



William van Alen, edificio Chrysler, Nueva York, 1928-1930.

**Estudios
Universitarios de
Arquitectura
29**

**La OTRA
arquitectura
MODERNA**

Colección dirigida
por Jorge Sainz

Índice

Prólogo	7
Prefacio	11
Introducción	13
I Los alquimistas del Cubismo Checo	19
II Ámsterdam desencadenada	39
III El Expresionismo: orgánico y cristalino	65
IV Zigurats para el progreso colectivo	85
V El clasicismo progresivo de Lutyens y Plečnik	95
VI El clasicismo diagramático en Berlín y París	137
VII El clasicismo moderno en Italia	159
VIII La metrópolis del mañana	191
IX La épica obrera de la Viena Roja	217
X El optimismo del Art Déco	229
XI La arquitectura del nazismo	267
XII El Realismo Socialista en Moscú	305
Conclusiones	335
Bibliografía	341
Procedencia de las ilustraciones	349
Índice alfabético	361

cialismo utópico, tales instintos bienintencionados apenas guiaron a los arquitectos modernos en sus búsquedas, muchas de las cuales estaban motivadas más por su celo en favor de una estética purista que por algún sentido de la responsabilidad social. Incluso más concretamente, la visión de la arquitectura como algo dividido entre modernos y antimodernos, entre héroes y villanos, hace caso omiso de esa contundente realidad de que gran parte de los arquitectos, incluidos muchos de los mejores del siglo xx, no podrían encasillarse adecuadamente en ninguna de las dos categorías.

Pocas cosas son blancas o negras; la mayor parte de la realidad se presenta en matices de gris, y buena parte de nuestra historia arquitectónica más rica y gratificante es justamente la más gris, por decirlo así, lo que significa que la mejor arquitectura entendía y reconocía la modernidad, y respondía a los motivos que la impulsaban, pero al mismo tiempo reconocía la historia y aceptaba la idea de continuidad, en lugar de mostrar un completo rechazo de lo que había habido antes.

Éste es realmente el tema del presente libro de David Rivera: recordarnos la amplitud de la arquitectura de la primera mitad del siglo xx, y mostrarnos cuánta buena arquitectura hubo que no surgió ni del restringido ámbito ideológico de la modernidad ortodoxa ni de su opuesto, ese obstinado historicismo que decidió limitarse a imitar el pasado. Figuras tan importantes como Michel de Klerk, Edwin Lutyens y Jože Plečnik usaban las formas históricas para crear una arquitectura completamente nueva que, en todas sus intenciones y propósitos, carecía de cualquier precedente; aunque esta arquitectura no rompió con el pasado de un modo tan radical como la obra de, digamos, Walter Gropius, Le Corbusier o Ludwig Mies van der Rohe, no era menos novedosa y, con toda seguridad, menos creativa.

Resulta imposible estudiar la obra de De Klerk, Lutyens y Plečnik –y éstos representan a muchos otros arquitectos de Europa en la primera mitad del siglo xx, incluidos los creadores del Futurismo, el Art Déco y el Novecento italiano– sin tener la sensación de que toda esa batalla de la modernidad frente al historicismo se basa en una premisa falsa. El compromiso de todos estos arquitectos consistía en hacer algo nuevo, igual que el de Gropius; pero al mismo tiempo, creían que la arquitectura existía tanto en un contexto físico determinado por la naturaleza de su entorno, como en un contexto conceptual, lo que implicaba establecer ciertas relaciones con lo anterior. No había razón alguna –entendían estos arquitectos– para que ni los condicionantes del contexto físico ni los del contexto histórico limitasen su creatividad. Y no lo hacían. De Klerk, Lutyens y Plečnik eran proyectistas de una imaginación deslumbrante. Puede que Lutyens utilizase el vocabulario clásico como punto de partida, pero sólo fue eso, un punto de partida; luego tomó el lenguaje clásico de la arquitectura y reagrupó sus piezas

Prólogo

er

Ya no hay constancia de que siga vigente esa visión de la arquitectura moderna que promulgaron los teóricos a mediados del siglo xx: la idea de una única línea de desarrollo que iba desde la oscuridad del academicismo y el eclecticismo del siglo xix hasta la luz de una arquitectura moderna abierta, ligera, racional y socialmente responsable.

Y es que, pasado ya más de medio siglo desde que Robert Venturi publicó en 1966 *Complexity and contradiction in architecture*, lo que podría llamarse la ‘crítica posmoderna’ ha llevado a cabo una considerable revisión de la creencia simplista y estrecha de miras de que la arquitectura moderna representaba algo históricamente inevitable, el *Zeitgeist* (el ‘espíritu de la época’), y que lo que podríamos llamar arquitectura moderna ‘ortodoxa’ europea era la única correcta y apropiada para su época.

