

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

24

Manuel Martín Hernández

La CASA en la arquitectura MODERNA



Respuestas a la cuestión de la vivienda

**Editorial
Reverté**

- 1 *James Strike*
De la construcción a los proyectos
Las nuevas técnicas en el diseño, 1700-2000
- 2 *Federico García Erviti*
Compendio de arquitectura legal
Derecho profesional y valoraciones inmobiliarias
- 3 *Francesco Fariello*
La arquitectura de los jardines
De la Antigüedad al siglo XX
- 4 *Alfonso Muñoz Cosme*
Iniciación a la arquitectura
La carrera y el ejercicio de la profesión
- 5 *Steen Eiler Rasmussen*
La experiencia de la arquitectura
Sobre la percepción de nuestro entorno
- 6 *Jorge Sainz*
El dibujo de arquitectura
Teoría e historia de un lenguaje gráfico
- 7 *Christian Norberg-Schulz*
Los principios de la arquitectura moderna
Sobre la nueva tradición del siglo XX
- 8 *José Ramón Alonso Pereira*
Introducción a la historia de la arquitectura
De los orígenes al siglo XXI
- 9 *Jan Gehl*
La humanización del espacio urbano
La vida social entre los edificios
- 10 *José Miguel Fernández Güell*
Planificación estratégica de ciudades
Nuevos instrumentos y procesos
- 11 *Andrew Charleson*
La estructura como arquitectura
Formas, detalles y simbolismo
- 12 *N. Martín Chivelet · I. Fernández Solla*
La envolvente fotovoltaica en la arquitectura
Criterios de diseño y aplicaciones
- 13 *Inmaculada Esteban · Fernando Valderrama*
Curso de AutoCAD para arquitectos
Planos, presentaciones y trabajo en equipo
- 14 *Darío Álvarez*
El jardín en la arquitectura del siglo XX
Naturaleza artificial en la cultura moderna

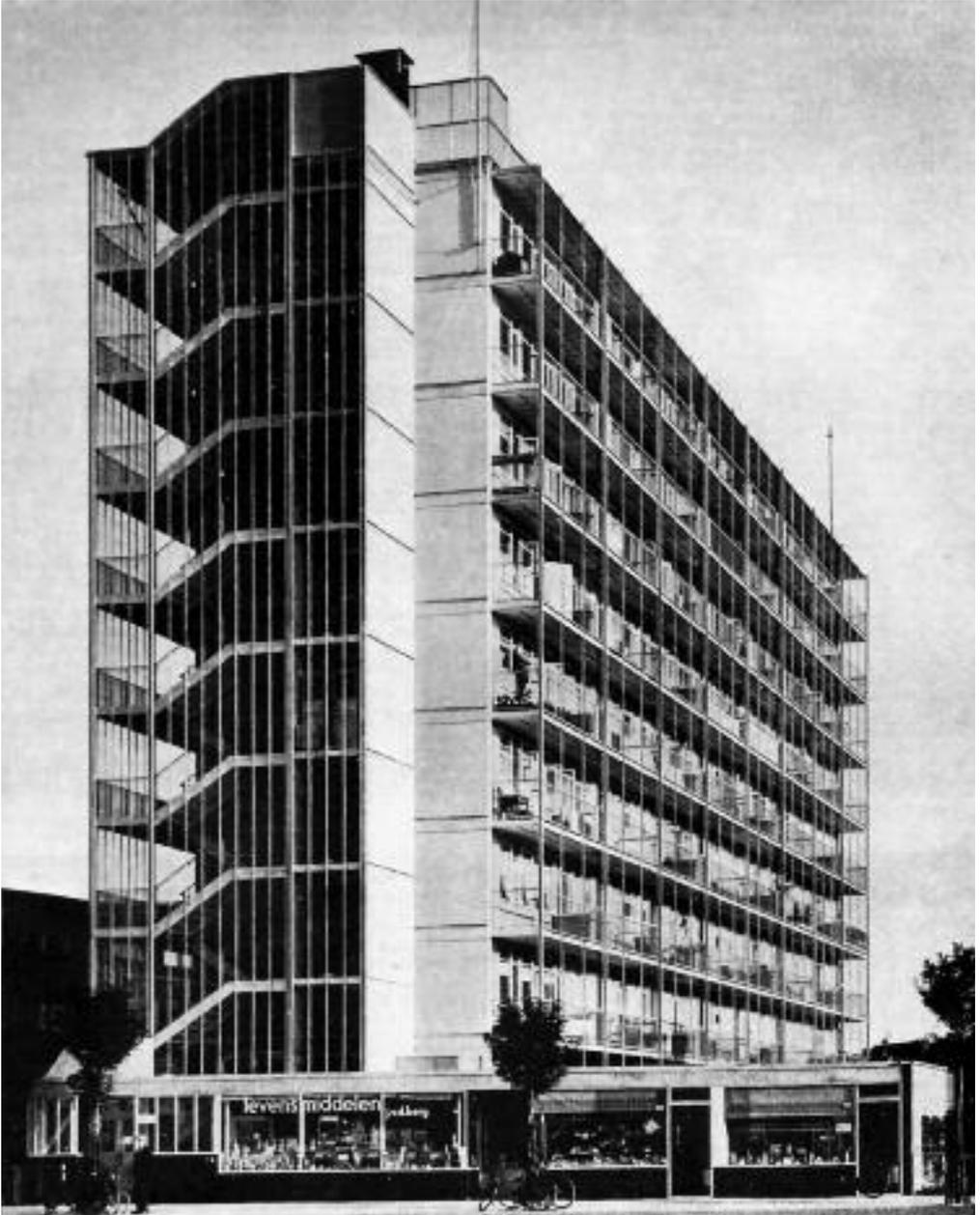
(sigue en la solapa posterior)

