

Documentos de  
Composición  
Arquitectónica

4

*Henry-Russell Hitchcock*

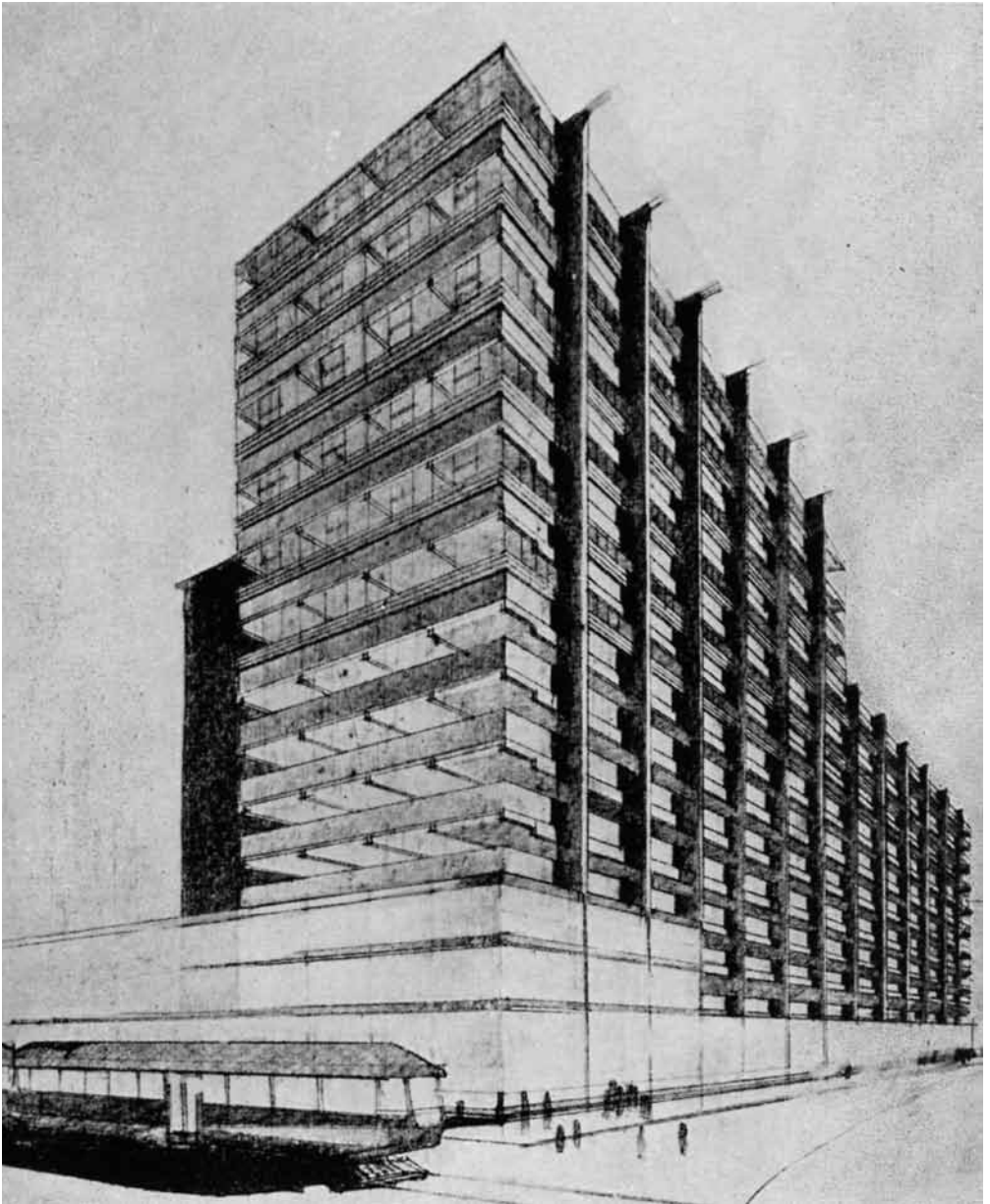
# La arquitectura MODERNA



**Romanticismo y reintegración**

**Editorial  
Reverté**

**Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Universidad Politécnica de Madrid**



Richard Neutra, proyecto para un rascacielos, 1927.

Documentos de  
Composición  
Arquitectónica

4

*Henry-Russell Hitchcock*

# La ARQUITECTURA MODERNA

**Romanticismo y reintegración**

*Prólogo*

Emilia Hernández Pezzi

*Epílogo*

Macarena de la Vega

*Traducción*

Raúl Izquierdo Moreno

*Revisión y edición*

Jorge Sainz

**Editorial  
Reverté**

**Departamento de Composición Arquitectónica**  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Universidad Politécnica de Madrid

Esta edición forma parte de las labores de investigación del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, que también han colaborado, ambos, en su edición y publicación.

DCa



Edición original:

*Modern architecture: romanticism and reintegration*

Nueva York: Payson & Clarke Ltd., 1929

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2015

ISBN: 978-84-291-2304-3

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 27006-2015

Impresión: Gráficas Palermo, Madrid

# 1432

#### Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 27006-2015

ISBN: 978-84-291-2304-3

CDU: 72.036

Autor personal: *Hitchcock, Henry-Russell*

Título uniforme: [*Modern architecture: romanticism and reintegration.*  
Español]

Título: La arquitectura moderna : romanticismo y reintegración  
/ Henry-Russell Hitchcock ; prólogo, Emilia Hernández Pezzi ; epílogo, Macarena de la Vega ; traducción, Raúl Izquierdo Moreno ; revisión y edición, Jorge Sainz

Edición: 1ª edición

Publicación: Barcelona : Reverté, 2015

Descripción física: 316 p. : il., plan. ; 24 cm

Bibliografía: Bibliografía: p. [277]-281. Índice

Nota al título y menciones: Traducción de *Modern architecture: romanticism and reintegration*

Encabezado materias: Historia de la arquitectura – Siglo XX

Encabezado materias: Arquitectura moderna

# Índice

<i>Prólogo</i>	
Historia e historias del Movimiento Moderno	7
Introducción	23
PARTE I: LA ERA DEL ROMANTICISMO	
1 El primer medio siglo: 1750-1800	31
2 La primera generación	45
3 La segunda generación	61
4 Ingeniería y construcción	69
5 El historicismo medieval	81
6 La arquitectura del futuro: 1857	95
PARTE II: LA NUEVA TRADICIÓN	
7 La transición	105
8 La esencia	119
9 Los Estados Unidos	131
10 Holanda	149
11 Austria y Alemania	161
12 Francia, Escandinavia y otros países	173
PARTE III: LOS NUEVOS PIONEROS	
13 Hacia una nueva arquitectura	187
14 Francia	197
15 Holanda	211
16 Alemania	225
17 Otros países	235
18 La arquitectura del futuro: 1929	247
Apéndice	261
Nota bibliográfica	277
Índice alfabético	283
<i>Epílogo</i>	
El legado de Henry-Russell Hitchcock	299

### **Sobre esta edición**

Se han hecho todos los esfuerzos posibles para encontrar a los titulares de los derechos de traducción de este libro. Dado que la primera edición es de 1929 y las siguientes han sido reimpresiones, es de suponer que la obra se ha incorporado ya al dominio público. Todas las notas son del editor, e incluyen únicamente aclaraciones y referencias bibliográficas.

## Historia e historias del Movimiento Moderno

Emilia  
Hernández  
Pezzi



Edición original de *The international style*, de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, 1932.

Emilia Hernández Pezzi es Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde imparte las asignaturas de 'Historia de la arquitectura y el urbanismo' y 'Fundamentos de la arquitectura moderna'.

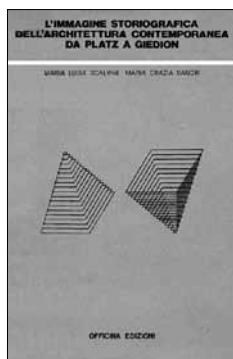
La versión original de este libro, *Modern architecture: romanticism and reintegration*, publicada en 1929, fue la primera historia propiamente dicha de la arquitectura moderna. Ciertamente, vino precedida por varios textos que buscaron fundamentar históricamente el Movimiento Moderno, pero –como trata de explicarse más adelante– ambas cosas no coinciden. Pese a su condición pionera, el libro ha tenido una desigual fortuna crítica, como se analiza exhaustivamente en el epílogo de esta edición. Su trascendencia historiográfica quedó ensombrecida por otra obra del autor con repercusión mucho mayor, *The international style*, aparecida en 1932.<sup>1</sup> Además, en el momento en que se publicó *Modern architecture*, arquitectos y especialistas estaban más interesados en destacar las aportaciones teóricas y críticas de una arquitectura nueva que en explicar las visiones históricas de un movimiento que se ofrecía sin considerar sus posibles deudas con el pasado.

*El estilo internacional* fue un verdadero hito por varias razones: se trataba de un texto sobre arquitectura mayoritariamente europea publicado en los Estados Unidos; apareció como secuela de la exposición de arquitectura moderna celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) ese mismo año; representó el espaldarazo norteamericano a la nueva arquitectura (incluso a pesar de que la del país anfitrión estaba escasamente representada); y supuso el inicio de nuevos caminos para el desarrollo de un movimiento que, aunque importado de Europa, se difundió como algo diferente al expandirse desde los Estados Unidos.

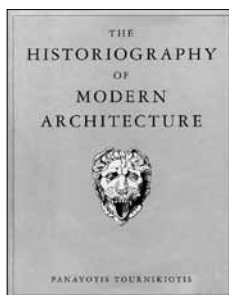
En cambio, *Modern architecture* no tuvo la misma suerte, pues se publicó en un momento de formulaciones rápidas que reclamaban consignas fácilmente comprensibles, un momento en el que las ideas se fraguaban al mismo tiempo que la práctica y cuyo gran objetivo –muy ajeno al de Hitchcock en el texto que nos ocupa– era vincular la arquitectura con el presente como una nueva propuesta alejada de la historia y del pasado, un tiempo de entramados y montajes que pretendían la rápida consolidación de lo nuevo.

Ya con la perspectiva del tiempo, el primer repaso historiográfico de la arquitectura moderna lo trazaron Maria Luisa Scalvini y Maria Grazia Sandri en *L'immagine storiografica dell'architettura con-*

1. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The international style: architecture since 1922* (Nueva York: Norton, 1932); versión española: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922* (Murcia: COAAT, 1984; traducción de Carlos Albisu).



Cubierta de l'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion, de Maria Luisa Scalvini y Maria Grazia Sandri, 1984.



Cubierta de la edición original de The historiography of modern architecture, de Panayotis Tournikiotis, 1999.

temporanea da Platz a Giedion, de 1984.<sup>2</sup> En su recorrido, *Modern architecture* se ensartaba cronológicamente como una más entre las contribuciones históricas publicadas entre 1927 y 1941. Algo parecido ocurre en *The historiography of modern architecture*, de Panayotis Tournikiotis,<sup>3</sup> obra de 1999 en la que Hitchcock aparece en un difícil encuadre temporal y en una acrítica posición entre Leonardo Benevolo y Reyner Banham, con el fin de integrar en un todo las primeras dos obras escritas por el historiador norteamericano sobre el asunto y su enciclopédica *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, aparecida ya en 1958.<sup>4</sup>

Antes de estas revisiones, Manfredo Tafuri ya se había ocupado del conjunto de historias de la arquitectura de la modernidad comprendido entre las de Nikolaus Pevsner y Sigfried Giedion, aunque sin un propósito verdaderamente historiográfico. En *Teorie e storie dell'architettura* (1968), Tafuri usó esos textos para identificar la noción de 'crítica operativa', esto es, la concebida para orientar y canalizar el desarrollo de la práctica en el tiempo heroico de la consolidación historiográfica de la arquitectura moderna; y en ese marco no incluyó a Hitchcock.<sup>5</sup> Con ese concepto como etiqueta, Tafuri dio nombre y sentido a la etapa fundamental de la historiografía de la arquitectura moderna: aquélla en la que Pevsner, en 1936, proclamó sus orígenes ingleses;<sup>6</sup> Walter Curt Behrendt, en 1937, la contraposición orgánica al racionalismo mecanicista;<sup>7</sup> J. M. Richards, en



Cubierta de la edición original de *Teorie e storie dell'architettura*, de Manfredo Tafuri, 1968.

2. Maria Luisa Scalvini y Maria Grazia Sandri, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion* (Roma: Officina, 1984).

3. Panayotis Tournikiotis, *The historiography of modern architecture* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999); versión española: *La historiografía de la arquitectura moderna: Pevsner, Kaufmann, Giedion, Zevi,*

*Benevolo, Hitchcock, Banham, Collins, Tafuri* (Madrid: Mai-real/Celeste, 2001; Barcelona: Reverté, 2014; traducción de Jorge Sainz).

4. Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries* (Harmondsworth: Penguin, 1958); versión española: *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Cátedra, 1981; traducción de Luis E. Santiago).

5. Manfredo Tafuri, *Teo-*

*rie e storie dell'architettura* (Roma y Bari: Laterza, 1968); versión española: *Teorías e historia de la arquitectura* (Barcelona: Laia, 1972; Madrid: Celeste Ediciones, 1997; traducción de Martí Capdevila y Sebastia Janeras).

6. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius* (Londres: Faber & Faber, 1936); versión española: *Pioneros del diseño*

*moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Infinito, 1958; traducción de Odilia E. Suárez y Emma Gregores).

7. Walter Curt Behrendt, *Modern building: its nature, problems and form* (Nueva York: Harcourt Brace, 1937); versión castellana: *Arquitectura moderna: su naturaleza, sus problemas y formas* (Buenos Aires: Infinito, 1959; traducción de E. L. Revol).



1940, la necesidad del contacto con el público;<sup>8</sup> o Giedion, en 1941, la fundamental conexión de la arquitectura moderna con las vanguardias.<sup>9</sup> Pero esa etapa –que bien podríamos considerar ‘clásica’ pese a lo paradójico del término– tuvo un carácter muy distinto al de la inmediatamente anterior: la que construyó los primeros montajes interpretativos del movimiento nuevo en el mismo momento en que éste empezaba a desarrollarse, la fase en la que se definieron las fuentes imprescindibles para los historiadores de la segunda.

*Modern architecture* se inserta en aquella primera fase, que abarca un conjunto de escritos, principalmente alemanes, publicados en el tiempo en que se fraguaron y difundieron las ideas fundamentales del Movimiento Moderno, mediante ‘textos manifiesto’ de sus arquitectos más importantes, tempranos juicios y valoraciones de críticos bien atentos a los cambios que se estaban produciendo y unas primeras tentativas de *historizar* las nuevas tendencias buscando sus antecedentes teóricos y prácticos. La regla común de esa búsqueda fue centrarse en hechos históricos suficientemente próximos para que no cupiese duda del compromiso presente con el que surgía esa arquitectura. La excepción a la regla fue la *historia de historiador* que presentó Hitchcock en 1929.

Aunque sólo fuera por esto, resultaría especialmente interesante y necesaria la reconsideración de un texto que estaba fuera de la moda y de las preocupaciones esenciales de los arquitectos de su tiempo y que, pese a ello, ha de considerarse la primera historia de la arquitectura moderna. Pero también es necesario matizar que la historia de la arquitectura moderna no es sólo la del Movimiento Moderno; ésta es la gran diferencia de Hitchcock con sus contemporáneos y además, su gran aportación historiográfica: no pretender singularizar el nuevo movimiento –como hacían los demás al recortarlo como un acontecimiento histórico aislado–, sino entenderlo como la evolución lógica de un proceso que se había iniciado siglos antes y del que la *nueva manera de hacer* –como él la llamaba– no constituía sino una fase más. Y este gran mérito de su historia es probablemente al mismo tiempo la razón de su escasa consideración en la crítica historiográfica.

La de Hitchcock fue una historia anómala que se posó como un ovni en el panorama efervescente de escritos que respaldaron la construcción de lo nuevo. *Modern architecture* no compartía ni los objetivos, ni los métodos, ni el carácter de los demás relatos, historias, críticas o artículos que aparecían en libros y revistas de vanguardia y cuyo conjunto sigue constituyendo un material sumamente valioso y apasionante para entender cómo se consolidó ese proceso hacia una arquitectura moderna que muchos habían perseguido desde comienzos de siglo xx. No obstante, Hitchcock conocía bien los escritos de Walter Gropius, Le Corbusier, Erich Mendelsohn, J. J. P. Oud, Ludwig Hilberseimer o Ludwig Mies van der Rohe, que fueron también para él referentes fundamentales en su obra.

8. J. M. Richards, *An introduction to modern architecture* (Londres: Penguin, 1940); versión española: *Introducción a la arquitectura moderna* (Buenos Aires: Infinito, 1959).

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

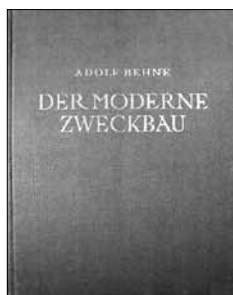
Hay que señalar que, a pesar de su gran interés y abundante información, Hitchcock no entendía del todo lo que estaba pasando en Europa: reconoció el fenómeno de la arquitectura moderna y su importancia, pero no participó en el montaje de una operación perfectamente orquestada que en el Viejo Continente impulsó el trabajo al unísono de arquitectos, historiadores y críticos que se estaban involucrando en la historia y tenían claro que les correspondía fabricarla encauzando, enunciando y difundiendo la teoría y la práctica arquitectónica de los nuevos tiempos. El resultado, a menudo panfletario, favoreció la comprensión de las intenciones y la eficacia de su expansión. Y así, la inicial voz discordante de unos pocos se convirtió en seguida en la aceptación generalizada de una nueva forma de entender la arquitectura, la sociedad, el monumento o la ciudad.

Efectivamente, en Alemania sobre todo, los historiadores y críticos que al principio estaban desprevenidos ante lo que aparentaba ser un acontecimiento más de la sucesión de renovaciones artísticas de las vanguardias, se apercibieron pronto del alcance de unas propuestas que reclamaban la incorporación al espíritu de los tiempos, reconociendo el valor de una práctica arquitectónica nueva que funcionaba como motor de las fórmulas teóricas, y se sumaron a la causa de los arquitectos sin restricciones, convirtiéndose en sus más ardientes defensores. En los años 1920, teoría, crítica, práctica e historia confluían en el compromiso de asumir los cambios en ámbitos disciplinares distintos, pero difícilmente separables. Todo fue muy rápido, con los escritos repitiendo consignas cuya aceptación pretendía convertirlas necesariamente en realidad, reflejando así la llegada de una nueva era: los términos *nuevo, moderno, industria, montaje, cadena, presente, prototipo, vivienda, técnica, construcción, función* o *internacional* fueron sustituyendo a *estilo, orden, composición, historia, carácter, arte* y otros que habían representado periodos anteriores y todavía pervivían en muchos ámbitos, incluida la misma historia de Hitchcock.

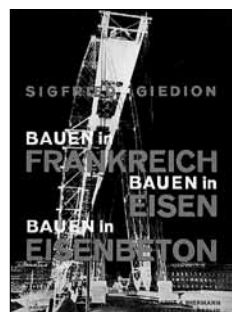
A esas palabras y al conjunto de la abundante bibliografía que las recogía aludía Hitchcock cuando, en las primeras páginas de *Modern architecture*, anunciaba que no iba a contribuir a avivar la idea de «la impresión ilusoria de que el presente es un periodo distinto y opuesto al pasado» y defender que «la crítica histórica debe ser capaz de mostrar cómo la arquitectura del presente es el último punto en la dialéctica de la historia, y que incluso las formas contemporáneas más avanzadas no constituyen un fenómeno desarraigado, sino la última fase en una larga línea de desarrollo». Evidentemente, la exaltación de lo nuevo y su exclusión de la historia chocaban con una arraigada formación de historiador anglosajón, lo que dificultaba la toma de postura distanciada de los hechos, necesaria a su juicio para escribir la historia.

Ésta puede ser la razón por la que Hitchcock –siempre atento a los escritos de su tiempo, y sagaz y acertado en la selección de obras

Cubierta de la edición original de *Der moderne Zweckbau*, de Adolf Behne, 1926.



Cubierta de la edición original de *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, de Sigfried Giedion, 1928.



y arquitectos representativos— omitiese, sin embargo, en todo o en parte algunos acontecimientos históricos de especial relevancia o ciertos escritos en los que las hipótesis sobre el origen histórico del Movimiento Moderno subyace en obras de carácter fundamentalmente teórico. Éste es el caso de la exposición celebrada en la Bauhaus en 1923 y de textos como *Der moderne Zweckbau*, de Adolf Behne,<sup>10</sup> o *Bauen in Frankreich*, de Giedion,<sup>11</sup> que —aunque concebidos a partir de planteamientos teóricos— reflejaban esa intención *historizadora*.

Por lo que respecta a la exposición, es llamativo que a Hitchcock se le pudiese escapar el alcance de aquel gran acontecimiento, que fue el detonante de escritos trascendentales de Gropius, Oud y tantos otros, o de numerosos textos de críticos contemporáneos que vieron en esa muestra la confirmación de la existencia de una nueva arquitectura. Tal vez no hubiera aquí omisión, sino mero desconocimiento, pues el historiador norteamericano afirmó —erróneamente, como es obvio— que la primera exposición de arquitectura moderna fue la que él y Philip Johnson organizaron en el MoMA en 1932.

La exposición del verano de 1923 en Weimar, modesta en medios pero riquísima en contenidos, tuvo lugar en la ‘semana de la Bauhaus’. Para su celebración se utilizaron locales de varios edificios académicos de la ciudad, además de la propia sede de la escuela. Fue aquélla la ocasión —anhelada desde que se fundase la institución en 1919— de tomar un primer contacto con el público, y tuvo un notable eco, sobre todo en Alemania. En su organización participaron activamente profesores y alumnos, promoviendo conferencias, exposiciones de arte, escenografías, *ballets* y trabajos realizados en los distintos talleres. Entre estas actividades tuvo una especial repercusión la destinada a mostrar la arquitectura moderna, que se desarrolló en el edificio principal. Entre los artículos y las reseñas que dieron cuenta de ella, celebrándola como primer anuncio de las nuevas tendencias, están las críticas de Adolf Meyer o de Georg Muche sobre la casa experimental Am Horn, prototipo demostrativo de la adecuación de los usos domésticos asociados a espacios específicos y no intercambiables, auténtico y temprano manifiesto de un renovado funcionalismo.

10. Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau* (Múnich: Drei Masken Verlag, 1926); versión española: *1923, la construcción funcional moderna* (Ediciones del Serbal, 1994; traducción de Josep Giner i Olcina).

11. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928).

Ciertamente, la exposición presentada en el MoMA en 1932 tuvo mucha más influencia, contenidos y recursos, y unos criterios más seguros de selección de unas obras por entonces ya reconocidas unánimemente; pero, sin duda, aquel acontecimiento no se habría producido si no hubiese existido el precedente de Weimar, verdadero pistoletazo de salida de la nueva arquitectura y de su condición internacional, basada en la consideración de formas y principios comunes. La mayoría de los críticos apreció la unidad de las obras como reflejo del espíritu de los tiempos, reconocible en unos rasgos específicos: la función, la primacía de la línea recta en los sistemas de configuración, un internacionalismo detectable en las bases coincidentes de obras de distintos países y arquitectos, el rigor racionalista o la adecuación a los nuevos materiales, anunciando así muchos de los argumentos que pronto fundamentarían la nueva arquitectura.

