

Arquitectura Viva

Edición especial

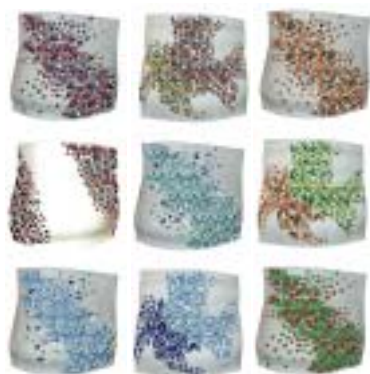
www.ArquitecturaViva.com

Ferrater & Martí
Tabuenca & Leache
Francisco Mangado
Nieto & Sobejano
Enric Ruiz-Geli
Javier Peña Galiano
Guillermo V. Consuegra
Zaera & Moussavi
Paredes & Pedrosa
Miralles & Tagliabue



Cerámica 2010

Spanish Tiles, Selected Works



Arquitectura Viva

Edición especial

Contenido

Contents

Director Editor

Luis Fernández-Galiano

Director de arte Art Director

José Jaime S. Yuste

Diagramación/redacción Edition

Cuca Flores

Beatriz G. Casares

Covadonga Lorenzo

María Cifuentes

Luis Játiva

Beatriz G. Lazo

Leticia Olalquiaga

Raquel Congosto

Coordinación Coordination

Laura Mulas

Producción Production

Laura González

Jesús Pascual

Administración Administration

Francisco Soler

Suscripciones Subscriptions

Lola González

Distribución Distribution

Mar Rodríguez

Publicidad Advertising

Cecilia Rodríguez

Raquel Vázquez

Editor Publisher

Arquitectura Viva SL

Calle Aniceto Marinas, 32

E-28008 Madrid, España

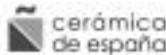
Tel: (+34) 915 487 317

Fax: (+34) 915 488 191

AV@ArquitecturaViva.com

www.ArquitecturaViva.com

© Arquitectura Viva/ASCER



Todos los derechos reservados

All rights reserved

Depósito legal Legal registration

M-12713-2010

ISSN: 0213-487X

Impresión Printing: Gráficas Palermo

Encuadernación Binding: De la Fuente

Cubierta Cover

Paseo marítimo de Benidorm (©Alejo Bagué)

Waterfront in Benidorm (©Alejo Bagué)

Traducciones Translations

Gina Carriño, Laura Mulas (inglés English)

Cerámica 2010. Gracias a la excepcional herencia evocada en su introducción por Luis Fernández-Galiano, la cerámica forma parte esencial de la arquitectura española histórica y moderna —como nos recuerda José María de Churtichaga en su texto y con su propia obra—, proyectándose al futuro con la ayuda de las Cátedras Cerámicas, presentadas por Carlos Ferrater en su artículo.

Ceramics 2010. Thanks to the exceptional heritage evoked in the introduction by Luis Fernández-Galiano, ceramic has become an essential part of historical and modern Spanish architecture — as José María de Churtichaga points out in his text and through his own work —, asserting its presence in the future with the help of the Ceramic Chairs, presented by Carlos Ferrater in his article.

Obras

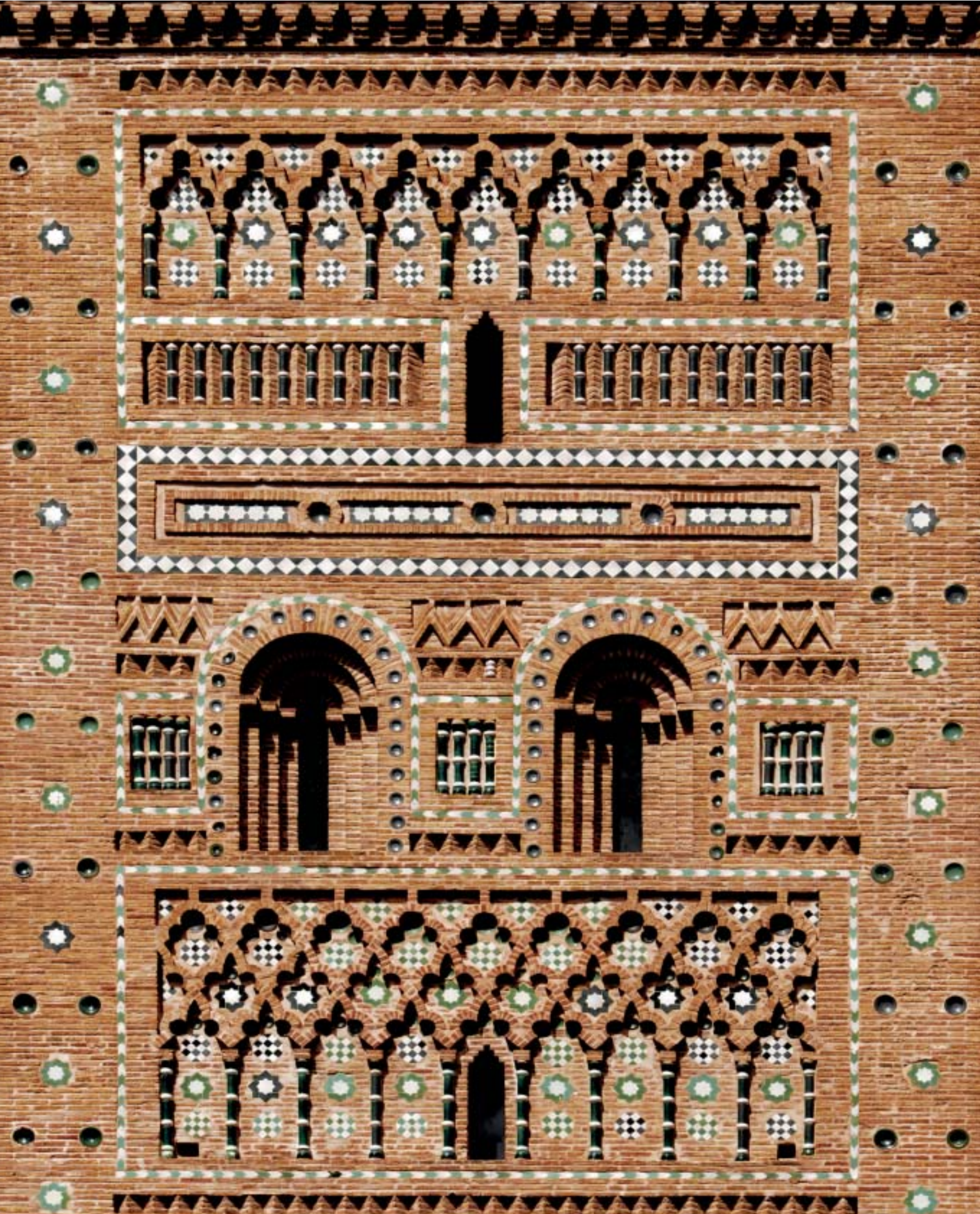
Tradición e innovación. Material polivalente, la cerámica ha sido empleada por los arquitectos de este número en las más diversas situaciones: de los pavimentos del fluido paseo marítimo de Benidorm y de la rehabilitada Casa del Condestable en Pamplona, pasando por las cubiertas del zigzagueante Palacio de Congresos de Zaragoza y del alabeado mercado de Santa Caterina en Barcelona, hasta los cerramientos singulares del boscoso Pabellón de España en Zaragoza, la experimental Villa Nurbs en Empuriabrava, las complementarias casas apiladas en Torreagüera, el hermético Archivo de Castilla-La Mancha en Toledo, el cromático Pabellón de España en Aichi, o el matizado Palacio de Congresos de Peñíscola. En total, diez obras marcadas por la memoria de una materia ancestral, adaptada a los nuevos tiempos a través del diseño inteligente y del trabajo en común con los artesanos y con la industria. Una labor en equipo que obtiene sus mejores frutos cuando la tradición se une con la innovación, bien sean mediante la recreación de formas históricas (Tabuenca & Leache, Paredes & Pedrosa), el diseño de patrones geométricos y cromáticos (Ferrater & Martí, Nieto & Sobejano, Vázquez Consuegra, Zaera & Moussavi, Miralles & Tagliabue), la reutilización de productos existentes (Peña Galiano), o la creación de nuevas envolventes (Mangado, Ruiz-Geli). Se recogen, por último, un listado con los premios concedidos por ASCER entre los años 2002 y 2009.