**Estudios
Universitarios de
Arquitectura**

24

**La CASA
en la arquitectura
MODERNA**

Colección dirigida
por Jorge Sainz



Brinkman, Van der Vlugt y Van Tijen, edificio Bergpolder, Rotterdam, 1933-1934.

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

24

Manuel Martín Hernández

La CASA en la arquitectura MODERNA

Respuestas a la cuestión de la vivienda

Prólogo
Justo Isasi

Edición
Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

© Manuel Jesús Martín Hernández, 2014

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2014

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

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona

Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189

Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*

Depósito Legal: B 19886-2014

Impresión: Liberdúplex, Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

1411

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 19886-2014

ISBN: 978-84-291-2124-7

CDU: 72.036

CDU: 728

Autor personal: Martín Hernández, Manuel Jesús (1954-)

Título: La casa en la arquitectura moderna : respuestas a la cuestión de la vivienda / Manuel Martín Hernández ; prólogo, Justo Isasi ; edición, Jorge Sainz

Edición: 1ª ed.

Publicación: Barcelona : Reverté, 2014

Descripción física: 400 p. : il. ; 24 cm

Título de serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 24)

Bibliografía: Bibliografía: p. [363]-381. Índice

Encabezamiento materia: Viviendas – Arquitectura moderna

Índice

<i>Prólogo a una pregunta</i>	7
Introducción	13
I Lo moderno en la arquitectura	17
II La pregunta por el habitar moderno	29
III Un ‘problema de arquitectura’ en el siglo XIX	37
IV Tareas de la nueva arquitectura residencial	67
V Tipos y mecanismos de referencia	97
VI Casas experimentales	123
VII Algunos modelos de agregación	161
VIII Dos investigaciones en vivienda colectiva	179
IX Edificios y colonias experimentales	197
X Exposiciones del Werkbund	217
XI Frankfurt y Berlín	247
XII Equipamientos domésticos	269
XIII Miradas occidentales a la casa japonesa	301
XIV Mecanismos del espacio y el tiempo domésticos	313
XV Respuestas a la pregunta por la casa moderna	327
XVI La casa posmoderna	353
Bibliografía	363
Procedencia de las ilustraciones	383
Índice alfabético	395

A la memoria de mis padres.

A Bety.

