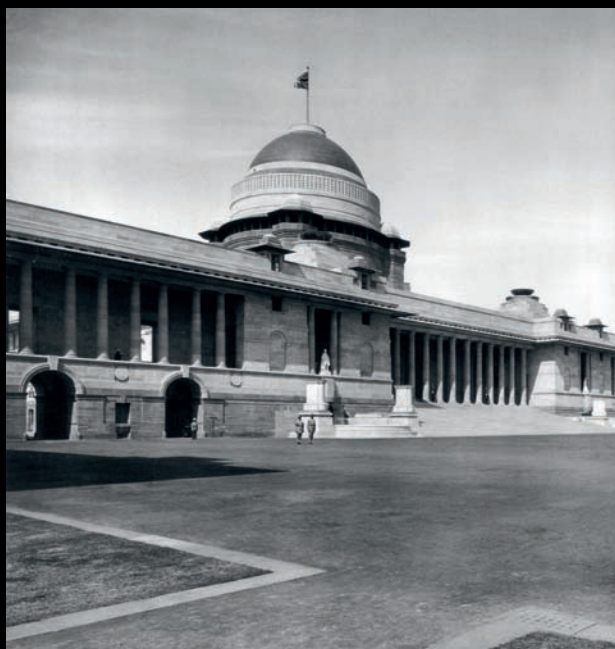


Estudios  
Universitarios de  
Arquitectura

29

*David Rivera*

# La OTRA arquitectura MODERNA



Expresionistas, metafísicos y clasicistas  
1910-1950

**Editorial  
Reverté**



- 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**

**29**

**La OTRA  
arquitectura  
MODERNA**

Colección dirigida  
por Jorge Sainz



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

Estudios  
Universitarios de  
Arquitectura

29

*David Rivera*

# La OTRA arquitectura MODERNA

Expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950

*Prólogo*  
Paul Goldberger

*Edición*  
Jorge Sainz

**Editorial  
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · Caracas · México

© David Rivera Gámez, 2017  
david.rivera@upm.es

Esta edición:  
© Editorial Reverté, Barcelona, 2017

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](http://www.cedro.org)).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.  
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona  
Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189  
Correo E: [reverte@reverte.com](mailto:reverte@reverte.com) · Internet: [www.reverte.com](http://www.reverte.com)

Impreso en España · *Printed in Spain*  
Depósito Legal: B 14086-2017  
Impresión: Grafilur, Basauri (Vizcaya)  
# 1453

#### Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 14086-2017  
ISBN: 978-84-291-2129-2  
Autor personal: Rivera Gámez, David (1970-)  
Título: La otra arquitectura moderna : expresionistas,  
metafísicos y clasicistas, 1910-1950 / David Rivera  
Gámez ; prólogo, Paul Goldberger ; edición, Jorge  
Sainz  
Publicación: Barcelona : Reverté, 2017  
Descripción física: 367 p. : il. ; 24 cm  
Título de serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 29)  
Bibliografía: Bibliografía: p. [341]-348. Índice  
Encabezamiento materia: Arquitectura – Siglo XX

# Índice

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





## Prólogo

Paul Goldberger

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

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

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

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

*Paul Goldberger estudió en la Universidad de Yale y fue crítico de arquitectura del diario The New York Times entre 1973 y 1990; por esta labor recibió el premio Pulitzer en 1984; en 1997 pasó al semanario The New Yorker, y en 2012, a la revista Vanity Fair; su labor docente se desarrolla en la cátedra Joseph Urban de Diseño y Arquitectura, en The New School, Nueva York; uno de sus numerosos libros se ha traducido al español: Por qué importa la arquitectura (Ivorypress, 2012).*

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

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

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

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

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

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

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

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

Nueva York, mayo de 2017.

Para Diana y *todos* los gatos.

## Prefacio

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

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

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

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

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

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

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

## Introducción

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

MARCO AURELIO, *Meditaciones*, VI, 31.

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

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

1. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius* (Londres: Faber & Faber, 1936); 3ª edición, revisada y ampliada: *Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius* (Harmonds - worth: Penguin Books, 1960); versión española: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Infinito, 1958); 2ª edición, revisada y ampliada: 1963 y siguientes.

2. Sigfried Giedion, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941 y siguientes); versión española definitiva: *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición* (Barcelona: Reverté, 2009).

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

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

A consecuencia de ello, la historia de la arquitectura del siglo xx continúa escribiéndose de manera fuertemente sesgada a principios del siglo xxi, y la versión oficial se perpetúa con infinidad de pequeñas correcciones. Ejemplos de esto último serían las recientes aportaciones de Alan Colquhoun en 2002,<sup>5</sup> Kenneth Frampton en 2007<sup>6</sup> y Jean-Louis Cohen en 2012.<sup>7</sup> Lo mismo ocurre con las obras más críticas como *Modern architecture through case studies* (2002), del citado Peter Blundell Jones,<sup>8</sup> que a pesar de su título sólo recoge ejemplos del Movimiento Moderno; *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968* (2005), de Harry Francis Mallgrave,<sup>9</sup> que no analiza ninguna de las numerosísimas aportaciones teóricas al debate moderno aparte de las de los propios arquitectos funcionalistas; o *Makers of modern architecture* (2007), de Martin Filler,<sup>10</sup> que habla de los mismos ‘maestros’ de siempre y sus continuadores en la época actual.

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

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

3. Peter Blundell Jones, *Modern architecture through case studies* (Oxford: Architectural Press, 2002); versión española: *Modelos de la arquitectura moderna: monografías de edificios ejemplares*; volumen 1: 1920-1940 (Barcelona: Reverté, 2011), página 15.

4. Geoffrey Scott, *The architecture of humanism: a study in the history of taste* (Londres: Constable, 1914). Versión española: *La arquitectura del humanismo* (Barcelona: Barral, 1970), página 107.

5. Alan Colquhoun, *Modern architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002); versión española: *La arquitectura moderna: una historia desasosonada* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005).

6. Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history* (4ª edición, revisada, aumentada y actualizada; Londres: Thames and Hudson, 2007); versión española: *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).

7. Jean-Louis Cohen, *L'architecture au futur depuis 1889* (París: Phaidon, 2012).

8. Véase la nota 3.

9. Harry Francis Mallgrave, *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

10. Martin Filler, *Makers of modern architecture* (Nueva York: New York Review of Books, 2007); versión española: *La arquitectura moderna y sus creadores* (Barcelona: Alba Editorial, 2012).



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

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

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

Finalmente, la arquitectura del siglo xx se ha mostrado insistentemente preocupada por la expresión de ideales colectivos, y ha sido estrechamente moldeada por la aparición de la política de masas. Carl Schorske identificaba estos mismos elementos en la consolidación de la trayectoria de Otto Wagner en torno a 1910,<sup>11</sup> y esta visión puede ampliarse para abarcar gran parte de la arquitectura moderna proyectada desde entonces. La democracia popular, el Estado nacional burocrático o el propio proceso de modernización elevado a fin en sí mismo son algunas de las entidades cuya pujanza empezó a hacerse claramente presente en la cultura europea a lo largo del periodo de entreguerras. En esa época, los valores que se exaltaban pertenecían a todos los miembros de la comunidad por igual, ya se tratase de una comunidad cultural, racial o histórica, real o imaginaria; y la expresión arquitectónica de tales valores se dirigía al conjunto de los ciudadanos. Esta nueva visión del mundo moderno se encuentra tanto en las utopías expresionistas de los años 1910 como en Brasilia, tanto en el clasicismo impositivo de Albert Speer como en el racionalismo genérico de Mies van der Rohe, tanto en el ‘modo elemental’ de Edwin Lutyens como en las fábricas de Peter Behrens, en el ‘brutalismo monumental’ del estado del bienestar y en el programa del Rockefeller Center; y probablemente explica en gran parte la preferencia por la forma del zigurat que encontramos a lo largo del siglo.

Se trata de tendencias globales que afectan por igual a toda la sociedad y que determinan al menos parcialmente los programas de los edificios. La arquitectura del Movimiento Moderno se centró en la exaltación del proceso de modernización (maquinista) y en ideas sociales y urbanas de corte colectivista, pero existen diversas respuestas a los problemas planteados por la época. Dentro de las múltiples opciones, la variante específicamente ‘totalitaria’ no es tan fácil de identificar, y afirmar –como se hace a menudo– que el Metro de Moscú, la arquitectura de la Exposición Universal de Roma (EUR) o la Haus der Deutschen Kunst en Múnich, de Paul Ludwig Troost, son obras intrínsecamente autoritarias carece de sentido alguno. Sería sumamente difícil encontrar rasgos agresivos o coercitivos, o incluso inequívocamente ideológicos, en alguna de estas construcciones, más allá de las frases inscritas en sus muros o los mosaicos y estatuas que los decoran, con sus temas patrióticos y heroicos, tan similares a los que encontramos en los monumentos de las democracias. A la inversa, sería muy fácil encontrar rasgos coercitivos e impositivos en ciertos barrios de viviendas sociales, edificios de oficinas y, sobre todo, en reformas urbanísticas ideadas por los protagonistas del Movimiento Moderno. La opinión de Lars Olof Larsson contribuye a aclarar esta cuestión:

Cierta tendencia en pro de las dimensiones colosales caracteriza generalmente el desarrollo de la arquitectura en el

11. Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: politics and culture* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1979); versión española: *Viena fin-de-siècle: política y cultura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), páginas 116-122.

siglo xx; tiene sus causas en las condiciones sociales, las consideraciones económicas y el progreso técnico. Prueba de ello son los rascacielos de los Estados Unidos o las primeras concepciones urbanas de Le Corbusier, así como gran número de nuevos edificios posteriores a la II Guerra Mundial.<sup>12</sup>

Pero el colosalismo sólo es una consecuencia ocasional de esas condiciones sociales y económicas. Es el enfoque colectivo lo que constituye una característica propia de la arquitectura del siglo xx, trátase de las ‘casas máquina’ de Le Corbusier o de los rascacielos ‘icónicos’ estalinistas.

