

ANTÓN CAPITEL

La Tercera Generación,
o algunos de los cantos
de cisne del Movimiento
Moderno

The Third Generation,
or some of the Swan
Songs of the Modern
Movement



Resumen

Los arquitectos del año 1918, tienen concomitancias importantes, pero hay también entre ellos notables diferencias.

Utzon ejerció siempre el organicismo, en distintas versiones del mismo. Fue referencia de Zevi en el organicismo exacerbado de la Ópera de Sídney.

Sáenz de Oíza caminó desde la recuperación racionalista como “vanguardia”, hacia alguna arquitectura próxima al Team 10, y acabó en el organicismo de “Torres Blancas” y el Banco de Bilbao.

Rudolph fue personal y ecléctico. Recibió una atención extraordinaria de Zevi en relación a su obra más celebrada, la Escuela de Arquitectura de Yale.

Van Eyck, figura básica del Team 10, criticó las secuelas de los maestros del Movimiento Moderno y trató de llevar a la arquitectura a la historia, la ciudad y la antropología. Pero su brillante obra alcanzó valores más independientes.

Todos, Zevi incluido, representaron lo mejor de la arquitectura de su tiempo, aunque también el final del Movimiento Moderno y no caminos para el futuro.

Palabras clave

Tercera Generación, Zevi, Utzon, Sáenz de Oíza, van Eyck, Rudolph.

Los grandes arquitectos nacidos en el año 1918 (Utzon, Sáenz de Oíza, van Eyck, Rudolph) y el gran crítico e historiador Zevi, también del mismo año, tienen, como es lógico algunas concomitancias importantes entre sí, pero sus distintas circunstancias en sus distintos lugares generaron también notables diferencias. Pasemos a verlo.

Jørn Utzon

Jørn Utzon practicó desde el principio la llamada arquitectura orgánica – enlazándose intensamente en ello con su coetáneo Bruno Zevi, que era el principal promotor de dicha tendencia, y que destacó pre-

La Tercera Generación, o algunos de los cantos de cisne del Movimiento Moderno

The Third Generation, or some of the Swan Songs of the Modern Movement

ANTÓN CAPITEL

Antón Capitel. "La Tercera Generación, o algunos de los cantos de cisne del Movimiento Moderno", *ZARCH 10* (Junio 2018): 26-43.
ISSN: 2341-0531.
https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018102928

Abstract

There are significant similarities and differences between the architects born in 1918.

Utzon always practised organicism, although in different versions; with the excessive organicism of the Sydney Opera House, he became Zevi's model.

Sáenz de Oíza worked from the rationalist recovery as "avant-garde", towards an architecture that was closer to Team 10, and ended up in the organicism of the Torres Blancas project and the Banco de Bilbao.

Rudolph was personal and eclectic. He received extraordinary attention from Zevi concerning his most celebrated work, the Yale Art and Architecture Building.

Van Eyck, an essential figure of Team 10, criticised the sequels of the masters of the Modern Movement and tried to bring architecture closer to history, the city and anthropology. However, his brilliant work reached more independent values.

All of them, including Zevi, represented the best of the architecture of their time, but also the end of the Modern Movement and the lack of paths to the future.

Keywords

Third Generation, Zevi, Utzon, Sáenz de Oíza, van Eyck, Rudolph.

The great architects born in 1918 (Utzon, Sáenz de Oíza, van Eyck, Rudolph) and the great critic and historian, Zevi, also born in the same year, bear, as is logical, some major similarities to each other, but their dissimilar circumstances in their different locations also produced noticeable differences. We will discuss this below.

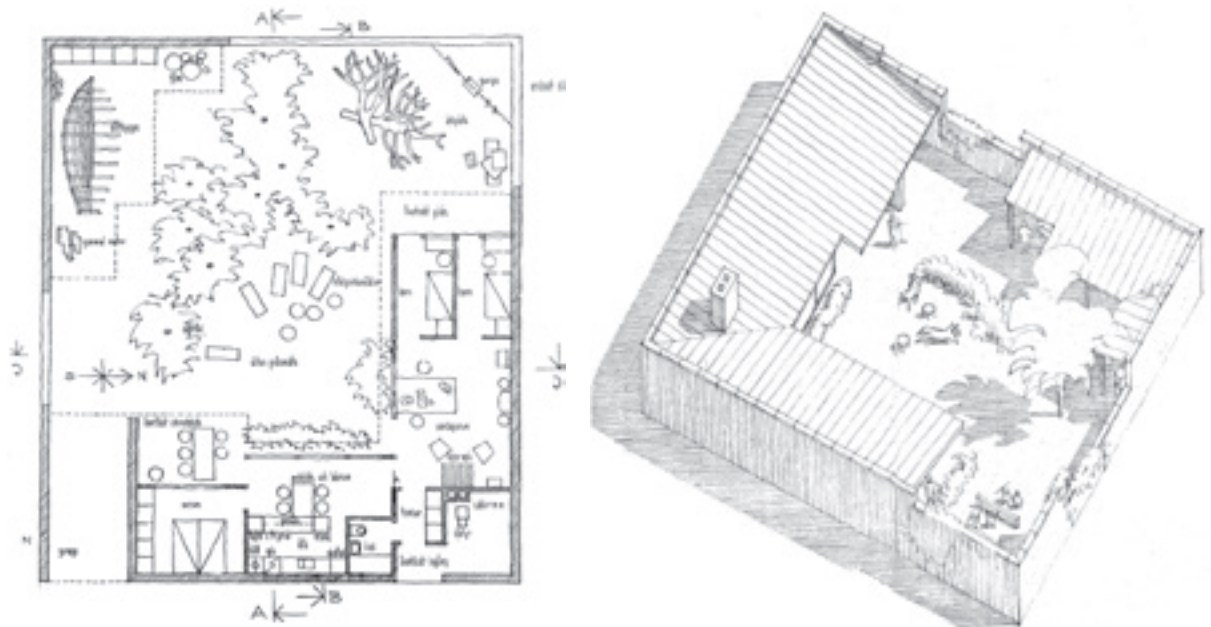
Jørn Utzon

From the beginning, the Danish architect Jørn Utzon practiced the so-called organic architecture. He connected in this matter with his contemporary, Bruno Zevi, the main advocate of said trend, who drew

ANTÓN CAPITEL

La Tercera Generación,
o algunos de los cantos
de cisne del Movimiento
Moderno

The Third Generation,
or some of the Swan
Songs of the Modern
Movement



[Fig. 1] Jørn Utzon. Casas patio en Skåne, Suecia, 1954. Fuente: Mogens Prip-Buus (Ed.), *The Courtyard Houses* (Hellerup: Edition Blondal, 2004), 20, 29.

[Fig. 1] Jørn Utzon. Patio houses in Skåne, Sweden, 1954. Source: Mogens Prip-Buus (Ed.), *The Courtyard Houses* (Hellerup: Edition Blondal, 2004), 20, 29.

cisamente la producción de los países nórdicos, además de exhibir el gran y primer ejemplo de Frank Lloyd Wright –, pero el arquitecto danés llevó adelante esta práctica en una manera muy diversificada. Frente a la cierta unidad estilística y conceptual del racionalismo – o del “Estilo Internacional”, si se prefiere nombrarlo así –, el organicismo fue plural, como la obra de Utzon demuestra sobradamente.

Tanto Asplund – uno de los paradigmas de Zevi – como Aalto habían practicado una arquitectura ya muy diversificada. Aalto, después de su refinada mixtura entre racionalismo y organicismo en obras tan importantes como la biblioteca de Viipuri y Villa Mairea, y después de su brillantísima explosión orgánica en el pabellón de Finlandia de la Expo de Nueva York de 1939 – que le valió el encendido elogio de Wright y le hizo conocido en Estados Unidos – practicó después de la segunda guerra mundial un organicismo bien distinto, aquel que podríamos llamar *tradicional*, caracterizado por introducir formas y conceptos históricos en la arquitectura moderna y explícito en obras tan significativas como el conocidísimo Ayuntamiento de Säynätsalo (1949-1952), la casa de verano en Muuratsalo (1953) o la Universidad pedagógica de Jyväskylä (1950-1956). Con la contribución añadida de los arquitectos italianos de la generación de Albini y su empeño en las *pre-existencias ambientales* y en el *neo-realismo*, las obras de Aalto significaban una fuerte contestación de los ideales modernos ortodoxos, desviando las cosas hacia un organicismo que, si bien se deslizaba más o menos hacia el lado de Bruno Zevi, no lo hacía exactamente en la dirección estricta que el crítico italiano hubiera preferido. Zevi no estimaba especialmente las obras citadas, dentro de lo que él mismo llamó “neo-empirismo nórdico” (en los libros *Cronache di architettura*), pues prefería de Aalto la etapa anterior, que le parecía más cualificada y creativa; pero era, al fin, un ecléctico, y estimaba en Aalto la decidida libertad y también la trasgresión frente a la ortodoxia moderna. Sobre todo, cuando el Estilo Internacional había sido proclamado, casi oficialmente, la arquitectura de las democracias.

