

Un nuevo contexto cultural. España, 1977: dos exposiciones de dibujos de arquitectura

A New Cultural Context.

Spain 1977: Two Exhibitions of Architectural
Drawings

investigación — María Álvarez García

pp. 036-049

Resumen

Después de la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, España afrontó un proceso de transición política hacia la democracia. Este momento estuvo enmarcado por el contexto internacional de crisis disciplinar de crítica a la modernidad. En España, este nuevo contexto cultural se filtraría a través de dos exposiciones de dibujos de arquitectura, que contribuyeron a desatar un debate en el país sobre la propia disciplina, la crisis de las escuelas y la situación profesional.

Palabras clave: dibujo, exposiciones, disciplina, academia, profesión, racionalismo, historicismo, posmodernidad

Abstract

After the death of the dictator Francisco Franco in 1975, Spain underwent a transition to democracy. This political moment was marked by the international context of the disciplinary crisis of the critique of modernity. In Spain, this new cultural context was captured in two exhibitions of architectural drawings, which provoked a domestic debate on the discipline, the educational crisis and professionalism.

Keywords: drawing, exhibitions, discipline, academy, profession, rationalism, historicism, postmodernity

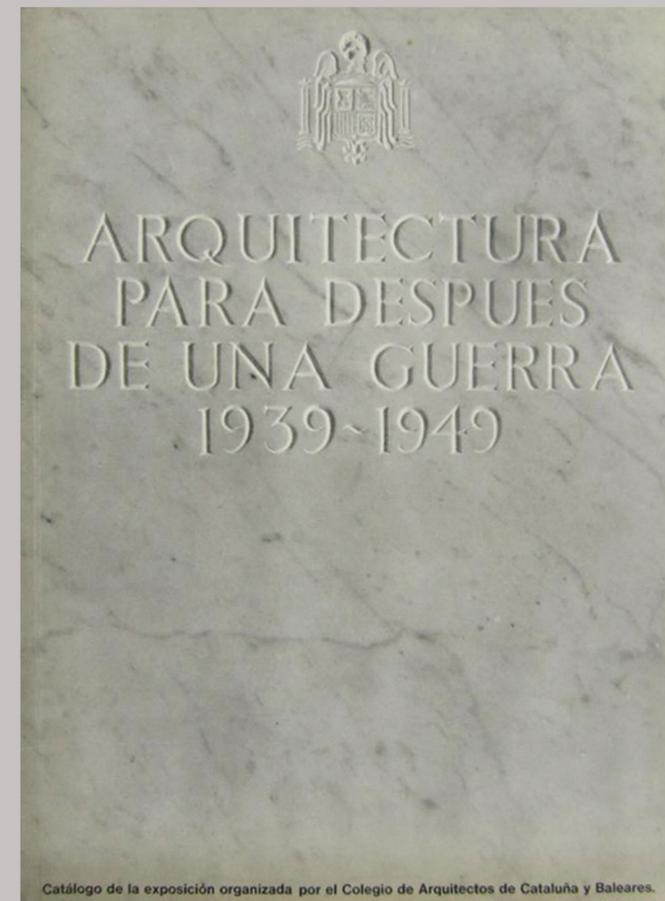
La entrada en la era del posmodernismo se anunció, según Peter Eisenman, por medio de dos acontecimientos: la exposición de 1973, *Architettura Razionale*, en la *Triennale* de Milán, y la exposición sobre la École des Beaux-Arts, dos años más tarde, en el MoMA de Nueva York. Ambas muestras habían venido a representar respectivamente “el revival del neoclasicismo y de la Beaux-Arts como sustitución a la continuidad [...] de la modernidad.”¹ La primera de ellas, al afirmar que “la arquitectura sólo podría articularse a partir del regreso de la autonomía o de la pura disciplina;” la segunda parecía defender que “el futuro se [encontraba] paradójicamente en el pasado,” para proponer de nuevo el uso ecléctico de los estilos históricos que se había realizado en el xix.²

De modo similar, en España se celebraron dos exposiciones en 1977. El 25 de enero se inauguró, en el Palacio Nacional de Montjuïc, la exposición conmemorativa del centenario de la Escuela de Arquitectura de Barcelona,³ mientras que el 28 de septiembre, en la Fundación Miró de la misma ciudad, se abrió *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*.⁴ Aquella celebraba los cien primeros años de historia de la Escuela de Arquitectura de Barcelona a través de la muestra de mil dibujos; la segunda aspiraba a reconsiderar la arquitectura producida en España durante el periodo de la autarquía a través de cien láminas.

Revisionismo radical

Aunque aparentemente opuestas, las dos tendencias que señaló Eisenman articularon la amplísima revisión de materiales gráficos que caracterizó al panorama arquitectónico internacional desde la segunda mitad de la década de los setenta, y cuyos orígenes, Helena Iglesias, catedrática de la Escuela de Madrid, ha situado en los preparativos para la celebración del Bicentenario de los Estados Unidos.⁵ Muchas instituciones participaron en esta revisión histórica abriendo sus gabinetes de dibujo al público y editando paralelamente numerosas publicaciones.⁶ Jean Leymarie, director de la Academia de Francia en Roma, lo apuntó en la presentación de *El dibujo*,⁷ en referencia al renovado interés por parte de bibliotecas, museos y academias en dar a conocer periódicamente sus tesoros, “durante tantos años reservados únicamente a los iniciados.” De este modo, las exposiciones y las publicaciones sobre el dibujo se multiplicaban, “coincidiendo con la reviviscencia y la especificación de la actividad gráfica, para responder a la creciente curiosidad que despierta una disciplina que, aunque confidencial, es del todo esencial.”⁸

Esta nueva revisión histórica se presentaría como respuesta al supuesto rechazo de la historia que había patrocinado la ortodoxia moderna. Como señaló Reyner Banham, con la llegada de la modernidad, “por primera vez en la historia, el mundo de lo que es ha descubierto que lo que puede ser ya no depende de lo que ha sido.”⁹ Gracias a la confianza depositada en la técnica, que hacía posible inventar sin referencias al pasado o a los modelos de autoridad, a mediados del siglo xx se pudo afirmar que “la batalla de la arquitectura moderna había sido ganada.”¹⁰



Portada del catálogo *Arquitectura para después de una guerra, 1939-1949*

Así, la afluencia de exposiciones revisionistas durante la década de los sesenta se planteó como respuesta a una crisis disciplinar acusada especialmente en las escuelas de arquitectura, en crisis, precisamente, ante la falta de referentes. En este sentido, la exposición monográfica de la Beaux-Arts que tuvo lugar en el MoMA vino a ser la prueba de que la modernidad no era la única posible referencia histórica para el ejercicio del proyecto. Poco a poco, a través de estas exposiciones, que continuaban la línea crítica ya iniciada en los sesenta, iría fraguando en un público más amplio la necesidad de revisar la validez de los postulados de la modernidad. En numerosas ocasiones se señalaba la poca relación que su vocabulario de formas tenía con el público en general, y esto, según lo había enfatizado Robert A. M. Stern, estaba directamente relacionado con la “obsesión de los protagonistas de la modernidad con la abstracción.”¹¹ Por ello, las numerosas exposiciones que mostraban los bellos dibujos de la escuela francesa o de los premios de Roma, o los sublimes levantamientos de las arquitecturas clásicas grecorromanas, lo hacían con la intención de apelar a sus aspectos simbólicos para así recuperar precisamente la supuesta conexión perdida con el público.