La gran cantidad de documentos, planos, maquetas y fotografías que acogió la exposición de 1923 ponía de manifiesto unas características e intenciones comunes de cuyo gran alcance y novedad quedó constancia en publicaciones y revistas, aunque fuese pronto para hablar de un nuevo movimiento, expresión sólo utilizada a partir de 1927. Los críticos e historiadores comenzaron a difundir e interpretar los signos de lo nuevo dando la bienvenida a una arquitectura que liquidaba cualquier vestigio expresionista, aunque no faltasen advertencias de futuro: Behne señaló que la similitud formal entre algunas obras –en las que se identificaba el predominio de la línea recta– entrañaba el peligro de desembocar en un exceso de rigor geométrico;<sup>12</sup> y Giedion alertó de la necesidad de establecer vínculos con el pasado. También hubo reacciones externas a la estricta disciplina: impactado por el acontecimiento, Walter Pargater, historiador especializado en arte moderno, resaltó en las páginas de *Das Kunstblatt* la manera en que el espíritu de la arquitectura campeaba en la exposición.

En Weimar se mostraron obras de Le Corbusier, Gropius, Mendelsohn, Mies y Hugo Häring, y también de arquitectos holandeses, checos, daneses, rusos y franceses menos conocidos, con lo que se destacaba la condición internacional de las nuevas tendencias. En el marco de la exposición, Oud dio a conocer a los alemanes en una conferencia la arquitectura moderna holandesa, en la que invocó la oposición entre la *racionalista* Rotterdam y la *romántica* Amsterdam. Estos hechos, unidos a los antes referidos, permiten apreciar que seis años antes de que *Modern architecture* viese la luz, todos los ingredientes estaban dispuestos para dar pie a las primeras interpretaciones históricas de lo nuevo. Pero la historia no siempre queda recogida prontamente en la historiografía, y los rastros de la muestra de 1923 tardaron en rescatarse, probablemente porque enseguida la novedad de su contenido se había asimilado en la normalidad de un movimiento que tomaba posiciones tan rápidamente.

12. Adolf Behne, "Die internationale Architektur-Ausstellung im Bauhaus zu Weimar", *Bauwelt* (Gütersloh), número 37, 1923.

Como ya se ha indicado, Hitchcock unió a la omisión de la exposición de la Bauhaus la de muy significativos apuntes de *historización* del Movimiento Moderno, que fueron contemporáneos de dicha muestra y de la práctica edificatoria del momento. Esos textos eran buenos ejemplos de ‘crítica operativa’, al contrario de *Modern architecture*, que estaba tan lejos de la crítica como de la operatividad. Entre estas llamativas ausencias estaban los textos de Behne y Giedion a los que se ha aludido anteriormente.

*Der moderne Zweckbau*, del entonces muy influyente Behne, fue uno de los principales pilares del racionalismo moderno, gracias a su análisis de las distintas modalidades del funcionalismo y de las etapas que constituyen el proceso para la consolidación de lo nuevo. Aquel texto fue la mejor expresión de cómo los críticos e historiadores de arte se habían incorporado a la misma tarea que los arquitectos, aunque *distanciándose* del empeño de éstos de desvincular a toda costa las experiencias presentes de cualquier conexión con el pasado e intentando orientar sus esfuerzos a tejer conexiones y enraizamientos que contribuyesen a dar más solidez a sus pretensiones mediante la búsqueda de lazos y genealogías para huir de la rápida sucesión de efímeros ‘ismos’, afirmando que la presencia de lo nuevo no podía partir de cero si se pretendían asentar con firmeza posiciones y principios.

Behne fue uno de los precursores, si no el principal, de las historias críticas de la arquitectura moderna y dio las claves fundamentales para entender los mecanismos de la crítica operativa de las ‘historias clásicas’ de los años 1930. Al sacar el Movimiento Moderno del campo general de experiencias de la modernidad, Behne construyó la primera y mejor intencionada *historización* teórica del movimiento mismo, la primera formulación (escrita en 1923, pero publicada en 1926) de la arquitectura moderna entendida como un fenómeno singular con un recorrido propio iniciado a principios del siglo xx; además, hizo una temprana selección de las obras y los arquitectos más representativos, que surtió a los historiadores posteriores; en definitiva, escribió la primera historia de un movimiento sin historia. Pese a ello, o tal vez precisamente por ello o por desconocimiento, aquella obra pionera no se menciona en *Modern architecture*.

Por su parte, *Bauen in Frankreich* sí aparece citado en este libro de Hitchcock, pero sólo en la bibliografía. De esta obra –que se considera una de las más grandes aportaciones al conocimiento del Movimiento Moderno– es más que probable que el interés de Hitchcock se dirigiese a lo que tuvo de exaltación técnica y material, más que a lo que podía suscitar el método histórico que le sirvió de fundamento para mostrar la evolución de la arquitectura desde un punto de vista técnico desde 1800 hasta Le Corbusier. Esa obra de Giedion era también una teoría *historizada*, es decir, una teoría que extraía de la historia una de sus variables a fin de reforzar su argumento, invocando la experiencia formal que, por el mejor empleo

de las nuevas posibilidades de materiales y estructuras, los ingenieros y constructores trasladaron a los arquitectos. Tomar esto en especial consideración habría contrariado el obligado distanciamiento propio del verdadero historiador, algo tan caro a Hitchcock.

Estas muestras de desatención son excepciones en la obra de un autor tan riguroso y exhaustivo en sus indagaciones como es este historiador norteamericano, pero revelan una rigidez metodológica que lastra el valor de su obra sin llegar a desacreditar su empeñada labor y su mirada extensa y certera. Una muestra de ello es su interés por la aportación de Behrendt, que había participado en Nueva York en congresos sobre temas urbanos desde 1924, mientras que Giedion no trabajó en los Estados Unidos hasta 1938, y Behne no lo hizo nunca. La obra de Behrendt en que se fijó Hitchcock fue *Der Sieg des neuen Baustils*, de 1927.<sup>13</sup> Se trata de un texto esencialmente teórico sin pretensiones *historizadoras* apreciables, que exponía los conceptos fundamentales de la arquitectura moderna (significativamente presentada como un 'estilo': *Baustil*) sin citar etapas, fases ni procesos, y señalando la victoria de dicho estilo, cuyas formas venían determinadas, además de por la máquina y la técnica, por factores de diversa índole como el color, la luz o una dimensión orgánica que siempre le interesó.<sup>14</sup>

*Der Sieg des neuen Baustils*, uno de los grandes referentes para el estudio de la arquitectura moderna, lo fue también para Hitchcock, que se apoyó en muchas de sus ideas en el desarrollo de su propia historia. Behrendt había hablado de un nuevo movimiento y de nuevas fuerzas espirituales y creativas que permitían identificar la unidad formal que había sido siempre «la característica infalible de cualquier estilo». En ese nuevo movimiento, Behrendt reconocía principios que se correspondían con la «construcción de los antiguos» por estar lejos de cualquier intención de búsqueda de impresiones fugaces o fáciles innovaciones y perseguir «la vuelta a reglas elementales... sin dejarse llevar por rígidas ideas, libres de prejuicios y con originalidad», y cuyo avance formal derivaba del ajuste de los procesos creativos a los de producción con métodos maquinistas. En *Modern architecture* se reconoce una gran proximidad a estos planteamientos sobre la unidad formal o la restauración de un sistema en el que se reconocen reglas 'fundamentales'. Sin embargo, esa unidad formal que para Behrendt permitía la identificación de un estilo difiere del concepto de 'estilo' que manejaba Hitchcock, siempre unido a experiencias de recorrido histórico mucho más largo.

Cuando *Der Sieg des neuen Baustils* vio la luz en 1927, la arquitectura moderna era un hecho consolidado. El gran acontecimiento de ese año (la exposición en Stuttgart sobre vivienda, sus tipos, técnicas materiales y formas, mobiliario e instalaciones que se plasmó en la colonia Weissenhof) constituyó todo un hito a partir del cual el nuevo movimiento se reconoció sin reservas, representando en la arquitectura el ideal internacionalista al que entonces se aspira-



Cubierta de la edición original de *Der Sieg des neuen Baustils*, de Walter Curt Behrendt, 1927.

13. Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils* (Stuttgart: Wedekind, 1927).

14. Como mostró en *Modern building*, publicado tres años después de su forzada emigración a los Estados Unidos; véase la nota 7.

Cubierta de la edición original de *Internationale Architektur*, de Walter Gropius, 1925.



Cubierta de la edición original de *Internationale neue Baukunst*, de Ludwig Hilberseimer, 1927.



ba. Aquella muestra, organizada por el Deutsche Werkbund, trascendió con mucho el ámbito alemán y especializado que había tenido principalmente la de la Bauhaus de cuatro años antes, y afectó en sus debates al público general. Giedion habló entonces del compromiso del «nuevo movimiento con la vida... un movimiento que no puede ser parado... [que sale] del laboratorio de vanguardia para situarse en medio de las grandes masas».<sup>15</sup>

En 1927, el carácter supranacional anunciado por Gropius dos años antes en *Internationale Architektur* era reconocido unánimemente, y se apoyaba en la consideración de la necesidad de eludir las etiquetas de estilo a las que con facilidad conducían las homogeneidades formales.<sup>16</sup> Así hablaba Hilberseimer al respecto: «la nueva arquitectura no surge de problema estilístico alguno, sino de los problemas básicos de la construcción. [...] la sorprendente coincidencia en la apariencia formal exterior de muchos productos de la nueva arquitectura internacional [...] no se debe a la moda [...], sino que es el resultado de una nueva concepción de la arquitectura [...]. En la producción se refleja la identidad de los requisitos previos: de ahí la uniformidad de su apariencia formal».<sup>17</sup> Coincidió en ello Jean Badovici al recoger los aspectos relevantes de la exposición de Stuttgart y explicar que el hecho de que la nueva arquitectura reflexionase sobre sus propios fundamentos y que éstos fuesen las coordenadas que impedían salirse de la «exactitud rigurosa» eran los factores de unidad por «iluminar la conciencia humana y llevar el desorden de nuestra afectividad a ese orden que nuestra avisada inteligencia concibe como natural y por consiguiente necesario».<sup>18</sup>

Ninguno de los escritos de la época hasta aquí mencionados –los usara Hitchcock o no– eran propiamente textos de historia. Sí lo era, en cambio, el libro de Gustav Adolf Platz *Die Baukunst der neuesten Zeit*, cuya primera versión, de 1927, se publicó en la monumental colección de historia de la arquitectura de la editorial Propyläen.<sup>19</sup> (A esta primera edición siguió otra muy corregida y ampliada, pero ya posterior a *Modern architecture*, por lo que no la vamos a considerar aquí.) El libro de Platz, muy usado por Hitchcock como material de trabajo, admite cierta comparación con el del historiador norteamericano por su doble intención teórica e histórica, claramente diferenciada en sus términos en la estructura del libro, principal-

15. Sigfried Giedion, “La leçon de l’exposition du ‘Werkbund’ à Stuttgart, 1927”, *L’Architecture Vivante* (Paris), número 15-16, primavera-verano 1927, páginas 37-43.

16. Walter Gropius, *Internationale Architektur* (Múnich: Albert Langen, 1925).

17. Ludwig Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst* (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927), páginas 1-3.

18. Jean Badovici: “À propos de Stuttgart”, *L’Architecture Vivante* (Paris), número 19-20, primavera-verano 1928, páginas 5-8.

19. Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit* (Berlín: Propyläen, 1927; 2ª edición, revisada y ampliada, 1930).

mente en el primer capítulo, donde se traza un recorrido temporal para explicar el origen del Movimiento Moderno, desgraciadamente con contadas incursiones en ámbitos no germánicos. Con todo –como consideraron Scalvini y Sandri– la historiografía le debe el más temprano relato propiamente histórico del movimiento, con una selección de autores y obras en la que muchos, singularmente Hitchcock, se apoyarían después.

En el primer capítulo de su obra,<sup>20</sup> Platz planteaba un panorama histórico que partía de las innovaciones técnicas de la ingeniería en el siglo XIX para pasar después a la reforma inglesa del movimiento Arts and Crafts encabezada por John Ruskin y William Morris, a los que concedía mucha relevancia en las dos ediciones de su obra. Luego se iba desgranando un recorrido hasta la I Guerra Mundial, en la que veía el gran corte histórico que llevó a las obras propiamente modernas. Aun ocupando sólo unas cuantas páginas, esta pionera introducción histórica recogía casi todos los ejemplos más tarde utilizados por Hitchcock y repetidos durante largo tiempo después hasta la saciedad, respaldados por abundante material gráfico, con especial dedicación a las plantas y secciones.

La influencia de Platz en Hitchcock fue notable, pero en términos generales ambos se separaron en muchos aspectos: el primero era un arquitecto alemán sumergido activamente en los acontecimientos, cuya mirada se basaba en fotos y planos; el segundo era un historiador norteamericano que perseguía el distanciamiento y parecía querer negar la existencia de la propia arquitectura al anteponerle sus planteamientos sobre una teoría de la historia.

La deuda con sus respectivos orígenes culturales diferenció mucho a estos dos autores. En su esbozo histórico, Platz se fijaba especialmente en sus compatriotas y en quienes más influyeron en ellos. Por ejemplo, enlazaba la obra de Peter Behrens con una herencia clasicista recibida de Karl Friedrich Schinkel; y destacaba la condición pionera de Henrik Petrus Berlage, Otto Wagner, el Joseph Maria Olbrich de Darmstadt y del Art Nouveau, coincidiendo así con otros autores alemanes de los que ya hemos hablado, y ayudando con ello a las interpretaciones que se hicieron ya después de la guerra. Por otro lado, su idea de estilo también era distinta de la de Hitchcock. Platz entendía el estilo como una condición reconocible de una época, como ya habían hecho antes Gottfried Semper, Alois Riegl o el propio Behrens. El estilo –decía Platz– «se impone a su época como su destino», y el de «nuestro tiempo» es el resultado de la revolución técnica que «crea las nuevas condiciones de la vida» y surge del gran cambio relacionado con los sistemas de configuración elemental que caracterizaban las nuevas orientaciones: «la pureza y la claridad de la forma puede señalar a las mentes inquietas el camino a seguir».<sup>21</sup>

Frente a historias como la de Platz, Hitchcock acometió una nueva e inmensa tarea muy ajena a las de aquéllas. Con gran minucio-

20. Titulado 'Die neue Bewegung in der Baukunst (geschichtlicher Überblick)' ('El nuevo movimiento en la arquitectura: un panorama histórico').

21. Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, apartado 'Der Stil', capítulo 'Die Elemente der Stilbildung'.



sidad y un vasto conocimiento del método histórico general y de la que él mismo consideraba «profusa» bibliografía existente sobre el fenómeno de la arquitectura contemporánea, Hitchcock trató de insertar la experiencia del momento en un recorrido continuo de orígenes lejanos y futuros desarrollos previsibles, es decir, en un engranaje que superara la *historización* parcial y la valoración singular del acontecimiento moderno. Este planteamiento convencional de la historia chocaba frontalmente con aquellos tiempos revolucionarios. De hecho, se podrían encontrar conexiones entre el libro de Hitchcock y la 'historia comparada' de Banister Fletcher, publicada originalmente a finales del siglo XIX,<sup>22</sup> pues por encima de planteamientos y métodos muy diferentes, ambos autores coinciden en su aceptación de los cortes históricos de la historiografía general, de los términos que sirven para definirlos o de la concepción de estilo, acordes a una común formación de historiadores anglosajones muy ajena a las concepciones centroeuropeas de la época.

En 1929, las selecciones de obras y arquitectos relevantes, las valoraciones y los juicios, y los planteamientos teóricos estaban suficientemente consolidados como para que Hitchcock se pudiese concentrar en el objetivo de encontrar los cauces de conexión entre la nueva arquitectura y el pasado histórico. Para ello usó un método rígido de clasificaciones y periodizaciones que en ocasiones constriñe su sagacidad histórica. Desde la introducción, nuestro autor nos prepara para entender la historia de la arquitectura moderna como un largo proceso que se inició a finales de la Edad Media con el desarrollo de un ciclo caracterizado como 'estilo moderno', en el que desde sus comienzos se reconocen similitudes intelectuales vinculadas al afán por la abstracción o a los métodos experimentales que ligaban aquellos remotos tiempos y experiencias con la situación del momento.

Hitchcock identifica las diferentes etapas de ese prolongado proceso como 'fases estilísticas' (*style-phases*) separadas por periodos de transición –a los que llama 'maneras de hacer' (*manners*)– que fueron anunciando cambios sucesivos, con tiempos intermedios de inercias que fueron *cosiendo* pasado y futuro en un trayecto cargado de interferencias, avances y retrocesos. Así, Hitchcock enfrenta su *gran historia* a las *historias* de los europeos, contraponiendo a lo que en ellas hubo de interpretación y crítica la búsqueda del encaje de la arquitectura moderna en un ciclo histórico mucho más prolongado de lo que cualquier contemporáneo hubiera llegado a atisbar. Con su característico sistema de clasificación, la nueva arquitectura resultaba ser la manifestación de una «nueva manera de hacer» anunciadora de una «nueva fase estilística» todavía por desarrollarse. Pero, aun considerando que la noción de 'estilo moderno' abarcaba toda la historia de la arquitectura desde las postrimerías del siglo XIII hasta 1929, Hitchcock obvió el estudio del Renacimiento y el Barroco para partir de la intensificación de los procesos modernos

22. Banister Fletcher, *History of architecture for the student, craftsman, and amateur; being a comparative view of the historical styles from the earliest period...* (Londres: B. T. Batsford, 1896); posteriormente el título pasó a ser *History of architecture on a comparative method*; versión española: *Historia de la arquitectura por el método comparado* (Barcelona: Canosa, 1928; traducción de A. Calzada).

propia de mediados del siglo XVIII y organizar desde allí un recorrido de tres etapas constitutivas de otros tantos capítulos del libro con similar extensión: 'La era del Romanticismo', 'La Nueva Tradición' y 'Los Nuevos Pioneros', que marcaban la arribada a su tiempo contemporáneo.

Para el historiador norteamericano, el Romanticismo fue el tiempo de la desintegración, un largo periodo que se extendió hasta finales del siglo XIX y provocó buena parte de los cambios que configuraron los nuevos modos de pensar constitutivos del denominado 'eclecticismo de gusto': las revolucionarias modalidades de experiencia estética (como lo sublime y lo pintoresco), las múltiples posibilidades de elección desarrolladas gracias al conocimiento histórico o la condición subjetiva y sentimental en la valoración del pasado, factores, todos ellos, que implican pérdidas de autonomía disciplinar, unidad y consistencia, diluidas en favor de criterios de representación más próximos a la pintura o a la literatura. La recomposición de esta unidad llegó, según Hitchcock, a finales del siglo XIX, con la recuperada conexión de la arquitectura y la técnica, y con una nueva y lúcida concepción del pasado como fuente de contenidos para la arquitectura del presente; esta fase se identifica como de 'eclecticismo de estilo', como el momento en el cual –en palabras de Georges Gromort– «Los grandes periodos del pasado llegaron a apreciarse no en bloque y sin discriminación, sino conservando de ellos las formas que mejor expresaban sus preocupaciones, sus preferencias y su *espíritu*».

Partiendo de esta forma de entender el legado histórico, para Hitchcock cobró cuerpo el eclecticismo racionalista, que dio entrada a la «Nueva Tradición», marcada por «la revitalización del oficio de la construcción» y su reconciliación con «el efecto estético del pasado» mediante un «ornamento [...] de formas estilizadas y reducidas» cuyo racionalismo «poseclético» allanó el camino para la llegada de los «Nuevos Pioneros». Éstos son los protagonistas de un capítulo que comienza con el concurso de la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra, y en el que va recorriéndose un camino definitivamente orientado a la nueva arquitectura, representada por «una nueva manera de hacer» que alcanzó sus progresos estéticos sobre sólidas bases estructurales y de expresión directa de las funciones prácticas. El historiador propuso para esta arquitectura una etiqueta que –como vimos– usó más tarde con notable eco: «basta con denominar a la arquitectura de los Nuevos Pioneros el estilo internacional de Le Corbusier, Oud y Gropius, de André Lurçat, Gerrit Rietveld y Ludwig Mies van der Rohe, un estilo que está reclutando a más y más jóvenes arquitectos de Europa y [...] los Estados Unidos [...] y que pronto permitirá el reconocimiento y consolidación de «una nueva fase estilística».

Por sus objetivos, métodos y estructura, la historia de Hitchcock debe entenderse como anticuada para su tiempo y, sobre todo, an-

titética en relación con las aspiraciones históricas del momento. Sin embargo, en esta divergencia metodológica y estratégica reside buena parte de su gran valor como documento historiográfico. Ciertamente, esta historia no es operativa: respecto a las de sus coetáneos, carece de un compromiso ideológico que incida en su manera de interpretar los acontecimientos y de toda intención de orientar la práctica ni de ensalzar la arquitectura moderna como objeto de deseo y respuesta ineludible a la necesidad histórica que alcanzara una meta con la instauración definitiva de un conjunto de principios; por el contrario, nos presenta la arquitectura de 1929 como una parte de un camino aún por recorrer. El libro tampoco es un manifiesto –algo radicalmente opuesto al distanciamiento siempre pretendido por su autor– ni trataba de convencer con consignas asequibles (la palabra ‘movimiento’ ni siquiera aparece en él); ni es una historia crítica, pues Hitchcock no se detuvo en el desarrollo de sus juicios más que para justificar las clasificaciones o periodizaciones, sin entrar en valoraciones y jerarquizaciones teóricas. Ello no excluye que, en su largo recorrido histórico, el autor haga notar sus inclinaciones por una arquitectura dominada por la sencillez, la reducción o la consideración técnica, pero como aspectos no privativos de los pioneros, sino presentes en todas las etapas del recorrido de *Modern architecture*.

Por encima de todo cuanto hemos visto de su actitud a contracorriente del momento en que apareció, el texto de Hitchcock sale enriquecido de una lectura contemporánea propiciadora de una revisión sin prejuicios que mire más allá del montaje historiográfico del Movimiento Moderno, porque a partir de ella puede hacerse la mejor valoración de un historiador que anticipó con lucidez muchos aspectos de la historia moderna que han tardado muchos años en recomponerse. Corresponde reconocer cuán sustancialmente contribuyó Hitchcock a sistematizar la información sobre el Movimiento Moderno, tanto por extraer sus principios teóricos y describir sus fuentes (indicó que «las teorías de [Adolf] Loos, [Henry] Van de Velde y [Frank Lloyd] Wright proporcionaron un cuerpo doctrinal que en gran parte podía asumirse»), como por su precisa selección de obras y autores, clasificada además por países, como no se había hecho hasta el momento salvo en algunas publicaciones periódicas. Y de todo ello no debería excluirse la importancia de su caracterización de lo nuevo como un estilo o, yendo más allá, como una estética. Estas palabras suyas lo confirman: «Merece la pena destacar –ya que es un punto negado frecuentemente por sus teóricos– que la nueva manera de hacer constituye esencialmente una estética y no necesariamente unos métodos de construcción concretos. Por supuesto, esa nueva estética difícilmente podría haber tomado forma si unos métodos de construcción completamente nuevos no hubiesen requerido una expresión adecuada y no hubiesen servido para conferirle validez.»

