Estudios
Universitarios de
Arquitectura
34

Kenneth Frampton

El OTRO Movimiento MODERNO

Arquitectura, 1920-1970

Editorial
Reverté

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

1 *James Strike*
De la construcción a los proyectos

2 *Federico García Erviti*
Compendio de arquitectura legal

3 *Francesco Fariello*
La arquitectura de los jardines

4 *Alfonso Muñoz Cosme*
Iniciación a la arquitectura

5 *Steen Eiler Rasmussen*
La experiencia de la arquitectura

6 *Jorge Sainz*
El dibujo de arquitectura

7 *Christian Norberg-Schulz*
Los principios de la arquitectura moderna

8 *José Ramón Alonso Pereira*
Introducción a la historia de la arquitectura

9 *Jan Gehl*
La humanización del espacio urbano

10 *José Miguel Fernández Güell*
Planificación estratégica de ciudades

11 *Andrew Charleson*
La estructura como arquitectura

12 *N. Martín Chivelet · I. Fernández Solla*
La envolvente fotovoltaica en la arquitectura

13 *Inmaculada Esteban · Fernando Valderrama*
Curso de AutoCAD para arquitectos

14 *Darío Álvarez*
El jardín en la arquitectura del siglo XX

15 *A. Borie · P. Micheloni · P. Picon*
Forma y deformación

16 *Alfonso Muñoz Cosme*
El proyecto de arquitectura

17 *Sigfried Giedion*
Espacio, tiempo y arquitectura

18 *Manuel Herce*
Sobre la movilidad en la ciudad

19 *Gillian Darley*
La fábrica como arquitectura

(sigue en la solapa posterior)

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

34

El OTRO Movimiento MODERNO

Colección dirigida
por Jorge Sainz

Max Ernst Haefeli, casa Koellreuter, Zúrich, 1931-1932.

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

34

Kenneth Frampton

El OTRO Movimiento MODERNO

Arquitectura, 1920-1970

Prólogo
Luis Fernández-Galiano

Traducción y edición
Jorge Sainz

Editorial Reverté

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · México

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Cultura y Deporte

© Kenneth Frampton, 2021
The other Modern Movement: architecture, 1920-1970
New Haven y Londres: Yale University Press, 2021

Este libro se publicó originalmente en 2015 como
L'altro Movimento Moderno
Mendrisio: Mendrisio Academy Press / Milán: Silvana Editoriale

Traducción
© Jorge Sainz Avia, 2023

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2023
ISBN: 978-84-291-2134-6 (papel) · 978-84-29-19763-1 (PDF)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336
Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*
Depósito Legal: B 14091-2023
Impresión: Rodona Industria Gráfica, Pamplona
XXXX

Registro bibliográfico

Nº depósito legal:	B 14091-2023
ISBN:	978-84-291-2134-6
Autor personal:	Kenneth Frampton (1930-)
Título uniforme:	[*The other Modern Movement: architecture, 1920-1970*. Español]
Título:	El otro Movimiento Moderno : arquitectura, 1920-1970 / Kenneth Frampton ; prólogo, Luis Fernández-Galiano ; traducción y edición, Jorge Sainz
Edición:	1ª edición
Publicación:	Barcelona : Reverté, 2023
Descripción física:	411 p. : il., plan. ; 24 cm
Bibliografía:	Bibliografía: p. [377]-397. Índice
Nota al título y menciones:	Traducción de *The other Modern Movement: architecture, 1920-1970*
Encabezado materias:	Arquitectura moderna

Índice

	Prólogo La caligrafía de Frampton	7
	Nota a la edición española	13
	Agradecimientos	14
	Introducción	15
I	Rudolph Schindler (1887-1953)	33
	Casa en Kings Road, West Hollywood, 1921-1922	40
II	Eileen Gray (1878-1976)	47
	Casa E1027, Roquebrune-Cap Martin, 1926-1929	56
III	Jan Duiker (1890-1935)	69
	Escuela al Aire Libre, Ámsterdam, 1927-1930	80
IV	Willem Marinus Dudok (1884-1974)	87
	Almacenes De Bijenkorf, Rotterdam, 1928-1930	94
V	Louis Herman De Koninck (1896-1984)	105
	Casa Caneel, Bruselas, 1931	116
VI	Pierre Chareau (1883-1950)	127
	Maison de Verre, París, 1928-1932	133
VII	Sigurd Lewerentz (1885-1975)	145
	Sede de la Seguridad Social, Estocolmo, 1928-1932	156
VIII	Owen Williams (1890-1969)	163
	Fábrica Boots, Beeston, 1930-1932	173
IX	Antonin Raymond (1888-1976)	183
	Club de golf de Tokio, Asaka, 1930-1932	192
X	Erich Mendelsohn (1987-1953)	201
	Pabellón De la Warr, Bexhill-on-Sea, 1933-1935	212
XI	Berthold Lubetkin (1901-1990)	223
	Viviendas Highpoint I, Londres, 1934-1935	232

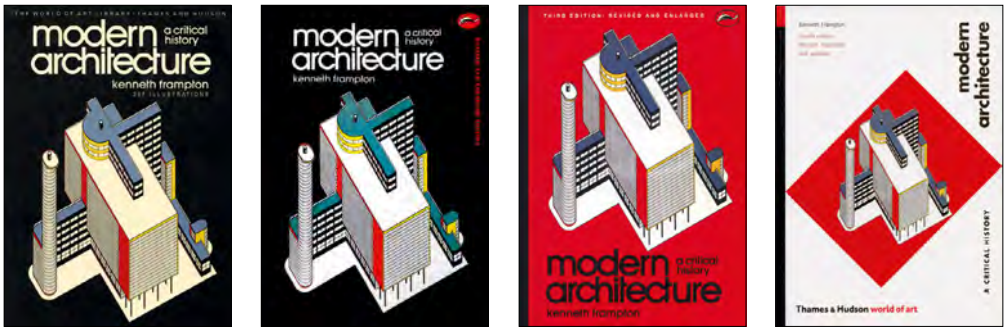
XII	Jaromír Krejcar (1895-1950)	243
	Pabellón de Checoslovaquia, París, 1936-1937	255
XIII	Vilhelm Lauritzen (1894-1984)	265
	Aeropuerto de Kastrup, Copenhague, 1936-1939	272
XIV	Werner Max Moser (1896-1970)	
	Max Ernst Haefeli (1901-1976)	281
	Piscinas Allenmoos, Zúrich, 1938-1939	288
XV	Arne Jacobsen (1902-1971)	299
	Ayuntamiento de Aarhus, 1937-1942	307
XVI	Richard Neutra (1892-1970)	315
	Casa Kaufmann, Palm Springs, 1946	329
XVII	Max Bill (1908-1994)	337
	Escuela Superior de Diseño, Ulm, 1950-1955	348
XVIII	Alejandro de la Sota (1913-1996)	357
	Gimnasio del Colegio Maravillas, Madrid, 1960-1962	369
	Bibliografía	377
	Procedencia de las ilustraciones	399
	Índice alfabético	405

La caligrafía de Frampton

Luis Fernández-Galiano

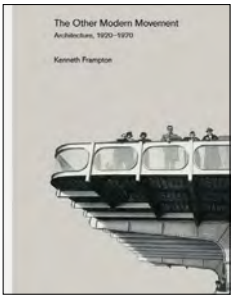
Kenneth Frampton tiene letra de arquitecto: una caligrafía elegante y regular que traduce la cultura visual de una formación disciplinada. Cuando recibió el León de Oro en la Bienal veneciana de 2018, el historiador y crítico británico –que prefiere la denominación de 'escritor'– dijo de su trabajo: «Si mi escritura tiene alguna virtud es que escribo con mente de arquitecto.» En efecto, Frampton se aproxima a los edificios con la mirada del arquitecto en ejercicio que fue durante los años iniciales de su carrera, y escribe sobre ellos con el pulso que le otorga su experiencia profesional y pedagógica. Profesor por encima de todo, sus libros y sus clases han modelado la percepción de varias generaciones de arquitectos, a los que ha transmitido su convicción de que las obras no se entienden al margen del marco social donde surgen, y asociando la etiqueta crítica a un compromiso ideológico que es sin embargo inseparable del juicio estético. No hay quizá construcciones más ajenas a su idea de la arquitectura que los rascacielos *ultraesbeltos* de su ciudad de adopción, Nueva York, y pese a ello me reconocía, durante una cena en Manhattan, que no podía evitar la fascinación por el monolito metafísico de Rafael Viñoly. Al final, el ojo del arquitecto se impone al cerebro del ideólogo, y su voluntad de ejercer la 'crítica operativa' denostada por Manfredo Tafuri –aquella que procura guiar el trabajo de los contemporáneos– debe matizarse con la sensibilidad artística que refleja cada manuscrito y cada imagen seleccionada para su publicación.

El trayecto intelectual de Frampton ha tenido varios puntos de inflexión, enhebrados por el hilo de la 'crítica' que ya figuraba como subtítulo en su obra más importante, *Modern architecture: a critical history,* publicada originalmente en 1980 y signi-



Cubiertas de las cuatro primeras ediciones de Modern architecture: a critical history: *1980, 1985, 1992 y 2007.*

Cubierta de la edición en italiano del presente libro, L'altro Movimento Moderno, *2015.*



Cubierta de la edición en inglés del presente libro, The other Modern Movement, *2021.*

bre la aparición en lengua inglesa de *L'altro Movimento Moderno,* tampoco dejé de subrayar que el libro se cierra con el mismo De la Sota, una insólita presencia tardía que Frampton asocia al atraso de la modernización española por el impacto de la Guerra Civil.

El libro que nos ocupa vio la luz en italiano en 2015 y la edición inglesa de 2021 añadió un subtítulo, *Architecture, 1920-1970,* que acotaba el ámbito temporal de los dieciocho ensayos sobre figuras menos reconocidas, y obligaba a dar explicaciones sobre la inclusión del maestro gallego. Esta obra de Frampton se propone inevitablemente en diálogo con el texto de Colin St. John Wilson de 1995 *The other tradition of modern architecture: the uncompleted project,* publicado en español en 2021, pero contempla 'la otra modernidad' desde presupuestos diferentes, porque si el de Wilson es un texto de combate, dedicado a «los miembros de la resistencia», éste es un compendio informativo y analítico, que amplía lo ya contenido en su *critical history* sobre cada una de las figuras elegidas.

Algunos de los arquitectos tratados por Wilson (Eileen Gray, Sigurd Lewerentz o Jan Duiker) figuran igualmente en la selección de Frampton, pero en su caso los criterios esenciales han sido «la relativa marginalidad de cada uno de los protagonistas» y «el grado en que podía considerarse que cada arquitecto había contribuido de manera consciente a ofrecer una innovación tipológica». Desde luego, la marginalidad de personajes como Rudolf Schindler, Erich Mendelsohn, Arne Jacobsen o Richard Neutra es sólo relativa, y es más sencillo hallarla en arquitectos como el belga Louis Herman De Koninck, el británico Owen Williams, el checo de origen austriaco Jaromír Krejcar –cuyo pabellón en París de 1937 se reproduce en la cubierta de las dos ediciones–, el danés Vilhelm Lauritzen o los suizos Werner Max Moser y Max Ernst Haefeli, pero todos ellos realizaron aportaciones de singular importancia, y la documentación que el volumen reúne ayudará a perfilar su presencia en las historias del siglo xx. Frampton sitúa el origen de la 'otra' modernidad, opuesta al funcionalismo doctrinario de entreguerras, en el coloquio de Darmstadt en 1951, donde se presentaron una escuela proyectada por Hans Scharoun para esa ciudad y la mítica tesis de Martin Heidegger *Bauen Wohnen*

Nota a la edición española

Con motivo de la aparición de este libro en español, me siento obligado a añadir una nota introductoria no sólo por la inclusión ligeramente anómala de la obra, plena de sensibilidad, de Alejandro de la Sota en una antología dedicada al Movimiento Moderno del periodo de entreguerras, sino también por el respeto que siento por la vitalidad de la tradición arquitectónica moderna de la Península Ibérica, que se ha prolongado hasta este momento pese a los nocivos efectos que tuvo a comienzos de los años 1990 la decisión neoliberal de desregular las profesiones liberales en toda la Unión Europea, algo que tuvo consecuencias particularmente adversas en la cultura regional de la arquitectura en España. Mi esperanza es que este trabajo contribuya con su ejemplo a seguir cultivando una modernidad liberadora sin caer en un esteticismo estéril.

Nueva York, junio de 2023.

Agradecimientos

Este libro tiene su origen en un ciclo de conferencias que impartí en Mendrisio (Suiza), en la Accademia di Architettura, Università della Svizzera Italiana.

La edición italiana se publicó en 2015 como *L'altro Movimento Moderno,* editada por la Mendrisio Academy Press, en colaboración con Silvana Editoriale. Tiziano Casartelli fue el supervisor de un equipo formado por Maddalena Ferrara, Elena Triunveri y Alessandra Castelbarco. Ludovica Molo fue la responsable de la recopilación inicial de las conferencias. El diseño fue de Andrea Lancellotti.

La versión en inglés, *The other Modern Movement,* fue supervisada en Yale University Press por Katherine Boller. La edición estuvo a cargo de Ashley Simone, que también fue responsable de la búsqueda de imágenes adicionales, junto con Barbara Miglietti, Sarah Rafson y Raychel Rapazza. Ann Twombly revisó el texto y Luke Bulman adaptó el diseño original.

Estoy en deuda con Elise Jaffe y Jeffrey Brown por su generoso apoyo, que hizo posible esta edición. Estoy igualmente agradecido por la ayuda recibida de la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, y por el Nancy Batson Nisbet Rash Publication Fund.

Por último, debo dar las gracias a mi esposa, Silvia Kolbowski, que ha sido una fuente constante de apoyo a lo largo de todo este trabajo.

