

Dup^o

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA ENSEÑANZA DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA

DISCURSO LEÍDO POR

D. PASCUAL BRAVO SANFELIU

EL DÍA 25 DE MAYO DE 1954, CON MOTIVO DE SU RECEPCIÓN

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. MODESTO LÓPEZ OTERO



MADRID, 1954



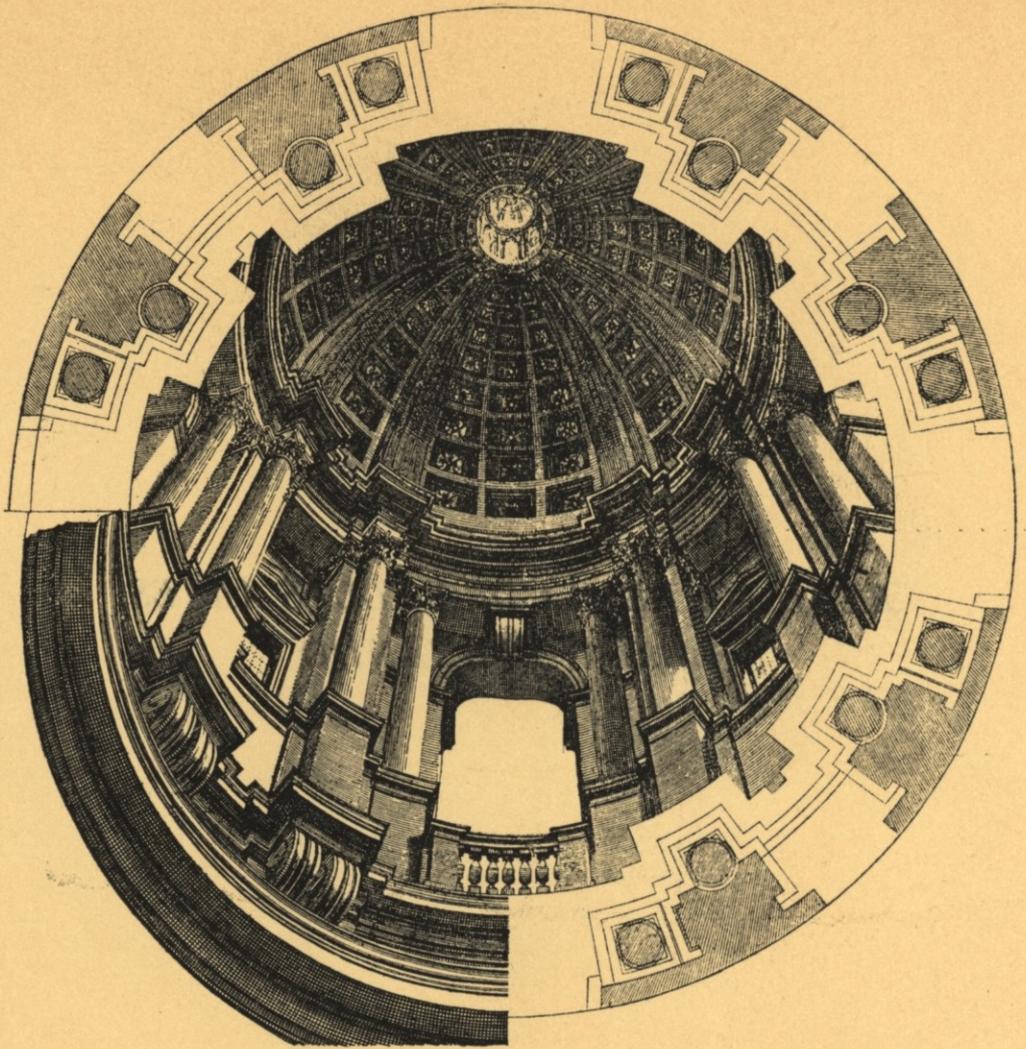


*REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO*

*PERSPECTIVA
PICTORUM*

ARCHITECTORUM

*ANDRÉA PUTEI
SOCIETATIS*



PERSPECTIVA
PICTORUM
ET
ARCHITECTORUM
ANDREÆ PUTEI
E SOCIETATE JESU.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA ENSEÑANZA
DE PROYECTOS DE
ARQUITECTURA

DISCURSO LEÍDO POR

D. PASCUAL BRAVO SANFELÍU

EL DÍA 25 DE MAYO DE 1954, CON MOTIVO DE SU RECEPCIÓN

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. MODESTO LÓPEZ OTERO



MADRID, 1954

A mi madre.



SEÑORES ACADÉMICOS: *Con generosa bondad me habéis designado para ocupar el sitio que en esta ilustre Academia dejó vacío, por voluntad de Dios, aquel excepcional arquitecto y llorado amigo que se llamó Pedro Muguruza Otaño.*

Difícil me sería expresar fielmente lo profundo y sincero de mi agradecimiento hacia vosotros. La conciencia de los escasos méritos que puedo ostentar para ser acreedor al más alto y preciado galardón a que puede aspirar un arquitecto español, llena mi ánimo de honda turbación. Y si además considero que vengo a esta Casa a llenar, como he dicho, el vacío que dejó la gigantesca figura de Muguruza, caigo inevitablemente en la justificada preocupación de temer que todo el entusiasmo que me prometo dedicar a las complejas y delicadas labores académicas no sea bastante para haceros olvidar la parvedad de mis merecimientos, sobre todo si, como será inevitable, y aunque no os lo

propongáis, establecéis la comparación entre la labor que es capaz de llevar a cabo el nuevo académico y la que realizó el ausente.

Esta íntima e insoslayable sensación de mi pequeñez mueve con mayor intensidad mis sentimientos de gratitud hacia vosotros.

AUNQUE LA VIDA nos haya ido acostumbrando a aceptar como posibles las situaciones más inesperadas, todavía me parece un episodio irreal el hecho de que la medalla que voy a tener el honor de recibir en el día de hoy sea la misma que Pedro Muguruza ostentó tan gloriosamente sobre su noble pecho.

Y en este orden de evocaciones íntimas no deja de causarme una profunda emoción el pensamiento de que esta misma medalla la heredó Muguruza de aquel insigne maestro de tantas generaciones de arquitectos y Secretario perpetuo que fué de esta Real Academia, D. Manuel Zabala y Gallardo, modelo de caballerosidad y de simpatía, y prestigio solidísimo de la profesión y de la enseñanza de la Arquitectura, a quien en estos momentos quiero dedicar el afectuoso recuerdo de un alumno que guardará siempre en el fondo de su alma el cariño y la gratitud más hondos hacia el maestro inolvidable.

DESDE LOS PRIMEROS AÑOS de mis estudios en la Escuela de Arquitectura me unió a Muguruza una íntima y cordial amistad, nacida al calor de nuestros iniciales balbuceos arquitectónicos y de nuestras ilusiones comunes; amistad acrecentada a lo largo de la vida y sellada por esa mutua y fraternal confianza que nos empuja a hacer al amigo partícipe de nuestras alegrías, o a buscar en él, consuelo a las amarguras que la vida nos depara.

Fué Muguruza un arquitecto de condiciones poco comunes. Enamorado de su profesión, a la que dedicó y entregó su vida, avanzó por sus caminos con la impetuosa gallardía del joven atleta portador de la antorcha del entusiasmo y de la fe en la Arquitectura; antorcha que iluminó a tantos alumnos y fieles colaboradores que hoy son los depositarios del respeto al maestro y del culto al amigo.

A sus excepcionales facultades profesionales, unía Muguruza las de dibujante extraordinario, dotado de una agudeza visual, de una facilidad de mano y de un instinto sintetizador que sólo muy raras veces se dan reunidos en un artista.

Era verdaderamente asombroso contemplar con qué facilidad y rapidez brotaban los más perfectos y expresivos dibujos de su fecundo lápiz. Artista completo, manejaba

con pareja habilidad las más opuestas técnicas. Su inteligencia y su intuición hacían que, sin vacilaciones, el primer disparo de su arco alcanzara certero e infalible la diana de la perfección.

Estas dotes de prodigioso dibujante, unidas a sus condiciones de arquitecto nato, hicieron de Muguruza uno de los arquitectos más completos de las modernas generaciones. De sólida formación académica, no se dejó arrastrar por las veleidades más o menos modernizantes de una época tan inestable artísticamente como la que nos está tocando vivir.