Hace tiempo que sabemos algo más. En estos momentos –creo que es justo decirlo– pocos afirmarían que hubo un camino único para alcanzar el ‘reino de los cielos’ arquitectónico en el siglo xx, y que la modernidad *clásica* era la única que tenía el derecho a declararse la arquitectura que definía su época. En realidad, a lo largo de este último medio siglo no sólo hemos visto cómo la arquitectura moderna *clásica* caía en desgracia, sino que incluso hemos visto que hasta cierto punto se ha vuelto a poner de moda, lo que nos hace recordar esa atinada observación de John Summerson en su recopilación de ensayos titulada *The unromantic castle*: «Supongo que toda arquitectura ha de morir antes de que pueda afectar a la imaginación histórica.» La arquitectura moderna murió como una ortodoxia y luego retornó como una opción estética, apuntalada por un grado de nostalgia nada despreciable: en una maravillosa paradoja, el estilo que en su nacimiento rechazaba la historia, regresa como un ejemplo de ésta.

El polémico argumento original en favor de la modernidad –basado, como estaba, en la idea de que la arquitectura moderna iba a rescatar al mundo de los males de la ignorancia– era un cuento de héroes y villanos. Los arquitectos modernos eran los héroes, cargados de virtudes y en posesión de toda la verdad moral; los que construían en estilos más tradicionales eran los villanos, atascados en el fango antiintelectual del eclecticismo. Ahora sabemos que ese constructo era, en gran medida, absurdo; aunque puede que buena parte de la modernidad surgiese de los anhelos del so-

Para Diana y todos los gatos.

para crear con ellas una especie de magia totalmente original. No hay ningún edificio de Lutyens que sea exactamente igual que algo ya visto antes; y lo mismo se podría decir de otros arquitectos que reinventaron las formas tradicionales de un modo que resultaba coherentemente novedoso. Puede que los futuristas e incluso los arquitectos que surgieron del Art Déco se dejaran llevar a veces por una retórica moderna no muy distinta de la de Gropius o Le Corbusier, pero la realidad de sus proyectos era matizada, inventiva y emocionalmente cautivadora, en un sentido que parece estar a años vista del austero y casi ascético Estilo Internacional.

David Rivera ha decidido centrarse en Europa porque el grado de imaginación creativa entre los arquitectos modernos que no formaban parte del Estilo Internacional fue notablemente alto en esos años entre 1910 y 1950, y se muestra capaz de defender el hecho de que no sólo existe una arquitectura alternativa al Estilo Internacional, sino que es una arquitectura alternativa *moderna*.

En los Estados Unidos, aunque en el mismo periodo también se construyó una enorme cantidad de arquitectura distinguida, e incluso a veces brillante, que se dejó fuera de la historia moderna convencional, en su mayoría era más abiertamente tradicional, o ecléctica, que la arquitectura europea del mismo periodo. En ese país, quienes rechazaban el Estilo Internacional se sentían no tanto inclinados a forjar una versión alternativa a la arquitectura moderna (aunque sin duda hubo algo de esto: en las formas del diseño aerodinámico y el Art Déco norteamericanos), como a apartarse completamente del experimento moderno. Arquitectos tan dotados como John Russell Pope, Cass Gilbert, William Adams Delano y James Gamble Rogers parecían más partidarios de exagerar sus instintos historicistas y atenuar los inventivos, de lo que lo hacía, digamos, Lutyens. (Bertram Grosvenor Goodhue fue tal vez la excepción más notable, y el arquitecto estadounidense de este periodo más comprometido con el uso de las formas históricas para crear edificios modernos que, al menos compositivamente, carecían de todo precedente.)

Pero la idea de abrirse camino entre la creación de formas originales y reutilizar las históricas no fue precisamente un invento posterior a 1910. Otto Wagner, Josef Hoffmann y Charles Rennie Mackintosh habían estado haciendo exactamente eso en la generación anterior a la primera que examina David Rivera; y en cierto sentido, lo mismo estaba haciendo Frank Lloyd Wright. Y lo mismo habían hecho, mucho antes, John Soane y también Nicholas Hawksmoor, quienes, como todos los grandes arquitectos, hacían cosas que eran nuevas y diferentes a partir de cosas que eran antiguas y conocidas. David Rivera nos ayuda a entender en qué medida y con cuánto éxito el siglo XX continuó esta gran tradición.

nunca imaginó y que él, por supuesto, conoce. A la hora de redactar este libro, he tenido que dejar fuera de mi discurso, con gran pesar, a muchos de los arquitectos sorprendentes y originales de los que Leon me ha ido hablando; pero su actitud abierta e inclusiva ha sido una de las inspiraciones esenciales a la hora de escribirlo.