Volviendo a Utzon, su obra arrancó precisamente con este *tradicionalismo* orgánico que ya Aalto – y acaso también Jacobsen, en alguna medida – le habían preparado. Era admirador de Asplund, y de Wright, desde luego, cuya obra fue a conocer. Pero sus casas patio para el concurso de Skåne (1954) (después transformadas para las Kingo de 1956 y para las de Fredensborg de 1962-1963) siguieron voluntaria y decididamente aquella dirección que, sobre todo con Säynätsälo, Aalto había marcado con alta intensidad [fig. 1]. Las casas para Skåne –nunca construidas completamente en la forma del concurso – mezclaban tradición y modernidad, pero eran fieles a algunos principios ya no sólo tradicionales, sino incluso antiguos. La casa construida como un *impluvium* hacia el patio y el cierre completo de éste mediante muros señalan una fidelidad tan intensa hacia los modelos antiguos que hacen que sus propuestas – lo supiera él o no – no fueran muy diferentes de lo que habían sido algunas de las pequeñas *domus* romanas. Aunque los rasgos modernos son también en ellas evidentes: la planta de la casa constituye una figura en L (si bien esto ya estuvo también en Roma), dicha disposición rodea y se sirve del patio, pero sin que existan las galerías *claustrales* ni tampoco columnata, y los muros son a



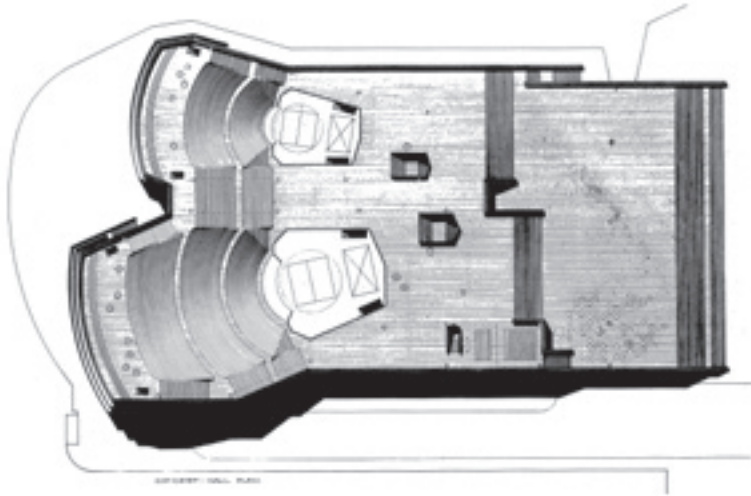
[Fig. 2] Jørn Utzon. Casas Kingo en Elsinor, Dinamarca, 1956. Fuente: Mogens Prip-Buus (Ed.), *The Courtyard Houses* (Hellerup: Edition Bløndal, 2004), 91.

[Fig. 2] Jørn Utzon. Kingo houses in Helsingør, Denmark, 1956. Source: Mogens Prip-Buus (Ed.), *The Courtyard Houses* (Hellerup: Edition Bløndal, 2004), 91.

attention to the production of Nordic countries and organised the first, great architectural exhibition by Frank Lloyd Wright, but Utzon's practice was very diversified. In contrast to a certain stylistic and conceptual unity of rationalism – or the “International Style”, as some prefer – organicism was plural, as Utzon's work amply demonstrates.

Both Asplund – one of Zevi's paradigms – and Aalto had designed a very diversified architecture. Aalto, after his refined mixture of rationalism and organicism in works as important as the Vyborg Library and Villa Mairea, and after his excellent organic explosion at the Finnish pavilion at the 1939 New York World's Fair – which earned him the impassioned praise of Wright and made him known in the United States – practiced a very different organicism after World War II, one that we could consider *traditional*, and was characterised by the introduction of historical forms and concepts into modern architecture; it appears in works as important as the famous Säynätsalo Town Hall (1949-1952), the summer house in Muuratsalo (1953) or the University of Jyväskylä (1950-1956). With the added contribution of the Italian architects of Albini's generation and their commitment to *pre-existing environmental conditions* and to *neo-realism*, Aalto's works represented a robust response to orthodox modern ideals, moving things towards an organicism that, although slightly leaning towards Bruno Zevi, did not do so in the strict way that the Italian critic would have preferred. Zevi did not have an especially high opinion of the aforementioned works – which were part of what he himself called “Nordic neo-empiricism” (in his *Cronache di architettura*) – because he preferred Aalto's works from the previous stage, which he considered to be more qualified and creative. However, Zevi was, ultimately, eclectic, and he respected Aalto's strong freedom and also his transgression in response to modern orthodoxy, especially when the International Style had been proclaimed, almost officially, the architecture of democracies.

Returning to Utzon, his work began precisely with this organic *traditionalism* that Aalto – and perhaps Jacobsen, to some degree – had already prepared. He admired Asplund and, of course, Wright – he even travelled to see his work. However, his patio houses for the Skåne competition (1954) (later transformed for the Kingo houses of 1956 and the Fredensborg houses of 1962-1963) freely and decidedly followed the direction that, especially with Säynätsalo, Aalto had so strongly defined [fig. 1]. The houses for the Skåne competition – which were never built in the form they were designed for the competition – mixed tradition and modernity, but were true to some principles that were not only traditional but even ancient. The house – built as an *impluvium* towards the patio, enclosed by walls – revealed a very strong loyalty to ancient models that make his designs – whether he knew it or not – not very different from what had been some of the small Roman *domus*. Although modern features are also evident in them – the plan view of the house makes an L-shape (although this also existed in Rome) – this ground plan surrounds and uses the patio – but without cloistral galleries or a colonnade – and the walls are sometimes of limited height to allow the view. Later, the Kingo and Fredensborg houses (which were



[Fig. 3] Jørn Utzon. Ópera de Sídney, Australia, 1956. Fuente: Richard Weston, *Utzon. Inspiration, Vision, Architecture* (Hellerup: Edition Bløndal, 2002), 180.

[Fig. 3] Jørn Utzon. Sydney Opera House, Australia, 1956. Source: Richard Weston, *Utzon. Inspiration, Vision, Architecture* (Hellerup: Edition Bløndal, 2002), 180.

veces de escasa altura para alcanzar las vistas. Más adelante las casas Kingo y las de Fredensborg (las realmente construidas) modernizaron aún más la propuesta al disponer los dormitorios hacia el patio con el pasillo detrás [fig. 2]. No obstante estos cambios, las casas patio de Utzon fueron una afortunada mezcla de tradición y racionalismo, acaso la más significativa de todas en el panorama internacional. Sin embargo, su coetáneo Zevi no se refirió nunca a ellas.

Sí lo hizo, naturalmente, en el caso de la Ópera de Sídney (1956), cuyo triunfo en el concurso celebró como se merecía un organicismo pleno, ahora en las antípodas de las casas patio, y reflejando así, mejor que nadie, el eclecticismo implícito en la arquitectura orgánica [fig. 3]. Pero Zevi no detectó en el Utzon de Sídney el fin del organicismo; o la situación tardía de éste, si se prefiere, y hasta la casi trágica situación de estar acaso frente a un *canto de cisne*. Probablemente no hubiera entonces suficiente distancia temporal para percibirlo así.

En uno de sus artículos de la revista *Architettura, cronache e storia* (recogidos en los libros señalados) Zevi comentó la ampliación del conocido libro de Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, precisamente con la obra de Sídney, y criticó, algo ácidamente, algunas de las palabras de Giedion al respecto. Se refirió, por ejemplo, a la gran plataforma monumental sobre la que el edificio se asienta [fig. 3], trasunto de las arquitecturas mexicanas precolombinas, y que para Zevi son una referencia extraña a la historia al relacionar culturas tan dispares y separadas como las de México, Dinamarca y Australia. Sea como fuere, ambos historiadores se refirieron a este rasgo, que podemos llamar también *tradicional*, o acaso *histórico*, viendo como el organicismo *exacerbado*, en línea con obras de Saarinen o de otros miembros de la Tercera Generación, se presentaba como altamente ecléctico.

Francisco Javier Sáenz de Oíza

Pero si Utzon fue siempre orgánico – aunque practicante de distintos organicismos, como he tratado de demostrar –, el arquitecto navarro afincado en Madrid y catedrático de nuestra Escuela de Arquitectura, Francisco Javier Sáenz de Oíza, una de las personalidades más brillantes del panorama español de la segunda mitad del siglo XX, tuvo una carrera más compleja, mucho más ecléctica todavía, y en la que jugaron un importante papel las especiales circunstancias que le tocó vivir.

