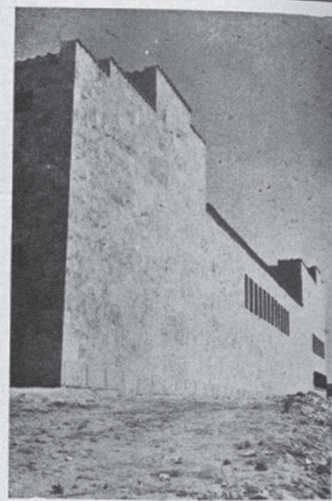


REGIONALISMO ORGANICO

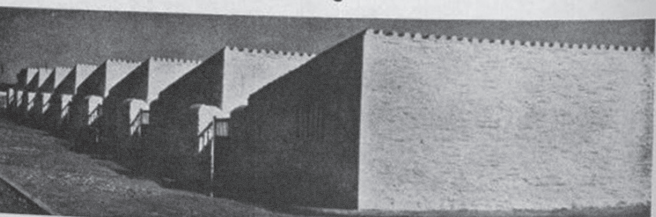


1

En esta era de la máquina, para exponer esta poesía que es la arquitectura, como en todas las épocas, deben aprender el lenguaje orgánico de lo natural, que es "siempre el lenguaje de lo nuevo". En la arquitectura de nuestra era de la máquina, el alfabeto es la naturaleza del acero, el vidrio y la construcción de hormigón, la naturaleza de las máquinas empleadas como herramientas, y la naturaleza de los nuevos materiales que serán usados. (Frank Lloyd Wright, 1931.)

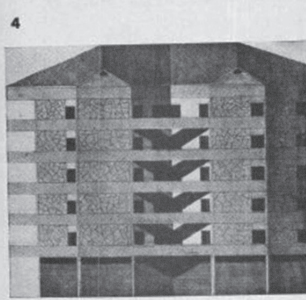
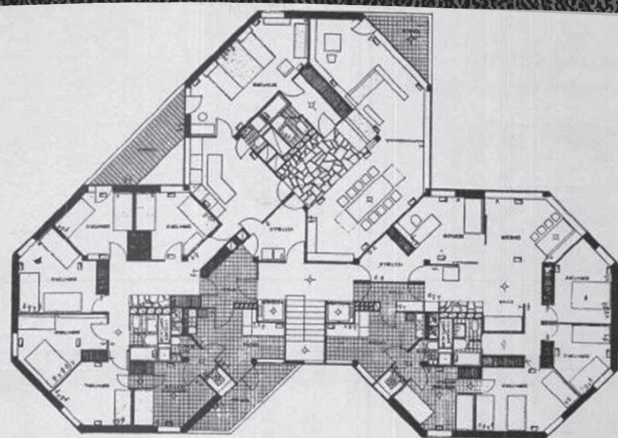


3



2

1. UNIVERSIDAD DE SAN SEBASTIAN, 1964. MIGUEL DE ORIO. —
2. VEGAVIANA, CÁCERES, 1954-1958. JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO.—3. CONVENTO, SALAMANCA, 1960. ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA.—4. CASA DE VECINDAD EN LUGO, 1956. R. V. MOLEZUN. 5. ALBERGUE NAVACERRADA. J. CODERCH.—6. CASA UNIFAMILIAR, CAMPRODON (GERONA), 1958. J. A. CODERCH Y MANUEL VALLS.



4



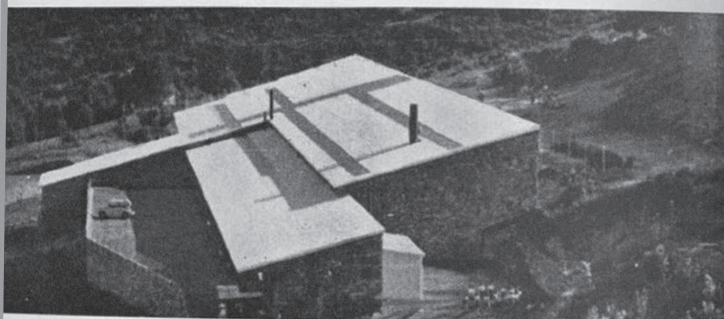
5



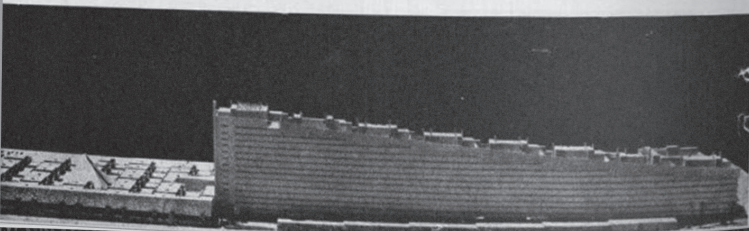
6

1. RESIDENCIA INFANTIL, MIRAFLORES DE LA SIERRA, 1958. A. DE LA SOTA, J. A. CORRALES Y R. VAZQUEZ MOLEZUN.—2. UNIDAD VECINAL COSTA RICA, A. V. DE CASTRO, SIERRA, CUBILLO.—3. INSTITUTO LABORAL, HERRERA DE PISUEGA, 1955. J. A. CORRALES Y R. VAZQUEZ MOLEZUN.