Desde una visión actual, una de las mayores aportaciones de Hitchcock deriva precisamente de la condición anómala de su obra respecto a las interpretaciones *convencionales* del Movimiento Moderno. Observar la parte positiva de esta singularidad contribuye a enriquecer su significado, principalmente por su aportación a lo que ahora llamaríamos ‘modernidad’. En el tiempo del ‘estilo moderno’, el historiador norteamericano supo detectar los signos de una manera de pensar que es la propia de nuestra contemporaneidad, con anticipaciones especialmente certeras, asociando así el tiempo moderno con la estética subjetiva, con la posibilidad de elección, ya iniciada cuando los arquitectos del Renacimiento plantearon una forma determinada de mirar la Antigüedad. Para Hitchcock, lo moderno arrancaba de la interpretación del pasado, incluso mucho antes del comienzo del desarrollo de la disciplina de la ‘historia’ como medio de conocimiento. Y aún más: observó que la intensificación de la conciencia histórica y del subsiguiente conocimiento de los estilos del pasado que se fueron sumando al de la Antigüedad clásica fue la que permitió el desarrollo del Romanticismo como detonante para el surgimiento de una modernidad prolongada hasta los años 1920.

El recorrido atento por esta primera versión española de la obra de Hitchcock permite valorar su concepción global, integradora y no dogmática del gran acontecimiento de la modernidad, y seguir al autor en sus sucesivos y sugerentes hallazgos históricos, algunos prontamente adoptados mientras que otros historiadores tardaron muchos años en hacerlo. En el primer caso estaría la extensión del ámbito geográfico de la arquitectura moderna fuera de Alemania y Francia –para lo que se eleva la escandinava o la norteamericana a un rango equivalente–, o la explicación dada a los procesos de síntesis y reducción del clasicismo y del racionalismo estructural derivado del gótico. En el segundo caso estaría la atención prestada a las obras de los pintoresquistas ingleses, que Hitchcock veía cargadas de unas posibilidades arquitectónicas que sólo llegaron a aprovechar algunos de los Nuevos Pioneros, o su acierto al relacionar el propio pintoresquismo del arranque del Romanticismo con la entonces común valoración de la pintura contemporánea como medio para encauzar experiencias arquitectónicas, que reconoció sin reservas diciendo por ejemplo que «la pintura (cubista, neoplasticista o abstracta de otra clase) que influyó en la arquitectura durante la guerra e inmediatamente después se interpretó de modo intelectual e incluso cerebral, y fue exacta y específica en su modo de expresión».

Esta lectura en clave actual resulta mucho más sugerente si se prescinde de las etiquetas que eligió el autor para describir su panorama histórico en términos como ‘fases estilísticas’ y ‘maneras de hacer’; o de sus recurrentes aunque matizadas alusiones al eclecticismo (a veces insuficientes para diferenciar con claridad las acti-

---

tudes y los compromisos de los arquitectos del siglo XIX); o de su pretensión de englobar en la noción de 'estilo moderno' cinco siglos de historia; o incluso de la misma noción de estilo –que lo conduce inevitablemente a plantear análisis ornamentales en detrimento de aspectos más sustanciales–; o, en fin, de su uso del concepto de 'tradicción', que genera equívocos cuando se interpreta indiscriminadamente asociado a la historia o al pasado. En cualquier caso, la relectura de *Modern architecture* a más de 85 años vista debería cuando menos servir para reconsiderar el valor de ese inmenso conjunto de factores que reconocemos como los fundamentos de la forma de pensar y de hacer la arquitectura de nuestro tiempo, apasionante tarea que ya corresponde al lector.

Noja (Cantabria) y Madrid, agosto-octubre de 2015.

A la memoria de  
Peter van der Meulen Smith

# Introducción

‘Nuevas dimensiones’, ‘nuevos modos de vida’, ‘nuevos modos de construir’, ‘hacia una nueva arquitectura’, ‘el nuevo estilo victorioso’...: una docena de libros han proclamado en los últimos años una nueva arquitectura. ‘Arquitectura moderna holandesa’, ‘arquitectura moderna francesa’, ‘edificios modernos europeos’...; y al menos otros tantos la han presentado como una ‘arquitectura internacional’ que existe en todo el mundo occidental. Y por los simples títulos de otros libros, es de suponer en qué medida depende esto de los nuevos métodos de construcción y de los nuevos problemas que nuestro tiempo debe solucionar: ‘cómo construye América’, ‘la arquitectura industrial y comercial’, ‘la forma en hormigón’, ‘la iglesia de acero’...

Todos estos libros en inglés, francés, alemán y holandés aportan una gran riqueza de documentación e ilustración. Además, para los que desean estudiar más detalladamente la producción coetánea existen las publicaciones periódicas de Europa y los Estados Unidos y una avalancha cada vez mayor de monografías sobre arquitectos que complementa unas publicaciones de carácter más general de cuya cantidad y variedad dan idea los títulos que aparecen arriba.\*

La bibliografía de la arquitectura del momento presente parece desproporcionadamente profusa comparada con la de la arquitectura del pasado. De este modo, se refuerza la impresión ilusoria de que el presente es un periodo distinto y opuesto al pasado. Sin embargo, la crítica histórica debe ser capaz de mostrar cómo la arquitectura del presente es el último punto en la dialéctica de la historia, y que incluso las formas contemporáneas más avanzadas no constituyen un fenómeno desarraigado, sino la última fase en una larga línea de desarrollo.

Trazar esta línea de desarrollo de principio a fin sería reescribir la historia de la arquitectura de, al menos, los últimos cinco siglos. Las fases por las cuales ha pasado la arquitectura europea desde la culminación del Gótico pleno en el siglo XIII no deben considerarse como estilos independientes sucesivos, comparables con los del pasado más lejano (como por ejemplo el griego o el egipcio), sino más bien como maneras de hacer subsidiarias de un ‘estilo moderno’. Los arquitectos y constructores que han trabajado dentro de este estilo moderno han tenido, por un lado, un interés intelectual más o menos consciente por la forma abstracta y, con frecuencia, han preferido experimentar en lugar de continuar con la tradición heredada. Pero, por otro lado, sus tendencias de libertad se han equilibra-

\* La ‘Nota bibliográfica’ está al final del libro. Las referencias a libros extranjeros del primer párrafo son traducciones libres de títulos reales.

do hasta hace pocos años con un deseo sentimental de rememorar uno o varios de los estilos del pasado lejano, y con una inercia que ha causado un parón considerable en la evolución de los rasgos del estilo en el pasado más inmediato.

La naturaleza cambiante de esas copias y permanencias es lo que ha dado su considerable complejidad a la historia de la arquitectura en los últimos quinientos años. Por consiguiente, algunas manifestaciones del lado menos evocador del pasado del estilo moderno hasta cierto punto se han ocultado. Pero, bajo la superficie de los seudoes-tilos (gótico tardío, renacentista y barroco) puede distinguirse, a pe-



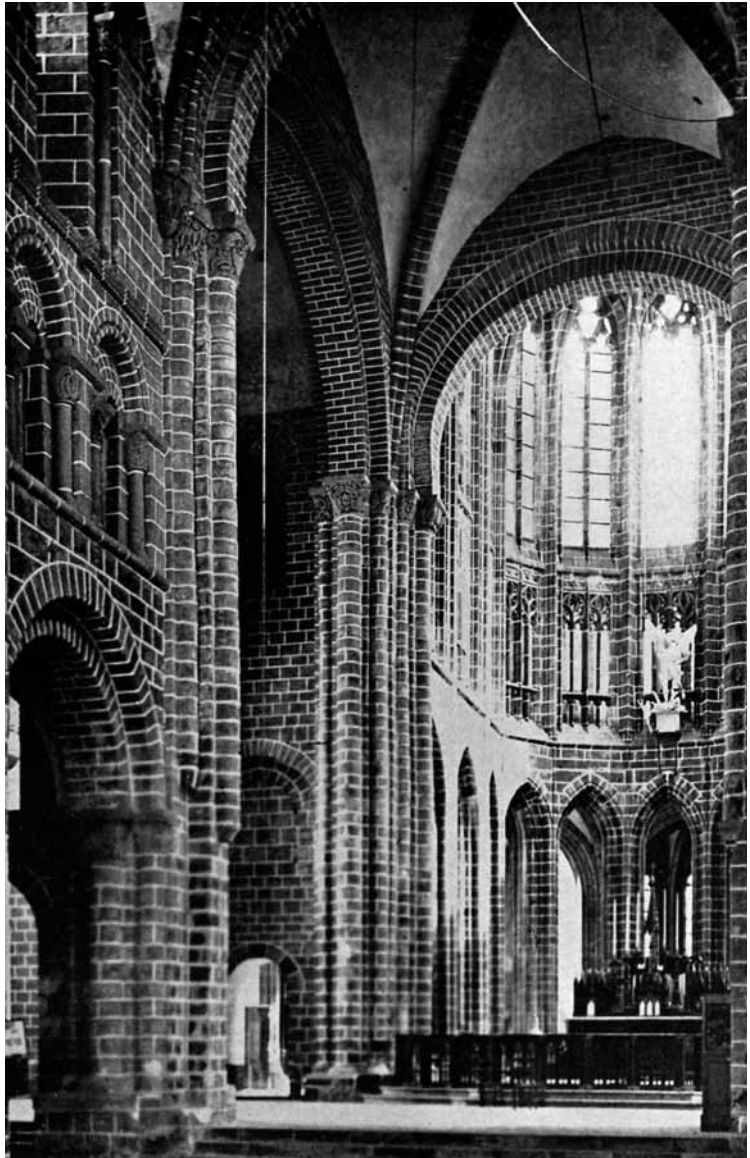
o.1. Coro de la iglesia de Saint-Maclou, Ruán: interior gótico flamígero con decoraciones rococó. Foto: Beaux-Arts.



sar de todo, la búsqueda continua de nuevos valores y los intentos recurrentes de liberarse de las restricciones heredadas. Además, entre el primero y el último de los seudostilos que se acaban de mencionar existe un espíritu común mucho mayor del que hay, incluso, entre el primero de ellos y la fase inmediatamente precedente del estilo medieval. Esto se ilustra mejor con un ejemplo específico.

La decoración rococó añadida en el reinado de Luis XV al ábside gótico flamígero de la iglesia de Saint-Maclou, en Ruán, no rompe en absoluto la sensación de armonía (figura 0.1); y la reordenación que se hizo en el siglo XVIII del coro de Saint-Merri, en París, está

0.2. Iglesia abacial  
del Mont Saint-Michel:  
nave románica y  
coro gótico flamígero.  
Foto: Chevojon.





o.3. *Château du Plessis-Brion (Oise): arquitectura civil gótica tardía.*

mejor relacionada con el resto de la iglesia, también flamígera, que las restauraciones supuestamente concienzudas llevadas a cabo en el siglo XIX en algunas importantes iglesias medievales. Por el contrario, hay un marcado contraste entre la nave románica y el coro flamígero de la iglesia abacial del Mont Saint-Michel (figura o.2). Casi igual de considerable es la incongruencia de la capilla de estilo gótico perpendicular de Enrique VII con el coro gótico de la abadía de Westminster.

En las fases estilísticas previas a la era del Romanticismo, la experimentación intelectual de la Edad Moderna es un tema común. Unas cuantas ilustraciones servirán para recordar al lector lo que los historiadores de los estilos gótico tardío, renacentista y barroco han debatido en detalle muchas veces.

En el diseño del gótico flamígero tuvo lugar una creciente sustitución de la lógica visual por la lógica orgánica. El resultado más



o.4. *Palazzo Pitti, Florencia, de Filippo Brunelleschi (?), mediados del siglo XV.*

notable fue el énfasis en el uso de líneas verticales ininterrumpidas que se entretajan en la tracería de la parte superior de las ventanas e incluso en los motivos de las nervaduras de las bóvedas del interior de las iglesias. El nuevo espíritu se plasma un poco menos en el tratamiento de los exteriores de las iglesias y es todavía más evidente en la arquitectura civil de la época, elaborada pero bastante estandarizada (figura 0.3). En un monumento del primer Renacimiento como es el Palazzo Pitti (figura 0.4), o incluso en una iglesia del Renacimiento pleno como Santa Maria della Consolazione (figura 0.5), a las afueras de Todi, el empleo de elementos tomados de la Antigüedad es claramente de menor importancia en el efecto que estas obras producen. Esto resulta incluso más evidente en el periodo barroco; y en muchas obras del siglo XVIII se evitan completamente las evocaciones del pasado (figura 0.6).\*

Pero el estilo gótico tardío, el renacentista y el barroco eran sólo expresiones incompletas y parciales de la investigación intelectual y la evocación sentimental de carácter moderno. Por un lado, sólo hicieron uso del arte del pasado de un modo limitado y selectivo; y por otro, su experimentación no quedó validada por ninguna in-

0.5. *Iglesia de Santa Maria della Consolazione, Todi, de Cola di Caprarola (?), comienzos del siglo XVI.*



\* El 'Apéndice' incluido al final del libro ofrece algo más sobre el análisis de la experimentación en arquitectura entre 1250 y 1750.



novación auténtica en la estructura. Sólo en la última mitad del siglo XVIII, con la aparición de las revitalizaciones estilísticas (*revivals*) clásica y medieval (es decir, los ‘historicismos’) y el desarrollo de los nuevos métodos de construcción del siglo XIX, el estilo moderno entró en una fase ya estrechamente vinculada con la arquitectura del presente. Además, la historia de la arquitectura de la era del Romanticismo es considerablemente menos conocida que la del desarrollo decorativo lógico de la herencia medieval en el Gótico tardío, la de la recuperación parcial de una gran época del pasado en el Renacimiento y la del equilibrio sofisticado entre la herencia y la experimentación aplicada en el Barroco.

o.6. *Landhaus Von Kamecke, Berlín, de Andreas Schlüter, comienzos del siglo XVIII. Foto: Staal. Bildst.*

París, 15 de enero de 1929.

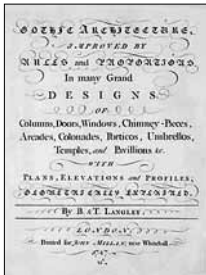
## **La era del Romanticismo**



En el año 1750, Giuseppe Bibbiena construyó en Bayreuth el Teatro de la Ópera, probablemente el mayor logro del Barroco en cuanto a proyectos de teatros. Ese mismo año, en Francia, Emmanuel Héré de Corny retomó la obra inacabada de Germain Boffrand en Nancy y llevó a término el trazado de la nueva ciudad, el proyecto más ambicioso hecho realidad de esa manera de hacer arquitectura conocida como 'rococó'. Pero éstos no eran ejemplos aislados. Las décadas siguientes se caracterizaron, particularmente en Alemania, por la cantidad de edificios que contribuyeron a la gloria de la última fase del Barroco.

Pero en el mismo año 1750, Charles-Nicolas Cochin y Jacques-Germain Soufflot estaban en Paestum preparando dibujos acotados de los templos que se conservaban allí; y James Stuart y Nicholas Revett estaban ocupados en un trabajo similar en Atenas. En toda Europa se estaba suscitando un interés cada vez más general y prolongado por la Antigüedad clásica. El estudio de los monumentos griegos originales propició una actitud hacia la arqueología que era más científica y también más apasionada que la del Renacimiento. Los años 1750 están igualmente repletos de pruebas de que el desdén por el pasado medieval estaba dejando paso a la admiración o cuando menos a la curiosidad. En Inglaterra –donde incluso a principios del siglo XVIII seguía habiendo una pervivencia limitada del Gótico– apareció ya en 1742 el extraordinario libro de Batty Langley *Gothic architecture improved by rules and proportions*;<sup>1</sup> y durante los años inmediatamente posteriores, las ruinas góticas en los jardines y los detalles góticos de corte rococó estaban cada vez más en boga. En 1753, Marc-Antoine Laugier, en Francia, preguntaba retóricamente por qué la iglesia de Saint-Sulpice no satisfacía su espíritu con tanta emoción como la catedral de Notre-Dame; y Horace Walpole dio su aristocrática aprobación al movimiento *goticista*, ya popular en Inglaterra, con su primera reconstrucción de Strawberry Hill.

Un año antes, en 1752 –en el que François Cuvilliers ‘el joven’ creó con el Residenztheater de Múnich el más bello de los teatros rococó–, la Ópera de Versalles, obra de Ange-Jacques Gabriel, ejemplificaba en el mismo campo una notable reacción en contra las libertades del estilo rococó y a favor de un clasicismo contenido y académico. Además, esta reacción ya se había plasmado en el proyecto que presentó al concurso de la Place Louis XV en 1748. Los dos grandes palacios borbónicos iniciados en 1752 (el de Gabriel



1. Batty Langley y Thomas Langley, *Gothic architecture, improved by rules and proportions: in many grand designs of columns, doors, windows, chimney-pieces, arcades, colonnades, porticos, umbrells, temples, and pavilions etc. With plans, elevations and profiles, geometrically explained. To which is added an historical dissertation on Gothic architecture* (Londres: I. & J. Taylor, 1742).





## La primera generación

Los grandes arquitectos de la segunda generación de la era del Romanticismo que aparecieron justo antes de 1800 fueron fundamentalmente adeptos al historicismo clásico; estaban más alejados del Barroco que sus padres, y disponían de una documentación que estos últimos no habían tenido. La avalancha siempre creciente de publicaciones llenas de dibujos de monumentos clásicos no dejaba resquicio a la ignorancia. Sin embargo, los arquitectos, incluso los del historicismo clásico ya desarrollado, eran en general mucho menos exageradamente correctos de lo que proclamaban; además, buscaban en las obras de la Antigüedad algo más que templos para copiar. Ante el deseo de encontrar otros modelos más allá de los peristilos de órdenes clásicos en los restos romanos e incluso griegos, se vieron forzados a inventar muchas cosas que nunca existieron. La arqueología imaginaria, como en el caso de Pirro Ligorio en el siglo XVI, justificaba en gran medida la experimentación e incluso el racionalismo, del que en realidad no había ningún precedente antiguo. Aunque para los puristas y dogmáticos como Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy sólo se consideraba digno de emulación el trabajo auténtico y característico de los antiguos, la supremacía de Vitruvio comenzó a estar amenazada ya antes de 1800 por otra causa maliciosa además de la arqueología imaginaria. Las tendencias generales de la época afectaron lo suficiente a los estudiantes de arquitectura más serios como para convertir sus periplos por Italia o incluso por Grecia en *picturesque voyages*, en 'viajes pintorescos'. Las ruinas clásicas habían estado entre los primeros objetos reconocidos como 'pintorescos' y también 'sublimes'. Es más, los conocimientos arqueológicos habían avanzado lo suficiente como para constatar que la 'bella' arquitectura clásica no había sido 'pintoresca' excepto en lo relativo la elección de su emplazamiento, y prácticamente ni siquiera eso en el caso de Roma. Sin embargo, Italia estaba plagada de construcciones de todas las épocas, a las que Nicolas Poussin y Claude Lorrain habían concedido su sello de aprobación hacía ya mucho tiempo; y por consiguiente, al menos el ideal de la 'villa italiana', la fórmula favorita de mediados del siglo XIX, ya había surgido en Inglaterra, Francia y Alemania antes de que terminase el siglo XVIII.

En Francia en particular, esta nueva influencia italiana se integró de manera efectiva en el historicismo clásico como una especie de Renacimiento-Renacimiento. En 1798, Charles Percier y Pierre Fon-

rísticas de la arquitectura francesa de la época. Pero en realidad Von Gärtner pertenece, tanto como Persius, a la generación posterior.

Fuera de los países que se han mencionado, el historicismo clásico dio lugar a muchas construcciones excelentes, pero a pocos grandes monumentos arquitectónicos.

No obstante, muchos de los mejores edificios de Leningrado y Moscú corresponden a este periodo. Pero hasta la aparición de la Nueva Tradición es innecesario estudiar en detalle la arquitectura, la construcción o la ingeniería fuera de Francia, Inglaterra, Alemania y los Estados Unidos, pues en pocos casos muestran un carácter particular. Por ejemplo, el Thorvaldsen Museum, construido por Gottlieb Bindsböll en Copenhague entre 1838 y 1847, indica cómo el racionalismo en la versión de Schinkel, cuando era aplicado con inteligencia incluso por los más férreos partidarios de lo griego, podía dar lugar a un monumento de cierto interés y excelencia. Pero aunque este caso es algo excepcional por su calidad, no es particularmente danés excepto en la medida en que apunta al historicismo clásico danés de la Nueva Tradición. Cosas no tan buenas se pueden decir de la masa de obras griegas llevada a cabo por arquitectos daneses en la Atenas del siglo XIX.

Los buenos arquitectos de la primera generación del siglo XIX quedan mejor definidos, en cualquier sitio, como clasicistas más o menos racionalistas. Los mejores estuvieron abiertos, incluso en sus obras más clásicas, a influencias más eclécticas. Hasta cierto punto, esto les proporcionaba apoyo intelectual y práctico en su experimentación. Sin embargo, los edificios construidos intencionadamente en estilo medieval eran muy inferiores tanto en lo relativo a la corrección arqueológica –a la que, no obstante, aspiraban a menudo los proyectistas– como en lo relativo al interés intrínseco de las obras hechas dentro de los límites del historicismo clásico. Esos edificios no tenían –como las construcciones *goticistas* del tercer cuarto del siglo XVIII– la importancia de estar marcando los inicios de una nueva clase de reminiscencia sentimental. Lo mismo ocurre con las construcciones góticas realizadas en este periodo por los personajes –habitualmente más o menos aficionados– que no eran en absoluto historicistas clásicos. Incluso más que las construcciones rústicas, esos edificios góticos tienen un valor claramente secundario, sobre todo como símbolo de un gusto en expansión. Aunque estas obras góticas se llevaron a cabo en una cantidad considerable, ilustraban bastante peor que los proyectos de los libros las oportunidades creativas ya ofrecidas por una mayor valoración del pasado y por los nuevos puntos de vista que se estaban identificando de modo analítico. Pero al igual que los proyectos, tales edificios son más bidimensionales que tridimensionales, en la medida en que las virtudes pictóricas que presentan en las estampas coetáneas apenas son apreciables en su presencia real o en las fotografías (véase la figura 4.3).

## La segunda generación

Los arquitectos de la segunda generación del siglo XIX tuvieron mucho más éxito con la recuperación del pasado medieval que los de la primera. Sin embargo, en su reacción con respecto a la libertad, en gran medida inconsciente, de sus predecesores fueron decididamente rigoristas. Demasiado a menudo, su obra es menos interesante en sí misma que como indicio de la evolución de la arqueología medieval, que ya comenzaba a dar apoyo intelectual a un racionalismo nuevo y de mayor alcance. Los arquitectos que construyeron los mejores monumentos de mediados del siglo XIX siguieron en su mayoría el clasicismo racionalizado al que sus padres se habían adscrito, y se fueron inclinando cada vez más por el eclecticismo de gusto en los detalles. Los pocos edificios medievalistas de una calidad comparable a la de los clasicistas posteriores, principalmente los construidos en Alemania, pertenecen a una fase distinta del Romanticismo, aunque fuesen erigidos exactamente durante los mismos años, y a veces por los mismos hombres.

Además, en países periféricos, como los Estados Unidos, gran parte de la edificación mantuvo los rasgos del periodo anterior hasta bien entrados los años 1850. Sin embargo, aunque solían ser construcciones de excelente calidad, sólo tuvieron importancia local. París tendió a convertirse en el centro mundial de la arquitectura y la pintura, especialmente durante el Segundo Imperio. Desgraciadamente, para entonces el estilo más robusto de los arquitectos que habían madurado en los años 1830 estaba siendo absorbido por el Neobarroco, la más característica de las vulgares y exuberantes manifestaciones del eclecticismo de gusto plenamente desarrollado.