Introducción

La ambigüedad que de verdad cuenta, la ambivalencia que confiere sentido, el fundamento genuino sobre el que reposa la utilidad de concebir el hábitat humano como el 'mundo de la cultura' es la ambivalencia entre la 'creatividad' y la 'regulación normativa'. Estas dos ideas no se pueden separar, sino que están presentes en esa idea compuesta que es la 'cultura', y así deben permanecer. La 'cultura' se refiere tanto a la invención como a la conservación, a la discontinuidad como a la continuidad, a la novedad como a la tradición, a la rutina como a la ruptura de modelos, al seguimiento de las normas como a su superación, a lo único como a lo corriente, al cambio como a la monotonía de la reproducción, a lo inesperado como a lo predecible.

Zygmunt Bauman, *Culture as praxis,* 1973.[1]

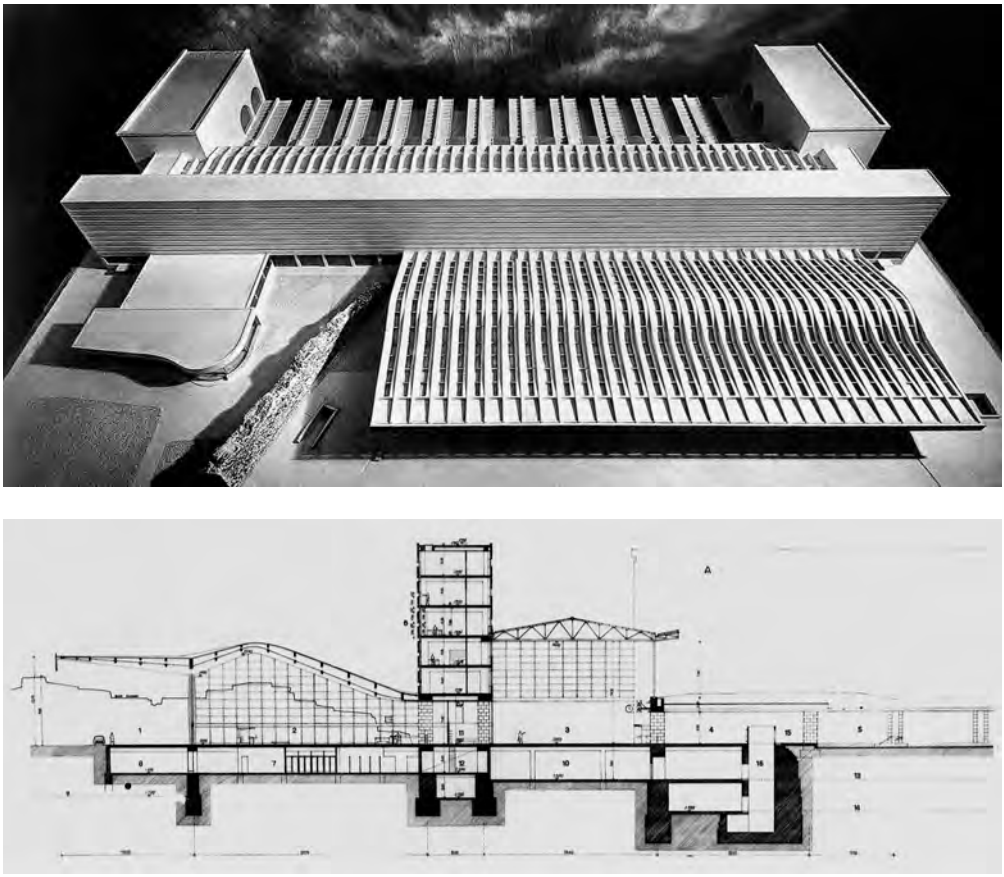
En el libro *The international style* (1932), Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson plantearon la tesis de que la arquitectura moderna era una modalidad de construcción ligera tan alejada de la tradición como de otras consideraciones socioculturales.[2] Para Hitchcock y Johnson, se trataba de una manifestación exclusivamente estética y apolítica. En contraste con la vanguardia europea, estos dos autores estaban más preocupados por la apariencia que por la sustancia, como resulta evidente en el hecho de que, aunque la obra de Frank Lloyd Wright ocupaba un lugar destacado en la exposición coetánea organizada ese mismo año en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), al parecer era demasiado peculiar para incluirla en su polémica documentación de un estilo aparentemente universal.

Pese a su compromiso con un *ethos* moderno común, los arquitectos incluidos en la presente antología se han seleccionado no sólo por la cuidadosa articulación de una arquitectura dotada de sutiles matices, sino también por la formulación tipológica de unos programas de modernización sin precedentes. En todos los casos, un aspecto clave es su interpretación reflexiva del funcionalismo, al igual que su enfoque no retórico de la organización de un nuevo modo de vida.

Tal vez la limitación más singular de esta antología, pese a su ostensible carácter mundial, es su innegable sesgo eurocéntrico. Esto se debe en parte al hecho de que la arquitectura moderna

1. Zygmunt Bauman, *Culture as praxis* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973); versión española: *La cultura como praxis* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2002), páginas 21-22.

2. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The international style: architecture since 1922* (Nueva York: W.W. Norton & Co., 1932); versión española: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922* (Murcia: COAAT, 1984).



0.17. *Eugenio Montuori y Annibale Vitellozzi, proyecto de la estación de tren Roma Termini, 1942-1950: vista de la maqueta y sección transversal.*

cívica; y el vestíbulo de venta de billetes –igualmente monumental, con una cubierta de losa plegada de 'ferrocemento' que dejaba entrar la luz y se proyectaba en voladizo al exterior de la sala– fue un gesto relacionado con los restos de una muralla romana.

* * *

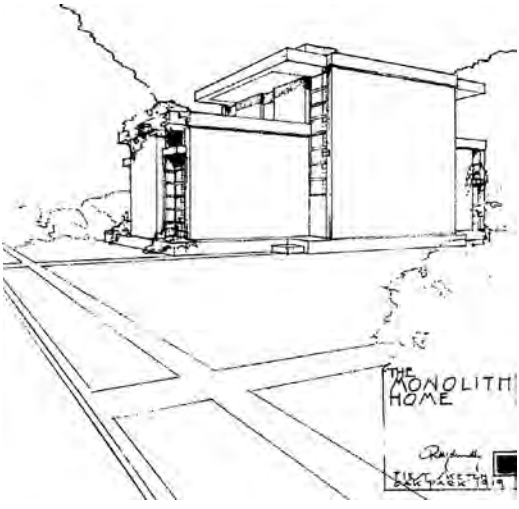
El último arquitecto incluido en este panorama de la 'otra' modernidad es Alejandro de la Sota, que es el único que no estaba en activo es ese periodo particularmente fértil de la arquitectura europea que fueron los años transcurridos entre las dos guerras mundiales. Esto plantea la cuestión de los límites definitivos de cualquier movimiento cultural a medida que avanza y retrocede en el tiempo. Podemos preguntarnos si la contribución de De la Sota puede considerarse legítimamente una respuesta tardía a un impulso ideológico similar al de aquel periodo. Aunque la obra de De la Sota difícilmente podría estar más alejada de la idea de la arquitectura moderna como una especie de destino manifiesto, su poética parece ser de un orden y un espíritu similares a los

Capítulo I

Rudolf Schindler
1857-1953

Nacido en Viena en 1887 en una familia de clase media baja, Rudolf Schindler estudió primero en la Technische Hochschule de su ciudad natal y luego con Otto Wagner en la Akademie der bildenden Künste, la llamada 'Wagnerschule', donde recibió la formación característica de su maestro en composición, geometría de sólidos y técnicas constructivas modernas. Tras su titulación en 1912, trabajó en el estudio vienés de Hans Mayr y Theodor Mayer. Schindler tuvo conocimiento de la obra de Frank Lloyd Wright por primera vez gracias a los volúmenes editados por Wasmuth, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright,* publicados en Berlín en 1910.

En 1914, en vísperas de la I Guerra Mundial, Schindler emigró a los Estados Unidos con la esperanza de encontrar un puesto de trabajo en el estudio de Wright. Sin embargo, por entonces no existía tal posibilidad, y a su llegada al país se incorporó al estudio de Ottenheim, Stern & Reichert en Chicago. Entre sus proyectos de esa etapa está el Buena Shore Club, construido en orillas del lago Michigan en 1916. Un año más tarde, Schindler comenzó a trabajar para Wright (figura 1.1). Tras pasar dos años en el estudio de Taliesin East, en Spring Green (Wisconsin), Wright le pidió que se trasladase a California, donde ejerció como arquitecto director de obra durante la construcción de la casa Hollyhock ('malvarrosa') para Aline Barnsdall, terminada en Olive Hill,



1.1. *Frank Lloyd Wright, casa Monolítica, Racine (Wisconsin), 1919: perspectiva dibujada por Schindler.*

por su propio jardín rehundido, una solución que, en combinación con los setos del perímetro, aumentaba la amplitud aparente del recinto de 100 por 200 pies (unos 30×60 m). El trazado del conjunto, en parte simétrico y en parte asimétrico, también ofrecía una porción de césped privada y semicerrada para el apartamento de invitados, además de otras superficies marginales para cultivar hortalizas y flores. Cada uno de los dos patios principales estaba equipado con una chimenea exterior que compartía la misma salida de humos con la chimenea interior. De esta manera, cada espacio de estudio individual, incluido el apartamento de invitados, tenía su propia chimenea. En la linde de la parcela se colocaron originalmente grandes setos de boj, situados junto al garaje común y a la entrada al patio de la pareja Schindler-Gibling. En este trazado no se desperdició ni un solo centímetro cuadrado, y la atmósfera japonesa resultante sin duda se debe en parte a la manera en que tanto el apartamento de invitados como el garaje contribuyen a la proliferación de microespacios en todas partes.

Gran parte del radicalismo cultural y político de la vida llevada en Kings Road en los primeros años provenía de la personalidad intelectual, gregaria e inquieta, de Pauline Gibling, más que de Schindler. Este estilo de vida bohemio, organizado en torno a veladas interminables, tuvo su brusco final en 1927 cuando, después de algunos años turbulentos, Pauline abandonó Kings Road.

Capítulo II

Eileen Gray
1878-1976

Kathleen Eileen Moray nació en una familia aristocrática anglo-irlandesa en Enniscorthy, sureste de Irlanda, en 1878. La familia cambió su nombre a Gray después de que la madre de Eileen heredase un título nobiliario de Escocia y se convirtiera en Baronesa Gray. Eileen rechazó discretamente las costumbres sociales de la clase en la que había nacido y, con los modestos ingresos que obtuvo como diseñadora y con su herencia, llevó una vida independiente y creativa, y realizó unos ambientes domésticos ideales pero relativamente modestos para ella y sus amigos. Sólo durante la segunda mitad de su carrera se dedicó más intensamente a la arquitectura, e incluso entonces, pese a su excepcional talento, sus únicas obras realizadas son casas proyectadas para ella misma.

Después de estudiar pintura durante cuatro años en la Slade School de Londres, Gray se marchó a Francia en 1902, con sus amigas Kathleen Bruce y Jessie Gavin, para continuar sus estudios en París, primero en la Académie Colarossi y luego en la Académie Julien (1902-1905). Sin embargo, como cuenta Caroline Constant,

> pese a su experiencia en dibujo y pintura, la visión artística de Gray se manifestó con mayor intensidad en el arte de la artesanía. En 1902, mientras estaba matriculada en la Slade School, se apuntó a unas lecciones de técnicas asiáticas tradicionales de trabajos con laca en una empresa del Soho de Londres que estaba especializada en la restauración de muebles y biombos antiguos.

Tras instalarse definitivamente en París en 1906, Gray estudió técnicas de laca japonesa con Seizo Sugawara, y realizó sus primeras obras con esa técnica en el cuarto de baño de su vivienda de la Rue Bonaparte, su residencia en París desde 1907 hasta su muerte en 1976. En 1910 abrió con Sugawara su propia tienda de artículos de laca, además de un taller para Evelyn Wyld, creadora estadounidense de diseños textiles. Dos años más tarde, Gray comenzó a exponer sus obras de laca en el Salón de Artistas Decoradores, lo que llamó la atención de Jacques Doucet, diseñador de moda y mecenas de las artes, para quien posteriormente realizaría una serie de piezas.

Los primeros trabajos de Gray con la laca eran paneles decorativos relativamente pequeños con temas figurativos exóticos que

2.30. *Vista desde abajo de la escalera de caracol que sube a la azotea; está rematada por un lucernario de hierro y vidrio.*

te sobre todo en los detalles de la escalera de caracol (figura 2.30), junto con las ventanas patentadas plegables y deslizantes, de suelo a techo y con carpintería de acero, que separan la terraza de la sala de estar (véanse las figuras 2.21-2.23). El segundo se refiere al ingenio verbal de Gray, que es evidente no sólo en la superflua rotulación de los distintos elementos del mobiliario con las letras de estarcido usadas habitualmente por Le Corbusier, sino también en el nombre de la propia casa. Aplicando la numeración de registro de los aviones, E1027 es un monograma cifrado con las iniciales entrelazadas de los dos arquitectos: la E, seguida de la posición que ocupan en el alfabeto las letras J, B y G (décima, segunda y séptima, respectivamente), una combinación codificada que sugiere que era Gray quien estaba abrazando y protegiendo a Badovici. Otra muestra de ese carácter lúdico igualmente exótico –podría decirse 'transatlántico'– de Gray sería el gran mapa del Caribe que originalmente estaba colgado sobre un lujoso diván (véase la figura 2.19); llevaba la inscripción, inspirada en Baudelaire, 'Invitación al viaje' y el código *Vas-y totor,* que era su propia manera excéntrica de referirse a su automóvil.