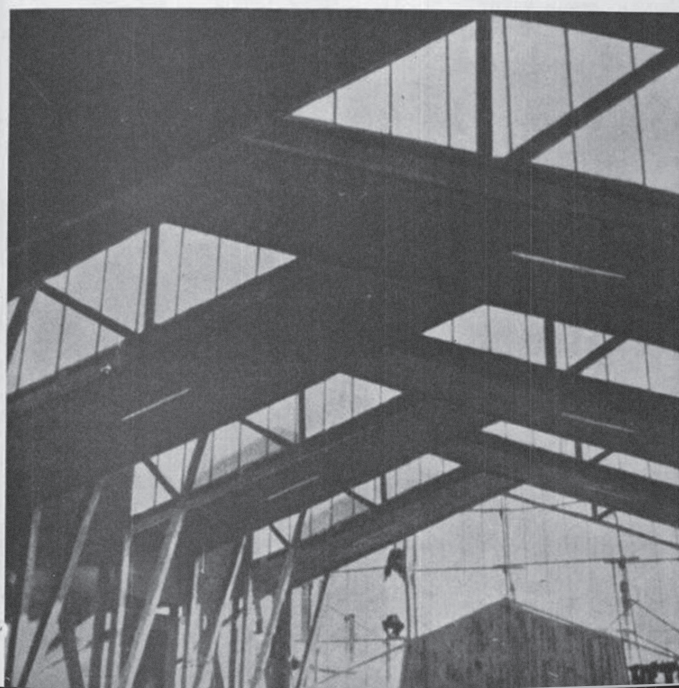
1



2

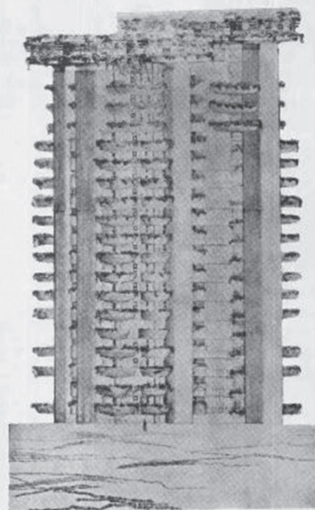


3

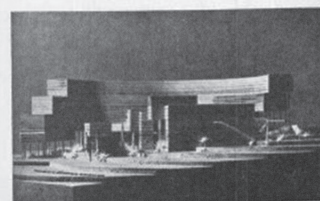


NATURALISMO

1



2

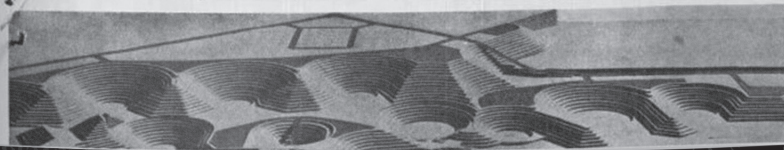


1. TORRES BLANCAS, 1964. FRANCISCO J. SAINZ DE OIZA.—2. COLEGIO MAYOR EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA, MADRID, 1964. L. MIQUEL Y A. VILORIA.—3. URBANIZACION FORMITOR, F. HIGUERAS Y A. MIRO.

Aunque los grandes debates del arte por el arte, del sujeto de la forma y del contenido no aparecen, en definitiva, sino como diversos aspectos de un mismo juego espiritual. Y se llega, fatalmente, a preguntarse cómo y por qué esta fuerza desconocida que es la Belleza podrá extenderse, sin profanarse cada vez más, en la sociedad siempre abierta de los hombres, y si es en el fondo tan necesario integrar el arte con una sociedad que no sabe qué hacer con él.

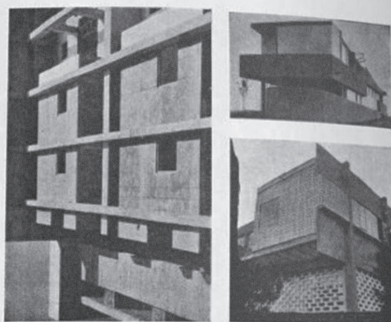
(Pierre Francastel.)

3



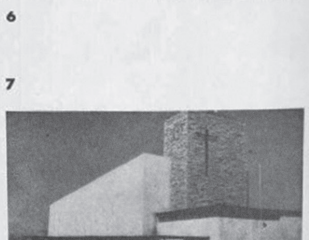
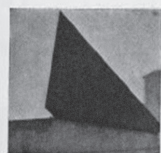
1. MODULO HELE, RAFAEL LEOZ.
2. ESTUPEDELLA, ESTUPEDELLA, 1964.