Henri Labrouste, el mejor arquitecto de mediados del siglo XIX, nació en 1801; se formó en la *École des Beaux-Arts* y en la *Académie Française de Roma*. Por supuesto, ésa era la educación convencional de un arquitecto francés, y durante mucho tiempo también la considerada ideal en los Estados Unidos. Sin embargo, a su vuelta a París, se reunieron en torno a Labrouste todos los que se rebelaron contra el clasicismo ‘de peristilo’ oficial de la época, y entre ellos, naturalmente, había algunos deseosos de hacer revivir la Edad Media. Con estos últimos Labrouste sólo se unió en la teoría, y en su obra nunca se desvió por caminos que los clasicistas dominantes no aceptasen de manera generalizada.

La primera gran obra de Labrouste, la *Bibliothèque Sainte-Genève*, construida entre 1843 y 1850, es sin duda alguna un monu-

1823, y continuada a partir de 1833 por Luigi Poletti, casi hasta el final del dominio papal en Roma. Al igual que en las iglesias coetáneas de Francia, pero con más razón, en este caso se siguieron en general las líneas paleocristianas, por lo que se conservó la planta original. La policromía del interior era suntuosa y el exterior algo pintoresco en su perfil; pero el efecto en su conjunto resultaba excesivamente duro y glacial. El pleno eclecticismo de gusto llegó finalmente, como en otros sitios, al término del Romanticismo.

El historicismo medieval, o al menos las maneras de hacer más afines con él que con el clasicismo, dio lugar al mejor edificio construido en Alemania a mediados del siglo XIX. Sin embargo, Friedrich August Stüler, discípulo de Karl Friedrich Schinkel, se mantuvo estrictamente clásico en el Neues Museum y en la Nationalgalerie de Berlín. Con poco del genio de su maestro, no tuvo más éxito con estos edificios que Leo von Klenze, que también permaneció fiel al clasicismo anterior en el Walhalla de Ratisbona, la Glyptothek de Múnich y los cercanos Propyläen. La Alte Pinakothek y la Neue Pinakothek de Von Klenze, también en Múnich, eran casi igual de anodinas aunque siguiesen la línea del Renacimiento italiano. El Neorrenacimiento –para diferenciarlo del anterior y más afortunado Renacimiento-Renacimiento– recibió una formulación más clara de la mano de Gottfried Semper. Al igual que a Hittorff, a Semper le interesaba la decoración policroma, aunque su principal monumento en Dresde –un museo, como los de Stüler y Von Klenze– no la tiene. Esta policromía tampoco queda resaltada por el racionalismo de sus textos, como ocurre con sus obras posteriores en la Ringstrasse de Viena, o en la Ópera de Dresde, todas construidas en los años 1870. Teorías aparte, en realidad Semper no era más que un arquitecto competente del eclecticismo de gusto; trabajó por convicción en el Neorrenacimiento, con una fortuna escasamente mejor que la de Scott, que usó un estilo similar en Whitehall por obligación.

En parte debido a la actividad de los racionalistas y en parte debido a la necesidad de llegar a un acuerdo con los medievalistas, el historicismo clásico se disolvió finalmente en el eclecticismo de gusto por toda Europa y en los Estados Unidos. Era más bien en el historicismo medieval –que igualmente se estaba disolviendo– donde había posibilidades de avanzar. El eclecticismo de gusto prácticamente destruyó la integridad de la arquitectura. Fue la concepción de la arquitectura como una entidad separada y superior la que en gran medida hizo posible el eclecticismo de gusto. El efecto de éste en la construcción fue incluso más funesto. Por tanto, es en la construcción del siglo XIX, más que en su arquitectura, donde la desintegración del Romanticismo fue más completa. Afortunadamente, la ingeniería pudo seguir su propio camino; de este modo, fue capaz de crear a mediados de siglo las únicas construcciones cuya calidad merece compararse con las bibliotecas de Labrouste y con la estación de Hittorff, a las cuales, además, ya se había reincorporado.

Entre la ingeniería practicada por Henri Labrouste y Jacques Ignace Hittorff –que tenía una intención estética consciente y subordinada a su arquitectura– y la ingeniería en general había naturalmente una diferencia considerable. Sin embargo, no se puede afirmar categóricamente que una sea mejor que la otra, ya que los problemas que debían resolver eran muy distintos. Prejuicios jerárquicos aparte, ¿quién puede decir que un puente para el ferrocarril es más bello que una estación de tren, o que una fábrica es más bella que la sala de lectura de una biblioteca? Con todo, es cierto que los adornos de los arquitectos no se echan de menos cuando se prescindió de ellos.

Los puentes de ferrocarril y los viaductos construidos enteramente de fábrica tienen gran parecido con obras romanas similares. Sin embargo, la reminiscencia no es artística, sino técnica. Si examinamos una lista fechada de tales monumentos –como la que aparece en el libro *Ingenieurbauten der deutschen Reichsbahn*<sup>1</sup> veremos que su carácter continúa siendo más o menos el mismo desde los que se construyeron para las primeras redes ferroviarias hasta los levantadas tras la guerra [I Guerra Mundial]. En sentido amplio, quizá los de los años 1840 tuvieran mejores proporciones que los siguientes. Además, en estos últimos hay un esfuerzo estético más consciente, indicativo del hecho de que con la Nueva Tradición la ingeniería se volvió a incorporar a la arquitectura, como había ocurrido en la era prerromana. Por desgracia, esta reintegración no se ha dado en todos los lugares de manera tan completa como en Alemania, de modo que la particular excelencia de las obras alemanas del siglo xx –que puede compararse perfectamente con la de las obras de mediados del siglo xix– se encuentra con menor frecuencia en otros sitios. Sin embargo, estos monumentos de fábrica son menos característicos del siglo xix y menos significativos que las obras similares de construcción metálica (figura 4.1).

Los puentes metálicos se habían imaginado ya en los siglos xvi y xvii, y comenzaron a construirse en el último cuarto del siglo xviii. Sin embargo, los primeros tenían luces pequeñas y no eran particularmente sorprendentes. Desde el inicio del siglo xix hubo un mayor desarrollo. No obstante, al igual que en el caso de los monumentos de fábrica, fue la llegada del ferrocarril la que por primera vez acudió a la ingeniería para realizar enormes proezas sin precedente. Entre las obras de los años 1840, una de las más famosas fue el puente Britannia, entre Gales y la isla de Anglesey; y continúa siendo uno

1. Deutsche Reichsbahn Gesellschaft, *Ingenieurbauten der Deutschen Reichsbahn* (Berlín: Verkehrswissenschaftliche Lehrmittelgesellschaft, 1928).

Con la confusión del eclecticismo de gusto en la arquitectura y una vez establecida su perversa reflexión en la construcción, ha sido prácticamente vano el intento de aplicar, por un lado, una mayor contención mediante el buen gusto y el refinamiento y, por otro, una mayor protección frente al error estético mediante restituciones más precisas de periodos cada vez más variados de la Edad de Oro, algo que la arqueología y la fotografía han ido permitiendo cada vez más. Todo este movimiento –que aún continúa [1929] hasta cierto punto en los Estados Unidos– no ha sido más que negativo. El uso de manuales de los estilos, como el de manuales de protocolo, nunca llega al corazón; y los rascacielos mayas tienen tan poco sentido como los griegos. Aun así, el movimiento positivo de la Nueva Tradición en arquitectura, y su satisfactorio intento de reintegrar la construcción, ya había empezado poco después del triunfo absoluto del sistema del *laissez faire* y de la posibilidad final de lograr algo cercano a la ‘corrección’ en los historicismos.

Antes de concluir esta explicación de la arquitectura romántica, queda por examinar el historicismo medieval. Dado que el historicismo clásico no se ha considerado en general una manifestación del Romanticismo, habitualmente se ha sobrevalorado algo la importancia del medieval. Y sin embargo éste tal vez fuese –como ya se ha indicado– más plenamente característico. Por su obra, sus líderes fueron más responsables que los historicistas clásicos de la anarquía posterior del siglo XIX; sin embargo, por sus ideas también fueron más responsables de la vuelta al orden.

## El historicismo medieval

Los inicios de la era del Romanticismo estuvieron marcados más claramente por el nuevo interés en la Edad Media que por la aparición de un clasicismo más rígido y estricto. Sin embargo, las construcciones góticas del siglo XVIII, con la posible excepción de Fonthill Abbey, eran decididamente de menor importancia y de un orden inferior. El historicismo medieval –si es que puede llamarse así– fue significativo principalmente en el aspecto teórico. Medio siglo después, el medievalismo había ganado muchos conversos, al menos parciales, y la ‘barbarie’ gótica había llegado a tener un sabor tan agradable como el ‘horror’ alpino para la mayoría de las personas. Los avances en el estudio del pasado no clásico se vieron alentados por los nacionalismos. En Francia, Inglaterra y Alemania respectivamente, se consideraba que el estilo gótico era de origen francés, inglés y alemán. Con más y mejores documentos, había menos disparidad en la precisión con la que podían imitarse los monumentos clásicos y medievales, y había razones patrióticas para imitar estos últimos.

Mientras tanto, el historicismo clásico se había convertido en una manera de hacer integrada, con sus propios cánones de corrección. Excepto en Inglaterra, el efecto global del medievalismo en la arquitectura sería, incluso hasta finales del primer tercio del siglo XIX, fue poco más que la acepción general de la imitación del Renacimiento italiano como una respetable modificación del programa clásico más rígido. El historicismo medieval estaban tan apartado del pasado inmediato que más tarde apenas llegó a ser una manera de hacer integrada sólo en Alemania. En otros sitios sus cánones de corrección –cuando llegó a tenerlos– eran los de un siglo u otro del pasado remoto y, por tanto, excesivamente poco flexibles.

Sin embargo, no existe tal secuencia entre los dos tipos de historicismo –como generalmente se ha hecho ver– debido a que los monumentos más importantes y duraderos del historicismo medieval no se erigieron hasta bien entrado el segundo cuarto del siglo XIX. La prolongación de las tradiciones barrocas y el mejor conocimiento de la Antigüedad –como también la facilidad con que el limitado repertorio de formas antiguas estrictamente auténticas pudieron ser modificadas y expandidas por el Renacimiento-Renacimiento– hicieron posible que el historicismo clásico, en su sentido más amplio, diese lugar a la mayoría de los mejores edificios románticos. Aun cuando el desarrollo de la arqueología medieval llegó a rivali-

de la artesanía que se desarrolló más tarde, en el periodo de transición desde la era del Romanticismo a la Nueva Tradición en la arquitectura, iba a ser, aparte de la teoría, el mejor fruto del historicismo gótico en curso, por entonces considerablemente disuelto en el generalizado eclecticismo de gusto.

El palacio de Westminster –es decir, la sede del Parlamento– fue iniciado en estilo gótico perpendicular en 1837. En él, Charles Barry –el mejor y por entonces el más ecléctico de la posterior generación de clasicistas– tuvo como colaborador a Pugin, el verdadero líder de los goticistas. Ya lo hemos mencionado en el capítulo 3 en relación con el primero. Este edificio probablemente sea –como Clark, más que afirmar, insinúa– el mejor monumento arquitectónico de mediados del siglo XIX construido en Inglaterra, tanto por los clasicistas como por los goticistas. Además, marcó el triunfo del historicismo gótico en Inglaterra.

Los que estén más interesados en un movimiento tan poco prolífico en edificios buenos u originales lo encontrarán analizado estudiado desde puntos de vista opuestos en los libros de Eastlake y Clark. Y es que, paradójicamente, este movimiento se ha estudiado más minuciosamente que ninguna otra fase de la arquitectura del Romanticismo, excepto los primeros historicismos clásicos, que normalmente, cuando se estudian de ese modo, no se consideran directamente románticos en absoluto. Por tanto, más que continuar con la descripción de otras obras realizadas, puede que sea más adecuado concluir la explicación de la arquitectura romántica con un ejemplo significativo de los textos de los medievalistas en Inglaterra; en particular porque las obras escritas de Viollet-le-Duc y otros autores de la Europa continental simplemente se han mencionado.



Las citas que forman el grueso de este capítulo se han tomado de la conferencia titulada ‘Sobre la presente situación y las futuras perspectivas de la revitalización de la arquitectura gótica,’ pronunciada por George Gilbert Scott en 1857.<sup>1</sup> La parte que el autor dedica al futuro de la arquitectura es en conjunto más instructiva, con respecto a la visión prospectiva de mediados del siglo XIX en Inglaterra, que cualquiera de las ideas que hay en las obras de John Ruskin, el gran crítico de la época, o de Augustus Pugin, el arquitecto más concienzudo y quizás el mejor del momento.

Y es que Ruskin no era arquitecto ni, excepto en el sentido del Antiguo Testamento, profeta; era tan sumamente categórico que los que no estaban enteramente cautivados por su estilo debían sentirse con frecuencia irritados por su extraordinaria fe en la validez de la Biblia como guía para la estética. Es más, tendía a mezclar su arquitectura con su socialismo. No obstante, sigue siendo uno de los pocos grandes críticos de arquitectura. En realidad, es su valor permanente lo que hace que sus escritos sean tan escasamente representativos de su época.

Por supuesto, Pugin era mucho más arquitecto; pero con él la arquitectura se vio claramente involucrada en la controversia religiosa. No obstante, en sus ideas fue el más original de los historicistas góticos ingleses. A él se debe la primera presentación de la mayoría de las teorías de Ruskin y otros autores posteriores.

Scott siempre reconoció a Pugin como su maestro. Sin embargo, muchas de las propuestas de su apartado sobre ‘La arquitectura del futuro’ probablemente habrían provocado la ira de Pugin. Mientras que este último era un peleón y fundó un movimiento, Scott era un hombre práctico y sustancialmente afortunado que hablaba como líder de un movimiento ya ampliamente aceptado. De hecho, era un arquitecto increíblemente ocupado que desde 1840 hasta su muerte realizó un flujo tan constante de edificios que debió tener verdaderas dificultades para encontrar tiempo para escribir. No se puede decir que sus libros sean más importantes que los de Ruskin o Pugin, pero desde luego son más cosmopolitas. Aunque sus ideas no eran demasiado originales, tal vez por ello eran más ampliamente representativas de las inteligentes teorías de los medievalistas, no sólo de Inglaterra sino también de la Europa continental. Además, sus escritos se ocupan de la arquitectura y apenas nada de la religión o el socialismo; y también evitan el racionalismo más dogmá-

1. ‘On the present position and future prospects of the revival of Gothic architecture’, publicada en George Gilbert Scott y Edmund Beckett Grimthorpe, *Two lectures, delivered at the meeting of the York and Lincoln Architectural Societies: at Doncaster, on the 23rd of September, 1857* (Doncaster y Londres: Brooke, White and Hatfield / Bell and Dalry, 1857).

Mediante un proceso de desintegración cada vez más extendido, la era del Romanticismo destruyó finalmente la legitimidad de la estética barroca que tanto tiempo había perdurado de manera inconsciente. La siguiente fase estilística coherente, la Nueva Tradición, iba a llevar a cabo, en buena parte según las líneas de 'la arquitectura del futuro' imaginada por Scott, una primera reintegración bastante imprecisa tanto en los principios como en la práctica. La última fase, la manera de hacer de los Nuevos Pioneros, tal vez sea incluso la primera de un estilo verdaderamente nuevo. Y es que esta fase está llevando tan lejos la reintegración que su sistema estético está ya más definido en su forma que el del Barroco y es comparable más bien al de los grandes estilos del pasado anterior.

## **La Nueva Tradición**



## La transición

La era del Romanticismo no tuvo un final repentino. De hecho, como bien se sabe en los Estados Unidos, el pleno eclecticismo de gusto en el que había culminado dicha era hacia 1850 hasta cierto punto aún perdura. La fecha de 1875, fijada de manera algo arbitraria en la exposición general inicial sobre la arquitectura romántica, aún estaba dentro del periodo de transición. Es cierto que Henry Hobson Richardson, entre 1870 y su muerte en 1886, elevó sin ayuda su historicismo románico hasta convertirlo en una arquitectura integrada y ecléctica, y cumplió –puede destacarse– los requisitos generales del programa de George Gilbert Scott. Vista en retrospectiva, su obra parece pertenecer más a la Nueva Tradición que a la fase final del Romanticismo. Sin embargo, la Nueva Tradición no hizo su aparición general hasta mediados de los años 1890, e incluso una década más tarde algunos movimientos de transición aún estaban creando algunos de sus mejores monumentos.

Varios de los mejores arquitectos que trabajaron durante la segunda mitad del siglo XIX (como Richardson, Pierre Cuypers u Otto Wagner, cuando menos precursores e incluso hasta cierto punto fundadores de la Nueva Tradición), se estudian mejor no de manera aislada, sino en relación con el desarrollo nacional de la arquitectura del siglo XX en los Estados Unidos, Holanda y Austria. Por otro lado, los dos principales desarrollos de transición (el de la artesanía arquitectónica en Inglaterra y el de la construcción metálica en Francia) están relacionados de manera más general que específica con lo que vino después. El primero constituyó primordialmente la reintegración de la construcción; el otro, la reintegración de la ingeniería. Sin embargo, en la obra de Richardson en los años 1870 ya estaba esa reintegración de la arquitectura misma con la que la Nueva Tradición, ya en su plenitud, se estrenó unos veinte años después en Holanda, Austria y Alemania.

En el año 1851 habían tenido lugar dos acontecimientos significativos: la primera construcción del Crystal Palace de Londres, y el concurso de Maximiliano II de Baviera para crear un nuevo estilo arquitectónico en Múnich. El primero de ellos inició la línea que iba a tomar la transición en Francia; el segundo, a pesar de la mediocridad de su uso ecléctico del estilo gótico perpendicular, sugirió vagamente la línea que la transición iba a tomar en Inglaterra. En el primer caso hubo una continuidad directa, como indican suficientemente las construcciones de las Exposiciones Universales de Pa-



La Nueva Tradición en la arquitectura apareció en cuanto los arquitectos pasaron del eclecticismo de gusto al eclecticismo de estilo con la intención de fundar una manera de hacer racional e integrada. A todos los efectos, John Soane y Karl Friedrich Schinkel ya habían hecho esto a comienzos del siglo XIX en algunos monumentos. Sin embargo, tanto ellos como los otros románticos que hicieron intentos similares fracasaron en su voluntad de establecer sus innovaciones. Todos volvieron a caer de inmediato en el historicismo del que intencionadamente se habían apartado casi por completo. Por consiguiente, en la arquitectura no hubo ese movimiento de transición que se dio en la construcción y la ingeniería.

Sin embargo, en el enfoque del eclecticismo de gusto de finales del siglo XIX planteado por Georges Gromort es fácil ver cómo éste funcionó en cierto sentido como esa transición. Lo que el pasado había desarrollado era esa clase de formación necesaria para familiarizar ampliamente a los arquitectos con los diversos motivos arquitectónicos. Esto lo habían hecho los primeros y más exclusivos historicismos del Romanticismo, pero sólo de modo muy incompleto. Además, hacia el último tercio del siglo XIX la arqueología clásica y la medieval habían dejado algo más clara la naturaleza de los motivos arquitectónicos y su significación funcional original. Los clasicistas con voluntad racionalizadora habían aplicado tales conocimientos a los elementos clásicos ya desde 1800 en algunos casos. Los medievalistas al menos habían considerado hacerlo con los elementos medievales hacia los años 1850. Como ya se ha indicado, esto fue más efectivo en relación con la construcción que con la arquitectura. Por ejemplo, George Gilbert Scott no fue en su actividad mucho más allá del equivalente medieval de la fórmula del templo períptero con la que los clasicistas inteligentes ya habían acabado hacía tiempo.

Los primeros románticos encontraron en el pasado no clásico y no nacional tan sólo un agradable sabor a irrealidad fantástica. Sin embargo, hacia el último cuarto del siglo XIX la ampliación del campo de la arqueología había hecho de los estilos egipcio, indio, islámico y otros no europeos algo casi tan comprensibles funcionalmente como los del pasado clásico y medieval. Por ejemplo, Owen Jones –que aparecía mencionado por Scott– hizo un estudio sobre la Alhambra y publicó también una ‘gramática del ornamento’ universal que se editó varias veces.<sup>1</sup> Es cierto que los practicantes del eclec-

1. Owen Jones, *The grammar of ornament: illustrated by examples from various styles of ornaments* (Londres: Day, 1856).





## Los Estados Unidos

Al menos cuatro versiones diferentes de la Nueva Tradición, tomada en su sentido más amplio, pueden distinguirse en la arquitectura norteamericana del siglo xx. De dichas versiones, los rascacielos en particular, y también muy mercedamente la obra de Frank Lloyd Wright, han recibido mayor atención que el desarrollo habido en el país, en la misma línea que en Inglaterra, de una arquitectura doméstica de la artesanía, por un lado, y que la aparición en los últimos años de una patente modernidad sin relación con la obra de Wright y habitualmente tomada de Europa, por otro.

La arquitectura doméstica de la artesanía es importante en tanto que manifestación de transición. Sin embargo, el uso que ha hecho de los rasgos evocadores del pasado ha sido a menudo tan considerable que las obras no se diferencian, salvo por la honestidad de su ejecución, de las creaciones más estériles del eclecticismo de gusto en curso. La simplificación y la dependencia de los valores de la buena mano de obra es habitualmente menor que en las obras inglesas similares. La tendencia hacia el eclecticismo de estilo de arquitectos como Harrie T. Lindeberg, Theodate Pope Riddle o los de la Escuela de Filadelfia sugiere simplemente el recuerdo de estilos de transición del pasado; y la artesanía de los arquitectos norteamericanos en general es más llamativa y a la vez está menos lograda en el aspecto natural que, por ejemplo, la de las obras coetáneas de algunos arquitectos escandinavos que empezaban a conocerse en los Estados Unidos gracias a la presencia de Eliel Saarinen en Detroit. No obstante, muchos arquitectos norteamericanos que nominalmente seguían dentro de los historicismos georgiano o Tudor han creado en el siglo xx casas aceptables para el gusto general del país que son tan buenas y tan contemporáneas no sólo como las de Inglaterra, sino incluso como las más llamativamente 'modernas' de países del norte de Europa donde el eclecticismo de estilo se ha llevado mucho más lejos (figura 9.1). Sin embargo, aunque en general esta manera de hacer ha existido al menos desde comienzos del siglo xx, no se distinguió lo suficiente del historicismo ni se tomó en serio como arquitectura lo bastante temprano como para proporcionar el núcleo de la creación de estilo. Al igual que las obras también de transición hechas en Inglaterra, esta manera de hacer no constituye primordialmente más que una reintegración del arte de la construcción; allí donde ha habido pretensiones arquitectónicas considerables, esta manera de hacer ha sucumbido al historicismo



## Holanda

La influencia internacional directa de Hendrik Petrus Berlage ha sido menos importante que la de Frank Lloyd Wright. Sin embargo, dentro de Holanda, la Nueva Tradición depende casi enteramente de Berlage y ha desarrollado con brillantez las muchas tendencias inherentes a su manera de hacer personal hasta formar un estilo nacional general que ha sido admirado y emulado por el resto del mundo. Sin duda alguna se debe considerar a Berlage, junto con Wright –por quien tanto hizo para que se le conociese en Europa– uno de los principales arquitectos de comienzos del siglo xx.

Berlage nació en 1856, tres años más tarde que Vincent van Gogh, el más conocido de los artistas holandeses modernos. Por consiguiente, su periodo de formación coincidió con la actividad de la segunda generación de clasicistas de espíritu racional (Henri Labrouste y Gottfried Semper), de los grandes medievalistas del siglo xix, y de esos personajes que en Inglaterra desarrollaron, a partir del Romanticismo, una arquitectura doméstica basada en la artesanía. La obra de Berlage refleja también, más que la del resto de fundadores de la Nueva Tradición, el ambiente arquitectónico de mediados del siglo xix.