Su clara perceptividad y su extensa cultura le permitían discernir y aceptar, de lo moderno, todo lo que lo moderno puede tener de sólido avance, y rechazar las modas y modismos efímeros nacidos del capricho o del afán de notoriedad.

A su dinamismo, a lo que podríamos llamar su radioactividad, unía Muguruza una extraordinaria capacidad de trabajo y una aguda penetración para enfocar los problemas profesionales.

Como Benvenuto Cellini, creía en la competición como un estímulo para el esfuerzo, lo que le llevó, desde el primer momento, a concurrir a numerosos concursos, en los que los éxitos alcanzados llenaron rápidamente su nombre de sólido prestigio.

Recién salido de la Escuela ganó, en brillante oposición, la cátedra del primer año de Proyectos, cátedra que desempeñó con abnegación ejemplar y auténtica maestría.

LA SIMPLE RELACIÓN de la ingente obra profesional de Muguruza a lo largo de su vida agotaría la capacidad del tiempo disponible. Pero no quiero pasar sin hacer referencia a alguna de sus más notables obras, que han quedado como ejemplo de Arquitectura monumental, noble y sincera.

En esta rápida reseña hay que citar, su proyecto de Estación de Francia en Barcelona, elegido en reñido concurso; la Casa de Correos de Murcia, también lograda por concurso, edificio en el que utilizó elementos de Arquitectura tradicional tratados con fina modernidad; el Palacio de la Prensa en la Gran Vía madrileña, en el que resolvió con gran pericia un difícil problema estético y distributivo.

Cultivó con igual éxito el difícil tema del Monumento, realizando, entre otros, los del Sagrado Corazón en Madrid, Bilbao y San Sebastián, el de la Inmaculada Concepción en Sevilla y tantos otros, sobre los que descuella, como su obra fundamental, el Monumento a los Caídos de la Cruzada, en el valle de Cuelgamuros, al que dedicó lo mejor de su entusiasmo y de sus inagotables energías, y del que, aun inacabado, pudo llevarse a la otra vida la clara visión de su grandiosidad.

Arquitecto de fina sensibilidad, tuvo verdadera pasión por las restauraciones de viejos monumentos, realizando

con gran maestría las de las Cartujas del Paular y de Miraflores, la del Castillo de la Mota y la que podríamos llamar resurrección, más que restauración, de la casa de Lope de Vega, en Madrid.

En el Museo del Prado, con el aliento y eficaz apoyo de sus ilustres elementos directivos, realizó importantes obras de reforma y ampliación, en las que captó, con refinada perspicacia, todo el espíritu de la Arquitectura vilanovesca.

Muguruza sintió vivamente la atracción de los complejos problemas del Urbanismo. Movido por esta fuerza, proyectó y ejecutó importantes reformas urbanas y nuevos trazados en diversos lugares de España; pero quizá su aportación más definitiva a este campo fué la creación de la Sección de Urbanismo de la Dirección General de Arquitectura, germen de la actual Jefatura de Urbanismo, cuya actuación, en todos sus aspectos, ha de ser trascendental para la vida del país.

EN EL AÑO 1935 fué elegido académico de esta Real de San Fernando, y cuando se disponía a ser recibido en esta Casa surgió, arrollándolo todo, el Alzamiento Nacional. No es posible en estos momentos hacer ni siquiera un ligero relato de todo lo realizado por la irrefrenable actividad de Muguruza en aquellos años,

tensos y dramáticos. Encomendado por el Caudillo de organizar la recuperación del maltrecho Tesoro Artístico Nacional, no omitió esfuerzo ni sacrificio para cumplir heroicamente, como un soldado más, una misión tan colmada de responsabilidades y peligros. El éxito le acompañó en tan arduo empeño y España le deberá gratitud imperecedera.

Terminada la guerra, y comprendiendo lo que la Arquitectura había de representar en la reconstrucción del país, propuso al Caudillo la creación de la Dirección General de Arquitectura como organismo capaz de coordinar todas las actividades profesionales al servicio de la Patria.

Empuñando el timón de la nueva nave con clara visión y potente brazo, realizó una hercúlea labor, cuyos frutos se están recogiendo, cada vez más lozanos, en todos los campos de la Arquitectura nacional.

Vida ejemplar y fecunda la de Muguruza, no puede menos de recordarnos las de aquellos grandes y completos artistas del Renacimiento, a la vez pintores, escultores y arquitectos, de espíritu inquieto, intrépidos y poetas, y como la mayoría de ellos, muerto en el momento cumbre de su actividad creadora.

LA ENSEÑANZA DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA

D

Este curso de trabajo de profesiones, el cual tiene como
objetivo de dar a los alumnos una idea clara de la
arquitectura y de su importancia en la vida social, se
realiza en el curso de D. Miguel Ángel Otero.

Este curso de trabajo de profesiones, el cual tiene como
objetivo de dar a los alumnos una idea clara de la
arquitectura y de su importancia en la vida social, se
realiza en el curso de D. Miguel Ángel Otero.

Este curso de trabajo de profesiones, el cual tiene como
objetivo de dar a los alumnos una idea clara de la
arquitectura y de su importancia en la vida social, se
realiza en el curso de D. Miguel Ángel Otero.

DURANTE MUCHOS AÑOS, hasta que una reorganización del plan de estudios de Arquitectura aumentó a cuatro los cursos de Proyectos, los alumnos que recibía en mi clase eran los que el curso anterior habían sido alumnos de Muguruza, a la vez que mis alumnos, pasaban a la cátedra de D. Modesto López Otero.

Esta especie de trasiego de promociones, el constante intercambio de ideas que lógicamente se establecía entre los tres profesores de Proyectos por la necesidad de coordinar tantos problemas comunes, la circunstancia de constituir el Tribunal que juzgaba los exámenes de Proyectos, y nuestra continua preocupación ante el afán de mejorar y perfeccionar una enseñanza tan básica para nuestra profesión, hizo que de esta fusión de nuestras actividades docentes brotase entre los tres una íntima compenetración que, a través de los años, no hizo más que afirmarse cada vez con más hondas raíces.

En el día de hoy, gracias a vuestra magnanimidad, voy a alcanzar el inmerecido honor de tomar posesión del sillón que en esta Casa ocupó Pedro Muguruza. También en el día de hoy

D. Modesto López Otero, mi queridísimo y admirado maestro y fraternal compañero, me va a honrar contestando a mi pobre discurso. En cierto modo, el acto de hoy vuelve a establecer entre los tres aquel espiritual contacto que tantas veces nos unió en la vida a través de nuestros afanes docentes. ¿Qué tema, pues, puedo elegir más apropiado a este momento que el de la enseñanza de Proyectos, motivo de tantos desvelos comunes, y sobre el que se asentó tan firmemente nuestra fraternidad inquebrantable?

Comprendo que el asunto, por su amplitud y sustancia, no es para ser desarrollado en el limitado espacio de un discurso académico. Pero difícilmente puedo resistir al impulso que me lleva a tratarlo, aunque sólo sea para rozar muy someramente alguno de sus aspectos.

TODOS LOS AÑOS, cuando en el primer día del curso se abre la puerta de mi clase para dar paso a una nueva promoción de jóvenes alumnos, no puedo eludir una íntima inquietud al considerarme en cierto punto responsable de la influencia, grande o pequeña, que mi actuación de profesor puede ejercer sobre la vida profesional de los muchachos que el Estado pone en mis manos, y en consecuencia, de la proyección de sus frutos sobre la vida nacional.

Haciendo uso de un símil de Estática Gráfica, podríamos decir que todos los habitantes de un país, desde la más alta categoría al más humilde ciudadano, somos como vectores de un mismo sistema, que con intensidad proporcional a la importancia del lugar que ocupamos en el casillero social, contribuimos a dar a la resultante una fuerza y dirección determinadas.

En esos momentos pienso que, dentro de poco, todos estos muchachos van a dispersarse por España para desplegar libremente sus actividades profesionales, y con ello, para contribuir a que nuestras ciudades sean más amables o más desabridas, para edificar moradas en las que la vida pueda ser cómoda o haya de ser irritante, para elevar templos y teatros, bellos y eficaces, o antiestéticos e ingratos.