Tradition and Innovation. A multi-purpose material, ceramic has been used by the architects featured here in the most varied situations: from the pavements of the fluid waterfront of Benidorm and the renovated Constable's House in Pamplona, passing through the roofs of the zigzagging Congress Center of Zaragoza and the warped Santa Caterina Market in Barcelona, to the unique enclosures of the forest-like Spanish Pavilion in Zaragoza, the Villa Nurbs in Empuriabrava, the interacting stacked houses in Torreagüera, the hermetic Archive of Castilla-La Mancha in Toledo, the chromatic Spanish Pavilion in Aichi, and the nuanced Congress Center of Peñíscola. All in all, ten works marked by the memory of an ancestral material, adapted to the times through intelligent design and close collaboration with craftsmen and industry. A joint undertaking that reaps its finest fruits when tradition and innovation come together, whether through the recreation of historic forms (Tabuenca & Leache, Paredes & Pedrosa), the design of geometric and chromatic forms (Ferrater & Martí, Nieto & Sobejano, Vázquez Consuegra, Zaera & Moussavi, Miralles & Tagliabue), the reutilization of existing products (Peña Galiano), or the creation of new enclosures (Mangado, Ruiz-Geli). Wrapping up the issue, finally, is a list of prizes awarded from 2002 to 2009 by ASCER.

- 3 Luis Fernández-Galiano
Mudanza mudéjar
Mudejar Mutations
- 4 José María de Churtichaga
Cerámica moderna en España
Modern Ceramics in Spain
- 12 Carlos Ferrater
Las Cátedras Cerámicas
The Ceramic Chairs

Works

- 16 OAB/Ferrater & Martí
Paseo marítimo, Benidorm
Waterfront, Benidorm
- 22 Tabuenca & Leache
Casa del Condestable, Pamplona
The Constable's House, Pamplona
- 26 Francisco Mangado
Pabellón de España, Zaragoza
Spanish Pavilion, Zaragoza
- 32 Nieto & Sobejano
Palacio de Congresos, Zaragoza
Congress Center, Zaragoza
- 36 Cloud9/Enric Ruiz-Geli
Villa Nurbs, Empuriabrava
Villa Nurbs, Empuriabrava
- 40 Xpiral/Javier Peña Galiano
Casas apiladas, Torreagüera
Stacked Houses, Torreagüera
- 44 Guillermo Vázquez Consuegra
Archivo, Toledo
Archive, Toledo
- 50 FOA/Zaera & Moussavi
Pabellón de España, Aichi
Spanish Pavilion, Aichi
- 54 Paredes & Pedrosa
Palacio de Congresos, Peñíscola
Congress Center, Peñíscola
- 58 EMBT/Miralles & Tagliabue
Mercado, Barcelona
Market, Barcelona
- 64 Premios ASCER
ASCER Awards



Mudanza mudéjar

En España, la identidad mestiza es la identidad mudéjar. Esa arquitectura cerámica ha sufrido en la historia muchas mudanzas, pero mantiene intacto el hilo conductor del material humilde y la geometría exacta, que anudan estructura y ornamento para levantar obras lujosas y livianas con barro cocido y óxidos vidriados. Siendo el ladrillo el más accesible material de construcción en la Península árida y aluvial, y habiendo alcanzado los alarifes musulmanes extrema destreza en los aparejos de estas piezas prismáticas de arcilla cocida —así como en la incorporación de cerámica vidriada en pavimentos y muros—, el surgimiento de esta arquitectura realizada por moriscos bajo dominio cristiano parece más producto de la necesidad que del azar. Acaso por ello, su popularidad en el tiempo —desde las cortes medievales en las que el orientalismo era una referencia de refinamiento y esplendor, y hasta el uso contemporáneo de productos cerámicos tecnológicamente sofisticados como eficaz recurso ornamental de sabor tradicional y fascinante seducción táctil, pasando por los diversos pabellones neomudéjares que han llegado a representar la identidad española durante un siglo de exposiciones universales— refleja más bien unas constantes geológicas, climáticas y culturales que una mera moda estilística, por tenaz que ésta haya sido.

Arquitectura de dos sangres, como la denominaba Fernando Chueca, la mudéjar expresa una identidad desplazada y mixta, fiel a unos procesos constructivos y unos códigos estilísticos donde la alta cultura y la sabiduría popular se enredan inextricablemente. Juan Goytisolo ha querido ver en la actitud mudéjar una forma de entender el mundo, y ello va más allá de su radical ‘otredad’, porque se extiende a lo que su exuberancia decorativa tiene de invitación fugaz al placer que procura la belleza. En contraste con la desnudez exterior de la arquitectura musulmana —que oculta su riqueza de ornamento en la penumbra íntima de sus interiores—, los lienzos de las torres mudéjares aragonesas llevan al extremo la exteriorización de lo decorativo mediante la superposición estratificada de planos de fábrica de ladrillo con acentos de cerámica vidriada. Allí, la desmaterialización perceptiva se realiza a través de la vibración luminosa de las superficies, y esta feliz reconciliación de la claridad geométrica y estructural con el incendio ornamental de las fachadas ingravidas resume quizá la esencia de estas obras cerámicas, y acaso también el testarudo atractivo de un material que llega intacto a nuestros días encarnando una promesa de felicidad, la que alberga su condición mestiza: tierra que aspira a ser aire, gestada en el seno del agua y en el vientre del fuego.

Luis Fernández-Galiano



In Spain, the mixed identity is the Mudejar identity. This ceramic architecture has undergone many changes in history, but maintains intact the guiding thread of the humble material and exact geometry, which entangle structure and ornament to raise luxurious and lightweight works with fired clay and glazed oxides. Brick being the most accessible construction material in the arid, alluvial Peninsula, and the Muslim builders having reached great skill in the assembly of these prismatic pieces of baked earth – as well as in the incorporation of glazed ceramic in pavements and walls –, the emergence of this architecture built by Morisco craftsmen under Christian rule seems to be a product of need rather than chance. Perhaps for this reason its resilient popularity – from the medieval courts in which orientalism was a sign of refinement and splendor, and up to the contemporary use of technologically sophisticated ceramic products as an ornamental resource of traditional flavor and fascinating tactile seduction, without forgetting the many neo-Mudejar pavilions that have come to represent the identity of Spain during more than a century of world fairs – reflects geological, climatic and cultural features rather than stylistic fashion, no matter how stubborn the latter may have been.