El precursor específico de la Nueva Tradición en Holanda fue Pierre Cuypers, nacido en 1827 y no fallecido hasta 1921. Cuypers restauró y construyó muchas iglesias católicas a lo largo de su vida, pero es más conocido como el arquitecto del Rijksmuseum y la estación central de Amsterdam. En sus edificios eclesiásticos Cuypers fue un historicista gótico tan incondicional como cualquiera de Inglaterra; pero también trató –como hicieron los medievalistas más inteligentes en otros sitios– al menos en teoría, de volver a los métodos constructivos nacionales –lo que en Holanda significaba la fábrica de ladrillo visto– y, mediante el uso de una decoración dependiente de la artesanía hecha a mano, de recuperar la honestidad y la cualidad autóctona que los diversos historicismos clásicos casi habían destruido. Incluso en sus obras más evocadoras del pasado, Cuypers proporcionó a una tradición de sólida construcción en ladrillo que ha sido el punto central de interés de la arquitectura de Berlage y de la Escuela de Amsterdam.

Las primeras construcciones no eclesiásticas de Cuypers tienen poco mérito. Las casas construidas en su ciudad natal, Roermond, en 1851, reflejan, al igual que la coetánea Maximilianstrasse, la arquitectura doméstica del primer historicismo gótico en Inglaterra,



## Austria y Alemania

En Alemania y Austria, la Nueva Tradición apareció, como en Holanda, justo antes de 1900. Durante el siglo xx ha sido lo que ha dominado casi por completo. Sin embargo, hasta después la guerra [I Guerra Mundial], la Nueva Tradición alemana y austriaca siguió siendo más decididamente ecléctica; también fue no tanto una evolución a partir del experimentalismo de los años 1880, sino algo que estuvo más relacionado con la reacción formalista a un eclecticismo de gusto más correcto que, en los Estados Unidos, Louis Sullivan y Frank Lloyd Wright fueron incapaces de asumir en absoluto.

El hecho concreto, comparable en relevancia a la construcción de la Bolsa de Amsterdam que marcó el comienzo de la Nueva Tradición en Alemania fue el llamamiento en 1897 a Henry van de Velde para que fuese a Hagen, Westfalia, a construir el Folkwang Museum, en reconocimiento a su éxito en París el año anterior. Pero Van de Velde no era en absoluto un Berlage alemán; y no fue este museo, terminado en 1901, sino la decoración lineal de sus interiores en la Exposición de Arte de Dresde, en 1897, lo que al principio tuvo mayor influencia. Sin embargo, sus ideas arquitectónicas eran más sólidas que su decoración, y la calidad de su construcción solía ser buena. El efecto que ejerció Van de Velde sobre la Nueva Tradición alemana fue primordialmente el de hacerla cristalizar. Él mismo se mantuvo siempre algo al margen: por un lado, en su artesanía racionalizada, más próxima a William Morris, del que había surgido su propia motivación; y por otro, en su experimentación con la forma abstracta independiente de la evocación ecléctica del pasado, lo que ya presagiaba la manera de hacer de los Nuevos Pioneros.

En Austria, la primera síntesis de la Nueva Tradición se debió a un arquitecto de una generación anterior: Otto Wagner. Es en la obra de su discípulo y seguidor Josef Hoffmann, y en la de su coetáneo alemán Peter Behrens donde las tendencias de la nueva manera de hacer encontrarían su expresión nacional más típica. Y es que aunque finalmente Wagner se apartó completamente del tradicionalismo historicista, las marcas de su formación en los años 1860 se mantuvieron en su obra. Hoffmann fue capaz de mostrar desde el principio, en el tratamiento de las nuevas ideas –que eran realmente de Wagner–, una maestría madura de la que carecía su mentor.

Wagner nació en Viena en 1841, el mismo año de la muerte de Karl Friedrich Schinkel, y vivió hasta 1918. Durante sus estudios en Viena y en Berlín, Wagner recibió la influencia –como le pasaría más tarde



## Francia, Escandinavia y otros países

Durante los años en que en Austria y Alemania estaban reinventando no sólo la arquitectura monumental, sino también la doméstica y la industrial, en Francia se construyeron poquísimos edificios buenos. Las últimas obras interesantes de construcción con esqueleto metálico realizadas en el periodo de transición coincidieron en el tiempo con las primeras que marcaron la aparición de la neomonumentalidad en Alemania. Henry van de Velde, tras influir en el inicio del desafortunado movimiento Art Nouveau en la decoración, se trasladó a Alemania en 1897 pensando, con razón, que allí encontraría más respaldo. La Exposición Universal de París de 1900 ya indicaba en líneas generales una vuelta atrás de la arquitectura francesa, a las inutilidades del Neobarroco, excepto en el campo de la decoración, y esta recaída generalizada duró en general hasta después de la guerra [I Guerra Mundial].

Durante los años previos a la guerra, Charles Plumet intentó hacer una continuación del Art Nouveau en la arquitectura, aplicando unos ornamentos lineales o naturalistas cada vez más banales a unas formas tardogóticas. Otros arquitectos utilizaron el mismo ornamento en pesadas fachadas semiclásicas *beaux-arts* de mampostería de piedra. La culminación de este movimiento fue el Hôtel Lutetia en el Boulevard Raspail de París, obra de Louis-Charles Boileau, pero apenas tenía mayor interés intrínseco que el resto. Henri Sauvage comenzó a trabajar a la manera de Plumet, pero se apartó de ella con bastante audacia en su edificio de viviendas escalonadas de 1912 en la Rue Vavin, también en París. Este edificio era técnicamente más experimental que la mayor parte de las obras alemanas de la época, pero la técnica apenas se fusionaba con la arquitectura, y el recubrimiento de ladrillo vidriado blanco con algunas manchas verdes era simplemente absurdo. Sin embargo, la originalidad de Sauvage no continuó. Su único edificio importante aparte de éste (un edificio de viviendas similar, pero más grande, en la Rue des Amiraux, construido en 1926) tuvo un éxito sólo ligeramente mayor. Su otra obra con un ornamento geométrico simplificado pertenece claramente a ese ubicuo segundo estilo Boulevard Raspail que siguió al primero tras la guerra, esa extraña *mésalliance* de estilo académico Luis XVI y Art Nouveau.

Los muchos arquitectos que entre 1908 y la guerra tuvieron la loable intención de dar soluciones más racionales a los problemas modernos han tenido poca relevancia individual. A diferencia de





## **Los Nuevos Pioneros**



## Hacia una nueva arquitectura

Entre los nueve proyectos premiados *ex aequo* en el concurso para el Palacio de la Sociedad de Naciones, celebrado en 1927, sólo había uno que en los Estados Unidos se consideró completamente tradicional. Todos los demás se caracterizaban por la manera de hacer de la Nueva Tradición o por la posterior de los Nuevos Pioneros, que está menos ligada aún con el historicismo del siglo XIX.

De los siete proyectos pertenecientes de manera más o menos clara a la Nueva Tradición, los ejemplos franceses e italianos –cuyos proyectistas son los que al parecer van a construir el palacio– siguen siendo, en términos generales, clásicos; pero su clasicismo está modificado por un estudio más o menos original de la volumetría, cierto eclecticismo en la elección de los rasgos arquitectónicos y una simplificación y estilización de los detalles evocadores del pasado. Estos proyectos son relevantes en relación con nuestro tema sólo porque indican que en torno a 1927 incluso los arquitectos más oficiales y reaccionarios de los países latinos ya no eran capaces de proyectar ni siquiera palacios sin verse influidos más o menos intensamente por la Nueva Tradición. La arquitectura del historicismo, según los principios del eclecticismo de gusto tal como se consolidó a mediados del siglo XIX, ya había dado paso, a comienzos del segundo cuarto del siglo XX y casi de manera universal, a la arquitectura de la Nueva Tradición.

Sin embargo, no era entre esos proyectos más reaccionarios donde se podían encontrar las mejores y más características manifestaciones de la Nueva Tradición en este concurso. Por un lado, el proyecto del arquitecto sueco Nils Einar Eriksson,<sup>1</sup> con su immaculado y sutil reflejo de un eclecticismo simplificado; por otro, el proyecto más monumental de los alemanes Erich zu Putlitz, Rudolf Klopheus y August Schoch, con su énfasis enérgico y reiterativo en la masa, como en las obras tardías de Peter Behrens: éstas eran las dos principales posibilidades de expresión de la Nueva Tradición ya desarrollada.

El proyecto de Emil Fahrenkamp, tal vez más característico de la producción coetánea alemana que el de Zu Putlitz, era sumamente significativo en sí mismo y como indicio: representaba una simplificación de la Nueva Tradición más extrema que los antes mencionados. Tal simplificación se llevaba hasta el punto de reducir, más allá de cualquier posibilidad de identificación, ese eclecticismo de estilo que daba forma arquitectónica a la Nueva Tradición. Es más, el

1. En el original, Hitchcock decía sólo Ericsson.



*Se puede aceptar que las grandes épocas de la arquitectura se asientan sobre un sistema puro de estructura. Este sistema puro de estructura que satisface las exigencias insaciables de la razón aporta al espíritu una satisfacción, un maravillarse y un júbilo que suscitan la expresión espiritual y puramente intelectual de un sistema puro de estética arquitectónica.*

Le Corbusier, 1927.<sup>1</sup>

Son los vigorosos y entusiastas escritos teóricos de Le Corbusier, incluso más que sus obras, los que han hecho que sea conocido en todo el mundo como el tipo del nuevo arquitecto. Bastante más que los teóricos del siglo XIX, Le Corbusier ha sido capaz de hacer de sus escritos y de sus obras un todo integrado. Los problemas de los Nuevos Pioneros en general se centran muy claramente en torno a sus ideas y sus creaciones. Es privilegio del crítico tratar primordialmente estas últimas, recurriendo a las afirmaciones del artista cuando tengan una significación histórica directa o cuando permitan esclarecer sus edificios, y haciendo caso omiso de ellas cuando simplemente parezcan invitar a la polémica.

Le Corbusier –cuyo verdadero nombre es Charles-Édouard Jeanneret-Gris– nació en La Chaux-de-Fonds (Suiza), en 1887, y trabaja en colaboración con su primo Pierre Jeanneret.<sup>2</sup>

A la edad de 21 años Le Corbusier se fue a trabajar al estudio de Auguste Perret, con quien sin duda tiene una gran deuda en materia de construcción; antes de la guerra [I Guerra Mundial], también había trabajado durante algún tiempo con Peter Behrens y Josef Hoffmann. Las primeras casas construidas en esos años iniciales son enteramente obras de la Nueva Tradición incluso en su decoración; pero ya había cierta experimentación más bien fortuita en la disposición de las ventanas, por ejemplo, y en los sencillos perfiles metálicos. El acontecimiento verdaderamente significativo de ese periodo fue el viaje que realizó a Grecia y Oriente, que le proporcionó la fe para mirar más allá de la Nueva Tradición en la que se había formado *vers une architecture*. Las citas de su diario de viaje, publicadas en la *Feuille d'avis de La Chaux-de-Fonds*, son de máximo interés.<sup>3</sup>

Sin embargo, los primeros proyectos concebidos en 1915 –en los que Le Corbusier intentó hacer una renovación a la vez técnica y estética del arte de construir: los de sistema Domino de construcción en hormigón armado para casas en serie– no lo confirmaron

1. Le Corbusier, "L'esprit de vérité", *L'Architecture vivante*, otoño e invierno 1927, página 5.

2. En el original, Hitchcock decía que Pierre Jeanneret era ingeniero, pero lo cierto es que había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Ginebra.

3. En el original, Hitchcock decía que estas notas se habían publicado «en el *Almanach de l'esprit nouveau*», que es una combinación del nombre de la famosa revista *L'Esprit Nouveau* y el título del libro *Almanach de l'architecture moderne* (1926), que debía haber sido el número 29 de la revista, pero que nunca apareció como tal.



[...] una arquitectura que se base racionalmente en las circunstancias de la vida moderna será en todos los aspectos el polo opuesto de la arquitectura actual. Será ante todo objetiva, sin por ello caer en un árido racionalismo. En esta objetividad, además, se experimentará de manera directa lo superior. Negará radicalmente los productos no técnicos, carentes de forma y de color, de la inspiración momentánea, tal y como los conocemos. Ejercerá su tarea entregándose en cuerpo y alma a su fin, plasmando de una manera técnico-plástica, casi impersonal, organismos de forma clara y de relaciones puras. En lugar de dejarse arrastrar por la atracción natural de los materiales no elaborados, por la refracción del cristal, por la desigualdad de la superficie, por la opacidad del color, por el resquebrajamiento del azulejo, por la descomposición de la pared, etcétera, pregona el encanto del material elaborado, de la claridad del cristal, de lo lustroso y liso de la superficie, del brillo de la pintura, de lo reluciente del acero, del resplandor del color, etcétera. Con esto se indica la dirección que la evolución arquitectónica seguirá para lograr una arquitectura que, aunque en esencia esté más ligada que antes a la materia, en apariencia la supere; una arquitectura que, despojada de todo plasticismo de temple impresionista, en plenitud de luz, se oriente hacia una pureza de relación, una blancura de color y una claridad orgánica de forma que, por la ausencia de todo elemento accesorio, pueda superar la pureza clásica.

J.J.P. Oud, 1921.<sup>1</sup>

La actividad literaria de Jacobus Johannes Pieter Oud ha sido menos extensa que la de Le Corbusier, pero de lo más válida. Menos embriagador que los aforismos de *Vers une architecture*, un pasaje como el recién citado está elaborado con más claridad y es más inteligible y específico. Es una pena que hasta la fecha ni a los escritos ni a las obras de Oud se les haya prestado una atención tan universal como a los de Le Corbusier.

Oud es incuestionablemente el arquitecto más importante de Holanda. Ni las obras de los arquitectos más estrechamente afiliados que él al grupo De Stijl, ni los edificios de figuras como Leendert van der Vlugt o Bernard Bijvoet –que han seguido algo más tarde que él la senda hacia una nueva arquitectura– son comparables en calidad ni importancia. Por un lado, los miembros de De Stijl se han

1. J.J.P. Oud, 'Over de toekomstige bouwkunst en hare architectonische mogelijkheden', *Bouwkundig Weekblad*, volumen 42, 11 junio 1921, páginas 147-160; luego incluido en *Holländische Architektur* (Bauhausbücher 10; Múnich: Albert Langen, 1925); versión española: "Sobre la arquitectura del futuro y sus posibilidades arquitectónicas", en Oud, *Mi trayectoria en 'De Stijl'* (Murcia: COAAT, 1986), páginas 86-87.





Walter Gropius fue el primer arquitecto de Alemania en construir en estilo posecléctico plenamente desarrollado. Su obra es también la más característica de lo mejor que hay en la arquitectura alemana actual [1929]. Gropius nació en 1883 y realizó su aprendizaje trabajando para Peter Behrens; desde 1910 ha ejercido la profesión de manera independiente.

Ya se han mencionado sus obras anteriores a la guerra [I Guerra Mundial] en la Exposición del Werkbund en Colonia y en Alfeld (figura 16.1). En ellas, Gropius ya se había alejado algo de la monumentalidad de Behrens y estaba buscando, al menos en la edificación industrial, la expresión estética directa de la ingeniería. Tras la guerra, se hizo cargo de la Escuela de Arte de Weimar –de la que había sido director Henry van de Velde– y la reorganizó como la Bauhaus. En este puesto, convocó para ayudarle a los pintores que estaban llevando hasta sus últimas consecuencias el Expresionismo alemán: el ruso Wassily Kandinsky, el suizo Paul Klee y

16.1. *Fábrica Fagus, Alfeld an der Leine, obra de Walter Gropius, 1914.*



ciones comparables a las de Frankfurt o a las de Schneider que a las de Gropius y Mies van der Rohe. Sin embargo, se ha reclutado a toda una generación de arquitectos jóvenes, e incluso también a muchos mayores. Es difícil estimar la importancia de ese fenómeno alemán contemporáneo, en particular porque la estética basada en las formas del hormigón armado, adoptadas por los organizadores de la producción y utilizadas con tan poco espíritu crítico, se está viendo cada vez más socavada por los organizadores de la investigación técnica.

La Exposición de Stuttgart de 1927 fue simbólica en muchos aspectos. La organizaron los alemanes, pero entre ellos sólo Gropius y Mies van der Rohe fueron capaces de ofrecer unas obras plenamente comparables a las de Oud, Stam y Le Corbusier. Los visitantes, ya familiarizados con los ideales de los Nuevos Pioneros, no pudieron por menos que quedarse estupefactos ante el edificio de viviendas de Behrens (una muestra de la Nueva Tradición simplificada) y las construcciones de Hans Scharoun y los hermanos Bruno y Max Taut (de un expresionismo modificado), al tiempo que se aburrían con la *neue Sachlichkeit* puramente convencional de Ludwig Hilberseimer y Richard Döcker, y se quedaban perplejos por las curiosidades técnicas que se presentaban en el campo de los nuevos materiales de construcción. Pero no había ningún país, aparte de Alemania, que pudiese haber organizado una manifestación semejante en 1927, y no había ningún país, aparte de Francia y Holanda, que pudiese ofrecer obras singulares comparables a las de Gropius y Mies van der Rohe. Las publicaciones que generaron las construcciones de la colonia Weissenhof de Stuttgart –en Alemania el cemento aún no está seco cuando los edificios construidos allí se publican con ilustraciones y textos– presentaron al mundo, de modo más completo que ningún otro libro anterior, tanto los logros como los peligros de la manera de hacer de los Nuevos Pioneros. Las innumerables obras adicionales con las que los alemanes han proporcionado una completa documentación de la nueva manera de hacer ya están teniendo influencia, en particular en el este de Europa. Sin duda estas publicaciones reemplazarán con el tiempo, incluso en los Estados Unidos, a los documentos de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, igual que éstos han reemplazado a los manuales de estilos del pasado. Pero esto es cosa del futuro. Sin embargo, el resultado ya se puede suponer si examinamos esas obras como algo que suscribe, esencial o nominalmente, la estética de los Nuevos Pioneros en otros países aparte de Francia, Holanda y Alemania, donde han aparecido sus primeras y mejores expresiones.

Aunque la influencia de Le Corbusier ha sido intensa en todas partes, es desde Alemania desde donde la manera de hacer de los Nuevos Pioneros se ha extendido más directamente, en particular a los países que habitualmente recurren a ella en busca de su liderazgo técnico y cultural. Incluso en un lugar tan lejano como Constantinopla [Estambul] hay ejemplos aislados de esta nueva manera de hacer; pero es en Polonia y Checoslovaquia donde se produce la actividad más importante en la línea marcada por Alemania. Rusia y Austria muestran ambas un desarrollo bastante más independiente.

Ya se han mencionado las últimas obras de Josef Hoffmann, como también las de Josef Frank (véase la figura 11.2). En sus nuevos proyectos, Frank ha mostrado un toque posecléctico muy delicado y personal que lo aparta de Anton Brenner. Este último –como se ha dicho de los que trabajan en Frankfurt– es primordialmente un técnico. Pero ninguno de estos arquitectos austriacos son tan interesantes como Adolf Loos, que hace unos años empezó a hacer realidad las promesas de su actividad como precursor antes de la guerra [I Guerra Mundial]. La casa que construyó en Montmartre, en París, en 1927 es de lo más original y acertado, y merece figurar junto a las obras de Le Corbusier o André Lurçat. Algunos de sus interiores, como el salón revestido con paneles lisos de madera de roble, son magníficos (figura 17.1). Sin embargo, en algunos detalles sigue habiendo alusiones a las últimas obras de William Morris y sus imi-

17.1. *Salón de una casa en Montmartre, París, obra de Adolf Loos, 1927.*



proyectos, aún sin mucho éxito, de dotar a la construcción de este último de una expresión estética conforme a la nueva manera de hacer. Sin embargo, en la instalación de una vivienda hecha en Chicago en condiciones difíciles, Nelson creó probablemente los mejores interiores contemporáneos de los Estados Unidos.

Otro arquitecto que ha hecho un buen proyecto conforme a la nueva manera de hacer es el director adjunto de la revista *Architectural Record*: Alfred Lawrence Kocher, que también ha contribuido a que los norteamericanos presten atención a muchos edificios extranjeros de la época. Su enfoque del problema de los edificios de viviendas en Nueva York era claro y original, aunque quizás se veía algo entorpecido por la agrupación piramidal impuesta por las ordenanzas urbanísticas. Pero hablar de proyectos en general no publicados nos lleva a ser necesariamente arbitrarios en nuestra selección. Los mencionados seguro que rivalizan con otros que no han salido a la luz.

Es más, hablar de proyectos del año pasado es, en cierto sentido, hablar del futuro; y la cuestión del futuro es mucho más general que esos asuntos que afectan sólo a los Estados Unidos y que se han expuesto aquí. Sin embargo, la existencia de un enorme volumen de pura ingeniería, el interés general de los estudiantes, muchos proyectos, unos cuantos interiores, y uno o dos edificios realizados: todo ello pone de manifiesto que la manera de hacer de los Nuevos Pioneros ya existe en los Estados Unidos, al menos de un modo tan efectivo como en Europa antes de 1922. De hecho, existe probablemente con mayor solidez que en esos países de Europa del este que la han adoptado en masa y sin espíritu crítico, sin darle una forma propia. Aparte de Francia, Holanda y Alemania, ya son los Estados Unidos los que parecen tener la mayor relevancia en el desarrollo de una nueva arquitectura. Será muy posiblemente allí donde en el futuro esa nueva arquitectura adquirirá su forma más individual y característica.

## La arquitectura del futuro: 1929

El concurso para la Place Louis XV (ahora Concorde) en 1748, la Exposición de Londres de 1851, la Exposición de Colonia de 1914, el concurso del *Chicago Tribune* en 1922, la Exposición de París de 1925, el concurso para la Sociedad de Naciones en 1927: todos estos y muchos otros concursos y exposiciones han marcado hitos en la historia de la arquitectura moderna, no tanto por haber propiciado la aparición de obras excepcionalmente buenas como por haber concentrado las tendencias arquitectónicas de determinados años. Estudiando las más recientes, es posible plantear además una exposición estadística del predominio comparativo de distintas maneras de hacer que han coexistido durante prolongados periodos de tiempo, aunque parecen ser bastantes consecutivas en la realidad.

El concurso para el faro en honor a Cristóbal Colón en Santo Domingo –para el que se están recibiendo y juzgando las propuestas esta primavera de 1929– tendrá sin duda menos significación que el del Palacio para la Sociedad de Naciones, tal vez no valorado plenamente todavía. Un inmenso faro es obviamente un monumento de ingeniería, por lo que sin duda se presentarán gran número de proyectos al menos relacionados con la manera de hacer de los Nuevos Pioneros. No obstante, un jurado compuesto por tres arquitectos (uno europeo, uno norteamericano y uno suramericano) probablemente será bastante conservador en sus juicios, y presumiblemente se premiarán propuestas del tipo Nueva Tradición.