1. PARROQUIA EN VITORIA. 1958. J. CARVAJAL Y J. GARCÍA DE PAREDES.—2. PARROQUIA EN VITORIA. 1958. MIGUEL FISAC.—3. TORRE DE VIVIENDAS. ZARAUZ. 1959. J. M. ENCIO Y I. PEÑA.—4. VIVIENDA UNIFAMILIAR. POZUELO. 1960. FERNANDO RAMÓN.—5. FABRICA. SALAMANCA. 1960. FERNANDO RAMÓN.—6. VIVIENDA UNIFAMILIAR. BARCELONA. 1957. O. BOHIGAS Y J. M. MARTORELL.—7. SANTUARIO DE LA VIRGEN DEL CAMINO. LEÓN. 1962. FRAY F. COELLO DE PORTUGAL.

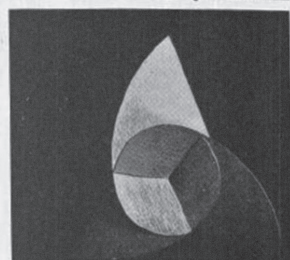


3 4 5

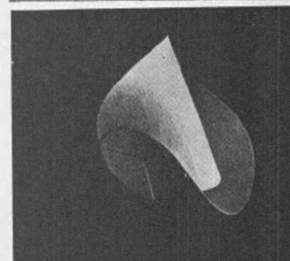
BRUTALISMO



6 7



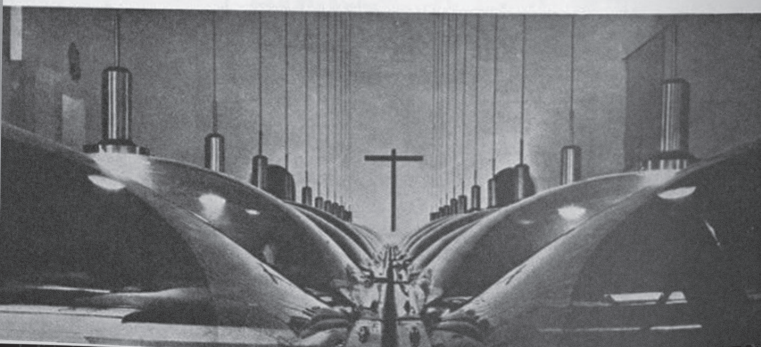
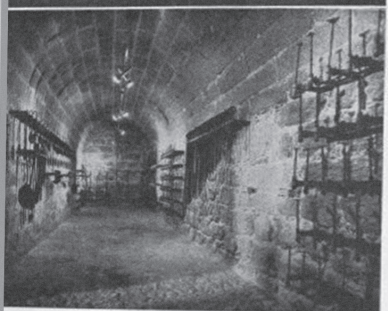
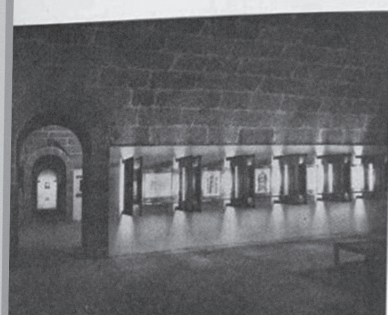
COORDINACION MODULAR



Nos encontramos ante el principio de una nueva experiencia. En la misma obra de Delaunay aparece el carácter problemático de la búsqueda que surge bajo nuestra mirada y que expresa estéticamente la gran aventura de nuestro tiempo. Así como antaño el manejo de la simetría se reveló conjetural, susceptible de dar nacimiento a las soluciones más variadas, así el manejo del ritmo constituye hoy el lugar de la nueva problemática figurativa, presente también en la arquitectura y, en general, en el centro de todo el pensamiento contemporáneo.

1. ESTUDIOS RETICULARES. 1981. MIGUEL ORIO Y ANTONIO CARRILLO.

DISEÑO DE INTERIORES



1. MUSEO DE ARQUITECTURA DE EL ESCORIAL. J. FEDUCHI, J. BOSCH.—2. EXPOSICION FALLA. GRANADA. 1962. J. GARCÍA DE PAREDES.—3. BANCO POPULAR ESPAÑOL. MADRID. 1960. C. ORTIZ ECHAGUE Y R. ECHAIDE.—4. TIENDA LOEWE. MALLORCA. 1962. J. CARVAJAL.—5. CAFETERIA EN SANTANDER. 1958. RICARDO LORENZO.—6. EXPOSICION CAMINO DE SANTIAGO. MADRID. 1963. J. FEDUCHI Y J. BOSCH.—7. INCE. MADRID. 1960. R. VAZQUEZ, MOLEZUN Y F. SÁENZ DE OIZA.



3



4



6