Por otro lado, hace ya muchos años que Geoffrey Scott demostró la absoluta futilidad del argumento ético para enjuiciar la calidad de la arquitectura,<sup>13</sup> y aunque él se refería a William Morris, John Ruskin y sus herederos democráticos y religiosos, la argumentación es perfectamente válida para el caso de los fascismos. La incorporación de las principales obras arquitectónicas realizadas por los regímenes autoritarios a las historias de la arquitectura moderna es una tarea largamente descuidada y especialmente urgente, teniendo en cuenta la maraña de prejuicios al respecto que todavía es preciso vencer. Si tomamos como ejemplo la arquitectura de la época nazi, observaremos que los historiadores ni siquiera se molestaron en analizarla. Nikolaus Pevsner opina que «cuanto menos se diga de ella, mejor»;<sup>14</sup> Henry-Russell Hitchcock hace lo mismo y justifica esta actitud, ostensiblemente anticientífica, alegando escuetamente que en ella «poco hay que merezca mención específica»;<sup>15</sup> y en su obra más popular, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, John Summerson se limita a decirnos que la variante nazi no es más que «una muestra de Neoclasicismo negativo y frío».<sup>16</sup> Estos toscos juicios de valor abundan en las historias de la arquitectura moderna, donde la época nazi forma parte, a lo sumo, de un capítulo a modo de cajón de sastre donde se arroja todo lo que no cuadra con el Lecho de Procusto funcionalista.<sup>17</sup>

Estos prejuicios no se detienen de ningún modo en la arquitectura de los regímenes autoritarios; se extienden devastadoramente hasta incluir toda la arquitectura monumental –sea o no ‘autoritaria’– y también los estilos espiritualistas rechazados a causa de su ‘fantasía’. Según el enfoque ortodoxo, una gran mayoría de la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo xx era caprichosa e ‘irracional’ (o peor aún, ‘anti-racional’)<sup>18</sup> y, por tanto, podía desestimarse. *Artis sola domina necessitas*, había grabado Otto Wagner en el exterior de su villa vienesa, y los posteriores defensores del funcionalismo se refugiaron en este dogma. Pero sostener que existe una manera ‘puramente funcional’ de edificar es sencillamente un sinsentido. En última instancia, las infinitas querellas de la historiografía contra la ‘arquitectura moderna no funcionalista’ resultan formar parte de la misma ‘batalla de los estilos’ iniciada en el siglo

12. Lars Olof Larsson, ‘Classicism in the architecture of the xxth century’, en Léon Krier, *Albert Speer: architecture, 1932-1942* (Bruselas: Archives d’architecture moderne, 1985), página 240.

13. Scott, *La arquitectura del humanismo*, páginas 105-137.

14. Nikolaus Pevsner, *An outline of European architecture* (Harmondsworth: Penguin Books, 1942 y siguientes); versión española: *Breve historia de la arquitectura europea* (Madrid: Alianza, 1994), página 349.

15. Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries* (Harmondsworth: Penguin Books, 1958); versión española: *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Cátedra, 1981), página 497.

16. John Summerson, *The classical language of architecture* (Londres: Methuen, 1963; edición revisada y aumentada: 1980); versión española: *El lenguaje clásico de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974; edición ampliada: 1984), página 151, figura 118.

17. Véanse los capítulos: ‘El compromiso político y el conflicto con los regímenes autoritarios’, apartado ‘Alemania y Austria’, en la *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benevolo; ‘La arquitectura y el estado: ideología y representación, 1914-1943’, apartado ‘El Tercer Reich, 1929-1941’, de la *Historia crítica de la arquitectura moderna*, de Kenneth Frampton; o ‘Las críticas totalitarias al Movimiento Moderno’, de la *Arquitectura moderna desde 1900*, de William Curtis.

18. Véase J.M. Richards y Nikolaus Pevsner, *The anti-rationalists* (Londres: Architectural Press, 1973).

XIX, y los argumentos de los funcionalistas contra los otros tipos de arquitectura apenas difieren en esencia de los empleados por Augustus Pugin y John Ruskin en su denuncia de la arquitectura renacentista.<sup>19</sup>

En el presente libro aparecen reflejados un buen número de estilos y tendencias que están ausentes o son marginales en las historias de la arquitectura moderna, pero que sin duda fueron importantes en la época en la que nacieron. Aquí se analizan los movimientos expresionistas y simbolistas tanto como los estilos épicos modernos: el Futurismo, el Art Déco, el Novecento, la arquitectura metafísica, el monumentalismo industrial babilónico y los diversos tipos de clasicismo. Es interesante comprobar que, a diferencia de la historia del Movimiento Moderno, la de los otros estilos de la primera mitad del siglo xx forma parte inseparable de la cultura de ciudades concretas. La arquitectura de la que se habla en este libro sería inconcebible sin el contexto histórico de París, Londres, Berlín, Praga, Moscú, Milán, Roma, Viena, Ámsterdam, Liubliana y Nueva York, que proporcionan un sentido de identidad específico a los diversos estilos y movimientos.

19. A este respecto, véase:  
– Scott, *La arquitectura del humanismo*, páginas 112-114;

– David Watkin, *Morality and architecture: the development of a theme in architectural history and theory from the Gothic Revival to the Modern Movement* (Oxford: Clarendon Press, 1977); versión española: *Moral y arquitectura: desarrollo de un tema en la historia y la teoría arquitectónicas desde el 'revival' del gótico al Movimiento Moderno* (Barcelona: Tusquets, 1981), páginas 31-39;

– Paul Goldberger, *Why architecture matters* (New Haven, Connecticut, y Londres: Yale University Press, 2009); versión española: *Por qué importa la arquitectura* (Madrid: Ivorypress, 2012), páginas 59-65.

En el comienzo de su ya clásico estudio sobre la Viena ‘fin de siglo’ [XIX], Carl Schorske se apoyaba en un análisis de *La valse*, de Maurice Ravel, para mostrar el nacimiento del mundo moderno como «un cataclismo de sonidos, [en el que] cada tema continúa respirando su individualidad, excéntrica y distorsionada ahora, en el caos de la totalidad».<sup>1</sup> Según Schorske, la modernidad –tal como se entendió este término en el siglo XX– tiene su origen en la debacle del orden moral y social liberal que tuvo lugar en la Belle Époque, y que obligó a los distintos actores culturales y políticos a idear nuevas formas de expresión y a entenderse con la siniestra aparición de la nueva política de masas. Los artistas y políticos modernos se vieron empujados a definir desde cero un nuevo orden filosófico y moral, que se polarizó visiblemente en dos tendencias contrapuestas: por un lado, apareció un racionalismo exacerbado, despojado y cientifista, que pretendía reducir los problemas humanos a parámetros biológicos y materiales; por el otro, se produjo el estallido de los movimientos místicos y expresionistas, que pretendían reintroducir la trascendencia a partir del estudio del yo.

Este esquema podría utilizarse provechosamente para comprender muchas de las cosas que ocurrieron en la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, y muy especialmente para abordar el problema esencial de la *búsqueda del significado*, que constituirá un tema recurrente desde la Escuela de Ámsterdam hasta el movimiento posmoderno y más allá, pasando por la obra de Louis Kahn y por la expresividad gestual del Brutalismo. La historia arquitectónica del siglo XX puede leerse como un enfrentamiento continuo entre dos tendencias contrapuestas: 1, el deseo de extender una arquitectura ‘objetiva’, ‘funcional’, industrializada y capaz de resolver de un plumazo los problemas humanos y sociales, cuyo origen se cifraba a menudo en el pecado del individualismo; y 2, la necesidad hondamente sentida de explorar la propia identidad.

Aunque no aparece en las historias de la arquitectura moderna, el llamado ‘Cubismo Checo’ fue la primera vanguardia artística dirigida por un grupo de arquitectos; comenzó como un acto de rechazo hacia el racionalismo burgués de la generación más madura y asentada, y enseguida se articuló como un movimiento cultural con manifiestos, proclamas y debates. El inicio de la rebelión tuvo lugar en el interior de la asociación Mánes, que agrupaba a los arquitectos *progresistas* y que dirigía Jan Kotěra, un brillante disci-

1. Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: politics and culture* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1979); versión española: *Viena fin-de-siècle: política y cultura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), página 25.

Los propios Janák y Gočár realizarían fuera de Praga obras singulares como el crematorio de Pardubice (1921-1923), de Janák, que combina la tipología del granero tradicional y el templo clásico y está decorado con figuras geométricas evocadoras de la arquitectura de pilares de madera; o la plaza Masaryk en Hrádek Králové (1922-1924), de Gočár, una composición de fachadas curvas con altas crestas onduladas y fachadas rondocubistas y un diseño de pavimento que sólo podría definirse como suprematista, con su parapeto interrumpido, su juego de líneas intersecadas y sus bandas de texturas cambiantes.

La gestación del Rondocubismo se puede seguir a través del fascinante conjunto de croquis y esbozos elaborados por Janák durante la I Guerra Mundial, en los que la masa global se descompone una y otra vez en piezas independientes y flotantes, salientes, inclinadas, rehundidas y sin decoración alguna. Janák estaba reconfigurando la percepción de la forma arquitectónica antes de dar lugar a un estilo definido; el diseño a base de fustes masivos y cortos que salen de la fachada, de rehundidos acristalados, tableros salientes y capiteles, ménsulas y cornisas *desarticuladas*, aparece ya en algunos de sus dibujos de 1917; las formas oblicuas y cristalinas del Cubismo han sido progresivamente sustituidas por sólidos geométricos de tamaños diferentes que acuden y levitan, se aprietan y se ajustan para componer imágenes arquitectónicas que todo el mundo puede encontrar significativas, pero que no dejan de poner en evidencia su carácter de construcción abstracta y conceptual.

El Rondocubismo cumplió por unos años con el papel de nuevo estilo nacional checo, pero a mediados de los años 1920 fue objeto de críticas generalizadas. Ya en 1921, Chochol despreciaba su decorativismo y expresividad, que consideraba arcaicos y contrarios a la «forma funcional clara y comprensible» que había estado buscando desde 1914; Karel Teige escribió una y otra vez contra la *enfermedad del Expresionismo*; y en el catálogo de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, celebrada en París en 1925, la aportación rondocubista de Janák se consideró una pieza de eclecticismo rococó.<sup>18</sup> En su conferencia de enero de ese mismo año en Praga, Le Corbusier se burló del palacio Adria de Janák y de su carácter colosal y *asirio*,<sup>19</sup> y los mismos arquitectos cubistas y rondocubistas se fueron pasando uno a uno a las filas de la Nueva Objetividad, como ya se ha adelantado. Quizá lo más sorprendente de este proceso sea que, una vez más, fueron Janák y Gočár quienes indicaron el camino a los jóvenes, como queda demostrado por el enfoque perfectamente ortodoxo con respecto a la arquitectura funcional que adoptaron en el proyecto de la colonia Baba (1932), en las afueras de Praga: el perfecto equivalente de la *Werkbundsiedlung* de Viena, construida ese mismo año.

18. Ákos Moravánszky, *Competing visions*, página 161.

19. Šlapeta, "El cubismo en la arquitectura", página 51.

