

LA AVENTURA MODERNA DE LA ARQUITECTURA MADRILEÑA (1 9 5 6 - 1 9 7 0) ANTÓN CAPITEL RA-237

Hacia mitad de los años cincuenta la arquitectura historicista había perdido en Madrid, definitivamente, todo sentido. Aquella fuerza que fugazmente tuvo de representar al Estado y a los sentimientos españolistas quedaba completamente olvidada en los años en que el pasado régimen quería, sin renunciar a tantas cosas, pasar a ser miembro del "concierto de las naciones". La arquitectura moderna comenzaba a aceptarse de tal modo que esta aceptación es ya plena en torno a 1957, año que viene a marcar el momento en que los arquitectos modernos, los jóvenes de la nueva generación, ganan concursos importantes y pasan, a su vez, incluso, a representar al Estado. Ya se ha comentado repetidas veces cuánto el triunfo de Corrales y Molezún en el Concurso para el Pabellón español en la Expo de Bruselas (1958), representa el momento definitivo de la consagración oficial de la arquitectura moderna.

Y se ha observado también cómo (1), cuando en Madrid triunfaba la arquitectura moderna de la mano de una generación a la que le hubiera correspondido ya heredarla, en la cultura arquitectónica occidental se producía con gran fuerza una importante revisión que, vía el eco de Bruno Zevi, interpretaba al "Estilo internacional" como la fase revolucionaria, pero infantil, de la arquitectura moderna. La verdadera maduración y desarrollo de esta sólo podría tener lugar, según Zevi, si se perseguía el ideal orgánico, al tiempo que debía tenerse una idea de la forma arquitectónica como cuestión sometida a un continuo y progresivo avance, capaz siempre de volver obsoleta y, así, muerta e inadecuada la etapa anterior.

Cuando los arquitectos madrileños hoy más reconocidos (2) llevaron adelante el ideal moderno a partir de aquellos años, irán en su búsqueda lastrados por un difícil equívoco; esto es, armados con unos pertrechos intelectuales que superponían la ambición de insertarse en la arquitectura moderna propiamente dicha con la de ser pronto muy proclives a la citada revisión orgánica que, ahora paralelamente, les llega de fuera. Fascinados por la sensación de cercanía con el paraíso moderno prometido que no habían alcanzado, emprendieron -con ardorosa fe y, casi se diría, como los Caballeros de una nueva y moderna Cruzada- la persecución del ambicioso ideal, sin darse cuenta, al iniciarla, de la difícil contradicción que asumían.

Pero, además en el camino de la pasional aventura que con ello acometen, irán incorporando la nuevas ideas que, sucesivamente, van surgiendo en el debate internacional, haciendo así buena la idea zevianadel avance continuo de las formas, y llegando a elaborar arquitecturas tan distintas y tan diversificadas, que trabajo cuesta reconocerlas unidas por una misma ambición -la verdadera arquitectura moderna-, por un mismo ideal que les era, sistemáticamente, negado. De 1956 a 1970 los hombres de la que se llamó Escuela de Madrid (3) emprendieron, con pasión y con fe, la aventura de la Arquitectura Moderna. Con gran avidez y

THE MODERN ADVENTURE OF
MADRILEÑIAN ARCHITECTURE
Antón Capitel RA-237

Towards the mid-fifties, historicist architecture had definitely lost all sense in Madrid. The force that, for a short time, had represented the State and pro-centralist feelings was completely forgotten in the years when the antique regimen wanted, without renouncing to so many things, to be a member of the "alliance of nations". Modern architecture was becoming to be accepted, in such a way that this acceptance was full around the year 1957, which marks the moment in which modern architects, the young people of the new generation, started to win important competitions and even to represent the State. It's been repeatedly remarked how much the triumph of Corrales and Molezún in the Competition for the Spanish Pavilion for the Brussels World Exposition (1958) represents the moment of the official recognition of modern architecture. It has also been noticed how (1), when modern architecture succeeded in Madrid by the hand of a generation that should have inherited it, in the western architectural an important revision was having place, which through the echo of Bruno Zevi, interpreted the "International Style" as the revolutionary, but infantile, phase of modern architecture. The true maturation and development of this could only take place, according to Zevi, if the organic ideal was pursued, while at the same time, the idea of the architectural form had to be taken as a matter submitted to a continuous and progressive advance, always capable of turning obsolete and, therefore dead and inadequate, the previous stage.

When the todaymost recognised Madrilénian architects (2) got the ideal modern off the ground from those years on, they would go in search of it weighed down by a difficult ambiguity, that is, armed with an intellectual ammunition that overlapped the ambition of inserting themselves into modern architecture with that of being soon very inclined to the aforementioned organic revision that, at the same time, was coming from outside. Fascinated by the feeling of closeness to the promised modern paradise they had not yet reached, they undertook -with ardent faith and almost as the Knights of a new and modern Crusade- the pursuit of the ambitious ideal, without realizing the difficult contradiction that they were assuming.

But, in the path of the passionate adventure they were undertaking, they gradually incorporated the new ideas that successively arose in the international debate, making acceptable the Zevian idea of the continuous advance of the forms, and elaborating so different and diversified architectures that it's difficult to believe they are bonded under the same ambition -the real modern architecture- and under the same ideal, which was systematically denied to them. From 1956 to 1970, the men of what was called "Escuela de Madrid" undertook with passion and faith the adventure of the Modern Architecture. With eagerness and fertility, they wrote a fast and condensed history of architecture, but, given in to the fantasy of the continuous advance of architectural art -and to their eagerness to write that history-, they went from one architecture, idea or influence to the others, and, abandoning all of them when they were barely founded, they finally found themselves believing the Gates of Paradise were open -as the less careful virgins in the parable- and empty-handed. This is a story of that adventure that, even in the cold stream of critical annotations, wants to transmit something of the passion with which it happened.

We could say that from the initial moment, towards the mid-fifties, modern architecture was understood by this group of architects in a very different way. What they had in common -the thing that, as in the true Crusades, would make them believe that their collective adventure had the same objectives- is only the rupture with their own academic and historicist tradition, basis on which the objective would be supported: the ultimate search for Modern Architecture, although dodging the fact that, in its own nature, it carried the stigma of its continuous self-improvement.

The break with the tradition of these fifteen years of modern adventure is quite explicit if we comparatively observe what the project for the Trade Union building by Asís Cabrero (1949), on the contrary, retains of it. Its rejection by part of the critical opinion, although it presented strong ideological misunderstandings, focused on quite clear disciplinary questions: the fact of presenting the institutional architecture in regards to the problem of composition

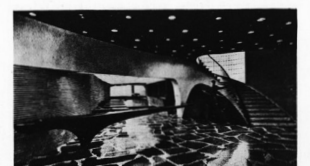
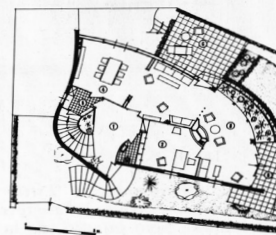
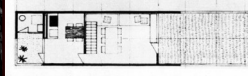
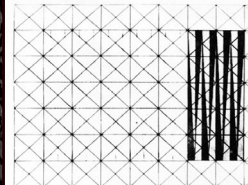
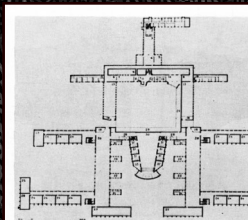


FIG. 01:
Sindicatos, de
Cabrero (1949),
alzado y planta.
Casa en Doctor
Arce, de de la
Sota (1954),
planta y esbozos.
Lozal comercial en
Córdoba, de García
de Paredes y la
Hoz (1955), vista
y planta.



and the link with the various issues raised by its urban location. Such considerations are basic in the Western tradition and were treated with special emphasis in Madrid. But if Cabrero's building -a member of the most mature generation of the School of Madrid, although with a trajectory tending to the collective "adventure"- is a modern interpretation of the aforementioned concerns, for the period that would start some years later, these concerns would not exist, or would even be issues to fight. The fact that Cabrero's project fits the oblique alignments, that, despite it, it proposes a building of symmetric monumentality, that it establishes a great frontal façade towards the avenue, that it contemplates different formal scales for the streets, that it starts a harsh but attractive dialog with the Prado Museum. These are issues that, for the moderns, are linked to a decadent tradition with which they want to break.

Thus, the consideration of the object as such -without any other link to the location than the physically necessary one and imposing its own and autonomous coherence- would be -together with the understanding of the architectural language as something that, out of modernity, should be a relative of contemporary art, of "technique and function"- the agreement in principle that breaks with tradition and immediately gives place to very different starting points. We could consider as the first one, the adopted by Alejandro de la Sota for his Doctor Arce house or García de Paredes and La Hoz in a commercial space in Córdoba. They worked in the International Style as it was then practiced outside, disseminated by publications such as Domus, and always around the permissive spatial and plastic informalism that these Spanish exercises so well represented, and in which Aalto's influence was not left outside.

Shapes as the ones by García de Paredes and La Hoz, at the Colegio Mayor Aquinas (1956), National Prize, or the one by Fisac, at the convent of Valladolid (1955), reflect modern ways of floor plan arrangements into pavilions or pieces, both quite away from the land plot -it only matters regarding what it allows- but differentiated: while in Aquinas the composition by elements wants to be free and is drawn on invariants as old as the sawtooth, Fisac uses a layout that, being similar, evidences the closeness and kinship with the international academic order, with Beauxartian elementarism. What seems to connect him, perhaps, with his post-war work, especially successful in some cases, but which would be abandoned and, thus, left in a position of anti-model similar to the Trade Union building.