Toda nuestra vida, queramos o no, está condicionada por la Arquitectura. Podemos evitar, si no las sentimos, las demás Bellas Artes. Pero no podemos evitar la Arquitectura. Esta constituye el escenario donde se desarrolla el drama de nuestra existencia, crea el ambiente en el que nos movemos y sentimos y matiza nuestro espíritu de infinitas sensaciones, capaces de influir decisivamente en nuestro bienestar o en nuestro desasosiego.

Esta inevitabilidad de la Arquitectura, con su profundo impacto sobre las condiciones físicas y morales de la humanidad, es la que hace tan delicada la labor de los arquitectos, y por tanto, la de sus formadores.

CÓMO LLEGA EL ALUMNO a las clases de Proyectos? Técnicamente, la Escuela le ha ido formando en las distintas disciplinas indispensables para proyectar con sentido constructivo. El empleo de nuevos materiales y sistemas de edificar han obligado a incrementar de manera extraordinaria la formación científica del arquitecto. Pero este creciente aumento del bagaje científico distrae inevitablemente al alumno de gran parte de lo que debiera constituir su genuina preparación artística.



Si consideramos que ningún arquitecto de las pasadas grandes épocas de la Arquitectura tenía nociones de la ciencia aplicada a la construcción, tal como la practicamos hoy, y pensamos en que, con todos sus conocimientos, no hubiesen podido ingresar en ninguna Escuela de Arquitectura moderna, comprenderemos todo lo que se ha complicado la formación del arquitecto actual, cuánto se exige a nuestros alumnos y cómo es preciso prestar la atención más vigilante para evitar que un exceso de formación científica pueda conducir a una incompleta formación artística o a una verdadera deformación pedagógica, por el peligro de que el estudiante vaya insensiblemente adquiriendo la idea de que todo pueden resolverlo los números y de que el cálculo será, en definitiva, el que le dé la forma resuelta.

No quisiera que este comentario pudiera interpretarse como una repulsa hacia la preparación científica, pues es incontestable todo lo que la ciencia, y muy especialmente las Matemáticas, suponen para la evolución y el progreso de la Arquitectura. Nuevos problemas planteados y nuevos procedimientos constructivos, suponen nuevos sistemas de cálculo basados en las más complejas concepciones científicas.

Con razón se ha dicho que "si Leibnitz no hubiese descubierto el cálculo integral y los hombres de ciencia no se hubiesen aplicado a desarrollar los métodos de la Geometría Descriptiva, Guarini no habría podido crear la bóveda de San Lorenzo, de Turín".

LA PREPARACIÓN TÉCNICA Y MATEMÁTICA del alumno de nuestras Escuelas es perfecta. La artística, dentro de las limitaciones impuestas por el corto período que constituyen los dos años previos a los de Proyectos, es también excelente. Pero, desgraciadamente, y salvo raras excepciones, el alumno llega a Proyectos sin la suficiente conciencia de lo que la Arquitectura es o representa, de lo que constituye su esencia y su naturaleza.

El problema, más que pedagógico, es de carácter social. El alumno medio es extraído de un ambiente en el que la sensibilidad hacia los goces estéticos emanados de la Arquitectura están apagados o adormecidos. No es posible negar que la Arquitectura es la menos popular de las Bellas Artes. La culpa puede residir, como se ha hecho notar a veces, en la falta de una crítica de la Arquitectura al estilo de la que se realiza con las demás Bellas Artes. Fuera de las revistas profesionales, y dentro del limitado campo en que éstas se mueven, puede decirse que, salvo algún caso esporádico, la obra y nombre del arquitecto son ignorados por todos.

Es cierto que la complejidad de los problemas que se plantean en la composición y realización de una obra arquitectónica pasan inadvertidos muchas veces hasta para los mismos profesionales, lo que acrecienta la dificultad de ejercer una crítica seria.

Por otra parte, la vocación, salvo contados casos, no existe, y la elección de carrera se hace, con demasiada frecuencia, sin más acicate que el pretendido y falaz prestigio de sus posibles frutos materiales.

La consecuencia es que la Escuela debe empezar por infundir en el alumno ese espíritu vocacional y esa divina fiebre que

por sí sola transforma la consabida sentencia bíblica en fuente de nobles placeres. Y para honra de nuestras Escuelas, ha de reconocerse que lo consigue plenamente, y es de justicia proclamar que en pocas profesiones salen los alumnos de sus centros de enseñanza investidos del espíritu de sacrificio, del entusiasmo y del amor a la profesión de que pueden enorgullecerse los jóvenes arquitectos.

Pero este modelado intelectual del alumno no se consigue sin esfuerzo, y es en las clases de Proyectos, por su específica función, donde este esfuerzo es más eficaz y sus resultados más palpables.

Ello se debe, en gran parte, a que el alumno de Arquitectura llega a las clases de Proyectos con el espíritu iluminado y ávido del que alcanza una especie de tierra de promisión. De allí en adelante va a operar sobre problemas vivos, que han de constituir la medula de su vida profesional. Va a dar paso al libre ejercicio de su imaginación y a sus ansias de crear, tareas para las que, desde años, ha venido preparándose.

Este estado de ánimo, de valor inestimable desde el punto de vista de eficacia docente, impone al profesor un mayor sentido de responsabilidad para no defraudar, por tibieza, las ilusiones de sus alumnos.

EL PRIMER PUNTO que el profesor de Proyectos ha de cuidar con especial atención es el de la elección de temas. El carácter cíclico de la enseñanza de Proyectos requiere una absoluta compenetración entre los profesores de los distintos cursos, para mantener siempre la debida gradación de importancia de asuntos a desarrollar.

Los temas, por otra parte, han de ser sugestivos para el alumno, al mismo tiempo que han de proporcionar al maestro ancho campo, para que con su realización pueda aquél adquirir la mayor suma de experiencias y conocimiento.

De la acertada exposición del programa de cada tema depende, en gran parte, el interés que los alumnos puedan poner en su trabajo y el fruto que de éste se pueda extraer.

El programa debe explicarse y razonarse con meticulosidad, dando con detalle la relación de todos los locales y servicios, su función, su importancia relativa y los elementos esenciales de la composición. Pero en esta precisa exposición, el profesor debe cuidar de no dejar traslucir posibles soluciones, y mucho menos, imponerlas.

Debe dejarse al alumno en libertad para que sea su inteligencia y su imaginación las que entren en juego y le permitan, sin influjos extraños, expresar en los croquis iniciales, su personal visión del problema.

Y es desde este momento, y sobre estos croquis, que en unos casos son balbuceos inconexos y en otros claro atisbo o solución acertada, sobre los que el profesor ha de operar con tacto exquisito y amplitud del espíritu.

La labor en la corrección de croquis es quizá la más delicada y la que impone un mayor sentido de responsabilidad. Se actúa directamente sobre las ideas del alumno, unas veces para alentarlas; otras, para contrariarlas o para reducirlas a sus verdaderos términos.

En todos los casos debe guiársele por los caminos de la realidad y del buen sentido, evitando al hacer la crítica demoledora de una idea desacertada herir la sensibilidad de quien ha puesto en aquel esbozo su mejor voluntad y su entusiasmo.

EN ESTE INCOMPARABLE y, a veces, agotador gimnasio mental que es una clase de Proyectos, el profesor necesita actuar de incesante estimulador de inquietudes, desplegando ideas capaces de interesar al alumno, ideas que hay que hacer fructificar por una paciente labor de intercambio intelectual y esfuerzo persuasivo.

Es de notar que no hay alumno tan torpe que no sea capaz de interesarse por un tema hábilmente expuesto. Y si el alumno se interesa, rendirá su fruto, tanto más sazonado cuanto mayor sea su preocupación por el tema. ¡Cuántas veces es de más interés para el maestro la modesta labor de un alumno mediocre, pero ávido de aprender, que la desganada ejecución de un alumno brillante!

POR LA TÉCNICA ESPECIAL con que se desarrolla el ejercicio de la enseñanza de Proyectos, en la que se ha de actuar directa y personalmente sobre cada uno de los alumnos, el maestro, si ha sabido rodearse de confianza, llega a convertirse en una especie de director espiritual o consejero, al que se confían, en busca de apoyo, todas las inquietudes, problemas y vacilaciones inevitables en el proyectista incipiente.