La Exposición de Chicago de 1930 –que se está planificando ahora [1929]– ofrecerá también un signo de los tiempos. Sin conocer en absoluto los planes, cabe profetizar que representará primordialmente la aceptación completa, aunque algo superficial, de la Nueva Tradición en los Estados Unidos. En cierto sentido, anulará finalmente los efectos de la Exposición de Chicago de 1893, que restableció el historicismo ecléctico. Los edificios decididamente historicistas serán comparativamente tan escasos como en el concurso de la Sociedad de Naciones. Sin embargo, es casi seguro que varios países extranjeros e incluso ciertas organizaciones norteamericanas presentarán obras conforme a la manera de hacer de los Nuevos Pioneros o al menos marcadamente influidas por ella. Sin duda esto fue lo que ocurrió incluso con la mayoría de los pabellones de la Exposición de Brno de 1928. La Exposición de 1930 tendrá para los Estados Unidos la significación que la Exposición de París de 1925 tuvo para Europa: dará por terminada la Nueva Tradición y abrirá el ca-



## Apéndice

Aunque el estilo gótico había alcanzado su culminación antes de mediados del siglo XIII, su impulso era demasiado grande y su arraigo en los constructores de Europa occidental estaba demasiado afianzado como para que hubiese un cambio de estilo rápido. Pero hacia el siglo XIV ya habían comenzado a aparecer los rasgos que representan el primer desarrollo de la arquitectura moderna en su faceta no evocadora del pasado. En las tierras góticas situadas al norte de los Alpes los constructores fueron descartando poco a poco la lógica de los orígenes hasta que sus estructuras y sus ornamentos dependieron primordialmente de la lógica de los materiales y el valor decorativo.

Y así, después de que las principales formas estructurales del estilo gótico evolucionasen por completo y comenzasen a repetirse automáticamente, con la acumulación de cambios graduales que se alejaban de la tradición heredada apareció una nueva fase estilística. Esta fase seguía siendo, en cuanto a su ingeniería, medieval, por supuesto, pero en su expresión ya era moderna. Entre el estilo gótico pleno de Amiens o Salisbury, y el flamígero de Notre-Dame de Cléry o el perpendicular de la capilla del King's College de Cambridge, está la ruptura entre el estilo antiguo y el nuevo. Con mucha frecuencia – como en los ejemplos mencionados en la introducción: Mont Saint-Michel (véase la figura 0.2) y Westminster Abbey –, ambos estilos pueden verse con un marcado contraste en un mismo edificio.

En la arquitectura eclesiástica del siglo XIII, los reajustes estructurales de los elementos románicos dejaron un máximo de rasgos heredados sin apenas modificaciones. Los constructores del Gótico tardío trabajaron tenazmente para reducir al mínimo el número de rasgos cuando, a su vez, los heredaron; reemplazaron los esquemas de proyecto que requerían la memoria del pasado para su valoración (como el diseño nada funcional de las vestimentas masculinas, de lo que son ejemplo hoy en día las solapas en los chalecos o los botones en los puños de los abrigos) con esquemas que expresaban con más precisión la construcción real y no la teórica.

El impulso formal surgió del carácter exhaustivo e incluso la monotonía del trazado lineal. Por ejemplo, los capiteles – que en el estilo gótico temprano conservaban buena parte de su virtuosismo románico – se fueron reduciendo gradualmente a simples bandas y al final con frecuencia se eliminaron completamente para no interrumpir la continuidad de las molduras – a la vez fustes y nervaduras de





## Nota bibliográfica

La bibliografía sobre arquitectura contemporánea [1929] existe en grandes cantidades, como se indicaba en la introducción. No hay intención alguna de incluirla aquí con detalle. Es más importante ayudar al lector a complementar el conjunto de las ilustraciones, sumamente selectivo, mediante libros que se compongan principalmente de láminas. En general, la colección alemana conocida como ‘Propyläen Kunstgeschichte’ resultará muy útil. Dado que el presente estudio se ha ocupado principalmente de la arquitectura a partir de 1750, no es necesario tratar de apoyar bibliográficamente el esbozo que se hace en el apéndice del periodo comprendido entre 1250 y 1750. Sin embargo, los correspondientes volúmenes de Propyläen proporcionan, tan bien como cualesquiera otros, un corpus de material gráfico para el Gótico tardío, el Renacimiento y el Barroco.

Para la arquitectura romántica es innecesario añadir muchos más volúmenes al considerable número de ellos, en su mayoría de la época, que se han mencionado en el texto. Por supuesto, cualquier historia general de la arquitectura de un país concreto tiene cuando menos algo que ofrecer sobre lo que se ha denominado ‘compromiso barroco-romántico’ y sobre los arquitectos de los historicismos clásicos. Podría mencionarse específicamente el libro de Fiske Kimball *American architecture*, aunque no está muy bien ilustrado.<sup>1</sup> La *Histoire abrégée de l'architecture en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, de Georges Gromort –de la que tantas citas se han incluido en el texto– es, creo yo, única en su clase, pero está lejos de ser plenamente satisfactoria.<sup>2</sup> Así pues, aparte de descripciones en obras generales, como los volúmenes correspondientes de la *Histoire de l'art* de André Michel,<sup>3</sup> o de *Les architectes par leurs œuvres* de Élie Brault<sup>4</sup> –el primero escasamente ilustrado y particularmente inadecuado en lo referido a Alemania, y el segundo sólo con retratos y bastante falto de proporción–, casi lo único que se puede recomendar es *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, de Gustav Pauli, en la colección Propyläen, del que aproximadamente una cuarta parte de las láminas están dedicadas a la arquitectura.<sup>5</sup> Por supuesto, hay monografías de ar-

1. Fiske Kimball, *American architecture* (Indianápolis: The Bobbs-Merrill Company, 1928).

2. Georges Gromort, *Histoire abrégée de l'architec-*

*ture en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (París: Librairie de France, 1924).

3. André Michel (dirección), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chré-*

*tiens jusqu'à nos jours* (París: A. Colin, 1905-1929; 18 volúmenes).

4. Élie Brault y Alexandre Du Bois, *Les architectes par leurs œuvres: ouvrage rédigé*

*sur les manuscrits de feu* (París: H. Laurens, 1893).

5. Gustav Pauli, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik* (Berlín: Propyläen-Verlag, 1925).

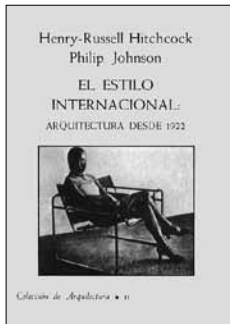


# Índice alfabético

- Abadie, Paul: 86  
Académie Française: 32, 61  
Adam, hermanos: 48  
    Robert: 34, 48, 49, 92  
Adams, Henry: 100  
Adams, Holden & Pearson: 238  
Adler, Dankmar: 140  
AEG: 168, 253  
Akademie der bildenden Künste,  
    Viena: 162, 163, 165  
Alberti, Leon Battista: 266  
Alberto, príncipe de Gales: 106  
Alblasserdam, casa: 219  
Alemania: 31, 37, 45, 47, 58, 59, 60,  
    61, 62, 68, 69, 81, 82, 88, 89, 90,  
    100, 101, 105, 111, 113, 116, 117, 125,  
    129, 134, 135, 152, 154, 159, 161-172,  
    173, 176, 183, 189, 190, 191, 212,  
    214, 219, 221, 223, 225-234, 235,  
    237, 241, 242, 246, 262, 273, 274  
Alfeld an der Leine: 190, 225  
    figura: 225  
Alhambra: 119  
Altona-Othmarschen, casa: 233  
    figura: 233  
Amberes, casa: 201  
Amiens, catedral: 261  
Amsterdam: 149, 150, 151, 152, 153,  
    155, 156, 157, 159, 212, 213, 222  
    Bolsa: 99, 134, 152, 153, 154, 155,  
    156, 157, 161, 213  
    edificio de trabajadores del  
    diamante: 154  
    figura: 154  
    Escuela: 149, 153, 156, 157, 222  
    figura: 158  
    estación central: 149, 150, 152, 153  
    Mercatorplein: 156  
    oficinas en Damrak: 151, 152  
    Rijksmuseum: 149, 150, 152, 212  
    Ringkade: 153  
    Scheepvaarthuis: 157  
    Transvaalstraat: 153  
    Vondelstraat: 150  
Anker, Alfons: 230  
Antigüedad: 27, 31, 32, 34, 45, 46, 55,  
    59, 81, 84, 266  
Arp, Hans: 219  
Artaria, Paul: 237  
Art Nouveau: 86, 107, 109, 110, 111,  
    112, 117, 121, 122, 123, 127, 128, 162,  
    173, 174, 175, 177, 180, 188, 194, 252  
Asam, familia: 273  
Atenas: 31, 32, 60  
    Partenón: 96  
Atkinson, Robert: 183  
Atkinson, William: 93  
Austria: 105, 114, 116, 117, 159, 161-  
    172, 173, 235, 273  
Auteuil, casas (La Roche y  
    Jeanneret): 201, 202  
Baanders, Herman Ambrosius  
    Jan: 158  
Babelsberg: 89, 90  
Baden, gran duque: 38  
Bakst, Léon: 177  
Bally, zapatería: 208  
Balmoral, palacio: 106  
Baltard, Victor: 64, 72  
Baltimore, catedral: 55  
Balzac, Honoré de: 85  
Barcelona: 83, 117, 141, 230, 243  
    casa Milà: 117  
    Pabellón de Alemania: 230  
    parque Güell: 243  
    Sagrada Familia: 117  
Barclay-Vesey, edificio: 133  
Barjin, Grigori: 236  
Barnsdall, casa: 145  
Barroco: 28, 31, 32, 34, 35, 40, 41, 45,  
    53, 74, 100, 101, 102, 120, 122, 125,  
    168, 181, 259, 264, 267, 268, 269,  
    270, 271, 272, 273, 274, 275  
Barry, Charles: 66, 67, 94  
Basilea: 237  
    iglesia de San Antonio: 237  
Bath: 54



Macarena  
de la Vega



Cubierta de la versión  
española del *The  
International Style, de  
Hitchcock y Johnson.*

Macarena de la Vega es arquitecto y máster en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura por el Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM); actualmente realiza su doctorado en la Universidad de Canberra (Australia), donde es miembro del Centre for Creative and Cultural Research.

*Modern architecture: romanticism and reintegration*, de Henry-Russell Hitchcock –el libro que aquí se publica por primera vez en español– puede considerarse, cronológicamente, la primera historia de la arquitectura moderna; es más, durante algún tiempo fue el único texto sobre ese tema disponible en inglés. Pese a ello, el libro nunca ha despertado mucho interés, debido concretamente al rotundo éxito que tuvo el siguiente libro escrito por Hitchcock, en este caso en colaboración con Philip Johnson: *The International Style*.

El objetivo de este ensayo es mostrar la relevancia historiográfica del presente libro.<sup>1</sup> Para ello se va a trazar un recorrido por las diferentes lecturas que han hecho de esta obra diferentes autores: desde las reseñas publicadas inmediatamente después de su aparición en 1929, hasta los estudios más actuales, pasando por las diversas historias de la arquitectura moderna.

## Vida editorial

La edición original de este libro la publicó en 1929 la editorial neoyorquina Payson & Clarke,<sup>2</sup> que dos años antes había editado la primera versión inglesa de *Vers une architecture*, de Le Corbusier, con el polémico añadido de un adjetivo al título: *Towards a new architecture*.<sup>3</sup> Era una editorial pequeña, con una media de menos de cinco ediciones al año, que en el periodo 1927-1929 duplicó su actividad.

Payson & Clarke era muy modesta en comparación con el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), donde Hitchcock y Johnson organizaron en 1932 la exposición ‘Modern architecture: international exhibition’, y que poco después publicó el famoso libro, ya citado, *The International Style: architecture since 1922*.<sup>4</sup>

En la década de 1970 se publicaron dos reimpressiones de *Modern architecture: romanticism and reintegration* en dos editoriales distin-

1. Una parte del contenido de este epílogo se publicó en inglés en forma de ensayo con el título “A historical legacy: Henry-Russell Hitchcock and early Modernism”, en *Cuaderno de Notas* (revista del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de

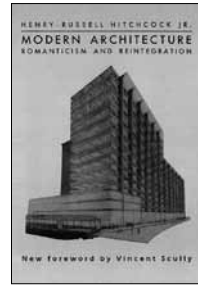
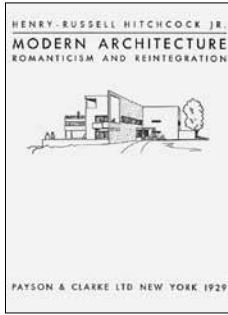
Madrid, UPM), número 16, 2015, páginas 73-78.

2. Henry-Russell Hitchcock, *Modern architecture: romanticism and reintegration* (Nueva York: Payson & Clarke, 1929).

3. Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Crès, 1923); versión española: *Hacia una arquitectura* (Buenos Aires:

Poseidón, 1964; traducción de Josefina Martínez Alinari.

4. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style: architecture since 1922* (Nueva York: Norton, 1932); versión española: *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922* (Murcia: COAAT, 1984; traducción de Carlos Albu).



Modern architecture: romanticism and reintegration: de izquierda a derecha, portadas de la edición original y de la reimpresión de 1970, y cubierta de la edición facsímil de 1993, con prólogo de Vincent Scully.

tas: Hacker Art Books, en 1970; y AMS Press, en 1972. Ambas estaban radicadas en Nueva York y tenían un tamaño mayor que Payson & Clarke, en especial la segunda, que publicó más de mil títulos ese año. La última edición disponible es un facsímil publicado por la editorial Da Capo, también de Nueva York, en 1993, con el añadido de un prólogo de Vincent Scully.

Sorprende el escaso interés que el libro ha despertado en las editoriales extranjeras; algo que parece haber cambiado, pues en 2008 se publicó la versión italiana,<sup>5</sup> y con la presente edición el libro llegará al mundo de habla hispana. Pero siguen sin existir traducciones a las otras dos grandes lenguas occidentales: francés y alemán.

Por una parte, las diferentes reimpressiones han contribuido a que este libro de Hitchcock se incluyese en el debate arquitectónico de cada momento; y por otra parte, el hecho de que durante tantos años sólo estuviese disponible en su versión original inglesa ha contribuido a limitar su posible impacto. Las recientes traducciones, junto con el análisis de *Modern architecture* en los diferentes estudios historiográficos, pueden ser síntoma de un redescubrimiento de la importancia de este primer intento por contar la historia de los inicios de la arquitectura moderna. Al hacer accesible el contenido del libro a un público más amplio, es de esperar que se produzcan nuevas relecturas en un futuro próximo. Para contribuir a ese eventual debate, esta edición española pretende ser tanto un reconocimiento de la aportación original de Hitchcock como una revisión de su impacto posterior.

A continuación se va a hacer un repaso de las interpretaciones y lecturas que se han hecho de *Modern architecture* y la posible evolución en las ideas expuestas por diferentes teóricos e historiadores. La intención es aportar diversos puntos de vista con el fin de enriquecer la lectura que pueda hacer el lector. Para ello se van a examinar las reseñas que se escribieron sobre el libro, se van a rastrear las referencias que a esta obra se hicieron en otras historias de la arquitectura moderna, y se van a comentar varios estudios sobre la obra de Hitchcock tanto antes como después de su muerte en 1987.

El conjunto de estos estudios sobre *Modern architecture* constituye una pequeña parte de todo lo escrito sobre Hitchcock, pero su

5. *L'architettura moderna: romanticismo e reintegrazione* (Bologna: Compositori, 2008).

análisis complementa el ambicioso contenido de su libro y muestra su relevancia en el campo de la historiografía moderna.

### ‘La era del Romanticismo’ frente a ‘Los Nuevos Pioneros’

El libro de Hitchcock fue objeto de reseñas no sólo en el momento de su publicación, sino también en la década de 1970 debido a las reimpressiones, e incluso en una fecha tan tardía como el año 2000. Es interesante resaltar las diferencias en los análisis que se hacen del libro en momentos tan distintos, en parte debidas a los planteamientos diversos de los propios críticos.

En 1930, Donald Drew Egbert, historiador de la arquitectura norteamericana y profesor en la Universidad de Princeton, escribió una reseña del libro de Hitchcock en la que criticaba el análisis que el autor hacía de ‘los Nuevos Pioneros’ porque reducía «su valor [del libro] como historia de la arquitectura» debido a su «entusiasmo», «dogmatismo», «diletantismo» e incluso «partidismo». <sup>6</sup> Egbert centraba su crítica también en el libro en su conjunto, al hacer hincapié en la falta no sólo de unidad, sino también de unas ilustraciones adecuadas y suficientes para la gran cantidad de edificios a los que el autor hacía referencia. Sin embargo, también se pueden encontrar elogios en esta reseña. En opinión de Egbert, «con diferencia, la mejor parte [del libro] son esos primeros capítulos sobre el Romanticismo y la Nueva Tradición en los que falta el carácter de manifiesto y en los que el autor es, por ello, capaz de evaluar el tema de estudio de una manera imparcial y objetiva». Esta presunta objetividad del enfoque de Hitchcock es un tema recurrente en los estudios historiográficos de la arquitectura moderna y por eso volveremos a él en este texto más adelante.

Oscar Stonorov, colaborador de Louis Kahn en los años 1940, es más conocido como editor, junto con Willy Boesiger, de la *Œuvre complète* de Le Corbusier. También en 1930, reseñó el libro de Hitchcock y lo describió como un «análisis inteligente». <sup>7</sup> Al contrario que Egbert, Stonorov destacaba la relevancia de la última de las tres partes en que se divide el libro. «En contadas ocasiones el movimiento de ‘los Nuevos Pioneros’ [...] se ha mostrado con una relación tan clara con el pasado, raramente se ha explicado mejor el contexto y los antecedentes de la arquitectura europea.» Stonorov llamaba la atención sobre dos aspectos importantes: primero, el uso de un lenguaje novedoso para la mayoría de los historiadores de la época; y segundo, el alto valor de la nota bibliográfica final, muy actualizada en su momento, que demostraba los amplios conocimientos que tenía Hitchcock no sólo sobre la arquitectura europea, sino también sobre las publicaciones aparecidas hasta finales de la década de 1920.

Con motivo de la reimpresión de *Modern architecture* (sin revisiones ni añadidos) en la década de 1970, Walter Segal y John

6. Donald Drew Egbert, “Review of *Modern architecture: romanticism and reintegration* by Henry-Russell Hitchcock”, *Art Bulletin*, volumen 12, número 1, marzo 1930, páginas 98-99.

7. Oscar G. Stonorov, “Review of *Modern architecture: romanticism and reintegration* by Henry-Russell Hitchcock”, *Architectural Record*, número 6, junio 1930, página 586.

Wilton-Ely publicaron sendas reseñas en revistas de gran impacto, como *The Architectural Review* y *Apollo*, respectivamente.

Segal, arquitecto alemán emigrado a Inglaterra y allí profesor de la Architectural Association de Londres, consideraba el libro de Hitchcock una muestra de la escritura de un tiempo pasado; en 1974 –decía– el texto «ofrece más al historiador que al lector contemporáneo». <sup>8</sup> En su opinión, la clasificación tripartita propuesta por Hitchcock (las etiquetas de ‘la era del Romanticismo’, ‘la Nueva Tradición’ y ‘los Nuevos Pioneros’) debe entenderse como parte de un documento histórico, de manera que no sólo la estructura, sino también las conclusiones del libro son pruebas de la debilidad de las elecciones y posiciones de Hitchcock; y éstas, a su vez, reflejo de su propio tiempo. Resulta interesante esta reflexión, que parece sugerir que *Modern architecture* había perdido rápidamente su validez como análisis histórico de un periodo de tiempo determinado, para convertirse en parte de la evidencia en el estudio posterior de la arquitectura moderna como entidad histórica: es decir, había pasado de ser un estudio histórico a ser considerado un documento que se puede estudiar en su dimensión histórica. Por ello, se podría decir que ya en la década de 1970 se había desdibujado la línea que separaba a Hitchcock como historiador de Hitchcock como protagonista de la arquitectura moderna. Fue justamente a partir de la década de 1970 cuando los libros de Hitchcock y de los demás historiadores de la arquitectura moderna comenzaron a ser objeto de estudios historiográficos.

Wilton-Ely, historiador del arte y reputado especialista en la obra de Giovanni Battista Piranesi, escribió en 1976 una reseña en la que *Modern architecture* se analizaba conjuntamente con otros tres libros, dos de ellos reimpresiones de ‘historias’ escritas por Nikolaus Pevsner: *An outline of European architecture* y *The anti-rationalists*. <sup>9</sup> Uno de los objetivos de Wilton-Ely era examinar el libro en relación con la historiografía de la arquitectura moderna, que ya en ese momento se comenzaba a reconsiderar, y que reflejaba las actitudes y los criterios del pensamiento arquitectónico contemporáneo: los cuatro libros, según este autor, «representan algunas de las fases clave en este proceso revisionista». En contra de lo expuesto por Egbert, y de forma similar a Stonorov, Wilton-Ely consideraba, por un lado, que el estudio que hacía Hitchcock de ‘los Nuevos Pioneros’ era fascinante y perspicaz; y por otro lado, que ‘la era del Romanticismo’ resultaba en su intento por rastrear las raíces históricas de la arquitectura moderna. Resulta interesante comprobar cómo la estructura tripartita del libro genera en estudiosos y críticos la ‘necesidad’ de elegir cuál de las tres tiene un valor mayor, un hecho que pone de manifiesto la falta de unidad que Egbert apuntaba ya en 1930.

Paolo Scrivano, historiador italiano y profesor de la Universidad de Boston, reseñó en 2000 *Modern architecture* y *The International*

8. Walter Segal, “Back to the ‘20s: review of *Modern architecture: romanticism and reintegration*”, *The Architectural Review*, volumen 140, número 923, enero 1974, página 66.

9. John Wilton-Ely, “Review of *Modern architecture* by Henry-Russell Hitchcock, *Four great makers of modern architecture* edited by Richard A. Miller and *An outline of European architecture* and *The anti-rationalists* by Nikolaus Pevsner”, *Apollo*, número 104, 1976, página 419.



*Style* con motivo de la reimposición en 1993 y 1995 respectivamente de estos dos textos clave en la obra de Hitchcock.<sup>10</sup> Mientras que los críticos ya comentados se centraban en elegir la parte del libro de mayor relevancia, Scrivano añade al debate el tema del marco teórico en los escritos de Hitchcock, algo que otros autores han analizado más recientemente. Scrivano estudia en el pensamiento de Hitchcock la relación con el ‘nuevo humanismo’, una filosofía que defiende la necesidad de dotar a la obra de arte de un contenido moral.

Sobre este tema, las muchas referencias culturales que aparecen tanto en *Modern architecture* como en *The International Style* resultan valiosas no sólo para dar mayor profundidad a los argumentos de Hitchcock, sino para ofrecer un pensamiento de generoso alcance. Sus citas de Jacques Maritain, Oswald Spengler y Julien Brenda (a quién hace referencia a menudo en su crítica de la novela *Babbit*, de Sinclair Lewis) son mucho más que referencias eruditas: son prueba de la importancia que Hitchcock daba a la crisis del racionalismo en la cultura del siglo xx en general, antes de aplicarla a la arquitectura. Quizá, más que institucionalizar la arquitectura moderna, los libros de Hitchcock anticiparon su declive. Sólo esta hipótesis invita a hacer una nueva lectura de sus escritos.

Esta recopilación de reseñas y sus reflexiones sobre el contenido de *Modern architecture* pretenden contribuir a entenderlo en su contexto histórico. De lo anterior se deduce que historiadores, críticos y teóricos no se ponen de acuerdo sobre la aportación de Hitchcock en el campo de la historiografía de la arquitectura moderna: para algunos lo mejor es su narración histórica de los precedentes y predecesores, tanto de la arquitectura del Romanticismo como de ‘la Nueva Tradición’; y para otros, lo más valioso es la última parte, con un carácter más crítico y contemporáneo. En definitiva, si se sigue la recomendación de Scrivano, hay razones suficientes que justifican la relectura del libro. Y eso es exactamente lo que han hecho diferentes trabajos académicos, especialmente después de la muerte Hitchcock en 1987.