But Oiza and Romani, on their side, designing a "Chapel for the Camino de Santiago", which would also become National Prize (1954), initiated in those years a quite different and extremely curious operation. In this wonderful chapel, as well as in the prosaic Entrevías or in the Project for the Treasury Office in San Sebastián (1st Prize 1957), the authors keep aside from the state in which the International Style was outside, in Europe and America. They proceeded, on the contrary, as if, facing a modernity not yet achieved by our country, it was necessary to go back to its foundation and proceed with the very first purity from its beginnings. Entrevías would become a project that wanted to go beyond the Oud,

fertilidad escribieron una rápida y apretada historia de la arquitectura; pero, llevados por el espejismo del avance continuo del arte arquitectónico, -como del afán mismo de escribir aquella historia- pasaron de unas a otras arquitecturas, ideas e influencias, y, abandonándolas todas apenas fundadas, se encontraron al fin cuando creían abiertas las puertas del Paraíso -e igual que las vírgenes menos prudentes de la parábola- con las manos vacías. Esta es una historia de aquella aventura que, aún en el frío deslizarse de las acotaciones críticas, quiere transmitir algo de aquella pasión que tuvo en su transcurso.

Puede decirse que ya desde el momento inicial, a la mitad de los cincuenta, la arquitectura moderna es entendida por este grupo de arquitectos, de muy diverso modo. Lo que tienen en común -aquello que, como en las verdaderas Cruzadas, les hará creer que su aventura colectiva tiene los mismos objetivos- es sólo la ruptura con la tradición académica e historicista propia, base sobre la que se cimentará la meta: la búsqueda definitiva de la Arquitectura Moderna, bien esquivo que, en su propia naturaleza, llevaba el estigma de su continua superación.

La ruptura con la tradición propia de estos quince años de aventura moderna queda bien explícita si se observa, en comparación, lo que de ella conserva, por el contrario, el proyecto para la Casa Sindical, de Asís Cabrero (1949), cuyo rechazo por parte de la opinión crítica, si bien presentaba fuertes equívocos ideológicos, se concentraba en cuestiones disciplinares bastante claras: el hecho de presentar la arquitectura institucional en cuanto qué problema de composición y la ligadura con las diversas cuestiones que suscita el enclave urbano. Tales consideraciones son básicas en la tradición occidental y se dieron con especial énfasis en la madrileña. Pero si el edificio de Cabrero -miembro de la generación más madura de la "Escuela de Madrid" aunque con una carrera algo tangencial a la "aventura" colectiva- es una interpretación moderna de las citadas preocupaciones, para el período que unos años más tarde se abre, estas preocupaciones no existirán, o serán, incluso, cuestiones a combatir. Que el proyecto de Cabrero ciña las oblicuas alineaciones, que, a pesar de ello, proponga un edificio de simétrica monumentalidad, que establezca una gran fachada frontal hacia el paseo, que atienda distintas escalas formales para las calles, que establezca un duro pero atractivo diálogo con el Museo del Prado,...son cuestiones que, para los modernos, estarán unidas a una tradición decadente con la que quieren romper.

Así, pues, la consideración del objeto en cuanto tal -sin otra ligadura con el enclave que la físicamente imprescindible, e imponiendo su coherencia propia, autónoma, a éste-, será, conjuntamente con el entendimiento del lenguaje arquitectónico como algo que, por modernidad, debe ser pariente del arte contemporáneo, de la "función y de la técnica", el acuerdo de principio que rompe con la tradición y que da lugar, de inmediato, a posiciones de partida bien distintas.

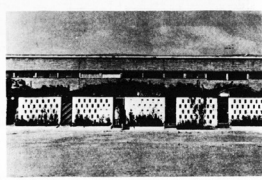
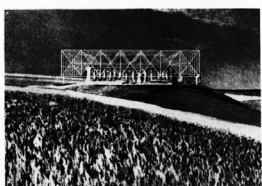
Podríamos considerar la primera aquélla que adoptan Alejandro de la Sota en su casa de Doctor Arce, o García de Paredes y La Hoz en un local comercial de Córdoba. Trabajan en el Estilo Internacional tal y como entonces se practicaba fuera, divulgado por páginas como las del Domus, y siempre en torno al informalismo permisivo, espacialista y plástico, que tan bien representan estos ejercicios españoles, y en los que no es ajena la influencia de Aalto.

Maneras como las de los propios García de Paredes y La Hoz, en el Colegio Mayor Aquinas (1956), Premio Nacional, o como la de Fisac, en el convento de Valladolid (1955), recogen modos modernos de disposición en planta por pabellones y piezas, ambos bastante ajenos al solar -éste sólo importa ya en cuanto lo que permite- pero diferenciados: mientras en el Aquinas la composición por elementos quiere ser más libre y se traza sobre invariantes tan de época como el diente de sierra, Fisac usa un trazado que, siendo similar, evidencia más la cercanía y el parentesco con el orden académico internacional, con el elementarismo beauxartiniano. Lo que parece conectarle, tal vez, con su obra de postguerra, especialmente afortunada en algunos casos, pero que quedará abandonada y, así, en una posición de anti-modelo similar a Sindicatos.

Pero Oiza y Romani, por otro lado, y proyectando una "Capilla para el

FIG. 02.

Convento en
Valladolid de
Fisac (1955).
Capilla del
Camino de
Santiago de
Oiza y Romani
(1954),
planta y
perspectiva.
Casa s
económicas
Entrevías, de
Oiza y Romani
(1956),
Universitaria
- M. López



Camino de Santiago”, que también será Premio Nacional (1954), inician en estos años una operación bien diferente de aquellas, y en extremo curiosa. Tanto en esta fantástica Capilla como en el prosaico Entrevías o en el Proyecto de Delegación de Hacienda en San Sebastián (1er Premio, 1957) los autores se mantienen al margen del estado en que se encontraba fuera, en Europa y América, el Estilo Internacional. Proceden, por el contrario, como si, ante una modernidad aún no alcanzada por nuestro país, fuera necesario remontarse hasta su fundación y proceder con aquella primera pureza que tuvo en sus comienzos. Entrevías será así un proyecto que quiere ir más allá de Oud, ser más moderno, más radical aún que los tipos residenciales del Congreso de Frankfurt. La Capilla del Camino de Santiago reconsiderará el espacio de Mies como si de un competidor contemporáneo se tratara, convirtiéndolo en más abstracto aún, en una especie de edificio virtual de expresión diagramática, gráfica. En el proyecto para Hacienda de San Sebastián, Oiza procede, como ya comenté en otra ocasión (4), como si ambicionara una frialdad y precisión matemáticas, cercanas a la más radical expresión de la función y de la técnica.

De la Sota, por último y esta vez en el Gobierno Civil de Tarragona (1er Premio, 1957) señala una distinta actitud, más comprometida con una versión compositiva en la que no están ausentes los gestos personales, el gusto por la geometría idealista y por un cierto toque “metafísico”, y los principios de composición, como ya comenté detenidamente hace poco (5). Su apuesta por la modernidad es la que más se acerca a Terragui y, con Cabrero, a los arquitectos italianos y nórdicos que compatibilizaron Clasicismo y Modernidad.

Todas estas eran las posiciones de partida de los primeros jinetes: obsérvese su respaldo oficial, profesional y social, a través de encargos y premios; pues pronto llegarán algunos otros capitanes con nuevas propuestas y cuestiones. Ya en el Instituto de Herrera del Pisuerga, de Ramón Vázquez Molezún (1958), la planta se pone en contraste con el enclave, de modo decidido y violento, lo que le permitirá realizar una radical y afortunada cita al Pabellón de París, de Melnikov (1925), construyendo uno de los edificios más originales y sofisticados que poblaron modernamente la Meseta. Cabe anotar la importancia que, independientemente, tienen las cubiertas inclinadas. Pues ya en el Pabellón de la Expo de Bruselas, de Molezún, también, con José Antonio Corrales (1er Premio, 1958, que pasa a representar al Estado en el extranjero) hay cuestiones que señalan un nuevo rumbo; rumbo que si ahora se manifiesta con equívocos pronto será imparable. El edificio de la Expo de 1958 es moderno en extremo: modulado, aleatorio, ampliable, especialista, funcionalista, tecnológico..., lo es ciertamente; pero todas estas cosas se hacen posibles por el uso de dos instrumentos: la trama hexagonal, pariente de las abejas, que se “cuela” aquí desde el ideal orgánico (recuérdese a Wright), y sobre todo, y en relación con lo anterior, la coincidencia del espacio con la estructura, que, más allá de todo recuerdo gótico, se convierte en la orgánica respuesta al esqueleto o, sobre todo, al árbol, que tanto preocupó al maestro americano. Inmediatamente, pues, que el Estilo Internacional triunfa, se contamina con ideales orgánicos, o no propiamente modernos, aunque por sus autores se viera —y así Zevi— no como una contaminación, sino como un enriquecimiento: un paso más en la difícil y progresiva búsqueda de la verdadera Arquitectura Moderna.

Ya en aquellos momentos de Bruselas hacía años que la obra de Fisac había iniciado, desde un camino más inmediato, el acercamiento al organicismo, y de ello son testimonio algunos detalles importantes del Instituto de Óptica (1952) o del Instituto Laboral para Daimiel (1951). El modelo de Aalto había sustituido, en favor de la persecución de la modernidad, a aquel otro, más sutil, de Gunnar Asplund que con tanta fortuna le había ayudado en la Iglesia del Espíritu Santo (1942, se edificó, por cierto, sobre el Salón de Actos del Instituto Escuela de Arniches y Domínguez). En Caño Roto (1957), de los más jóvenes Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño, el racionalismo de la operación proyectual deja lugar para patios y calles en los que se aspira a trasladar un aire rural o tradicional y, concretamente, español. Pero será con la obra de Fernández Alba (titulado en 1957) con la que se produzca el verdadero cambio y la llegada de nuevas generaciones que estimarán decididamente el ideal orgánico como auténtica modernidad, consiguiendo arrastrar, en su pasión por el nuevo objetivo, a algunos de los mayores.

be more modern, more radical than the residential types of the Frankfurt Congress. The chapel of the Camino de Santiago reconsidered Mies space as if he were a contemporary competitor, turning it into something even more abstract, a sort of virtual building of diagrammatic, graphic expression. In the project for the Treasury Office in San Sebastián, Oiza proceeds, as I've mentioned in other occasion (4), as if he aspired to a mathematical precision and coldness, close to the most radical expression of function and technique.