Sin embargo, tanto las omisiones como la clara intencionalidad en el estudio de la tradición realizadas por la exposición del MoMA serían debatidas. Un año después de la publicación del catálogo en 1977, la revista *Architectural Design* publicaría un monográfico dedicado a la Beaux-Arts¹² en el que Robin Middleton analizaba cómo la escuela francesa no había establecido un sistema únicamente basado en la producción de bellos dibujos, sino que se trataba de un sistema extremadamente afianzado en la composición, y cuyas técnicas habían sido ampliamente diseminadas en el siglo XIX gracias a la obra de Durand. La “racionalidad” presente en los diseños en planta producidos en la escuela francesa probaba la necesidad de clarificar los lazos de la modernidad con el pasado. Como Arthur Drexler había afirmado:

Al final del tercer cuarto de siglo, las bases teóricas de la arquitectura moderna son, al igual que las teorías que derrocó, una colección de opiniones recibidas. Creemos que sabemos lo que es la arquitectura moderna —aunque es notoriamente difícil de definir— y en qué se diferencia de aquello que la precedió; pero ya no estamos tan seguros de en lo que se debería convertir ni tampoco de cómo debería enseñarse.¹³

Un nuevo proyecto histórico

Las dos exposiciones que tuvieron lugar en España en 1977 se enmarcan en este contexto internacional de crítica a la modernidad. Se trata de una actitud iniciada en el país con anterioridad a la muerte del dictador en 1975, ya que durante los últimos años del franquismo ya se había desatado un incipiente interés por una reconsideración disciplinar definida en una doble vertiente: por una parte, la revisión tanto de la enseñanza de la arquitectura —en permanente crisis desde la década de los sesenta— como de la situación profesional del arquitecto; por otra, se había generado un creciente interés,

influidos por el contexto teórico italiano de crítica ideológica, en torno a la reflexión sobre la producción arquitectónica del franquismo, en especial de su primera etapa, el periodo de la autarquía. En un contexto político marcado por la transición democrática, ambas inquietudes se materializaron en España en dos eventos: la *Exposición Conmemorativa del Centenario de la ETSAB, 1875/76-1975/76*¹⁴ y la muestra *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*.

El año comenzaba con la conmemoración del Centenario de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. La exposición fue organizada por la Cátedra de Composición II de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), dirigida por Ignasi de Solà-Morales. Ésta había sido el resultado de una serie de debates sobre la enseñanza que había tenido lugar en el curso académico 1974-75.¹⁵ Los primeros años de la década habían sido especialmente convulsos para la escuela catalana, la cual tuvo que afrontar agitados protestas universitarias, cierres temporales de la universidad y el nombramiento desde Madrid de D. Javier Carvajal Ferrer como director-comisario ante la renuncia de D. Leopoldo Gil Nebot.¹⁶ De tal manera que el intenso debate en torno a la crisis de la enseñanza de la arquitectura se fraguó en un contexto revolucionario de protestas universitarias particularmente radicalizadas en Barcelona.

Esta preocupación por la enseñanza de la arquitectura y la crisis de la Escuela se venía arrastrando desde la década anterior. En los años sesenta, con anterioridad incluso a los acontecimientos de mayo del 68, comenzaron a surgir algunas voces discrepantes tanto con la situación escolar como con la situación profesional. Los debates en las revistas especializadas ya mostraban la preocupación ante la creciente tecnificación de las enseñanzas de la arquitectura, así como ante la incipiente masificación de las escuelas derivada del aumento en la demanda de técnicos especializados capaces de dar respuesta a los planes de desarrollo económico del gobierno tecnocrático de la dictadura. De tal manera que en estos años se observa un cambio de valores en la educación del arquitecto, en detrimento de su “educación humanística” y su “aprendizaje artístico” como “núcleo fundamental donde el arquitecto iniciaba y desarrollaba su educación creadora”¹⁷ y, por extensión, en menos-cabo de su capacidad crítica.

Con estos antecedentes, el debate en los años setenta se orientaría precisamente hacia un mejor análisis de la figura profesional. En el caso de Barcelona, los alumnos de la Escuela se manifestaron abiertamente en contra de las amplias responsabilidades técnicas que debían asumir los arquitectos y trataron de proponer un modelo profesional más especializado en el diseño.¹⁸ Se trataba de huir de aquella actitud profesional extremadamente “conservadora y reaccionaria inadecuada en los tiempos actuales para afrontar los cometidos ideológicos del nuevo ambiente y descalificada de forma evidente por su práctica más inmediata, la construcción espacial de la ciudad.”¹⁹ De este modo, surgirían numerosas iniciativas tanto en el campo de la teoría —reflejadas, por ejemplo, en las revistas *2C. Construcción*



Fotografía de la *Exposició Conmemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*. Fotografía: Lluís Casals



Fotografía de la *Exposició Conmemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*. Fotografía: Lluís Casals

Manuel Vega i March, Panteón Real, ejercicio final de carrera. Acuarela y tinta, 130 x 94 cm, 1891. Ejercicio clasificado en la primera etapa de la ETSAB, "Hacia la nueva Barcelona, 1875-1917." Archivo Gráfico de la Biblioteca de la ETSAB-UPC

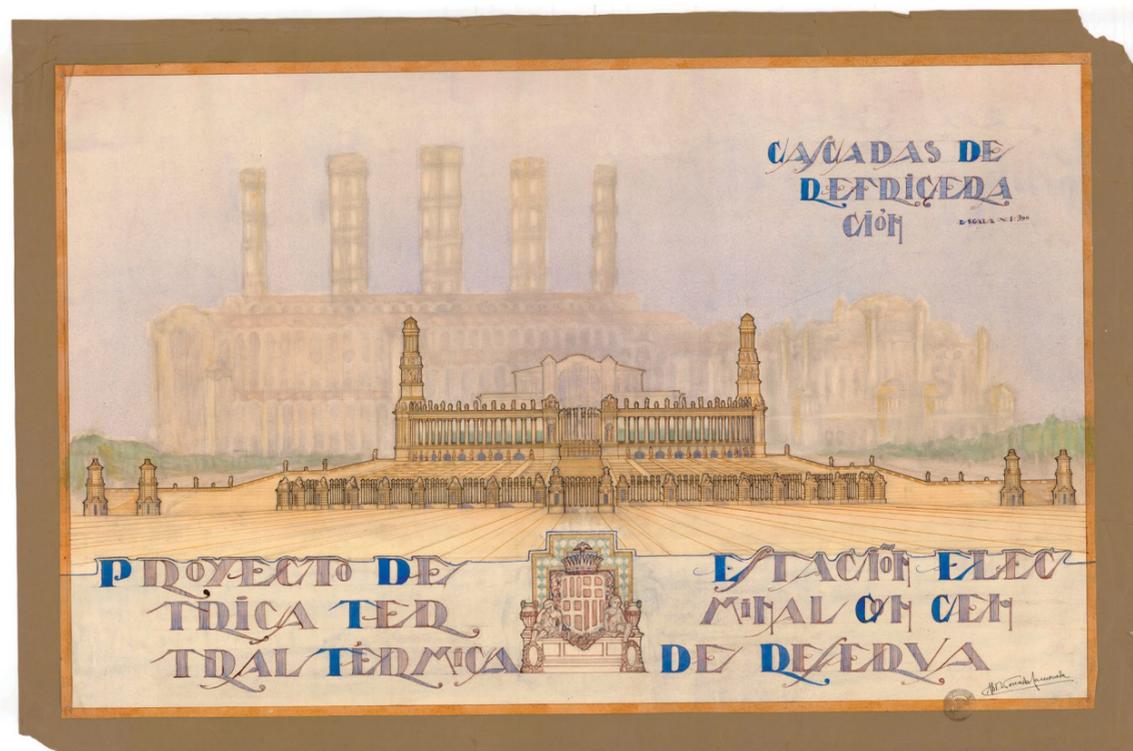


de la Ciudad, Carrer de la Ciutat o Arquitecturas Bis— como en la pedagogía, entre las cuales cabe destacar el Laboratorio de Urbanismo bajo la dirección de Manuel Solá-Morales o el curso de Urbanística II bajo la dirección de Manuel Torres Capell.²⁰