Prólogo a una pregunta

Justo Isasi

La pregunta por la casa moderna en un texto español de principios del siglo XXI merece atención por su alcance y su forma, pero sobre todo por la evolución que ha seguido la propia cuestión de generación en generación. Desde el mismo alumbramiento del proyecto doméstico de la modernidad, los autores españoles próximos a la arquitectura (arquitectos, profesores y editores) se han preguntado por él desde sus distintas circunstancias personales y colectivas. Comoquiera que el siglo XIX se alargó en nuestro país hasta la Guerra Civil (1936-1939), la pregunta no calaría en la sociedad española hasta que llegó el tiempo de la reconstrucción, y sus intérpretes fueron entonces profesionales de posguerra, voluntaria o involuntariamente desconectados de quienes habían planteado la cuestión en el periodo revolucionario anterior.

La pregunta fue planteada por los autores de la vivienda social de esa posguerra en términos *sui generis*, y la respuesta a la pregunta fue ensayada en casas, viviendas y alojamientos varios. La pregunta permaneció latente hasta que se completó la urbanización del país y todas sus clases accedieron a la vivienda en forma de casa o de piso. Lo propio del periodo era la traducción libre por parte española de los ensayos europeos (alemanes e ingleses), una traducción que pasaba generalmente por alto el contexto político y social de los originales. Si bien una potente intuición formal permitió lograr una similitud de imagen, la pregunta por los factores políticos, económicos y culturales de los modelos europeos quedó, en general, inédita.

La pregunta se reformuló ya en los años de la apertura posmoderna, especialmente en los textos y proyectos de los profesores, esta vez con mejor información, a veces con soltura idiomática, y casi siempre con voluntad de superación ideológica. La disposición de publicaciones y de ensayos inexistentes en la etapa anterior y, sobre todo, la posibilidad de disfrutar de una perspectiva ya histórica y de una casi madura codificación del concepto de modernidad forjado entre 1920 y 1960, permitió a muchos abrirse con verdadero interés –aunque también con ingenuidad y asombro tardíos– al gran experimento de la casa propio del siglo XX. La adopción, desde los años 1980, de tipos de generaciones anteriores y de formas propias de una memoria recuperada para la construcción de una segunda prosperidad no fue siempre acertada y a veces resultó anacrónica; pero la pregunta quedó for-

Justo Isasi es catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, colaborador habitual de la revista Arquitectura Viva y autor de Ramón Vázquez Molezún (2006) y La arquitectura de la ciencia médica (2013).

mulada de nuevo, esta vez en términos de tipología y de urbanismo especulativo. La revisión académica de la vivienda y su traducción a la urbanización parecían poner al día la arquitectura doméstica del nuevo régimen autonómico español.

La crisis financiera y social del siglo XXI ha puesto de nuevo de relieve la pregunta por la casa, que ahora no acepta los términos de economía de mercado y de sistema social que sustentaban los proyectos vanguardistas, especulativos o nostálgicos de los arquitectos y de sus clientes privados o públicos. Es posible, pues, pensar en un tercer periodo de reflexión y de duda, y en lo adecuado de llevar a cabo un nuevo ‘estudio de casos’ ampliado. Y así, nos encontramos aquí ante un nuevo ensayo sobre la casa moderna que se adscribe al género de ‘pregunta’, para lo que estudia el proyecto como problema, como interrogante de su momento y también como respuesta o como pretensión de solución. Aunque Manuel Martín Hernández examina hoy para nosotros los hechos pasados con sus causas y claroscuros, ha decidido interpelar a las obras mismas por sus propias circunstancias; y así, a través de un nutrido desfile de arquitecturas, salen a escena las ideas profesionales, políticas y científicas a las que cada obra ha creído responder en su tiempo. A riesgo de simplificar demasiado, podría decirse que son tres los conceptos contradictorios que constituyen el fondo de la puesta en escena que nos presenta el autor, tres conceptos que, ordenados de lo más concreto a lo más vago, serían: la casa-vivienda, la tipología y la propia modernidad.

La oposición casa-vivienda es una constante en el periodo moderno tratado aquí; mientras que la vivienda colectiva encarna el pensamiento social y positivista, la casa se refiere al pensamiento individualista y utópico. Las grandes declaraciones de la primera modernidad arquitectónica se apoyaban con frecuencia en el proyecto de la casa, y con sobradas razones de evolución histórica, ya que la vivienda fue quizá la última de las grandes reivindicaciones sociales, después del sindicato, la jornada de trabajo o los seguros de paro y enfermedad. Y también tal vez porque la noción arquetípica de la ‘morada’, del ‘hogar’, se ha resistido siempre a transformarse en eso que llamamos ‘vivienda’; todavía hoy, la publicidad al uso lo tiene muy presente, y para ella el mito recurrente de la familia feliz no suele escenificarse en una vivienda; prefiere mostrarlo como habitante de una casa propia, aunque ahora designada con el ambiguo término de ‘vivienda individual’.