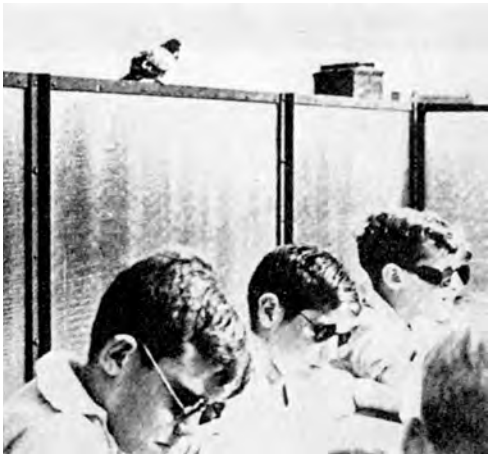
Capítulo III

Jan Duiker
1890-1935

Johannes (Jan) Duiker nació en La Haya el 1 de marzo de 1890. Él y quien sería su socio, Bernard Bijvoet (1889-1979), se formaron en la Technische Hogeschool de Delft bajo la tutela del profesor Henri Evers, para quien trabajarían después de su titulación en 1913. Evers se vio influido tanto por Otto Wagner como por Hendrik Petrus Berlage, y algo de este doble legado se puede apreciar en la primera obra independiente de Duiker y Bijvoet: su participación en el concurso para la Rijksakademie de Ámsterdam en 1919. Esta propuesta, totalmente simétrica y sumamente racional, atestiguaba no sólo la influencia de Evers, sino también la de Frank Lloyd Wright, cuya obra había sido publicada en 1910 por la editorial Wasmuth en Berlín. Esto queda patente sobre todo en los detalles y las perspectivas interiores, que tenían cierto parecido con el interior del Unity Temple construido en 1908 por Wright en Oak Park, cerca de Chicago.

El primer edificio realizado por la pareja Duiker-Bijvoet (las viviendas para mayores Karenhuizen, en Alkmaar, 1918) mostraba cierta influencia de Marinus Jan Granpré Molière y, por tanto, tenía un carácter más tradicional y local, pese a que estaba organizado a partir de una estructura de hormigón armado. Al mismo tiempo, Duiker y Bijvoet construyeron una casa doble en La Haya que, por su forma abstracta y estructural, se hacía eco de la obra de Berlage. Entre 1918 y 1922, Duiker y Bijvoet proyectaron una serie de casas adosadas de dos y tres alturas, todas en las zonas residenciales interiores de La Haya (figuras 3.1). Estas viviendas

3.1. *Jan Duiker y Bernard Bijvoet, conjunto residencial con casas adosadas en Johan van Oldenbarneveltlaan, La Haya, 1918-1922: vista general (derecha) y detalle de una terraza (arriba).*



3.24. *Niños en una sesión de helioterapia.*

> una influencia tan grande en la arquitectura de los edificios escolares como el factor higiénico de la 'desmaterialización' de la construcción, que es de un carácter más general. Así pues, éste es el principio subyacente en nuestra concepción de los edificios escolares modernos. […]
>
> Es lamentable que la mayor barrera para el progreso siga estando formada por quienes tienen una especie de postura estética individual, amantes de lo pintoresco, de la llamada 'intimidad' que se ve en las ventanas diminutas de las cabañas. Este modo particular de pensar incluso se complementa con cierta expresión de prosperidad por parte de las autoridades (piénsese en los mugrientos cojines y cortinajes de muchas modalidades de transporte público). Parece claro que estos estetas generalmente sólo pueden alcanzar la realización de sus 'ideales de intimidad' en cosas antihigiénicas.

En muchos aspectos, Duiker estaba cerca del *ABC Gruppe,* un grupo izquierdista suizo-alemán, con sede en Basilea, que se sumó a la ética funcionalista de la Neue Sachlichkeit ('nueva objetividad'). Al mismo tiempo, Duiker parece haberse ocupado de las estructuras simétricas y cristalinas como si esas formas tuviesen una significación cósmica, sin considerar el hecho de que, por lo demás, no eran sino la expresión directa de la ciencia aplicada.

Capítulo IV

Willem Marinus Dudok

1984-1974

Nacido en Ámsterdam en 1884, Willem Marinus Dudok estudió en la Cadettenschool de Alkmaar, donde se formó como cadete antes de seguir su carrera militar en la Koninklijke Militaire Academie de Breda, en la que se tituló en 1905; sirvió como operador de telégrafos e ingeniero en el ejército holandés en Utrecht y en otros lugares hasta 1913, momento en que se le dio de baja del servicio militar. Su primer cargo público fue el de ingeniero municipal interino en Leiden, tras lo cual se convirtió, en 1915, en director de obras públicas de Hilversum, una ciudad jardín en plena expansión. En este último puesto, durante los siguientes doce años, además de sus responsabilidades sobre las obras de arquitectura, fue el encargado de todas las infraestructuras de la ciudad (entre ellas el agua, la electricidad, el gas, el transporte y el saneamiento), e incluso de la organización del cuerpo de bomberos y el servicio telefónico (figura 4.1).

En 1927, tras convertirse en arquitecto municipal de la ciudad, pudo concentrarse exclusivamente en la arquitectura, y desde ese

4.1. *Edificio de servicios municipales, Hilversum, 1916 (no realizado): alzado.*

gama completa de productos, sino que también ofrecía otros servicios complementarios: entre ellos, dos comedores, un salón de té, peluquerías, un quiosco de periódicos y una librería. También había una cafetería, una cantina para el personal y una estafeta de correos. Con la excepción de una sola escalera mecánica junto al lado este, los medios mecánicos de circulación del edificio consistían en cinco ascensores y cuatro montacargas. El conjunto estaba coronado por un restaurante situado en la azotea, con una amplia terraza (figura 4.17). Esta miniplaza elevada estaba acompañada por un 'minarete' que llevaba el logotipo de la compañía en la forma de una representación abstracta de una colmena (*bijenkorf*). Esta forma cristalina facetada iluminada desde dentro, unida a la miniplaza, daba a entender que De Bijenkorf era el equivalente a una institución cívica, tan accesible a la ciudad en su conjunto como a la clase media, para satisfacer los deseos y necesidades de la cual se había concebido.

Realizado justo después de que se construyesen los grandes almacenes de Erich Mendelsohn en Breslavia y Stuttgart a finales de los años 1920, De Bijenkorf sigue representando todavía hoy la máxima perfección en este tipo concreto de edificios realizados en el periodo de entreguerras. La tragedia de su destrucción parcial por los bombardeos en picado en 1940 sólo es comparable con su arbitraria demolición en 1960.

Capítulo V

Louis Herman De Koninck
1896-1984

Si hay un arquitecto moderno marginal, pero riguroso, que haya sido excluido en gran medida de las historias sintéticas del periodo de entreguerras, ése es sin duda el belga Louis Herman De Koninck. Sin embargo, hay muchos otros arquitectos belgas de los años 1920 y 1930 a los que se ha desatendido hasta tal punto que, en una breve introducción, difícilmente se puede hacer justicia al rico contexto regional en el que surgió De Koninck. Aunque como proyectista fue igualmente distinguido que otras figuras ilustres como Victor Bourgeois y Huib Hoste, De Koninck era, en un sentido positivo, más provinciano que cualquiera de ellos; y puede que también estuviese más convencido de la evolución de su trabajo a partir de la innovación técnica constructiva.

Como ha observado Francis Strauven, difícilmente se puede pasar por alto el modo en que De Koninck se mantuvo a distancia de la vanguardia internacional de la época, pese a la proximidad literal del Neoplasticismo holandés. Por tanto, si bien el uso de colores primarios en las carpinterías de sus ventanas bien puede estar en deuda con Theo van Doesburg, De Koninck ni siquiera intentó acercarse a las aspiraciones espaciales cromáticas del Neoplasticismo en su apogeo. Aunque se puede decir que las casas canónicas de De Koninck de mediados de los años 1920 recuerdan algo a De Stijl, difícilmente se puede evitar la sensación de que todo ello pasó a través de un gusto personal que estaba más cerca del Art Déco que de cualquier cosa derivada del Neoplasticismo o el Purismo.

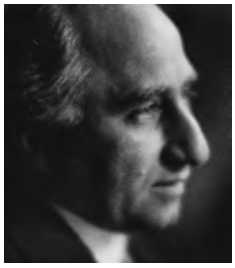
Aunque De Koninck leyó *Vers une architecture* en 1924, un año después de su publicación, parece que también mantuvo cierta distancia con Le Corbusier, si bien –como otros han señalado– se aprecia cierta similitud entre el volumen cúbico de doble altura de la casa Lenglet, en Bruselas, y la casa para artesanos, igualmente cúbica y de dos plantas, ideada por Le Corbusier en 1924. La organización del espacio interior depende en ambos casos de un único soporte, pero mientras que en el caso de Le Corbusier la subdivisión geométrica del volumen se articula mediante una entreplanta diagonal (figura 5.7), en la casa Lenglet la doble altura es estrictamente ortogonal (figura 5.6).

Otras creaciones de Le Corbusier, como la casa Citrohan (proyectada en 1920 y construida con variaciones en 1927) o las viviendas de Pessac (años 1920), parecen haber influido en la ma-

bió una crítica favorable de Pierre-Louis Flouquet en *Bâtir*. También apareció en el libro *Gli elementi dell'architettura funzionale,* de Alberto Sartoris, y en *The modern house,* de F.R.S. Yorke.

Capítulo VI

Pierre Chareau
1883-1950



Pierre Chareau nació en Burdeos en 1883, en una familia de clase media. Con 16 años se marchó a París y entró a trabajar en la sucursal de la firma británica de muebles Waring & Gillow como delineante en prácticas. En ese momento ésta era una empresa mundialmente conocida por realizar interiores que respondían al gusto burgués anglosajón, incluidas las imitaciones de gran calidad de los muebles Chippendale y Sheraton. Chareau permaneció en esta compañía casi una década y media, y llegó a ascender al puesto de maestro delineante; también combinó este largo aprendizaje con la asistencia intermitente a cursos de pintura y arquitectura en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Después de su movilización durante la I Guerra Mundial, empezó a trabajar por su cuenta como decorador de interiores (*ensemblier*), con un encargo de Annie y Jean Dalsace, para quienes realizó el interior de un pequeño apartamento en el Boulevard Saint-Germain, en París (1923). Este afortunado encargo le llegó en parte a través de su esposa, Dollie (Louise Dorothée Dyte), que había enseñado inglés a Annie Dalsace (de soltera Bernheim), y gracias a él Chareau llegó a entrar en los círculos de la alta burguesía de la familia Bernheim, algunos de cuyos miembros llegaron a ser luego clientes suyos. El mobiliario del apartamento de Saint-Germain incluía un escritorio y una cama que fueron realizados por el maestro artesano Louis Dalbet a partir de los diseños de Chareau. Estas piezas se expusieron con gran éxito en el Salón de Otoño de París de 1919, y esta buena acogida consolidó la reputación de Chareau como un artista decorador de talla excepcional.

En 1922, Chareau se convirtió en miembro de la prestigiosa Société des Artistes Décorateurs. El círculo Dalsace-Bernheim le abrió el mundo de la vanguardia literaria y artística de París, gracias a lo cual llegó a colaborar con Fernand Léger y Robert Mallet-Stevens en los decorados de las películas *L'inhumaine* (1924) y *Le vertige* (1926) de Marcel L'Herbier (figura 6.1). Su colaboración con este círculo de las élites parisienses fue en parte la causa de que Chareau reuniese una colección personal de arte cubista en su vivienda en la Rue Nollet (figura 6.2).

En 1924, Chareau abrió su tienda de muebles, La Boutique, en el número 3 de la Rue du Cherche-Midi. Al igual que la tienda de Eileen Gray (Jean Désert, inaugurada dos años antes), La Bou-

6.1. *Fotograma de la película* Le vertige, *1926, de Marcel L'Herbier, con escenografía de Robert Mallet-Stevens, en colaboración con Pierre Chareau, Alberto Cavalcanti, Fernand Léger y Jean Lurçat.*

cendencia, aunque ejerció una apreciable influencia en la organización interior y el mobiliario del hotel Gooiland, en Hilversum, concebido por Jan Duiker en 1934, pero completado tras su muerte por Bijvoet, su antiguo socio, que regresó a su país expresamente para este fin.

Capítulo VII

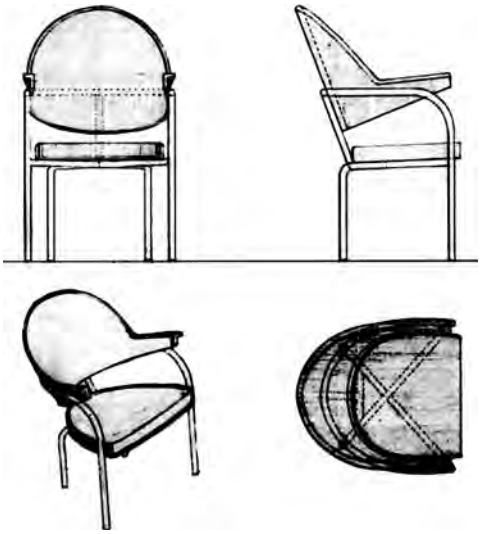
Sigurd Lewerentz
1885-1975

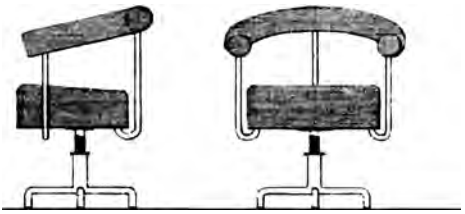
Sigurd Lewerentz nació en Bjärtrå (Suecia), donde su padre era el gerente de la fábrica de vidrio Sandö. Su arquitectura es notable por su originalidad, pero también por la diversidad de sus referencias culturales; esta excepcional variedad lo hace difícil de caracterizar. Tras titularse en 1908 en el departamento de construcción de viviendas de la Chalmers Tekniska Högskola, la universidad politécnica de Gotemburgo, Lewerentz se fue a realizar estudios de posgrado a Alemania, donde trabajó primero para Bruno Möhring en Berlín y luego, después de un corto viaje de estudios por Italia, para Theodor Fischer y posteriormente para Richard Riemerschmid en Múnich; en 1910 se trasladó a Estocolmo para estudiar en la Kungliga Konsthögskolans Arkitekturskolan, la escuela de arquitectura de la Academia de Bellas Artes, pero, insatisfecho con su enseñanza, se incorporó de la llamada Klara Skola con Carl Bergsten, Ragnar Östberg, Ivar Tengbom y Carl Westman. Fue aquí donde conoció a Erik Gunnar Asplund, con quien colaboraría más adelante.

En 1911, Lewerentz se unió a Torsten Stubelius para abrir su propio estudio, y el mobiliario que diseñaron durante los dos años siguientes puso de manifiesto su afinidad con el incipiente estilo decorativo del Deutsche Werkbund. Las lámparas colgantes, la cristalería decorativa, los papeles pintados y los muebles que crearon durante ese periodo mostraban el estilo lineal de la etapa tardía del Jugendstil plasmado en las obras de Peter Behrens y Josef Hoffmann.