Otra de las fuentes importantes de inspiración para mí han sido las largas y productivas entrevistas que Alejandro García Hermida y yo hemos estado realizando durante estos últimos años a los arquitectos e historiadores que nos intrigaban de uno u otro modo (todas ellas publicadas en los distintos números de la revista *Teatro Marittimo*). El intercambio de opiniones con Wessel de Jonge, David Watkin, Hans Stimmann, Charles Jencks o Paul Goldberger —que a menudo continuaba, por correo, tras la realización de las entrevistas— nos ha hecho ver que nuestras inquietudes eran compartidas por mucha gente interesante desde ámbitos y países diversos.

Debo dar las gracias por su ayuda y sus sugerencias a Alice Roegholt, directora del Museum Het Schip de Ámsterdam; a Gavin Stamp, por sus informaciones sobre Edwin Lutyens; y a mis compañeros de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM) Rafael García, experto en arquitectura moderna holandesa, y José Manuel García Roig, experto en arquitectura alemana del siglo xx, sin olvidar a Luis Maldonado, Fernando Vela Cossío y Jaime de Hoz Onrubia, cuyo apoyo constante a lo largo de estos años ha sido esencial para mí.

Finalmente, nada de esto habría llegado muy lejos de no ser por el apoyo de Jorge Sainz, que además de autor y traductor reconocido es el editor más ilustrado y exigente que uno pueda concebir. Publicar un libro con Jorge es una auténtica experiencia y un salto acelerado (y a veces traumático) a la madurez historiográfica; y si bien nuestros puntos de vista divergen en numerosos aspectos —lo que ha hecho más estimulante el proceso entero de edición—, su constante crítica ha conseguido palpablemente que el resultado sea mucho más sólido.

Prefacio

Las guerras estilísticas han sacudido la arquitectura sin descanso desde los tiempos de Giorgio Vasari. Pero la virulencia del combate ha sido especialmente notoria en tres ocasiones concretas. En el siglo XVIII, los eruditos neoclásicos protagonizaron el primer brote organizado de censura abiertamente ideológica, y arrojaron durante décadas al pozo del desprecio a los arquitectos más personales: Francesco Borromini, Guarino Guarini y Nicholas Hawksmoor son sólo algunos ejemplos de víctimas célebres de la contumacia del celo biempensante. Más adelante, en la segunda mitad del siglo XIX, la influencia de John Ruskin y sus partidarios dio lugar a la época dorada del pensamiento artístico moralista. Probablemente no haya existido nunca un crítico de arte que condenase más obras del pasado que el envarado y apocalíptico Ruskin, cuyos dictámenes, hoy completamente desautorizados, eran leídos con ciega devoción por legiones de viajeros y turistas. Finalmente, cerca de un siglo después, tras la II Guerra Mundial, la 'inquisición protestante' –según la expresión de Charles Jencks– estableció la nueva verdad universal de la arquitectura a través de la historiografía ortodoxa. Es cierto que hoy en día la ideología que subyace en la mayor parte de la historiografía arquitectónica de mediados del siglo XX está oficialmente superada; pero persiste como un movimiento reflejo en la conciencia de muchos arquitectos.

La idea de escribir este libro es tan antigua como mi interés por la arquitectura moderna. Pero las dificultades logísticas que implicaba escribirlo me han echado para atrás durante años. De entre la inabarcable cantidad de arquitectos interesantes que no formaban parte del Movimiento Moderno y que construyeron su obra en la primera mitad del siglo XX, ¿quiénes son los más significativos? Por otro lado, ¿cómo evitar que el libro se convirtiese en una simple y aburrida enciclopedia? Además, ¿quién podría estar interesado en publicar un libro semejante, que se encuentra abocado a provocar toda clase de gruñidos y bufidos?