Architecture of two bloods, as the historian Fernando Chueca used to call it, Mudejar works express a displaced and mixed identity, faithful to building processes and stylistic codes where high-culture and folk knowledge are inextricably tied. The writer Juan Goytisolo has seen in the Mudejar attitude a way of understanding the world, and that goes beyond its radical ‘otherness’, because it extends to its decorative exuberance, a fleeting invitation to enjoy the pleasures delivered by beauty. In contrast with the exterior bareness of Muslim architecture – which conceals its rich ornaments in the intimate penumbra of interiors –, the facades of Aragonese Mudejar towers take to an extreme decorative ‘exteriorization’ through the stratified layering of brick surfaces with accents of glazed ceramic. There, perceptive dematerialization is carried out through the light vibration of surfaces, and this happy reconciliation of geometric and structural clarity with the ornamental fireworks of the weightless facades summarizes the essence of these ceramic works, and also perhaps the stubborn appeal of a material that reaches us embodying a promise of happiness, that which its mixed condition harbors: earth that wishes to be air, engendered in the bosom of water and in the womb of fire.

José María de Churtichaga

Cerámica moderna en España

Modern Ceramics in Spain

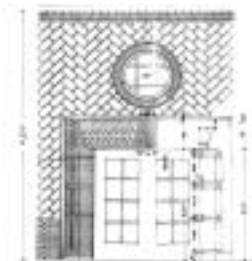


La arquitectura española ha sabido transformar la cerámica impuesta por la tradición en expresión de una modernidad enraizada.

Spanish architecture has managed to transform traditional ceramics into an expression of a deep-rooted modernity.

Las texturas orgánicas de Gaudí y el rigor tectónico de Zuazo marcan el inicio del siglo XX en España.

Gaudí's organic textures and Zuazo's tectonic rigor mark the start of the 20th century in Spain.



Recorrer medio siglo de arquitectura cerámica en España es tarea inútil si lo que se pretende obtener es una completa perspectiva histórica. Si acaso, este viaje sólo tiene sentido aceptando la velocidad como herramienta posible para captar unos cuantos fotogramas espaciados y en desorden, como un turista sorprendido que tratase de enfocar los bordes de la figura que pretende retratar.

Así se podrá intentar componer un poliedro imperfecto de actitudes cerámicas durante la segunda mitad del siglo XX en nuestro país, partiendo a la carrera sin cronologías, sin listas de antemano, eligiendo en las encrucijadas, ligero de memoria, añadiendo un cedazo de adjetivos, adverbios y catalizadores a la palabra cerámica, ese material tan ancho, tan extenso, que no puede atraparse en unas pocas reflexiones.

Cerámica inevitable

Una cierta cerámica inevitable es lo que encuentra el arquitecto que trabaja en la España de posguerra, donde más bien el material elige al arquitecto, que ha de contar con él como inexcusable aliado, y no al revés. Esta 'no-elección' del material, en un periodo con incipientes corrientes modernas ya establecidas, resulta un ejercicio particularmente fecundo e interesante, pues la obligación cerámica nos permite filtrar la actitud de cada arquitecto hacia el material, detectar las miradas, las renunciaciones, las transformaciones, las identificaciones, las reinventiones e incluso las huidas, que durante este periodo acaban siendo también de barro cocido.

En este contexto de los 1930 ya están establecidos en Europa los caminos del Movimiento Moderno, y ya cunden ejemplos racionalistas como la

paradigmática Casa de las Flores en Madrid de Secundino Zuazo (1887-1971), terminada en 1931, que revoluciona y tambalea un academicismo madrileño perseverante. Casi a la vez en Madrid se levanta la mejor Ciudad Universitaria de la época en Europa, donde se construyen obras tan perfectas y tan adelantadas en el campo cerámico como el Hospital Clínico (1928) y la Central Térmica (1932), de Manuel Sánchez Arcas (1897-1970), o las Facultades de Derecho y Filosofía y Letras (1931) de Agustín Aguirre (1896-1985).

En otras zonas, como Cataluña, la aparición de la cerámica moderna tardará un poco más, pues persiste todavía un prolongado Novacentismo, y en Barcelona aparece más tarde la transformación urbana fruto de la absorción de población obrera. La herencia del Modernismo alegre, burgués e industrial de Antoni Gaudí y de Lluís Domènech i Montaner es recogida y transformada por figuras como Puig y Cadafalch (1867-1956), quien comienza a plantear una lenta desnudez y sinceridad cerámica transformadora, pero que en los 1930 aún no se ha trasladado a una Barcelona enredada en la definición de la arquitectura de albañilería enlucida, muy estricta e internacional, de arquitectos como Josep Lluís Sert (1902-1983), Torres Clavé (1906-1939) y otros.

Cerámica integral

En Madrid, foco de una burguesía más cortesana que industrial, y por tanto más seca y alejada de las artes aplicadas, surge una arquitectura que, heredera de Ventura Rodríguez (1717-1785) y Juan de Villanueva (1739-1811), inventores del estilo madrileño, hace de la cerámica integral su identifica-





It is useless to gallop through half a century of ceramic Spanish architecture if what one wants is a complete historical perspective. Such a run-through only makes sense if speed is accepted as a possible vehicle through which to capture a few spaced and disordered images that, like snapshots of a surprised tourist, try to focus the outlines of the figure being portrayed.

In this way one might attempt to compose an imperfect polyhedron of the attitudes toward ceramics that were held during the second half of the 20th century in Spain, racing forward with no chronologies nor preliminary lists, making choices at crossroads, short of memory, adding here and there a sieve of adjectives, adverbs, and catalysts to the word 'ceramic', that material which is so broad, so extensive, as not to be condensable in a few reflections.

Inevitable Ceramic

A certain inevitable ceramic was what presented itself to the architect working in postwar Spain, a Spain where a material chose the architect instead of the other way around, where one's architectural position and practice automatically depended on it as an ally. At a time of already established incipient modern currents, this 'no-choice' of material proved particularly interesting and fertile, since such obligation to use ceramics allows us now to filter the attitude that each architect would have held toward the material, to detect the views, renunciations, transformations, identifications, reinventions, and even escapes that in that period would always also end up being of baked earth.

In the 1930s, the paths of the Modern Movement were already paved, with many rationalist examples, such as the Casa de las Flores of Secundino Zuazo (1887-1971), completed in 1931, revolutionizing and toppling Madrid's reigning academicism. Almost simultaneously, in Madrid, rose the period's finest European university city development, with works as perfect and ceramically advanced as the Hospital Clínico (1928) and the Thermal Center (1932) of Manuel Sánchez Arcas (1897-1970) and the Law School and Faculty of Philosophy and Letters (1931) of Agustín Aguirre (1896-1985).

In other areas, such as Catalonia, the modern ceramic movement was a bit late in coming, owing to a prolonged Novocento, but an urban renewal would make itself felt in Barcelona that was a result of the absorption of a new population of workers. The legacy of the happy, bourgeois, and industrial Modernisme of Antoni Gaudí and Lluís

Domènech i Montaner were adopted and transformed by figures like Puig i Cadafalch (1867-1956), who began to propound a slow ceramic undressing and honesty. In the 1930s, however, it had not taken root in a Barcelona that was tangled up in the definition of brickwork architecture, but almost entirely in a plastered way, in the strict and international manner of Josep Lluís Sert (1902-1983), Torres Clavé (1906-1939), and others.