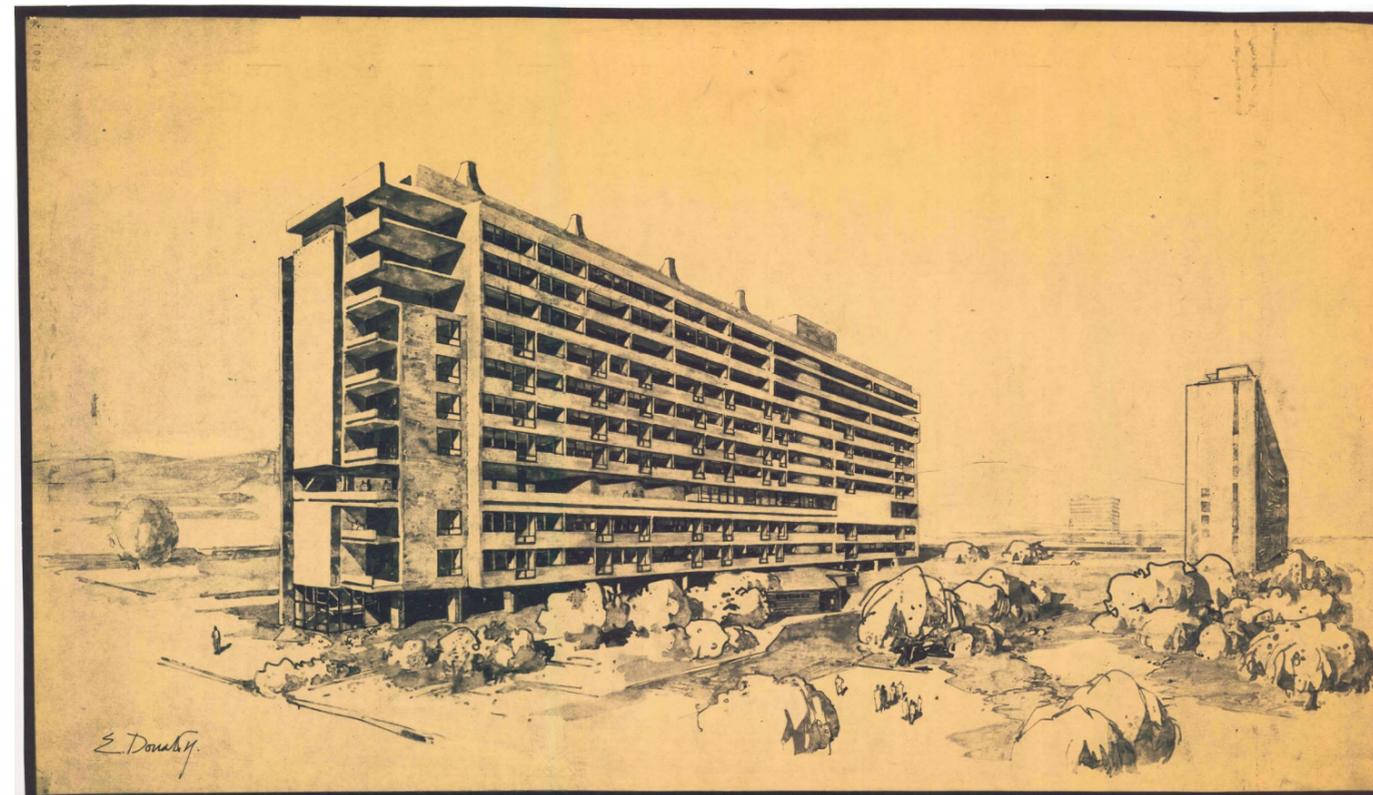
Por ello, la revisión de los primeros cien años de historia de la Escuela de Arquitectura de Barcelona se propuso como misión fundamental el retorno a una "línea crítica."²¹ De hecho, la propuesta de una "escuela crítica" se planteó como la única alternativa a la presente "escuela tecnocrática."²² En la exposición del centenario, esta actitud se tradujo en una aproximación histórica realista, distanciada de posicionamientos nostálgicos o triunfalistas, habituales en la celebración de "centenarios." El uso realista de la historia significaba:

[L]a comprensión dialéctica de lo sucedido como estructura que condiciona el presente, como esclarecimiento de las situaciones actuales, como herramienta para el diseño de una acción futura, de una intervención en el actual tejido de fuerzas que configuran nuestro entorno.²³

Y es precisamente por ello, por su necesidad de no constituir una historia estéril, que se consideró tan importante el organizar la muestra de acuerdo a una "historia externa" de la institución.²⁴ Esto suponía que, en vez de analizar



Ramón Forcada i Ramoneda, Proyecto de estación eléctrica terminal, con central térmica de reserva. Acuarela y tinta, 97 x 62 cm, 1920. Ejercicio clasificado en la segunda etapa de la ETSAB, "Hacia la mayor Barcelona, 1917-1953." Archivo Gráfico de la Biblioteca de la ETSAB-UPC



Emili Donato, Bloque de apartamentos. Tinta, 75 x 54 cm, c. 1960. Ejercicio clasificado en la tercera etapa de la ETSAB, "Hacia la gran Barcelona, 1953-1976." Archivo Gráfico de la Biblioteca de la ETSAB-UPC

los distintos métodos pedagógicos o los contenidos de las asignaturas —es decir, una "historia interna"— la exposición pretendía presentar "una historia cuya primordial consideración es la Escuela como anticipo y reflejo de la actividad profesional, estrechamente condicionada ésta por las estructuras político-económicas vigentes."²⁵

A ello contribuiría enormemente el proyecto arquitectónico de la muestra, realizado por los arquitectos Jordi Garcés y Enric Soria. Ellos fueron los encargados de construir una "imagen" de la Escuela de Barcelona a través de los materiales de su archivo, mil dibujos de arquitectura desplegados sobre treinta largas mesas cubiertas con manteles blancos. Esta disposición democrática, en la que todos los dibujos se mostraban del mismo modo, aspiraba a presentar un contexto en el que unas etapas no predominasen sobre otras, sino que se entendiera que cada fragmento formaba parte de una historia común, de la que sería muy difícil extraer una imagen totalizadora y que favorecía más los posicionamientos parciales. Incluso el contrapunto que produjo el introducir la figura de cera de Antonio Gaudí en medio del mar de materiales gráficos, sentado en un sillón frente a sus dibujos de estudiante, enfatizaba esa aproximación en la que el maestro no se entendía como un genio aislado o "un exabrupto de la naturaleza humana, sino el resultado, ciertamente singular y de una capacidad muy por encima de lo corriente, de las condiciones, los planteamientos de ciertos sectores de la sociedad de su tiempo."²⁶

Un proyecto expositivo que coincidía con un proyecto histórico consciente de sus propias limitaciones, pero que, a la vez, señalaba la importancia de su propio quehacer; ya que como concluyeron los propios organizadores, "no hay práctica sin memoria."²⁷ Y fue precisamente esta aproximación al estudio de cada etapa de la Escuela lo que permitió establecer el principal argumento de la muestra, el cual partía de la propia lógica académica:

Una escuela de arquitectura estatal no es nunca un lugar de creación vanguardista. Casi nos atreveríamos a decir que es el lugar opuesto estructuralmente a estos tipos de experimentos culturales [...] La historia de las rupturas de los códigos establecidos, de las propuestas más imaginativas, del trabajo de los grupúsculos iconoclastas pasa pocas veces por instituciones como la nuestra. Su influencia y su peso cultural es fruto de otros



Fotografía de la *Exposició Comemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*. Fotografía: Lluís Casals



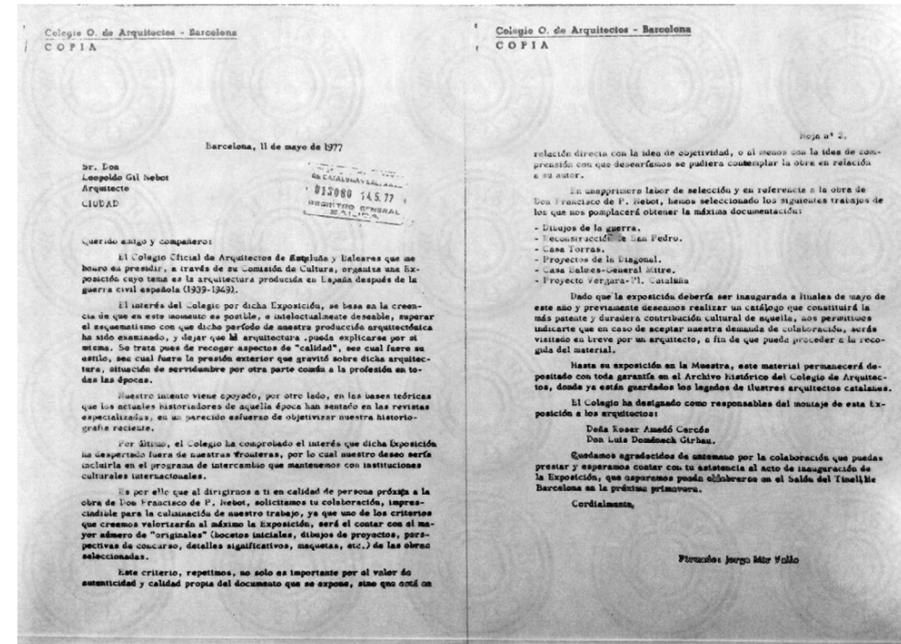
Fotografía de la *Exposició Comemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*. Fotografía: Lluís Casals

mecanismos. Su pervivencia, su conexión con los aparatos de Estado, mediada por la vía administrativa y su carácter de clase, homogéneo con el de toda la universidad, hace de esta institución algo de interés, no tanto por el carácter pionero que puedan lograr, sino por su carácter creador de la infraestructura cultural con la que la producción de la ciudad se realiza.²⁸