Pero, a pesar de todo, y por lo que la Arquitectura tiene de bella Arte, una clase de Proyectos no estará nunca constituida por las ovejas del rabelesiano Panurgo. Cada alumno de Arquitectura, sobre todo en los últimos años de la carrera, en

los que se va definiendo su personalidad, tiene su visión de los problemas y concepto de las artes.

Esta diversidad de temperamentos, con su decisiva influencia en la labor docente, obliga al profesor a estudiar y tratar a cada alumno con la misma profunda atención con que el médico estudia a sus enfermos. Y solamente con este estudio es posible guiar, ayudar y aconsejar, así como corregir lo que en cada alumno sea preciso, a fomentar el gusto, la imaginación y la originalidad en los que disfruten de estas facultades de manera innata, ya que estas cualidades no pueden infundirse ni enseñarse, y sólo pueden ser cultivadas en los que las posean; a desarrollar el ingenio de los que carezcan de genio, reglando sus consejos según el temperamento de cada alumno, sin deformarlo.

CON LOS PRIMEROS CROQUIS empieza la lucha con una de las mayores dificultades con que tropieza la enseñanza de la Arquitectura, que es la insuficiencia y convencionalidad de sus medios de expresión.

Existe una diferencia fundamental entre la enseñanza de la Arquitectura y la de las artes hermanas, Pintura y Escultura, como consecuencia del distinto valor intrínseco de la idea arquitectónica, si ésta se limita a su expresión gráfica, o se lleva hasta su realización material.

Los trabajos de los alumnos de las Escuelas de Bellas Artes tienen su valor en sí mismos, en cada fase de su desarrollo. Ello permite que la tutela del profesor de Pintura o de Escultura se pueda ejercer directamente sobre cada momento creativo y sobre cada estado de la obra hasta su total terminación, y actuar, en el ciclo completo, de guía y consejero persuasivo al poder

desarrollar la indispensable y pedagógica crítica sobre la realidad de la obra terminada.

Pero cuando la belleza de un arte cual la Arquitectura depende en gran parte de sus condiciones estructurales y volumétricas, de sus efectos espaciales y de la textura de sus materiales, la representación gráfica, por perfecta que sea, resulta insuficiente e inadecuada para expresar debidamente la total idea arquitectónica.

LA ARQUITECTURA es, quizá, la única bella Arte en la que el hombre es el elemento primordial sobre el que se funda y al que sirve. El hombre es el módulo, la medida. Para el hombre se cierra un espacio dentro del cual pueda moverse, trabajar, orar, vivir, en suma.

La creación de este espacio, la comprensión de su significado y sus valores, constituyen el fundamento vital de la Arquitectura.

En consecuencia, el aspecto externo de una obra arquitectónica no puede ser más que la proyección al exterior de su contenido interno.

Por ello, el profesor de Proyectos necesita esforzarse desde el primer momento en hacer comprender al alumno que un edificio no puede ser compuesto como un cuadro o un grabado, de un modo epidérmico, como un simple fenómeno plástico.

Se comprenderá las dificultades con que ha de tropezar el alumno principiante para concebir y expresar con plantas y alzados, desarrollados de manera convencional en dos dimensiones, lo que habría de poder expresarse en tres.

Con su imaginación ha de edificar la totalidad de su concepción, ha de poder trasladarse a capricho, de un recinto a otro de

su proyecto, y ha de apreciar los efectos desde cada punto de vista.

Esta necesidad de visualizar todos los aspectos de la obra concebida nos lleva a comprender por qué los arquitectos del Renacimiento basaban su preparación en el uso constante y conocimiento profundo de la perspectiva, disciplina casi atrofiada en los modernos planes de enseñanza.

Para el arquitecto tiene un valor inapreciable poseer esta facultad de visualización mental y precisa de todos los efectos del ensamblaje de los distintos componentes de sus proyectos, de las modificaciones de forma resultantes de la proximidad o la distancia, de las sutiles derivaciones consiguientes al empleo de materiales de distinta calidad o color.

Esta facultad no todos la poseen, pero el estudio racional de la perspectiva, más que como ciencia geométrica, como medio de expresión gráfica, crea una formación mental que obliga al alumno a pensar en tres dimensiones y le estimula a discernir y valorar las relaciones mutuas entre los elementos arquitectónicos que constituyen el proyecto.

De aquí parece deducirse que una representación de la obra en sus tres dimensiones, o sea, con dibujos en perspectiva, podría ayudar a definir con más precisión la idea arquitectónica. Pero el problema tiene todavía una derivación que lo hace más complejo.

Un cuadro, un grabado, tiene un solo punto de vista, desde el que se abarca la totalidad de la obra. Resuelta para este punto, el artista no tiene más que hacer.

Sin embargo, ya un grupo de pintores de principios de siglo, sintió la necesidad de rebelarse contra esta limitación. Para ellos, la verdad intelectual era más importante que la verdad sensible, y propugnaban que es más importante representar lo que sabemos que lo que vemos. Para ello superponían en el

lienzo los diversos aspectos que ofrece un objeto desde distintos puntos de vista, lo que llamaban una perspectiva ideal del espíritu, o sea, una visión para la que es preciso desplazarse alrededor del objeto en el espacio y en el tiempo, puesto que supone una sucesión de puntos de vista.

De aquí surgió el concepto de la cuarta dimensión de los cubistas: el tiempo. Pero esta cuarta dimensión, que para los pintores cubistas no pasó de ser un divertido juego cerebral, es para la expresión de la idea arquitectónica una auténtica realidad.

El sentido arquitectónico de esta cuarta dimensión no puede ser más elemental. El que contempla un edificio puede moverse a su alrededor, penetrar en el interior y observarlo desde infinitos puntos de vista, que le hacen ver la arquitectura bajo formas cambiantes con su desplazamiento.

COMO UNA PROFUNDA DERIVACIÓN de este simple hecho, surge la interpretación espacial de la Arquitectura y se define el concepto del espacio arquitectónico, espacio arquitectónico que no ha de confundirse con el espacio físico, ya que todos hemos podido comprobar que hay edificios de grandes dimensiones absolutas que a nuestros sentidos aparecen pequeños y, por el contrario, espacios de dimensiones reducidas que por la forma de estar concebidos arquitectónicamente adquieren proporciones grandiosas.

Esta interpretación espacial de la Arquitectura es, por su naturaleza, de muy difícil expresión gráfica, pero quizá por eso mismo ha venido a deslindar definitivamente los confusos campos entre la arquitectura dibujada y la arquitectura construída.

La adquisición por el alumno de este sentido espacial sólo puede conseguirse lentamente por experiencia directa y por la observación y medición de edificios.

Podría parecer que el completar con maquetas los dibujos que definen una obra arquitectónica ayudaría a resolver el problema conceptual y representativo; pero si nos damos cuenta de que una maqueta define volúmenes, y no espacios, y de que prescinde por completo de lo que constituye la verdadera esencia del concepto espacial, que es la relación de las dimensiones del edificio con respecto a las dimensiones del hombre, se comprenderá cómo tampoco la maqueta puede servir de mucho para la formación de esta sensibilidad.

Decía D. Vicente Lampérez, al referirse a la importancia de la escala: "Reducid el Monasterio de El Escorial a la mitad de su tamaño y le haréis perder el noventa por ciento de su valor arquitectónico".

Y aun podríamos ir más lejos por este camino si pensamos que, dependiendo las relaciones espaciales de las impresiones visuales que provocan, el tono y el color de las superficies pueden influir decisivamente en el efecto final.

Se comprenderá, por estas consideraciones tan ligeramente esbozadas, de qué índole son las dificultades con que se tropieza en la iniciación del proceso de creación arquitectónica, en cuanto se relaciona con la traducción plástica de las ideas.

CON LA EXPLICACIÓN DEL TEMA, no ha hecho más que presentarse el germen del asunto. Si el análisis del programa ha sido profundo y sagaz, se habrá extraído y puesto de manifiesto ante el alumno la esencia del problema. Pero el verdadero trabajo está todavía por hacer. Será preciso que, por medio de simples líneas trazadas sobre el blanco papel, se encuentre el modo de dar a la idea una expresión gráfica susceptible de ser realizada fácilmente en piedra o en ladrillo, con virtud suficiente para poder convertir unos montones de materia inerte y tosca en formas con vida propia, que posean en sí mismas el soplo alado de la belleza.