Una gran parte de la carrera de Sáenz de Oíza transcurrió – por motivos puramente temporales, claro está – bajo la pesada sombra de la dictadura franquista. La naturaleza extremadamente conservadora del régimen salido del triunfo de la guerra civil provocó que la enseñanza de la arquitectura en los años cuarenta fuera todavía en un modo académico tardío, cuando ya el triunfo definitivo del Estilo Internacional estaba muy próximo, y ello afectó de un modo importante a la generación de Sáenz de Oíza, que inició su profesión con la práctica de un clasicismo simplificado. Sáenz de Oíza supo orillar esta situación con bastante soltura cuando construyó el Santuario de Aránzazu en Guipúzcoa (ganado



[Fig. 4] Francisco Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga. Basílica de Aránzazu, Guipúzcoa, 1950-1954.
Fuente: Francisco Javier Sáenz de Oíza, *El Croquis* 32/33 (febrero-abril 1988): 35.

[Fig. 4] Francisco Javier Sáenz de Oíza and Luis Laorga. Sanctuary of Our Lady of Arantzazu, Gipuzkoa, 1950-1954.
Source: Francisco Javier Sáenz de Oíza, *El Croquis* 32/33 (febrero-abril 1988): 35.

actually built) modernised the design even more by having the bedrooms opening onto the patio with the corridor behind [fig. 2]. Despite these changes, Utzon's patio houses were an appropriate blend of tradition and rationalism, perhaps the most significant of all those in the international arena. However, his contemporary, Zevi, never referred to them.

He did do so, of course, in the case of the Sydney Opera House (1956), whose triumph in the competition he celebrated as a fully organic work deserved; it was diametrically opposed to the patio houses and, with it, Utzon represented, better than anyone, the implicit eclecticism of organic architecture [fig. 3]. However, Zevi did not detect the end of the organic movement in the Utzon of Sydney, or his condition as "late", until the almost tragic situation of facing a *swan song*. Probably, back then, there was not sufficient distance in time to see it as such.

In one of his articles for the magazine *Architettura, cronache e storia* (included in the aforementioned books), Zevi discussed the extension of the famous book by Giedion, *Space, Time and Architecture*, precisely with the work in Sydney, and criticised, somewhat acidly, some of Giedion's remarks on it. He referred, for example, to the monumental platform on which the building stood [fig. 3], which was a faithful likeness of Pre-Columbian Mexican architectures that, for Zevi, were a strange historical reference that linked cultures so different and separate as those of Mexico, Denmark and Australia. Whatever the case, both historians referred to this feature, which we can also call *traditional*, or perhaps historical, seeing how *exacerbated* organicism, in keeping with works by Saarinen or by other members of the Third Generation, shows itself to be highly eclectic.

Francisco Javier Sáenz de Oíza

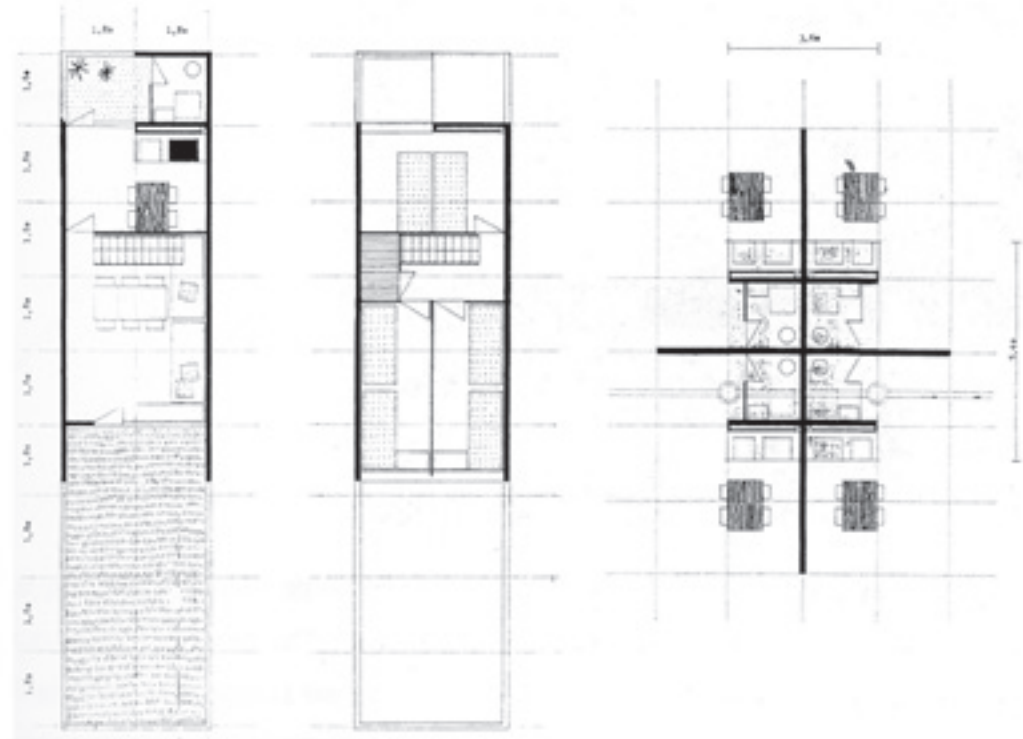
If Utzon was always organic – although a practitioner of a variety of organic approaches, as I have attempted to show – the architect from Navarre, who settled in Madrid and became professor at the School of Architecture in Madrid, Francisco Javier Sáenz de Oíza, one of the most brilliant personalities in Spanish architecture in the second half of the 20th century, had a more complex and even more eclectic career, in which the special circumstances he happened to experience played an important role.

A large part of Sáenz de Oíza's career was spent (for reasons related to his period) under the long shadow of the Francoist dictatorship. The extremely conservative nature of the regime after victory in the Spanish Civil War meant that the teaching of architecture in the 1940s was still in a late academic mode, when the definitive triumph of the International Style was close. This affected Sáenz de Oíza's generation significantly; he began his profession with the practice of a simplified classicism. Sáenz de Oíza was able to skilfully avoid this problem when he built the Sanctuary of Our Lady of Arantzazu in

ANTÓN CAPITEL

La Tercera Generación,
o algunos de los cantos
de cisne del Movimiento
Moderno

The Third Generation,
or some of the Swan
Songs of the Modern
Movement



[Fig. 5] Francisco Javier Sáenz de Oíza. Barrio de Entrevías, Madrid, 1956. Fuente: Rosario Alberdi, *Cinco proyectos de vivienda social en la obra de Francisco Javier Sáenz de Oíza* (Madrid: Pronaos, 1996), 11.

[Fig. 5] Francisco Javier Sáenz de Oíza. Entrevías neighbourhood, Madrid, 1956. Source: Rosario Alberdi, *Cinco proyectos de vivienda social en la obra de Francisco Javier Sáenz de Oíza* (Madrid: Pronaos, 1996), 11.

en un concurso en 1949 con Luis Laorga) [fig. 4] en un personal expresionismo ligado a los modelos eclesiásticos de Dominikus Böhm, pero inmediatamente se orientó hacia la búsqueda de la arquitectura moderna, lo que quería decir el Estilo Internacional, reforzado ello con un largo y conocido viaje a Estados Unidos.

Así se convirtió enseguida en el campeón español del racionalismo, y su exacerbada manera le hizo presentarse como si él mismo fuera un arquitecto de la época de los maestros modernos; esto es, como uno de los pioneros. La recuperación urgente de la arquitectura moderna en España exigía una actitud extrema, casi heroica, y ello se reflejó en productos tan intensos como el Poblado de Entrevías en Madrid (1956) [fig. 5], extremadamente abstracto, funcionalmente preciso y más frío aún que la manera de Oud que parece evocar; o en el proyecto para la Capilla en el camino de Santiago (1954) [fig. 6], donde un racionalismo no menos exacerbado tomó una clave poética y se alineó con una manera propia de Mies van der Rohe, aunque más imaginativa. Unas maneras de vanguardia – de vanguardia tardía, valga la paradoja – para recuperar la arquitectura moderna pendiente.

Pero seguían siendo tiempos de fronda, la arquitectura cambiaba y se complicaba. Cuando en España se hacía triunfar al racionalismo el mundo occidental había reconocido ya al organicismo como ideal más alto. Ello hizo que estas dos maneras, en realidad contrarias, se superpusieron en España en gran modo, y que esto no fuera del todo consciente. Con defectos o con ventajas para las producciones españolas de la época, los dos modelos más importantes de la modernidad se combinaron en las mismas obras.

Aunque Sáenz de Oíza había emprendido un camino imparable, de progreso continuo, tal y como veía que la arquitectura iba continuamente exigiendo. Abandonando el mimetismo con las vanguardias históricas – recuperada la arquitectura moderna, en fin –, se alineó en alguna medida con el Team 10 en la Ciudad Blanca en Alcudia (Mallorca, 1961), superando el racionalismo estricto con la atención al lugar, la fractura, la modulación, la idea de *cluster* o racimo... y el moderno homenaje a las tierras mediterráneas. Un acercamiento, aunque relativo, a su coetáneo van Eyck.