Parte de estas inquietudes perdieron su peso cuando tuve la inmensa suerte de conocer y tratar a Leon Krier, cuya inaudita erudición suele pasar desapercibida –que yo recuerde– en el maremágnum de controversias arquitectónicas en el que se halla siempre inmerso. La impresión que tengo de él es que puede explicar con insólito detalle las plantas, las características y las rarezas de todos los edificios del siglo XX que uno pueda imaginar, y de los que uno

asunto» y «contaron historias parciales para apoyar la causa; como era inevitable, redujeron y simplificaron, seleccionaron e interpretaron; tuvieron tanto éxito en su esfuerzo por crear una imagen convincente que su palabra se convirtió en ley para un par de generaciones, y sus principios se adoptaron en la educación de los arquitectos por todo el mundo durante décadas». Y añade: «aunque la ideología propagada por estos autores cayó en desgracia en la década de 1970, la interpretación que ofrecían ha resultado tenazmente duradera.»³

La influencia de esta versión *ortodoxa* de la historia es de hecho tan poderosa y persistente que continúa sin ser cuestionada, incluso después de haber sido objeto de una campaña de desprestigio universal en los años 1970 y 1980. «Ya no forma parte de un sistema consciente de pensamiento, sino de una atmósfera general de prejuicio», como observaba Geoffrey Scott en relación con el moralismo arquitectónico de su época.⁴ Y junto con el fantasma de la ideología, por supuesto, se ha mantenido invariable el ‘panteón’ aceptado de los arquitectos modernos.

A consecuencia de ello, la historia de la arquitectura del siglo xx continúa escribiéndose de manera fuertemente sesgada a principios del siglo xxi, y la versión oficial se perpetúa con infinidad de pequeñas correcciones. Ejemplos de esto último serían las recientes aportaciones de Alan Colquhoun en 2002,⁵ Kenneth Frampton en 2007⁶ y Jean-Louis Cohen en 2012.⁷ Lo mismo ocurre con las obras más críticas como *Modern architecture through case studies* (2002), del citado Peter Blundell Jones,⁸ que a pesar de su título sólo recoge ejemplos del Movimiento Moderno; *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968* (2005), de Harry Francis Mallgrave,⁹ que no analiza ninguna de las numerosísimas aportaciones teóricas al debate moderno aparte de las de los propios arquitectos funcionalistas; o *Makers of modern architecture* (2007), de Martin Filler,¹⁰ que habla de los mismos ‘maestros’ de siempre y sus continuadores en la época actual.

Uno de los primeros problemas que debe afrontarse si se desea restituir toda su riqueza y complejidad a la historia de la arquitectura moderna es el de la propia definición de ‘modernidad’, que debe ser liberada de su largo secuestro doctrinal. Cuando en 1932 Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock enumeraron los principios de lo que pasaría a considerarse luego la ‘arquitectura moderna’, dejaron bastante claro que correspondían simplemente a un nuevo estilo moderno, el último en llegar, que denominaron ‘Estilo Internacional’. Pero aparte de este estilo había muchos otros, que no dejaban de mostrar rasgos igualmente *modernos*.

El concepto de ‘arquitectura moderna’ puede retrotraerse hasta el siglo xix para incluir en él a John Soane o a Karl Friedrich Schinkel; o puede llevarse hasta 1750, como hicieron Peter Collins o Emil Kaufmann; o puede remontarse hasta el Renacimiento, si-

3. *Modern architecture through case studies* (Barcelona: Pagot, 2002), p. 10.

4. *Architecture and the modern movement* (London: Verso, 1977), p. 10.

5. *Modern architecture through case studies* (Oxford: Architectural Press, 2002), p. 10.

6. *Modern architecture through case studies* (Oxford: Architectural Press, 2007), p. 10.

7. *Modern architecture through case studies* (London: Routledge, 2012), p. 10.

8. *Modern architecture through case studies* (Oxford: Architectural Press, 2002), p. 10.

9. *Modern architecture through case studies* (Oxford: Architectural Press, 2005), p. 10.

10. *Makers of modern architecture* (London: Routledge, 2007), p. 10.

Introducción

Recobra los sentidos, retorna a ti mismo, y, salido de tu letargo, y comprendiendo que eran ilusiones las cosas que te perturbaban, mira por segunda vez estas cosas de acá con los ojos muy despiertos, como poco ha mirabas aquéllas.

MARCO AURELIO, *Meditaciones*, VI, 31.