Con ello empieza para el alumno la lucha con el interrogante, que ya no habrá de abandonarle a lo largo de su vida profesional. ¿Cómo han de ser esas formas?

Hasta hace pocos años, el arquitecto había manejado formas que otros habían empleado antes que él, y en su uso se había limitado a una lenta labor de perfeccionarlas y afinarlas. Por dispares que aparezcan las formas correspondientes a estilos lejanos, siempre es fácil establecer una línea ininterrumpida, que nos conduzca a lo largo del camino recorrido a descubrir su parentesco.

El traspaso de formas y elementos de un estilo y época a otros posteriores ha sido un constante fenómeno de la evolución arquitectónica. Formas prestadas se encuentran en todos los estilos; formas que, invariablemente, se adaptan y transfiguran, usándose con un nuevo sentido en combinaciones totalmente nuevas.

Es de notar que el empleo de estas formas, por atrevidas que fuesen las innovaciones introducidas, se ajustaba siempre

a cánones establecidos, en parte, por un respeto a la tradición, y en parte, por las limitaciones que imponía el empleo de los materiales con que podían contar los arquitectos.

Pero la profunda revolución provocada en la técnica de la construcción por la aparición de nuevos materiales y nuevos sistemas de cálculo, con la consiguiente aparición de nuevas formas derivadas de ellos, y con la posibilidad de conseguir soluciones audaces e inéditas para resolver problemas con los que no tuvieron que enfrentarse los arquitectos del pasado, han traído como consecuencia que, los antiguos cánones y los clásicos sistemas de componer, no puedan ser de aplicación en la mayoría de los casos en que el problema se plantea desde un ángulo nuevo.

Y como, desgraciadamente, no hemos adquirido todavía la ciencia necesaria para componer armoniosamente con ayuda de los nuevos medios, la arquitectura se encuentra en un período de vacilaciones e indecisiones, del que todavía no se vislumbra su final.

LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA, por muy fuertes y rígidos que sean los principios establecidos, no puede evadirse por completo de este estado de incertidumbre. El alumno, como joven, se siente fuertemente atraído por la novedad. Ha de reconocerse que, en nuestra época, la novedad constituye uno de los señuelos más ansiados por el hombre. Este frenesí, por lo nuevo, que en fin de cuentas es un excelente motor para el desarrollo de ciertas actividades de orden material, aplicado a la Arquitectura, produce frutos insulsos, y tiene como castigo lo efímero de sus conquistas. Apenas un arquitecto ha lanzado una nueva expresión formal,

un nuevo acento plástico, en virtud de la rapidez y perfección de los procedimientos gráficos modernos, se generaliza de tal manera a lo largo y ancho del mundo, que pasa a convertirse inmediatamente en un lugar común, propicio a ser copiado, sin discriminar su valor y su significado, por toda clase de adoce- nados imitadores.

Los alumnos de proyectos no pueden escapar, como he dicho, a este afán por la novedad. Y ello plantea al profesor el problema más delicado y profundo de su cometido. ¿Cuál ha de ser su actitud ante el camino que cada alumno elija para desarrollar su proyecto?

El profesor no puede perder nunca de vista que la Escuela tiene sagrados deberes, a los que no puede sustraerse. En primer lugar, por tratarse de una institución del Estado, y no una escuela particular, debe guiar su orientación con la más extremada prudencia. La instrucción académica, base de la enseñanza artística en nuestra Escuela, es indispensable, aunque de ella no obtuviesen los alumnos otro fruto que el poder darse cuenta de la parte que la Arquitectura, como medio de expresión emotiva e intelectual, ha jugado en la historia de la humanidad.

La Escuela, como hija de la Academia (hija emancipada, y quizá por ello mismo, con más obligación de honrar a su madre), ha de velar por mantener los principios básicos que constituyen su esencia y su razón de ser. En la recta interpretación de estos principios y en su defensa a ultranza estriba el deber del profesor y el secreto de su acierto.

¿Quiere esto decir que ha de rechazarse toda novedad, toda idea audaz, toda composición que no esté basada en formas y conceptos de estilos históricos? El creerlo así sería desconocer el verdadero espíritu de la Academia.

La Academia, que se creó, a semejanza de las demás europeas, para la defensa de las Bellas Artes, "para la restauración de la

verdadera Arquitectura", no es, ni ha sido nunca, una cámara frigorífica en la que mantener congeladas las formas antiguas. A lo largo de sus doscientos años de vida se ha visto cómo ha sabido aceptar de cada época todo lo que constituye la esencia de la "verdadera Arquitectura", esencia que se mantiene inmutable a través de los siglos y a través de las novedades y que no es otra que la de dotarla de los atributos de la belleza, conseguida por la honradez, la verdad, la armonía y el valor emotivo de sus obras.

Estas cualidades son las que han constituido de siempre la médula de lo que entendemos por clasicismo, y, claro está, que si una obra moderna ha sido el resultado de la aplicación con éxito de estos valores fundamentales, no podrá ser repudiada por el solo hecho de ser moderna.

PERO ES PRECISO, para no desorientar al alumno, proporcionarle medios para que, por sí mismo, pueda valorar el verdadero significado de la modernidad en Arquitectura. El término de *moderna*, aplicado a la Arquitectura de la segunda década de este siglo, apareció como una etiqueta colgada a una Arquitectura premeditadamente desestilizada.

El primer paso por este camino lo dió Walter Gropius en Alemania, al construir en 1910 la factoría Fagus, cerca de Hannover. La idea de suprimir cornisas, pilastras y molduras y reducir la composición a bloques lisos y puramente geométricos, cautivó de tal manera a los arquitectos que estaban luchando con las dificultades de componer con cánones clásicos fachadas que encajasen satisfactoriamente con los requerimientos

utilitarios de los modernos edificios industriales o comerciales, que abrazaron con entusiasmo casi histórico el nuevo formalismo. El primer paso se dió, como se ve, en el terreno estético más que en el utilitario. Pero pronto se vió que la etiqueta era demasiado simple, y como el antiestilo representaba, más que una idea, un vacío, se sintió la necesidad de llenarlo de algún contenido.

Este fué el propugnado por la llamada Arquitectura funcional. La expresión *funcional* ha significado muchas cosas y se ha interpretado de muy distintas maneras. Para unos significaba el empleo de formas y estructuras basadas simplemente en la economía. Otros la han interpretado como la Arquitectura resultante de la adecuación de la disposición y la forma a su destino. Otras veces se ha considerado como la resultante de la armonía de la forma con la función mecánica de sus materiales. Pero siempre, como un común denominador, la Arquitectura funcional ha repudiado el empleo de formas procedentes de estilos históricos.

La filosofía de la Arquitectura está tomando un nuevo rumbo. El funcionalismo, que es la única fórmula estética que puede presentar la Arquitectura de entreguerras, es ahora, si no repudiado, por lo menos discutido y analizado por los que fueron sus más fanáticos seguidores. El funcionalismo, como expresión de la verdad de función a través de la forma, y el constructivismo o racionalismo, como expresión de la sinceridad de la forma resultante del cálculo matemático de sus tensiones internas, han dado como fruto un materialismo económico y biológico, y un materialismo estético, que, por carecer de sentido humano y social, no pueden satisfacer los ideales de una generación que, a través del sufrimiento, ha aprendido a justipreciar la importancia de los valores espirituales.

Nuestro espíritu se siente insatisfecho si a la fría solución, técnicamente perfecta, de cualquier problema de arquitectura no le acompaña la gracia que sólo el arte es capaz de darle.

El drama de la Arquitectura funcional lo constituye su tendencia a la impersonalización de su carácter, su internacionalidad, que haciendo caso omiso de climas y latitudes, le lleva al uso de patrones universalmente repetidos y copiados.

Como este camino conduce implacablemente hacia la esterilidad, las nuevas orientaciones buscan el medio de humanizarla por el desarrollo de cualidades que puedan comunicarle la simpatía y la atracción del espíritu. La neotécnica está siendo desplazada por la biotécnica. Con ello se trata de armonizar el ideal científico y el ideal humano, al hacer intervenir el factor psicológico en la concepción de la idea arquitectónica. Como consecuencia, han aparecido nuevas orientaciones y tendencias, como el neo-empirismo, la nueva monumentalidad, el neo-plasticismo, la tradición funcional, la arquitectura orgánica; todas ellas, y muy especialmente esta última, con firme tendencia a desvincularse de los principios puramente mecanicistas, para apoyarse en bases más emotivas y humanas.