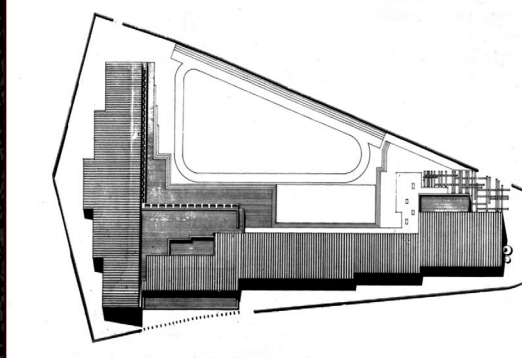
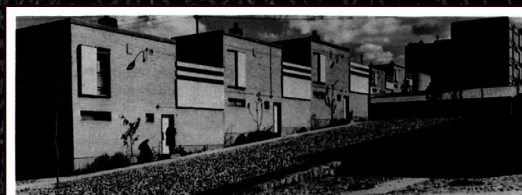
De la Sota, finally, and this time in the Civil Government of Tarragona (1st Prize, 1957) pointed out a different attitude, more committed to a compositional version in which personal gestures, the taste for idealistic geometry and for a certain “metaphysical” touch, and the principles of composition, as I've mentioned short ago (5), are not absent. His commitment to modernity is the one that comes closest to Terragui and, with Cabrero, to the Italian and Nordic architects who combined Classicism and Modernity.

All these were the starting positions of the first cavalymen: notice their official professional and social support, through assignments and prizes, since soon other captains with new proposals and issues would arrive. In the training centre in Herrera del Pisuerga, by Ramón Vázquez Molezún (1958), the plan is contrasted with the location in a violent and direct way, allowing to make a radical and lucky reference to the Paris Pavilion by Melnikov (1925), resulting in one of the most original and sophisticated modern buildings in the Iberian Plateau. The importance of the sloped roofs is noteworthy, since, already in the Pavilion for the Brussels Exposition, also designed by Molezún, together with José Antonio Corrales (1st Prize in 1958, representing Spain abroad) there are issues that hint a new path — a path confusedly manifested then, but which would soon become unstoppable. The building for the 1958 Exposition was extremely modern: modulated, random, expandable, specialist, functionalist, technological... It certainly is, but all these things are possible because of the use of two tools: the hexagonal layout, related to bees, which slips through from the organic ideal (remember Wright), and, above all, and regarding the above, the coincidence of the space with the structure, which, besides the gothic recall, turns into an organic response to the skeleton or, better, the tree that so much concerned the American master. As soon as the International Style succeeded, it was contaminated by organic ideals, not modern per se, although it was seen by its authors —such as Zevi— not as a contamination, but as an improvement: a step forward in the difficult and progressive search for the real Modern Architecture.

And during that time in Brussels, Fisac's work had long ago initiated, from a more immediate path, the approach to organicism, having as testimony some important details of the Optics Institute (1952) or the Technical School of Daimiel (1951). Aalto's model had replaced, in favour of the pursuit of modernity, the more subtle one by Gunnar Asplund, which had successfully helped him in the Church of the Holy Spirit (1942, which was built, by the way, on the Assembly Hall of Arniches and Domínguez's School). In Caño Roto (1957), by the young Vázquez de Castro and Iñiguez de Onzoño, the rationalism of the project left place for patios and streets intending to translate a rural or traditional atmosphere, specifically Spanish. But it was the work by Fernández Alba (graduated in 1957) the one to introduce the real change and the arrival of new generations that would definitively consider the organic ideal as real modernity, sweeping away, with his passion for the new goal, some of the older ones.

I had already mentioned on some occasion (6)

FIG. 04.
Caño Roto,
de Vázquez
de Castro
e Iñiguez
(1956).
Colegio
Santa María,
de Antonio
Fernández
Alba (1960).



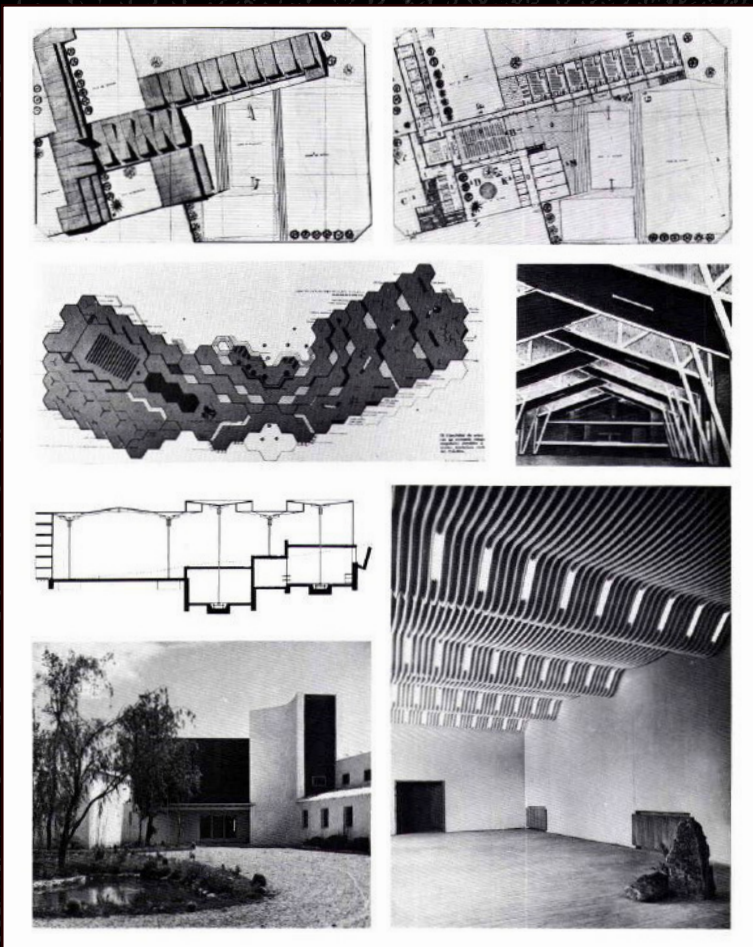


FIG. 03.
Instituto
Herrera
Pisuegra,
R. Vázquez
Molzún
(1958),
planta,
de cubiertas y
vista interior
(en cuarto
lugar). Pabellón
de Bruselas,
de Corrales y
(1958),
general y
detalle
de Sección.
Instituto
Daimiel, de Fisac
(1951) y Instituto
de Óptica del
C.S.I.C. de Fisac
(1952).

—and I was not, of course, the first one—the important meaning that the work of Fernández Alba has had for Spanish architecture and, singularly, for the School of Madrid. Allow me pointing out one more time the change in the architectural interests of this group that began with the School of Santa María in Madrid (1960). The search for modernity would be guided by Fernández Alba through different paths, and thus the School, little by little, would turn the tables towards that new path. Organicism, feeling an heir to the International Style and ignoring the contradictions that separated each other, would soon become the hegemonic ideology of the School of Madrid.

In the floor plan of Santa María School, characteristics opposing the International Style are involved: observe how the building folds with the plot shape (in comparison with the insertion of Molezún's school in Herrera del Pisuegra), notice the value given to the shadows, the traditional construction, see the compositional nature of the walls and you can almost guess the new trajectory. The Convento del Rollo in Salamanca (1962 National Prize) is proof of how the official likings adapt with vertiginous speed: there, the architecture is different, it has nothing to do with modernity, strictly speaking. The cloister style, the construction, materials and final appearance include some references to Aalto, but they rather constitute an excited vision of the own traditions. And an aggressive use, almost militant we could say, of construction versus technology. Traditionalist, historical, nationalist: that is the Convento del Rollo, nothing further from modern principles. Although the building, however, pays obvious tributes to modernity, assuming issues, such as the shape of the Church, very of the period, and, above all, the arrangement into rows of cells, which are staggered and placed only on two parallel sides leaning towards the same orientation, forcing the Cloister to close a gallery opened to the landscape. This is the way in which organicism feels like being heir to modernity, reviewing formal and constructive questions, and thus taking a step further, a new improvement that advances in the search for true architecture. The ultimate and perfect architecture that had been promised and that organicism pursues, practicing an eclectic art in order to find it.

A later building by Fernández Alba in which the change is also clearly visible is the Monfort School in Loeches (1963): insistence in traditional building, academic themes in the visual and planimetric composition, etc. — all this in a quite complex and lucky example that marks a certain degree of maturity in the trend. But maturity didn't prevent the move forward along the new fight horizon that had opened up and which, in its new progression, would seem to be unavoidably attractive for many. The project of the Competition for the Convention Centre in Madrid (1964 2nd prize) would be a proof of it, showing, in the use of the empathic platform and in the design of the rooms as if they were chiselled on it, the echo of

Me había referido ya en alguna ocasión (6), y no fui, desde luego, el primero, al importante significado que tuvo la obra de Fernández Alba para la arquitectura española y, singularmente, para la Escuela de Madrid. Permitaseme volver a observar aquí el cambio que se inicia con el Colegio de Santa María en Madrid (1960), en los intereses arquitectónicos de este grupo. La búsqueda de la modernidad la orientará Fernández Alba por caminos distintos, y así la Escuela, poco a poco, volverá sus grupas hacia aquella nueva senda. El organicismo, sintiéndose heredero del Estilo Internacional e ignorando las contradicciones que le separaban de éste, pasará pronto a ser la ideología hegemónica de la Escuela de Madrid.