10. Paolo Scrivano, “Hitchcock’s humanism: some notes on two seminal books: review of *Modern architecture: romanticism and reintegration* and *The International Style* by Henry-Russell Hitchcock”, *Design Book Review*, números 41/42, invierno / primavera 2000, páginas 80-83.

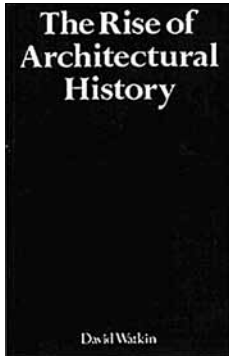
11. David Watkin, *The rise of architectural history* (Londres: The Architectural Press, 1980).

12. Helen Searing (edición), *In search of modern architecture: a tribute to Henry-Russell Hitchcock* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1982).

### En homenaje a la historia

Dos nuevas perspectivas se ofrecen en sendos estudios generales sobre la historia de la arquitectura, relevantes y diferentes en su enfoque, publicados antes de la muerte de Hitchcock: *The rise of architectural history*, de David Watkin,<sup>11</sup> e *In search of modern architecture: a tribute to Henry-Russell Hitchcock*, edición de Helen Searing.<sup>12</sup>

Watkin afirma en su libro que *Modern architecture: romanticism and reintegration* fue el resultado de veinte años de atractivo florecimiento de la tradición de la historia del arte en los Estados Unidos. En su opinión, los responsables de ese desarrollo fueron un grupo de historiadores de relevancia: Fiske Kimball, Lewis Mumford, Meyer Schapiro, Vincent Scully, Carroll L. V. Meeks, Donald Drew



Cubierta de *The rise of architectural history*, de David Watkin.



Cubierta de *In search of modern architecture: a tribute to Henry-Russell Hitchcock*, edición de Helen Searing.

Egbert, los europeos ‘trasplantados’ Erwin Panofsky y Paul Frankl y, por supuesto, Henry-Russell Hitchcock, a quien Watkin describe como «uno de los más influyentes historiadores de la arquitectura nacidos en los Estados Unidos». Y añade:

Todo lo que escribe demuestra que es meticuloso y competente, aunque carece del tipo de interés conceptual o intelectual que caracteriza la obra de los historiadores del arte de inspiración alemana.<sup>13</sup>

Esta consideración se puede añadir al debate sobre las referencias teóricas y culturales de los escritos de Hitchcock, mencionado por Scrivano, y al que contribuirían otros teóricos más adelante. Como se verá, Watkin no es el único que afirma que Hitchcock carece de un marco teórico fuerte.

En 1982, Helen Searing se encargó de la edición de un volumen en homenaje a Hitchcock, con un prefacio de Philip Johnson (coautor –recordemos– de *The International Style*) en el que éste afirma que Hitchcock fue «el principal historiador de la arquitectura del mundo».<sup>14</sup> Por su parte, Searing explica en su ensayo que la distinción entre ‘la Nueva Tradición’ y ‘los Nuevos Pioneros’ es fruto de la dicotomía entre *modern* (contemporáneo) y *modernist* (radical), y considera *Modern architecture* un precedente de las historias posteriores que «disponían de todas las referencias de los edificios construidos mucho antes de 1890».<sup>15</sup> Asimismo, Vincent Scully participaba en este libro homenaje con un ensayo sobre ‘la Nueva Tradición’, que en su opinión era una ‘manera de hacer’ más significativa que la de ‘los Nuevos Pioneros’. Scully afirma con rotundidad:

En 1929, Hitchcock fue capaz de mantener en sus juicios el equilibrio entre los puntos de vista más revolucionarios y despiadados, y los más tradicionales, pese a que su denominación de ‘los Nuevos Pioneros’ tenía una gran carga emocional, especialmente para un estadounidense.<sup>16</sup>

Scully añade una consideración muy novedosa sobre ‘la Nueva Tradición’ al relacionarla con la arquitectura posmoderna:

13. Watkin, *The rise of architectural history*, página 41.

14. Philip Johnson, ‘Preface’, en Searing, *In search of modern architecture*, página vii.

15. Searing, “Henry-Russell Hitchcock: architecture et amicitia,” en Searing, *In search of modern architecture*, página 9.

16. Vincent Scully, “Henry-Russell Hitchcock and the New Tradition”, en Searing, *In search of modern architecture*, página 10.

De ahí se deduce que Hitchcock, pionero en el establecimiento del Estilo Internacional, también actuó como precursor de lo que se ha llamado 'arquitectura posmoderna', que puede describirse, por esta vez, como la resurrección de 'la Nueva Tradición' y que se percibe en sus primeras obras.<sup>17</sup>

Igual que ocurre con las reseñas ya comentadas, los ensayos presentados como homenaje a Hitchcock hacen hincapié en la importancia de las etiquetas, o 'maneras de hacer', que el historiador establece para estructurar su narración de la arquitectura moderna: 'la era del Romanticismo', 'la Nueva Tradición' y 'los Nuevos Pioneros'. Tanto para Searing como para Scully, es necesario entender correctamente estas etiquetas y lo que suponen, y para ello conviene definir las nociones de *modern*, *modernist* y *pioneer*. Sin embargo, la idea más novedosa de las presentadas hasta el momento es sin duda entender –como lo hace Scully– que la arquitectura posmoderna tiene un precedente en 'la Nueva Tradición', que de nuevo se considera la principal contribución de Hitchcock en *Modern architecture*, y no 'la era del Romanticismo' o 'los Nuevos Pioneros'. Tanto Searing como Scully escribieron ensayos que reflexionaban sobre la figura de Hitchcock y su obra después de su muerte en 1987.

### Hitchcock en la historiografía

Desde la muerte de Hitchcock, su obra se ha examinado principalmente en el contexto de dos campos de estudio relacionados entre sí: la historia de la arquitectura en los Estados Unidos y la historiografía de la arquitectura moderna en su conjunto.

En un ensayo posterior al ya comentado, Helen Searing considera *Modern architecture* una monografía completa, como si fuese la tesis doctoral que Hitchcock nunca presentó, la culminación de la fase más temprana de su obra publicada.<sup>18</sup> Searing se une al razonamiento de Watkin y apunta a una falta de interés en la teoría arquitectónica por parte de Hitchcock. «Aunque no la desconoce, su escaso interés en la teoría per se tampoco significa que no se preocupe por las ideas.» En el ámbito historiográfico, Searing analiza la figura de Hitchcock y *Modern architecture* en comparación con los discursos polémicos de Nikolaus Pevsner y Sigfried Giedion, dos autores «teleológicamente decididos a terminar sus narraciones de la arquitectura moderna en un movimiento ortodoxo». Según Searing, «Hitchcock no tenía esa intención».<sup>19</sup>

Ya se ha hecho referencia al prefacio añadido a la edición facsímil de *Modern architecture* publicada en 1993. En él, al contrario de lo expuesto por Segal en su reseña, Scully considera que «todo lo que hay en estas páginas parece novedoso, como si se hubiese escrito ayer mismo».<sup>20</sup> Además, Scully renueva su apuesta, hecha ya

17. *Ibidem*, página 13.

18. Helen Searing, "Henry-Russell Hitchcock: the architectural historian as critic and connoisseur", en Elisabeth Blair MacDougall (edición), *The architectural historian in America: a symposium in celebration of the fiftieth anniversary of the founding of the Society of Architectural Historians* (Washington: National Gallery of Art, 1990), páginas 251-263.

19. *Ibidem*, páginas 258-259 y 263.

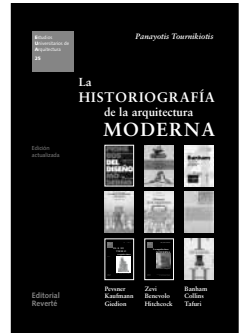
20. Vincent Scully, 'Foreword', en Hitchcock, *Modern architecture: romanticism and reintegration* (Nueva York: Da Capo Press, 1993), página v.

en el libro homenaje a Hitchcock, en favor de 'la Nueva Tradición' y entiende esta etiqueta como algo más permanente que 'los Nuevos Pioneros'; también apunta la presunta aversión de Hitchcock a incluir el tema de lo urbano:

Y es aquí donde surge la mayor debilidad de Hitchcock, casi fatal: no abordó el urbanismo, ni la construcción de las ciudades, ni la arquitectura como formación de un entorno humano, ni siquiera como una comunidad humana; Hitchcock está constantemente preocupado por lo que considera la diferencia entre arquitectura y construcción.<sup>21</sup>

Si se dejan a un lado breves comparaciones con otros historiadores, como la hecha por Searing, fue Panayotis Tournikiotis quien inauguró el estudio historiográfico de la arquitectura moderna con su libro *The historiography of modern architecture*.<sup>22</sup> A pesar de dedicar el cuarto capítulo del libro, para Tournikiotis Hitchcock es el primer historiador que proporciona una descripción de la arquitectura moderna y que articula «un discurso muy distinto al de los tres historiadores del arte de los años 1930 (Pevsner, Kaufmann y Giedion)». <sup>23</sup> Tournikiotis comenta dos aspectos del «texto operativo» que supone *Modern architecture*: en primer lugar, resalta la estructura tripartita; y en segundo lugar, explica en detalle las distinciones que hace Hitchcock entre 'estilo', 'fase estilística' y 'manera de hacer', o entre 'eclecticismo de gusto' y 'eclecticismo de estilo'. En su opinión, el discurso de Hitchcock se caracteriza por una objetividad «que –gracias a la distancia que media entre éste y los argumentos con los que se libraron las batallas del periodo de entre guerras– es capaz de aproximarse más a 'esa objetividad ideal del historiador', al menos en lo que respecta a la ambición, la estructura y el estilo». <sup>24</sup> Como ya habíamos adelantado, la objetividad como característica del discurso de Hitchcock es un tema recurrente, que volverá a aparecer más adelante en este texto. En el análisis de Tournikiotis se añade un importante matiz al argumento con el que comenzaba este ensayo: el menor éxito en su acogida que tuvo *Modern architecture* en comparación con *The International Style* no fue consecuencia de su contenido. Es más, ya en *Modern architecture* Hitchcock denominaba 'estilo internacional' a la arquitectura de 'los Nuevos Pioneros'.

Aunque menos conocido que *El Estilo Internacional*, [*La arquitectura moderna*] es [un libro] sumamente importante por sí mismo, y lo sería igualmente aunque sólo fuese porque fue el primero en ofrecer una descripción detallada, en inglés, de la arquitectura de las primeras tres décadas del siglo xx. Mucho menos espacio vamos a dedicar a *El Estilo Internacional*, que considero un suplemento de *La arquitectura moderna*, más que una ampliación de éste. <sup>25</sup>



Cubierta de la edición actualizada en español de *The historiography of modern architecture*, de Panayotis Tournikiotis.

21. *Ibidem*, página ix.

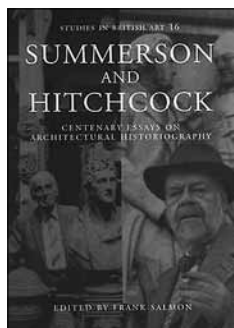
22. Panayotis Tournikiotis, *The historiography of modern architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999); primera versión española: *La historiografía de la arquitectura moderna: Pevsner, Kaufmann, Giedion, Zevi, Benevolo, Hitchcock, Banham, Collins, Tafuri* (Madrid: Mairera / Celeste, 2001; traducción de Jorge Sainz); edición actualizada: Barcelona: Reverté, 2014.

23. *Ibidem*, página 120.

24. *Ibidem*, página 121.

25. *Ibidem*.

*Cubierta de Summerson and Hitchcock: centenary essays on architectural historiography, edición de Frank Salmon.*



*Cubierta de The mental life of the architectural historian, de Gevork Hartoonian.*



26. El simposio se tituló 'Sir John Summerson and Henry-Russell Hitchcock: a centenary conference on aspects of architectural historiography in the twentieth century' y se celebró en junio de 2004 en el Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Londres, organizado en colaboración con la Society of Architectural Historians.

27. Frank Salmon, 'Introduction', en Frank Salmon (edición), *Summerson and Hitchcock: centenary essays on architectural historiography* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2006), página xxx.

28. Barry Bergdoll, 'Romantic modernity in the 1930: Henry-Russell Hitchcock's *Architecture: twentieth and nineteenth centuries*', en Salmon, *Summerson and Hitchcock*, página 193-208.

29. Hélène Lipstadt, 'Celebrating the centenaries of Summerson and Hitchcock: finding a historiography for the architect-historian', en Salmon, *Summerson and Hitchcock*, página 338.

30. Gevork Hartoonian, *The mental life of the architectural historian: re-opening the early historiography of modern architecture* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), páginas 61 y 78.

En un simposio sobre John Summerson y Henry-Russell Hitchcock celebrado en 2004, diversos estudiosos compartieron sus investigaciones sobre estos dos 'hacedores' de historias que escribieron en inglés y contribuyeron al surgimiento y establecimiento de la disciplina de la historia de la arquitectura en la cultura anglosajona.<sup>26</sup> En la introducción al libro que recoge los frutos del simposio, Frank Salmon, encargado de la edición, considera a Hitchcock el predecesor de historiadores como Peter Collins, Kenneth Frampton y William Curtis, ya que los libros de estos últimos «aceptan la premisa de Hitchcock de que los orígenes de la arquitectura 'moderna' se encuentran a mediados del siglo XVIII, aunque no acepten su metodología», caracterizada por la periodización que le sitúa en la línea del enfoque formalista inaugurado por Heinrich Wölfflin.<sup>27</sup> Por su parte, Barry Bergdoll, en su ensayo sobre la modernidad romántica, enfatiza dos ideas que se han mencionado ya en este epílogo: en primer lugar, que *Modern architecture* cayó en el olvido debido al gran éxito de *The International Style*; y en segundo lugar, que la división del contenido del libro en tres partes es algo relevante y no casual.<sup>28</sup> Además, Bergdoll contradice a Scully en cuanto a que lo urbano no forma parte del discurso de Hitchcock. Por su parte, Hélène Lipstadt vuelve a traer a colación la noción de 'objetividad' en la obra de Hitchcock, que continúa alimentando debates revisionistas en el campo de la historiografía. Según Lipstadt, «la atención prestada al objeto y a los detalles de la arquitectura en sí mismos se utiliza a menudo para acusarle de formalismo».<sup>29</sup>

La relación entre los escritos de Hitchcock y la teoría arquitectónica también se examina en *The mental life of the architectural historian*, la historiografía temprana de la arquitectura moderna escrita por Gevork Hartoonian. Este autor opina que «la teoría per se no era importante para Hitchcock», y que «su visión general de la historia de la arquitectura moderna carece de un marco teórico vigoroso».<sup>30</sup> Hartoonian examina el libro de Hitchcock a través de conceptos como 'periodización', 'historicismo', 'organicismo', 'regionalismo' e 'internacionalización', que forman parte de su discurso sobre la *vida mental* de los primeros historiadores de la arquitectura moderna: el propio Hitchcock, Pevsner y Giedion. Destaca especialmente

el tema del regionalismo, ya que Hartoonian considera a Hitchcock «uno de los primeros historiadores en considerar las diferencias geográficas como un criterio de clasificación importante para examinar la multiplicidad lingüística de la arquitectura moderna».<sup>31</sup>

Los análisis historiográficos presentados en este apartado, de mayor profundidad que las afirmaciones incluidas en las reseñas, ayudan a enmarcar la contribución de Hitchcock a la historiografía de la arquitectura moderna. Por un lado, existe una relación ambigua entre el discurso de Hitchcock y las diferentes posiciones teóricas que sí tomaron otros historiadores de su generación. Searing, Tournikiotis y Hartoonian no dudan en distinguir claramente a Hitchcock del resto de los primeros historiadores de la arquitectura moderna. En su caso, el método utilizado ha sido criticado por formalista. Por otro lado, y también relacionado con su método, es importante hacer referencia a la 'objetividad' que el propio Hitchcock defendía en su discurso, con lo que de nuevo quería diferenciarse de otros historiadores más comprometidos con la causa de la arquitectura moderna.

### Hitchcock 'inter pares'

El hecho de que *Modern architecture* sea la primera historia de la arquitectura moderna permite analizar la repercusión que tuvo el libro en las historias de la arquitectura escritas con posterioridad a su aparición.

De los primeros historiadores de la arquitectura moderna, Nikolaus Pevsner no menciona a Hitchcock en su libro de 1936 *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*.<sup>32</sup> Por el contrario, en 1941, Sigfried Giedion sí que hace referencia a Hitchcock en *Space, time and architecture*.<sup>33</sup> En primer lugar, lo menciona en una nota al pie, cuando Giedion reflexiona sobre el estilo del almacén Marshall Field, de Henry Hobson Richardson; pese a reconocer que Hitchcock, en su biografía del arquitecto, «hace un cuidadoso esfuerzo por rastrear las etapas a través de las cuales Richardson llegó a su estilo románico», Giedion advierte que «la explicación (inevitablemente) presenta grandes lagunas».<sup>34</sup> En segundo lugar, Giedion recurre a Hitchcock y al catálogo de la exposición 'Modern architecture: international exhibition', celebrada en el MoMA en 1932, en la parte de su libro dedicada a la fábrica Fagus, de Walter Gropius. En su opinión, «no es probable que se dude de la palabra» del «crítico norteamericano» Hitchcock.<sup>35</sup> Ni el libro de Pevsner ni el de Giedion incluyen bibliografía.

En 1950, Bruno Zevi publicó su *Storia dell'architettura moderna*,<sup>36</sup> y en ella utiliza el análisis que Hitchcock había hecho de Richardson en *Modern architecture* como ejemplo para su propio análisis de Hendrik Petrus Berlage. Zevi considera Holanda el canal por el que las experiencias norteamericanas de la Escuela de Chicago

31. *Ibidem*, página 66.

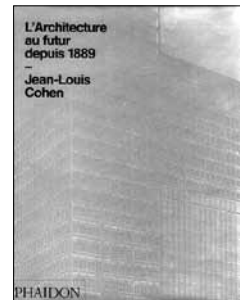
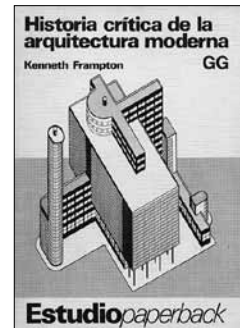
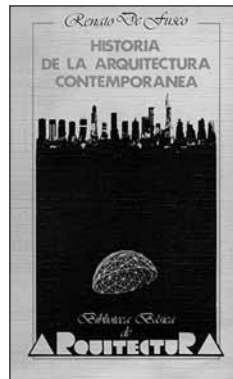
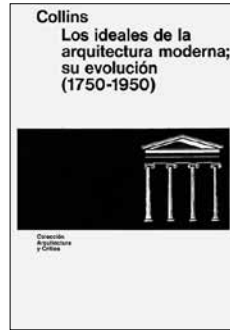
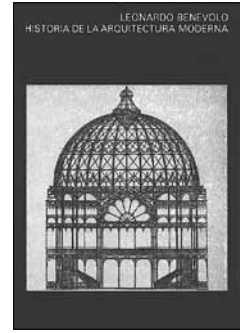
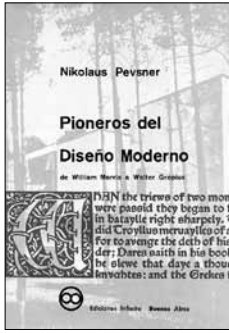
32. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius* (Londres: Faber & Faber, 1936); Edición revisada: *Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius* (Harmondsworth: Penguin Books, 1960 y siguientes); versión española: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Infinito, 1958 y siguientes; traducción de Odilia E. Suárez y Emma Gregores).

33. Sigfried Giedion, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941-1969); primera versión española: *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición* (Barcelona: Hoepli, 1955); versión española definitiva: *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición* (Barcelona: Reverté, 2009; traducción de Jorge Sainz).

34. *Ibidem*, página 365.

35. *Ibidem*, página 476.

36. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna* (Turín: Einaudi, 1950-1996); primera versión española: *Historia de la arquitectura moderna* (Buenos Aires: Emecé, 1954); edición española revisada y ampliada: *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Poseidón, 1980; traducción de Roser Berdagú).



Cubiertas de los libros de Pevsner, Giedion, Zevi, Benevolo, Banham, Collins, Jencks, De Fusco, Tafuri & Dal Co, Frampton, Curtis, Colquhoun y Cohen, comentados en relación con Hitchcock.

y Louis Sullivan llegaron a Europa. «Si nos preguntamos por qué Henry-Russell Hitchcock, en el libro *Modern architecture: romanticism and reintegration* de 1929, confiere un preponderante relieve, ciertamente desproporcionado, a la contribución holandesa, tendremos una clave para caracterizarlo.»<sup>37</sup> En el capítulo sobre la 'Poética de la arquitectura orgánica', Zevi define qué es orgánico para Sullivan y para Wright, y reconoce que «a una conclusión paralela, aunque expuesta de una manera más cruda, había llegado en 1932 Henry-Russell Hitchcock.»<sup>38</sup> Para Hitchcock, Wright es un romántico; y los racionalistas europeos, unos clasicistas: «un juicio sagaz», en opinión de Zevi, «a pesar de que, en aquel momento, Hitchcock no preveía las consecuencias deletéreas de una actitud clasicista.»<sup>39</sup>

Las referencias de Zevi a Hitchcock son constantes a lo largo del texto de su *Storia*. Zevi se refiere a él como uno de los críticos que «hace veinte años identificaban lo 'moderno' en arquitectura con el cubismo pictórico y con la glorificación de lo mecánico; y en estética, con lo personal y lo puritano; y que han pasado a convertirse en apologistas del personalismo de Frank Lloyd Wright».<sup>40</sup> Hitchcock es, junto con Giedion o Behrendt, uno de los responsables de la grave negligencia sufrida por la obra de Wright.

He aquí las connotaciones genéricas, los sondeos para aproximarse a Wright. Con todo, la psicología pionera y sus determinantes culturales importan en la medida en que se introducen en la sustancia de una investigación que –como documentábamos en el capítulo séptimo– recibe la negativa de Giedion, permanece ignorada por Hitchcock, es objeto de error por parte de Behrendt y resulta menospreciada por obra de la mayor parte de los exégetas.<sup>41</sup>

Zevi reconoce la importancia de Berlage –que proclamó a Wright el arquitecto más importante de su momento– y denuncia cómo su reconocimiento fue decayendo hasta ser considerado un 'pionero' del Movimiento Moderno como Henry van de Velde o Peter Behrens. Zevi recuerda que hubo reticencias para incluir a Wright en la exposición de 1932, pero no dice quién se oponía. Finalmente se incluyó la obra de Wright porque hacían falta representantes norteamericanos y, a pesar de ello, en opinión de Zevi, la exposición no reconocía la importancia del maestro de Chicago. Según Zevi, en 1935 comenzaron las «conversiones»; y destaca la «de Henry-Russell Hitchcock, crítico hostil durante mucho tiempo y más tarde compilador del libro *In the nature of materials: the buildings of Frank Lloyd Wright*, de 1942, enciclopedia ilustrativa de la contribución de Wright».<sup>42</sup> La defensa que Zevi hace de la influencia internacional de Wright se sustenta sobre los juicios críticos de historiadores de la arquitectura previos como Hitchcock o Giedion. Zevi recoge cómo el propio Wright responde con cierta ironía a Hitchcock, que lo define como una figura superada:

37. *Ibidem*, página 69.

38. *Ibidem*, página 243.

39. *Ibidem*.

40. *Ibidem*, página 251.

41. *Ibidem*, página 310.

42. *Ibidem*, página 311.