Como necesidades de un programa, ya no bastan las puramente materiales. De igual importancia se consideran las necesidades estéticas, espirituales y sociales.

Se busca ayuda en las artes hermanas para rescatar a la Arquitectura de su aridez, y se vuelve de nuevo la vista al patrimonio que cada país conserva de sus más sanas tradiciones, en vez de tirarlas por la borda, como pretendían los que se atribuían la exclusiva de modernos.

Se ve en la tradición, no un depósito del que extraer materiales para ser empleados de manera automática, sino una fuente fecunda en experiencias y lecciones sobre las que debe fundarse la nueva arquitectura.



CON ESTA ORIENTACIÓN se aleja el peligro de la uniformización de estilos, como consecuencia de la uniformización de técnicas constructivas. Se analizan y depuran los factores geográficos, técnicos, económicos, ideológicos y estéticos que intervienen en el planteamiento del problema compositivo, y de aquí surgen diferenciaciones fundamentales que pueden dar a cada obra su personalidad y su carácter.

EL ALUMNO DE PROYECTOS, lógicamente, puesto que se encuentra en período formativo, es más sensible a las novedades formalistas que a las razones conceptuales. Su contacto con las publicaciones más modernas de Arquitectura y su avidez por asimilar todo lo nuevo, influyen poderosamente en los frutos de su imaginación y se deja llevar fácilmente por el equivocado camino de encajar la ejecución de la idea en una forma preconcebida, cuando la forma sólo puede ser consecuencia de su contenido.

La coordinación de los factores científicos con los artísticos, de los factores intelectuales con los emocionales, en un período formativo en el que falta todavía el contrapeso definitivo de la experiencia de las obras, es el problema que más ardua y crudamente se plantea en la enseñanza de proyectos.

EN LA PRODUCCIÓN de la obra de Arquitectura intervienen factores científicos controlados por la razón e intuición creadora sometida a las leyes de la composición armónica. Estas leyes, que no se han formulado nunca completamente, pero que son claramente legibles en los monumentos que nos ha legado la historia, comportan valores constantes, cuya aplicación es siempre valiosa para la calidad de la idea, sea cual sea su expresión formal. Su conocimiento es indispensable para el alumno, y el profesor debe apoyarse en ellas con el tino suficiente para evitar el peligro de que, en su aplicación, el alumno pretenda concretar estas leyes, siempre elásticas, como deben ser todas las relacionadas con las artes, en fórmulas rígidas y excesivamente matemáticas, lo que las convertiría en recetas, con la inevitable consecuencia de adormecer la imaginación y fomentar la pereza mental.

EL MISMO O MAYOR PELIGRO se encierra en la ciega fe con que algunos alumnos se aplican al empleo de trazados armónicos o reguladores, o al de relaciones modulares, por suponer que ello ha de darles resuelto de manera casi automática el delicado y complicado mecanismo de las proporciones. En estos casos, el profesor ha de esforzarse en situar en términos de la mayor sensatez el valor de estas teorías.

Es innegable que lo mismo que el número de vibraciones de las notas que componen un acorde musical grato al oído obedece siempre a una relación matemática perfectamente defi-

nida, las relaciones entre las dimensiones de una composición arquitectónica que satisfaga nuestra sensibilidad permitirán establecer una ley fácil de descifrar en cada caso.

El oído humano, por razones fisiológicas, encuentra gratas unas relaciones de notas y vibraciones y rechaza otras. De igual manera, nuestra vista encuentra placer en la contemplación de un edificio de bellas proporciones. Pero así como a ningún compositor se le ocurriría escribir una sinfonía por medio de relaciones matemáticas, aunque éstas se encuentren encerradas en cada acorde, a ningún arquitecto sensato se le ocurrirá proyectar un edificio con el pie forzado de una relación geométrico-matemática autoimpuesta. Ello constituiría una limitación, más que una ayuda.

Por otra parte, así como la sensibilidad del oído humano es extraordinaria para la más pequeña disonancia, la de nuestra vista es menos rígida y más susceptible de ser adaptada o modificada por la educación, por la costumbre o por el hábito de los ojos o de la mente.

La determinación de las proporciones no puede estar sometida a fórmulas cabalísticas. El arquitecto ha de ser en todo momento dueño de las proporciones y ha de tener libertad para saber percibir y valorar todos sus infinitos matices, sin los cuales, el arte, que ha de ser fruto de la sensibilidad, se convertiría en un proceso puramente mecánico.

NO SIEMPRE ES FÁCIL convencer a la impetuosa juventud de que la Escuela, al defender principios y doctrinas inmutables, defiende al mismo tiempo el porvenir de sus alumnos, quienes, sin una sólida formación clásica y académica, estarían inermes ante constantes contingencias profesionales.

Por otra parte, España, tan rica en monumentos legados por nuestros antepasados, necesita que sus arquitectos sean capaces de comprenderlos, respetarlos y, en su caso, restaurarlos. Por muchas razones, la Escuela no puede desviarse del recto camino y necesita luchar contra una corriente que, basándose en la defensa de ideas renovadoras, pretende arrumbar todas las formas del pasado. Esta corriente es la que considera como inadecuado el empleo de los órdenes clásicos en la composición de un edificio moderno. Los órdenes clásicos han satisfecho siempre la sensibilidad estética de las civilizaciones occidentales. Por eso, su empleo ha perdurado a través de los siglos, siempre que se ha querido dotar a la idea arquitectónica de grandiosidad y de nobleza. Los defensores de la llamada arquitectura moderna encuentran fáciles argumentos para justificar su aversión al empleo de los órdenes. Los consideran como un falseamiento de la expresión funcional, tanto en relación con su significado estructural como por su difícil adaptación a los requerimientos distributivos.

Es verdad que la contemplación de un orden fuera de lugar y torpemente resuelto constituye una verdadera tortura. Pero el tema de la utilización de los órdenes clásicos no está agotado, ni mucho menos, y a los arquitectos modernos puede caberles, si son capaces de penetrar en su hondo significado, la gloria de

extraer de sus venerables formas todo el noble lenguaje de su dignidad majestuosa.

Quizá nuestro respeto, un poco supersticioso, a separarnos de lo que se nos enseñó como formas fijas e inmutables, nos resta movilidad para acertar a dibujar un orden que encaje en un edificio moderno, en lugar de un edificio que encaje en un orden como tantas veces se ha intentado; pero si nos damos cuenta de que, hasta en la antigua Grecia, el empleo de los órdenes había perdido su original significado estructural, para convertirse en una expresión ornamental de su función y de la elasticidad con que eran empleados en su continua evolución, comprenderemos todo lo que, con un poco de imaginación y buen sentido, puede proporcionar a la moderna Arquitectura el juicioso empleo de los órdenes clásicos.

NO HE DE EXTENDERME más en consideraciones que harían interminable mi discurso. Pero no quiero acabar sin expresar, en esta ocasión, para mí memorable, cómo el esfuerzo y las amargas que el ejercicio de la enseñanza lleva consigo, son compensadas con creces por las íntimas satisfacciones que llenan el alma de quien se siente alentado por esta vocación.

Si el profesor se entrega con entusiasmo y ardor a su noble cometido, se verá asistido por la comprensión y el calor de sus alumnos. Bajo estas condiciones, toda labor resulta fácil. Ellas habrán servido para infundir en el espíritu de los alumnos confianza en el maestro, sin la cual no hay fruto posible y, sobre todo, habrá sabido infundirles confianza en sí mismos, haciéndoles ver cómo pueden allanarse las dificultades que parecen

insuperables y cómo toda la fuerza y el impulso de su obra creadora, reside en ellos mismos.

Y si el maestro llega a adquirir la íntima convicción de haber contribuído a formar arquitectos útiles a España, cultivando en cada uno las condiciones de su propio temperamento y sus características más acusadas, sin deformarlas ni torcerlas, sentirá la dicha de comprobar que su labor y el entusiasmo puesto en ella no han sido estériles, y le han recompensado con creces al concederle el mayor galardón a que puede aspirar el corazón humano: la satisfacción del deber cumplido.

