

Tres tríadas

David Cohn's History of Spanish Architecture

Justo Isasi



La revisión crítica del estadounidense, originalmente aparecida en 2024, se ha vertido ahora al castellano con un nuevo prólogo que se extracta aquí.

Originally published in 2024, this critical review has now been translated into Spanish with a new foreword, an excerpt of which is reproduced here.

MIS PRIMEROS libros de arquitectura no los escribían los arquitectos, sino los editores suizos de Artemis Verlag o los profesores de Historia del Arte. Antes de descubrir *Vers une architecture* de Le Corbusier, los guías de mi vocación fueron Giedion y Pevsner, que trataban de rastrear y delinear (*an outline*) la continuidad en un fenómeno que, si bien se prestaba a ello por su lado tecnosocial (la historia de la Revolución Industrial), por el estético era rompedor (la antihistoria de la Revolución de 1917). Me pudo interesar el hábil discurso de aquellos profesores, y quizá por eso he escrito después tantas cosas, pero no me emo-

MY FIRST architecture books were not written by architects, but by editors of Artemis Verlag or professors of Art History. Before I discovered Le Corbusier's *Vers une architecture*, the guides to my vocation were Sigfried Giedion and Nikolaus Pevsner, who sought to trace the continuity in a phenomenon that, while lending itself to such an approach due to its technosocial aspect (the history of the Industrial Revolution), was from an aesthetic standpoint groundbreaking (the anti-history of the 1917 Revolution). I was drawn to the skillful discourse of those scholars, which may be why I have written so much on them since, but was not moved

cionaron las oficinas de Chicago, ni el *Jugendstil*, ni Gaudí. En cambio, la irrenunciable y terrible belleza blanca de las construcciones racionalistas de entreguerras me atrapó. Había un salto sensible entre lo que olía a moderno y el tufillo de lo decimonónico; y mi inconsciencia de los diecisiete años tomó pronto partido por una estética.

Técnica, función, expresión

Tardaría años en comprender el profundo cambio de sistema formal que exhibía y que pregonaaba aquella estética, y en pensar que la eterna tríada vitruviana (*firmitas, utilitas, venustas*; aquel contrato hipocrático del arqui-

tecto clásico con su oficio) se podría haber reeditado en los años 1930 como técnica, función, expresión. Expresión, porque por entonces la *venustas* no debía mencionarse. 'Belleza' no era un término revolucionario, ni siquiera socialdemócrata; era histórico y cursi. Sin embargo, las metonimias visuales de los modernos eran deslumbrantes: 'blanco' por saludable, 'transparente' por auténtico, 'desornamentado' por democrático, entre tantas otras.

Los artífices de esa 'ética-poética' moderna habían escrito lo suyo de prácticas y creencias, y lo hicieron en un género literario novedoso, próximo al de la propaganda, aunque quizá con

by the Chicago offices, Jugendstil, or Gaudí. But the undeniable and terrifying white beauty of the interwar rationalist buildings captivated me. There was a perceptible leap between what smacked of modernity and the whiff of the 19th century, and my 17-year-old self, unaware of such distinctions, soon took the side of one aesthetic.

Technique, Function, Expression

It would take me years to grasp the profound shift in the formal system that this aesthetic displayed and preached, and realize that the eternal Vitruvian triad (*firmitas, utilitas, venustas*; the classical architect's Hippocratic Oath

to his craft) could have been reworded in the 1930s as technique, function, expression. Expression because *venustas* was unmentionable at the time. 'Beauty' was not a revolutionary term, nor even a social-democratic one; it was historical and corny. But the visual metonymies of the moderns were dazzling: 'white' for healthy, 'transparent' for authentic, 'unadorned' for democratic, and many more.