Integral Ceramic

It was in Madrid, hub of a bourgeoisie that was more courtly than industrial and therefore drier and removed from the applied arts, that an architecture of integral ceramic arose. Heirs of Ventura Rodríguez (1717-1785) and Juan de Villanueva (1739-1811), inventors of the Madrid style, it made brick its architectural identity. Around the almost Dutch figure of Zuazo, who imported ceramic rationality in the wake of a long journey through the Netherlands in 1926, other architects who had been trained in the still academic School of Madrid surrendered themselves to 'total brickwork'. We can see this in early works of Francisco de Asís Cabrero (1912-2005), such as the housing development on Francisco Silvela street (1944) or the sadly no longer existing Feria del Campo ground (1948).

Standing out in this trail of residential projects rendered in integral ceramic that took off from the academic realm is the great Luis Gutiérrez Soto (1890-1977), predominant vector in Madrid with his gigantic oeuvre that marked the path of Madrid's residential repertoire in an early rationalist language of the kind that evolved swiftly and ingeniously, that was always high-quality, and that continued to echo, years later, in architects like Julio Cano Lasso (1920-1996), author of the housing blocks on Basílica street (1966), an architect of import in the use of ceramic as a qualifier of large masses and volumes, as in his telephone substations of Madrid.

Also prominent in this 'total brickwork' context is the misunderstood work of an architect like Luis Moya Blanco (1904-1990), where the union of creative posture, material, and techniques is absolute, and which from sublayers of a premodern stylistic rhetoric became an architecture of metamorphosis, somewhere between rhetorics and construction as a project lever, in a full and vital surrender to the inevitable use of ceramic in the postwar period.

Abstract Ceramic

This incipient rationalist Madrid saw the beginnings of more radically modern postures that took

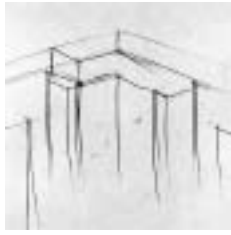
La horizontal Facultad de Aguirre se expresa con un lenguaje geométrico y desnudo, al igual que la subestación y viviendas de Cano Lasso. Los arcos del Museo de América de Moya se anclan, sin embargo, en la Historia.

The horizontal nature of Aguirre's college building is asserted through its geometric and bare language, as do Cano Lasso's substation and dwellings. The arches of Moya's Museum, however, are anchored to history.



ceramic materials as an ally of abstraction. In the international scene, brick in its modesty came to be held up by Mies van der Rohe as a possible form of abstraction, both in his German work and his American work but especially in the latter, such as at the IIT campus in Chicago. This caused many Spanish architects to look at brick with a new eye and alter its tectonic nature, drawing vibrant skins stripped of rhetorics in abstract compositions.

Here the work of Francisco de Asís Cabrero is paradigmatic. As early as 1949, with Rafael Aburto (1913), he put forward his abstract monument for the Casa Sindical in Madrid, whose more official facade proudly faces the Prado Museum with a strictly regular cubic volume of ceramic chiaroscuros, but whose rear facade, as if in a game of absent-mindedness, offers Madrid Spain's most



Las obras para el IIT de Mies inspiran el CENIM de De la Sota, que luego adoptará posturas más epidérmicas en el César Carlos. La Casa Sindical y el Edificio Arriba de Asís Cabrero adoptan un ritmo austero en sus fachadas.

Construction on Mies's IIT inspired the CENIM of De la Sota, who adopted more epidermal postures at the César Carlos. The facades of Asís Cabrero's Casa Sindical and Arriba Building have austere rhythms.

ción arquitectónica. Alrededor de la figura casi holandesa de Secundino Zuazo, que importa la racionalidad cerámica tras un largo viaje por los Países Bajos en 1926, otros arquitectos educados en la todavía académica Escuela de Madrid se entregan en sus primeras obras a una 'albañilería total', como ocurre en las primeras realizaciones de Francisco de Asís Cabrero (1912-2005), con ejemplos como el conjunto de viviendas de Francisco Silvela (1944) o la tristemente desaparecida Feria del Campo (1948).

En esa estela residencial de cerámica integral que arranca desde lo académico sobresale el gran Luis Gutiérrez Soto (1890-1977), con una gigantesca obra que marca el camino del repertorio residencial madrileño en un lenguaje racionalista temprano de rápida y astuta evolución, siempre de gran calidad, y del que se aprecian ecos mucho tiempo después en las viviendas madrileñas de la calle Basílica (1966), de Julio Cano Lasso (1920-1996); un arquitecto de gran interés en el uso de la cerámica como cualificador de grandes masas y volúmenes, como demuestra en sus magníficas subestaciones telefónicas en Madrid.

También destaca en este contexto de albañilería total la incomprendida obra de un arquitecto como Luis Moya Blanco (1904-1990), donde la identificación entre postura creadora, material y técnica es absoluta, alcanzando desde sustratos de cierto regusto estilístico premoderno una arquitectura de metamorfosis, de frontera entre lo académico y la heterodoxia, entre la retórica y lo constructivo como palanca de proyecto, en una entrega vital plena al uso inevitable de la cerámica en los años de la posguerra española.

Cerámica abstracta

En este incipiente Madrid racionalista comienzan a desarrollarse posturas arquitectónicas más radicalmente modernas que toman el material cerámico como aliado. En el panorama internacional, el modesto ladrillo acababa de ser reivindicado como forma posible de abstracción por Mies van der Rohe en su obra alemana y, sobre todo, americana, como en el campus del IIT en Chicago, lo que hará que muchos arquitectos españoles miren de otro modo al ladrillo, alterando su condición tectónica, dibujando epitelios vibrantes, de composición abstracta, despejados de retórica.

La obra de Francisco de Asís Cabrero es paradigmática en este sentido, y ya en 1949 plantea su monumento abstracto para la Casa Sindical de Madrid junto a Rafael Aburto (1913), donde la fachada más oficial se enfrenta poderosa al Museo del Prado con un volumen cúbico y cerámico sin concesiones, dominado por claroscuros y que, en su fachada posterior, en un juego casi de despiste, ofrece a Madrid el ejercicio más moderno y bello de la España de posguerra. Años más tarde realizará ejercicios tan icónicos y medidos como la Escuela Nacional de Hostelería (1956) o el Edificio Arriba (1961), entregado a los tiempos industriales y sus reglas de perfección.

En Cataluña, el gran arquitecto José Antonio Coderch (1913-1984) construye una obra pausada y profunda desde una mirada alquimista, popular y moderna al mismo tiempo, con un interés crítico por la Italia moderna más expresiva y una cierta fascinación orgánica contenida. Su obra, de una precisión absoluta, tiene la exploración espacial como tema, estableciendo desde sus tempranas vi-



viviendas en la Barceloneta (1951) una actitud hacia la cerámica muy heterodoxa. En las fotografías de la obra que él mismo hace junto a Catalá Roca, la cámara recoge su edificio casi como una composición gráfica sobre el papel, valorando los planos de materiales en su condición de textura, gráfica y vibratoria, con encuentros abstractos 'a sangre' de un plano compositivo 'atectónico'. Un proceder que posteriormente le llevaría a subvertir cualquier situación cerámica convencional en obras como el Edificio Girasol (1964), que supuso una auténtica revolución en la severa albañilería madrileña.

Como una abstracción sutil puede mirarse la obra cerámica de Alejandro de la Sota (1913-1996), desde la aparente ortodoxia de su 'no-edificio' del Gimnasio Maravillas (1960) —donde el gran zócalo ciudadano resulta ser un plano con una doble condición, invisible y compuesto, matérico e ingravido a la vez—, hasta el Colegio Mayor César Carlos de Madrid (1967), donde resulta evidente que lo buscado en la cerámica es la condición vibrante, colorida y brillante de un plano de gres verroso con mezcla de partidas destonificadas, en el que el material como semántica importa poco; es la condición superficial lo importante, como mostrará De la Sota después en otras obras, donde el mismo efecto se consigue con nuevas generaciones de materiales industriales.