Pero la llegada al organicismo exacerbado y tardío que le situaría más o menos junto a Saarinen y, más concretamente, junto a sus coetáneos Utzon y Rudolph, no se produjo hasta el edificio de viviendas *Torres Blancas*, en Madrid (1962-70) [fig. 7]. Zevi (que nació y murió el mismo año que Sáenz de Oíza) incluyó fotográficamente el edificio en una de sus crónicas, pero no dijo nada sobre él, y hemos de entender que lo situaba en una época (decenio 1955-1965) caracterizada para él por la *anti-vanguardia* y el *manierismo*. *Torres Blancas* fue una obra sincrética, y aunque sus imágenes



[Fig. 6] Francisco Javier Sáenz de Oíza. Capilla en el Camino de Santiago, 1954. Fuente: Javier Sáenz Guerra, *Un Mito moderno: una capilla en el Camino de Santiago, Sáenz de Oíza, Oteiza y Román, 1954* (Pamplona: Fundación Museo Oteiza, 2007), 1.

[Fig. 6] Francisco Javier Sáenz de Oíza. Chapel on the Way of Saint James, 1954. Source: Javier Sáenz Guerra, *Un Mito moderno: una capilla en el Camino de Santiago, Sáenz de Oíza, Oteiza y Román, 1954* (Pamplona: Fundación Museo Oteiza, 2007), 1.

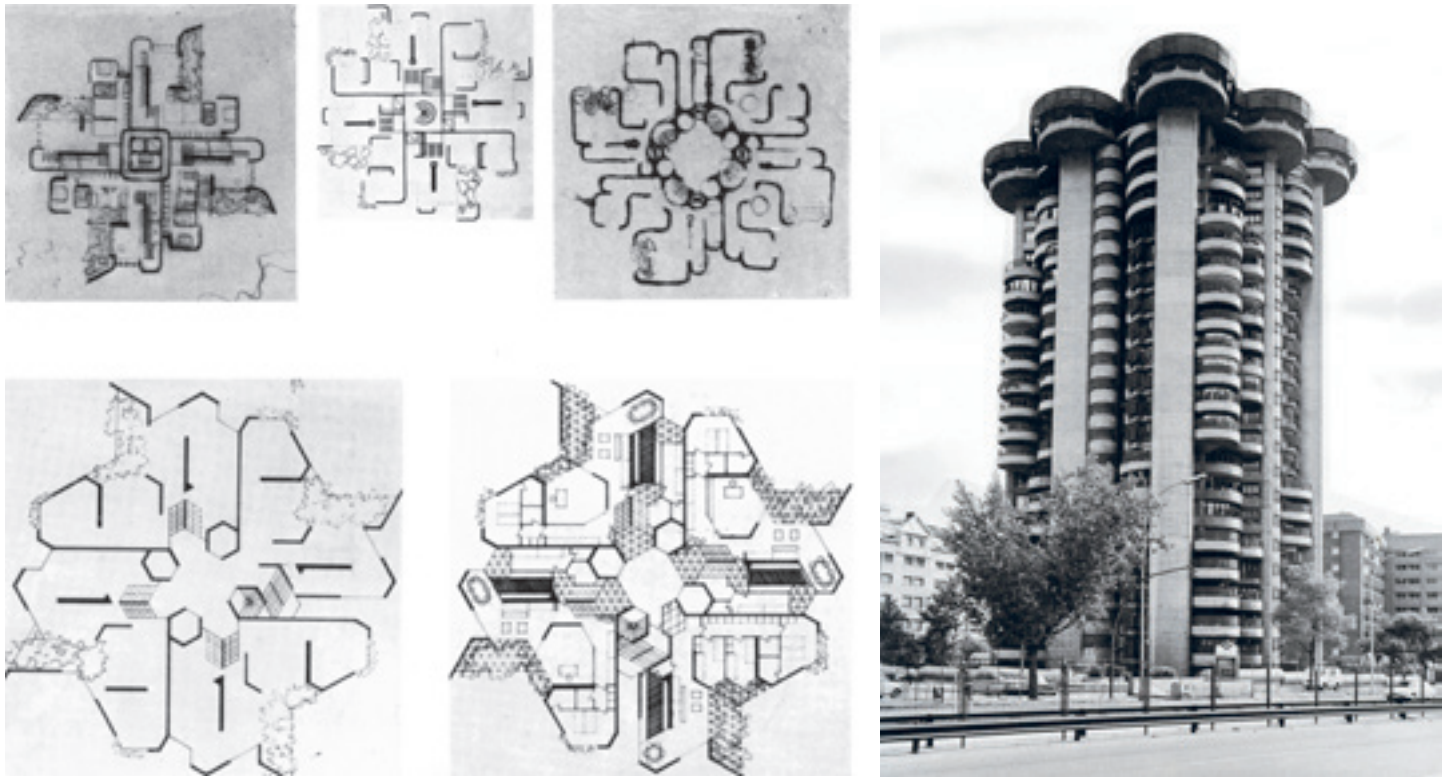
Gipuzkoa (the winner of a competition in 1949 with Luis Laorga) [fig. 4] in a personal expressionism connected to the ecclesiastical models of Dominikus Böhm. He then focused on the search for modern architecture, the meaning of the International Style, which he complemented with a long visit to the United States.

He swiftly became the Spanish champion of rationalism, and his exacerbated manner made him appear as if he himself were an architect from the age of the modern masters; that is, one of the pioneers. The fast recovery of modern architecture in Spain demanded extreme, almost heroic action, and this was shown in designs as extreme as the Poblado de Entrevías project in Madrid (1956) [fig. 5] – which was extremely abstract, functionally precise and even colder than the style of Oud that it seems to evoke – or in the project for the chapel on the Way of Saint James (1954) [fig. 6], where a no less exacerbated rationalism took on a poetic meaning and aligned itself with a manner typical of Mies van der Rohe, although even more imaginative. Avant-garde styles – late avant-garde, pardon the paradox – to recover unresolved modern architecture.

However, times were still hard; architecture changed and became complicated. When rationalism triumphed in Spain, the Western world had already recognised organicism as the highest ideal. This meant that these two styles, which in reality were opposites, overlapped in Spain in a move that was not completely conscious. With disadvantages or advantages for Spanish architectural productions of the age, the two most important models of modernism were combined in the same works.

Sáenz de Oíza had begun an irrepressible path of continuous progress, as he saw that architecture demanded. Abandoning the imitation of the historical avant-gardes (recovering modern architecture, in fact), he aligned himself, to some degree, with Team 10 in the Ciudad Blanca in Alcudia (Majorca, 1961), going beyond strict rationalism with attention to the location, fracture, modulation, the concept of a cluster... and the modern homage to Mediterranean lands. It was a reconciliation, albeit relative, with his contemporary, van Eyck.

His arrival to late, exacerbated organicism – which would place him more or less alongside Saarinen and, more specifically, alongside his contemporaries, Utzon and Rudolph – did not occur until the *Torres Blancas* housing complex in Madrid (1962-70) [fig. 7]. Zevi – who was born and died the same year as Sáenz de Oíza – included photographs of the building in one of his columns, but did not write anything about it, and we have to understand that he placed it in an age (the 1955-1965 decade) that for him was characterised by the *anti-avant-garde* and *mannerism*. The *Torres Blancas* complex was



[Fig. 7] Francisco Javier Sáenz de Oíza. Torres Blancas, Madrid, 1962-1970. Fuente: Francisco Javier Sáenz de Oíza, *El Croquis* 32/33 (febrero-abril 1988): 56.

[Fig. 7] Francisco Javier Sáenz de Oíza. Torres Blancas, Madrid, 1962-1970. Source: Francisco Javier Sáenz de Oíza, *El Croquis* 32/33 (febrero-abril 1988): 56.

trasmítan sin lugar a ninguna duda la idea del organicismo exacerbado y tardío, no es tan sólo así, pues también se mezcla con otros y diversos ingredientes de gran importancia. El edificio se inició como *corbuseriano*, como variante de las Unidades de Habitación: torre en el paisaje, jardín vertical, ciudad autónoma con servicios comunes en lo alto... Y hasta el hormigón total es también corbuseriano. Pero el proyecto se contagió también con la idea orgánica de la Torre St. Mark de Wright – no muy dispar de la corbuseriana – y, de ella, sobre todo, la identidad total entre forma y estructura. Finalmente adoptó para sus formas definitivas la condición escultórica del organicismo tardío, que dictó los perfiles de sus plantas y de sus volúmenes, pero que fue obtenida como un resultado y no como un principio básico o primero. Torres Blancas fue un producto singular de la mixtura entre racionalismo y organicismo, cuestión propia de España, como se había dicho, y la intensidad y el acierto con que ello logró hacerse volvió a la obra especialmente densa, profunda y afortunada. Probablemente sea la mejor obra del organicismo tardío en todo el mundo, pues a la enorme brillantez de la propuesta de Utzon en Sídney hay que restarle los diversos errores que condujeron, hiciera quien los hiciera, a una realización muy inferior respecto a lo que con tanto atractivo se había prometido con el proyecto.