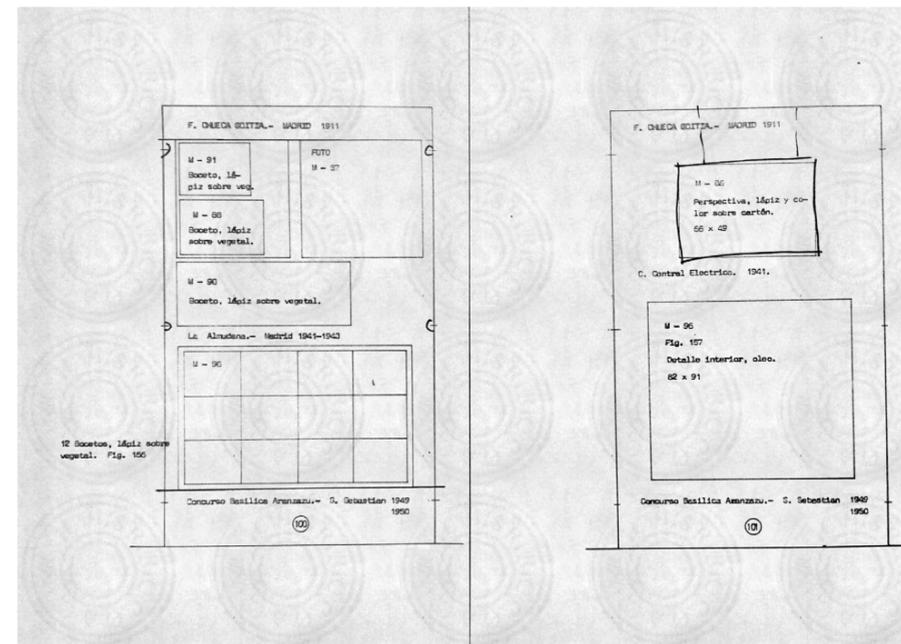


A diferencia de la exposición conmemorativa del centenario de la Escuela, en la que los dibujos fueron presentados por los organizadores como los materiales capaces de revelar esa “infraestructura cultural,” es decir, repletos de carga ideológica, en el caso de *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, los comisarios aspiraron a mostrar los dibujos del primer franquismo vacíos de cualquier ideología. De hecho, en las cartas enviadas desde el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares (COACB) para solicitar los materiales requeridos para la exposición, se apuntaba con claridad la intención de “dejar que la arquitectura [pudiese] explicarse por sí misma.”²⁹ Se trataba de recoger “aspectos de ‘calidad,’ sea cual fuere su estilo, sea cual fuere la presión exterior que gravitó sobre dicha arquitectura,”³⁰ en un gesto que compartía con aquella parte de la crítica internacional el interés por distanciarse de una crítica ideológica para reclamar así la autonomía disciplinar. De ahí la importancia de que el material fuera original (“bocetos iniciales, dibujos de proyectos, perspectivas de concurso, detalles significativos, etc.,”) ya no sólo por la importancia del “valor de autenticidad y calidad propia del documento que se expone,” sino porque este criterio estaba en relación directa “con la idea de objetividad, o al menos con la idea de comprensión con que deseáramos se pudiera contemplar la obra en relación con su autor.”³¹ Sin embargo, este vaciado ideológico pronto se demostraría problemático.

El COACB encargó el montaje de la exposición a los arquitectos catalanes Roser Amador y Lluís Domènech, quienes con la ayuda de Antón Capitel y Carlos Sambrićo desde Madrid construirían su principal argumento: la existencia de una línea de continuidad entre la arquitectura de antes y después de la guerra civil. Se marcaba entonces una clara aproximación ideológica, ya que el conflicto bélico dejaba de entenderse como la gran ruptura con la arquitectura racionalista de los años treinta, que había encarnado “los ideales de la democracia,” tras la cual se había dejado un vacío para la “eclosión definitiva” de la arquitectura moderna producida en el país durante los cincuenta. Según los organizadores, se podía trazar una línea de continuidad entre ambos momentos históricos a través de la lectura específica que esta exposición propondría de las arquitecturas, tanto construidas como dibujadas, de la década de los cuarenta.³² Cien dibujos sirvieron para demostrar que las “figuraciones historicistas” y académicas, que parecieron presentarse “como alternativa tajante a la abstracción de la arquitectura del movimiento moderno europeo que se había introducido en España como uno de los componentes culturales del período 1925-1936,”³³ habían servido “como ropaje” para vestir “conceptos racionalistas encubiertos.”³⁴



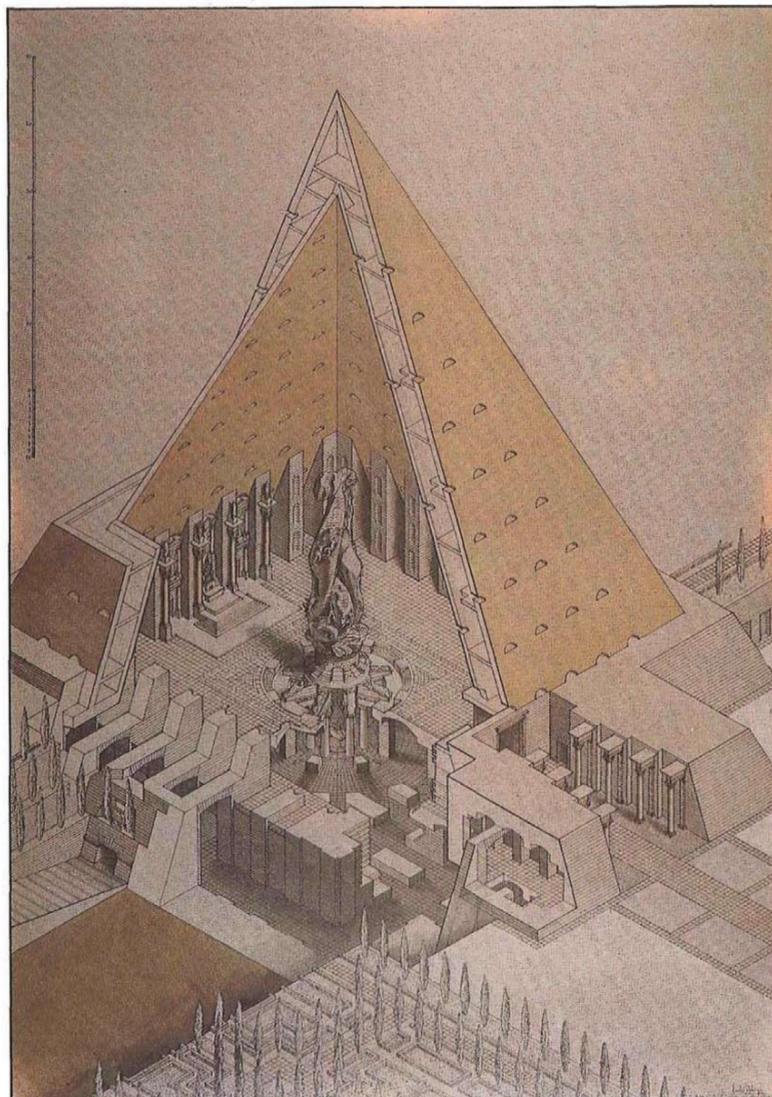
Carta de Jorge Mir Valls a D. Leopoldo Gil Nebot, 11 de mayo de 1977. Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Delegación de Barcelona



Esquema de distribución del montaje en paneles para la exposición *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*. Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Delegación de Barcelona

Esta tesis había sido previamente ensayada, tanto en la exposición conmemorativa del centenario de la ETSAB,³⁵ como en los ciclos de conferencias organizados por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares entre marzo y abril de 1976,³⁶ algunas de las cuales fueron recogidas en el número monográfico “Ideología y Poder” de la revista *Arquitectura*.³⁷

La división de materiales entre los arquitectos de Madrid y los de Barcelona no impidió la elaboración de un argumento común a través de la presencia del academicismo; sin embargo, este academicismo mostraba particularidades en cada uno de los núcleos. En Madrid, Antón Capitel explicó este concepto a través del clasicismo presente en los proyectos de arquitectos como Luis Moya o Francisco Asís Cabrero. En este último señaló cómo los conceptos clasicismo y academicismo se hermanaban con la racionalidad:



Basilica del sueño. Axonometría seccionada.