También destaca la obra de Ramón Vázquez Molezún (1922-1993) y José Antonio Corrales (1921), quienes emparejados profesionalmente realizan obras de radical modernidad cerámica, como el Instituto de Enseñanza Media (1954), el Pabellón de España en la Expo 58 de Bruselas, o la fabulosa Casa Huarte en Madrid (1966).



El monolitismo tectónico de la Casa Huarte, de Corrales y Molezún, se opone a los paños ligeros, texturados y casi sin espesor de las viviendas en la Barceloneta y el Edificio Girasol, de José Antonio Coderch.

The tectonic monolith nature of Corrales & Molezún's Huarte House precludes the light, textured, and virtually zero-thickness panels of José Antonio Coderch's Barceloneta dwellings and Girasol Building.



beautiful modern exercise of the postwar. Years later he would deliver works as iconic and measured as the National School of Hostelry (1956) and the Arriba Building (1961), both subject to industrial times and its rules of perfection.

In Catalonia, with an alchemistic gaze that was at once popular and modern, with absolute precision, and with spatial exploration as theme, a critical interest in the more expressive modern Italy, and a certain contained fascination for the organic, the great architect José Antonio Coderch (1913-1984) slowly went about building a profound oeuvre, and from his earliest housing projects in the Barceloneta (1951) onward, maintained a heterodox attitude toward ceramics. In photographs of his works that he himself took with Catalá Roca, the building is captured almost like a graphic composition on paper, with flat planes of materials highlighted as having texture and vibration, in abstract, borderless encounters with the 'atectonic' compositional plane of the building that led him to invade and subvert any conventional ceramic situation in works like the Girasol Building (1964), a true revolution in the severe brickwork of Madrid.

From the angle of a subtle, near-invisible abstraction, the brickwork of Alejandro de la Sota (1913-1996) can be appraised in terms of the apparent orthodoxy of his 'non-building', the Maravillas Gymnasium (1960), where the huge plinth turns out to be a plane with an invisible double nature, at once material and light; and the Colegio Mayor César Carlos (1967), also in Madrid, where clearly the ceramic objective is the vibrant color and shine of a plane of greenish earthenware and a mix of de-tonified elements that make the material less important as a semantic form. What matters is its superficial quality, as shown in other works where he was quick to choose new generations of industrial materials for the same thing.

Also outstanding is the work of Ramón Vázquez Molezún (1922-1993) and José Antonio Corrales (1921), who together carried out works of radical ceramic modernity like the Institute of Middle Education (1954), the Spanish Pavilion at Expo 1958 in Brussels, or the fabulous Huarte House (1966), a masterpiece of a simultaneously traditional and radically modern domestic space.

Applied Ceramics

During this first half of the century, Spain's tradition of decorative ceramics also saw these enamels and glazings being picked up on and adapted to modern architecture, creating a varied current of

applied ceramics. Strongly rooted in Catalonia's industrial push, Modernisme established in this region a focus that was a creative fabric made up of ceramists, architects, potters, and bricklayers. This dense overlapping of occupations and craftsmen gave rise to a rich and varied repertoire of bonds, mosaics, lattices, and enamelled and glazed pieces, with figures as important as Gaudí or Domènech i Montaner, that were transformed by a series of architects like Puig i Cadafalch, Josep Goday i Casals (1882-1936), or Raimon Duran Reynals (1895-1966), up to the generation of the modern movement of Josep Lluís Sert, whose work has a very clear connection to the artistic ceramic creation of Picasso and Miró, the Modern Movement, and a Mediterranean sublayer thereof, as in the Atelier for Joan Miró in Palma de Mallorca (1958).

The tradition of applied ceramics that grew in the 1950s and 1960s was concentrated in Catalonia, with notable examples like the work of the great Antoni Bonet Castellana (1913-1989), who during his returns from Uruguay undertook interesting works in Catalonia and Madrid, such as La Ricarda House (1949), that reconnected modernity to elements of local tradition like vaults and ceramic lattices, and in urban environments, such as the Cervantes Tower (1966).

A champion of this fusion of occupation and creation, the ceramist Antoni Cumella i Serret (1913-1985) founded in 1959, alongside Cirici i Romà Vallès, the pioneer school of art of the Fomento de las Artes Decorativas (FAD), and collaborated with architects in a renovative and technically very advanced way in the application of ceramics to architecture. A case in point is the 'Homage to Gaudí'



of the Spanish Pavilion at the New York World's Fair of 1963, by Javier Carvajal (1926).

At the end of the 1960s, applied ceramics was abandoned by architecture. Then, the end of the century saw the appearance of a new panorama of architects working for its modern use, such as Enric Miralles (1955-2000) in his posthumous Santa Caterina Market, completed in 2005, which he designed with Benedetta Tagliabue. In this project he worked with the technical perfection of the Cumella workshop, by this time run by Cumella's son Toni.

Around this workshop and other companies in Spain's ceramic industry, all keen on providing innovative solutions for the work of architects, there is an ongoing renaissance of applied ceramics that has benefited works like the recently completed Waterfront of Benidorm, by Carlos Ferrater; the Spanish Pavilion at Expo 2008 in Zaragoza, by Francisco Mangado; and the Spanish Pavilion at Expo 2005 in Aichi, Japan, by FOA. It has particularly thrived in the hands of a figure belonging to the most surrealist Catalan genealogy, Enric Ruiz Geli, through whose Villa Nurbs the Cumella workshop was again put to the test, this time to fabricate complex three-dimensional pieces requiring an alliance with digital technology.

Realist Ceramic

These application attitudes underwent evolution around the Catalanian hub, and with a critical Italian influence that called upon architecture to assume the postulates of the New Realism that was set forth in the 1960s by Pierre Restany (1930-2003), which sought, without intermediaries, to unite life and art as much as possible, appropriating reality





Cerámica aplicada

La tradición cerámica decorativa en España también encuentra en este periodo de la primera mitad del siglo autores que transitan estos caminos esmaltados, vidriados, evolucionando para incorporarlos a la arquitectura moderna en una corriente muy variada de cerámica aplicada. El Modernismo, fuertemente ligado al arranque industrial de Cataluña, establece allí un foco que imbrica a todo el tejido creativo de ceramistas, arquitectos, alfareros y albañiles. Esta densidad de oficios y artesanos despliega un repertorio extraordinariamente rico y variado de aparejos, mosaicos, celosías, piezas esmaltadas o vitrales. Las obras de figuras tan gigantescas como Gaudí o Domènech i Montaner son recogidas y transformadas por una secuencia de arquitectos como Puig y Cadafalch, Josep Goday i Casals (1882-1936) o Raimon Duran Reynals (1895-1966), hasta llegar a la generación de Josep Lluís Sert, en cuya obra hay una correa de transmisión muy clara con la creación artística cerámica de Picasso y Miró, el Movimiento Moderno y un sustrato de inspiración muy mediterránea, como en el Taller para Joan Miró en Palma de Mallorca (1958).

La tradición de cerámica aplicada crece durante las décadas de 1950 y 1960 fundamentalmente concentrada en Cataluña, con ejemplos notables en la obra de Antoni Bonet Castellana (1913-1989), que en sus retornos de Uruguay despliega en Cataluña y Madrid interesantes obras como su casa La Ricarda (1949) —donde la modernidad se une a elementos de tradición local como bóvedas y celosías cerámicas— o la Torre Cervantes (1966), situada en un entorno urbano.