En la planta del Santa María características muy opuestas al Estilo Internacional han actuado: véase allí como el edificio se pliega a la forma solar (compárese con la inserción del instituto de Molezún en Herrera del Pisuegra), nótese el valor dado al dibujo de las sombras, la construcción tradicional, adviértase el carácter compositivo de los paños, y podrá adivinarse, casi, la nueva trayectoria. El Convento del Rollo en Salamanca (1962, Premio Nacional) da testimonio de como los gustos oficiales se acomodan con vertiginosa rapidez: allí la arquitectura es otra; de moderna, en sentido estricto, no le queda nada. El tipo claustral, la construcción, los materiales y la misma apariencia final incluyen alguna cita a Aalto, pero constituyen, más bien, una emocionada visión de las tradiciones propias. Y un empleo agresivo, casi militante, diríamos, de la construcción frente a la tecnología. Tradicionalista, histórico, nacionalista: tal es el Convento del Rollo y nada más lejano de

los principios modernos. Aunque el edificio, sin embargo, paga obvios tributos a la modernidad, asumiendo cuestiones, como la forma de la Iglesia, muy de época, y, sobre todo, la disposición de hileras de celdas, que se escalonan y se sitúan sólo en dos lados paralelos para asomarse a la misma orientación, debiendo cerrar el Claustro una galería abierta al paisaje. Es este el modo en que el organicismo se siente heredero de la modernidad, revisando cuestiones formales y constructivas, y dando así un paso más, una nueva superación que avanza en la búsqueda de la verdadera arquitectura. La arquitectura definitiva y perfecta que había sido prometida, y que el organicismo persigue, practicando, para encontrarla, un arte ecléctico.

Un edificio posterior de Fernández Alba, en el que también es bien visible el cambio, es el Colegio Monfort en Loeches (1963): insistencia en la construcción tradicional, temas académicos en la composición visual y planimétrica, etc. Ello en un ejemplo bastante complejo y afortunado y que marca un cierto grado de madurez de esta tendencia. Madurez que no impide el que se continúe avanzando más adelante por el nuevo horizonte de lucha que se había abierto, y que, en su nueva progresión, parecerá tener para tantos un atractivo insoslayable. De ello dará prueba el proyecto para el Concurso del Palacio de Congresos en Madrid (1964, 2o premio), en el que se advierte, en el empleo de la rotunda plataforma y en el diseño de las salas como cinceladas en ella, el eco de la planta de la Ópera de Sidney, de Utzon. Pues la fuerza de Utzon y, en general, del tardo-organicismo, irrumpirá súbitamente en la aventura de nuestros Cruzados, traído por la mano de aquellos que se incorporan al empezar los sesenta: Higueras, Fullaondo, Moneo... Esto es, que apenas se había abandonado el Estilo Internacional para dar paso a la influencia de Aalto y de una interpretación moderna de la tradición histórica, cuando irrumpe como idea nueva, como nuevo camino por el que cabalgar y conquistar, la arquitectura entendida como espacialismo y como formalismo exacerbado, que lleva hasta el límite la condición del lenguaje moderno y que explota en barrocas formalizaciones orgánicas; esto es, no sólo plásticas, sino atadas también a la coincidencia entre forma y estructura.

El proyecto de Sidney será un poderoso emblema de este nuevo camino, y su fascinación se hizo sentir verdaderamente. En el proyecto del Palacio de Congreso, de Fernández Alba, sólo influye de modo parcial, en cuanto a la plataforma; será más adelante, en el proyecto de Gijón, con Javier Feduchi, donde

más se note.

Aunque algo antes, ya se estaba concibiendo un ambicioso y complicado proyecto, a pesar de su temática, que, muy transformado, se realizará enteramente, llegando a constituir el emblema español de este nuevo camino tardo-orgánico, por el que, afanosamente, parecía empezar a vislumbrarse el anhelado Paraíso prometido: Torres Blancas, de Sáenz de Oiza (1960-62-67).

Torres Blancas resume una importante parte de esta búsqueda colectiva. El proyecto se inicia siendo una torre corbuseriana: torre en el paisaje, jardín vertical, sol (alegrías esenciales), equipamiento propio y auto-suficiente, etc. Así la expresa un primer anteproyecto de los muchos. Pero, a medida que avanza en el trabajo, Oiza le irá dando un carácter más orgánico, wrightiano: planta hexagonal y adaptación de la torre Price, estableciendo ya una fuerte ligadura orgánica entre la forma de la torre y su estructura. Nace así la idea de la torre como árbol y queda reflejada esta nueva versión en otro ante-proyecto.

Pero el estudio de la obra continúa, y, como el tiempo pasa, el avance en el largo camino de la búsqueda emprendida se hará inevitable. Tal vez se sintiera que, en este momento, se está próximo al Paraíso prometido y que aún un nuevo esfuerzo, una superación más, merece la pena. Fuerzas de refresco, muy significativas, ayudarán en esta nueva etapa. La influencia de Fullaondo y Moneo, más pasionales y atrevidos en su juventud de discípulos, es posible que hiciera mucho para animar a Oiza a emprender una nueva transformación, llevando la torre hacia la versión tardo-orgánica y escultórica que, finalmente, se proyectó y construyó. Fue Premio del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y, cuando se construía, el Paraíso de la Modernidad parecía inmediato.

Aunque, a mi juicio, lo más interesante es que las tres torres que se pensaron permanecen juntas en la que al fin se realiza. La torre corbuseriana es evidente que subsiste (torre en el paisaje, jardín vertical, etc.), la torre tardo-orgánica no la ha eliminado, sino asumido. La torre wrightiana ha desaparecido, con los hexágonos, sólo en apariencia: subsiste en realidad, y hasta se acentúa la consideración orgánica de la fusión (arbórea) entre forma y estructura. La tercera torre vino a ordenar a las dos primeras, a darles una configuración final, añadiendo, con ella, sus propias cualidades; pero no vino a desmentirlas: se basaba en ellas y quería conservarlas.

Es curioso observar, a la luz de ello, las decisiones de detalle que se tomaron para las formas exteriores del edificio en la ejecución final. En el proyecto, terrazas y elementos redondos se rematan con varias incisiones rectas y paralelas, como una especie de moldura. Es un detalle que puede proceder de Wright, pero también del Art-Decó y, en general, del diseño de los veinte y treinta, y que, de haberse realizado, hubiera dado una apariencia algo distinta a la torre, definida con un sofisticado detalle anacrónico, como el que se ve en el alzado. Pero este detalle, simplificado absolutamente al máximo, sólo gana las tres o cuatro primeras plantas en la obra. Más arriba se sigue rematando los cilindros en recto, sin moldura alguna, y tal vez queriéndole dar a la construcción, de entre todas sus personalidades, un matiz más racionalista. Pero, de nuevo, y enseguida, se modifica, redondeando los bordes de los cilindros, acuerdo circular que ganará ya el resto de las plantas, y que tomará un valor extremo, al afectar también a la forma de los huecos, en el diseño definitivo del remate. Adquirirá así ese aspecto próximo a las obras finales de Taliesin, casi cercano a imágenes de

the plan of the Sydney Opera House by Utzon. Since the strength of Utzon and of the late-organicism in general, suddenly burst into the adventure of our Crusaders, brought by the hand of those incorporating in the early sixties: Higuera, Fullaondo, Moneo... That is, the International Style had barely been abandoned to make way for the influence of Aalto and the modern interpretation of the historical tradition, when architecture understood as spatialism and as exacerbated formalism burst as a new idea, as a new road through which to ride and conquer, which took the condition of modern language to the limit and exploited in baroque organic formalizations – that is, not only plastic, but also linked to the agreement between form and structure.

The Sydney project would become a powerful emblem of this new path, and its fascination was truly felt. In the project for the Convention Centre by Fernández Alba, it only influenced the platform partially – it would be later, in the project of Gijón, with Javier Feduchi, where it would be more noticeable.

Although a little earlier an ambitious and complex project was already being conceived despite its theme, which, quite changed, would be entirely carried out, becoming the Spanish symbol of this new late-organic path through which, eagerly, the so longed-for promised Paradise seemed to come into view: Torres Blancas, by Sáenz de Oiza (1960-62-67).

Torres Blancas sums up an important part of the collective search. The project started being a Le Corbusier-style tower: tower in the landscape, vertical garden, sun (essential joys), own and self-sufficient fittings, etc. That's how it's expressed in one of the many drafts. But, as he went on with the work, Oiza would gradually add a more organic, more Wrightian character: hexagonal floor plan and adaptation of the Price tower, establishing a strong organic link between the shape of the tower and its structure. That's how the idea of the tower as a tree arose and this new version was included in another project draft.

But the study of the work followed up and, as time went by, the progress in the long path of the undertaken search would be unavoidable. It was maybe felt that, by the time, the promised Paradise was close and that a new effort, a new improvement, was worth it. Some very significant refresh forces would help during this stage. The influence of Fullaondo and Moneo, more passionate and daring during their youth as disciples, was probably very helpful in encouraging Oiza to undertake a new transformation, leading the tower towards the late-organic and sculptural version that was finally projected and built. It was awarded the COAM Prize and, while it was being built, the Paradise of Modernity seemed immediate.