Sáenz de Oíza realizó todavía otra gran obra de racionalismo y organicismo combinados, el edificio para el Banco de Bilbao en el centro Azca (Madrid, 1971-81) [fig. 8]. La estructura es como dos árboles reunidos y se configuró a la escala de la torre; en cierto modo, pues, caracteriza una notable identidad entre forma y estructura, aunque luego fuera envuelta por un muro cortina, racionalista de un lado y expresionista de otro, y evitando así una expresión claramente orgánica. Pero tengo para mí que Sáenz de Oíza, a estas alturas (la obra se acabó en 1981) veía sus dos grandes obras maestras como muy logradas, pero también cantos de cisne. Su carrera posterior la hizo según caminos todavía más erráticos y su obra perdió, en buena medida, la alta significación que había tenido en la arquitectura española. Aunque ello no quiere decir que con ello dejara de ser uno de los arquitectos españoles más importantes y valiosos de la segunda mitad del siglo XX. Si no el que más.

Paul Rudolph

Paul Rudolph, un arquitecto norteamericano de “gran ingenuidad e inventiva”, al decir de Robert Stern (*New Directions in American Architecture*), no es fácilmente identificable con el organicismo tardío estricto, que antes se ha tratado en torno a sus dos contemporáneos, y sí más con una posición



[Fig. 8] Francisco Javier Sáenz de Oíza. Banco de Bilbao, Madrid, 1971-1970. Fuente: Francisco Javier Sáenz de Oíza, *El Croquis* 32/33 (febrero-abril 1988): 85.

[Fig. 8] Francisco Javier Sáenz de Oíza. Banco de Bilbao, Madrid, 1971-1970. Source: Francisco Javier Sáenz de Oíza, *El Croquis* 32/33 (febrero-abril 1988): 85.

a syncretic work and, although its photographs undoubtedly convey the concept of exacerbated, late organicism, it is more than just that, because it is also fused with other diverse ingredients of great significance. The building began as *Corbuserian*, as a variant of the housing units: a tower in the landscape, a vertical garden, an autonomous city with communal high-rise services... even concrete was *Corbuserian*. However, the project was also influenced by the organic concept of the St. Mark Tower by Wright – not very different from the Corbusierian variant – specially, the total identity between form and structure. Sáenz de Oíza adopted the sculptural condition of the late organicism for his definitive forms, which defined the profiles of his plan views and of his volumes, but which was achieved as a result and not as a basic or guiding principle. The Torres Blancas complex was a unique product that resulted from the mixture between rationalism and organicism, something singular to Spain, as we have said; the intensity and skill with which it was built made the work especially dense, profound and fitting. It is probably the finest work of the late organicism in the world, since the magnificent brilliance of the design by Utzon in Sydney must be balanced against the variety of mistakes that, no matter who made them, led to an execution that was very inferior to the attractive project that was first promised.

Sáenz de Oíza built another great work of combined rationalism and organicism, the building for the Banco de Bilbao in the Azca financial district (Madrid, 1971-81) [fig. 8]. The structure is like two joined trees and was configured to the scale of the tower; in a way, it characterises a noticeable identity between form and structure, although it was later enclosed by a curtain wall, making it rationalist on one hand and expressionist on the other and, thereby, avoiding a clearly organic expression. I believe that Sáenz de Oíza, at that time (the work was completed in 1981), saw his two masterpieces as very accomplished, but also as swan songs. In his later career, he followed increasingly erratic paths and his work lost, to a large extent, the deep meaning it had held in Spanish architecture. However, this does not mean that he ceased to be one of the most important and bravest Spanish architects in the second half of the 20th century; this made him *the* most important.

Paul Rudolph

Paul Rudolph, an American architect of “great ingenuity and invention”, in the words of Robert Stern (*New Directions in American Architecture*), is not easily identifiable with strict late organicism – which we treated earlier around his two contemporaries – but rather with an eclectic position inspired by Mies

ANTÓN CAPITEL

La Tercera Generación,
o algunos de los cantos
de cisne del Movimiento
Moderno

The Third Generation,
or some of the Swan
Songs of the Modern
Movement



[Fig. 9] Paul Rudolph. Jewett Art Center en Wellesley, Massachusetts, 1955-1958. Fuente: Timothy M. Rohan, *The Architecture of Paul Rudolph* (Yale University Press: 2014), 40.

[Fig. 9] Paul Rudolph. Jewett Art Center in Wellesley, Massachusetts, 1955-1958. Source: Timothy M. Rohan, *The Architecture of Paul Rudolph* (Yale University Press: 2014), 40.

ecléctica que se inspiró en Mies van der Rohe, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, al menos, y en el contexto urbano, algunas veces histórico. Buen ejemplo de esto último es su primera obra importante, el Jewett Arts Center en Wellesley (Massachusetts, 1955-1958) [fig. 9], de muy alta calidad en su interpretación contextual y refinadamente historicista, cercana por ello y en alguna medida a la de las *pre-existencias ambientales* de los italianos de la generación de Rogers. Stern elogió este edificio y Zevi, su coetáneo – que no lo trató específicamente –, habla en sus crónicas de *puritanismo* (su padre fue un clérigo metodista), de cultivo de la “buena forma” y de un vocabulario personal y específico para cada ocasión.

Rudolph mismo explicó lo que tenía por sus requisitos fundamentales: la consideración del ambiente arquitectónico del espacio urbano; la respuesta al programa y a los demás requisitos prácticos; la adaptabilidad estilística a las *regiones*, al clima y al paisaje; el uso de los materiales y de la estructura como instrumentos de la expresión poética; la necesidad de recoger las implicaciones psicológicas de los diversos temas edilicios (es decir, la satisfacción del *carácter* de cada uso, traduciríamos nosotros); y una referencia precisa a ciertas formas significativas propias de una época.

Más relacionado con el organicismo de sus coetáneos antes explicados, y con el de otros, como Eero Saarinen, fue el Temple Street Parking en New Haven (Connecticut, 1959-1962) [fig. 10], que supone un admirable esfuerzo para integrar un edificio dedicado al aparcamiento con el continuo urbano, pero que acaso paga el precio de un excesivo cuidado y una exagerada monumentalidad, dado el uso prosaico al que se dedica. No obstante, es bastante claro que cumple muchos de los requisitos que el propio Rudolph enunció.

La obra más conocida y valorada en el ambiente internacional fue la del edificio de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale, New Haven (Connecticut, 1958-1963) [fig. 11]. Stern advierte de su inspiración en Le Corbusier y en Wright, pero también opinó que finalmente es un edificio muy personal del propio Rudolph, si bien esto no le impidió de acusarle de una alta abstracción frente al uso real y sus requisitos, que podríamos traducir como formalismo, en definitiva. Zevi (que dedica bastantes de sus crónicas a la obra de Rudolph) lo elogia con bastante intensidad al reconocerle una “monumentalidad genuina”, una valiente y atractiva solución a la esquina urbana (que remata lúcidamente la perspectiva desde la calle donde está la ampliación de la Galería de Arte de Louis Kahn) y una atractiva concepción comunitaria del interior. Aunque critica también algunas cosas de este mismo interior y le acusa, negativamente, del uso de un lenguaje demasiado ecléctico.

A la postre, Rudolph fue un arquitecto difícil, por personal y por su eclecticismo, de obra muy elaborada y atenta a la ocasión concreta – como él mismo ya destacaba – y que con sus dos obras de New Haven también podríamos encuadrarle en el *brutalismo*. No obstante, gozó de importante popularidad y admiración en su momento, que alcanzó al panorama español en los años sesenta. Cuando murió, en 1997, tenía 79 años y había culminado un camino relativamente distinto, más profesionalista.



[Fig. 10] Paul Rudolph. Temple Street Parking en New Haven, Connecticut, 1959-1962.

[Fig. 10] Paul Rudolph. Temple Street Parking in New Haven, Connecticut, 1959-1962.



[Fig. 11] Paul Rudolph. Edificio de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale, Connecticut, 1958-1963.