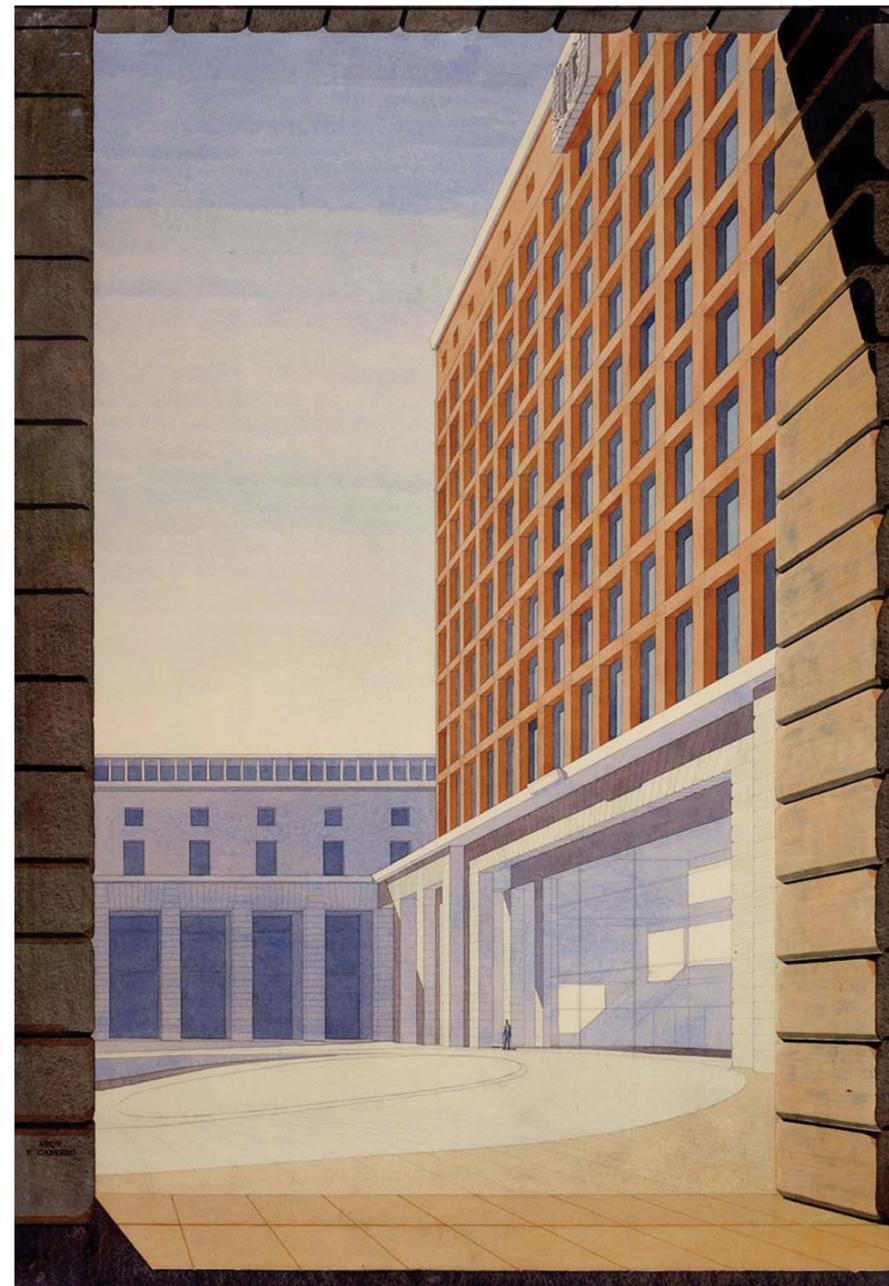
Luis Moya, Sueño arquitectónico para una exaltación nacional. Perspectiva seccionada. Gouache sobre cartulina, 100 x 70 cm, 1937. Fuente: Antón Capitel, *La arquitectura de Luis Moya Blanco* (Madrid: COAM, 70)

“He aquí lo que se consigue si se olvida tanta decadencia historicista y se entiende al clasicismo como lo que siempre fue: la búsqueda de la percepción a través de la racionalidad más absoluta.”³⁸ Es más, sería en los proyectos no construidos donde, a través de una denominada “experimentación académica,” se acentuaba más, si cabe, la unión del academicismo con una racionalidad clásica.³⁹

Por su parte, en Barcelona, se descubría una arquitectura que presentaba, según apuntaron los organizadores, una mayor “normalidad” en los temas, que a su vez se correspondía con una mayor “normalidad” del lenguaje arquitectónico. En este sentido, el academicismo se mostró como un método seguro para proyectar⁴⁰ más que para transmitir algún tipo de significado representativo; es decir, se adoptaba una postura realista. Sin embargo, pese a las diferencias que se observan en Barcelona en esta actitud académica y racional –que van desde el lenguaje “seguro de sí mismo” de Eusebio Bona y de F. de P. Nebot, hasta posiciones “más intelectuales,”

como la de Folguera o Duran i Reynals–, ambas ciudades defendieron dicha postura como garante de la autonomía disciplinar. Así lo subrayó Antón Capitel:

[...] todos ellos, pues, al margen de sus preferencias disciplinares y de su antiguo historial, recogieron el pensamiento y el lenguaje académico como único patrimonio común y como disciplina específica, esto es, como aquello que todos ellos y sólo ellos sabían emplear [...] Era preciso no perder la Academia, pues ella podía cumplir un doble objetivo: aparecer como una necesaria opción ante una arquitectura “roja” y presentar a los arquitectos como cuerpo profesional imprescindible para la construcción de una paz del régimen; pues el lenguaje académico era específicamente suyo, ningún otro cuerpo profesional, ningún otro instrumento podía sustituirlos. Sólo ellos detentaban la Academia como sistema codificado y preciso, amplio, capaz de acometer y resolver cualquier tema que se presentara.⁴¹



Francisco de Asís Cabrero, Concurso para el edificio de sindicatos de Madrid, 1949. Perspectiva. Gouache, 101x72 cm. Fuente: Antón Capitel, “Arquitectura para después de una guerra,” *Arquitectura* 206-207 (1977), 94

Sin embargo, más allá del alegato sobre la autonomía disciplinar de la mano de un racionalismo académico, lo que la crítica especializada cuestionaría más de la muestra –tanto ayer como hoy–⁴² fue la selección de materiales para justificar la continuidad del racionalismo antes y después de la Guerra Civil española; es decir, la difícil comparación establecida entre las propuestas racionalistas de los años 30, como las arquitecturas del GATEPAC,⁴³ y el racionalismo presente en algunas obras de los años 40 seleccionadas para la exposición. Concretamente, en 1979, la polémica se desató en el ya famoso debate teórico en las páginas de *Arquitecturas Bis*, encabezado por Helio Piñón y Tomás Llorens, quienes consideraron “inaceptable” el vaciado ideológico de la arquitectura de los primeros años del franquismo.⁴⁴ Tanto Carlos Sambricio como Ignasi de Solà-Morales contestaron a la crítica en las mismas páginas de la revista reafirmando sus posiciones. Sin embargo, más allá de la falta de acuerdo entre ambas generaciones, la polémica generada hizo que se consolidase en España, por una parte, un contexto cultural de crítica a la modernidad que, ciertamente, importaba sus posicionamientos tanto desde Italia como desde América, y por otra, la discusión reflejaba, ya no sólo las contradicciones



L. Bonet Garí, Perspectiva del Banco Vitalicio de España. Barcelona, 1936-46. Fuente: *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 121 *Arquitectura para después de una guerra* (1977), 41

internas de una exposición concreta, sino las que se podían encontrar en el “proyecto histórico” organizado en torno a la crítica de la modernidad, en la que se insertaron precisamente estas muestras revisionistas.