The creators of that modern 'ethic-poetic' had written on their practices and beliefs, and did so in a novel literary genre, akin to propaganda, albeit perhaps with a yearning for truth. Those writings seemed like ideology,



David Cohn
La arquitectura moderna en España
Ed. Reverté, 2026
376 páginas; 37 euros



Miguel Fisac, Centro de Estudios Hidrográficos, Madrid, 1959-1967. Arriba: Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced, Edificio Capitol, Madrid, 1931-1933



© Ricardo Bofill Taller de Arquitectura

Ricardo Bofill, Edificio de viviendas Walden 7, Sant Just Desvern (Barcelona), 1970-1975

ansias de verdad. Aquellos escritos parecían ideología y a veces ideología de combate: la arquitectura moderna contra la historia, algo difícil de repetir hoy. La primera ‘modernidad’ que me había seducido estaba hecha de un ideal de superación: trataba de superar la sociedad de clases, las limitaciones de la triste condición humana vigente en Europa, y el deseo inconsciente y patológico de belleza de arquitectos y fotógrafos. Era emocionante el afán con que opusieron su visión divergente al longevo y omnipresente uso del clasicismo y el neoclasicismo en el sistema de la arquitectura occidental.

Ya en tiempos prósperos, los de mi generación vimos construirse un segundo discurso de la ‘modernidad’. Cuando desapareció el primero junto con el combate que lo había engendrado, empezó un diálogo de arquitectos: la arquitectura contada por y para arquitectos. Era como el cine para cineastas: un arte a contrapelo, pero llevado del optimismo de la reconstrucción. Creo que ese segundo discurso cosechó una general aceptación porque cambió su registro ideológico —que ya no era de combate, sino de bienestar— y porque pudo apoyarse en una historia sin mayúsculas que ya se había hibridado ampliamente de sociología y de ciencias técnicas. Fue un discurso que conservó, despolitizado a conveniencia, el tono apodíctico de antes en los eslóga-

nes y certezas poéticas, y que hablaba un lenguaje cada vez más fotográfico, con reproducciones cada vez más nítidas, y después coloristas. La distancia entre el texto y las imágenes se hizo mayor y las páginas de las revistas se llenaron de grandes blancos, porque la belleza moderna no se dejaba todavía describir fácilmente con palabras.

Tecnología, rendimiento, espectáculo
Hasta que, un día, injertamos el discurso de la arquitectura con la filosofía del lenguaje de 1900 y empezó un tercer discurso: el de la posmodernidad, que volvió a ser una teoría de profesor y libro de ensayo, más que de revista ilustrada para arquitectos. La motivación vanguardista y ética desapareció con los grandes relatos que sustentaban el discurso; y en tiempos de embriaguez capitalista, a finales del siglo xx, la tríada vitruviana parecía haberse buscado un nuevo enunciado: tecnología, rendimiento, espectáculo.

Entonces la deslumbrante belleza de la fotografía especializada en arquitectura se hizo en todo semejante a la del cine, la moda y la publicidad: una belleza de la reproducción más evidente que la hermosura de lo reproducido, y desde entonces perseguimos más hacemos la foto con los edificios que visitarlos. Por su parte, estos pidieron prestados los algoritmos del carísimo diseño aeroespacial para afectar una

apariencia tecnológica. La funcionalidad, una especie de imperativo cate-górico del bienestar colectivo, derivó en la búsqueda de lo excepcional, algo hipotético y personalizado; y al fin se hizo difícil no ya la razón crítica, sino la simple narración racional de la arquitectura contemporánea.

Ahora la actualidad nos plantea la dificultad de recomponer en una narración los discursos de las modernidades. ¿Será posible una ‘historia consistente’ de la arquitectura moderna española? El relato de David Cohn parece aceptar el desafío, que ya en su subtítulo persigue una historia de continuidad que supere el carácter antihistórico de la primera modernidad y el ahistórico de la posmodernidad, que el autor deduce de una premodernidad ilustrada cuyo arranque está en el siglo xviii, y que lleva hasta una crónica de actualidad, como si la condición moderna fuese el relevo de un espíritu ilustrado entre tres o cuatro generaciones.

Y así, la narración de ese primer tiempo moderno se nos presenta más historiográfico que crítico, a lo largo de un texto sustancialmente descriptivo apoyado por contadas, si bien seleccionadas, ilustraciones. Después, los capítulos que nos acercan a la actualidad se desarrollan en un apretado desfile; y parece tratarse de que nadie se quede sin presentar, pese a alguna ausencia y alguna presencia seguramente inexplicables, aun desde la modernidad actual. Naturalmente, hay que añadir que en nuestra edad del espectáculo no es fácil adivinar si una obra o proyecto son portadores de aquel relevo o si al menos son consistentes por sí mismos.