La ‘vivienda racional’ fue un término tardío de la Edad de la Razón, y el propio término ‘vivienda’ –con su peculiar y culta forma de participio pasivo de futuro (como la de ‘agenda’)– quizá se corresponde con el *housing* británico o el *logement* francés, en cuanto que son neologismos que vienen a sustituir a la antigua *casa* latina. *To house*, alojar y *loger* son verbos cuya acción se entiende hoy como base de la logística, que aparece prefigurada en

este libro en la cita de Hannes Meyer: organización social, técnica y tipológica.

El estudio de los tipos propios de la modernidad se hace difícil por el contenido de la noción de tipo, esa palabra griega que significa ‘huella’. El estudio de tipos cobró personalidad y sentido en la historia de la arquitectura con el ilustrado Jean-Nicolas-Louis Durand, famoso autor del *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, y prosperó en tiempos de la cosmovisión hegeliana, cuando se dio en pensar que la ‘historia de la filosofía’ era la filosofía y que asimismo la ‘historia de la arquitectura’ era la arquitectura misma. Los tipos de templo o de hospital, repetidos y consagrados por la historia, serían entonces la base del proyecto. Pero la modernidad está tan hecha de momentos únicos y de autores tan irrepetibles que –si bien han dejado huellas imborrables– hacen difícil hablar de tipos. Y con frecuencia la obra que se ha disciplinado en la repetición y en la serie ha pasado entre los modernos por obra menor.

El concepto de tipología moderna resucitó cuando otro arquitecto, Aldo Rossi –al igual que Durand, más profesor que constructor– hizo en el último tercio del siglo xx su prolífico y nostálgico elogio de la tipología como arquetipo de la memoria colectiva. El término acabaría por banalizarse hasta el ridículo en la sociedad del bienestar y del consumo de ese último tercio del xx, pero puede usarse todavía como una herramienta de interpretación valiosa, incluso para sostener la validez actual de los primeros ensayos de tipos que llamamos ‘modernos’.

Así que tratamos con tipos modernos de vivienda, y al hacerlo nombramos una idea de modernidad acuñada para agrupar la serie de experiencias casi simultáneas que florecieron en una época de cambio traumático de la sociedad del siglo xix y que querían ayudar a alumbrar el xx. Para unos era la modernidad como revolución radical; para otros, como descubrimiento feliz; pero para todos, como una aventura personal de conocimiento y compromiso. Era una modernidad arquitectónica que se veía a sí misma como vanguardia, luchando al frente de las fuerzas que querían instaurar un nuevo orden y construir sus edificios. Esa modernidad es siempre el término más difícil de analizar, aun en la presente y extensa revisión, que cuenta con la ventaja de la perspectiva. Era una modernidad que no consentía reconocerse como un sistema formal, y que se sentía menospreciada en términos como el de ‘estilo moderno’, a veces tan usado y quizá no sin razón. Y sin embargo, la necesidad y la voluntad de construir un sistema formal al margen del que inauguró en su día el Renacimiento –aquel que se apartó de unos *modernos* tachados de góticos para dar entrada a lo romano– tuvo un éxito enorme: lo que hoy vemos como nuestro sistema formal moderno parece tan fuerte, poético y coherente como el de su denostado antecesor, el clasicismo. Ha sido

un éxito tan inevitable que, a posteriori, hace parecer ingenuo el pensamiento de las vanguardias que trataba de legitimarse negando la herencia artística del clasicismo y haciéndose pasar por descendiente de la ciencia positiva del siglo XIX, algo que lo apartaría del estudio de la historia de la arquitectura, con un giro hacia la ingeniería, y que puso entre paréntesis la *venustas* vitruviana. La incursión inicial del presente libro entre los filósofos y críticos del primer periodo del siglo XX nos ayuda a palpar el infructuoso intento de definir la relación de la naciente modernidad con la casa: a menudo con la analogía del funcionamiento de las máquinas, a veces mediante metáforas poéticas de luz o cristal y esporádicamente con referencias *psicologizantes* a estados de bienestar o relajación. La *venustas*, la antigua belleza, tuvo entonces que interpretarse como adecuación funcional o como antropología del bienestar, porque la belleza tipológica y formal de las casas de la École des Beaux-Arts estaba proscrita. La belleza, como categoría subjetiva y sensible, era demasiado romántica y decimonónica para la nueva objetividad del siglo XX y para la sociedad de clases, una sociedad de obreros y de programación social de la necesidad.