El proyecto de Lewerentz para la capilla de un crematorio en Helsingborg (1914) llevó a su colaboración con Asplund en el proyecto ganador del concurso para el Skogskyrkogården, el Cementerio del Bosque, en Estocolmo, celebrado ese mismo año (figura 7.1). Su sensibilidad para hacer proyectos evolucionaría gra-

7.1. *Sigurd Lewerentz con Erik Gunnar Asplund, planta del Cementerio del Bosque, Estocolmo, 1919-1940.*





7.20. Diseños de sillas: giratoria y fija.

Capítulo VIII

Owen Williams
1890-1969

Nacido en Londres en 1890 y de origen galés, Evan Owen Williams fue un hombre hecho a sí mismo, no sólo porque obtuvo su título de ingeniero como estudiante de escuela nocturna a tiempo parcial, sino también porque se convirtió en arquitecto-ingeniero con la esperanza de eludir esa división tradicional del trabajo según la cual los ingenieros quedaban invariablemente relegados a hacer los cálculos estructurales y, por lo demás, tenían poca influencia en la forma general de un edificio.

Williams fue adquiriendo experiencia en el campo en alza de la construcción con hormigón armado en su trabajo para una empresa estadounidense de ingeniería radicada en Gran Bretaña, y se dio a conocer como ingeniero gracias a su colaboración con el arquitecto Maxwell Ayrton en la Exposición del Imperio Británico de 1924, cuya construcción más destacada fue el estadio de Wembley, para 127.000 espectadores. Cinco años más tarde, Williams empezó a trabajar por cuenta propia como arquitecto-ingeniero con el proyecto para el Hotel Dorchester, situado en el centro de Londres; al final, se le impidió dirigir las obras debido al afán del cliente por armonizar el edificio con el contexto urbano existente. Por ello, Williams se vio obligado a renunciar al control sobre la forma final una vez terminada su estructura de hormigón armado. Su sucesor, el arquitecto William Curtis Green, alteró el carácter estilizado del proyecto original de Williams al superponer a su forma una sintaxis casi *art déco,* pero la organización fundamental de la construcción siguió configurando el carácter general del edificio.

La segunda obra de Williams fue la sede del diario *Daily Express,* en Fleet Street, Londres (1929-1931). En este caso, la rivalidad profesional se invirtió: Williams transformó un proyecto neoclásico de los arquitectos Ellis & Clarke e introdujo una estructura porticada capaz de dar cabida a tres prensas rotativas dentro de una crujía libre de soportes de 58 pies de luz (algo menos de 18 m; figura 8.1). Las dos plantas retranqueadas de las oficinas editoriales, situadas sobre la sala de máquinas, daban al edificio su característico perfil escalonado, cuya imagen se unificó mediante la aplicación en todas las fachadas de paneles negros Vitrolite, de modo que, junto con los paños de vidrio transparente, formaba un muro cortina brillante, casi todo negro, de sorprendente originalidad. La estructura simétrica del edificio incluía vigas de borde

8.20. *Obras de construcción de la sala central, con los pozos de luz abiertos en los forjados.*

8.21. *La sala central de empaquetado, en pleno funcionamiento.*

Capítulo IX

Antonin Raymond
1888-1976

Nacido en 1888 en Kladno (Bohemia, hoy en la República Checa), de padres de clase media, Antonín Reimann empezó a estudiar arquitectura en la České Vysoké Učení Technické, la Universidad Politécnica de Praga, en 1906, cuando la familia se mudó a la ciudad. Tras terminar sus estudios, trabajó brevemente para un ingeniero en Trieste antes de emigrar a los Estados Unidos en 1910. Al llegar a Nueva York, encontró trabajo en la oficina de Cass Gilbert; complementó sus ingresos trabajando como dibujante independiente y logró ahorrar suficiente dinero como para pasar una larga temporada en Italia, donde en 1914 alquiló un estudio al norte de Roma. Fue allí donde conoció a la artista francesa Noémi Pernessin, que pronto se convirtió en su esposa; la pareja regresó a los Estados Unidos en septiembre, tras el estallido de la I Guerra Mundial. En 1916, Reimann se nacionalizó estadounidense y cambió su apellido por Raymond; por entonces regresó brevemente al estudio de Gilbert, pero, frustrado por su enfoque historicista, buscó empleo en el estudio de Frank Lloyd Wright, Taliesin, en Spring Green (Wisconsin). Después de pasar un año tumultuoso con Wright, los Raymond regresaron a Nueva York, donde Antonin trabajó brevemente en la remodelación del teatro Garrick para la compañía teatral francesa Le Vieux Colombier, bajo la dirección de Jacques Copeau. En 1917, tras la entrada de los Estados Unidos en la guerra, Raymond fue reclutado en el ejército y sirvió en el Corps of Intelligence Police, el servicio de espionaje militar.

Después del armisticio, Raymond regresó a Nueva York para montar su propio estudio profesional, pero los encargos eran tan escasos justo después de la guerra que aceptó la oferta de Wright para acompañarle a Japón como arquitecto director de obra del Hotel Imperial; llegó a Yokohama a finales de 1919 y comenzó a trabajar como ayudante jefe de Wright, encargado de supervisar la construcción del edificio. Tras un año de intensa actividad, el comportamiento estrafalario de Wright empezó a cansarle, y a finales de 1920 Raymond abrió su propio estudio en Tokio con el nombre de American Architectural and Engineering Company. Al verse obligado al principio a aceptar encargos bastante prosaicos y al resultarle difícil inicialmente liberarse de las maneras excéntricas de Wright, Raymond no se daría a conocer hasta la construcción de su propia casa, llamada Reinanzaka, en Tokio, reali-

hundido y con asientos, y la amplitud y el movimiento de la escalera principal en su ascenso desde la entrada hasta la planta principal (figura 9.18).

Capítulo X

Erich Mendelsohn
1887-1953

Erich Mendelsohn nació en 1887 en Allenstein (entonces Prusia Oriental; hoy Olsztyn, Polonia). En 1908, tras estudiar Derecho en Múnich durante un año, se matriculó en el departamento de arquitectura de la Technische Hochschule, la escuela politécnica, de Berlín. En 1910 dejó la capital alemana para estudiar con Theodor Fischer en Múnich; allí obtuvo el título de arquitecto en 1912 y casi inmediatamente después empezó a trabajar por su cuenta como diseñador de escenografías. Su primer encargo de edificación fue un cementerio en su ciudad natal.

Por influjo del artista y arquitecto Hermann Obrist, Mendelsohn estaba convencido de que todas las obras de arte y arquitectura debían tener su origen en una visión interior; por ello suscribía el concepto de *Kunstwollen* ('voluntad artística') formulado por el historiador Alois Riegl, tal como se exponía en la tesis doctoral de Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* ('abstracción y empatía', 1907; publicada en 1908). Otro libro de Worringer, *Formprobleme der Gotik* ('problemas formales del Gótico', 1911) también lo impresionó, sobre todo por la afirmación de que el poder dinámico del estilo gótico derivaba de su lógica estructural.

Además de estas teorías, dos edificios de los años 1913-1914 causaron un profundo impacto en el joven Mendelsohn: el Jahrhunderthalle ('pabellón del centenario') construido en 1911-1913 por Max Berg en Breslavia (hoy Wrocław, Polonia), y el Werkbundtheater, el teatro levantado por Henry van de Velde para la exposición del Deutsche Werkbund celebrada en Colonia en 1914. Mientras que el espacio diáfano de 65 metros de luz realizado por Berg podría entenderse como una traslación de las formas góticas a la capacidad dinámica del hormigón armado monolítico, el teatro de Van de Velde era un ejemplo de lo que el arquitecto belga llamaba su estética de la 'forma-fuerza'. Este edificio atraía a Mendelsohn por la energía que fluía de su masa plástica, que parecía elevarse directamente de la topografía del emplazamiento.

Los innumerables croquis en perspectiva de edificios imaginarios que Mendelsohn dibujó entre 1914 y 1918, muchos de ellos realizados durante su servicio militar en la I Guerra Mundial, iban desde fantasías tipo Jugendstil o a la manera de Joseph Maria Olbrich y la Wagnerschule vienesa, hasta grandes construcciones de ingeniería capaces de albergar estaciones de ferrocarril, fábricas,

10.24. *Detalle de la barandilla en el arranque de la escalera norte.*

manera muy similar a la adoptada en la sede del Sindicato de Trabajadores del Metal, que Mendelsohn había completado en Berlín cinco años antes. En todo ello, Mendelsohn y Schreiner contaron con la ayuda de Felix Samuely, un brillante ingeniero que había emigrado a Inglaterra unos años antes que Mendelsohn, y que fue el responsable de diseñar la estructura de acero soldado que sostiene el edificio, con lo que introdujo la sofisticada técnica alemana en el mundo profesional británico, ya que se trata de la primera estructura de esta clase que se realizó en Inglaterra.

El relato que hizo Arnold Whittick en 1940 de su experiencia personal de la obra refleja sucintamente esa particular síntesis anglo-alemana de material, color y forma que el edificio encarnaba al comienzo de la II Guerra Mundial:

Capítulo XI

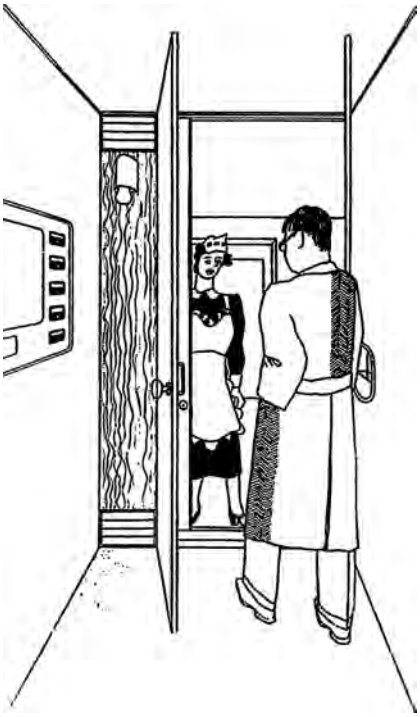
Berthold Lubetkin
1901-1990

Nacido en Tiflis (Georgia), en 1901, en el seno de una familia judía de empresarios dedicados al comercio de instrumentos científicos, Berthold Lubetkin se educó en San Petersburgo y Moscú, y durante su adolescencia acompañó a su familia en visitas a Londres y París, lo que le dio cierta formación cosmopolita. Durante la guerra civil que siguió a la Revolución Rusa de octubre de 1917, Lubetkin sirvió durante un año como reservista en el Ejército Rojo (1919-1920) mientras estudiaba primero en los Svomas (Talleres Estatales de Arte Libre) de San Petersburgo –donde entró en contacto con Vladímir Tatlin y Alexandr Ródchenko– y más adelante, a partir de 1920, con Alexandr Vesnin en los Vjutemas (Talleres Superiores de Arte y Técnica) de Moscú.

En 1922, Lubetkin dejó la Unión Soviética y se trasladó a Berlín, atraído por la famosa exposición de arte soviético que la galería Van Diemen organizó ese año en la capital alemana. Por mediación de David Shterenberg, director de la exposición, probablemente conoció tanto a El Lissitzky como a Iliá Ehrenburg, entre otros miembros de la vanguardia rusa. Tras decidir quedarse en la ciudad, repartió su actividad entre la Academia Textil de Berlín y la Escuela de Edificación de Charlottenburg; en la primera estudió historia del diseño de alfombras con Wilhelm Worringer, y en la segunda asistió a lecciones sobre la construcción con hormigón armado.

Durante los dos años siguientes continuó sus estudios de arquitectura en la Politechnika Warszawska, la universidad politécnica de Varsovia, antes de trasladarse a París en 1925 para ayudar extraoficialmente como dibujante en las obras del pabellón de la Unión Soviética que Konstantín Mélnikov estaba construyendo por entonces para la Exposición de Artes Decorativas. Tras asistir tanto al taller de Auguste Perret como a la École Spéciale d'Architecture, Lubetkin demostró por primera vez su conocimiento del Constructivismo ruso en 1926, cuando, junto con sus compañeros de la escuela citada (Claude Manuel da Costa y Luis Iturralde), presentó una propuesta de concurso de aspecto constructivista, notablemente sofisticada, para la Universidad Técnica Estatal de los Urales en Sverdlovsk (hoy Ekaterimburgo).

En 1928, Lubetkin abrió un estudio y se asoció con Jean Ginsberg, con quien había estudiado en Varsovia. Su principal encargo fue un bloque residencial entre medianerías, de nueve al-



11.25. *Perspectiva de la entrada a una vivienda; dibujo de Gordon Cullen.*

11.26. *Vista de una sala de estar, con las ventanas plegables y deslizantes completamente abiertas.*

Capítulo XII

Jaromír Krejcar

1895-1950

Establecida en 1918 como consecuencia de la I Guerra Mundial, Checoslovaquia, como Finlandia, era un nuevo estado en el que la arquitectura moderna pasó a primer plano para convertirse en un símbolo de la nación. La modernidad prevaleció en el país pese a que el fundador del estado, Tomáš Masaryk, prefería la arquitectura neohistoricista de Jože Plečnik, a quien encargó convertir el Castillo de Praga en su residencia presidencial. Entre 1918 y 1939, la arquitectura checa recibió el influjo de una serie de fuerzas diferentes: desde el este, la arquitectura del nuevo estado soviético; y desde el oeste, la cultura popular de Hollywood. Por entonces, París seguía siendo la máxima referencia cultural del siglo xx, y de allí llegó a los checos la cultura del Purismo, que ellos modificaron rápidamente para alcanzar sus propios fines. Al mismo tiempo, debido a su proximidad a Alemania, Checoslovaquia fue capaz de asimilar e incluso perfeccionar los últimos avances de la tecnología industrial. Por tanto, el nuevo país pudo asumir el liderazgo de Europa central en muchos campos de la producción industrial (entre ellos los zapatos, la ropa, las cámaras fotográficas, las locomotoras, los automóviles, las motocicletas y los aviones), algo que proporcionó fama y fortuna a empresas como Tatra, Škoda, Avia y Bat'a, de modo que, en su apogeo, con sólo diez millones de habitantes, Checoslovaquia ocupaba el décimo lugar entre las naciones industrializadas del mundo.