[Fig. 11] Paul Rudolph. Yale Art and Architecture Building, Connecticut, 1958-1963.

van der Rohe, Le Corbusier and Frank Lloyd Wright, at least, and, in the urban, and sometimes historical, context. A good example of the latter is his first major work, the Jewett Arts Center in Wellesley (Massachusetts, 1955-1958) [fig. 9], which is of very high quality in its contextual interpretation and subtly historicist; it is, therefore, close, to some degree, to the *pre-existing environmental conditions* of the Italian architects of Roger's generation. Stern praised the building and Zevi, his contemporary – who did not mention it specifically – wrote in his columns about *puritanism* (his father was a Methodist preacher), about the cultivation of the “beautiful form” and about a specific, personal vocabulary for each occasion.

Rudolph himself explained his essential requirements: the consideration of the architectural environment and of the urban space; the response to the project and to other practical requirements; the stylistic adaptability to regions, climate and landscape; the use of materials and the structure as instruments of poetic expression; the need to consider the psychological implications of the various aspects of the construction (that is, the satisfaction of the *character* of each use); and a precise reference to certain significant forms of an age.

More closely related to the organicism of his aforementioned contemporaries, and to the organicism of others, such as Eero Saarinen, was the Temple Street Parking Garage in New Haven (Connecticut, 1959-1962) [fig. 10], which represents an admirable effort to integrate a building used for parking into the urban continuum, but which probably pays the price for excessive caution and exaggerated monumentality, given its prosaic use. However, it is quite clear that it meets many of the requirements that Rudolph himself listed.

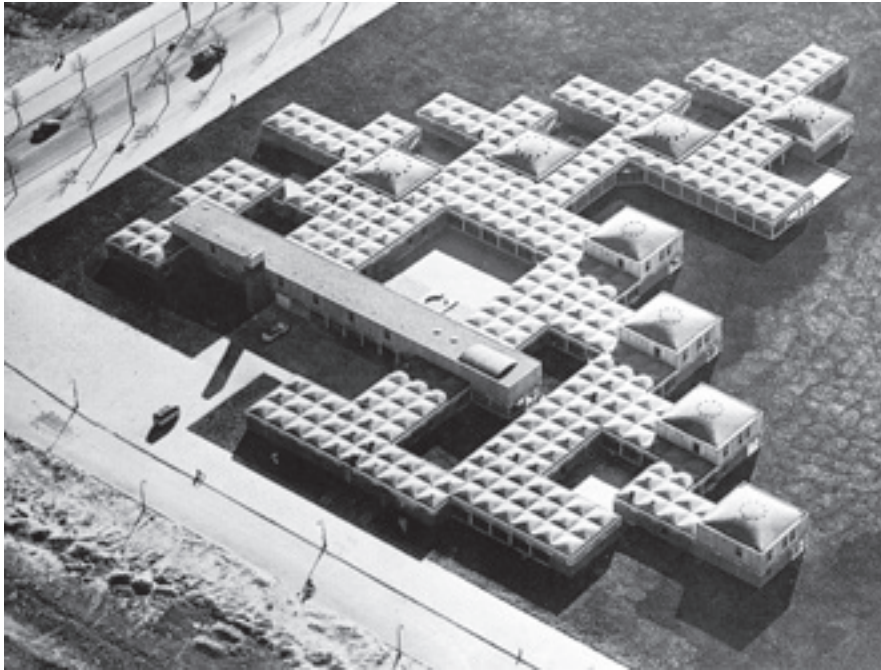
His most well-known and admired work in the international arena was the Yale Art and Architecture Building in New Haven (Connecticut, 1958-1963) [fig. 11]. Stern informs us of its inspiration in Le Corbusier and Wright, but also voiced his opinion that, in the end, it is a very personal building for Rudolph himself, although this did not stop him from accusing Rudolph of high abstraction regarding the building's real use and his requirements, which we could ultimately interpret as formalism. Zevi, who devoted quite a few of his columns to the work of Rudolph, praised him quite strongly by recognising a “genuine monumentality”, a brave and attractive solution to the urban corner (which lucidly adds the finishing touch to the perspective from the street where the extension to the Louis Kahn Art Gallery is located) and an attractive communal design of the interior. However, he did criticise some aspects related to that same interior, and accused him, negatively, of the use of a language that was excessively eclectic.

Ultimately, Rudolph was a difficult architect because he was very personal and eclectic and because his work was very elaborate and paid close attention to the specific occasion (as he himself said); with his two works in New Haven we could align him with the *brutalism*. However, in his time, he enjoyed

ANTÓN CAPITEL

La Tercera Generación,
o algunos de los cantos
de cisne del Movimiento
Moderno

The Third Generation,
or some of the Swan
Songs of the Modern
Movement



[Fig. 12] Aldo van Eyck.
Orfanato Amstelveenseweg
en Amsterdam, Holanda,
1955-1960. Fuente: Robert
McCarter, *Aldo van Eyck*
(Yale University Press,
2015), 90.

[Fig. 12] Aldo van Eyck.
Amstelveenseweg Orphanage
in Amsterdam, Holland,
1955-1960. Source: Robert
McCarter, *Aldo van Eyck*
(Yale University Press,
2015), 90.

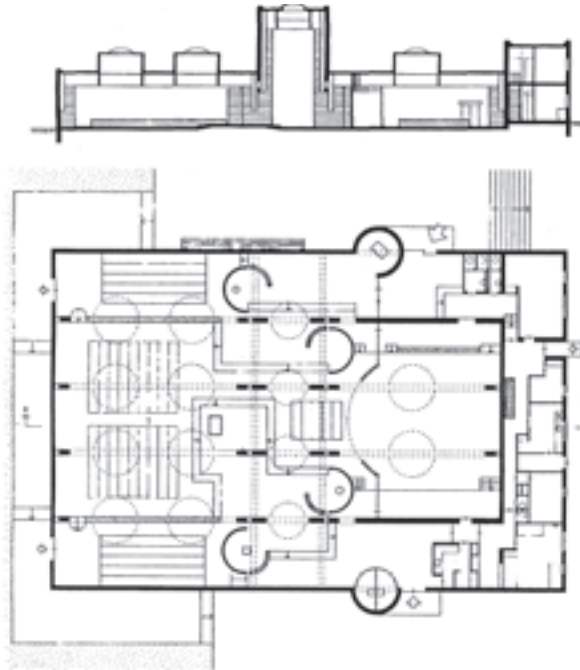
Aldo van Eyck

Aldo van Eyck, holandés nacido en Driebergen, fue el arquitecto más distinto y más conspicuo de entre sus coetáneos aquí tratados. Figura singular y muy importante del Team 10, se distinguió por sus duras críticas a la herencia de los maestros modernos; esto es, a lo que consideraba desgraciadas secuelas del ejemplo de éstos en el desarrollo de posguerra de las ciudades europeas. Y por la búsqueda de unos nuevos caminos que adaptaran la arquitectura moderna a las necesidades sociales, a la geografía real y a la historia. Buscaba “agrupar lo viejo en lo nuevo” – como dijo en el famoso Congreso de los CIAM de Oterloo, en 1959 –, y volver a descubrir con ello las cualidades arcaicas e intemporales de la naturaleza humana. Todo esto le llevó al estudio de la arquitectura vernácula y de las poblaciones tradicionales, y a la antropología. La conservación de las cualidades primarias del cobijo y de la identidad urbana o rural fueron algunas de sus intensas preocupaciones. Pero preciso es reconocer que todas estas ideas, tan importantes para la ideología del Team 10 – conjuntamente con las de los británicos Alison y Peter Smithson – y para sus seguidores, no lograron un traslado tan directo como el que se habría esperado hacia sus producciones arquitectónicas, que, sin embargo, habían sido inspiradas por ellas, y que independientemente de ellas alcanzaron notoriedad en el panorama internacional.

Su obra más conocida y admirada fue la del Orfanato Amstelveenseweg en Amsterdam (1955-1960) [fig. 12]. Zevi lo elogia mucho en una de sus crónicas, destacando su concepción como una *casaciudad*, observando que su configuración modular y repetitiva, aunque de origen y carácter racionalista, no busca sin embargo una definición volumétrica final y simple, sino un crecimiento indefinido y abierto, libre y de carácter urbano, lleno de posibles recorridos y compuesto sistemáticamente de llenos y de vacíos. Conviene señalar por nuestra parte que el módulo aludido por Zevi es cuadrado, con la estructura *isótropa* – idéntica en ambos sentidos –, coronado por lucernarios centrales, capaz de repetirse sistemáticamente para alojar los usos y convirtiéndose en una solución mucho más grande, también cuadrada, cuando resultaba necesario. Dice finalmente Zevi que la aspiración de van Eyck era la de verificar un proceso y un método, no la de producir una obra maestra, y que el arquitecto, muy *empeñado* – como dicen los italianos – no le interesaba tanto la arquitectura en sí como la vida que incluye y representa. Es difícil encontrar más alto elogio.