Yo advierto a Henry-Russell Hitchcock, ahora y de una vez por todas, que, habiendo comenzado con buenos auspicios, no sólo me tengo por el arquitecto más grande que haya vivido jamás, sino también por el más grande que vivirá nunca. Sí, yo quiero ser el arquitecto más grande de todos los tiempos.<sup>43</sup>

Al comienzo de la siguiente década (1960), Leonardo Benevolo, en su *Storia dell'architettura moderna*, incluyó a Hitchcock y *Modern architecture* entre las primeras publicaciones sobre el Movimiento Moderno, junto con las de Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Gustav Adolf Platz, Peter Meyer, Bruno Taut, Myron Malkiel-Jirmounsky, Sheldon Cheney, Fillia (Luigi Colombo) y Alberto Sartoris.<sup>44</sup> Benevolo vuelve a nombrar a Hitchcock para destacar el gran progreso realizado por el libro de Pevsner con respecto a los anteriores (como los de Hitchcock, Hilberseimer y Taut) y los posteriores (como los de Behrendt y Giedion). Al igual que Zevi –aunque sin recurrir a un tono crítico–, Benevolo menciona el libro *In the nature of materials*, obra del ‘crítico’ Hitchcock, porque documenta ampliamente las obras de Wright. Por último, Benevolo añade el catálogo *Latin American architecture since 1945*, de Hitchcock (1955) en la nota sobre los libros publicados después de la exposición sobre la arquitectura moderna en Brasil (*Brazil builds*) celebrada en 1943 en el MoMA. También de 1960 es *Theory and design in the first machine age*, de Reyner Banham,<sup>45</sup> pero ni Hitchcock aparece en el texto, ni su libro aparece en la bibliografía.

En 1965, Peter Collins, en su libro *Changing ideals in modern architecture (1750-1950)*,<sup>46</sup> considera a Hitchcock uno de los historiadores que buscan los orígenes de la arquitectura moderna alrededor de 1750 junto con Sigfried Giedion, Vincent Scully, Hans Seldmayr y Leonardo Benevolo. Collins considera que «no es necesario describir la obra personal de [algunos] arquitectos, ni la de sus muchos discípulos, ya que esto ha sido hecho con amplitud por Henry-Russell Hitchcock en *Architecture, nineteenth and twentieth centuries*».<sup>47</sup> Dado que Hitchcock ya había analizado exhaustivamente la evolución del aspecto de los edificios durante esos dos siglos, Collins considera que queda pendiente estudiar la influencia de «las nuevas ideas sobre las cualidades del espacio arquitectónico» en la arquitectura moderna.<sup>48</sup> Collins utiliza los juicios del «profesor» Hitchcock cuando trata el historicismo renacentista y el edificio de la Philadelphia Provident Trust de Frank Furness, predecesor de Sullivan. Por último, menciona a Hitchcock y su libro *Painting towards architecture* al hablar del cubismo.

Charles Jencks, en *Modern movements in architecture*,<sup>49</sup> une el nombre de Hitchcock al de Philip Johnson por ser coautores de *The International Style*, y acusa a este último de amoralidad y de defender «el monumentalismo nazi desde una posición neonazi».<sup>50</sup> Se

43. *Ibidem*, página 343.

44. Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (Bari: Laterza, 1960-2001); primera versión española: *Historia de la arquitectura moderna* (Madrid: Taurus, 1963); segunda edición española: Barcelona: Gustavo Gili, 1974-1999; traducción de Mariuccia Galfetti, Juan Díaz de Atauri, Anna María Pujol i Puigvehí, Joan Giner y Carmen Artal.

45. 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; traducción de Luis Fabricant); segunda edición: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* (Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1985).

46. Peter Collins, *Changing ideals in modern architecture (1750-1950)* (Londres: Faber & Faber, 1965); versión española: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)* (Barcelona: Gustavo Gili, 1970; traducción de Ignacio de Solà-Morales Rubió).

47. *Ibidem*, página 20.

48. *Ibidem*.

49. Charles Jencks, *Modern movements in architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1973); versión española: *Movimientos modernos en arquitectura* (Madrid: Hermann Blume, 1983; traducción de Fernando Glez. Fdez. de Valderrama).

50. *Ibidem*, página 206.

gún Jencks, ambos «rechazaron explícitamente en 1932 ese funcionalismo radical que contenía en Europa el estilo internacional». <sup>51</sup>

En la *Storia dell'architettura contemporanea* de Renato De Fusco, <sup>52</sup> Hitchcock sólo aparece relacionado con su otro libro, ya mencionado: *Architecture, nineteenth and twentieth centuries*. De Fusco utiliza el juicio que hace Hitchcock en ese libro sobre el Pabellón de Barcelona de Mies, a pesar de considerarlo exagerado. <sup>53</sup>

Hitchcock y Johnson vuelven a aparecer juntos, con la exposición de 1932 en el MoMA, en *Architettura contemporanea*, de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co. <sup>54</sup> Estos autores consideran el análisis de Hitchcock y Johnson «aleatorio en el plano histórico», «simplificador y reductivo, artificiosamente unitario y de fácil asimilación». <sup>55</sup>

Ya entrados en la década de 1980, Kenneth Frampton, en *Modern architecture: a critical history*, <sup>56</sup> vuelve a recurrir a Hitchcock en su análisis de la obra de Wright: primero con el edificio de la Johnson Wax y después con las casas *usonianas*, cuyo espacio de trabajo junto a la zona de estar era para Hitchcock «una contribución fundamental a la distribución de la casa norteamericana». <sup>57</sup> Además de las ineludibles menciones a Hitchcock en referencia a la exposición del MoMA, Frampton abre su capítulo 'La arquitectura y el estado: ideología y representación, 1914-1943' con una interesante reflexión sobre la validez de la Nueva Tradición:

Sin embargo, su expresión 'la Nueva Tradición', acuñada en 1929 en un esfuerzo por distinguir esa tendencia conservadora frente a las obras de los pioneros, apenas ha resistido el paso del tiempo. La cronología y los atributos que Hitchcock asignaba a esta tradición eran demasiado vagos para lograr una aceptación general. <sup>58</sup>

William Curtis no se refiere a *Modern architecture* de Hitchcock en la nota bibliográfica de su libro *Modern architecture since 1900*. <sup>59</sup> En ella, *Architecture, nineteenth and twentieth centuries* se define como una obra magistral perteneciente a la tradición de la historia del arte, muy centrada en nociones estilísticas, pero que tiene un gran valor por su bibliografía y sus notas. Sin embargo, en el texto, al definir a Hitchcock, Giedion y Pevsner como mitógrafos, Curtis data sus obras capitales en 1932, 1936 y 1941, respectivamente. Por tanto, en el caso de Hitchcock, se refiere a *The International Style*. Curtis menciona a Hitchcock exclusivamente por su contribución al establecimiento del 'estilo internacional' y como representante de la historiografía temprana de la arquitectura.

Ya en el siglo XXI, fue Alan Colquhoun el que recuperó *Modern architecture: romanticism and reintegration* y el papel de Hitchcock al analizar la Escuela de Chicago en su libro *Modern architecture*. <sup>60</sup> Colquhoun abre su capítulo sobre la 'Pax americana' con la importancia de la exposición del MoMA en 1932, además del libro que la acompañó, *The International Style*.

51. *Ibidem*.

52. Renato De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea* (Roma y Bari: Laterza, 1974-2000); versión española: *Historia de la arquitectura contemporánea* (Madrid: Hermann Blume, 1981; traducción de Fernando Glez. Fdez. de Valderrama y Jorge Sainz Avia).

53. *Ibidem*, página 344.

54. Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea* (Milán: Electa, 1976); versión castellana: *Arquitectura contemporánea* (Madrid: Aguilar, 1978; traducción de Luis Escobar Bareño).

55. *Ibidem*, página 240.

56. Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history* (Londres: Thames and Hudson, 1980-2007); versión española: *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981-2009; traducción de Jorge Sainz).

57. *Ibidem*, página 193.

58. *Ibidem*, página 212.

59. William Curtis, *Modern architecture since 1900* (Oxford y Londres: Phaidon, 1982-1996); versión española: *La arquitectura moderna desde 1900* (Madrid: Hermann Blume, 1986 / Londres: Phaidon, 2006; traducción de Jorge Sainz).

60. Alan Colquhoun, *Modern architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002); versión española: *La arquitectura moderna: una historia desapasionada* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005; traducción de Jorge Sainz).

Cierra este recorrido, sin aportar novedad alguna a lo ya expuesto, Jean-Louis Cohen con su libro *L'architecture au futur depuis 1889*.<sup>61</sup> Hitchcock aparece en la lista de los primeros historiadores de la arquitectura moderna, aunque curiosamente no el primero, sino detrás de Giedion. Cohen reconoce que Hitchcock fue el primero en proponer el concepto de 'Nueva Tradición', pero relaciona la otra idea del libro, la 'reintegración' de la ingeniería y la arquitectura, con su gran obra de 1958: *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*.<sup>62</sup>

El recorrido por las diferentes historias de la arquitectura moderna pone de manifiesto la diferencia en la repercusión que tuvo *Modern architecture* con respecto a su inmediato sucesor, *The International Style*, y en comparación con la obra en la que Hitchcock desarrolló en detalle sus ideas: *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*. Como hemos visto, sólo Zevi, Benevolo, Colquhoun y Cohen mencionan específicamente el libro *Modern architecture*.

### El líder de su generación

Con motivo de la muerte de Hitchcock en 1987 se publicaron numerosos textos que glosaban su figura. El diario *The New York Times* recogía el comentario de Philip Johnson en la edición del 20 de febrero.<sup>63</sup> «De nuestra generación, él fue el líder de todos nosotros. Hitchcock estableció un nuevo nivel de investigación arquitectónica y de precisión en los juicios de valor. En mi opinión, ese nivel aún no ha sido alcanzado por nadie.» El mismo periódico recogía también el comentario de Helen Searing sobre ese nivel de investigación: además de servir de inspiración, es «el almacén sobre el cual construyen sus discursos otros historiadores». En estos obituarios, además de resumir la trayectoria de Hitchcock, se le considera «generoso» al compartir su conocimiento con los estudiantes, «un académico pionero» que rehabilitó con su trabajo la arquitectura inglesa del siglo XIX (victoriana), y «un viajero voraz». El presente libro, *Modern architecture: romanticism and reintegration*, es precisamente el fruto de este carácter viajero y de sus «largos viajes y amigos europeos».<sup>64</sup>

La relación de Hitchcock con Gran Bretaña en particular es el tema central del obituario que escribió John Summerson en *The Architectural Review*. Summerson recordaba a Hitchcock, desde la primera vez que le vio en Londres en 1935, como una de las pocas personas con las que se podía hablar de historia de la arquitectura en esos días y como alguien de quien se podía aprender. En su opinión, Hitchcock era un historiador con un discurso «alto, claro, articulado y magníficamente informado». El texto de Summerson incorpora referencias al carácter personal de Hitchcock: «formidable y locamente egocéntrico, pero amable y a menudo generoso, un *bon viveur*, un poco dandi».<sup>65</sup>

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

62. *Ibidem*, página 15.

63. Véase <http://www.nytimes.com/1987/02/20/obituaries/henry-russell-hitchcock-dead-at-83.html>

64. Stonorov, "Review of *Modern architecture*", página 586.

65. John Summerson, "Obituary", *The Architectural Review*, volumen 181, número 1.083, mayo 1987, página 4.

Como historiador, Hitchcock tenía su propio estilo y un método perfectamente coherente. Hitchcock tenía que ver cada edificio, y darle vueltas y vueltas en su cabeza hasta que sus elementos alcanzaban un orden relacionado de manera significativa con el contexto histórico; no dejaba que nada se le escapase. No puedo resistirme a pensar en él como un mecanismo calibrado con precisión, que ‘procesa’ el material y produce un tejido histórico realizado con esmero, perfecto a su manera.<sup>66</sup>

Summerson lamenta el escaso reconocimiento de la labor de historiador de ‘Russell’ –como amistosamente se refiere a él– por parte de los círculos académicos ingleses. Hitchcock nunca formó parte de la Royal Academy, ni se le concedió la medalla de oro del RIBA (Royal Institute of British Architects). Sorprende que ni siquiera le reconocieran el hecho de ser el primero –y durante algún tiempo el único– que escribió una historia de la arquitectura moderna en inglés. Este hecho sí fue reconocido en los Estados Unidos desde el momento de la publicación del libro. «*Modern architecture* tuvo la buena suerte de ser prácticamente la única historia general del desarrollo de la arquitectura reciente y contemporánea escrita en inglés, una buena suerte que la convierte de manera natural en una obra de importancia.»<sup>67</sup>

Por último, quizás el más indicado para valorar su libro sea el propio Hitchcock. En un ensayo titulado “Modern architecture: a memoir”, publicado en 1968, Hitchcock contaba su propia experiencia durante los años inmediatamente anteriores y posteriores a la publicación del libro, y hacía especial hincapié en su relación con Europa.<sup>68</sup> Según decía, un año clave para él fue 1925, cuando comenzó sus estudios de posgrado y su labor docente. Ese año también fue crucial para el desarrollo de una arquitectura propia del siglo xx, pues en la Exposición de Artes Decorativas de París se levantaron los pabellones de *L’Esprit Nouveau*, obra de Le Corbusier, y de la Unión Soviética, obra de Konstantín Mélnikov; y en Dessau se empezó a construir la nueva sede de la Bauhaus, obra de Walter Gropius. Resulta curioso cómo Hitchcock admitía que no recordaba haber visitado el edificio de Le Corbusier en la exposición de París, pero sí que los estudiantes de posgrado de Harvard, él incluido, tuvieron acceso a su texto *Vers une architecture* (1923) antes de que se tradujese al inglés en 1927.

Hitchcock seguía contando que entre 1922 y 1929 pasó largas temporadas en Europa; y que en 1928 él mismo dudaba si debía considerarse historiador, o incluso aspirante a historiador, de la arquitectura moderna. Ese mismo año, además de preparar el libro que nos ocupa, Hitchcock escribió su ‘modesta’ biografía sobre Frank Lloyd Wright, publicada en París.<sup>69</sup> Resulta curioso el tono tan crítico con el que trataba a Wright en el libro. En 1968, y cons-

66. *Ibidem.*

67. Egbert, “Review of *Modern architecture*, páginas 98-99.

68. Henry-Russell Hitchcock, “Modern architecture: a memoir”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, volumen 27, número 4, diciembre 1968, páginas 227-233.

69. Henry-Russell Hitchcock, *Frank Lloyd Wright* (París: Cahiers d’art, 1928).

ciente de la injusticia cometida, Hitchcock se justifica diciendo que esa época fue «la menos productiva de la carrera de Wright, hasta el punto de que era una figura olvidada por sus compatriotas, mayores y jóvenes.»<sup>70</sup> Y también en el año 1928 aparecieron dos ensayos, en los números de abril y mayo de la revista *Architectural Record*, que eran un adelanto del contenido de *Modern architecture: "Modern architecture: the traditionalists and the New Tradition"* y *"Modern architecture: the New Pioneers"*.

Un tema clave en aquel momento –continuaba explicando Hitchcock– era el significado del término ‘moderno’. Ya por entonces él mismo lo consideraba obsoleto para referirse a la arquitectura surgida a partir del Renacimiento. Resulta curioso que el historiador, por un lado, considere que su discurso sobre la arquitectura moderna comienza con la reintegración en ella de la ingeniería y la construcción, mientras que, por otro lado, afirma que hay que conceder la misma importancia a los dos términos del subtítulo: romanticismo y reintegración.

[...] con los capítulos sobre ‘la Nueva Tradición’ se pone en marcha mi explicación de la arquitectura moderna. Esto quiere decir que el primer tercio del libro –que trata de ‘la era del Romanticismo’– era sólo preparatorio, y la consideración de la ‘arquitectura moderna’ sólo empieza propiamente con la ‘reintegración’: primero la emprenden los hombres de ‘la Nueva Tradición’; y después, a finales de la década de 1920, continúa su proceso de finalización por parte de ‘los Nuevos Pioneros’.<sup>71</sup>

Así pues, el propio Hitchcock arrojaba luz sobre el debate entre ‘la Nueva Tradición’ y ‘los Nuevos Pioneros’ que ya ha aparecido varias veces en este ensayo. Por una parte, ambos conceptos se enmarcan dentro de la idea de ‘reintegración’ y de su discurso sobre la ‘arquitectura moderna’. Por otra parte, Hitchcock hablaba de un cambio de actitud entre los capítulos referidos a los arquitectos de ‘la Nueva Tradición’ y los de ‘los Nuevos Pioneros’. Hitchcock concedía a los primeros una intención histórica marcada por el hecho de que las carreras de casi todos los protagonistas ya habían terminado. En el caso de ‘los Nuevos Pioneros’ –con su obra más escrita o dibujada que construida–, Hitchcock admitía haber usado un tono propagandístico, más propio del fervor innovador de esa época. En 1968, tras casi cuarenta años de la publicación de *Modern architecture*, ya se habían disipado las serias dudas que Hitchcock tenía sobre dos aspectos fundamentales: primero, si la arquitectura de ‘los Nuevos Pioneros’ representaba una fase inicial o final; y segundo, si estos arquitectos habían creado ya sus mejores obras.

El año en que se publicó este artículo que venimos desgranando, 1968, es un momento clave en la historia del siglo xx, marcado en nuestro campo por el inicio del debate sobre la arquitectura mo-

70. Hitchcock, “Modern architecture: a memoir”, página 230.

71. *Ibidem*, página 232.

derna y la posmoderna, un debate del que Hitchcock se mantuvo al margen. Cuarenta años después de la publicación de su *Modern architecture* y tras la aparición de los libros de Pevsner, Giedion, Zevi y Benevolo, Hitchcock se mostraba satisfecho por haber conseguido que la arquitectura fuese objeto de un estudio histórico serio. El historiador era alguien que se adentraba en tierra de nadie y en aquella época, además, manejaba hechos tan coetáneos que resultaba difícil evitar algunas distorsiones tendenciosas. Hitchcock ponía el ejemplo de la célebre exposición de arquitectura moderna presentada en 1932 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA); y la entendía no como una historia de la arquitectura moderna, sino como un acontecimiento en su historia.

Del mismo modo, y retomando una de las ideas de Walter Segal, este libro, *Modern architecture: romanticism and reintegration*, ha pasado de ser la primera historia de la arquitectura moderna a convertirse un acontecimiento, un documento histórico. En definitiva, una distorsión con cierta intención 'objetiva'. «Pero al final, la distorsión tendenciosa *hace* historia.»<sup>72</sup>

72. *Ibíd.*, página 233.

Canberra, junio-septiembre de 2015.



Colección **Documentos de Composición Arquitectónica**

Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Universidad Politécnica de Madrid

*Director*

**Jorge Sainz**

Profesor Titular

'Introducción a la Arquitectura'

*Asesores*

**Miguel Ángel Aníbarro**

Profesor Titular

'Paisaje y Jardín'

**Manuel Blanco**

Catedrático

'Análisis de la Arquitectura'

**Ana Esteban Maluenda**

Profesora Titular Interina

'Análisis de la Arquitectura'

**Rafael García García**

Profesor Titular

'Introducción a la Arquitectura'

**José Luis García Grinda**

Vicerrector de Alumnos · Catedrático

'Análisis de la Arquitectura'

**Francisco de Gracia**

Profesor Titular

'Composición Arquitectónica'

**David Rivera Gámez**

Profesor Ayudante Doctor

'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

**Carmen Román**

Profesora Titular

'Historia del Arte y la Arquitectura'

**Fernando Vela Cossío**

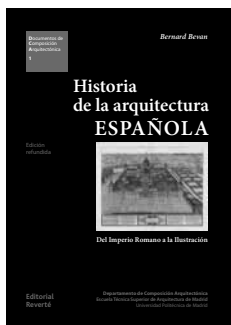
Profesor Titular

'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'



Colección **Documentos de Composición Arquitectónica**

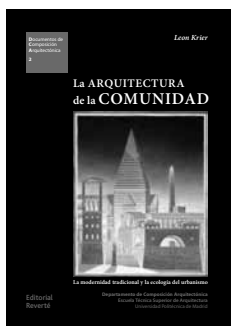
1



*Bernard Bevan*  
**Historia de la arquitectura española**  
Del Imperio Romano a la Ilustración

ISBN 978-84-291-2301-2  
376 páginas · 261 ilustraciones

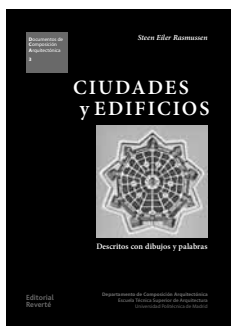
2



*Leon Krier*  
**La arquitectura de la comunidad**  
La modernidad tradicional  
y la ecología del urbanismo

ISBN 978-84-291-2302-9  
488 páginas · 661 ilustraciones

3



*Steen Eiler Rasmussen*  
**Ciudades y edificios**  
Descritos con dibujos y palabras

ISBN 978-84-291-2303-6  
271 páginas · 278 ilustraciones

4



*Henry-Russell Hitchcock*  
**La arquitectura moderna**  
Romanticismo e integración

ISBN 978-84-291-2304-3  
316 páginas · 58 ilustraciones

# La arquitectura moderna

Este libro se publicó originalmente en 1929, por lo que constituye la primera historia de la arquitectura moderna. Pero su trascendencia quedó eclipsada por la aparición, tan sólo tres años después, de otro libro del autor que tendría un éxito fulminante: *El estilo internacional*, escrito con Philip Johnson como fruto de la exposición que ambos organizaron en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en 1932.

Hitchcock sostiene en este libro que la crítica histórica debe ser capaz de mostrar cómo la arquitectura del presente es el último punto en la dialéctica de la historia, y que incluso las formas contemporáneas más avanzadas no constituyen un fenómeno desarraigado, sino la última fase en una larga línea de desarrollo. Y por ello se remonta a la Edad Media para explicar la evolución que, según él, dio lugar a la arquitectura moderna nacida en la década de 1920.

Para trazar esta línea de desarrollo de principio a fin, Hitchcock reescribe la historia de la arquitectura de los últimos cinco siglos. En su opinión, las fases por las cuales ha pasado la arquitectura europea desde la culminación del Gótico pleno en el siglo XIII no deben considerarse sucesivos estilos independientes, sino más bien maneras de hacer subsidiarias de un 'estilo moderno'. Para explicarlo, parte de la 'era del Romanticismo', que dio paso a una 'Nueva Tradición', la cual, a su vez, desembocó en las innovadoras obras de los 'Nuevos Pioneros' modernos.

Esta edición incluye un prólogo de la profesora Emilia Hernández Pezzi y un epílogo de la investigadora Macarena de la Vega sobre el legado de Hitchcock en la posterior historiografía de la arquitectura moderna. Ambas aportaciones son parte de las labores de investigación del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAM, que ha colaborado en la edición y publicación de este libro.



HENRY-RUSSELL HITCHCOCK (1903-1987) estudió en la Universidad de Harvard y se tituló en su Escuela de Arquitectura en 1927; historiador por antonomasia, dio clase en el Massachusetts Institute of Technology, en Yale, en Cambridge (Inglaterra), en la Universidad de Nueva York y en Harvard; junto con Philip Johnson, organizó en 1932 la célebre muestra 'Arquitectura moderna: exposición internacional' en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de la que salió su libro *El estilo internacional* (1932); otras obras cuyas traducciones al español son Frank Lloyd Wright: obras 1887-1941 (1942) y *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (1958).

Ilustración de cubierta: Walter Gropius, ala de dormitorios de la Bauhaus, Dessau, 1926.



DCa



www.reverte.com

ISBN 978-84-291-2304-3



9 788429 123043