No se puede hablar de la arquitectura moderna en Checoslovaquia sin empezar mencionando a Jan Kotěra (1871-1923), que fue uno de los principales alumnos de Otto Wagner. En 1903, Kotěra viajó a Holanda, Inglaterra y los Estados Unidos, donde conoció a Frank Lloyd Wright, cuya obra ejercería una apreciable influencia en la casa Laichter, realizada en Praga en 1909. Kotěra estaba entregado a la evolución de un estilo moderno que era a la vez real y romántico, una modalidad que, aunque rigurosamente conceptual, también era capaz de encarnar el espíritu nacional. El legado de Kotěra tuvo dos vertientes: no sólo fue importante como arquitecto, sino también como profesor. En efecto, Kotěra formó a dos generaciones de estudiantes cuya influencia se haría sentir durante las tres primeras décadas del Movimiento Moderno checo. La primera de ellas lo tuvo como profesor en la Vysoká Škola Uměleckoprůmyslová, la escuela de artes y oficios de Praga, e incluía, sobre todo, a Josef Gočár, pionero del Cubismo checo,

metálicos. En una única instantánea (figura 12.22), Herdeg plasmó la concatenación de una serie de elementos (desde los bloques de vidrio de la cúpula hasta las vigas de acero roblonado que sostienen la cubierta) que, junto con la escalera de caracol y el cerramiento de acero, animaban y subdividían el interior. Por la noche, el pabellón se iluminaba mediante focos ocultos, mientras que la fachada que daba al río tenía superpuesto un rótulo con el nombre del país en francés (figura 12.23).

Krejcar entendía las esquinas redondeadas del pabellón como una respuesta al cambiante gusto internacional, que –como él decía– «anhela formas más suaves de lo que estamos acostumbrados en este país»; estaba hablando específicamente del pabellón, pero puede que tuviese en mente las formas redondeadas de los grandes almacenes de Erich Mendelsohn o incluso las esquinas curvas del pabellón de Finlandia, realizado por Alvar Aalto para la

12.22. *Escorzo de la escalera de caracol que atraviesa el espacio principal de exposición.*

Capítulo XIII

Vilhelm Lauritzen
1894-1984

Vilhelm Lauritzen nació en Slagelse (Dinamarca) en 1894 y se formó en la Kongelige Danske Kunstakademi, la real academia de bellas artes de Dinamarca, en la que se tituló en 1921; alcanzó su madurez profesional algo tarde, sobre todo en comparación con Arne Jacobsen, ocho años menor que él, pero que ya se había dado a conocer como arquitecto a mediados de los años 1930 con su conjunto residencial Bellevue, en Klampenborg, cerca de la costa. Tras haber sido pupilo de Edvard Thomsen y, por tanto, haberse formado en la misma escuela 'doricista' que Jacobsen, Lauritzen abrió su propio estudio profesional en 1922, después de ganar un concurso para la ampliación de los grandes almacenes Daells con una propuesta en la línea del clasicismo nórdico, proyectada en colaboración con Frits Schlegel. Lauritzen reconstruiría y ampliaría estos almacenes a comienzos de los años 1930 para formar un conjunto mucho mayor, con un proyecto inspirado en los grandes almacenes de Erich Mendelsohn, aunque también se aprecian algunas referencias a los De Bijenkorf en Rotterdam (1930), obra de Willem Marinus Dudok (véanse las páginas 94-104).

El primer paso de Lauritzen hacia una manera de hacer más objetiva llegó con su proyecto de 1926 para un edificio de exposiciones en Charlottenberg (Suecia; figura 13.1). Al año siguien-

13.1. *Edificio de exposiciones, Charlottenberg, 1926: perspectiva a la acuarela.*

> Al atravesar el vestíbulo pasamos por la zona de atención al público. El mostrador divide el flujo de los pasajeros que salen y que llegan: SALIDAS a la izquierda, LLEGADAS a la derecha; no hacen falta más carteles cuando la planta es sencilla y habla por sí misma [figura 13.22]. En la báscula de equipajes, una mano aparece destacada: un recordatorio de que en todas las épocas volar ha sido una lucha contra la gravedad. A la izquierda está el reloj, con sus caras en ángulo, de modo que se pueda ver desde ambos lados, como las antiguas señales en las paradas del tranvía. A la derecha hay una torre de altavoces con un remate en forma de trompeta, tan expresiva que casi se puede ver el sonido.

Dos alas de oficinas interiores con balcones sobresalían a ambos lados del gran ventanal en dirección hacia la zona de atención al público (figura 13.23); indicaban la apertura del vestíbulo hacia las puertas que llevaban a los aviones y, con sus volúmenes suaves y sus esquinas salientes, repetían el tema de la entrada en la fachada y señalaban el movimiento a través de la sala. Desde el balcón de la izquierda, el gerente local de las aerolíneas danesas tenía una buena vista de la situación; y desde el balcón de la derecha, el director del aeropuerto podía ver que todo marchaba como debía: gestión visible.

La asimetría implícita de la planta quedaba reforzada por las escaleras que llevaban al entresuelo que daba al vestíbulo: una escalera de caracol situada en el extremo este y otra recta en ángulo en el extremo oeste (figuras 13.24 y 13.25). En ambas se utilizaban pasamanos tubulares de latón y barandillas de cables. Unas losetas acústicas de color marrón claro aplicadas a la cara inferior del techo ondulado amortiguaban el sonido ambiental en el vestíbulo. En esta misma línea, las esquinas redondeadas de los enlucidos de Lauritzen imitaban esquinas suaves similares en las obras de Asplund y Jacobsen. Otros refinamientos apreciables eran las lámparas de medio globo de Poul Henningsen, un mostrador cilíndrico con encimera de vidrio para los artículos de lujo, los escaparates quebrados de las oficinas de la aerolínea y los muebles de cuero diseñados por el arquitecto.

El lado del edificio que daba a las pistas estaba animado por el movimiento ondulado del muro cortina del restaurante y por los diversos salientes de los miradores situados a lo largo de la fachada (la sala de espera y la sala de pilotos), así como por una torre de control en voladizo, con un pasarela exterior que sobresalía como el morro de un dirigible (figura 13.18). Esa torre de control constructivista estaba equipada con un sistema de mensajería de tubos neumáticos y una escalerilla que permitía el acceso a un puesto de observación en la cubierta, además de varios dispositivos para la navegación aérea (figura 13.19).

Capítulo XIV

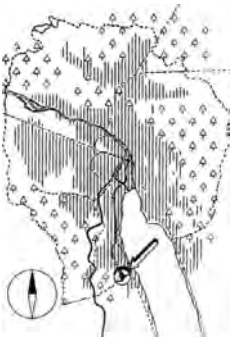
Werner Max Moser y Max Ernst Haefeli

1896-1970 · 1901-1976

Werner Max Moser y Max Ernst Haefeli trabajaron juntos por primera vez en 1930 en el proyecto de la Siedlung Neubühl, una colonia pionera situada a las afueras de Zúrich terminada en 1932 (figuras 14.1-14.10). Otros cinco arquitectos desempeñaron también un papel crucial en el proyecto de este conjunto de viviendas cooperativas: Carl Hubacher, Rudolf Steiger, Emil Roth, Paul Artaria y Hans Schmidt.

Moser y Haefeli tenían mucho en común, sobre todo el hecho de que ambos eran hijos de conocidos arquitectos suizos: Karl Moser y Max Haefeli. Aunque ambos se formaron en la Eidgenössische Technische Hochschule, la escuela politécnica de Zúrich, les separaban varios años edad. Su experiencia también difirió mucho tras su titulación en los años 1919 y 1924, respectivamente: Moser trabajó en Rotterdam entre 1921 y 1923, y Haefeli colaboró durante un año con Otto Bartning en Berlín, antes de empezar su propia actividad profesional. Moser realizó un aprendizaje de posgrado de cinco años antes de empezar a ejercer la profesión, a finales de los años 1920, con su padre, que en 1910 había realizado la Kunsthaus de Zúrich, entre otros edificios notables.

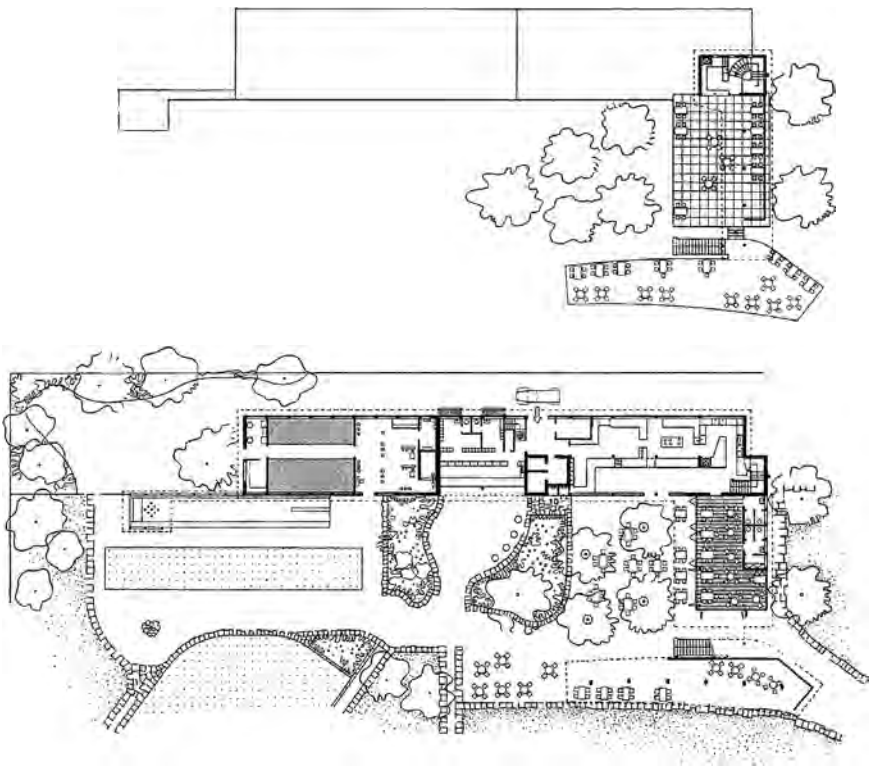
Werner Moser era quizás el más cosmopolita de los dos, por haber trabajado con Paul Bonatz en Stuttgart y con Marinus Jan Granpré Molière en Rotterdam, antes de pasar los años 1923-



14.1. *Colonia Neubühl, Zúrich, 1930-1932: plano de situación y vista aérea.*

colaboración entre los arquitectos y Ammann (figura 14.25). Esto puede apreciarse en la articulación de los diferentes itinerarios y escenarios posibles, lo que permitía dar servicio simultáneamente a distintas clases de usuarios ocasionales. Los clientes del restaurante podían encontrar fácilmente distintos tipos de ambientes, dependiendo de la estación del año: una pequeña terraza de café, rodeada por puertas de vidrio de suelo a techo, plegables y deslizantes; terrazas elevadas para comer; o asientos a nivel del suelo bajo los árboles o al aire libre, cerca del mostrador de autoservicio (figura 14.26). Todas estas instalaciones estaban debidamente equipadas con persianas enrollables y sombrillas. Todo el conjunto, con una disposición de planta en L, estaba equipado además con canchas al aire libre para jugar a los bolos y a la petanca.

Esta obra se caracteriza por apartarse, de manera sutil y consciente, de esa sintaxis radical de la Neue Sachlichkeit ('nueva objetividad') practicada por arquitectos como Mart Stam y Jan Duiker. Moser y Haefeli aspiraban claramente a hacer realidad una expresión moderna más accesible, más cercana al espíritu de Erik Gunnar Asplund en la Exposición de Estocolmo de 1930 que a la severidad del ABC Gruppe, el grupo de Hannes Meyer al que habían estado afiliados en sus primeros años. Basta con ver la tipografía informal utilizada por todas partes y la elegancia de los soportes fungiformes exentos que sostenían las cubiertas planas en vola-



14.25. *Plantas baja y primera del restaurante.*

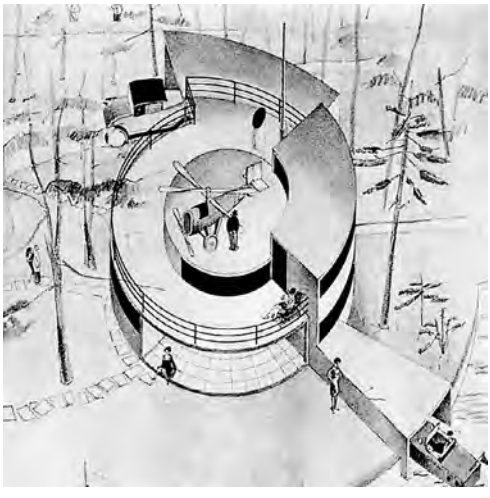
Capítulo XV

Arne Jacobsen
1902-1971

Nacido en Copenhague en 1902, en una familia de origen judío, Arne Jacobsen estudió como interno en el instituto Naerum y luego en la Kongelige Danske Kunstakademi, la academia de bellas artes de Copenhague. Desde el principio recibió el influjo de los hermanos Flemming y Mogens Lassen, íntimos amigos del instituto, que también llegaron a ser arquitectos de relieve en los años 1930. Jacobsen fue sumamente aventurero en su juventud: en 1921, con 19 años, se embarcó como grumete en un transatlántico con rumbo a Nueva York. Este viaje le permitió estar en la ciudad el tiempo justo para ver el edificio Woolworth, recién terminado en 1912, y otras obras canónicas de la época en Manhattan.

Tras su formación en una escuela técnica, Jacobsen ingresó en el departamento de arquitectura de la citada Real Academia Danesa de Bellas Artes en 1924, donde estudió con Kay Fisker, para quien luego trabajaría, sobre todo en el proyecto del pabellón de Dinamarca para la Exposición de Artes Decorativas celebrada en París en 1925. Tras titularse en la Academia en 1928, Jacobsen trabajó primero para Poul Holsøe, arquitecto municipal de Copenhague, antes de abrir su propio estudio en 1930.