Acaso sea el orfanato el mejor de los ejemplos de un sistema modular y repetitivo que se usó mucho en aquellos autores de la arquitectura holandesa influenciada por los presupuestos ideológicos del Team 10. Pero resulta preciso insistir en que el cualificado edificio del orfanato fue más una propuesta arquitectónica bastante abstracta, en los términos ya indicados, que un producto capaz de responder exactamente a las profundas y muy ambiciosas ideas de su autor, quizá excesivas para que pudieran realmente seguirse.

Aldo van Eyck tuvo, por otro lado, una obra dilatada. Pueden destacarse de entre ella dos iglesias, la protestante de Driebergen (1963) y, sobre todo, la católica de La Haya (1964-1969) [fig. 13]. En esta última, un espacio complejo, que aloja el templo y sus servicios encerrados todos en un recinto rectangular de interior casi continuo, se cubre mediante una cubierta plana con un volumen más alto



[Fig. 13] Aldo van Eyck.
Iglesia Católica en La Haya, Holanda, 1964-1969.
Fuente: Robert McCarter,
Aldo van Eyck (Yale University Press, 2015), 138.

[Fig. 13] Aldo van Eyck.
Catholic church in The Hague, Holland 1964-1969.
Source: Robert McCarter,
Aldo van Eyck (Yale University Press, 2015), 138.

major popularity and admiration, which reached the Spanish arena in the 1960s. When he died, in 1997, he was 79 years old and had completed a path that was relatively different, more professionalist.

Aldo van Eyck

Aldo van Eyck, a Dutchman born in Driebergen, was a very different and more conspicuous architect than his contemporaries discussed in this article. He was a singular and very important member of Team 10, who stood out for his harsh criticisms of the legacy of the modern masters – that is, what he considered to be disastrous sequels to their example in the post-war development of European cities – and also for his search for new routes that would adapt modern architecture to meet social needs, actual geography and history. He sought to “include the old in the new” – as he said at the famous International Conference of Modern Architecture (CIAM) in Otterlo in 1959 – and re-discover the archaic and timeless qualities of human nature. All this led him to the study of vernacular architecture and traditional settlements, and to anthropology. The conservation of primary qualities related to urban or rural shelter and identity were some of his deepest concerns. However, we should recognise that all these ideas – along with the ideas of the British architects Alison and Peter Smithson – which were so important for the ideology of Team 10 and for its followers, did not achieve the direct translation that was hoped for in his architectural projects, which, nevertheless, had been inspired by them and had gained international fame irrespective of them.

His best known and most admired work was the Amstelveenseweg Orphanage in Amsterdam (1955-1960) [fig. 12]. Zevi praised him highly in one of his columns, pointing out his concept of a *house-city*, observing that its modular and repetitive configuration, although rationalist in origin and character, did not, however, seek a final, simple volumetric definition, but rather an undefined, open growth that was free and urban, composed systematically of full and empty spaces, with several possible routes. We should point out that the module referred to by Zevi is square with an isotope structure – identical on both sides – crowned by central skylights and that it can be repeated systematically to house the uses and become a much larger architectural solution, also square, when required. Zevi finally said that the aspiration of van Eyck was to verify a process and a method, not to produce a masterpiece, and that the very *determined* architect – as the Italians say – was not interested in architecture as such, but in the life that it includes and represents. It is difficult to find higher praise.

Perhaps the orphanage is the best example of a repetitive modular system that was used by Dutch architects influenced by the proposed ideologies of Team 10, but it is necessary to emphasise that the approved building of the orphanage was more a fairly abstract architectural concept, in the terms mentioned above, than a product capable of exactly meeting the profound and deeply ambitious ideas of its author, which were perhaps excessive in terms of what could really be achieved.

Aldo van Eyck also had a varied portfolio of works. These include two churches, the Protestant church in Driebergen (1963) and, especially, the Catholic church in The Hague (1964-1969) [fig. 13]. In the latter,

ANTÓN CAPITELLa Tercera Generación,
o algunos de los cantos
de cisne del Movimiento
ModernoThe Third Generation,
or some of the Swan
Songs of the Modern
Movement

y principal, y todo ello iluminado por grandes lucernarios. Podría decirse que fue más ésta muy afortunada iglesia la que se acercó mucho a alguna de sus ideas, aquélla que buscaba lograr el espacio intemporal de la humanidad, y que en este caso específico evocó arquitecturas antiguas, concretamente orientales o islámicas en una afortunada interpretación moderna.

Podría destacarse también el Pabellón para escultura (Sonsbeek Exhibition) en Arnhem (1965-1966) [fig. 14]. Fue éste la ordenación de un recinto al aire libre y aquí van Eyck dio un salto en el vacío, acaso paralelo al de Sáenz de Oíza con el racionalismo, al realizar una operación muy abstracta que parece mimetizarse con las vanguardias históricas. Sería inútil defender aquí alguna relación con sus ambiciosas ideas, pues no hay en este bello recinto más que arte moderno, espacio moderno, desde luego muy conseguido.

Tal parece, pues, que las ideas y las arquitecturas del Team 10 habían llegado a una situación que, aunque bien distinta, tenía concomitancias importantes con la fortuna del organicismo tardío. Pues puede decirse que, como aquél, representaba más un punto final o de llegada que una verdadera propuesta de futuro. La arquitectura de la última etapa de Aldo van Eyck, ejercida hasta 1997, dos años antes de su muerte, siguió caminos extraños, podría decirse que más erráticos y dudosos todavía que los de Utzon o Sáenz de Oíza. Parece que los coetáneos de 1918 estaban condenados a finalizar un mundo, el del movimiento moderno, que acabaría con ellos. Los años 70 fueron los del triunfo de las ideas de Venturi y de Rossi y, poco tiempo después, los del posmoderno. Los grandes arquitectos de esta generación navegaron como bien pudieron en estas nuevas y procelosas aguas. Aunque, como éstas fueron las del eclecticismo –evocadas, quisieran o no, por el reconocimiento de los problemas formales como cuestión fundamental, lo que a la postre reivindicaban tanto Rossi como Venturi – quizá la arquitectura posterior haya buscado resucitar algunos de los fantasmas de aquel brillante pasado.

Bruno Zevi

Bruno Zevi, el coetáneo crítico e historiador, trató la obra de todos ellos, como hemos visto, aunque con muy distinta intensidad. Zevi era hebreo y huyó de Europa cuando estalló el gran conflicto bélico para refugiarse en Estados Unidos. Allí conoció la obra de Wright y consolidó su preferencia por la llamada arquitectura orgánica frente al racionalismo. En su obra más importante, la *Storia dell'architettura moderna*, mostró con claridad su predilección por todos los episodios más elaborados y maduros de los estilos históricos frente a los primitivos. Esto es, señaló su preferencia por el romano frente al griego; por el gótico frente al románico; por el barroco frente al renacimiento... y, por lo tanto, por el organicismo frente al racionalismo; por el desarrollo rico y maduro frente a lo primitivo, a lo fundacional. Y lo defendió en muchos libros y escritos, resultando además vencedor, pues, al fin, la arquitectura moderna siguió sus dictados, al menos cuando ya la Tercera Generación, la suya, desarrolló su carrera. Hubo en el mundo una etapa, al final de los 50 y en los sesenta, el que

[Fig. 14] Aldo van Eyck.
Pabellón de esculturas
Sonsbeek en Arnhem,
Holanda, 1965-1966.
Fuente: Robert McCarter,
Aldo van Eyck
(Yale University Press,
2015), 146.

[Fig. 14] Aldo van Eyck.
Sonsbeek Sculpture Pavilion
in Arnhem, Holland,
1965-1966. Source: Robert
McCarter, *Aldo van Eyck*
(Yale University Press,
2015), 146.



a complex space that houses the temple and its completely enclosed services in an almost continuous rectangular interior, is covered by a larger and major flat roof, all illuminated by large skylights. It could be said that this special church came very close to some of his ideas, those that sought to reach the timeless space of humanity, and that in this specific case evoked ancient architecture, specifically oriental or Islamic architecture in an appropriate modern interpretation.

The sculpture pavilion (Sonsbeek Exhibition) in Arnhem (1965-1966) also stands out [fig. 14]. It was an open-air site and van Eyck took a leap of faith, perhaps parallel to that of Sáenz de Oíza with rationalism, by executing a project that is very abstract and that seems to imitate the historical avant-garde. It would be useless to defend a relationship with his ambitious ideas here, because on this beautiful site there is only modern art, modern space, excellently executed, of course.

It seems, that the ideas and architectures of Team 10 had reached a situation that, although very different, presented concomitances with the fortune of late organicism since, it represented more of a full stop or a point of arrival than a real concept for the future, as it did. The architecture from Aldo van Eyck's last phase, executed until 1997, two years before his death, followed strange paths that could be described as even more erratic and doubtful than those of Utzon or Sáenz de Oíza. It seems that the contemporaries from 1918 were condemned to end a world, the modern movement world, that would then finish with them. The 1970s were the triumphant years for Venturi's and Rossi's ideas and, a little later, post-modern ideas. The great architects of this generation navigated these new, tempestuous waters as best they could. However, as these ideas belonged to the eclecticism movement – evoked, whether they wanted it or not, by the recognition of formal problems as a fundamental question, which ultimately both Rossi and Venturi defended – perhaps later architecture has sought to revive some of the ghosts from that brilliant past.