La preocupación por la vivienda obrera seguramente inspiró y condicionó el modo en que la ‘nación de ciudadanos’, nacida al final del XVIII, empezó a pensarse como una sociedad y especialmente como una sociedad industrial. Sin embargo, como objetivo político tardío de la segunda Revolución Industrial, el discurso sobre la vivienda del proletariado cambiaría de tono con la Gran Guerra de 1914; si antes apuntaba a soluciones de higiene en prevención de epidemias y de una alta morbilidad, después se abriría a otra higiene más individual, psicológica y universal: la que quería un cuerpo sano y libre para todos. A la necesidad de suministrar agua potable y alcantarillado le sucedió la de disfrutar de luz, sol, aire y vegetación. Y la arquitectura de la vivienda de masas tuvo que empezar a pensarse desde el principio, junto con sus escuelas y sus hospitales. Nuevos tipos de edificios hasta entonces ausentes de la historia de la arquitectura entraron en su penúltimo capítulo, para el que se acuñó más tarde el adecuado título de Movimiento Moderno. Pero de nuevo, lo único precedió a la serie: quizá la californiana casa Lovell –que aquí se menciona– sea uno de los ejemplos más conspicuos: un espécimen perfecto de la modernidad que era a la vez casa, sanatorio y escuela de modos de vivir, lección de construcción de acero y vidrio, y modelo del nuevo sistema formal; abstracta, articulada, técnica, pieza única y propuesta universal.

No es extraño que el periodo de invención de la vivienda moderna siga siendo apasionante para los arquitectos, dada la oportunidad que representó, para tantos de ellos, de contribuir a construir un siglo mejor, y dada la ilusión entre genial y mesiánica que

despertó en profesionales, estudiantes, artistas y medios de comunicación. Que pequeñas construcciones como la casa Lovell o la casa Schröder pudiesen tener la categoría de propuesta universal sigue siendo asombroso. En ellas se expresaba en forma de epifanía la coherencia de la nueva interpretación de la tríada vitruviana: para esa arquitectura moderna, la correlación interna entre sistema formal, construcción industrial y disciplina funcional era muy fuerte. Su legitimación ética, social y estética era causa de orgullo y de rivalidad para unas figuras que parecían –y quizá se pensaban– héroes de la vanguardia del progreso; figuras que no pudieron dejar de ser tentadas por la política y que, cada una a su manera, razonaron su arquitectura como contribución a una sociedad en tiempos de cambio. Desde las posturas radicales de compromiso con movimientos políticos hasta posturas utópicas de regeneración social mediante la nueva forma de la casa y la ciudad, todas esas figuras confiaron en el poder de la forma visual de lo nuevo, y todas se arrogaron el poder de interpretar el programa de la vida doméstica moderna.

Ciertamente esta ola de modernidad fue empujada a través de Occidente por un impulso técnico extraordinario, fruto del progreso industrial, el éxito de la ciencia positiva y las necesidades militares.