Para entonces ya había hecho su primera incursión en un estilo funcionalista y austero con la Casa del Futuro (1929), de forma cilíndrica, ideada en colaboración con Flemming Lassen (figura 15.1). A este proyecto le siguieron su propia casa, igualmente



15.1. *Arne Jacobsen y Flemming Lassen, Casa del Futuro, 1929: axonometría.*

El interior del edificio está revestido de maderas claras de haya y abedul, un acabado que desde entonces se ha convertido en rasgo distintivo de la arquitectura escandinava. En este caso, el cálido acabado se complementa con suelos de parqué de roble de turbera y ventanas con carpinterías de pino de Oregón. Además de la atmósfera de calidez, la madera lleva asociadas otras ideas: frente a los enfoscados blancos redondeados, alude no sólo al legado del romanticismo nacionalista, sino también a un espíritu marítimo muy patente en la arquitectura báltica.

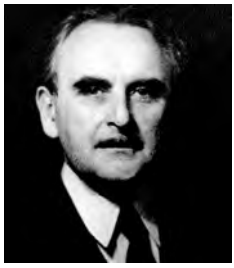
Desde un punto de vista totalmente distinto, los valores tectónicos se revelan en los arcos atirantados de la cubierta en diente de sierra del atrio principal, que se hace eco –aunque sea de modo inconsciente– de las cubiertas fabriles del ingeniero francés Eugène Freyssinet. Una expresión estructural similar es patente en el entramado de hormigón visto del campanario de sesenta metros de altura, que sostiene dos gigantescas esferas de reloj, una plataforma de observación y un carillón (figura 15.15). Según Møller, este elemento se inspiró en las torres de las ciudades medievales italianas. Un campanario similar, a modo de jaula, puede encontrarse en los primeros dibujos de Giuseppe Terragni para la Casa del Fascio en Como.

La callada monumentalidad del Ayuntamiento de Aarhus se debe en gran medida al revestimiento del edificio con mármol noruego de Porsgrunn, cuya colocación está sutilmente modulada para indicar la presencia del entramado estructural en el interior. Algo característico del buen criterio de los proyectistas es que la cubierta de cobre –de perfil bajo, poca inclinación y juntas engatilladas– permite que las fachadas de mármol estén rematadas con una discreta cornisa en forma de canalón delgado. Este recurso se puede encontrar en toda la arquitectura nórdica.

Como sugieren los murales y la decoración pastoral, el Ayuntamiento de Aarhus aspiraba a representar una socialdemocracia popular, no sólo en lo relativo al poder político local, sino también en su evocación de la cultura de la vida cotidiana. Es esta expresividad, matizada y accesible, la que distingue este edificio del autoritarismo metafísico de la Casa del Fascio, de Terragni, y del imperialismo latente en el Ayuntamiento de Swinton & Pendlebury, obra de Percy Thomas, aproximadamente de las mismas fechas.

Capítulo XVI

Richard Neutra
1892-1970



Richard Joseph Neutra nació en Viena en 1892, en una acomodada familia judía con estrechos vínculos con la de Sigmund Freud. Se dice que la primera vez que se sintió atraído por la arquitectura fue cuando conoció el *Stadtbahn,* el metro de Viena, obra de Otto Wagner. Neutra empezó sus estudios de arquitectura en la Technischen Hochschule Wien, la universidad politécnica de la ciudad, en 1911, y durante los años que estuvo allí trabajó ocasionalmente como delineante para Adolf Loos. Otra influencia decisiva durante sus estudios universitarios fue la de Rudolf Schindler, a quien conoció justo antes de la emigración de este último a los Estados Unidos en vísperas de la I Guerra Mundial. En la guerra, Neutra sirvió como oficial de artillería y contrajo primero la malaria y luego la tuberculosis, dolencias de las que no se recuperaría completamente hasta que se trasladó a Zúrich tras obtener el título de arquitecto en 1918. Desde 1919 hasta finales del verano de 1920 trabajó en esa ciudad para Gustav Ammann, distinguido arquitecto paisajista, de quien heredó su afición de por vida por el diseño de jardines y su sensibilidad para las plantas. Mientras estaba en Zúrich, Neutra también estudió brevemente con Karl Moser en la Eidgenössische Technische Hochschule (ETH), la escuela politécnica federal.

En 1919, Neutra comenzó una intensa correspondencia con Schindler, que por entonces ya trabajaba para Frank Lloyd Wright en California. Al igual que otros arquitectos de habla alemana, los dos habían tenido conocimiento por primera vez de la obra de Wright gracias a los volúmenes de la editorial Wasmuth, que se habían publicado en Berlín en 1910. La desolación de la Europa de posguerra, además de las cartas de Schindler, fue lo que persuadió a Neutra de que debía seguir el ejemplo de su amigo y emigrar a California; pero, en cambio, tuvo que regresar a Viena debido a la mala salud de su padre. Sin embargo, no permaneció en Austria mucho tiempo, ya que en octubre de 1920 obtuvo un puesto de trabajo en Berlín por mediación del hijo arquitecto de Freud, Ernst. Allí volvió a interesarse por el paisaje cuando diseñó el jardín de una casa proyectada por Arthur Korn, un joven arquitecto alemán. En 1921 trabajó brevemente en el departamento municipal de obras de Luckenwalde, y gracias a este puesto y a su contacto con Korn, empezó a colaborar con Erich Mendelsohn en la ampliación del edificio del periódico *Berliner Tageblatt,*

16.26. *Esquina del dormitorio principal, con los ventanales abiertos.*

ya. Esta estructura ligera se completaba con muros bajos revestidos de piedra que delimitaban parcialmente la casa en los lados norte y oeste. Estos muros refuerzan la estructura frente a la acción sísmica y también protegen la vivienda de los fuertes vientos y las tormentas de arena procedentes del noroeste. Los suelos son de terrazo o de corcho, dependiendo del nivel de circulación, mientras que el del cenador, al igual que la plataforma elevada del patio de invitados, tiene un acabado de tablones de secuoya, separados 3/8 de pulgada (como 1 cm), para que la arena arrastrada por el viento caiga por esas rendijas. Esta carpintería de taller muestra un marcado contraste con la cuidadosa ebanistería del mobiliario usado en los cuartos más íntimos de la vivienda.

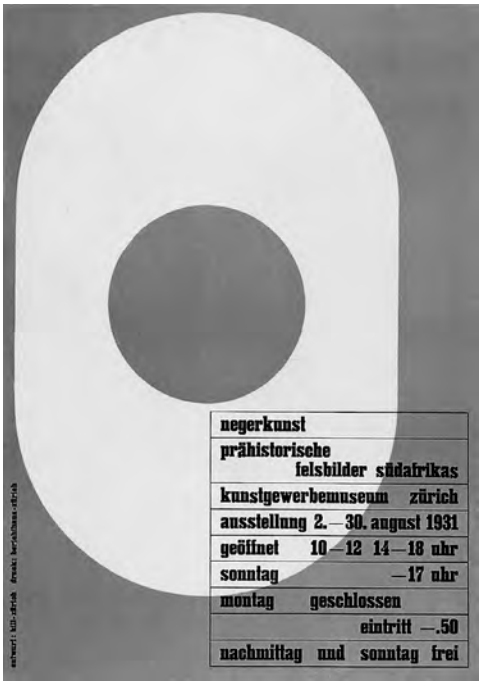
En esta casa, Edgar J. Kaufmann encontró el contraste cálido y seco del desierto, a diferencia de esa otra casa de hormigón en voladizo, romántica y estructuralmente extravagante, que había construido, siguiendo el proyecto de Wright, sobre una cascada en Bear Run (Pensilvania), en 1936. Lo que en Bear Run era el sonido incesante del agua al caer en cascada por debajo de la sala de estar tuvo su silenciosa respuesta en Palm Springs con la sublime silueta, muda pero siempre cambiante, de las cercanas montañas de San Jacinto.

Capítulo XVII

Max Bill
1908-1994

Si hay una figura del periodo posterior a 1945 que heredó el legado de El Lissitzky y László Moholy-Nagy, fue seguramente Max Bill, que empezó su carrera artística en la Kunstgewerbeschule de Zúrich, la escuela de artes y oficios, donde se especializó en el diseño de artículos de metal y joyería. Después de terminar sus estudios allí en 1927, pasó a ser alumno de la Bauhaus de Dessau (recién terminada en 1926) durante la última etapa de la dirección de Walter Gropius y el primer año del mandato de Hannes Meyer. En 1930 regresó a Zúrich, donde, al igual que Lissitzky y Moholy-Nagy, empezó a trabajar en muchos campos artísticos diferentes: arquitectura, grafismo, pintura, diseño industrial y escultura (figuras 17.1 y 17.8). La espléndida casa que construyó para él y su esposa, Bina, en Zúrich a comienzos de los años 1930 sintetizaba sus actividades creativas de una manera particularmente didáctica y disciplinada.

La casa estudio de tres alturas construida entre 1932 y 1933 por Bill en un solar en pendiente situado en la zona de Bombach-



17.1. *Cartel diseñado por Max Bill para la exposición 'Arte negro: pinturas rupestres prehistóricas en Suráfrica', Kunstgewerbemuseum, Zúrich, agosto de 1931.*

de anchura, con lo que se volvía a las dimensiones del módulo básico y al sistema proporcional de todo el conjunto.

La HfG está animada por un espíritu curiosamente minimalista que en algunos aspectos recuerda a la arquitectura de Hans Scharoun y Hugo Häring, lo cual resulta sorprendente. Todo ello es sintomático del planteamiento abierto y no estilístico de Bill con respecto a la tarea de construir; en este sentido, la HfG es la realización más importante de su carrera como arquitecto. Por muy efímera que haya resultado ser, en ella tenemos no sólo la formulación de un nuevo tipo de pedagogía bastante distinta de la de la Bauhaus de Gropius, sino también la manifestación de una nueva clase de 'arte de construir' (*Baukunst*) de aspecto discreto, libre de toda indebida estetización y abierto a la orientación orgánica debido a una sutil interacción entre la topografía y el movimiento del sol.

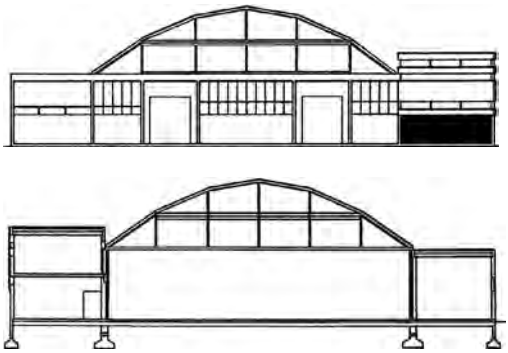
17.25. *Interior de una de las habitaciones de la residencia de estudiantes.*

Capítulo XVIII

Alejandro de la Sota
1913-1996

Nacido en Pontevedra (en Galicia, al noroeste de España) en 1913, Alejandro de la Sota estudió matemáticas en la Universidad de Santiago de Compostela antes de trasladarse al Madrid republicano en 1936, en vísperas de la Guerra Civil española. En la guerra sirvió en el bando franquista, y al terminar reanudó sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, en la que se tituló como arquitecto en 1941. Entre ese año y 1947 se dedicó a proyectar asentamientos rurales en una parte del país que había quedado particularmente empobrecida por la guerra. Proyectados en el Instituto Nacional de Colonización, estos encargos llevaron a la construcción de una serie de nuevos pueblos que evocaban la tradición vernácula local. En 1955, De la Sota empezó a trabajar con el ingeniero Eusebio Rojas Marcos en el proyecto de los Talleres Aeronáuticos de Barajas (Tabsa), terminados cerca de Madrid en 1957 (figura 18.1). Durante el mismo periodo ganó un concurso para el monumental edificio cívico que le daría a conocer; se trataba de un bloque de seis plantas que proyectó en 1956 para albergar el Gobierno Civil de Tarragona, terminado en 1963.

Con este edificio, De la Sota plasmó ese lenguaje minimalista que seguiría aplicando de varias maneras durante el resto de su carrera. Se trata de una construcción con estructura de hormigón (salvo en la fachada principal) y cerramiento de bloques también de hormigón y revestimiento de mármol, que alcanza un elevado nivel de abstracción sin llegar a la inexpresividad. Esta cualidad es evidente en los variados tratamientos de los huecos. Las ventanas están enrasadas con el revestimiento de piedra en las fachadas laterales, donde presentan una disposición libre y bidimensional; las variaciones de tamaño y colocación se corresponden con las



18.1. *Talleres aeronáuticos de Barajas (Tabsa), Madrid, 1957: alzado norte y sección transversal.*

Las aulas o salas de conferencias están iluminadas por arriba, a través de los lucernarios de la plataforma del patio de juegos, y por ventanales altos, y quedan unificadas espacialmente mediante bandas laterales de acristalamiento y livianas cerchas transversales. En parte invernaderos, en parte laboratorios, estas aulas pueden acomodar unos cien estudiantes cada una. Se accede a ellas por una galería situada en la tercera planta, que a su vez está conectada a una escalera que conduce al patio de juegos de arriba.

Al cabo de los años, De la Sota decía de esta obra:

> Este edificio, del año 62, nació a su aire. Preocupados con los problemas urbanos, aprovechamiento del mal solar, económicos, no dio margen para preocuparse por una arquitectura determinada: por eso carece de cualquiera de ellas. […]

18.20. *Vista de una de las aulas o salas de conferencias.*

Bibliografía

A la bibliografía de la edición original se han añadido aquí las versiones españolas de los libros mencionados, así como otras referencias existentes en español.

Introducción

Bauman, Zygmunt. *Culture as praxis*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973. Versión española: *La cultura como praxis;* Barcelona: Paidós Ibérica, 2002; traducción de Albert Roca Álvarez.

Bill, Max. *Moderne Schweizer Architektur · Architecture moderne suisse · Modern Swiss architecture · 1925-1945*. Basilea: K. Werner, 1949.