CONFESTACIÓN
DEL
EXCMO. SR. D. MODESTO LÓPEZ OTERO

CONTESTACIÓN
DEL
EXCMO. SR. D. MODESTO LÓPEZ OTERO

SEÑORES ACADÉMICOS: Los años, muchos años, de gratísima convivencia con vosotros me han permitido la honrosa misión de recibir, en vuestro nombre, a compañeros de profesión certeramente elegidos para compartir nuestras tareas. Flórez y Muguruza, primero; Cort y Yarnoz, después, y ahora, Pascual Bravo, quien, además de amigo muy querido, como los otros, es mi colaborador en el diario trabajo de la obra y de la oficina y participa conmigo de las satisfacciones y contrariedades de la enseñanza. Por esta razón tengo motivo para aseguraros que pocas veces se habrán reunido en un arquitecto, como lo están en el nuevo académico, dotes extraordinarias de fácil inventiva y de realización competente y escrupulosa, que autorizan a calificarle de "arquitecto completo". Además, será un compañero prudente y laborioso, de inmensa utilidad para la tarea corporativa. Y además, un hombre bueno, cortés y leal, lo que también es importante.

Viene Bravo a continuar la serie de académicos profesores dedicados a la enseñanza de la arquitectura. Ocupa el lugar de Muguruza, cuya pérdida todavía lamentamos; como éste ocupó el de aquel inolvidable "San Manuel Zabala", según le

denominaban sus discípulos, y éste, a su vez, el de Fernández Casanova. ¡Serie feliz de maestros de varias generaciones, que han honrado tanto a la Escuela como a la Academia!...

Nuestro nuevo compañero inició su vocación en el hogar. Su padre, D. Julio Bravo, fué un excelente arquitecto, que compartió con Magdalena, Navarro y La Figuera la arquitectura zaragozana de principios de siglo. Cuando ingresó en la Escuela de Madrid, su formación estaba, pues, cuidadosamente anticipada. Inmediatamente se distinguió como excepcional alumno, manteniendo su puesto preferente en todos los cursos y mereciendo en la reválida la más alta calificación. También fuera de la Escuela se reconocieron sus méritos, al otorgarle la Sociedad Central de Arquitectos el primer premio en un concurso celebrado entre estudiantes de final de carrera.

Su labor profesional comienza después de ese período de ayudantía cerca de un arquitecto en funciones que completa, casi siempre, la formación escolar mediante la práctica. En nuestro caso ese maestro fué D. Antonio Palacios, buen catador de talentos, quien conservó toda su vida la fe en el de su joven colaborador, legándole al morir —legado difícil y comprometido— la obra ingente del Santuario de la Gran Promesa, en Valladolid, así como todo su trabajo particular, pendiente de ejecución al desaparecer el insigne académico.

De los primeros años de aquella labor es el pabellón de España en la Exposición de Artes Decorativas de París (1925), que mereció del gobierno francés la cruz de la Legión de Honor para su arquitecto. No menos bello fué el pabellón aragonés en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla (1929), y así pudiera seguir enumerando, en prolija relación justamente laudatoria, la serie de sus obras de carácter religioso, tales como la iglesia de la Concepción, de Zaragoza; funerarias, como el panteón del maestro Alonso y el del barón de La Joyosa;

edificios públicos, bancos, casas comerciales, viviendas particulares, etc., debiendo especialmente señalar la reforma de la casa de la plaza de la Independencia, para la Cámara de Comercio de Madrid, problema difícil, resuelto con la corrección que caracteriza toda la obra de nuestro nuevo compañero.

Esta obra, por forzada brevedad sintéticamente recordada, es la expresión de las cualidades y del modo de trabajar de Bravo. Difícilmente se encontrarán en ella errores de concepto o de ejecución. Certeramente planteado el asunto a resolver, cuerdamente concebida la solución, se lleva a cabo con serena diligencia, resultando el todo obra de equilibrio y de madurez y, por una fina sensibilidad alimentada, obra esmerada y emotiva. Su competente colaboración en el Gabinete Técnico de la Ciudad Universitaria es preciadísima en todos los aspectos, aliviando a su director de las cargas que supone empresa tan ardua y extensa.

El análisis crítico de la obra de Bravo arrojaría, por partes ponderadamente repartidas, dominio de nuestra técnica, destreza en las distribuciones, excelente sentido en todos los recursos de la práctica de la construcción, juntamente con una gran energía imaginativa, quizás no apasionada ni tumultuosa, pero sí mesurada, sin mengua de su personalidad, que se matiza con la finura y perfección de los detalles.

Tales condiciones que presiden la tarea diaria del proyectista y del constructor, son también las de su actividad como maestro. He aquí, la función docente, la suprema vocación de este arquitecto verdaderamente académico. Ingresó en nuestra enseñanza en 1921. Fuí yo uno de los jueces de sus oposiciones, no teniendo otra cosa que hacer en aquel tribunal sino confirmar lo que de alumno se prometía. La Escuela de Madrid adquirió así un valor didáctico de primer orden, pues el prestigio entre los colegas, el respeto de los discípulos y la consideración

afectuosa de los compañeros de claustro, repiten diariamente lo acertado de aquella incorporación.

Una prueba de esa capacidad, nacida de vocación tan acusada, es el excelente discurso que acabáis de escuchar: tema oportuno, propio de la recepción académica de un profesor de arquitectura. Estos asuntos acerca de la enseñanza del arte son siempre adecuados y suenan bien en nuestra Academia, que no en vano fué creada, principalmente, para formación de artistas, y que luego, hoy y siempre, reúne en selectos grupos como el que me escucha, maestros de todas las artes, llegados aquí tanto por su obra como por su doctrina y por su ejemplo.

En este discurso se apunta un interesante aspecto, sobre el que importa insistir: me refiero al problema de nuestra enseñanza ante la llamada "nueva arquitectura". Es natural que la enseñanza de los proyectos constituya, en los momentos actuales, una grave preocupación y que un profesor celoso y prudente se vea obligado a manifestarla. Tal inquietud, tal legítima preocupación, no era conocida, ni tenía por qué serlo, en los primeros tiempos académicos. Los felices directores y vicedirectores de entonces, encargados de restaurar la "verdadera arquitectura", nada tenían que imponer sino la razón de la preceptiva neoclásica con el juego de órdenes para resolver sus problemas espaciales y volumétricos. Esto no quiere decir que con tal disciplina la imaginación y la sensibilidad dejaran de estar presentes: ésta, por el hecho mismo del goce estético en el simple conocimiento de los órdenes clásicos; aquélla, por la libertad, menos limitada de lo que suele parecer, en la combinación de esos mismos órdenes.

En la época romántica y en casi todo el siglo XIX, los monumentos resucitados proporcionaban también nuevas formas, y en sus adaptaciones sólo mandaba la fidelidad a esas formas históricas. El estudio de los estilos era ya como una ciencia

que exigía investigación y juicio crítico, sin gran dificultad docente para la Escuela de Arquitectura, recién emancipada de la Academia. Pero también aquí lo emotivo contaba, y en grado importante: la estimación por sí mismas, de las bellezas de los estilos pasados y sus composiciones aplicadas a nuevas soluciones estructurales, exigía un buen componente de imaginación, con múltiples y variadas emociones estéticas, en el aprendizaje de arquitecto.

Pero llegó el tiempo de las grandes conmociones sociales, de las transformaciones económicas y de los progresos técnicos, que explican y justifican el que en esta misma Academia, en 1867, diga el crítico académico: "¿Por qué el arquitecto, ceñido sólo a imitar monumentos de otras edades, ya muy distintas de las nuestras, no será también inventor, acomodando la inspiración del gusto dominante de la época a la naturaleza de sus exigencias y necesidades, y a las conveniencias sociales, etc., etcétera?" (*). Aquí Caveda parece anhelar una nueva arquitectura, cuyo antecedente, como se ve, es viejo y académico.

Desde entonces, y hasta hoy, se han ensayado nuevas formas arquitectónicas, impulsadas por aquella aspiración de crear el estilo de nuestro tiempo, acuciada por toda clase de cambios en la vida de la sociedad y estimulada por la posibilidad de nuevas soluciones, en virtud de nuevos sistemas constructivos. Formas efímeras unas, más durables otras, pasajeras todas, de las que resultó permanente sólo la buena intención. No es necesario recordar que la enseñanza de la arquitectura conservó, en expectativa, su método tradicional.