En 1915, en el marco de los actos celebrados para conmemorar el 60º aniversario de la prestigiosa asociación *Architectura et Amicitia* (A et A), se presentó en el *Stedelijk Museum* de Ámsterdam una importante exposición de obras y proyectos en la que se contraponía el legado de Hendrik Petrus Berlage con los proyectos de los arquitectos más jóvenes. Confrontando en una misma sala las obras de Berlage con las recientes realizaciones de Michel de Klerk (1884-1923), la exposición puso en evidencia la bifurcación que se estaba dibujando en el panorama de la arquitectura holandesa. Por un lado, Berlage era respetuosamente reconocido como el primer gran maestro moderno del país y en ese momento se hallaba, de hecho, en el ápice de su carrera: su ambicioso proyecto para Ámsterdam Sur empezó a llevarse a cabo en ese mismo año. En homenaje a Berlage, precisamente, las conferencias y los encuentros que acompañaron los actos se celebraron en el edificio de la Bolsa (1884-1903). Por otro lado, el grupo de jóvenes arquitectos cuya inventiva se afirmaba en la exposición, y cuya cabeza de fila no declarada era evidentemente De Klerk, ponía seriamente en cuestión la autoridad del programa del maestro.

El diario liberal *Algemeen Handelsblad* percibió claramente la oposición, y en un artículo del mes de noviembre concluía: «una joven generación de arquitectos ha rechazado la aplicación doctrinaria del racionalismo como algo que conduce a la monotonía y aridez, y ha llegado para restaurar la fantasía, la riqueza y lo pintoresco a su posición original». <sup>1</sup> El propio De Klerk dejaría claras las cosas en la nota que envió al año siguiente al *Bouwkundig Weekblad* cuando el periódico le preguntó su opinión acerca de Berlage. <sup>2</sup> Reconociendo que la influencia del maestro había sido importante en cuanto a la «purificación de la profesión», De Klerk recalca que «su esfera de actividad tenía unos límites demasiado restringidos, era exclusivamente técnica y utilitaria en exceso como para poder ser portadora de cultura»; según De Klerk, Berlage no entendía «el juego y el lenguaje de las formas», y sus obras carecían «enteramente de carácter y expresión», pues eran similares en todos los casos, sin importar la función a la que sirviesen.

Ese mismo año 1916, en un artículo contenido en un volumen editado para celebrar el 60º cumpleaños de Berlage, el arquitecto Jan Gratama agrupaba a los jóvenes vanguardistas bajo la denominación de ‘Escuela de Ámsterdam’, y veía que...

1. Manfred Bock, “The re-discovery of the Amsterdam School and the architecture of Michel de Klerk”, en Manfred Bock, Sigrid Johannis y Vladimir Stissi, *Michel de Klerk: architect and artist of the Amsterdam School, 1884-1923* (Róterdam: NAI Publishers, 1997), página 9.

2. Todo el documento está reproducido en Sigrid Johannis, “Unity, movement and space”, en Bock, Johannis y Stissi, *Michel de Klerk*, página 48.

el estilo *streamline moderne* en los Estados Unidos, y a la que el mismísimo Wright daría el espaldarazo con su arquitectura dinámico-curva posterior a 1930. De una manera u otra, la Escuela de Ámsterdam se encuentra siempre en el origen de estos desarrollos, que consciente o inconscientemente perseguían los mismos objetivos: humanizar una arquitectura programáticamente industrializada y encontrar una imagen simbólica apropiada para la ciudad del siglo xx.



El término ‘expresionismo’ se aplicó por primera vez a la arquitectura en 1913, en un artículo en el que el crítico Adolf Behne analizaba la obra visionaria de su colega y amigo Bruno Taut. Para Behne, este término no implicaba capricho emocional ni locura, sino una comprensión de la realidad esencialmente espiritual: «el expresionista penetra el centro de la naturaleza, y solamente cuando lo ha experimentado verdaderamente su alma comienza a crear».<sup>1</sup> Éste es el tema fundamental de toda la arquitectura expresionista, y resuena tanto en los escritos del propio Taut como en las cartas de Erich Mendelsohn o en los textos programáticos elaborados por Walter Gropius tras la I Guerra Mundial; tanto en las declaraciones de Rudolf Steiner –quien se refería continuamente al significado interno *oculto* tras las formas de la arquitectura– como en los apuntes teóricos de Hugo Häring, quien reclamaba la «intuición de lo esencial» (*Wesensschau*) en su artículo de 1925 “Wege zur Form” (‘En camino hacia la forma’).

La exteriorización de esa intuición trascendental es el verdadero motor de la obra de los principales arquitectos expresionistas (Erich Mendelsohn, Bruno y Max Taut, Hans Scharoun, Hans y Wassili Luckhardt, Fritz Höger, Bernhard Hoetger, Rudolf Steiner, Dominikus Böhm, Otto Bartning y, en ciertos aspectos, Walter Gropius, Hugo Häring, Hans Poelzig, Wilhelm Kreis, Paul Bonatz y Peter Behrens), cuya producción se compone por igual de edificios construidos, de proyectos no realizados y de puras fantasías visionarias (figura 3.1), además de escritos y manifiestos, todos ellos de gran interés para la historia de las ideas arquitectónicas. «Habitualmente se escribe despectivamente sobre todo esto como de una aberración nacida en el Berlín de la posguerra,» –escribía Reyner Banham en un artículo sobre los inicios del Expresionismo– «pero si lo fue, fue una aberración que fascinó a toda una generación, y debe haber en ello más de lo que parece.»<sup>2</sup> En su obra más importante, *Theory and design in the first machine age*, el propio Banham había considerado que el Expresionismo era una extraña anomalía antimoderna, y hubo que esperar a los años 1970 para que algunos estudiosos aislados comenzasen a observarlo sin prejuicios.<sup>3</sup>

«Recuerdo mi asombro ante la arbitraria manera en que los historiadores de la arquitectura moderna dejaban de lado completamente una época a la que habían pertenecido sus propios héroes», relataba Wolfgang Pehnt en *Die Architektur des Expressionismus*,

1. Manfred Speidel, “Bruno Taut and Berlin architecture from 1913 to 1923”, en Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues y Paul Kahlfeldt (edición), *City of architecture, architecture of the city: Berlin 1900-2000* (Berlín: Nicolai, 2000), página 106.

2. Reyner Banham, “The glass Paradise”, en Nikolaus Pevsner y J.M. Richards (edición), *The anti-rationalists* (Londres: The Architectural Press, 1973), página 188 (edición 1976).

3. Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age* (Londres: The Architectural Press, 1960); primera versión española: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1965).



3.21. Haus Atlantis, la escalera principal, en su estado original.

Pero el elemento más notable de la Haus Atlantis es la escalera principal, cuyo efecto de túnel ascendente queda realizado por tres pilares metálicos huecos que contienen una iluminación oculta (figura 3.21). El caracol flotante de hormigón está agujereado por secciones circulares de pavés incrustadas en los propios peldaños; las barandillas y el cilindro de paredes que contienen la escalera están perforados también por composiciones cromáticas de pavés redondo y cuadrado; y la escalera misma se abraza estrechamente a los pilares, mientras éstos aparecen disueltos y retroiluminados, en una de las imágenes más expresivas y al mismo tiempo más futuristas de todo el periodo de entreguerras.<sup>18</sup>

Como muchos arquitectos y artistas modernos de la época, Hoetger se afilió al partido nazi y ofreció sus capacidades visionarias y su primitivismo torvo y ominoso a los nuevos cruzados milenaristas. Y, como ocurrió también en la mayoría de los otros casos, se encontró con el desprecio del partido y con la embarazosa circunstancia de ser considerado nada menos que un artista *degenerado*.

18. La fachada principal de la Haus Atlantis fue destruida en 1944; en 1965 fue reconstruida de una manera muy libre por el artista expresionista Ewald Mataré; el alzado de Hoetger se perdió por completo. Muchos de los imaginativos y ultramodernos interiores se perdieron también en la guerra, pero la escalera principal y la Himmelssaal se conservan y posteriormente fueron cuidadosamente restauradas.

## Zigurats para el progreso colectivo

Antonio Sant'Elia abrió su estudio en Milán en 1912, poco después de terminar la carrera; era un joven culto y apasionado, y estaba muy al tanto de los avances coetáneos de la arquitectura; mostraba un interés especial por las tendencias del diseño moderno derivadas de la 'escuela de Wagner' (*Wagnerschule*), pero también se sentía atraído por los imponentes rascacielos norteamericanos. Por otro lado, también era nacionalista e irredentista; en 1915 se alistó voluntario en el ejército italiano para luchar contra los austriacos, y murió el año siguiente en el frente de Gorizia; tenía 28 años, y sólo había llegado a construir una pequeña villa pintoresca.

A lo largo de tres años, entre 1912 y su marcha hacia el frente, Sant'Elia realizó una serie de bocetos y perspectivas arquitectónicas y urbanas de gran fuerza plástica, tan sugerentes, a decir verdad, que lo llevarían a la fama y lo convertirían en un verdadero mito para los arquitectos fascistas posteriores. Sus dibujos se presentaron por primera vez en la exposición del grupo Nuove Tendenze, celebrada entre mayo y junio de 1914 y organizada por Giulio Ulisse Arata, maestro del estilo Liberty. En el famoso *Messaggio*, supuestamente escrito por Sant'Elia, que aparecía en el catálogo de la exposición, se anunciaba un nuevo modelo de monumentalidad, «todavía embrionario y oscuro», pero directamente relacionado con «la fascinación de las masas» y las actividades colectivas e industriales, además del «dinamismo» de los nuevos medios de transporte. En este texto iluminado, el autor confiaba ciegamente en el poder de las máquinas y de la industria, de la organización del trabajo y la transformación continua, para producir una suerte de *pathos* o de argumento en la vida moderna, para dotarla de un espíritu nuevo; y rechazaba expresamente «la arquitectura clásicamente solemne, hierática, teatral, decorativa, monumental o placentera», «las líneas perpendiculares y horizontales, las formas cúbicas y piramidales, estáticas, graves, opresivas y absolutamente extrañas a nuestra nueva sensibilidad».<sup>1</sup>

Sin embargo, los dibujos y los proyectos de Sant'Elia muestran compromisos muy significativos con una idea atávica de monumentalidad, y exhiben una preferencia muy marcada por la forma de la pirámide o el zigurat. Los *Dinamismi* ('dinamismos') de 1913 son formas hieráticas y estáticas de pirámides truncadas, aunque ciertamente sin decoración y asociadas de manera intuitiva con tipos edificatorios industriales (¿silos, fábricas, centrales eléctricas?;

1. Véase Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age* (Londres: Architectural Press, 1960); primera versión española: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1965); segunda edición: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* (Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 1985), páginas 133-137 de esta última edición. Véase también Esther da Costa Meyer, *The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1995), páginas 141-168.