La recuperación disciplinar

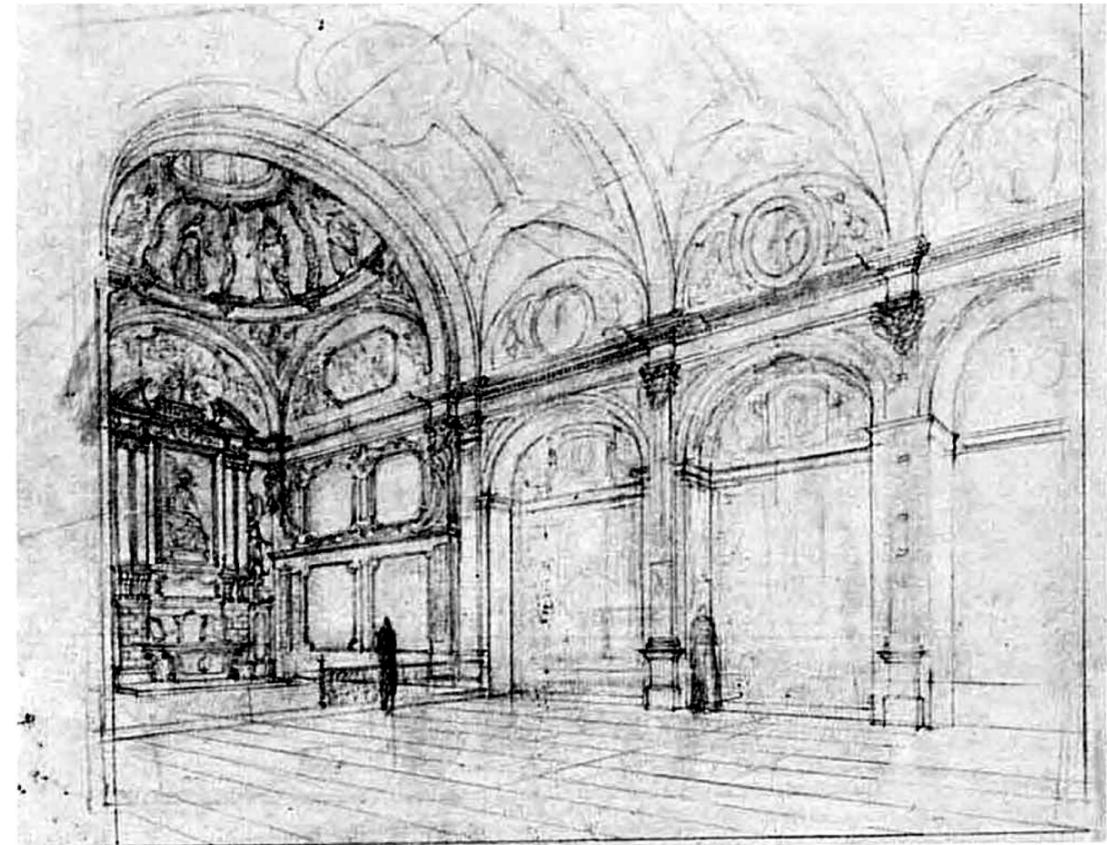
La condición posmoderna, como apuntaría Simón Marchán Fiz, “está atravesada por una tensión que cristaliza entre la añoranza de un orden o la nostalgia clasicista de las variantes neorracionalistas [...] y la diseminación ecléctica.”⁴⁵ Esta tensión, que a pesar de mostrar que ese “corpus añorado” no es más que una ilusión —síntoma y reflejo de la fragmentación contemporánea—, revela un anhelo por la “denostada Academia,” la cual, a su vez, no fue más que el reflejo de la situación de crisis permanente en la que parecía sumida la enseñanza de la arquitectura. En la segunda mitad de los años setenta, ante el fin de la dictadura y con la democracia como horizonte cercano, la posibilidad de una renovación tanto escolar como disciplinar se asumió con una actitud crítica a la vez que optimista. En este sentido, a diferencia del resto de exposiciones revisionistas que abundaron en el contexto internacional, las españolas trataron intencionadamente de alejarse de postulados triunfalistas. Por el contrario, se presentaron como ejercicios de crítica, que mostraban una actitud histórica “realista” que, como hemos visto, está presente en los argumentos de ambas exposiciones.⁴⁶ Esta actitud fue posible gracias a la presencia de gran cantidad de materiales gráficos, los cuales permitieron leer “materialmente” una historia compleja y no exenta de contradicciones.

En medio de la crisis disciplinar, el discurso teórico generado en torno a estas exposiciones situaba una vez más la especificidad de la actividad profesional en lo dibujado. Como ha apuntado Oriol Bohigas en referencia a la exposición de la arquitectura de la autarquía:

[...] la exposición es una llamada apasionada a la calidad del dibujo como instrumento autodidacta, comunicativo y retórico, que llega ahora con una extraordinaria oportunidad, después de tantas tergiversaciones sucesivas [...], desde la caída del prestigio del dibujo académico en el equívoco sociológico de los 60, hasta el reencuentro pseudovanguardista.⁴⁷

El arquitecto, que dirigiría la Escuela de Arquitectura de Barcelona desde el año 1977 hasta el 1980 —precisamente durante el periodo de la redacción de su nuevo plan de estudios de 1979— llevaría a cabo en la escuela una reestructuración tanto del profesorado como de las asignaturas; en ella invitaba literalmente a la recuperación del “rol académico” del dibujo.⁴⁸ Esta actitud permeó el panorama escolar español desde finales de los setenta hasta inicios de los noventa y dio origen a una de las producciones gráficas más brillantes de su historia.

Las dos exposiciones españolas supusieron un punto de inflexión en la crisis disciplinaria de la arquitectura en España coincidieron con el optimismo derivado del contexto de transición democrática, la revisión de la modernidad y la renovación de las escuelas de arquitectura.⁴⁹ Sin embargo,



R. Duran i Reynals, Dibujos de iglesias, 1939-1949. Fuente: *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 121 *Arquitectura para después de una guerra* (1977), 42

estas reformas no plantearon un cambio revolucionario, sino un posicionamiento caracterizado por una actitud de “dentro y contra” que partía de la lógica institucional, pero intentaba a su vez modificarla. En el caso del centenario de la ETSAB, la exposición proponía una actitud de renovación escolar que tuviese en cuenta la “enorme inercia” que representa una institución estatal: debía olvidarse “el ensueño de pensar que la universidad [pudiese] ser un instrumento de vanguardismo cultural.”⁵⁰ Sería suficiente con que la escuela “estuviese a la altura de sus responsabilidades para hacer de ella un instrumento enormemente eficaz, a medida que la realidad ofrezca posibilidades.”⁵¹ Es decir, la renovación debía proponerse desde los mismos mecanismos que constituyen las instituciones educativas. Es en este sentido que la recuperación de la lógica académica a través del dibujo cobraba todo su significado. Del mismo modo, no es extraño que esta actitud surgiese también en los planteamientos de *Arquitectura para después de una guerra* para justificar la posible estrategia adoptada por los arquitectos del primer franquismo. Artículos del catálogo como el de Carlos Sambricio, “... ¡Qué coman República! introducción a un estudio sobre la reconstrucción en la España de la posguerra,” indagan precisamente en esta actitud de resistencia de unos profesionales que, a través de sus propias herramientas —esto es, de la lógica académica— trataron de introducir una postura crítica contra el régimen: presentar intencionadamente un supuesto enmudecimiento ideológico a través de un “racionalismo encubierto.”

En definitiva, estas muestras tomaron como principales protagonistas a los materiales gráficos para invitar a una reflexión sobre la autonomía disciplinar, la figura profesional o la transmisión del conocimiento arquitectónico; pero sobre todo, en un clima de optimismo ante las inminentes reformas institucionales con la llegada de la democracia, ambas exposiciones examinaron posibles caminos y argumentos que permitiesen en la escuela, y por extensión en la profesión, una reforma radical (del latín *radix*), esto es, desde su misma “raíz” de instituciones sujetas a los mecanismos del Estado. Estas exposiciones contribuyeron a crear en España un nuevo contexto cultural que filtraría los planteamientos de un debate internacional, influyendo de manera fundamental no sólo en los postulados teóricos de la producción arquitectónica española del último cuarto del siglo xx, sino en la reflexión en torno a la elaboración de los planes de estudio y en la definición profesional.