El autor contaba a su favor con la noción actual de una historia hibridada de sociología y filosofía, informada por datos económicos y políticos, para tejer con hebras de otros discursos el de la modernidad de la arquitectura o el arte españoles. Ahora que todo ha pasado, era posible y casi obligado hacerlo, ya en una época que ha visto deshacerse las creencias más sólidas.

Sin embargo, el autor prefiere a menudo mantenerse en un cierto tono enciclopédico y recurrir al sus-

trato sociopolítico más al uso, lo que compromete un tanto la pretensión de actualidad. Así, por ejemplo, en la referencia de los ‘pseudoensanches’ de los años 1990 nos remite, como de costumbre, al modelo de Cerdà impuesto por Madrid en Barcelona, y quizá felizmente traicionado allí; pero hoy esa penúltima y malentendida *architettura della città* podría merecer una crítica con la severidad propia de las ocasiones perdidas.

Ciertamente, el discurso de *La arquitectura moderna en España* no carece de momentos en los que se abre a otro subtexto y a otra historia, en detalles que dan que pensar y que lo aproximan a una interesante crítica. Así sucede cuando duda de la consabida identificación ideológica de la modernidad, y habla de la empatía recíproca de Lorca y Aizpurúa en vísperas de la Guerra Civil, lo que abre la reflexión sobre una común voluntad moderna de ilustración.

Inteligencia artificial, bienestar autónomo, imagen múltiple

Y en ese dar que pensar también sería posible ponderar hoy la historia de la exuberancia modernista de Barcelona en el correlato de los aranceles impuestos por Madrid para propiciar las industrias del norte a costa del resto, o la de la obra pública en el contexto del binomio ‘inflación/corrupción’ del Estado de las autonomías. Quizás incluso podríamos considerar a contrapelo al héroe ilustrado con el que se abre el volumen: un lord Wellington que pasea por el Salón del Prado, en su condición de saboteador industrial que arrasó las fábricas del Buen Retiro a mayor provecho de las reales porcelanas británicas. Tres o cuatro generaciones después, y en busca de la autenticidad, tal vez haya que reeditar la tríada de la arquitectura —quizá como inteligencia artificial, bienestar autónomo, imagen múltiple— para razonar críticamente sobre la España de aquella arquitectura moderna, además de reeditar los casos que nos parecen brillar, sin apenas iluminar el fondo confuso de un país raro.

Si bien se remonta a la Ilustración, el volumen se centra en la producción del siglo xx y las fuerzas culturales e ideológicas que fueron moldeándola, de los discursos combativos y la búsqueda del bienestar a la exposición mediática.

Although it spans back to the Enlightenment, the book focuses on 20th-century architecture and the cultural and ideological forces that shaped it, from the combative discourses and the pursuit of well-being to media exposure.

sometimes militant ideology: modern architecture pitted against history, something which would now be hard to replicate. The early ‘modernity’ that had enthralled me was built on an ideal of ‘going beyond’: it aspired to rise above class society, break through the limitations of the bleak human condition prevalent in Europe, and curb the unconscious pathological desire for beauty among architects and photographers. Its zeal in countering the long-standing, ubiquitous use of classicism and neoclassicism in Western architecture was thrilling.

Already in prosperous times, my generation witnessed the build-up of a second discourse on ‘modernity.’ When the first one disappeared along with the struggle that had engendered it, a dialogue began among architects: architecture discussed by and for architects. It was like film for filmmakers: an art form that swam against the tide, but fueled by the optimism of reconstruction. I think this second discourse gained widespread acceptance because it modified its ideological tone — no longer of struggle, but of well-being — and drew on a ‘history’ (in lower case) already much hybridized with sociology and the technical sciences. It was a discourse that, conveniently depoliticized, retained the apodictic tone of the past in its slogans and poetic certitudes, and spoke an increasingly photographic language, with reproductions ever sharper, and later colorful. The gap between text and images widened, and the pages of magazines filled with large blank spaces, because modern beauty was not yet easily describable in words.