## El clasicismo ‘progresivo’ de Lutyens y Plečnik

### Edwin Lutyens y el ‘modo elemental’

«Aunque Lutyens hubiese muerto cuarenta años antes –en, digamos, 1904–, se le recordaría hoy como el proyectista de casas más brillante de su generación», afirma Gavin Stamp.<sup>1</sup> En aquel momento, en efecto, Edwin Landseer Lutyens (1869-1944) tenía en su haber una serie de casas de campo inusualmente ingeniosas, cuya originalidad espacial y calidad constructiva le hicieron destacar rápidamente. «Hacia 1906», según Henry-Russell Hitchcock, «Lutyens se convierte en el principal arquitecto inglés de su generación»,<sup>2</sup> y su obra rivalizaba con ventaja con la de Richard Norman Shaw, Charles Francis Annesley Voysey o Charles Rennie Mackintosh. El prestigio de Lutyens era grande incluso fuera de su propio país. En su libro *Das englische Haus* (1904),<sup>3</sup> Hermann Muthesius le había reconocido como el verdadero heredero de Shaw; y tras la muerte de Lutyens en 1944, Frank Lloyd Wright escribió una nota necrológica en la que declaraba abiertamente su admiración por las casas de campo de su colega.

Pero el trabajo de Lutyens dentro de la tradición del pintoresquismo inglés –que culminaría con su colaboración en la creación del Hampstead Garden Suburb (1908), según el modelo de la ‘ciudad jardín’– únicamente constituye la primera parte de su obra (figura 5.1). Paradójicamente, fue gracias a su reinención del lenguaje monumental del clasicismo en la segunda década del siglo XX como Lutyens daría con un estilo completamente intransferible y personal, que fue percibido por sus contemporáneos como inequívocamente moderno. Durante décadas, la arquitectura clasicista de Lutyens fue la principal inspiración para los estudiantes y arquitectos ingleses; incluso la contemplaron con reverencia los funcionalistas del grupo MARS (Modern Architectural Research), entre ellos John Summerson, quien reconoció esta admiración perenne de la manera más llana y directa: «el hecho es que estuvimos siempre sobrecogidos por este hombre de genio.»<sup>4</sup>

El primer biógrafo de Lutyens, Christopher Hussey, acuñó la expresión *elemental mode* para referirse a este segundo estilo del arquitecto,<sup>5</sup> y Stamp fue aún más lejos al afirmar que, por encima de la utilización de elementos concretos del lenguaje clásico histórico, «lo que interesaba a Lutyens era la geometría tridimensional de las formas arquitectónicas, la composición por planos y la de-

1. Gavin Stamp, *Edwin Lutyens: country houses, from the archives of ‘Country Life’* (Londres: Aurum, 2001), página 8.

2. Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries* (Harmondsworth: Penguin Books, 1958 y siguientes); versión española: *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Cátedra, 1981), página 406.

3. Hermann Muthesius, *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtungen und Innenraum* (Berlín: [Ernst Wasmuth], 1904-1905).

4. Gavin Stamp, “The rise and fall and rise of Edwin Lutyens”, *The Architectural Review* (Londres), volumen CLXX, número 1017, noviembre 1981, página 311.

5. Véase Christopher Hussey, *The life of Sir Edwin Lutyens* (Londres: Country Life / Nueva York: Scribner, 1950).

sados a los muros e impostas de variadas longitudes: todo ello hace vibrar el caserío y proporciona cierta ilusión de heterogeneidad y desgaste noble creado por el paso del tiempo, al modo de la pequeña ciudad crecida en la Edad Media dentro del Palacio de Diocleciano en Spalato (Split).

Este proyecto es el perfecto paradigma de la síntesis lograda por Plečnik entre una atmósfera atemporal y el servicio a la sociedad moderna; entre la escala de la vida cotidiana y el sentido de lo trascendente e inefable, que sigue el paso a la arquitectura desde el principio de los tiempos.

## El clasicismo diagramático en Berlín y París

En el último capítulo de *The classical language of architecture*, un libro didáctico compuesto a partir de una serie de charlas radiofónicas emitidas en 1963,<sup>1</sup> John Summerson trataba de rastrear la línea de la arquitectura clásica bien entrado el siglo xx; y sin alejarse mucho de la versión ortodoxa aceptada en aquellos momentos, sugería que los más sólidos representantes del clasicismo en los inicios de dicho siglo habían sido sin duda Peter Behrens y Auguste Perret. Summerson se refería brevemente a la fábrica de turbinas de la AEG, en Berlín, la obra más celebrada de Behrens, y al Ministerio de Marina construido por Perret en París, y concluía su examen de este modo:

En estos edificios de dos maestros del Movimiento Moderno tenemos dos declaraciones referentes a la posible interpretación del lenguaje clásico en los términos del acero (Behrens) y del hormigón armado (Perret). Edificios como éstos reclamaban en su tiempo una nueva libertad, no relacionada con órdenes concretos, pero estrechamente relacionada todavía con los ritmos y la disposición general de la arquitectura clásica. No había razón alguna para que esta especie de clasicismo diagramático no prevaleciera indefinidamente como medio de expresión de las nuevas construcciones.<sup>2</sup>

En esta recapitulación se perciben las influencias de la historiografía reciente, que Summerson conocía bien y cuyas tesis en parte suscribía. Pero esta reflexión también apunta hacia un fenómeno interesante en sí mismo: el *clasicismo diagramático*, que podría haberse convertido fácilmente en el lenguaje universal de la segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, en la arquitectura de Behrens y Perret no solamente encontramos «los ritmos y la disposición general de la arquitectura clásica», sino también su completo aparato gramatical, pues ambos arquitectos eran clasicistas de una manera plenamente consciente.

### Peter Behrens y la herencia de Karl Friedrich Schinkel

La obra de Peter Behrens es mucho más conocida y ha sido más investigada que la de la mayoría de los otros autores de los cuales se habla en este libro. Esto se debe sin duda al hecho de haber sido

1. John Summerson, *The classical language of architecture* (Londres: Methuen, 1963; edición revisada y aumentada: Londres: Thames and Hudson, 1980); versión española: *El lenguaje clásico de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974; edición ampliada: 1984 y siguientes).

2. *Ibidem*, página 139 de la edición ampliada.







7.1. Luigi Filocomo, Giovanni Muzio dialoga con Vitruvio, 1940.

Entre el final de la Primera Guerra Mundial y el principio de la Segunda, la arquitectura italiana vivió una de las épocas más fértiles y creativas de su historia, y el lenguaje del clasicismo, renovado, tuvo en ella un papel determinante. Los historiadores de la arquitectura italiana continuarán discutiendo eternamente sobre la verdadera influencia que la dictadura fascista (1922-1943) ejerció sobre el desarrollo de las distintas tendencias, pero desde el punto de vista adoptado en este libro resulta suficiente afirmar que la arquitectura italiana de aquellos años puede incluirse *grosso modo* dentro de la tendencia general europea hacia el clasicismo ‘desnudo’ o ‘progresivo’. De hecho, la influencia del clasicismo era tan poderosa en Italia que ni siquiera los arquitectos ‘de vanguardia’ lograron desligarse de ella.

En uno de los extremos de la escena arquitectónica fascista se encuentra ese estilo específicamente italiano, aunque un tanto indefinido, que se conoce como Novecento, y cuyo mejor representante práctico y teórico es el arquitecto milanés Giovanni Muzio. Las ideas de Muzio son muy reveladoras y contribuyen a explicar por extensión el clasicismo subyacente que se aprecia incluso en las actitudes más vanguardistas de los polemistas del funcionalismo. En su artículo más importante, “Alcuni architetti d’oggi in Lombardia” (1931), Muzio se refería a las obras recientes realizadas dentro de los nuevos parámetros clásicos, y rechazaba el «individualismo exagerado y arbitrario» que lastraba la arquitectura ecléctica y *floreale* tanto como el racionalismo tecnológico de ingenieros y futuristas. Muzio explicaba en su texto que, si bien la parte ingenieril de la arquitectura era sin duda importante, «el orden metafísico debe gobernar la obra. Por tanto, el espíritu que guía a los artistas debe ser uniforme, y esta disciplina no puede ser sino clásica»; el ideal subyacente a estas consideraciones era el de la *assoluta italianità*.<sup>1</sup>

Esta idea de la ‘italianidad’ (figura 7.1) se había asentado en la mente de Muzio durante la I Guerra Mundial, cuando fue destinado a la región del Véneto, justamente después de acabar sus estudios de arquitectura; allí pudo conocer y visitar detenidamente la arquitectura realizada en el siglo XVI por Andrea Palladio y Michele Sanmicheli, además de conocer Vicenza, Verona, Venecia y otros lugares impregnados de historia y tradición clásica. En 1919, Muzio fue destinado a París y desde allí viajó por Francia, Bélgica, Ingla-

1. Dennis P. Doordan, *Building modern Italy: Italian architecture 1914-1936* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1988), página 30.

en mayo de 1934) tanto como de exigir un enfático monumentalismo o declarar la primacía de unos vagos valores ‘italianos’ relacionados con la Antigüedad clásica; y mantenía relaciones cordiales con representantes de todas las tendencias. Aparte de esto, hay que decir que todos los arquitectos importantes de la época fueron declaradamente fascistas, y no sólo simpatizantes del régimen, sino ideólogos convencidos y propagandistas activos, mucho más, en todo caso, de lo que Albert Speer lo fue jamás con respecto a la ideología del nazismo. La nómina de fascistas orgullosos –convencidos de que el régimen de Mussolini era la gran fuerza modernizadora que esperaban– incluye a Terragni, Libera, Portaluppi, Michelucci, Ridolfi, Ponti, Muzio, Piacentini y también a Pagano; Moretti acompañó al Duce a la República de Salò y Mazzoni ratificó su fe fascista incluso después de acabada la guerra. Todo esto, como en el caso de los arquitectos nazis, tiene poca relación con la calidad de sus respectivas arquitecturas, pero sorprende comprobar lo indulgente que ha sido la historiografía con los arquitectos fascistas cuya inclinación estética se escoraba hacia el lenguaje funcionalista.

## Hugh Ferriss y la ley de zonificación de Nueva York

Hugh Ferriss fue uno de los visionarios más influyentes de la arquitectura del siglo xx. Nacido en St. Louis (Misuri), en 1889, estudió arquitectura en la Washington University de su ciudad natal y se trasladó a Nueva York en 1912; obtuvo un empleo como dibujante en el estudio de Cass Gilbert, a tiempo para participar en el diseño de los detalles del edificio Woolworth. Ferriss disfrutaba tanto dibujando vistas de ciudades y edificios que en 1915 decidió renunciar al ejercicio profesional de la arquitectura e independizarse como ‘perspectivista’, un oficio al que dedicaría toda su vida y que le convertiría en uno de los grandes protagonistas de la época dorada del rascacielos.