María Álvarez García
 Doctora en Arquitectura
 Escuela Técnica Superior de Arquitectura
 Universidad de Navarra
 MA in History & Critical Thinking
 Architectural Association School of Architecture
 ✉ malvarez.3@alumni.unav.es

Notas

- Peter Eisenman, “Editorial: Post-Functionalism,” *Oppositions* 6 (otoño, 1976). Traducción de la autora.
- Peter Eisenman, “Editorial...”
- La *Exposición Conmemorativa del Centenario de la Escuela de Arquitectura de Barcelona 1875/76 -1975/76* tuvo lugar en el Palacio Nacional de Montjuïc (Barcelona) del 25 de enero al 27 de febrero de 1977.
- La exposición *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949* tuvo lugar en la Fundación Miró de Barcelona del 28 de septiembre al 6 de noviembre de 1977; también fue exhibida en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid durante los meses de noviembre y diciembre del mismo año.
- Esta celebración fue precedida por la conmemoración del bicentenario de Filadelfia en 1974. En ambas festividades el “vaciado” de antigüedades fue tal que –como apuntaría Helena Iglesias– entre las dos fechas que enmarcan la exposición del MoMA se conseguiría “reunir y exponer la mayor cantidad de dibujos de arquitectura [...] que nunca hubiera sido vista anteriormente.” Ver Helena Iglesias, “Dibujo de arquitectura y ‘cuadro-dibujo de arquitectura,”” *Arquitectura* 304 (1995), 22.
- Para un estudio detallado sobre la afluencia de exposiciones de dibujos de arquitectura desde la década de los setenta, ver Jordan Kauffman, *Drawing on Architecture, The Object of Lines, 1970-1990* (Cambridge-Londres: The MIT Press, 2018). En este sentido cabe destacar la labor de compilación de dibujos arquitectónicos que, en los años setenta, supondría la creación del Canadian Centre for Architecture (CCA) creado en 1979, y cuya celebración de los 10 primeros años de historia daría resultado a una célebre exposición y publicación de dibujos de arquitectura. Ver Eve Blau y Edward Kaufman, eds., *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation: Works From the Collection of the Canadian Centre for Architecture* (Cambridge-Montreal: The MIT Press-Canadian Centre for Architecture, 1989). Cabría citar aquí también uno de los primeros estudios sobre las genealogías pedagógicas: Joan Ockman, ed., *Architecture School: Three Centuries of Educating Architects in North America* (Cambridge: The MIT Press, 2012).
- Libro editado en 1979 y en el que colaboraron también Geneviève Monnier, conservador en el Gabinete de Dibujos del Museo del Louvre, y Bernice Rose, conservador en el Departamento de Dibujos del MoMA de Nueva York. Jean Leymarie, *El dibujo. Historia de un arte* (Barcelona: Carroggio, Skira,1986).
- Jean Leymarie, *El dibujo...*, vii.
- Reynér Banham citado en Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism* (Cambridge-Londres: The MIT Press, 2008), 127. Traducción de la autora.
- Philip Johnson citado en Arthur Drexler, ed., *The Architecture of the École des Beaux-Arts* (Cambridge-Londres: The MIT Press, 1977), 3. Traducción de la autora.
- Robert A. M. Stern, “Gray Architecture as Post-Modernism or Up and Down from Orthodoxy,” en Michael Hyes, ed., *Architecture Theory since 1968* (Cambridge-Londres: The MIT Press, 2000): 242-243. Traducción de la autora.
- Robin Middleton, ed., *Architectural Design* 11-12 [48] The Beaux-Arts (1978).
- Arthur Drexler, ed., *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, 6. Traducción de la autora.
- Para un análisis detallado de la muestra ver María Álvarez García y otros, “The Discourse of the One Thousand Works: The Seduction of History and Politics of Excess,” en Enrique Castaño Perea y Ernesto Echeverría Valiente, eds., *Architectural Draughtsmanship: From Analog to Digital Narratives* (Cham: Springer, 2018): 713-727.
- El resumen de estos debates puede encontrarse en la publicación editada en 1975 por Xavier Rubert de Ventós, *Materiales para un análisis crítico para la enseñanza de la arquitectura* (Barcelona: ETSAB, 1975), que coincidía con la publicación en Madrid en el mismo año, a cargo de Antonio Fernández Alba, *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea* (Madrid: Tucar, 1975).
- Entre los años 1970 y 1973, las protestas estudiantiles se radicalizaron de manera particular en Barcelona. Esta situación puede seguirse a través de la sección “Noticias de la Escuela” inaugurada en 1970 en *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*. Asimismo, para una cronología específica, en la que se recogen las menciones en prensa de las protestas de la ETSAB que llevaron a su cierre en el año 1973, ver la elaborada por el Seminario de Urbanística II de la ETSAB: Josep A. Dols, “La Escuela de Arquitectura, cerrada,” *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 93 (1972), 82.

- Antonio Fernández Alba, ed., *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*, 21.
- Pedro Pi Calleja, “Respuesta a la ‘Encuesta a estudiantes, profesores no numerarios y catedráticos’ sobre la situación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (II),” *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 87 (1971), 118.
- Antonio Fernández Alba, “Arquitectura y enseñanza. aproximaciones a su ideología y práctica en la España contemporánea,” en *Ideología y enseñanza de la arquitectura...*, 21.
- Ver Manuel Ribas i Piera, “La enseñanza del planeamiento urbanístico en la Escuela de Barcelona,” *Urbanismo: Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid* 17 (1992), 82-90.
- Una línea que impulsaron importantes figuras del equipo docente de la ETSAB, entre los que cabe destacar a Josep Quetglas, Manuel Ribas i Piera, Rafael Moneo o Xavier Rubert de Ventós. Para una revisión del claustro de profesores de la ETSAB a finales de los sesenta e inicios de los setenta, ver la tabla anexa al catálogo: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ed., *Exposició commemorativa del Centenari de L’Escola d’Arquitectura de Barcelona. 1875-76/1975-76* (Barcelona: ETSAB, 1977).
- Xavier Rubert de Ventós, ed., *Materiales para un análisis crítico...*, 16.
- Ignasi de Solà-Morales, “A propósito de la exposición en el Palacio Nacional de Montjuich,” *Jano Arquitectura* 46 (abril, 1977), 23.
- Los materiales expositivos se dividieron en tres etapas en relación con el desarrollo de la ciudad: “Hacia la nueva Barcelona, 1875-1917,” “Hacia la mayor Barcelona, 1917-1953,” “Hacia la gran Barcelona, 1953-1976.”
- Lluís Domènech, “La exposición de los cien años. El discurso de los mil trabajos,” *Arquitecturas Bis* 19 (noviembre, 1977), 22.
- Ignasi de Solà-Morales, “Eclecticismo versus Modernisme (1888-1909),” en *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Catalunya* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 35.
- Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ed., *Exposició commemorativa del Centenari...*, 76.
- Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ed., *Exposició commemorativa del Centenari...*, 311.
- De la carta enviada por Jorge Mir Valls, director de Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona en 1977, a D. Leopoldo Gil Nebot el 11 de mayo de 1977. Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Delegación de Barcelona.
- Carta de Jorge Mir Valls...
- Carta de Jorge Mir Valls...
- [...] nos interesa esbozar cómo la arquitectura que el nuevo Régimen ‘crea’ en estos primeros años es la clara consecuencia de un racionalismo arquitectónico ya existente.” Ver Carlos Sambricio, “Ideologías y reforma urbana: Madrid 1920-1940,” *Arquitectura* 199 (1976), 78-79.
- Antón Capitel y Carlos Sambricio, “Arquitectura para después de una guerra,” *El País* (8 de diciembre de 1977).
- Roser Amadó y Lluís Domènech, “Barcelona, los años 40: Arquitectura para después de una arquitectura,” *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 121 *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949* (1977), 4.
- [...]la absoluta continuidad que se establece, en las personas tanto como en los sistemas, por encima del paréntesis bélico. Basta una ojeada al cuadro de profesores y autoridades académicas para advertir esta continuidad de personas y cargos; y basta un repaso al material que el Archivo de la Escuela pudre para comprobar la continuidad en los métodos de enseñanza, en la teoría de la proyección propuesta.” Ver Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ed., *Exposició commemorativa...*, 331.
- Como apuntaron Tomás Llorens y Helio Piñón, este interés también se había recogido en los siguientes trabajos: Manuel del Llano, José Quetglas y Luis Samaranch, “Eusebio Bona: La Academia como material de construcción,” en *El arquitecto Eusebio Bona: 1890-1972*, catálogo de la exposición realizada en diciembre de 1973 (Barcelona: COACB, 1973); Antón Capitel, “La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas,” *Arquitecturas Bis* 12 (1976); así como en parte del material teórico de Fernando de Terán, *Planeamiento urbano de la España contemporánea. Historia de un proceso imposible* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