Technology, Performance, Spectacle
And then we grafted the discourse of architecture onto the philosophy of the language of 1900, and a third discourse arose: postmodernity, which again became a theory for academe and essay collections rather than an illustrated magazine for architects. The avant-garde and ethical motivation disappeared along with the narratives that underpinned the discourse; and

in times of capitalist euphoria, at the 20th century’s close, the Vitruvian triad seemingly found a new formulation: technology, performance, spectacle.

Then the dazzling beauty of photography specialized in architecture took on a power similar to that of photography focused on film, fashion, and advertising: the reproduction became more alluring than the thing being reproduced, and we have since been keener on being photographed with buildings than on visiting them. For their part, buildings borrowed the algorithms of aerospace design to look high-tech. Functionality, a sort of categorical imperative of collective well-being, led to the pursuit of exceptionality, something hypothetical and personalized; and it became difficult not only to engage in critical reasoning, but even to offer a simple, rational story of contemporary architecture.

Current events pose the problem of recomposing the discourses of modernities in a single storyline. Is a ‘coherent history’ of modern Spanish architecture even possible? David Cohn’s narrative seems to take on this challenge; already in the subtitle it pursues a tale of continuity that transcends the anti-historical nature of early modernity and the ahistorical character of postmodernity, which the author deduces from an enlightened premodernity rooted in the 18th century, to then bring it into a contemporary chronicle, as if the modern condition were a passing of the torch of an enlightened spirit across three or four generations.

So it is that the account of the early modern period strikes us as more historiographical than critical, unfolding over the course of a largely descriptive text supported by few but select illustrations. Subsequently, the chapters leading to the present day move in quick succession; the aim seems to be to ensure no one is left out, despite omissions and inclusions that are surely baffling, including from the perspective of today’s modernity. Indeed, in our age of spectacle, it is hard to discern whether a work or project carries that torch of succession, or if



© Roland Hebe

Miralles Tagliabue EMBT, Mercado de Santa Caterina, Barcelona, 1999-2005

it at the very least possesses its own intrinsic consistency.

The author had the advantage of current approaches to history — hybridized with sociology and philosophy, informed by economic and political data — and used them in weaving his narrative of the modernity of Spanish architecture and art with threads from other discourses. With the dust settled, it has been possible and virtually mandatory to undertake this task, coming as it does in an era that has seen the unraveling of the most steadfast beliefs.

However, the author often prefers to keep a certain encyclopedic tone and resort to the sociopolitical substrate most in use, which somewhat compromises the claim to up-to-dateness. For example, when discussing the ‘pseudo-expansions’ of the 1990s, he refers — as is the custom — to the Cerdà model imposed by Madrid in Barcelona, and perhaps fortunately betrayed there; but today this penultimate and misunderstood architettura della città could well deserve a critique with the severity warranted by missed opportunities.

Certainly La arquitectura moderna en España has moments when the discourse goes off on a tangent into a new subtext or different narrative, in details that invite reflection and bring the work close to being an interesting critique, as when it questions the conventional ideological identification of moderni-

ty, and discusses the mutual empathy between Lorca and Aizpurúa on the eve of the Spanish Civil War, prompting deliberation on a shared modern commitment to Enlightenment ideals.

Artificial Intelligence, Autonomous Well-Being, Multiple Imagery
And in this triggering of thought, it would also be possible to ponder the history of Barcelona’s modernist exuberance against the backdrop of tariffs levied by Madrid to boost northern industries at the expense of the rest, or to view public works in the context of the ‘inflation/corruption’ dynamic inherent in Spain’s system of autonomous regions. We might even take an against-the-grain look at the Enlightenment hero mentioned in the quote that starts the book’s text: a Lord Wellington strolling along the Salón del Prado, in his capacity as industrial saboteur who razed the Buen Retiro factories for the benefit of royal British porcelain. Three or four generations later, and in a quest for authenticity, we may have to re-define the architectural triad — perhaps as artificial intelligence, autonomous well-being, and multiple imagery — to analyze the Spain of that modern architecture with proper critical reasoning, besides revisiting those cases that seem to shine but cast little light on the murky backdrop of a peculiar country.



© Luis Asín

Mansilla+Tuñón, Museo de Arte Contemporáneo (MUSAC), León, 1997-2003