Justamente en 1916, cuando Ferriss acababa de establecer su propio estudio, se aprobó la primera ‘ley de zonificación’ de Nueva York (1916 Zoning Resolution), que sería adoptada posteriormente por un centenar de ciudades estadounidenses. Ferriss fue el primer proyectista que otorgó una forma propiamente arquitectónica a las exigencias de la nueva ley, indicando así el camino que se abriría para los rascacielos. La revelación se produjo cuando el respetado arquitecto y urbanista Harvey Wiley Corbett reclutó a Ferriss para ilustrar una serie de diagramas que estaba realizando en torno a los posibles efectos prácticos derivados de la ley. La colaboración del ‘visualizador’ se plasmó en «los dibujos sin duda más importantes de la carrera de Ferriss, tanto por su impacto en su propia trayectoria artística como por su influencia en la arquitectura coetánea»,<sup>1</sup> unos dibujos que pueden considerarse el nacimiento del *setback style*, el ‘estilo retranqueado’. Corbett se dio cuenta enseguida de la importancia que tendrían los dibujos: Ferriss fue el primero en proponer una monumentalidad propia e *inherente* a la forma misma del rascacielos, más allá de las tentativas de composición por piezas que se remontan a la época de Louis Sullivan.<sup>2</sup>

Expuestos en febrero de 1922 en la exposición anual de la Architectural League de Nueva York, los dibujos fueron muy alabados por los críticos y más adelante se exhibieron en otras ciudades estadounidenses; por ejemplo, estuvieron expuestos en Chicago mientras los arquitectos que se presentaban al concurso del *Chicago Tribune* trabajaban en sus proyectos. El 19 de marzo de ese mismo año recibieron su consagración al publicarse en *The New York*

1. Carol Willis, “Drawing towards Metropolis”, en Hugh Ferriss, *The metropolis of tomorrow* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1986), página 156.

2. Paul Goldberger, “Hugh Ferriss: in perspective”, en Jane Ferriss Leich, *Architectural visions: the drawings of Hugh Ferriss* (Nueva York: Whitney Library of Design, 1980), páginas 37-38.



8.26. Raymond Hood,  
'Manhattan 1950':  
centro comercial con  
torres en las cuatro  
esquinas de un cruce.

rediseñaba la cuadrícula de Manhattan de manera que su equivalencia y homogeneidad se veía superada por la colocación, en puntos regularmente espaciados, de 38 *montañas* escalonadas que focalizaban las actividades de la ciudad. En este caso, las torres principales se situaban en las cuatro esquinas de la intersección entre dos calles, de modo que la cuadrícula, de hecho, se ve reforzada por los enormes cañones verticales (figura 8.26); el perfil de la *montaña* descendía progresivamente hasta disolverse en los volúmenes bajos del tejido preexistente. No obstante, la construcción de las *montañas* supondría una importante reorganización de las parcelas de la cuadrícula, la destrucción de muchos edificios, y una jerarquización visual y funcional impuesta como algo acabado. Y sin embargo, este proyecto colosal estaba pensado para materializarse al cabo de tan sólo veinte años, en un ejercicio de conciliación entre las visiones utópicas y la realidad urbana y material del lugar donde ambas cosas iban a concretarse. «La congestión se ha eliminado de las calles y ahora es engullida por la arquitectura. [...] Manhattan es ahora una tranquila llanura metropolitana marcada por los universos autosuficientes de las 'montañas'.<sup>32</sup> Ésta es también, en efecto, la metrópolis del futuro imaginada por Ferriss.

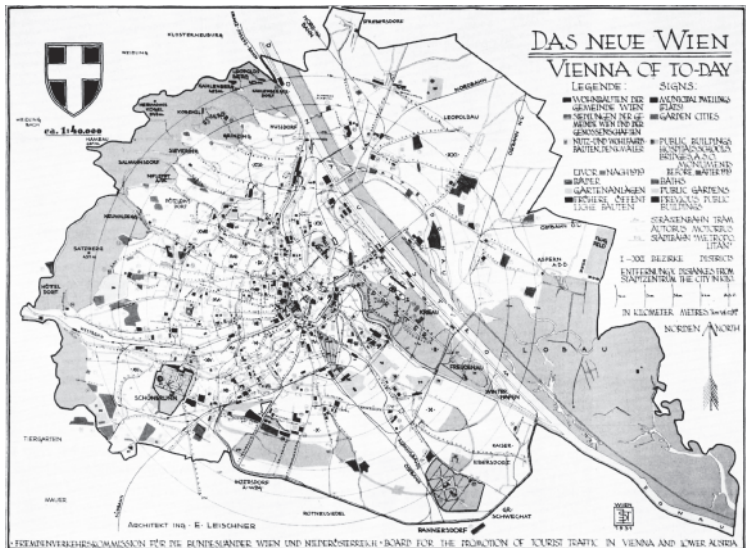
La crisis de 1929 supondría una interrupción catastrófica en la evolución arquitectónica de Manhattan, y nunca se llegará a saber en qué medida se habrían podido hacer realidad las audaces propuestas de Hood y de sus colegas visionarios. El conjunto del Rockefeller Center ha quedado como la muestra más ambiciosa y completa del *monumentalismo de la congestión*, uno de los capítulos más singulares del pensamiento arquitectónico del siglo XX.

32. Koolhaas, *Delirio de Nueva York*, página 177.

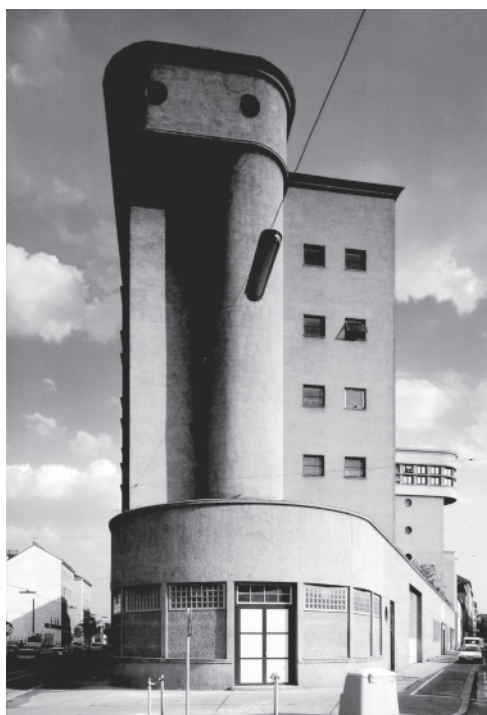
## La épica obrera de la Viena Roja

En enero de 1922, la ciudad de Viena se separó formalmente de su provincia y se convirtió en un *Land* independiente. Esta medida radical fue adoptada por el gobierno socialista de la ciudad en completo acuerdo con las áreas rurales circundantes, cuya población, predominantemente conservadora, no deseaba un gobierno de izquierdas. Entre 1925 –año en que se reformó la moneda– y 1934 –cuando la guerra civil acabó violentamente con la Viena Roja–, los socialistas tuvieron las manos completamente libres para construir en la ciudad más de 60.000 viviendas, agrupadas en bloques colectivos articulados en torno a grandes patios (figura 9.1). Este tipo arquitectónico se bautizó como *Gemeindehof* (‘bloque residencial municipal’, también llamado sencillamente *Hof*, ‘patio, corte’) y se diferenciaba de la *Siedlung* alemana en su carácter esencialmente urbano.<sup>1</sup> Los trabajadores más desfavorecidos tuvieron prioridad en la asignación de las viviendas, y los precios del alquiler se subvencionaron, de modo que los obreros peor remunerados, las personas enfermas y los mayores pudiesen tener asegurado un cobijo moderno y conveniente. Al cabo de unos cuantos años, la ciudad se adelantó de un solo golpe a las reformas sociales y arquitectónicas que habían ido madurando más lentamente en Alemania o en Holanda; pero las condiciones de este de-

9.1. Planta de la ‘nueva Viena’, 1931, con todas las iniciativas del gobierno municipal socialista.



1. Véase Benedetto Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa, 1750-1960: storia e teorie* (Roma y Bari: Laterza, 1991); versión española: *Historia del urbanismo en Europa, 1750-1960* (Madrid: Akal, 1998), página 257.



rente de fábrica y balneario, pero la influencia de las tendencias expresionistas se aprecia claramente en el escalonamiento de los volúmenes cúbicos que rematan la fachada principal.

Por su parte, la estación transformadora de la Humboldtgasse (obra de Egon Kastner y Fritz Waage, 1929) es probablemente el edificio vienés que muestra una influencia más directa de los modelos soviéticos de la época (figura 9.17). Su extraña imagen, a la vez futurista y colosal, guarda evidentes relaciones con la central eléctrica de la estación de Florencia (1931-1932), obra de Angiolo Mazzoni, y con los expresivos garajes moscovitas creados por Konstantín Mélnikov. En la Humboldtgasse, los arquitectos se enfrentaron a un solar alargado e irregular, y decidieron jugar con la iconografía de los silos y los barcos; descompusieron la masa del edificio en volúmenes divergentes, de perfiles curvos, y que ocasionalmente terminan en proas proyectadas hacia fuera.

La experiencia arquitectónica de la Viena Roja consiguió sintetizar eficazmente los caracteres inveterados de la tradición con las tendencias estilísticas más modernas; prolongó la vigencia de la estética de la Secession y las enseñanzas clásico-modernas de la escuela de Otto Wagner; abrió la puerta al Expresionismo, al Art Déco e incluso al Constructivismo plástico y expresivo que triunfaba brevemente en Rusia e ideó y llevó a la práctica un nuevo tipo de vivienda social, que combinaba el ideal colectivista con los modelos urbanos del Barroco.

9.16. Otto Nadel y Karl Schmalhofer, Amalienbad, 1923-1926: piscina de la sauna.

9.17. Egon Kastner y Fritz Waage, estación transformadora de la Humboldtgasse, 1929.

El término ‘art déco’ fue establecido en 1968 por el historiador inglés Bevis Hillier. Él fue el primero que agrupó una serie de obras dispares del periodo de entreguerras dentro de los márgenes de este estilo concreto, al tiempo que exploraba sus conexiones con distintas tradiciones y tendencias. En su libro *Art Deco of the 20s and 30s*,<sup>1</sup> Hillier definía esta corriente como «un estilo resueltamente moderno que se desarrolló en los años 1920 y alcanzó su apogeo en los 1930 [...], que se inclinaba hacia la simetría más que hacia la asimetría, hacia lo rectilíneo más que hacia lo curvilíneo; que respondía a las demandas planteadas por la máquina y los nuevos materiales [...] y a los requerimientos de la producción en serie».<sup>2</sup> Esta definición del Art Déco parecía sabiamente flexible, pero también era demasiado vaga, y el propio Hillier se vio obligado a ajustarla en publicaciones posteriores. La propia expresión ‘art déco’ (o ‘arts déco’) no era realmente nueva, pues se había utilizado en ocasiones como abreviatura del estilo asociado con la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas celebrada en París en 1925. Pero Hillier dio a esa denominación un contenido coherente, la eligió entre otras posibles (‘art moderne’, ‘jazz style’, etcétera) y consiguió que se aceptase de una manera irreversible.