Celosías de barro cocido de impronta mediterránea dominan los interiores abiertos al jardín de la casa La Ricarda en Barcelona, de Antoni Bonet, y del Taller para Joan Miró en Palma de Mallorca, de su amigo Josep Lluís Sert.

Lattices of baked earth of Mediterranean character dominate the interiors that open on to the garden in Bonet's La Ricarda House in Barcelona, and those of his friend Sert's Atelier for Joan Miró in Palma de Mallorca.

Dentro de esta fusión entre oficio y creación, el ceramista Antoni Cumella i Serret (1913-1985) funda en 1959, junto a Cirici y Romà Vallès, la pionera Escuela de Arte FAD (Fomento de las Artes Decorativas), colaborando de manera renovadora y técnicamente muy avanzada con arquitectos para la aplicación de cerámica en sus edificios, como en el *Homenaje a Gaudí* para el Pabellón de España en la Exposición Universal de Nueva York (1963), de Javier Carvajal (1926).

A finales de los 1960 la cerámica aplicada es abandonada hasta finales de siglo, donde un nuevo panorama de arquitectos vuelve a reivindicar su uso moderno, como Enric Miralles (1955-2000) en su obra póstuma del Mercado de Santa Caterina en Barcelona —diseñado junto a Benedetta Tagliabue e inaugurado en 2005—, donde colabora con la perfección técnica del taller Cumella, a manos ya del hijo del fundador, Toni.

Alrededor de este taller y de otras empresas del sector de la cerámica en España, interesadas en aportar soluciones innovadoras al trabajo de los arquitectos, se está produciendo un renacimiento de la cerámica aplicada, con ejemplos como el reciente paseo marítimo en Benidorm, de Carlos Ferrater; el Pabellón de España en la Expo 2008 de Zaragoza, de Patxi Mangado; el Pabellón de España para la Expo 2005 en Aichi, Japón, de FOA; y, de manera especial, de la mano de un personaje en la genealogía más surrealista catalana como Enric Ruiz-Geli, que en su Villa Nurbs pone a prueba de nuevo al taller de Cumella para la creación de complejísimas piezas tridimensionales donde se reúnen el oficio y la técnica digital.

Cerámica realista

Estas actitudes referidas a la cerámica aplicada evolucionan influidas por una corriente crítica de la arquitectura italiana que asume los postulados del Nuevo Realismo, impulsado en los 1960 por Pierre Restany (1930-2003), y donde se buscaba unir lo más posible la vida y el arte apropiándose de la realidad para su reciclado poético, urbano, industrial y publicitario. En su aplicación arquitectónica, los nuevos realistas niegan el material noble, tomando lo artesanal, lo austero y cotidiano, como la cerámica, como fuente de belleza.

Es Cataluña, dentro de la Península Ibérica, donde de modo más perfecto se encuentra esa despena creativa realista ligada a lo austero e industrial durante los 1960, con nombres como Federico Correa (1924); el primer y más interesante Oriol Bohigas (1925) y su estudio MBM, que constru-

yen su icónica fachada en escorzo en la Avenida Meridiana de Barcelona (1959); el joven Ricardo Bofill (1939) del magnífico edificio de viviendas de la calle Bach (1965); o el estudio PER, formado por Cirici, Clotet, Tusquets y Bonet, nacidos todos en 1941, y que en su juventud producen su obra más interesante centrada en el detalle, en el compromiso, en lo constructivo, en lo artístico y matérico, como la Casa Penina en Barcelona (1969), quizá su obra más perfecta.

La cerámica queda desde estos años ya plenamente incorporada al repertorio moderno y durante los posmodernos 1980, pero sobre todo en los 1990, encuentra en la Barcelona olímpica un campo de aplicación enorme aunque desigual. Recientemente, como latigazo realista de enorme interés, el arquitecto Alfons Soldevila (1938) ha construido en 2003 una delicada casa transpirable, dignificando la tochana (el tabicón madrileño) como lenguaje intermediario y permeable.

Actitudes parecidas pero más individuales se reflejan en Madrid, menos industrial y de tendencia más extrema entre lo burgués y la abstracción, como la que domina en algunos de los Poblados Dirigidos, donde eclosiona la gran generación de arquitectos madrileños de la que formaron parte nombres como Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000), José Luis Romany (1921), Rafael Leoz (1921-1976), Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales, Antonio Vázquez de Castro (1929) y José Luis Íñiguez de Onzoño (1927). Estos dos últimos arquitectos construyeron el fabuloso Poblado Dirigido de Caño Roto (1956). A pesar del contagioso periodo posmoderno, donde la cerámica queda atrapada en ejercicios poco estimulantes, en el Madrid de los 1980 destaca poderosa y sensible a la vez el oficio de los hermanos Manuel (1940) e Ignacio de las Casas (1947), con obras como los conjuntos residenciales de Palomeras en Madrid (1979).

Cerámica íntima

La cerámica también puede satisfacer la expresión íntima como destino probable de un material, como territorio propio de exploración visceral. Desde las profundidades personales de la obra de Antoni Gaudí, no han sido pocos los arquitectos que han preferido una cierta cerámica íntima, solitaria, a contracorriente.

Es particularmente interesante la figura de Francisco de Inza (1929-1976), cuya obra es ejemplar en este sentido, produciendo una prolongación casi corporal de su persona, de sus dibujos,

La austeridad cerámica es reivindicada por la masiva Casa Penina de PER; las celosías de la calle Bach de Bofill; las fachadas abstractas de Caño Roto de De Castro y De Onzoño; y por la colmena del edificio en la Meridiana de MBM.

Ceramic austerity characterizes PER's massive Penina House; Bofill's lattices on Bach street; De Castro & De Onzoño's abstract facades of Caño Roto; and the beehive of MBM's building on Meridiana.



detail, on commitment, on the material aspect of the artistic, such as the Penina House in Barcelona (1969), possibly their most perfect work.

Ceramic was by now fully part of the modern repertoire, and in the postmodern 1980s, more so in the 1990s, it found an enormous albeit uneven field of application in Olympic Barcelona. In 2003, in the manner of a lash of realism, the architect Alfons Soldevila (1938) built a delicate transpirable house, dignifying the tohana (the Madrid thick wall) as a permeable intermediate language.

Similar but more invidualized attitudes were reflected in a Madrid that was less industrial and more polarized between the bourgeois and the abstract, as seen in the work of some of the Poblados Dirigidos, hatching place of an entire generation of Madrid architects that included Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000), José Luis Romany (1921), Rafael Leoz (1921-1976), Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales, Antonio Vázquez de Castro (1929), and José Luis Íñiguez de Onzoño (1927). The latter two mentioned built the fabulous Poblado Dirigido of Caño Roto (1956). Despite the contagious postmodernism of the period, which trapped ceramics in unstimulating exercises, the simultaneously powerful and sensitive work of the brothers Manuel (1940) and Ignacio (1947) de las Casas stood out in the Madrid of the 1980s, with exemplary works like the residential developments of Palomeras (1979).

Intimate Ceramic

Ceramic can also be a tool of intimate expression in its capacity as a probable destiny of a material, as a territory for visceral exploration, and from per-

sonal depths, as in the work of Antoni Gaudí. Many architects have preferred a certain intimate ceramic, one that is solitary, against the tide.