Although, in my view, the most interesting thing is that the towers that were conceived remain together in the one that was finally implemented. It's obvious the Le Corbusier-style tower remains (tower in the landscape, vertical garden, etc.) – the late-organic tower hasn't eliminated, but assumed it. The Wrightian tower, with its hexagons, has disappeared only apparently –

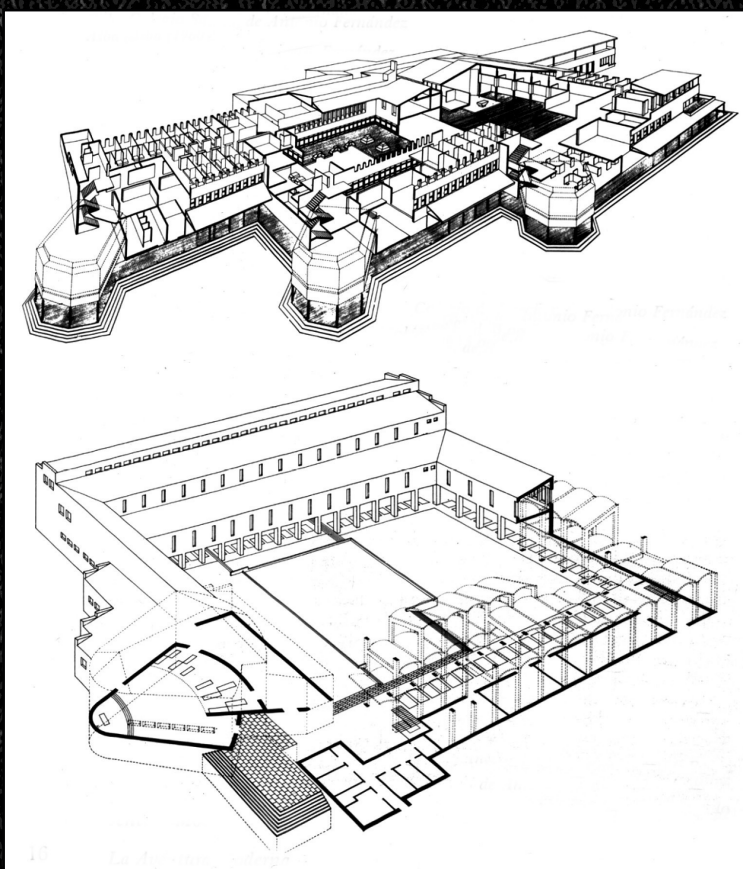


FIG. 05.
Colegio de
Loeches,
de Antonio
Fernández
Alba (1963).
Convento
del Rollo,
de Antonio
Fernández
Alba
(1962).

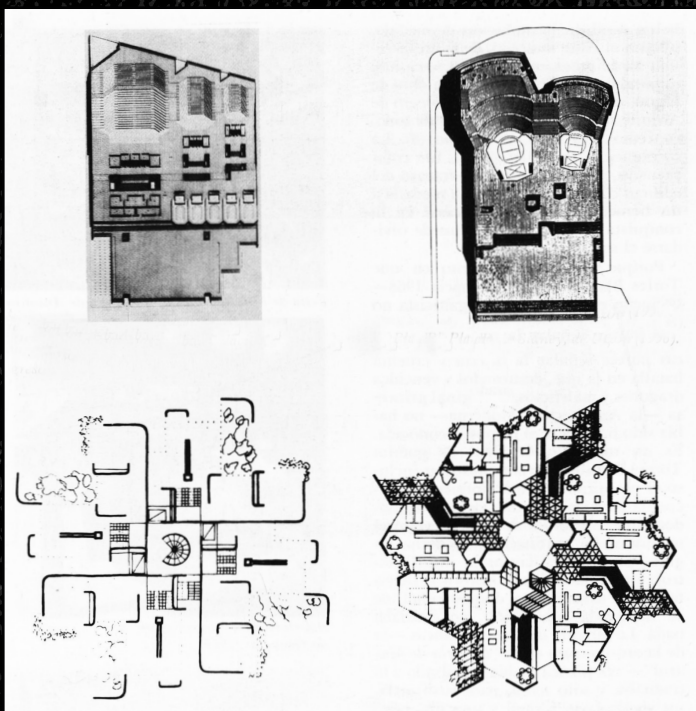


FIG. 06.
Antonio
Fernández
Alba. Palacio
de Congresos
(1965). Planta
de la ópera
de Sidney, de
Utzon (1956).
Torres Blancas,
de Sáenz de
Oíza: planta
corbuseriana,
planta y
planta final.

it actually subsists, and the organic consideration of the (tree-like) fusion between form and structure is even emphasized. The third tower came to arrange the two first, to give them a final configuration, while adding its own qualities. But it didn't come to refute them: it was based on and wanted to preserve them.

It is curious to observe, in the light of this, the detailed decisions that were made for the exterior shapes of the building in the final execution. In the project, terraces and round elements are topped with several straight and parallel incisions, like a sort of moulding. It is a detail that may come from Wright, but also from Art-Decó and, in general, from the design of the twenties and thirties, and which, if it had been implemented, it would have given a somewhat different appearance to the tower, defined with a sophisticated anachronistic detail, like seen in the elevation plane. But this detail, absolutely simplified to the maximum, only conquers three or four first floors in the building. Higher up, the cylinders are still finished in straight lines, without any moulding, perhaps wanting to give the construction, among all its personalities, a more rationalist nuance. But, again, and soon, it is modified, rounding the edges of the cylinders, in the circular agreement that would conquer the rest of the floors and that would acquire an extreme value by also affecting the shape of the holes in the final design of the finishing. It would thus acquire that look close to Taliesin's final works, almost close to images of futuristic comics, of flying saucers – an issue barely hidden by the final metallic visor. It is as if the struggle between the three towers had continued during its construction, each one wanting to make its own language, its coherence, prevail. Finally, the more adequate to the final project language is the one to win, but the three models that illuminated the work, they all left their mark on it: three different true modernities. Three, at least.

Since Torres Blancas is projected until it is completed, other searching exercises would undertake similar paths. We have already mentioned the project for the Trade Fair of Asturias, in Gijón (1966), by Antonio Fernández Alba and Javier Feduchi, in which the Utzonian model is important, but in which there is a very own plastic contribution and which promised, in comparison to Torres Blancas, a much greater formal coherence, if it had been built. Since, at the time, for Alba and for some young people with him, modern architecture should not aspire to purpose and technology, but to the communion between modern language and spatiality that the project of Gijón eloquently expressed. These were the times of Spanish develop mentalism and the good economic situation of the years promoted the euphoria of searching, in the not very realistic late-organicism, the modern paradise that the international style had not given them. Besides the project by Alba, we find the Lanzarote apartment block project by Higuera and Miró (1963) and the Restoration Centre of Ciudad Universitaria in Madrid, in which the extreme union between (random) form and structure started to codify a language that, beyond this adventure, would become something typical of these authors. But the late-organicism, although it left some built-up testimonies, mainly came to paper. In the Opera Competition (1964), a moment that very well represents what we're talking about, the "Avant-garde" belongs to the young architects from Madrid,

"comic" futurista, de platillo volante, cuestión apenas escondida por la visera metálica final. Es como si la lucha entre las tres torres hubiera continuado en la obra, queriendo hacer prevalecer cada una su propio lenguaje, su coherencia. Finalmente, gana aquel lenguaje más propio del proyecto definitivo, pero de los tres modelos que alumbraron el trabajo, todos dejaron su impronta en ella: tres verdaderas modernidades diferentes. Tres, si no más.

Desde que Torres Blancas se proyecta, hasta que se acaba, otros ejercicios de búsqueda emprenderían caminos parecidos. Ya citamos el proyecto de Feria de Muestras en Asturias, en Gijón (1966), de Antonio Fernández Alba y Javier Feduchi, donde el modelo utzoniano es importante, pero donde hay una contribución plástica muy propia y que prometía, frente a Torres Blancas, mucha mayor coherencia formal, si se hubiera construido. Pues para Alba en aquellos momentos, y para algunos jóvenes con él, la arquitectura

moderna no debe aspirar a la función y a la tecnología, sino a esa comunión de lenguaje moderno y espacialismo que el proyecto de Gijón elocuentemente expresa. Son los tiempos del desarrollismo español y la buena situación económica de aquellos años permite la euforia de buscar en el poco realista tardo-organicismo el paraíso moderno que el estilo internacional no les había procurado. Al lado de este ejercicio de Alba está el proyecto de Apartamentos en Lanzarote, de Higuera y Miró (1963), o el Centro de Restauración de la Universitaria de Madrid (1964), donde la unión extrema entre forma (arbitraria) y estructura empieza a codificar un lenguaje que, más allá de esta Aventura, será típico de estos autores. Pero este tardo-organicismo, aunque dejó sus testimonios construidos, se quedará, sobre todo, en los papeles. En el Concurso de la Opera (1964), momento que representa muy bien lo que estamos hablando, la "Vanguardia" corresponde a los arquitectos jóvenes de Madrid, que son tardo-orgánicos, aunque ninguno distinguido con los Premios Oficiales. Recuérdense los proyectos de Fernández Longoria, muy celebrado entonces, de Carvajal, Seguí de la Riva y de las Casas, de Fullaondo, e incluso, aunque más moderado, el de Rafael Moneo. La exacerbación formal de esta tendencia la había situado muy próxima a la escultura; la representa bien la escultura propiamente dicha que Fullaondo principal animador intelectual de esta última tendencia orgánica, realizará para una Plaza en Durango (1968). La condición inacabada y abandonada del Centro de Restauración simboliza también la ambición desmedida, y hasta el coste material, de la arquitectura tardo-orgánica y, a nivel nacional, es paralela al "escándalo" de la obra de Utzon, en Sidney (7). Sólo el Colegio de Arquitectos de Madrid, a pesar de todo, concedió a la obra un premio (8). La corporación, como es lógico, fue comprensiva, y salió al paso del fracaso del edificio como quien pone una medalla a un héroe: pues no por fracasar en la conquista de una posición puede olvidarse el mérito y el esfuerzo.

Porque ya en el momento en que Torres Blancas se acaba –hacia 1968– el Sueño expresionista y organicista no es reconocido como Norte de aquella Cruzada de la Modernidad. Torres Blancas parece señalar la última y cruenta batalla en la que, destrozados y vencidos dragones y maleficios, la virginal princesa –la Arquitectura Moderna– no había sido hallada o, al menos, reconocida. Es un momento de final de guerra: Torres Blancas podría representar incluso el petrificado hongo atómico que recuerda para siempre una victoria arrasadora que, a cambio de nada, devastó el territorio. La arquitectura moderna lograba en Torres Blancas la inútil destrucción de la vivienda histórica. De ésta, de su urbanidad y domesticidad, de su moderada adecuación, no quedaba nada. La victoria de Torres Blancas –la de la arquitectura de la "Escuela de Madrid"– era pírrica: había expulsado a la tradición y sólo tenía, para sustituirla, un vocabulario formal y una obsesión: el "lenguaje moderno".