Poco tiempo después, en 1974, Ada Louise Huxtable, en su tribuna del *The New York Times*, se refería con evidente deleite a la «avalancha del Art Déco» o, dicho de otro modo, a la virtual reaparición de un estilo que nunca había sido declarado como tal, y cuyas obras habían permanecido olvidadas durante el tercer cuarto del siglo xx. Huxtable se había dejado fascinar por «el inmenso placer visual de su fantástico mundo de zigurats, rayos de sol, zigzags, olas, triángulos escalonados, máquinas estilizadas, sugerencias abstractas de energía y velocidad, y las exóticas maravillas naturales de las cascadas, tortugas, cóndores y palomas»; pero también consideraba que «el Art Déco, o *style moderne*, debe tomarse en serio. [...] Nunca un estilo ha sido tan descuidado, infravalorado, incomprendido o ridiculizado; ningún otro estilo ha sido tan vulnerable a las excavadoras, a las reformas indignantes o al desprecio de los estudiosos contemporáneos».<sup>3</sup> A lo largo de los años 1970, no hubo ciudad importante de los Estados Unidos que no se viese enriquecida por su ‘sociedad del Art Déco’, y en un periodo muy breve se protegieron toda clase de edificios de este estilo: desde los

1. Bevis Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s* (Londres: Studio Vista, 1968).

2. Tim Benton, “Art Deco architecture”, en Charlotte Benton, Tim Benton y Ghislaine Wood (edición), *Art Deco 1910-1939* (Londres: Victoria & Albert Publishing, 2010), página 17.

3. Ada Louise Huxtable, *On architecture: collected reflections on a century of change* (Nueva York: Walker & Company, 2008), páginas 139-140.





«Somos afortunados de que Adolf [Hitler] no mostrase demasiado entusiasmo por el escalope vienés (*wiener Schnitzel*), pues de lo contrario habría sido desterrado, al igual que la arquitectura clásica, de los países germanos», afirmaba Hans Hollein en 1978, en un encuentro de arquitectos celebrado en Darmstadt. Pocos años después, en 1985, Leon Krier recogía la anécdota en un libro inevitablemente polémico sobre la obra de Albert Speer, donde formulaba el problema de la arquitectura nazi de un modo aún más directo: «¿puede un criminal de guerra ser un gran artista?».<sup>1</sup>

En su sentido profundo, esta pregunta no sólo alude a los arquitectos que trabajaron para el régimen nacionalsocialista, sino también a los que prosperaron bajo el Fascismo italiano, muchos de ellos alabados en las historias de la arquitectura moderna, así como a los arquitectos del Movimiento Moderno que intentaron contemporizar con el Nazismo y el Estalinismo, y también a las decenas de pintores, escritores, músicos y filósofos que fueron partidarios de Hitler y, sin embargo, son reconocidos como importantes artistas y pensadores.

La suposición de que la arquitectura construida por el Tercer Reich carecía de interés o calidad se ha asumido de manera automática en las historias de la arquitectura moderna, pero nunca ha quedado demostrada de manera convincente. Los distintos proyectos y estilos nazis apenas se han estudiado, pues un potente anatema moral parece hacer superfluo el esfuerzo. Sin embargo, durante los poco más de diez años en que Adolf Hitler estuvo en el poder se construyeron por toda Alemania numerosos edificios monumentales, y parece sencillamente imposible que todos ellos fueran malos.

Buen número de arquitectos de vanguardia abandonaron Alemania a lo largo de los años 1930, pero la mayoría de los protagonistas de la República de Weimar continuaron trabajando en su país. A pesar del enrarecimiento progresivo del ambiente artístico y cultural, el Tercer Reich pudo contar con una serie de importantes profesionales dispuestos a prosperar bajo su manto. Entre los arquitectos favorecidos o aceptados por el gobierno nazi se contaban talentos tan diversos y reconocidos como Paul Ludwig Troost, Paul Bonatz, German Bestelmeyer, Peter Behrens, Wilhelm Kreis o Emil Fahrenkamp, todos los cuales habían desarrollado ya una obra importante antes de 1933; y también Albert Speer, Ernst Sagebiel,

1. Léon Krier, *Albert Speer: architecture, 1932-1942* (Bruselas: Archives d'architecture moderne, 1985; 2ª edición: Nueva York: The Monacelli Press, 2013), página 219.



## El Realismo Socialista en Moscú

En 1937, el pintor soviético Yuri Piménov creó una de las imágenes más populares de la época estalinista con su cuadro *La nueva Moscú* (figura 12.1). En esta representación vibrante, el espectador contempla el escenario urbano de la capital rusa desde la parte trasera de un coche conducido por una mujer. La holgada anchura de las nuevas calles y el carácter palaciego de los grandes bloques de viviendas se perciben a través de una cambiante luz blanca, y los contornos desvaídos de las cosas denotan un mundo en movimiento. Los avances sociales, la tecnología y la circulación moderna son temas evidentes en este cuadro, que exalta las grandes transformaciones realizadas bajo la férrea dictadura de Iósif Stalin.

De hecho, la época estalinista se puede identificar directamente con la modernización general de la vida rusa, un proceso traumático y gigantesco que implicó un enorme sufrimiento para la población y que sólo pudo acometerse desde la estructura de un estado autoritario. Naturalmente, la arquitectura desempeñó un importante papel en esta ambiciosa transformación, pero la compleja naturaleza de ese papel se ha malinterpretado intencionadamente en las historias de la arquitectura moderna. Según Leonardo Benevolo, por ejemplo, la arquitectura estalinista fue un lamentable

12.1. Yuri Piménov, *La nueva Moscú*, 1937.



dores de la arquitectura del estalinismo. En 1953 fue invitado a la Unión Soviética junto con un grupo de arquitectos ingleses, y la visita dejó en él una marca profunda. En un artículo de 1956 en el que recordaba la experiencia, hablaba de los «artículos de mercería», las «páginas irrelevantes de un catálogo de albañil» y de la «teatralidad insignificante» de la arquitectura de la era de Stalin. Pero también apuntaba que algunos de los edificios estalinistas eran «capaces de formar –en virtud de unos trazados vigorosamente concebidos, de un uso prodigioso de los espacios abiertos y de una escala imponente– conjuntos grandiosos y ordenados cuyo impacto no olvidan fácilmente los arquitectos occidentales».<sup>29</sup> La arquitectura estalinista fue el último ‘gran estilo’ clásico en desaparecer en la historia de la arquitectura moderna. Pero con él no desapareció la necesidad de hacer hablar a los edificios en un idioma simbólico y elocuente.

29. John Allan, Berthold Lubetkin: *architecture and the tradition of progress* (Londres: RIBA Publications, 1992), página 530.

## Conclusiones

*Cada estilo representa para la Humanidad –que lo creó desde sus necesidades psíquicas– un máximo de felicidad. Esta idea debe guiar, como premisa principal, todo estudio histórico-artístico objetivo.*

Wilhelm WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908.

En la década de 1910 se produjeron una serie de movimientos arquitectónicos renovadores que marcaron claramente sus diferencias con respecto a las tendencias anteriores. En algunos países, la ruptura adoptó la forma de un movimiento de vanguardia y vino acompañada de revistas críticas y manifiestos; es el caso del Cubismo Checo, de la Escuela de Ámsterdam, del Futurismo italiano o del polimorfo Expresionismo alemán, estilos que pueden agruparse colectivamente como la facción *expresionista* de la nueva arquitectura del siglo xx. El objetivo de la ira de los jóvenes integrantes de estos movimientos era el viejo *establishment* arquitectónico, dividido a partes iguales entre el ‘historicismo’ y el ‘racionalismo’, dos tendencias no necesariamente antitéticas, pero que se habían vuelto aborrecibles a causa de su continuo predominio. Para los nuevos arquitectos modernos, el historicismo suponía una imperdonable renuncia a la originalidad y una detestable esclavitud que les ataba a principios anacrónicos, mientras que el racionalismo implicaba una renuncia aún más ominosa a los valores artísticos y espirituales.

Una segunda ruptura con respecto a las grandes tendencias decimonónicas surgió del «desarrollo de nuevas formas arquitectónicas a partir de la abstracción y la reelaboración de elementos clásicos», un fenómeno que, tomado ampliamente y sin hacer distinciones, puede considerarse la tendencia arquitectónica esencial de la primera mitad del siglo xx, en opinión de Gavin Stamp.<sup>1</sup> El conjunto de la arquitectura clasicista construida entre 1910 y 1940 no solamente constituye uno de los capítulos más originales, vitales y prolíficos en la historia de una tradición que se remonta al menos hasta Filippo Brunelleschi, sino que supuso una de las fuentes más efectivas de modernización del lenguaje arquitectónico hasta la II Guerra Mundial. En este libro se han recogido y agrupado buen número de arquitectos clasicistas modernos bajo denominaciones generales como ‘clasicismo progresivo’, ‘clasicismo diagramático’, ‘clasicismo autoritario’, ‘realismo socialista’, ‘metafísica’ o ‘Nove-

1. Gavin Stamp, “Lutyens e il classicismo progressivo”, en Giorgio Ciucci (edición), *Classicismo, classicismi: architettura Europa/America 1920-1940* (Milán: Electa / Vicenza: CtsA Andrea Palladio, 1995), página 162.