Particularly interesting is the figure of Francisco de Inza (1929-1976), whose work is paradigmatic in this sense, producing as it does an almost corporal prolongation of his person, his drawings, his poems and other writings in buildings as misunderstood, as personal and insightful, and in a way as advanced as the Postigo sausage factory located in Segovia (1963), where he unfurled his 'secret resorts' to architecture, such as the absurd, the unexpected, and the erroneous.

Also intimate, deep-rooted, and personal is the prominent oeuvre of Juan Manuel Ruiz de la Prada, who managed to transfer the modern ideal to the residential developments of Zuazo and Gutiérrez Soto, and uphold it as an aspiration of Madrid's rich bourgeoisie, in horizontal works of floating ceramic volumes that were bold, contrasted, powerful, and impeccably executed, but have not been sufficiently valued, perhaps on account of absurd prejudgments that preclude the possibility of being rich and a great architect at the same time.

On a likewise personal, experimental, inventive, restless trail we find the initial fertile phase of the career of Miguel Fisac (1913-2006), an architect of the kind that could only have sprung from the more autonomous, freer Madrid school, who in less than two decades, at dizzying speed and with practically a single client – the Council of Scientific Research (CSIC) –, traveled from the new classicism of the Chapel of the Holy Spirit and the CSIC's Central Building (1942) to the new Center of Biological Research (1949) – for which, totally insatiable with

in order to make it undergo a poetic, urban, industrial, and publicity recycling. In architecture, it rejected the noble material. The new realists looked at crafts, at the austere and everyday, at ceramic, as the source of a new beauty.

In the Iberian Peninsula, Catalonia was where this realist creative pantry linked to austerity and industry took form most thoroughly. Some of those who subscribed to it in the 1960s were Federico Correa (1924); the early Oriol Bohigas (1925) and his studio MBM, builders of the iconic foreshortened facade on Barcelona's Meridiana avenue (1959); the young Ricardo Bofill (1939), author of the splendid apartment building on Bach street (1965); Estudio PER's Cirici, Clotet, Tusquets, and Bonet, all born in 1941, who produced their most interesting works in their youth, works centered on





La cubierta topográfica de la fábrica de embutidos Postigo, de Francisco de Inza, comparte el carácter de obra personal y alejada de las tendencias de la Iglesia de la Coronación de Fisac o del edificio Walden 7 de Bofill.

The topographic roof of Francisco de Inza's Postigo sausage factory is personal in nature and detached from the trends found in Fisac's Church of Our Lady of the Coronation or Bofill's Walden 7 building.



se encuentran en la arquitectura primera del catalán Ricardo Bofill, un *outsider* a contracorriente que no se siente cómodo con la sequedad del Nuevo Realismo, y que de modo muy astuto abandonaría para destapar un interesante repertorio personal de organismos residenciales de ricas geometrías y pieles cerámicas.

Cerámica semántica

En la España moderna de los 1940 y 1950 siempre subyace un sentimiento de lugar, de historia, de cultura colectiva. Esta actitud semántica, que reclama al material significados, relaciones, contextos, es recogida por un gran número de arquitectos españoles a mediados del siglo XX.

Uno de los grandes referentes es sin duda Rafael Moneo (1937), quien ha desplegado un inmenso panorama cerámico, en general más ajeno a lo material y expresivo y más cercano a despertar las maduradas reverberaciones significantes que siempre convoca en su arquitectura. La relación semántica con el palacete cercano en su Bankinter (1972), junto a Ramón Bescós, es algo más abstracta, pero a partir de este edificio su arquitectura mostrará una perpetua resonancia y perspectiva histórica, como en el Museo de Arte Romano de Mérida (1980) o en la ampliación, finalizada en 2007, del Museo del Prado en Madrid (1996).

En este sentido semántico puede entenderse la obra de arquitectos relevantes en el uso cerámico como José Ignacio Linazasoro, Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Bach y Mora, y muchos otros que construyen edificios muy notables entendiendo el material cerámico como un anclaje al contexto y como una expresión arquitectónica propia.

Cerámica ingravida

La consideración estructural de la cerámica desarrolla un camino de gran interés que busca una cierta ingravidez, explorando territorios más allá de su eterna condición tectónica, decorativa y de cerramiento. Este camino, que parte de la gran tradición de sistemas abovedados sin cimbra y cuyo exponente más depurado son las bóvedas tabicadas, es recuperado por imperiosa necesidad ante la falta de madera y acero tras la Guerra Civil, despertando el interés de arquitectos de la modernidad del siglo XX como Luis Moya, quien propone en su obra la 'bañilería total', y cuyo lenguaje se va desnudando del ropaje clásico hasta fronteras ingravidas, como su espectacular Iglesia de Santa María en Carabanchel, en Madrid (1966).

En esta ambición casi acrobática de la cerámica

destaca una figura tan interesante y poco conocida como es la del ingeniero Ildefonso Sánchez del Río (1898-1980), quien descubre en la cerámica armada un aliado para la prefabricación de gran ligereza. Así, gracias a un ingenioso sistema de dovelas onda, que resuelve una construcción prefabricada de gran economía y extraordinaria potencia formal, construye su Pabellón de Deportes de Oviedo (1962), que todavía mantiene intacto el récord del mundo con cien metros de luz.

También pertenecen a este territorio de la cerámica ingravida obras recientes de arquitectos como el catalán Vicente Sarrablo, que persigue la prefabricación de verdaderos tejidos cerámicos en seco, y del equipo Churtichaga + Quadra-Salcedo, que explora el repertorio espacial posible en cerámica armada, como en el Centro Cultural de Villa del Prado (1996) o la Biblioteca Pública de Villanueva de la Cañada (1997).

Final cerámico

Así se cierra este viaje punteado, un viaje de actitudes y no tanto de obras, de posiciones y no de soluciones, un panorama de las grandes corrientes retroalimentadas y de las que un mismo arquitecto participa de manera personal y entremezclada. Por eso, alejarse de un orden histórico permite acercarse más a la labor contemporánea de un arquitecto en ejercicio, que mira su pasado sin tiempo, sin órdenes cronológicos, y bucea en un plano liso que no es la historia, sino sencillamente su pasado. Este instrumento ahistórico permite filiaciones nuevas y conexiones ocultas, y nos permite ver en este caso a través de la cerámica la alquimia personal de las actitudes creativas.



de sus poesías y textos en edificios tan incomprendidos, personales, perspicaces y en cierto modo adelantados como la fábrica de embutidos Postigo en Segovia (1963), en la que despliega resortes secretos sobre la arquitectura como son lo absurdo, lo inesperado y lo erróneo.

También íntima, enraizada y personal al mismo tiempo destaca la figura de Juan Manuel Ruiz de la Prada, quien en la estela residencial de Secundino Zuazo y de Luis Gutiérrez Soto consigue trasladar el ideal moderno a las residencias de la rica burguesía madrileña en una obra cerámica horizontal, de volúmenes flotantes rotundos, contrastados, poderosos y de ejecución impecable, y que no ha sido suficientemente valorada quizá por un prejuicio absurdo que decide la imposibilidad de ser rico y gran arquitecto a la vez.

En una estela también personal, experimental, inventiva, inquieta, se sitúa la primera etapa fecunda de Miguel Fisac (1913-2006), un arquitecto sólo posible en la escuela madrileña, más autónoma, más libre. Así, en menos de dos décadas, y casi con un solo cliente, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) recorre a velocidad de vértigo la transición que va desde el nuevo clasicismo que domina en la Capilla del Espíritu Santo y en el Edificio Central del Consejo (1942), pasando por el Centro de Investigaciones Biológicas (1949) —para el que diseña, ante su total insatisfacción con el catálogo disponible en aquella época, una pieza cerámica con la llaga horizontal oculta—, para finalizar en el bellísimo recinto ensimismado de la Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria (1957).