Heidegger, Martin. 'Bauen Wohnen Denken' (1951), en *Vorträge und Aufsätze*. Neske: Pfullingen, 1954, páginas 139-156. Versión española: 'Construir habitar pensar'; en *Conferencias y artículos;* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994; traducción de Eustaquio Barjau; páginas 127-142. Edición reciente: *Construir habitar pensar = Bauen Wohnen Denken;* Madrid: La Oficina, 2015; traducción de Jesús Adrián.

Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip. *The international style: architecture since 1922*. Nueva York: W. W. Norton & Co., 1932. Versión española: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922;* Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984; traducción de Carlos Albisu.

Le Corbusier. *Le Modulor.* Boulogne-sur-Seine: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1950 (I) y 1955 (II). Versión española: *El Modulor: ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica;* Buenos Aires: Poseidón, 1959, 2 volúmenes; traducción de Rosario Vera.

Rasmussen, Steen Eiler. *Om at opleve arkitektur*. Copenhague: G.E.C. Gads Forlag, 1957. Versión inglesa: *Experiencing architecture;* Cambridge (Massachusetts): Mit Press, 1959. Versión española consultada: *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno;* Barcelona: Reverté, 2004; traducción de Carolina Ruiz.

Roth, Alfred. *La nouvelle architecture · Die neue Architektur · The new architecture*. Zúrich: Girsberger, 1940.

Sartoris, Alberto. *Encyclopédie de l'architecture nouvelle: ordre et climat méditerranéens*. Milán: Hoepli, 1932.

— *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Milán: Hoepli, 1932.

Schmarsow, August. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig: Hiersemann, 1894.

Schneck, Adolf. *Fenster aus Holz und Metall: Konstruktion und Maueranschlag*. Stuttgart: Hoffmann, 1932.

Wagner, Otto. *Moderne Architektur*. Viena: Anton Schroll, 1896, 1898 y 1902; luego *Die Baukunst unserer Zeit,* 1914. Versión española: *La arquitectura de nuestro tiempo;* Madrid: El Croquis Editorial, 1993; traducción de Jordi Siguán.

— *Arne Jacobsen: dibujos, 1958-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. *Arne Jacobsen*. Copenhague: Arkitektens, 2001.

TØJNER, Poul Erik; VINDUM, Kjeld. *Arne Jacobsen: architect & designer*. Copenhague: Dansk Design Center, 1994.

Richard Neutra

BOESIGER, Willy (edición). *Richard Neutra: buildings and projects / Réalisations et projets / Bauten und Projekten*. Zúrich: Artemis, 1966, 3 volúmenes.

CATÁLOGO. *Richard Neutra in Europa: Bauten und Projekte (1960-1970)*. Edición a cargo de Klaus Leuschel. Exposición en el Marta Herford, 8 mayo - 1 agosto 2010. Colonia: DuMont, 2011.

CATÁLOGO. *Richard Neutra's Windshield house*. Edición a cargo de Dietrich Neumann. New Haven (Connecticut): Yale University Press, 2001.

CATÁLOGO. *The architecture of Richard Neutra: from International Style to California Modern*. Edición a cargo de Arthur Drexler y Thomas S. Hines. Nueva York: Museum of Modern Art, 1982.

DOUMATO, Lamia. *Richard Joseph Neutra: a select bibliography*. Monticello (Illinois): Vance Bibliographies, 1980.

HARMON, Robert B. *Richard J. Neutra and the blending of house and nature in American architecture: a selected bibliography*. Monticello (Illinois): Vance Bibliographies, 1980.

HINES, Thomas S. *Richard Neutra and the search for modern architecture: a biography and history*. Nueva York: Oxford University Press, 1982.

KOENIG, Giovanni Klaus. 'Dal bel Danubio blu al viale del Tramonto: Rudolf Michael Schindler e Richard Joseph Neutra'. En su libro *Architettura e comunicazione*. Florencia: Libreria Editrice Fiorentina, 1974, páginas 288-398.

LAMPRECHT, Barbara Mac. *Richard Neutra: complete works*. Colonia: Taschen, 2000.

— *Richard Neutra, 1892-1970: la conformación del entorno*. Colonia: Taschen, 2005.

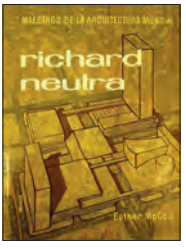
LAVIN, Sylvia. *Form follows libido: architecture and Richard Neutra in a psychoanalytic culture*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2004.

LEATHERBARROW, David. *Uncommon ground: architecture, technology, and topography*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2000.

LEET, Stephen. *Richard Neutra's Miller house*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004.

MCCOY, Esther. *Case Study Houses (1945-1962)*. Los Ángeles: Hennessey + Ingalls, 1977.

— *Richard Neutra*. Nueva York: George Braziller, 1960. Versión española: *Richard Neutra*. Barcelona, Bruguera, 1964; traducción de Víctor Scholz.



Procedencia de las ilustraciones

Cubierta
Elaboración editorial a partir de la figura 12.19.

Frontispicio
Véase la figura 14.13.

Introducción
0.1: Akademie der Künste, Berlin, Name Hans-Scharoun-Archiv, Nr. 3793 F.175/8a.
0.2: *SBZ*, marzo 1932.
0.3: Architectural Press Archive / RIBA Library Photographs Collection.
0.4: A. G. Schneck, *Fenster aus Holz und Metall* (Stuttgart: Julius Hoffman, 1932).
0.5: © F.L.C. / ADAGP, París / Artists Rights Society (ARS), Nueva York 2020.
0.6: © 2020 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / VG Bild-Kunst, Bonn.
0.7: *Czech functionalism* (Londres: Architectural Association, 1987.
0.8-0.9: © F.L.C. / ADAGP, París / Artists Rights Society (ARS), Nueva York 2020.
0.10: © Richard and Dion Neutra Papers.
0.11: Gta archiv, ETHZ.
0.12: *SBZ*, diciembre 1945.
0.13: Foto de V. A. Wahlström, cortesía Museum of Finnish Architecture.
0.14: P. Koulermos y J. Steele, *20th Century European Rationalism* (Londres, 1995).
0.15-0.16: S. Condaratos, *20th Century Architecture: Greece* (Múnich, 1999).
0.17-0.18: *The Architectural Review*, abril 1951.

Rudolph Schindler
Todas las imágenes proceden de la Architecture and Design Collection. Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara, salvo las siguientes:
1.3: S. Polyzoides, *Oppositions*, primavera 1979.
1.4: © GA photographers.
1.9-1.10: Grant Mudford.
1.11: Joachim Schumacher, Bochum.

Eileen Gray
Todas las imágenes proceden de los Eileen Gray Archives, National Museum of Ireland, salvo las siguientes:

16.12-16.13, 16.17: © J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (2004.R.10).
16.18: Los Angeles Housing Authority Photograph Collection, Southern California Library, Los Angeles, California.
16.20-16.22, 16.23 *derecha,* 16.24-16.25: © J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (2004.R.10).
16.26: David Glomb.

Max Bill
Todas las imágenes © 2020 Artists Rights Society (ARS), New York / Pro-Litteris, Zúrich, salvo las siguientes:
Retrato: Foto de Siegfried Kuhn / RDB / Ullstein Bild via Getty Images.
17.13: Max Bill, *Form eine Bilanz über die Formenentwicklung um die Mitte des 20. Jahrhunderts* (1952).

Alejandro de la Sota
Todas las imágenes proceden de la Fundación Alejandro de la Sota.

Índice alfabético

Aalsmeer, casa de campo: 72.
figuras: 72.
Aalto, Alvar: 16, 27, 249, 252, 262, 274, 306, 320, 345.
Aarhus: 270, 301, 307-314.
Aarhus, Ayuntamiento: 270, 301, 307-314.
figuras: 307-313.
Abc, grupo: 86, 296.
Abstraction-Création, grupo: 345.
Acrópolis, parque: 27.
Adgb, escuela sindical: 246, 311, 351.
Aeg, fábrica: 172.
Agios Dimitrios, escuela: 27.
figuras: 29.
Ahlin, Janne: 148.
Aicher-Scholl, Inge: 349.
Akaboshi, familia: 190.
Akaboshi, Kisuke: 190, 191.
Akaboshi (Kisuke), casa: 190, 191.
Akaboshi, Shiro: 190.
Akaboshi (Shiro), casa: 190.
Akaboshi, Tetsuma: 191.
Akaboshi (Tetsuma), casa: 191.
figuras: 191.
Alcudia, casas de vacaciones: 367, 368.
figuras: 367-368.
Alcudia (España): 367.
figuras: 367.
Alexander, Robert: 328.
Algete (España): 367.
figuras: 366.
Alkmaar (Países Bajos): 69.
Allan, John: 226, 234, 241.
Allenmoos, piscinas: 288-297.
figuras: 289-297.
Am Rupenhorn, casa: 21, 208, 320.
figuras: 209-210.
Ammann, Gustav: 288, 290, 296, 315.
Ámsterdam: 69, 75, 76, 77, 80, 84, 87, 91, 211.
figuras: 77, 80.
Ámsterdam, Bolsa de Comercio: 91.
Anik, Djemil: 133.
Appia, Adolphe: 55.
Architectural Group for Industry and Commerce (Agic): 318.
Aronovici, Carol: 318.
Artaria, Paul: 281.
Art Déco: 105, 142, 143, 148.
Arte Concreto: 345.
figuras: 345.
Artek: 345.
Arup, Ove: 226, 227, 235, 239, 241.
Asaka (Japón): 187, 192.
Asplund, Erik Gunnar: 27, 145, 147, 148, 149, 272, 273, 280, 296, 310, 312.
figuras: 145.
Atami (Japón): 190.
Atenas: 27.
figuras: 29.
Automobile Objective (Wright): 316.
figuras: 317.
Avenue de Versailles 25, viviendas: 224.
figuras: 224.
Avery Coonley, casa: 71.
Avro-studio, Hilversum: 269.
Ayrton, Maxwell: 163.

Badovici, apartamento: 51.
figuras: 52.
Badovici, Jean: 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 62, 67, 68.
Bakst, Léon: 48.
Banco Nacional de Dinamarca: 307.
Bandera Roja, fábrica: 204.
figuras: 205.
Bardi, Pietro Maria: 18.
Barnsdall, Aline: 33, 317.
Barragán, Luis: 361.
Barthes, Roland: 187.
Bartning, Otto: 281.
Basilea: 25, 86, 283, 320, 345.
figuras: 26, 345.
Bat'a, almacenes: 249.
figuras: 248.
Baudelaire, Charles: 57, 68.
Bauhaus: 244, 245, 246, 254, 266, 311, 337, 348, 349, 350, 351, 356.
Baumann, Povl: 300.
Bauman, Zygmunt: 15.
Bavinck, escuela: 89, 91.
figuras: 89.
Bayer, Herbert: 147.
Beard, casa: 321, 327.
figuras: 321.
Beard, William: 321.
Bear Run (Pensilvania): 336.
Beauvallon, club de golf: 128.
figuras: 129.
Beckstrand, casa
figuras: 323.
Beeston (Reino Unido): 164, 173.
Behrens, Peter: 145, 172.
Belén, iglesia baptista: 40.
Bellevue, conjunto: 301.
figuras: 300.
Bellevue, teatro: 301.
figuras: 300.
Bellevue, viviendas: 265, 301.
figuras: 300.
Benš, Adolf: 244, 263.
Berg, Max: 201.
Bergsten, Carl: 145.
Berlage, Hendrik Petrus: 69, 75, 76, 89, 91, 246.
Berlín: 21, 33, 69, 145, 172, 201, 204, 205, 207, 209, 210, 211, 212, 219, 220, 223, 245, 269, 281, 306, 315, 316, 320.
figuras: 204, 207, 209.
Berliner Tageblatt, sede: 204, 315.
figuras: 204, 316.
Bernal, J.D.: 226.
Bernau: 246, 311, 351.
Bernheim, Annie.
Véase Dalsace, Annie.
Bernheim, Edmond: 133.
Bernheim, Émile: 128.
Bernheim, familia: 127.
Bernheim, Hélène
figuras: 131.
Bernheim, Paul: 128.
Bertoia, Harry: 346.
Bexhill-on-Sea (Reino Unido): 211, 212.
Bibendum, sillón: 50.
figuras: 50.

Colección **E**studios **U**niversitarios de **A**rquitectura

Director

Jorge Sainz
Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Asesores

José Ramón Alonso Pereira
Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña · UDC

César Bedoya
Catedrático del Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Manuel Blanco
Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Juan Calatrava
Catedrático de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada · UGr

Pepa Cassinello
Catedrática del Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Jaime Cervera
Catedrático del Departamento de Estructuras de Edificación
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Ana Esteban Maluenda
Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Rafael García García
Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Ramón Gutiérrez
Académico Correspondiente en Argentina de la Real Academia de San Fernando
Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL)

José María de Lapuerta
Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Pablo Martí Ciriquián
Catedrático del Área de Urbanística y Ordenación del Territorio
Escuela Politécnica Superior de Alicante · UA

Joaquín Medina Warmburg
Catedrático de Historia de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura de Karlsruhe · KIT

Josep Maria Montaner
Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona · UPC

Asesores (continuación)

Roberto Osuna
Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

David Rivera
Profesor del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

María Teresa Valcarce
Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

A esta lista hay que añadir los autores de los libros de la colección, que se convierten automáticamente en asesores.