- STOMMER, Rainer (edición). *Reichsautobahn, Pyramiden des Dritten Reichs: Analysen zur Ästhetik eines unbewältigten Mythos*. Marburg: Jonas Verlag, 1982; 3ª edición 1995.
- SUMMERSON, John. *The classical language of architecture*. Londres: Methuen, 1963; edición revisada y aumentada: Londres: Thames and Hudson, 1980. Versión española: *El lenguaje clásico de la arquitectura*; Barcelona: Gustavo Gili, 1974; edición ampliada: 1984.
- ŠVÁCHA, Rotislav. *The architecture of new Prague 1895-1945*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985.
- TARKHANOV, Alexei; KAVTARADZE, Sergei. *Stalinist architecture*. Londres: Laurence King, 1992.
- TAUT, Bruno. *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis Editorial, 1997. — *Modern architecture*. Londres: The Studio; Nueva York: Boni, 1929.
- TERRAGNI, Giuseppe. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Murcia: COAAT, 1982.
- TEUT, Anna. *Architektur im Dritten Reich: 1933-1945*. Berlín, Frankfurt y Viena: Ullstein, 1967. Versión italiana consultada: *L'architettura del Terzo Reich*. Milán: Mazzota, 1976.
- VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art (MoMA), 1966. 2ª edición, revisada, 1977. Versión española: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*; Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- WATKIN, David. *Morality and architecture: the development of a theme in architectural history and theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*. Oxford: Clarendon Press, 1977. Versión española: *Moral y arquitectura: desarrollo de un tema en la historia y la teoría arquitectónicas desde el 'revival' del gótico al Movimiento Moderno*; Barcelona: Tusquets, 1981.
- WHITTICK, Arnold. *European architecture in the twentieth century*. Aylesbury, Bucks.: Leonard Hill, 1974.
- WILHIDE, Elizabeth. *Sir Edwin Lutyens: designing in the English tradition*. Londres: Pavilion, 2000.
- WILLIS, Carol. "Drawing towards Metropolis". En Hugh Ferriss, *The metropolis of tomorrow*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1986.
- WOLTERS, Rudolf. *Neue deutsche Baukunst*. Berlín: Volk und Reich Verlag, 1940. Versión bilingüe alemán-español: *La nueva arquitectura alemana*; Berlín: Volk und Reich Verlag, 1941.
- ZEVI, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Turín: Einaudi, 1950 y siguientes. Primera versión española: *Historia de la arquitectura moderna*; Buenos Aires: Emecé, 1954; edición reciente: *Historia de la arquitectura moderna*; Barcelona: Poseidón, 1980.



## Procedencia de las ilustraciones

### Cubierta

Elizabeth Wilhide, *Sir Edwin Lutyens: designing in the English tradition* (Londres: Pavilion, 2000), página 44.

### Frontispicio

Foto del autor.

### Capítulo 1

1.1: Ivan Margolius, *Cubism in architecture and the applied arts* (Newton Abbot y Londres: David and Charles, 1979), página 36.

1.2: Alexander von Vegesack (edición), *Cubismo Checo: arquitectura y diseño, 1910-1925* (Weil-am-Rhein: Vitra Design Museum, 1991), páginas 159, 169 y 47.

1.3: Wikimedia Commons: Jan Santini Aichel - Zelená Hora Drawing 01.jpg. Dominio público.

1.4-1.7 derecha: Von Vegesack, *Cubismo Checo*, páginas 66, 114, 140 y 124.

1.7 abajo: Foto del autor.

1.8: Von Vegesack, *Cubismo Checo*, página 124.

1.9: Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser, *Arquitectura del siglo XX* (Colonia: Taschen, 1991), página 88.

1.10: Von Vegesack, *Cubismo Checo*, página 121.

1.11: Foto del autor.

1.12-1.16 izquierda: Von Vegesack, *Cubismo Checo*, página 133, 104, 49, 46 y 129.

1.16 derecha: Foto del autor.

1.17 izquierda: Von Vegesack, *Cubismo Checo*, página 135.

1.17 abajo: Foto del autor.

1.18: Von Vegesack, *Cubismo Checo*, página 138.

### Capítulo 2

2.1: <http://abeontwerp.nl/wp-content/uploads/2013/05/scheepvaarthuis-amsterdam-groot.jpg>.

2.2-2.4 derecha: Fotos del autor.

2.4 izquierda: Gössel y Leuthäuser, *Arquitectura del siglo XX*, página 122.

2.5-2.6: Manfred Bock, Sigrid Johannisse y Vladimir Stissi, *Michel de Klerk: architect and artist of the Amsterdam School, 1884-1923* (Róterdam: NAI Publishers, 1997), páginas 25 y 202.

2.7: Maristella Casciato, *La Scuola di Amsterdam* (Bologna: Zanichelli, 1991), página 166.

2.8: Fotos del autor.

2.9: Gössel y Leuthäuser, *Arquitectura del siglo XX*, página 123.

*El origen y el propósito de este libro son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en él proviene del material didáctico empleado en la actividad docente e investigadora del autor. A continuación se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del 'uso razonable' (fair use) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias, y siguiendo el criterio del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual sobre 'cita e ilustración en la enseñanza'.*

- 12.8: *Construir la revolución: arte y arquitectura en Rusia, 1915-1935* (Barcelona: Fundación La Caixa / Turner, 2011), página 146.
- 12.9: <http://www.toothpicnations.co.uk/blog/wp-content/uploads/2012/01/DSCN9492.jpg>
- 12.10: *Construir la revolución: arte y arquitectura en Rusia, 1915-1935*, página 241.
- 12.11: *Vanguardia soviética, 1918-1933: arquitectura realizada* (Madrid: Lunwerg / Ministerio de Fomento, 1996), página 120.
- 12.12: <http://www.citypictures.org/r-old-city-268-old-moskow-273-lenin-old-4916.htm>.
- 12.13-12.14: Tarkhanov y Kavtaradze, *Stalinist architecture*, páginas 85 y 83.
- 12.15: Tomado de un folleto turístico.
- 12.16: <https://fotki.yandex.ru/next/users/humus777/album/441286/view/1105275>
- 12.17: Tarkhanov y Kavtaradze, *Stalinist architecture*, página 58.
- 12.18: Alessandra Latour, *Mosca 1890-2000* (Roma: Kappa, 2008), página 75 (arriba); [http://ic.pics.livejournal.com/e\\_strannik/50592391/769691/769691\\_original.jpg](http://ic.pics.livejournal.com/e_strannik/50592391/769691/769691_original.jpg) (abajo).
- 12.19: <http://3yearsinnoscow.blogspot.com.es/2011/12/metro-and-mayakovskaya-station.html>
- 12.20: <http://www.davidburdeny.com/photographs/russia-a-bright-future-2014-2015/view/1002>.
- 12.21: [http://www.adventurewomen.com/wp-content/uploads/2017/08/5.-Metro-Arbatskaya-stationiStock\\_24237728\\_LARGE-WP.jpg](http://www.adventurewomen.com/wp-content/uploads/2017/08/5.-Metro-Arbatskaya-stationiStock_24237728_LARGE-WP.jpg)
- 12.22: <http://www.destinationsdreamsanddogs.com/wp-content/uploads/2016/06/Komsomolskaya-Metro-Station-Crowds-Moscow.jpg> (izquierda); Tarkhanov y Kavtaradze, *Stalinist architecture*, páginas 113 y 171 (arriba y abajo).
- 12.23: <https://digital.wolfsonian.org/WOLF053130/00001/2j>.
- 12.24: Tarkhanov y Kavtaradze, *Stalinist architecture*, página 124.
- 12.25: Tarkhanov y Kavtaradze, *Stalinist architecture*, página 138 (arriba); Sedov, *Les sept tours de Moscou*, página 59 (abajo).
- 12.26: Sedov, *Les sept tours de Moscou*, página 83.
- 12.27: Tarkhanov y Kavtaradze, *Stalinist architecture*, página 122.



# Índice alfabético

- Abbott, Merkt & Co.: 246;  
figuras: 246;
- Academy Theater, Los  
Ángeles: 246;  
figuras: 246;
- Accademia di Scherma,  
Roma: 167, 181;
- Accademia Fascista di  
Educazione Fisica, Roma:  
166;  
figuras: 167;
- Adria, palacio: 34, 36-37, 38;  
figuras: 36;
- AEG, empresa: 138, 139;  
figuras: 141;
- AEG, fábrica alto voltaje: 138;  
figuras: 141;
- AEG, fábrica de motores  
pequeños: 138;  
figuras: 141;
- AEG, fábrica de turbinas: 137,  
138-140;  
figuras: 138, 139, 140;
- Agrigento, estafeta: 179;  
figuras: 179;
- Aichinger, Hermann: 226;  
figuras: 227;
- Alabián, Karó: 308, 314, 315,  
320;
- Alexander, Hartley Burr: 208;
- Altar de Pérgamo: 274;
- Altes Museum, Berlín: 156,  
177, 255, 274, 279;
- Amalienbad, Viena: 227-228;  
figuras: 228;
- American Radiator, edificio:  
199, 200, 241;  
figuras: 241;
- Amstellaan, fachadas: 54;  
figuras: 54;
- Ámsterdam: 18, 39-64, 336;
- Ámsterdam Oeste, barrio: 62;
- Ámsterdam Sur, barrio: 39,  
40, 53, 56, 58;  
figuras: 53, 59;
- Ámsterdam Sur, rascacielos:  
58;  
figuras: 59;
- Andreani, Aldo: 185;  
figuras: 185;
- Anis, Albert: 248;
- Anns, Kenneth: 251;  
figuras: 251;
- Antigüedad: 287;
- Ara Pacis, pabellón: 164;
- Arata, Giulio Ulisse: 85;
- Arbatskaya, estación: 325-326;  
figuras: 327;
- Arbeitsrat für Kunst: 68, 81;
- Archer, Thomas: 262;
- Archigram: 214;
- Architectura et Amicitia: 39;
- Arco de Triunfo, Alemania:  
293, 294, 295, 296, 302;  
figuras: 292;
- Art Déco: 15, 18, 34, 69, 151,  
154, 155, 201, 210, 222, 227,  
228, 229-265, 268, 295, 324,  
325, 328, 333, 336, 340;
- Art Nouveau: 40, 59, 73, 82,  
89, 113, 138, 250, 313, 337;
- Aschieri, Pascoletti, Peressutti  
y Bernardini: 189;  
figuras: 189;
- Asplund, Erik Gunnar: 155,  
336;
- Autopistas, Alemania: 289-  
291, 338;  
figuras: 289-290;
- Avenida de casas torre  
(Perret): 147;  
figuras: 147;
- Baba, colonia: 38;
- Baker, Herbert: 96, 97, 98,  
103, 104, 282, 338;  
figuras: 97;
- Balfour, Alan: 202, 205;
- Banham, Reyner: 13, 61, 65,  
89;
- Bankside, central eléctrica:  
260, 263-265;  
figuras: 263-265;
- Barje, iglesia de la Ascensión:  
129;  
figuras: 129;
- Baroda, casa: 104;
- Barr, Alfred: 236, 243;
- Barroco: 21, 22, 24, 31, 185,  
228;
- Bartning, Otto: 65, 68;
- Batavia, edificio: 250;  
figuras: 250;
- Bath: 222, 322;
- Battersea, central eléctrica:  
260-262, 263, 264;  
figuras: 260-262;
- Bauer, Leopold: 219;  
figuras: 219;
- Bauer, villa: 29;
- Bauhaus: 55, 61, 68;
- Bazin, Léon-Émile: 154;  
figuras: 154;
- BBPR: 340;
- Bebel-Hof, Viena: 226;
- Behne, Adolf: 65, 81, 202;
- Behrens, Peter: 16, 65, 78,  
137-144, 148, 226, 267, 282,  
314;  
figuras: 79, 138, 141, 142;
- Belle Époque: 19;
- Bellini, Aroldo: 168;
- Belvedere, patio: 61;
- Benevolo, Leonardo: 13, 305,  
323;
- Bentley, Ian: 22, 25;
- Berg, Max: 70;
- Berlage, Hendrik Petrus: 39-  
40, 56, 57, 58, 61, 337;
- Berlín: 18, 65, 68, 77, 137,  
138, 140, 166, 250, 269, 274,  
282, 283, 286, 291, 293-303,  
336, 338;  
figuras: 69, 78, 138, 141,  
144, 250, 279-280, 283-  
287, 291-292;
- Bernhard, Karl: 138, 139, 140;
- Bestelmeyer, German: 267;
- Betjeman, John: 254;
- Bismarck, torres: 269, 281;  
figuras: 282;
- Blaauw, C. J.: 59, 62;
- Blatthof, Viena: 219;
- Blenheim, palacio: 186;
- Blomfield, Reginald: 96, 104,  
282, 338;
- Blundell Jones, Peter: 13, 14;
- Böhm, Dominikus: 65;
- Bolsa, Ámsterdam: 39;
- Bonatz, Karl: 291;  
figuras: 291;
- Bonatz, Paul: 65, 81, 267, 269,  
282, 290;  
figuras: 269;
- Borromini, Francesco: 162,  
186;
- Boterenbrood, Jan: 59;
- Boullée, Étienne-Louis: 134,  
177, 280, 282, 293;
- Bourke-White, Margaret: 232-  
233;  
figuras: 233;
- Bramante, Donato: 61;
- Brancusi, Constantin: 57, 118;
- Braque, Georges: 22;