Y la técnica llamada a impulsar el conocimiento de la nueva arquitectura se llamaba ‘fotografía’. Tan pronto como fue posible una calidad aceptable en la foto impresa, esta nueva técnica abrió un mundo de imágenes hasta entonces dominado por el grabado. A la precisión de línea del dibujo le sustituyó el claroscuro de la foto, más incierto pero múltiple, inmediato y realista. A una arquitectura de detalle y de gran presencia le convenía dibujarse en el grabado; había sido proyectada con línea de tinta sobre papel de acuarela. Para la nueva arquitectura geométrica y articulada, la cámara podía añadir luz, ángulos y tridimensionalidad como nunca antes se había visto. Hoy nos sorprende la escasa calidad de reproducción de las grandes obras de la modernidad en las publicaciones de su época, una vez que las hemos revisado como iconos exquisitamente fotografiados por expertos en los dos saberes, arquitectura y fotografía. Pero aquellas imágenes originales y deslucidas tuvieron un poder de comunicación y un potencial de transformación extraordinario. La percepción que tenemos a través de fotos recientes de las arquitecturas modernas rehabilitadas es, con toda seguridad, posmoderna. Con el tiempo, la técnica de la imagen seguiría ganando terreno sobre la disciplina de la función y sobre la autenticidad de la construcción hasta hoy mismo, mientras que la coherencia de forma, función y técnica de los maestros modernos ha declinado hasta desaparecer. Hoy la imagen técnica (es decir, el aspecto tecnológico) y la imagen de uso (el aspecto comercial) parecen presidir el proyecto de arquitectura de la casa.

Así que una revisión de las imágenes de la modernidad, ya metidos en el siglo XXI, corre el riesgo de desdibujar el origen, la voluntad mítica (Jean-François Lyotard probablemente diría *le grand récit*) de construir una nueva ética de la ciudad como residencia. Pero eso es quizá la consecuencia de otras incertidumbres antiguas y ahora actualizadas, como el pensamiento de Ludwig Wittgenstein sobre ética y estética, de las que no se puede razonar porque son trascendentales, o de N. John Habraken sobre la arquitectura sin rostro como soporte de funciones y políticas fungibles.

Que un nuevo ensayo –sobre los grandes ejemplos que en su momento nos ilustraron y orientaron– se pregunte por la casa es también poner hoy en cuestión el papel que debe desempeñar la casa en el contrato social.

Madrid, enero de 2013.

Introducción

Durante los pasados cien años, nuestras condiciones vitales han ido transformándose completamente; pero ha sido a partir de esta última generación cuando hemos empezado a concebir un nuevo ambiente doméstico que hará uso de los logros científicos y técnicos en beneficio de la vida humana.

Lewis Mumford, 1932.¹

Para entender la arquitectura de la modernidad hay que analizar sus viviendas. Quizás esto no sea tan evidente al estudiar la arquitectura del Renacimiento o la era barroca en Europa, donde los palacios de los poderosos han sido las únicas residencias descritas en las historias convencionales de la arquitectura, aunque casi nunca por su condición doméstica. Es cierto que la historiografía contemporánea ha introducido la historia de la vida privada en los discursos sobre el pasado, pero estamos ahora en otro caso. La arquitectura moderna no se puede entender sin las aportaciones a la investigación tipológica doméstica y sin la aparición de temas recurrentes como los edificios de viviendas colectivas, los conjuntos residenciales y la idea de ciudad a que todo ello daba lugar.

A principios del siglo xx, en Europa, las revoluciones ideológicas, políticas y artísticas propiciaron que se hablase de la vivienda –aunque ciertamente en círculos aún reducidos– como el gran problema de la arquitectura. Pero no se trataba ya de resolver la mejor distribución y encontrar el o los estilos con los que revestir (en el interior y en el exterior) aquella vivienda burguesa del siglo anterior, sino de buscar soluciones para nuevos modos de vivir y en particular para la vivienda obrera. El problema de la casa obrera llegó a agobiar a las grandes capitales europeas durante las primeras décadas del siglo xx y permitió que los filántropos primero y los arquitectos de las vanguardias modernas después trabajasen al fin sobre la que llamaban ‘vivienda racional y económica’, y que Le Corbusier llegase a decir que –si fuese necesarias esas soluciones se deberían imponer a los propios gobernantes.

Combinando las nuevas técnicas y los procedimientos tradicionales, los arquitectos de vanguardia llegaron a proponer y construir durante esos años una buena serie de modelos residenciales que solucionaban –partiendo prácticamente de cero– distribuciones interiores funcionales y económicas, en unidades de una, dos

1. Lewis Mumford, ‘Housing’, en el catálogo *Modern architecture: international exhibition* (1932; 1969), página 179.

o más plantas, en agrupaciones horizontales y verticales de viviendas, y que combinaban a menudo diferentes soluciones de todo ello en un solo edificio, hasta llegar a definir estructuras urbanas alternativas a la ciudad histórica.