La fuerzas han de replegarse, volver a sus Cuarteles de Invierno, interrumpir la ya imposible lucha, acaso replantearse la Cruzada misma. La pregunta de si la arquitectura moderna es tan sagrado objetivo, y la duda, incluso, de que cosa sea, o para lo que valga, será un cruel interrogante que, tras el episodio tardoorgánico, deberá hacerse la “Escuela de Madrid”’.

Veremos como las respuestas a una tal crisis serán bastante distintas, al tiempo que prepararán, de un modo u otro, el cambio de clima cultural de la Escuela madrileña, que no será un hecho hasta los primeros años setenta.

Sólo una versión del ideal orgánico subsistirá culturalmente al final del organicismo que Torres Blancas precipita. Aquella que veía lo moderno en el ejemplo del empirismo nórdico y de cierto culto historicismo italiano, y que se apoyaba también, a mi juicio, en la proximidad de la moderna y moderada arquitectura catalana de la época. Se produjo en la actualización y enriquecimiento de los medios históricos, populares y cultos, tradicionales. Es la versión que encabezara Alba con el Convento del Rollo y con Loeches, y que tenía un precedente afortunado en las obras de Colonización de José Luis Fernández del Amo. Fue un culto y atractivo españolismo, poco continuado, pues ni el propio Alba seguirá con él, como vimos; aunque a señalar, por otra parte, como las ambiciones españolistas –las que consisten en defender un puesto voluntario y específico de la cultura arquitectónica española en el interior de la tradición occidental latina– no fueron propias sólo de períodos políticamente nacionalistas, como la postguerra y la autarquía, sino que florecieron casi azarosamente, y con frecuencia, a lo largo al menos de todo el siglo, adoptando muy diferentes formalizaciones arquitectónicas.

El organicismo tradicional del fin de los sesenta corresponde ya a la generación 60-62, la misma que había introducido también el tardo-organicismo, que se reservará así una salida moderada. Corresponden a ella algunas obras de Higuera, algunas otras de Rafael Moneo, las obras de Luis Peña en el País Vasco –supongo que no el último de los arquitectos vascos importantes que tienen su origen, y véase aquí el contacto, en la Escuela de Madrid– el barrio Juan XXIII de Carlos Ferrán y Eduardo Mangada, etc. Con incorporaciones de algunos trabajos de arquitectos de las generaciones inmediatamente anteriores, como la casa en Madrid, de Vázquez de Castro y Sierra, al tiempo que se mantienen en posiciones algo próximas obras de gentes aún mayores, como es la Casa Huarte en Madrid, de Corrales y Molezún.

Es una versión orgánica no muy unitaria, ecléctica, culta, influida por diversas cuestiones y distintos ecos internacionales según cada autor, contaminada de anti-modernidad (la lucha provoca siempre, en las filas propias, infiltraciones del enemigo hasta en los mismos ideales de la Causa) en cuanto que amiga de una interpretación de la historia y de la tradición que trasciende desde luego a lo figurativo, y que alcanza también un pensamiento tipológico y disciplinar capaz de hacer de las obras de esta generación (la de los años 60-62) un cierto anticipo de algunas cuestiones que serán centrales en el debate de los años setenta (9).

La obra de Luis Peña mantendrá una gran continuidad y una importante cantidad de experiencias, variadas y afortunadas, en su versión propia de esta tendencia. Su posición aislada, más alejada de las siempre cambiantes polémicas del foro capitalino, lo permitió para su fortuna, llegando a ser un excelente hombre puente con aquellos arquitectos vascos que contribuirán, en su país y en toda España, a cambiar la forma de pensar en los años siguientes (10).

Fernández Alba, habiendo sido maestro en ellos, no continuará por estos caminos. En el Concurso para el Teatro Principal de Burgos (1966, 2o Premio), con Julio Cano, inicia una reflexión de crisis, un camino ecléctico, que atiende ahora a la fuerza de la figura de Kahn –el primer (falso) anti-moderno internacional después del organicismo tardío– tal vez ya presente en la planta del Palacio de Congresos. La obra de Higuera, que es quien gana el Concurso del Teatro Principal, tampoco será muy fiel a estas cuestiones, derivando hacia una

who are late-organicists, although none of them awarded any Official Prize. Think of the projects by Fernández Longoria, very celebrated back then, by Carvajal, Seguí de la Riva and de las Casas, Fullaondo and even, although more moderate, by Rafael Moneo. The formal exacerbation of this trend had placed it very close to sculpture – it’s well represented by the actual sculpture that Fullaondo, the main intellectual promoter of this late-organic trend, made for a square in Durango (1968). The unfinished and abandoned condition of the Restoration Centre also symbolizes the excessive ambition, and even the material cost, of the late-organicist architecture and, at a national level, it is comparable to the “scandal” of Utzon’s work in Sydney (7). Only the Professional Association of Architects of Madrid, despite it all, awarded a prize to the work (8). The association, as it’s logical, was understanding and spoke up for the failure of the building as if awarding a medal to a hero, since, failing in the conquest of a certain position should not mean forgetting about the merit and the effort. Because, already in the moment when Torres Blancas was completed –around 1968–, the expressionist and organicist Dream was not considered the North of the Crusade of Modernity anymore. Torres Blancas seems to symbolize the last and bloody battle in which, once destroyed and defeated dragons and curses, the virginal princess –Modern Architecture– had not been found or, at least, recognized. It’s a moment of war ending: Torres Blancas could even represent the petrified atomic mushroom that reminds forever an overwhelming victory that, in exchange for nothing, devastated the territory. Modern architecture achieved in Torres Blancas the useless destruction of historic housing. Of it, of its urbanity and domesticity, of its moderate adequacy, nothing remained. The victory of Torres Blancas –of the architecture of the “School of Madrid”– was a Pyrrhic one: it had thrown tradition out and it only had, to replace it, a formal vocabulary and an obsession: the “modern language”.

Forces had to withdraw, go back to their Winter Quarters, interrupt the already impossible fight, maybe reconsider the Crusade itself. The question of whether modern architecture was such a holy goal, and the doubt even about what it is or what it is for, would be a cruel unanswered question that, after the late-organic stage, the School of Madrid would have to wonder.

We will see how the answers to such crisis would be quite different, while, at the same time, preparing, in one way or another, the cultural climate change of the Madrilenian School, which would not be a fact until the early seventies.

Only one version of the organic ideal would subsist culturally to the end of organicism hastened by Torres Blancas – the one that saw the modern in the example of Nordic empiricism and of a certain Italian cultured historicism and which leaned also, in my view, on the proximity of the modern and moderate Catalan architecture of the time. It took place in the updating and enrichment of the historic, popular and cultured, traditional means. It’s the version headed by Alba with the Convento del Rollo and with Loeches, and that had a successful precedent in the Colonization Settlements of José Luis Fernández del Amo. It was a cultured and attractive Spainism, not very continued, since not even Alba would stick to it, as we’ve seen. Although it is noteworthy, on another note, how the pro-Spain ambitions –consisting in defending a voluntary and specific position of Spanish architectural culture within the Latin Western tradition– didn’t only take place during politically nationalist periods, as the post-war and the

FIG. 07. Feria de Muestras de Gijón (1966), de Antonio Fernández Alba y Javier Feduchi. Apartamentos en Lanzarote de Higuera (1963). Escultura para una plaza en Durango, de Fullaondo (1966).

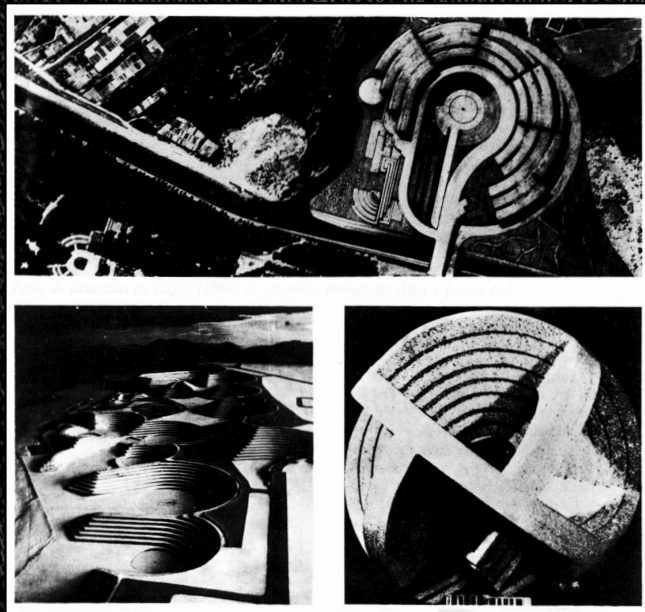




FIG. 08.
Casa de
Lucio Muñoz,
de Higuera
(1962). Casa
Imanolena en
Motrico, de Luis
Peña (1966).

autarchy, but they flourished almost randomly, and frequently, throughout the whole century at least, adopting very different architectural formalizations. Traditional organicism from the late seventies corresponds to the generation of 1960-62, the one that had also introduced late-organicism, guaranteeing this way a moderate exit. From this generation are some of the works by Higuera, some others by Rafael Moneo, the works of Luis Peña in the Basque Country –I guess he's not the last of the important architects that have their origin in the School of Madrid–, Juan XXIII neighbourhood by Carlos Ferrán and Eduardo Mangada, etc; together with some other works by architects from the previous generations, such as the house in Madrid by Vázquez de Castro and Sierra, while somewhere near are the works by even greater masters as the Casa Huarte in Madrid by Corrales and Molezún.

It's an organic, not very unitary, eclectic and cultured version, influenced by different questions and international echoes depending on the author, contaminated with anti-modernity (the fight always leads, in the own ranks, to infiltrations of the enemies even regarding the ideals of the Cause), whereas friend of an interpretation of history and tradition that spreads to the figurative and reaches a typological and disciplinary thinking capable of turning the works of this generation (from the years 1960-62) into a certain preview of some of the issues that would be the central ones in the seventies debate (9).