Pero hoy, la "nueva arquitectura" parece acercarse a un hecho ampliamente admitido. La fuerza, la insistencia y el crecimiento de los factores de renovación han consolidado los

(*) CAVEDA: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando*. Tomo II. Madrid, 1867.

primitivos intentos. Llámese esa arquitectura, según los principios o los matices, "funcional", "racionalista", "constructivista" u "orgánica", o lo que se quiera, nos hallamos ante una realidad todavía discutida, pero cada vez más firme y aceptada.

Natural es que el problema pedagógico de la arquitectura adquiriera en estos momentos gravedad de conflicto entre los criterios oficiales de la Escuela y las violentas sacudidas del exterior; y que la posición del profesor de proyectos, sometido a la disciplina de un plan y de un sistema colectivo, exprese esa preocupación con que nos alerta Bravo en su discurso pues aquellas modalidades, divulgadas en copiosas publicaciones, son acogidas con entusiasmo por nuestra juventud escolar, amiga siempre de lo nuevo y probablemente también, por encontrarlas más adecuadas a su temperamento excesivamente seco e intelectualizado a costa del debido ardor imaginativo. Cierto es que la Escuela no tiene estilo definido, ni puede tenerlo; su misión debe ser educadora, formativa de aptitudes y posibilidades. Tal el acertado sentido de la disciplina clásica de los primeros cursos. Además, el profesor de proyectos no debe tampoco imponer a estas alturas sus personales preferencias ni su gusto particular, sino que, como buen guía y en papel de orientador, dedicarse principalmente a despertar y estimular las cualidades creadoras del discípulo, pronto ya a actuar libremente. Por otro lado, la Escuela, según dice Bravo muy bien, no puede ser ajena, como no lo fué nunca, ni la Academia misma, a los movimientos y renovaciones de la arquitectura, aunque manteniendo siempre la máxima exigencia estética.

Afortunadamente, las tendencias racionalistas se inclinan hoy a admitir una intervención sentimental o emotiva más humana, pero siempre con carácter de generalidad. Este su aspecto gregario, que el alumno no desestima, sino que, por el contrario, lo acepta con cómoda complacencia, supone también

otra preocupación para el maestro, ya que como tal no cuenta con el valor de aquella posible personalidad del discípulo y como español, ve acercarse el peligro de que un día no se pudiera continuar la gloriosa historia de nuestra peculiar arquitectura.

Ante tales hechos y temores, conviene mantener una posición decisiva. ¿Cuál?, se pregunta el maestro, inquieto y receloso.

En su discurso, el nuevo académico nos recuerda con inteligente experiencia lo que debe ser el difícil modo de dirigir esa enseñanza, meta de la carrera de arquitecto. Pues bien, creo que es en la acción del maestro, en su fuerza de sugestión y en su autoridad, donde puede encontrarse la debida garantía ante la crítica fase de una arquitectura, peligrosa para el discípulo, por su exclusivista racionalidad. Aquella acción docente consiste, como habéis oído, en la presencia rectora del maestro en todos los momentos del proceso creador previamente ordenado, aunque la creación haya de ser, naturalmente, trabajo del alumno, el cual ha de poner en juego todas sus facultades espirituales, movilizar todos los saberes de la ciencia adquirida y hacer intervenir su carácter, su temperamento y hasta su vitalidad, para llegar a inventar las formas, tanto del espacio como de la materia que lo limita y organiza, expresándolas gráfica o plásticamente, para después hacerlas vivir en la realidad.

La nueva arquitectura —tal o cual, no importa el título— exige, o ha exigido hasta ahora de su autor, maduro o novicio, una exclusiva presión de intelecto y de memoria técnica, a costa de las demás facultades. Eso es, o era, su infortunio. Tal actitud o disposición creadora es la que pudiera denominarse "actitud racionalista", decidida a alcanzar, únicamente, imágenes para satisfacer la material función humana objeto del problema; para lograr la estructura adecuada y para cumplir las demás condiciones sociales y económicas impuestas por

aquél. No puede negarse, claro es, cierto goce estético en la contemplación de las sorprendentes soluciones que la novísima construcción nos ofrece, como no puede negarse cierta especial belleza en las formas puras de la geometría.

Pero a nuestro alumno, enrolado en la "nueva arquitectura", hay que hacerle preferir otra actitud: aquella en la que las imágenes aparezcan y se desarrollen en una atmósfera de emotividad y cuyas raíces hayan de buscarse en lo más profundo de su alma. Es decir, que al predominio de la lógica y del razonamiento, se imponga el de la sensibilidad, bastante disminuída quizás en la hora presente por una carga de matemática cuya utilidad merece revisión.

Tal otra actitud es la que pudiera llamarse "actitud lírica". Creo que este concepto de "lírico", que en puridad solamente debe ser atribuído a la poesía —aparte la acepción que se relaciona con la música— puede ser aplicado también, con la debida indulgencia, a la arquitectura, si además de la función cumplida y la técnica lograda, ambas de modo estricto, se hace supremamente expresiva aquella energía creadora de índole estética.. Bien entendido que en este caso, el sistema formal resultante no sería tampoco, exclusivamente, la expresión de sentimientos íntimos, ya que la arquitectura no puede prescindir de un mínimo de objetivo útil e interesado. Me refiero a la posibilidad de que las actividades mentales del alumno durante el proceso creador, es decir, que el planteamiento del problema, el cálculo de los elementos estáticos, la coordinación de los materiales y los mil detalles del desenvolvimiento constructivo, se muevan impulsados por un intenso anhelo de belleza, incluso con las clásicas preocupaciones de proporción, ritmo y armonía. Ello supondría además, la exaltación de la individualidad y por lo tanto, de la nacionalidad, que con tristeza vemos desvanecerse en las uniformidades actuales.

Quedaría por considerar, pero no es del caso, cómo didácticamente puede mantenerse ese ingrediente lírico, a partir de la intuición poética del sujeto-discípulo, con la tensión necesaria y en relación con las demás facultades, siempre bajo el estímulo y el celo vigilante del maestro, que ha de acompañar sus correcciones con fuertes dosis de afecto y esperanza.

El acercamiento a esa actitud es la que debe obligarse a adoptar al estudiante de proyectos cuyas aptitudes naturales han sufrido antes, afortunadamente, una rigurosa comprobación y un perfecto desarrollo, del que los estilos históricos son, como ahora ocurre, base docente formativa y de ellos los órdenes clásicos, eterna e insustituible disciplina educadora.

Dentro de pocos meses, contando con la voluntad divina, cesará mi larga vida de profesorado. Pascual Bravo, los maestros actuales y los que vengan más jóvenes, continuarán la tarea de moldear nuevos arquitectos, seguramente con el criterio que acaba de apuntarse brevemente.

Quizás pasen las formas actuales de la "nueva arquitectura" y vengan otras, con otras esencias y modalidades. Pero nada habrá que temer para los que aún creemos que la arquitectura es y será siempre una bella Arte, si a los arquitectos del futuro se les educa en el convencimiento —y no sobra la insistencia— de que en el proceso imaginativo de sus obras, de sus proyectos, es la fuerza del sentimiento la dominadora, sin despreciar el pensamiento científico ni la precisión y la lógica de los resultados, cosas que no sólo me parecen totalmente conciliables, sino que su armónica fusión constituye la esencia misma de la arquitectura.

Esta actitud es también académica, aunque por ahí se opine lo contrario. Nuestro nuevo compañero podrá bien pronto comprobar que en nuestras juntas todos los asuntos se tratan

con la más alta y pura intención artística. Del mismo modo, él, que sabe pintar, que modela, que graba y todo lo hace bien, será, por su temperamento de artista, un buen colaborador en las nobles tareas corporativas. Yo le felicito cordialmente a su llegada a esta Casa; pero también me atrevo a felicitar a la Academia por lo que le llega en esta solemne y dichosa ocasión.



ALTAMIRA

TALLERES GRÁFICOS, S. A.

*

BRAVO MURILLO, 31
MADRID



ALMAYRA
LIBRARY OF THE
*
M. J. BIRNBAUM
MADRID