- Arquitectura* 199 Ideología y Poder (1976).
- Antón Capitel, “Madrid, los años 40: Ante una moderna Arquitectura,” *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 121 *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949* (1977), 12.
- “Hay otra arquitectura moderna, se dirá. Sí, si se quiere, hay otra ‘cultura’ arquitectónica moderna que tiene también su origen en los años 50. Pero entonces hay que admitir que, al menos en Madrid, está solamente expresada en otros monumentos nunca construidos, en otros ‘Sueños,’ en otros –quizá cien– dibujos.” Ver Antón Capitel, “Madrid, los años 40...” 13.
- “Inicialmente permite afrontar sin traumas previos ni dudas cualquier edificio como estereotipo, permite reducir la composición a unas reglas flexibles, pero sabidas, etc.” Ver Roser Amadó y Lluís Domènech, “Barcelona, los años 40...” 6.
- Antón Capitel, “Madrid, los años 40...” 9.
- Para una discusión contemporánea sobre la tesis de la continuidad del racionalismo durante el periodo de la autarquía ver las Actas de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna Española que se vienen celebrando de manera bianual en la Universidad de Navarra desde 1998. Ver también Rodrigo Almonacid, “La continuidad de ‘lo moderno’ en la arquitectura española de los 40,” en Ricardo Sánchez Lampreave, ed., *Los años CIAM en España. La otra modernidad* (Madrid: AHAU, 2017), 212-226.
- Para una discusión sobre el GATEPAC y la denominada vanguardia, ver Óscar M. Ares, *GATEPAC, 1928-1939*, tesis para obtener el grado de doctor en Arquitectura (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010).
- Esta crítica se organizó en tres puntos fundamentales: el primero, la continuidad del racionalismo –Piñón y Llorens señalan la necesidad de diferenciar entre racionalismo de vanguardia y racionalismo difuso–; el segundo, la naturaleza autónoma o a-ideológica de la arquitectura de los años cuarenta –ya que vaciar ese clasicismo de cualquier consideración ideológica tendría como última consecuencia “la disolución de la arquitectura como recurso expresivo”–, y el tercero, la acusada ahistoricidad de su aproximación histórica –resultado del “manejo repetitivo de esquemas (precedentes de la Tendenza o de la escuela de Tafuri) que tienen sentido como doctrinas (escasamente como teorías) en el contexto de la situación de la cultura arquitectónica de hoy, pero que resultan ridículos cuando se los aplica anacrónicamente.” Ver Tomás Llorens y Helio Piñón, “La arquitectura del franquismo: a propósito de una nueva interpretación,” *Arquitecturas Bis* 26 (enero/febrero, 1979), 17-19.
- Simón Marchán Fiz, *La “condición posmoderna” de la arquitectura. Lección Inaugural del curso 1981-82 de la Universidad de Valladolid* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1982), 38.
- Como apuntó Ignasi de Solà-Morales, “más allá del tributo a la última recuperación dictada por el consumo iconográfico y generada desde los talleres de alta costura del Museo de Arte Moderno de Nueva York, creo que el estudio del periodo de la arquitectura española de los años de la autarquía constituye un capítulo nada despreciable de esta historia múltiple de la arquitectura del siglo XX en la que el cambio de sus instrumentos y las posibilidades de sus viejos métodos se entrecruzan en dinámicas no siempre exactas y paralelas.” Ver Ignasi de Solà-Morales, “A propósito de la arquitectura del franquismo, Ignacio Solá-Morales responde a Tomás Llorens y Helio Piñón,” *Arquitecturas Bis* 27 (marzo/abril, 1979), 28.
- Oriol Bohigas, “La arquitectura para después de una guerra y el buen gusto de antes de la guerra,” *Arquitecturas Bis* 20 (enero, 1978), 32.
- Ver Oriol Bohigas, “Los estudios de arquitectura,” en *Proceso y erótica del diseño* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978), 39; ver también Oriol Bohigas, *Las escuelas técnicas superiores y la estructura profesional* (Barcelona: Nova Terra, 1970).
- La década de 1970 sería el momento en que, por primera vez, cada una de las Escuelas de Arquitectura españolas iban a redactar un plan de estudios propio, iniciativa que emanaba de la Ley General de Educación de 1970.
- Ignasi de Solà-Morales, “A propósito de la exposición en el Palacio Nacional de Montjuich,” 23.
- Ignasi de Solà-Morales, “A propósito...”.

Referencias

Álvarez García, María y otros. “The Discourse of the One Thousand Works: The Seduction of History and Politics of Excess.” En Enrique Castaño Perea y Ernesto Echeverría Valiente, editores. *Architectural Draughtsmanship: From Analog to Digital Narratives*. Cham: Springer, 2018: 713-727.

Amadó, Roser y Lluís Domènech. “Barcelona, los años 40: Arquitectura para después de una guerra 1939-1949 (1977).” *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 121 *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949* (1977).

Arquitectura 199 Ideología y Poder (1976).

Bohigas, Oriol. “La arquitectura para después de una guerra y el buen gusto de antes de la guerra.” *Arquitecturas Bis* 20 (enero, 1978): 31-32.

_____. *Las escuelas técnicas superiores y la estructura profesional*. Barcelona: Nova Terra, 1970.

_____. *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978.

Capitel, Antón. “Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura.” *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 121 *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949* (1977): 8-13.

Capitel, Antón y Carlos Sambricio. “Arquitectura para después de una guerra.” *El País* (8 de diciembre de 1977).

Dols Torres, Josep A. “La Escuela de Arquitectura, cerrada.” *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 93 (1973), 82.

Domènech, Lluís. “La exposición de los cien años. El discurso de los mil trabajos.” *Arquitecturas Bis* 19 (noviembre, 1977): 22-23.

Drexler, Arthur, editor. *The Architecture of the École des Beaux-Arts*. Cambridge-Londres: The MIT Press, 1977.

Eisenman, Peter. “Editorial: Post-Functionalism.” *Oppositions* 6 (otoño, 1976).

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, editora. *Exposició commemorativa del Centenari de L’Escola d’Arquitectura de Barcelona. 1875-76/1975-76*. Barcelona: ETSAB

Fernández Alba, Antonio, editor. *Ideología y enseñanza de la Arquitectura en la España Contemporánea*. Madrid: Tucar Ediciones, 1975.

Iglesias, Helena. “Dibujo de arquitectura y ‘cuadro-dibujo de arquitectura.”” *Arquitectura* 304 (1995): 20-25.

Llorens, Tomás y Helio Piñón. “La arquitectura del franquismo: a propósito de una nueva interpretación.” *Arquitecturas Bis* 26 (enero -febrero, 1979): 12-19.

Marchán Fiz, Simón. *La “condición posmoderna” de la arquitectura. Lección inaugural del curso 1981-82 de la Universidad de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1982.

Middleton, Robin, editor. *Architectural Design* 11-12 [48] The Beaux-Arts (1978).

Ockman, Joan, editor. *Architecture School: Three Centuries of Educating Architects in North America*. Cambridge-Londres: The MIT Press, 2012.

Pi Calleja, Pedro. “Respuesta a la ‘Encuesta a estudiantes, profesores no numerarios y catedráticos’ sobre la situación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (II).” *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 87 (1971).

Rubert de Ventós, Xavier, editor. *Materiales para un análisis crítico de la enseñanza de la arquitectura*. Barcelona: ETSAB, 1975.

Solà-Morales, Ignasi de. “A propósito de la arquitectura del franquismo, Ignacio Solá-Morales responde a Tomás Llorens y Helio Piñón.” *Arquitecturas Bis* 27 (marzo-abril, 1979): 26-28.

_____. “A propósito de la exposición en el Palacio Nacional de Montjuich.” *Jano Arquitectura* 46 (abril, 1977): 22-23.

_____. *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Catalunya*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Vidler, Anthony. *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*. Cambridge-Londres: The MIT Press, 2008.