The work of Luis Peña would maintain a great continuity and an important amount of experiences, varied and fortunate, in his own version of the trend. His isolated position, further away from the ever-changing polemics of the capital forum, allowed for his fortune, becoming an excellent bridge-man with the Basque architects who would contribute, in his country and throughout Spain, to changing the way of thinking in the following years (10).

Fernández Alba, despite having been a master in them, would not follow these paths. In the Competition for the Theatre of Burgos (2nd Prize in 1966), with Julio Cano, he opened up a crisis reflection, an eclectic path, which listened to the strength of the figure of Kahn –the first (fake) international anti-modern after late-organicism–, perhaps already present in the floor plan of the Convention Centre. The work by Higuera, who won the Competition for the Theater, would not be very faithful to these questions either, drifting to an obsessive, and even gothic, concern for the structure that, maintained far beyond this History, would not lead him to truly successful works.

Rafael Moneo would reach deep into his own position within the trend that we'll call traditional. He would do it (together with Marquet, Unzurunzaga and Zulaica) in his half-block in Urumea, San Sebastián, reaching the limits of the typological interpretation and keeping faithful to the presence, unitary and palatial, in the city (11).

It was a good time, although Moneo didn't extend it, while Luis Peña, less isolated, didn't either follow exactly the same path, trying out, in the change of decade, more sophisticated versions. The older ones would thus interrupt this version of modernity with nuances, just before being able to link with historicism the fondness for classicism and the idea about the discipline of the following generations. These generations, without the support, would make their radicalism much more abstract, more classicist than traditional, and, in my view, it would end up losing. An urban architecture, seriously historical, traditional, fond of the discipline's seriousness, existed just before such ideals were taken as positive, and the architectures of the younger

obsesiva, y hasta goticista, preocupación por la estructura que, mantenida mucho más allá de esta Historia, no le hará llegar a obras verdaderamente conseguidas.

Rafael Moneo penetrará hasta el fondo de su propia posición en esta tendencia que llamaremos tradicional. Lo hará (con Marquet, Unzurunzaga y Zulaica) en la media manzana en el Urumea, en San Sebastián, llegando allí al extremo de la interpretación tipológica y manteniendo la fidelidad a la presencia, unitaria, palaciega, en la ciudad (11).

Fue un buen momento, aunque Moneo no lo prolongó, al mismo tiempo que Luis Peña, menos aislado, no proseguirá del todo por aquel camino, ensayando, al cambiar la década, versiones más sofisticadas. Los que son ya mayores interrumpirán así esta matizada versión de la modernidad, haciéndolo justo antes de poder enlazar con el historicismo, la afición al clasicismo y la noción de la disciplina de las generaciones siguientes en los años inmediatos. Estas, sin este apoyo, harán que su radicalidad sea mucho más abstracta, más classicista que tradicional, y, a mi juicio, perderá en el cambio. Una arquitectura urbana, seriamente histórica, tradicional, aficionada a la seriedad de la disciplina, existió inmediatamente antes que tales ideales se admitieron como positivos, y las arquitecturas de gentes más jóvenes que llegarán a asumirlos hubieran sido más poderosas de poder haberse unido directamente a las experiencias de sus inmediatos antecesores. La profundidad de la crisis posterior al tardo-organicismo será más complicada. Un hiato más, típico del comportamiento moderno español, facilitará la necesidad auto-biográfica de cada generación y evitará ese fuerte y, por otro lado, natural enlace.

Pues no sólo Kahn, la tradición y la Historia fueron los resultados de la crisis. Habrá también una nueva apuesta por la modernidad primitiva, por la modernidad propiamente dicha, que tendrá, además dos versiones distintas. Es como si, reconociendo los Caballeros de la Cruzada, el erróneo camino tardo-orgánico, proclamaran la fidelidad a los Verdaderos y Primeros Principios como único modo para recuperar la verdadera senda que conduciría a tan anhelado y evanescente Paraíso. Todas las reacciones a la crisis convertirán a esta última parte de la Aventura Moderna en una guerra de Ejércitos de Taifas, cada uno con su propio objetivo, y, en este sentido, en una cultura absolutamente ecléctica, y, a menudo, errática.

Una de las versiones puristas, o primitivistas, si se quiere, será la apuesta por una modernidad revivificada, apoyada en el entonces deslumbrante ejemplo del Stirling de Leicester y Cambridge y en lo que esta obra evocaba de una modernidad inequívoca y radical, emparentada hasta con las fantásticas y bellas arquitecturas de los constructivistas rusos (véase aquí por cierto al Molezún de Herrera como precursor sui generis). En el ya antiguo Maravillas (1962) y, en general, en de la Sota verá su maestro la generación del 64 al 69, sin distinguir demasiado entre un manierismo equivalente al de Stirling y la manera neo-bauhausambos presentes en la obra de don Alejandro. En cualquier caso, arquitectos entonces muy recientes como Manuel de las Casas, Paco Alonso o Mariano Bayón, inician sus carreras en la admiración al verdadero moderno al que de la Sota habría permanecido fiel (12), sin verse libres, sin embargo, de las complicaciones de mezclarse con la otra versión que proclama el continuismo de los mismos principios. En todas estas cuestiones deben verse representadas también algunas otras de las generaciones últimas de más allá del 69; y en haber llevado adelante, hasta en los años setenta, algunos de sus equívocos, debe mi juicio, la inseguridad que tuvieron ciertas posiciones o inicios profesionales.

La fidelidad, más que a las formas, a los principios modernos (función, tecnología, sociedad) dará origen a la radical, pero continuista, aparición de las neovanguardias: Archigram, Alexander, partidarios de la prefabricación, sublimadores de la ingeniería, etc., etc. El eco de estas cuestiones, que representan la verdadera y mortal crisis de la Revolución Moderna, se mezclará en Madrid, como dijimos, con los jóvenes continuistas modernos y los vaciará, en muchas ocasiones y a mi parecer, de interés. Aunque el estricto revival moderno sobrevivirá en Madrid al fracaso de aquellas vanguardias y

pasará a ser propio de los primeros setenta. El Banco de Bilbao de Oiza parece una auténtica penitencia pollos excesos de la terrible batalla, volviendo, casi con golpes de pecho, a las antiguas fidelidades. En cuanto a los jóvenes, pronto pasarán a interpretar el racionalismo en clave disciplinar, asimilando a figuras como Terragni, y buscando una transformación deseosa de guardar el patrimonio moderno empleándolo para proyectar de otro modo.

Pero si de la Sota vio así premiada su solitaria fidelidad al ser reconocido como mejor capitán moderno, Francisco Cabrero, otro solitario, había construido también en (1962) el edificio Arriba, cuyo evidente valor urbano y cualidades de orden serán estimados sólo mucho más tarde. Como ya en el viejo Sindicatos, el papel urbano del "Arriba" es, para Cabrero, evidente, lo que le hace colocar un bloque dando fachada al Paseo, el vez de ortogonal, a lo Hilberseimer, preparando su sencilla y estudiada fachada para el papel figurativo que en la ciudad le correspondía. En un ejercicio mucho más tardío, el Ayuntamiento de Alcorcón (1973), la valoración como pieza urbana, es, además, simbólica, convirtiéndose con él en el único arquitecto español maduro que, en aquellos momentos –y desearía, como creo, que sin haber sabido todavía quien era Venturi– hace un sofisticado ejercicio venturiano. Cuando los jóvenes de las promociones 70-73 reconocían la obra de Cabrero como positivamente inspiradora para sus preocupaciones, admiraban sus hallazgos metafísicos y surreales y hasta llegaban a que les gustara Sindicatos –edificio que parece ser muy difícil de entender para muchos– estaban empezando a liquidar de modo definitivo toda lucha en pos de la modernidad y erradicando el sagrado carácter de ésta. La Cruzada había terminado, y es curioso que vuelvan a aparecer de la Sota, primero, y Sindicatos, después, dándole a la Aventura una compositiva Simetría, tal y como si la Historia quisiera ironizar.

La "Escuela de Madrid" da cuenta oficialmente, a través de algunas de sus figuras, de cuál es su situación al cambiar la Década en el concurso privado para el Bankunión, en 1970. De la Sota eleva a un conceptualismo extremado su apuesta por la modernidad primera (13), mientras Fernández Alba y Julio Cano realizan ejercicios eclécticos, de transición –estaría tentado a decir– rompiendo con el esquema "moderno" del edificio de oficinas (de su imagen), sin llegar a enunciar las cualidades formales del "Building" como imagen urbana a gran escala que tanto volverá a preocupar en los setenta. El edificio ganador, el de Corrales y Molezún, se acerca tanto a un edificio convencional moderno –muro cortina, exhibición tecnológica–, como al difuso intento de lograr una imagen pregnante, una silueta, con la bóveda final. El diseño viene a resolverse, sin embargo, en un lenguaje caligráfico, anecdótico y, a veces, hasta disgregado: en él falta, en realidad, aquella encendida fe de los primeros tiempos. La "Escuela de Madrid" testifica, al empezar los setenta, el decidido fin de la Cruzada por la Modernidad que, como las guerras de ahora, acaba por falta de sentido, recursos y cansancio, sin necesidad de decretar ni rendición ni alto el fuego. El territorio ocupado está vacío; no quedan pertrechos nide vencidos ni vencedores; la lucha perdió su sentido, y tal vez algunos de los mejores capitanes apenas recuerdan bien cuál fue la verdadera Causa que encendió sus corazones. La consigna de "todos a casa" se cumplirá en silencio. La auténtica tragedia de la lucha no fue sólo comprender que el paraíso moderno era un espejismo que se desvanecía en cuanto se intentaba alcanzar, sino, sobre todo, comprobar, al volver exhausto a la retaguardia, que el tan anhelado objetivo ya no interesaba. Ya no era un ideal colectivo, sino que empezaba a ser, precisamente, todo lo contrario.