Colección **E**studios **U**niversitarios de **A**rquitectura

1

James Strike
De la construcción a los proyectos
La influencia de las nuevas técnicas en el diseño arquitectónico, 1700-2000

ISBN: 978-84-291-2101-8
229 páginas · 156 ilustraciones

Reimpresión 2018

Disponible en formato electrónico (*e-book*)
ISBN: 978-84-291-9232-2

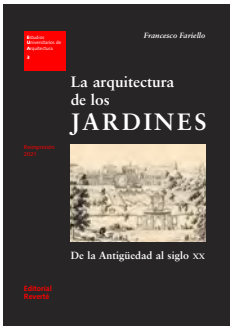
2

Federico García Erviti
Compendio de arquitectura legal
Derecho profesional y valoraciones inmobiliarias

Edición 2020, actualizada
ISBN: 978-84-291-2094-3
358 páginas · 28 ilustraciones

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9275-9

3



Francesco Fariello
La arquitectura de los jardines
De la Antigüedad al siglo XX

ISBN: 978-84-291-2103-2
398 páginas · 589 ilustraciones

Reimpresión 2021

4

Alfonso Muñoz Cosme
Iniciación a la arquitectura
La carrera y el ejercicio de la profesión

Edición 2022, actualizada y aumentada
ISBN: 978-84-291-2095-0
213 páginas · 80 ilustraciones

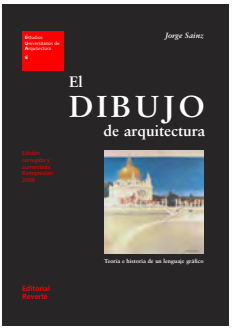
5

Steen Eiler Rasmussen
La experiencia de la arquitectura
Sobre la percepción de nuestro entorno

Edición íntegra
ISBN: 978-84-291-2105-6
222 páginas · 193 ilustraciones (8 en color)

Reimpresión 2021

6



Jorge Sainz
El dibujo de arquitectura
Teoría e historia de un lenguaje gráfico

Edición corregida y aumentada
ISBN: 978-84-291-2106-3
253 páginas · 177 ilustraciones (12 en color)

Reimpresión 2009

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9229-2

7

Christian Norberg-Schulz
Los principios de la arquitectura moderna
Sobre la nueva tradición del siglo XX

ISBN: 978-84-291-2107-0
284 páginas · 239 ilustraciones

Reimpresión 2009

8

José Ramón Alonso Pereira
Introducción a la historia de la arquitectura
De los orígenes al siglo XXI

Edición jubilar 2023
ISBN: 978-84-291-2203-9
378 páginas · 520 ilustraciones

Colección **E**studios **U**niversitarios de **A**rquitectura

9

Jan Gehl
La humanización del espacio urbano
La vida social entre los edificios

ISBN: 978-84-291-2109-4
217 páginas · 289 ilustraciones

Reimpresión 2023

10

José Miguel Fernández Güell
Planificación estratégica de ciudades
Nuevos instrumentos y procesos

Nueva edición, revisada y aumentada
ISBN 13: 978-84-291-2110-0
299 páginas · 135 ilustraciones

Reimpresión 2021

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9227-8

11

Andrew Charleson
La estructura como arquitectura
Formas, detalles y simbolismo

ISBN 13: 978-84-291-2111-7
259 páginas · 334 ilustraciones

Reimpresion 2021

12

Nuria Martín Chivelet · Ignacio Fernández Solla
La envolvente fotovoltaica en la arquitectura
Criterios de diseño y aplicaciones

ISBN: 978-84-291-2112-4
187 páginas · 205 ilustraciones (55 en color)

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9228-5

13

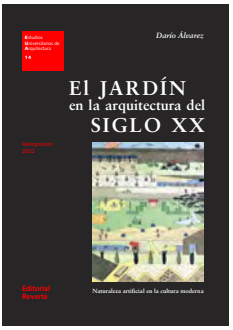
Inmaculada Esteban · Fernando Valderrama
Curso de AutoCAD para arquitectos
Planos, presentaciones y trabajo en equipo

ISBN: 978-84-291-2113-1
338 páginas · 406 ilustraciones

Reimpresión 2009

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9271-1

14



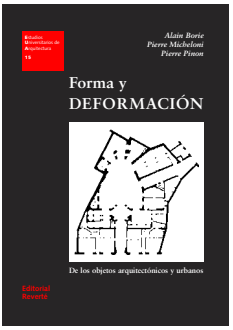
Darío Álvarez
El jardín en la arquitectura del siglo XX
Naturaleza artificial en la cultura moderna

ISBN: 978-84-291-2114-8
497 páginas · 657 ilustraciones (44 en color)

Reimpresión 2022

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9231-5

15



A. Borie · P. Micheloni · P. Pinon
Forma y deformación
De los objetos arquitectónicos y urbanos

ISBN: 978-84-291-2115-5
210 páginas · 301 ilustraciones

16

Alfonso Muñoz Cosme
El proyecto de arquitectura
Concepto, proceso y representación

2ª edición, revisada y renovada
ISBN: 978-84-291-2216-9
273 páginas · 119 ilustraciones

Reimpresión 2021

Colección **E**studios **U**niversitarios de **A**rquitectura

17

Sigfried Giedion
Espacio, tiempo y arquitectura
Origen y desarrollo de una nueva tradición

Edición definitiva
ISBN: 978-84-291-2117-9
864 páginas · 538 ilustraciones

Reimpresion 2023

18

Manuel Herce
Sobre la movilidad en la ciudad
Propuestas para recuperar un derecho ciudadano

ISBN: 978-84-291-2118-6
328 páginas · 317 ilustraciones

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9273-5

19

Gillian Darley
La fábrica como arquitectura
Facetas de la construcción industrial

ISBN: 978-84-291-2119-3
272 páginas · 227 ilustraciones (26 en color)

20

María Fullaondo · Fernando Valderrama
Curso de 3ds Max para arquitectos
Modelado, materiales e iluminación

ISBN: 978-84-291-2120-9
402 páginas · 1.162 ilustraciones (246 en color)

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9274-2

21

Peter Blundell Jones
Modelos de la arquitectura moderna
Monografías de edificios ejemplares

Volumen I: 1920-1940
ISBN: 978-84-291-2121-6
332 páginas · 522 ilustraciones (17 en color)

22

Peter Blundell Jones · Eamonn Canniffe
Modelos de la arquitectura moderna
Monografías de edificios ejemplares

Volumen II: 1945-1990
ISBN: 978-84-291-2122-3
461 páginas · 592 ilustraciones (22 en color)

23

Colin Rowe · Leon Satkowski
La arquitectura del siglo XVI en Italia
Artistas, mecenas y ciudades

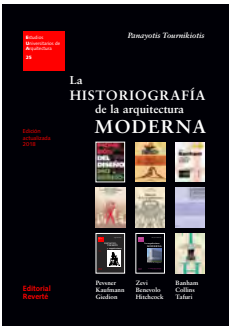
ISBN: 978-84-291-2123-0
361 páginas · 216 ilustraciones

24

Manuel Martín Hernández
La casa en la arquitectura moderna
Respuestas a la cuestión de la vivienda

ISBN: 978-84-291-2124-7
400 páginas · 597 ilustraciones

25



Panayotis Tournikiotis
La historiografía de la arquitectura moderna
Pevsner, Kaufmann, Giedion, Zevi, Benevolo, Hitchcock, Banham, Collins, Tafuri

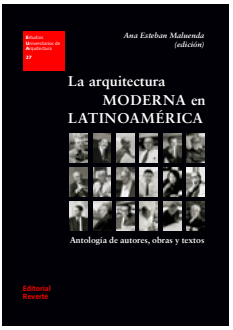
Edición actualizada 2018
ISBN: 978-84-291-2125-4
298 páginas · 83 ilustraciones

26

Josep Maria Montaner
La arquitectura de la vivienda colectiva
Políticas y proyectos en la ciudad contemporánea

ISBN: 978-84-291-2126-1
305 páginas · 480 ilustraciones

27



Ana Esteban Maluenda (edición)
La arquitectura moderna en Latinoamérica
Antología de autores, obras y textos

ISBN: 978-84-291-2127-8
368 páginas · 143 ilustraciones

28

Franz Schulze & Edward Windhorst
Ludwig Mies van der Rohe
Una biografía crítica

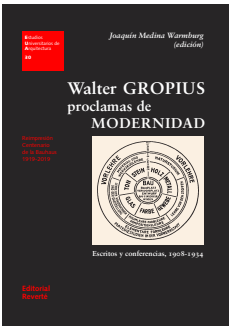
Nueva edición revisada
ISBN: 978-84-291-2128-5
524 páginas · 173 ilustraciones

29

David Rivera
La otra arquitectura moderna
Expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950

ISBN: 978-84-291-2129-2
367 páginas · 413 ilustraciones

30

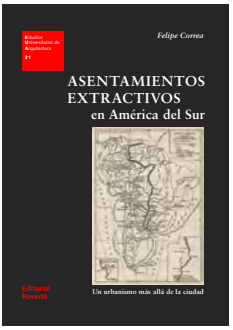


Joaquín Medina Warmburg (edición)
Walter Gropius, proclamas de modernidad
Escritos y conferencias, 1908-1934

ISBN: 978-84-291-2130-8
414 páginas · 360 ilustraciones

Reimpresión Centenario de la Bauhaus 1919-2019

31



Felipe Correa
Asentamientos extractivos en América del Sur
Un urbanismo más allá de la ciudad

ISBN: 978-84-291-2131-5
196 páginas · 213 ilustraciones

32

Manuel Martín · Vicente Díaz (edición)
Visiones del hábitat en América Latina
Participación, autogestión, habitabilidad

ISBN: 978-84-291-2132-2
242 páginas · 75 ilustraciones

Reimpresión 2021

33

José Miguel Fernández Güell
Complejidad e incertidumbre en la ciudad actual
Hacia un nuevo modelo conceptual

ISBN: 978-84-291-2133-9
359 páginas · 93 ilustraciones

34

Kenneth Frampton
El otro Movimiento Moderno
Arquitectura, 1920-1970

ISBN: 978-84-291-2134-6
411 páginas · 449 ilustraciones

En preparación:

Jacques Lucan
Composición, no composición

Agatángelo Soler
La flexibilidad en la vivienda moderna

Marta García Carbonero
El cementerio en la Europa del siglo XX

Darío Álvarez
El paisaje en la arquitectura del siglo XX

Nadezhda Vasileva Nicheva
El espacio doméstico japonés

Este libro, compuesto con tipos
Sabon (de Jan Tschichold, 1964) y
Syntax (de Hans Eduard Meier, 1969),
se imprimió en Pamplona,
el mes de septiembre del año 2023,
en los talleres de Rodona.
El papel usado es G-Silk,
de Arctic Paper,
certificado por el
Forest Stewardship Council
y otras organizaciones internacionales.

20 *María Fullaondo · Fernando Valderrama*
Curso de 3ds Max para arquitectos

21 *Peter Blundell Jones*
Modelos de la arquitectura moderna I: 1920-1940

22 *Peter Blundell Jones · Eamonn Canniffe*
Modelos de la arquitectura moderna II: 1945-1990

23 *Colin Rowe · Leon Satkowski*
La arquitectura del siglo XVI en Italia

24 *Manuel Martín Hernández*
La casa en la arquitectura moderna

25 *Panayotis Tournikiotis*
La historiografía de la arquitectura moderna

26 *Josep Maria Montaner*
La arquitectura de la vivienda colectiva

27 *Ana Esteban Maluenda (edición)*
La arquitectura moderna en Latinoamérica

28 *Franz Schulze · Edward Windhorst*
Ludwig Mies van der Rohe

29 *David Rivera Gámez*
La otra arquitectura moderna

30 *Joaquín Medina Warmburg (edición)*
Walter Gropius, proclamas de modernidad

31 *Felipe Correa*
Asentamientos extractivos en América del Sur

32 *M. Martín Hernández · V. Díaz García (edición)*
Visiones del hábitat en América Latina

33 *José Miguel Fernández Güell*
Complejidad e incertidumbre en la ciudad actual

34 *Kenneth Frampton*
El otro Movimiento Moderno

En preparación

Jacques Lucan
Composición, no composición

Agatángelo Soler
La flexibilidad en la vivienda moderna

Marta García Carbonero
El cementerio en la Europa del siglo XX

Darío Álvarez
El paisaje en la arquitectura del siglo XX

Nadezhda Vasileva Nicheva
El espacio doméstico japonés

Editorial Reverté
www.reverte.com

El otro Movimiento Moderno

Este libro tiene su origen en una serie de lecciones impartidas por el autor en la Accademia di Architettura de Mendrisio (Suiza) entre 1998 y 2001. La intención era compensar la tendencia a simplificar en exceso la complejidad cultural del Movimiento Moderno, asociado habitualmente con maestros como Ludwig Mies van der Rohe y Le Corbusier, y con las innovaciones tecnológicas aportadas por el uso del vidrio, el acero y el hormigón armado.

En este estudio, Kenneth Frampton ofrece un nuevo enfoque de ese periodo crucial de la arquitectura del siglo XX: la idea de 'otra' modernidad, diferenciada del funcionalismo doctrinario del periodo de entreguerras. Para ello, se centra en una serie de arquitectos que no han tenido una presencia tan relevante en las historias canónicas del Movimiento Moderno.

El texto está organizado en dieciocho capítulos, cada uno dividido en dos partes: la primera ofrece una breve introducción a la vida y la obra de los diecinueve arquitectos (una pareja en uno de los casos); y la segunda se centra en el análisis pormenorizado de una obra de referencia.

Pese a su compromiso con el espíritu moderno, los arquitectos incluidos en la presente antología se han seleccionado no sólo por la cuidadosa articulación de una arquitectura dotada de sutiles matices, sino también por la formulación tipológica de unos programas de modernización sin precedentes. En todos los casos, un aspecto clave ha sido su interpretación reflexiva del funcionalismo, al igual que su enfoque no retórico de la organización de un nuevo modo de vida.

El prólogo es obra de Luis Fernández-Galiano, profesor emérito de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, director de las publicaciones editadas por *Arquitectura Viva* y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

KENNETH FRAMPTON *(Woking, Reino Unido, 1930) estudió arquitectura en la Guildford School of Art y la Architectural Association de Londres; entre 1962 y 1965 fue director técnico de la revista británica* Architectural Design; *en 1972 se integró en el Institute for Architecture and Urban Studies de Nueva York y fue cofundador de su revista,* Oppositions; *ha dado clase en varias universidades, pero desde 1972 es miembro del cuerpo docente de la Universidad de Columbia, Nueva York, de la que ahora es profesor emérito. Casi todos sus numerosos libros se han traducido al español, entre ellos el más trascendental:* Historia crítica de la arquitectura moderna, *que en 2023 ha llegado a su quinta edición.*

Ilustración de cubierta: Jaromír Krejcar, Pabellón de Checoslovaquia, Exposición Internacional de París, 1937.

Editorial Reverté
www.reverte.com

ISBN 978-84-291-2134-6