Bruno Zevi

Bruno Zevi, the contemporary critic and historian, wrote about the work of all of them, as we have seen, although with a very varied intensity. Zevi was Jewish and escaped from Europe when the Second World War began to seek refuge in the United States. There, he discovered Wright's work and confirmed his preference for what was known as organic architecture, in contrast to rationalism. In his most important work, the *Storia dell'architettura moderna*, he clearly showed his predilection for all the most elaborate and mature episodes of historical styles compared to primitive ones, that is, he showed his preference for the Roman over the Greek, for the Gothic over the Romanic, for the Baroque over the Renaissance... and, therefore, for organicism over rationalism, for rich and mature development over the primitive and fundamental. He defended these ideas in many books and writings and also emerged the victor, as, in the end, modern architecture followed his dictates, at least when the Third Generation, his generation, developed their career. There was a time in the world, at the end of the 1950s and in the

ANTÓN CAPITEL

La Tercera Generación,
o algunos de los cantos
de cisne del Movimiento
Moderno

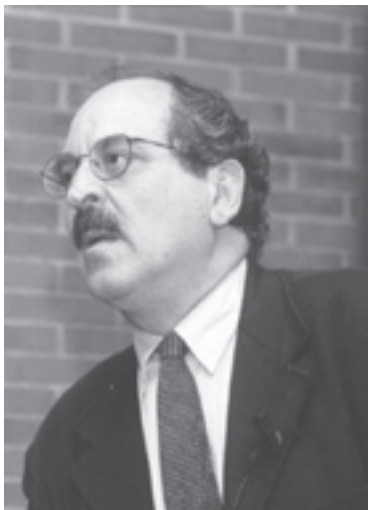
The Third Generation,
or some of the Swan
Songs of the Modern
Movement

estamos estudiando, en el que el ideal preferible por los arquitectos más reconocidos y por la mayoría “empeñada” era el orgánico.

Pero Zevi era ecléctico, al fin y al cabo. No podía ser de otro modo, pues como discípulo de Benedetto Croce, fue un defensor de la forma y de la cualidad del espacio como identidad de la arquitectura misma, contrarrestando un tanto posiciones como la de Banham, cuya imprudencia e ingenuidad le llevaría a defender una arquitectura desprovista de las preocupaciones formales. Esto es, una arquitectura sin arquitectura, en realidad, que en alguna medida triunfó durante algunas décadas, sobre todo en ambientes anglosajones. Debemos pues a Zevi más este legado de la defensa de la forma y de la cultura que ésta supone como principio de la arquitectura que el más específico del organicismo, como queda probado en sus numerosos escritos, entre ellos los 1.080 pequeños artículos (*Cronache*) publicados en su revista *Architettura, cronache e storia*, y en tantos otros escritos y libros.

Pero Zevi, finalmente, también llegó a un cierto callejón sin salida; o, al menos, a un punto en que la atención a su voz no era ya tan grande. No pudo o no supo aceptar la importancia de Aldo Rossi y de Robert Venturi a partir de sus importantes libros (*L'architettura della città* y *Complexity and contradiction*), aunque los dos reivindicaban la ciudad y la arquitectura como un problema de forma y se enfrentaban al eclecticismo y a la crisis y decadencia modernas. Llegó a pretender ridiculizar violentamente a Rossi en algunos escritos y en un libro, y a Venturi lo ignoró. Pero lo cierto es que en los años 70 las cosas habían cambiado, que el mundo no era ya su mundo, y que, como en sus compañeros coetáneos, la última parte de su vida intelectual fue más oscura y más ignorada.

Así, pues, tal parece que a la Tercera Generación que celebramos, y muy concretamente a los nacidos en el año 1918, les tocó vivir una etapa muy brillante en el ejercicio de sus carreras, pero que ésta acabó representando más un final de época que una nueva apertura. Finalmente fueron los epígonos del Movimiento Moderno, si bien, desde luego, muy brillantes. Zevi mismo, su coetáneo, inconsciente tal vez de que compartía su destino, llegó a llamarles *antivanguardia*. Esto era probablemente algo exagerado, pero detectaba, al fin, el problema principal que a él mismo también llegó a incumbirle. Sin embargo, las consideraciones anteriores no significan ninguna propuesta de reducción del muy brillante papel que como arquitectos tuvieron, ni a dejar de reconocer el valioso puesto que en la historia de la arquitectura ya se les ha asignado con anterioridad a estas notas.



Antón Capitel (Antonio González-Capitel) (Cangas de Onís, Asturias, 1947). Arquitecto, catedrático emérito de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Madrid (UPM). Investigador, ensayista y crítico con numerosos artículos y libros sobre Arquitectura española e internacional, teoría y crítica del proyecto y de la arquitectura moderna y contemporánea, teoría crítica de la restauración de monumentos, etc. Director de la revista *Arquitectura COAM* en dos períodos y durante 14 años. Director actualmente de la revista *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* (ETSAM, UPM). Fue Inspector General de Monumentos del Estado (Dirección General de Bellas Artes). Arquitecto en ejercicio con edificios de vivienda, escolares, deportivos, religiosos, diseño urbano y restauración de monumentos. Catedrático en Valladolid (ETSA) y profesor visitante en Pamplona, Bolonia, San Juan de Puerto Rico, Montevideo, Buenos Aires, Oporto, Milano. Conferenciante en numerosas instituciones españolas, europeas y americanas. Investigador Asociado en la Bartlett School of the University College London. International Fellowship del RIBA (Royal Institute of British Architects).

1960s, the age we are studying, when the preferable ideal for the most famous architects and for most “determined” architects was the organic ideal.

However, Zevi was eclectic after all. This is no surprise because, as a disciple of Benedetto Croce, he was a defender of form and of the quality of space as the identity of architecture itself, to some degree countering positions such as Banham’s, whose recklessness and ingenuity would lead him to defend an architecture that was devoid of formal concerns, that is, architecture without architecture that, to some extent, triumphed in some decades, especially in English-speaking contexts. We, therefore, owe more of a debt to Zevi for this legacy of the defence of form and of culture as a principle of architecture than for the more specific legacy of organicism, as is shown in his numerous writings, including his 1,080 short articles (*Cronache*) published in his journal *Architettura, cronache e storia*, and in many other writings and books.

Zevi, ultimately, also reached a certain dead end; or, at least, a point at which his voice did not attract such great attention. He could not or did not know how to accept the importance of Aldo Rossi and Robert Venturi based on their important books (*L’architettura della città* and *Complexity and Contradiction*), although both defended the city and architecture as a problem of form and opposed eclecticism and modern crisis and decadence. He even attempted to violently ridicule Rossi in some writings and in one book, and he ignored Venturi. However, the truth is that things had changed in the 1970s, the world was no longer his world, and, as in the case of his contemporary colleagues, the final part of his intellectual life was darker and more ignored.

Therefore, it seems that the Third Generation that we are celebrating, and very specifically those born in 1918, were destined to experience a very brilliant age in their careers, but it represented more the end of an era than a new opening. In the end, they were the disciples of the Modern Movement, although, of course, they were very brilliant. Zevi himself, their contemporary, perhaps unaware that he shared their destiny, even called them the *anti-avant-garde*. This was probably somewhat exaggerated, but ultimately it identified the main problem that eventually also concerned him. However, the above considerations do not represent any proposal for a reduction of the brilliant role that they played as architects, or any suggestion that we should not recognise the place that the history of architecture has already assigned to them.

Antón Capitel (Antonio González-Capitel). Born in Cangas de Onís (Asturias), 1947. Architect, Emeritus Professor of Architectural Projects of the School of Architecture of Madrid (Technical University of Madrid - UPM). Researcher, essayist and critic, with numerous articles and books about Spanish and international architecture, theory and criticism of design and of modern and contemporary architecture, critical theory of the restoration of monuments, etc. Director of the journal *Arquitectura COAM* in two periods over 14 years. Current Director of the journal *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* (Superior Technical School of Architecture, UPM). He was the General Inspector of State Monuments (General Directorate of Fine Arts). Practising architect, working on housing, school, sports and religious buildings, urban design and restoration of monuments. Professor at Valladolid (Superior Technical School of Architecture) and visiting lecturer at Pamplona, Bologna, San Juan de Puerto Rico, Montevideo, Buenos Aires, Porto and Milan. Speaker at numerous Spanish, European and American institutions. Associate researcher at Bartlett School of University College London. International Fellowship from the RIBA (Royal Institute of British Architects).