Acaso no sea casual que los primeros pasos de algo nuevo, de algo que supone un modo distinto de pensar, correspondan a las generaciones y posiciones más tangenciales a la Aventura Moderna, y no a sus protagonistas más centrales. Son el caso de las viviendas de Julio Cano en la Calle Basílica, primero, y de la ampliación de Bankinter, de Moneo y Bescós, después, que, como ya se ha comentado repetidas veces, suponen el cambio, casi diríamos que "oficial", del modo de pensar de la Escuela de Madrid. Esperemos que, con el tiempo, signifiquen un sabio aprovechamiento de la tradición, y una persecución de la calidad, –no de una evanescente verdad–, persecución que tendrá que asumir el carácter ecléctico inevitable de

people who would eventually embrace them would have been more powerful if they could have been directly linked to the experiences of their predecessors. The depth of the crisis following late-organicism would be more complex. One hiatus more, typical of the Spanish modern behaviour, would facilitate the self-biographical need of each generation and would avoid the strong, but natural, link.

For not only Kahn, tradition and History were the results of the crisis. There would also be a new commitment to primitive modernity, to real modernity, that besides, would have two different versions. It is as if, the Crusade Knights, having recognised the wrong late-organic path, proclaimed fidelity to the True and Original Principles as the only way to recover the real path that would lead them to the so longed-for and evanescent Paradise. Every reaction to the crisis would turn this last period of the Modern Adventure in a war of Taifas Armies, each one with a different goal and, in that sense, in an absolutely eclectic, and often erratic, culture.

One of the purist or primitivist versions would be the commitment to a revived modernity, supported on the, by then astonishing, examples of Stirling in Leicester and Cambridge and on how these works evoked an unequivocal and radical modernity, related even to the fantastical and beautiful architectures of the Russian constructivists (consider the Molezún seen in Herrera as a sui generis precursor). The generation from 1964 to 1969 would find a master in the, already old, Maravillas gym (1962) and in de la Sota in general, without too much distinguishing between a Mannerism similar to Stirling's and the neo-bauhaus manners, both present in Mr. Alejandro's (de la Sota) work. In any case, very recent architects such as Manuel de las Casas, Paco Alonso or Mariano Bayón, began their careers admiring the true modern to which de la Sota would have remained faithful (12), without being free, however, of the complications resulting from mixing with the other version that proclaimed the continuity of the same principles. Some of the last generations beyond 1969 should also find themselves represented in all these matters – and for having carried forward, even in the seventies, some of their misunderstandings, we must blame, in my view, the insecurity that certain positions or professional beginnings had. Fidelity, rather than to forms, to modern principles (function, technology, society) would give rise to the radical, but continuist, emergence of the neo-avant-gardes: Archigram, Alexander, supporters of prefabrication, enthusiasts of engineering, etc., etc. The echo of these questions, which represent the true and deadly crisis of the Modern Revolution, would mix in Madrid, as we said, with the modern young continuists and would empty them, in many cases, and in my opinion, of interest. Although the strict modern revival would survive in Madrid to the failure of those avant-gardes and become typical of the early seventies. The Banco de Bilbao by Oiza seems to be a penitence for the excesses of the terrible battle, going back, almost torturing itself, to the old fidelities. As for the younger ones, they would soon interpret rationalism in a disciplinary way, embracing figures such as Terragni and seeking a transformation willing to save modern heritage by using it to project in a different way.

De la Sota saw his lonely fidelity awarded by being acknowledged as the best modern captain, while Francisco Cabrero, another solitary, had built the building for the Arriba newspaper (in 1962), whose obvious urban value and order qualities would be recognised much later. As in the old Trade Union building, the urban role of the Arriba building is obvious for Cabrero, which makes him lay out a block facing the Avenue, orthogonal, in a Hilberseimer style, preparing its simple and meticulous façade for the figurative role that the city had allocated to it. In a later project, the Town Hall of Alcorcón (1973), the valuation as urban piece of, moreover, symbolic, becoming thanks to it, the only mature Spanish architect who, at the time –and I wish, as I believe, without knowing who Venturi was– accomplished a sophisticated Venturian exercise. When the young architects of the promotions of 1970-73 recognized Cabrero's work as positively inspirational for their concerns, admired they metaphysical findings and even liked the Trade Union building –a building that seems to be hard to understand for many– they were starting to eliminate definitely the whole fight in pursuit of modernity and to eradicate its sacred nature. The Crusade had come to an end, and it's curious how first de la Sota, and later the Trade Union building, appeared again, giving the Adventure a compositional Symmetry, as if History wanted to be ironic. The School of Madrid officially gives account, through some of its figures, of its situation when changing decade in the private competition for the Bankunión building, in 1970. De la Sota raises its commitment to the first modernity (13) to an extreme conceptualism, while Fernández Alba and Julio Cano make eclectic, transitional –I am tempted to say–, exercises, breaking with the "modern" outline of the office building



FIG.08.
Casa en la calle
de Honduras, de
Vázquez de Castro
y Sierra. (1967-
69). Gimnasio
del Colegio
Maravillas, de
A. de la Sota,
(1962).

(of its image), without enouncing the formal qualities of the "Building" [translator's note: in English in the original] as full-scale urban image that would, once again, be such a concern in the seventies. The winning building, by Corrales and Molezún, is so close to a conventional modern building -curtain wall, technology display- as to the vague attempt to achieve a pregnant image, an outline, with the final vault. The design is solved, however, in a calligraphic, anecdotic, and sometimes even dispersed language: it is lacking, actually, the fervent faith from the beginnings. The "School of Madrid" testifies, in the early seventies, the definitive ending of the Crusade of Modernity, which, as today's wars, ends up because of a lack of sense, resources and tiredness, without the need to surrender or declare a ceasefire. The occupied territory is empty, there's no supply left for the winners or losers, the fight has lost its sense and some of the best captains don't even remember which the real Cause that light up their hearts was. The slogan "everybody home" would be silently obeyed. The real tragedy of the fight was not only to understand that the modern paradise was a mirage that faded away when it was tried to reach, but, above all, to realise, when going back to the rear-guard, that the so longed-for goal was not interesting anymore. It was not a collective ideal anymore, but it was started to be quite the opposite. Maybe it is not a coincidence that the first steps of something new, of something that means a different way of thinking, belong to the generations and positions more tangential to the Modern Adventure and not to its main characters. It's the case of the housings by Julio Cano in Basilica street first, and the extension of the Bankinter building, by Moneo and Bescós later, which, as we've mentioned in other occasions, entailed the, we could say almost "official", change of the way of thinking of the School of Madrid. Let's hope that, with time, they mean a wise use of tradition, a pursuit of quality (not of an evanescent truth) - a pursuit that will have to embrace the unavoidable eclectic nature of our culture. But this is another story that we better leave for another occasion. For our colleagues who lived the Adventure of Modern Architecture and who, prey of their own passion, eventually found themselves deprived of the dreamed-of Paradise, we have only admiration. Since there's no better Paradise than the one naturally lost: while seeking and longing for it, the Madrilanian architects wrote a condensed and fascinating history of Architecture. Their mistakes were no others than the ones destined to them as inherent to their confusing era - mistakes that were, we could say, social, collective. Above them, and for History, their dedication and talent shine brighter (14).

nuestra cultura.

Pero esto es ya otra historia, que será preciso dejar para mejor ocasión. A nuestros compañeros que vivieron la Aventura de la Arquitectura Moderna y que, víctimas de su propia pasión, se encontraron al final desposeídos del Paraíso soñado, sólo nuestra admiración. Pues no hay mejor Paraíso que el naturalmente perdido: al buscarlo, al ansiarlo, los arquitectos madrileños escribieron una apretada y fascinante historia de la Arquitectura. Sus errores no serían otros que aquéllos que le estaban destinados como propios de su equivocada época, errores, podríamos decir, sociales, colectivos. Por encima de ellos, y para la Historia, brillan tanto su dedicación como su talento (14).

(1) V . Rafael Moneo . "28 Arquitectos no numerarios" , en Arquitecturas Bis 23-24 , 1978.

(2) Con esta frase, como con la de "Escuela de Madrid", nos referimos al grupo de arquitectos de los que luego se hablará. La expresión "Escuela de Madrid", que no tiene, desde luego, ninguna relación con la institución académica, se acuñó en los años 60 aplicada a este grupo que la revista "Nueva Forma " divulgó. En este sentido la usaremos.

(3) V . nota 2.

(4) V . Antón Capitel , "Algunas ideas en torno a la obra de Alejandro de la Sota" , e n Arquitectura , Nov-Dic. 1981.

(5) Ibid.

(6) V . Antón Capitel , "La obra de Antonio Fernández Alba en el interior de la aventura español a moderna", Catálogo de la exposición de A . F. A, Dirección General de Bellas Artes , 1980.

(7) Dicho escándalo tuvo e n Madrid bastante relieve . Recuérdese la polémica, en las páginas de la revista ARQUITECTURA , entre los artículos de Félix Candela - durísimo crítico de Utzon- , y de Rafael Moneo -apasionado defensor-.

(8) E l Premio C.O.A.M fue concedido ya en los años setenta.

(9) Ya había hecho notar esto en el artículo "Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo", en ARQUITECTURA , mayo-junio de 1982.

(10) Recuérdese el papel de Luis Peña en las actividades culturales del Colegio de San Sebastián de los primeros años setenta , al cargo de los arquitectos Gara y yLinazasoro.

(11) V . Antón Capitel , artículo citado en la nota 9.

(12) V . Antón Capitel , artículo citado en la nota 4 , con referencias al mismo tema.

(13) V . Antón Capitel , artículo de la nota 4.

(14) No se entienda que las arquitecturas citadas en el texto son aquéllas que el autor considera mejores. Son: tan sólo las que, por su carácter vanguardista, permiten analizar bien el desarrollo de la Aventura Moderna. Arquitectos como Carvajal, Casariego, Inza, Ruiz de la Prada, etc., etc., etc., tienen construida una obra espléndida, aunque menos expresiva para el análisis que se hace. Lo mismo ocurre con otras obras muy importantes de los autores que sí se citan. Naturalmente el texto, si fuera más exhaustivo, podría matizar su análisis y dar entrada a muchos más ejemplos.