Colección **Estudios Universitarios de Arquitectura**

*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

**Miguel Ángel Aníbarro**

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

**César Bedoya**

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

**Juan Bordes**

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Profesor Titular 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

**Jaime Cervera**

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

**Juan Antonio Cortés**

Catedrático del Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid · UVA

**Ana Esteban Maluenda**

Profesora Titular Interina del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**José Fariña**

Catedrático del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Luis Fernández-Galiano**

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM  
Director de las revistas *AV Monografías*, *Arquitectura Viva* y *av proyectos*

**Justo Fernández-Trapa de Isasi**

Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
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)

*Asesores (continuación)*

**Emilia Hernández Pezzi**

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

**José María de Lapuerta**

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

**Josep Maria Montaner**

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

**Javier Ortega**

Catedrático del Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Roberto Osuna**

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

**Julio Pozueta**

Profesor Titular del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**David Rivera**

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

**Francisco Rodríguez de Partearroyo**

Experto en infografía arquitectónica  
Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1974-1989)

**Gabriel Ruiz Cabrero**

Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
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

**Macarena de la Vega**

Máster en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura · UPM  
Centre for Creative and Cultural Research · Universidad de Canberra, Australia

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

Colección **Estudios Universitarios de Arquitectura**

1



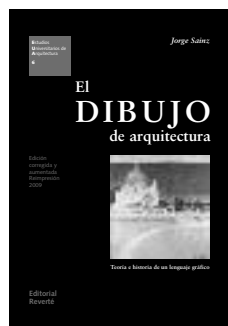
5



2



6



3



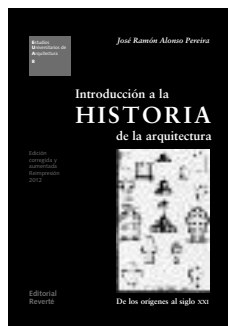
7



4



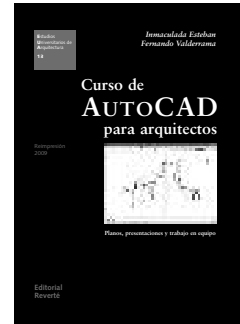
8



9



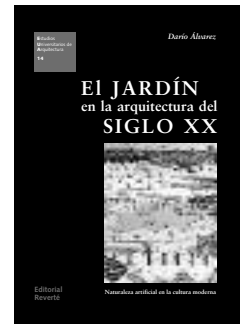
13



10



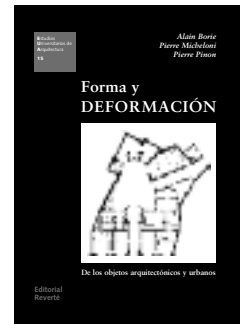
14



11



15



12



16



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

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

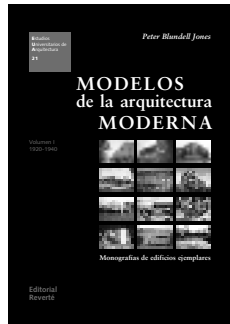
ISBN: 978-84-291-2120-9

402 páginas · 1.162 ilustraciones (246 en color)

Edición electrónica

ISBN: 978-84-291-9274-2

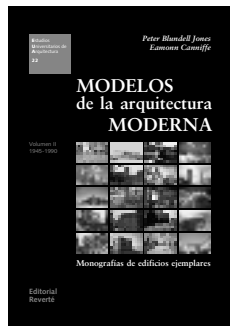
21



*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)

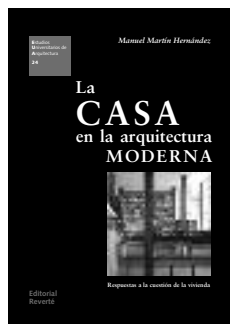
23



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

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

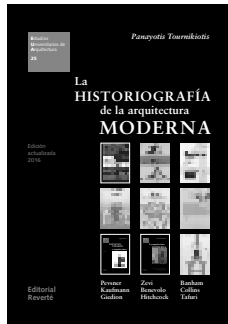
24



*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**

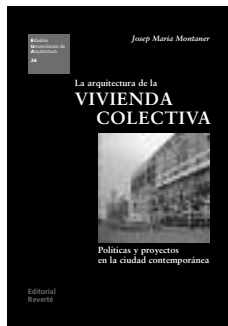
Pevsner, Kaufmann, Giedion, Zevi, Benevolo, Hitchcock, Banham, Collins, Tafuri

Edición actualizada 2016

ISBN: 978-84-291-2125-4

298 páginas · 83 ilustraciones

26



*Josep Maria Montaner*

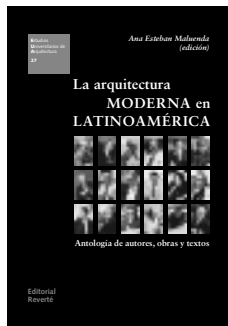
**La arquitectura de la vivienda colectiva**

Políticas y proyectos en la ciudad contemporánea

ISBN: 978-84-291-2126-1

305 páginas · 480 ilustraciones

27



*Ana Esteban Maluenda (edición)*

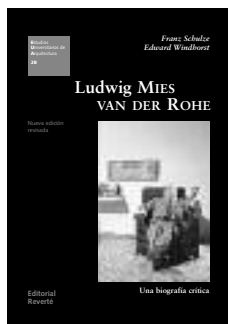
**La arquitectura moderna en Latinoamérica**

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





*David Rivera*

**La otra arquitectura moderna**

Expresionistas, metafísicos y clasicistas,  
1910-1950

ISBN: 978-84-291-2129-2

367 páginas · 413 ilustraciones

En preparación:

Joaquín Medina Warmburg (edición)

**Escritos y conferencias de Walter Gropius**

Felipe Correa

**Asentamientos extractivos en América del Sur**

Este libro, compuesto con tipos  
Sabon (de Jan Tschichold, 1964) y  
Syntax (de Hans Eduard Meier, 1969),  
se imprimió en Basauri (Vizcaya),  
el mes de junio del año 2017,  
en los talleres de Grafilur.

- 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*  
**La otra arquitectura moderna**

En preparación

*Joaquín Medina Warburg (edición)*  
**Escritos y conferencias de Walter Gropius**

*Felipe Correa*  
**Asentamientos extractivos en América del Sur**

**Editorial Reverté**

[www.reverte.com](http://www.reverte.com)



# La otra arquitectura moderna



Este libro trata de los estilos y las tendencias de la primera mitad del siglo XX que están ausentes o son marginales en las historias de la arquitectura moderna, pero que fueron importantes e influyentes en la época en la que nacieron.

En el texto se analizan los movimientos expresionistas y simbolistas tanto como los estilos épicos modernos, el Futurismo, el Art Déco, el Novecento, la arquitectura metafísica, el monumentalismo industrial babilónico y los diversos tipos de clasicismo. Con ello se pretende restituir toda su riqueza y complejidad a la historia de la arquitectura moderna y reconocer a una serie de grandes arquitectos (Michel de Klerk, Edwin Lutyens, Raymond Hood o Jože Plečnik entre ellos) la importancia de su contribución.

Dado que, a diferencia de la historia del Movimiento Moderno, la de los otros estilos de la primera mitad del siglo XX forma parte inseparable de la cultura de ciudades concretas, este libro puede verse también como una exploración arquitectónica de los contextos urbanos modernos, aun cuando su enfoque se circunscribe a las grandes capitales europeas y los movimientos estadounidenses. A lo largo del texto, comprobamos cómo París, Londres, Berlín, Praga, Moscú, Milán, Roma, Viena, Ámsterdam, Liubliana o Nueva York proporcionaron un sentido de identidad específico a diversos estilos y movimientos arquitectónicos que proponían transformaciones en clave moderna de las distintas tradiciones locales.

En resumen, el libro ofrece una interpretación alternativa de la historia de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, y un recorrido amplio, aunque inevitablemente selectivo, por la 'otra' arquitectura moderna.

El prólogo es obra de Paul Goldberger, antiguo crítico de arquitectura de *The New York Times* y *The New Yorker*, uno de cuyos libros está traducido al español: *Por qué importa la arquitectura* (Ivorypress, 2012).

DAVID RIVERA (Madrid, 1970) es historiador y profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM), donde enseña 'Historia de la arquitectura y el urbanismo' en el Departamento de Composición Arquitectónica; sus principales líneas de investigación se centran en la interpretación y la conservación del patrimonio moderno y el análisis de la arquitectura a través de las artes visuales; es autor del libro *Dios* está en los detalles: la restauración de la arquitectura del Movimiento Moderno (2012); es creador y director de la revista *Teatro Marittimo*, dedicada a las relaciones entre el cine y la arquitectura.

Ilustración de cubierta: Edwin Lutyens, Viceroy's House, Nueva Delhi, 1912-1929.



**Editorial Reverté**

[www.reverte.com](http://www.reverte.com)