La idea de que el Movimiento Moderno es el único estilo arquitectónico realmente 'moderno' es una construcción claramente interesada, pero se ha sustentado durante muchas décadas en dos arraigados sofismas. El primero de ellos quedó firmemente establecido por la historiografía a partir de la publicación de dos libros: *Pioneers of the Modern Movement* (1936), de Nikolaus Pevsner,¹ y *Space, time and architecture* (1941), de Sigfried Giedion.² Este sofisma afirma que existe un *Zeitgeist*, un 'espíritu de la época', con un perfil claramente definido, que únicamente se manifiesta en las creaciones del Movimiento Moderno. Según esta forma de ver las cosas, la obra de Le Corbusier o de Ludwig Mies van der Rohe *representa* de hecho su época, a diferencia de la de Edwin Lutyens, Jože Plečnik o Michel de Klerk, que se consideran marginales o directamente 'reaccionarias'. El segundo de los sofismas está implícito en el anterior y afirma que cualquier tipo de evolución o desarrollo de los lenguajes históricos es *por naturaleza* anti-moderno y, *por tanto*, se limita a ser una simple 'pervivencia' sin sustancia. El resultado de la combinación de estos dos artículos de fe es que las 'historias de la arquitectura moderna' más leídas y más influyentes (las citadas de Pevsner y Giedion, más las de Leonardo Benevolo, Bruno Zevi, Reyner Banham, Renato De Fusco o Kenneth Frampton y, en buena medida, también las de Henry-Russell Hitchcock y William Curtis) han descartado o menospreciado la inmensa mayoría de la producción arquitectónica de la primera mitad del siglo XX, y se han limitado a ser narraciones heroicas del progreso del Movimiento Moderno.

El origen de este encono ideológico se remonta a los años 1920: a los combates doctrinarios y la retórica social de la vanguardia arquitectónica 'funcionalista'. Según Peter Blundell Jones, las primeras historias del Movimiento Moderno «describían una revolución de la que ellas mismas formaban parte, y que buscaban perpetuar y justificar»; sus autores tenían «un interés personal en el

r, Pio-
move-
rris to
es: Fa-
;ª edi-
liada:
'esign
) Wal-
nds-
(960);
teros
) de
'Gro-
inito,
ida y
ntes.
pace,
: the
'tion
setts:
ress,
n es-
icio,
igen
'tra-
erté,

guiendo el hilo hasta Giorgio Vasari. 'Moderno' significa sencillamente 'propio del presente', y esta definición implica el reconocimiento de una diferencia con respecto a lo 'propio del pasado'; pero no implica necesariamente que la arquitectura deba tener cubierta plana o ser asimétrica, por ejemplo, o que no haya de mostrar revestimientos, ni que tenga que presentarse como una resolución esquelética de los requerimientos prácticos de un programa. *A priori*, incluso podría afirmarse que la arquitectura moderna es polimorfa y que carece de una estética conjunta, y ello no haría menos modernas las realizaciones coetáneas más diversas.

Pero de una manera u otra, toda época imprime un carácter muy reconocible a sus producciones, y ese carácter *típico* se va haciendo más nítido a medida que su imagen se aleja hacia el pasado. La arquitectura del siglo xx —clásica o no, 'funcionalista' o no— se distingue globalmente de la anterior, pero no lo hace exclusivamente en los términos superficiales del estilo. En general, la arquitectura del siglo xx tiende al establecimiento de relaciones visuales y espaciales orgánicas y a menudo contrapuestas, en las que los cuerpos se intersecan o encabalgan, se interpenetran, o bien se singularizan y contrastan, según los principios *purovisualistas* formulados por los teóricos de la estética alemana a finales del siglo xix. Los principios de la *Gestalt* y de la *Einfühlung* forman parte de ese conjunto de conceptos que los arquitectos modernos, conociéndolos o no, han aplicado de manera habitual, y que se encuentran expresados tanto en las obras 'clásicas' como en las más 'originales' y vanguardistas.

Por otra parte, la arquitectura moderna del siglo xx tiende de forma casi automática hacia la abstracción, lo que resulta tan evidente en la obra de Lutyens y Plečnik como en la de los arquitectos del Movimiento Moderno. La abstracción es conspicua incluso en movimientos cargados de imaginaria y expresividad como la Escuela de Ámsterdam y el Cubismo Checo, de modo que los órdenes clásicos, los elementos vernáculos (tejados, chimeneas), las molduras góticas o la decoración aplicada más florida (por ejemplo, en el Art Déco) se presentan siempre como un principio de organización y como un conjunto de alusiones que capturan el sentido fluyente, genérico y relativo de la vida propia del siglo xx. La expresión del 'dinamismo' implícita en la imagen de numerosos edificios modernos es de hecho uno de los rasgos más reconocibles de la arquitectura de la primera mitad del siglo, y puede encontrarse tanto en las composiciones 'disparadas' de la Escuela de Ámsterdam como en el maquinismo expresivo del Art Déco, el Expresionismo orgánico, el clasicismo 'deslizante' de Lutyens o las disposiciones escenográficas nazis. La sugerencia del movimiento sacude incluso las configuraciones más sólidas y clasicistas, que se presentan como equilibrios temporales, como acuerdos tensos de las partes, como formas nunca terminadas, susceptibles de crecer o desarrollarse.