Planteamientos heterodoxos y muy personales



La cúpula de la Iglesia de Santa María de Luis Moya aprovecha la capacidad estructural de la cerámica, mientras que los arcos de ladrillo del Museo de Arte Romano de Mérida, de Rafael Moneo, evocan de forma culta el pasado.

The dome of Luis Moya's Church of Santa María takes advantage of the structural capacity of ceramic, and the brick arches of Rafael Moneo's Museum of Roman Art in Mérida evoke the past in a highly refined manner.

the ceramic catalog of the period, he designed some hollow ceramic pieces –, and finally to the beautiful, self-withdrawn grounds of the Church of Our Lady of the Coronation in Vitoria (1957).

Very personal and heterodox approaches can be found in the early architecture of Ricardo Bofill, an against-the-grain outsider who, not comfortable with the dryness of New Realism, very astutely abandoned it to end up uncovering an interesting personal repertoire of geometrically rich ceramic residential organisms.

Semantic Ceramic

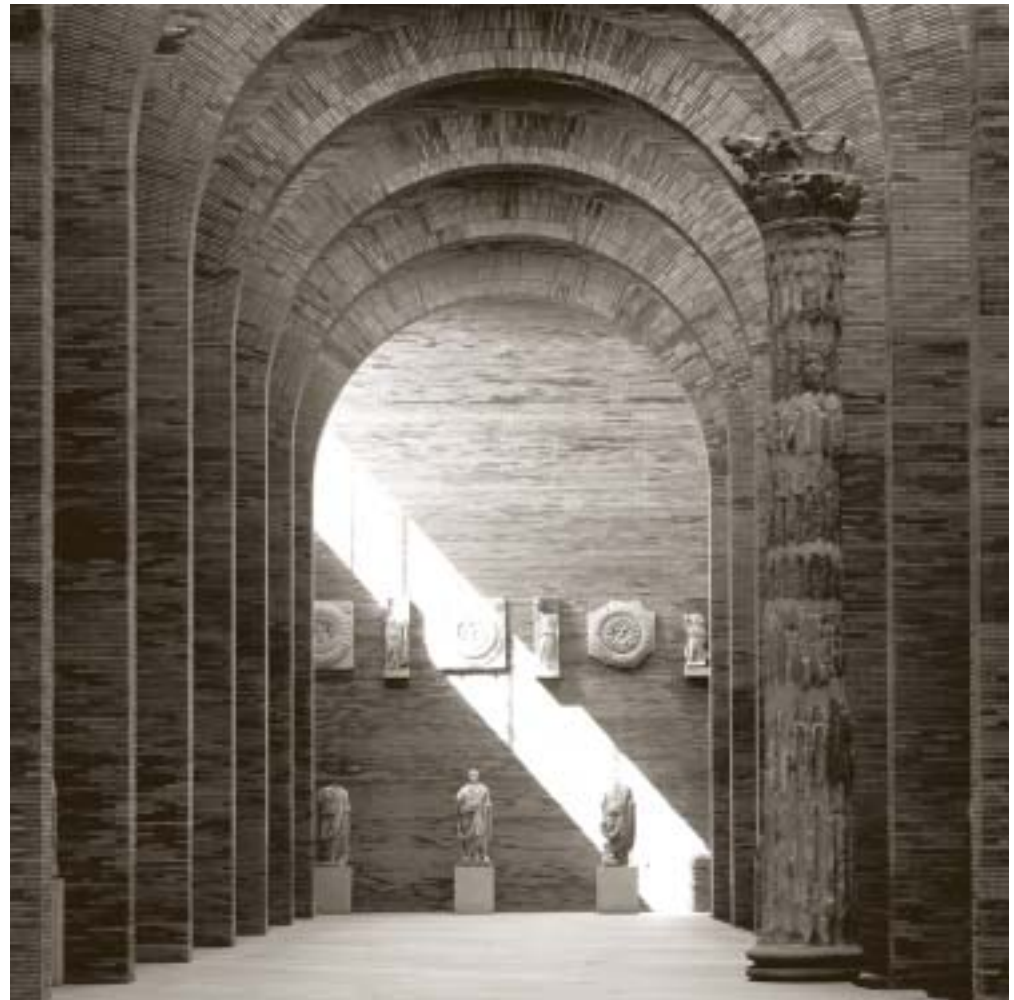
In modern Spain of the 1940s and 1950s, there was always an underlying feel for place, history, and collective culture. This semantic attitude, which expected material to offer meanings, associations, and contexts, was subscribed to by a large number of architects in Spain of the mid-20th century.

A major reference is Rafael Moneo (1937), author of a vast ceramic oeuvre that is generally more removed from the material and expressive, and closer to awakening reverberations. In his *Bankinter* (1972) with Ramón Bescós, the semantic connection to the nearby mansion is more abstract, but his architecture since then has always had a resonance and historical perspective, as does the *Museum of Roman Art of Mérida* (1980) and the enlargement of the *Prado in Madrid* (1996), opened in 2007.

In this semantic sense we can understand many of the works of architects who are important in the use of ceramic, such as José Ignacio Linazasoro, Antonio Cruz and Antonio Ortiz, *Bach and Mora*, and many others who primarily use ceramic to raise very notable buildings, in the understanding that the material anchors them to the context while being an architectural expression in its own right.

Lightweight Ceramic

Existing beyond the traditional repertoire of ceramic, beyond its tectonic condition as decor and enclosure, has been a desire to tap its structural potential. In this context is the search for a certain light ceramic. This path, which takes off from the great tradition of vaulted systems without curvatures, and whose purest exponents are bricked vaults, was made necessary by the shortage of wood and steel after the Civil War, and it aroused interest among architects of 20th century modernity, such as Luis Moya, whose work promoted 'total brickwork' and went about shedding the classical garb to the point of becoming lightweight, as in the *Church of Santa María in Carabanchel, Madrid* (1966).



Lluís Casals

In this near-acrobatic ceramic ambition is a very interesting, albeit unknown figure, the engineer Ildefonso Sánchez del Río (1898-1980), who made ceramics an ally in prefabrication and lightness, through an ingenious system of voussoirs that resolved a prefabricated construction of great economy and formal potential, the *Sports Pavilion of Oviedo* (1962), whose world record in spans exceeding 100 meters remains intact.

Also belonging to this territory are recent works of architects like Vicente Sarrablo, who pursues the prefabrication of genuine ceramic fabrics through dry methods, and the team Churtichaga + Quadra-Salcedo, which explores the spatial repertoire that is possible in reinforced concrete, as in the *Cultural Center of Villa del Prado* (1996) or the *Public Library of Villanueva de la Cañada* (1997).

Ceramic End

And so it is that we put an end to this dotted journey through time which is a run-through of attitudes more than works, positions more than solutions; a panorama, hence, of major retro-nourished currents in which any one same architect participates in a personal and intermixed way. For this reason, distancing ourselves from a historical order makes it possible for us to have a closer look at the contemporary work of practicing architects, who look upon the past without time considerations, without chronological orders, navigating instead along a flat plane that is not so much history, but simply their past. This ahistoric instrument allows for new affiliations and hidden connections, and in this case enables us to contemplate, through ceramics, the personal alchemy of creative attitudes.