Por encima de sus diferencias, aquéllas eran casas *modernas*. Este libro quiere saber cómo eran esas casas modernas, qué tenían de diferente con respecto a las arquitecturas domésticas anteriores. Por tanto, es acerca de la casa como lugar moderno, y sobre estos lugares de lo moderno, de lo que trata el estudio que viene a continuación.

Hay dudas de que la casa moderna haya existido alguna vez, pues, en ese caso, debería haber correspondido a modos modernos de vivir, algo de lo que por entonces se dudaba. A pesar de haber construido algunas de las más conocidas casas modernas de la época, el propio Ludwig Mies van der Rohe ponía en duda su existencia porque –según decía– no había aún una manera moderna de vivir. Sin embargo, las novedades y los cambios con respecto al habitar rondaban la cultura arquitectónica, y había que darles respuesta. Hay en esos momentos una pregunta continuamente repetida acerca de la casa moderna: ¿existe?; y si es así, ¿cómo debe ser?

Para responder a estas preguntas no hay otra posibilidad que meterse de lleno en la época, con las limitaciones propias de un texto como éste, que es un estudio de arquitectura dirigido a lectores interesados en la arquitectura doméstica. Sin embargo, este libro no es una historia de la arquitectura moderna, ni pretende siquiera ser una historia de la arquitectura doméstica en la modernidad. Ni la amplitud de los temas tratados ni el número de ejemplos citados abarcan el desarrollo que tales empresas exigirían. Sí hay cierta cronología que soporta el desarrollo de cada uno de los capítulos; pero, en realidad, deberíamos hablar de una trama que intercala todos los temas tratados, unos temas que, en su momento, estaban sucediendo casi simultáneamente. En cualquier caso, ha habido un proceso de selección personal y de ordenación en capítulos de los temas y modelos que han parecido relevantes en la definición de la casa moderna. Se podrían haber seleccionado otros ejemplos –y de hecho hay muchos que encontramos en las historias canónicas de la arquitectura moderna y que aquí no aparecen– e incluso la información utilizada podría haberse ordenado de otra manera; pero, al fin y al cabo, lo que se presenta aquí es una opción, resultado de un trabajo, como siempre, abierto.

Así pues, al hablar de la casa moderna se va a desarrollar sólo el sentido de la modernidad que parece significativo para su definición, y se va a interpretar a continuación el habitar moderno y sus implicaciones para la revolución arquitectónica que se produjo a principios del siglo xx. A continuación, un breve recorrido por

ciertos antecedentes decimonónicos, a menudo olvidados, nos llevará a enunciar las tareas a las que se enfrentaba la nueva arquitectura de la vivienda, apoyados en los textos de la época y, también, unos cuantos ejemplos pioneros. A partir de ahí, la descripción de los tipos y mecanismos de referencia para la definición de la casa moderna, y algunas de las más conocidas casas experimentales de las primeras décadas del siglo xx, nos permitirán documentar suficientemente sus verdaderas posibilidades. Veremos luego que donde la investigación arquitectónica se mostró más rica fue en la búsqueda de los diversos modelos de agregación de las unidades de vivienda, con todo el aparato experimental y político que aquellos años permitieron, y durante los que muchos de los arquitectos y organizaciones profesionales –cuya obra se analiza aquí– mostraron además un valioso interés pedagógico. Aquellas iniciativas se exponían y se construían, e incluso en algún caso llegaban a ofrecerse como políticas residenciales alternativas a los modos tradicionales de producción urbana. Un recorrido por los nuevos equipamientos, acompañado por una mirada oblicua a la cultura japonesa, nos llevará a descubrir algunos mecanismos aplicados a la variabilidad del espacio y del tiempo domésticos. Finalmente, veremos que la pregunta por la casa moderna tuvo efectivamente algunas respuestas, siempre que se hubiese comprendido bien la esencia de ese habitar moderno.

En este libro se visitan decenas de viviendas y conjuntos residenciales, en cuyas descripciones nos ocupamos de lo que definiríamos como ‘moderno’. Por ello hay muchos recorridos y más bien pocas referencias formales o volumétricas, que tampoco faltan. Decía Adolf Loos –del que veremos muchas de sus casas– que no tenía necesidad de dibujar sus proyectos, pues «la buena arquitectura –como algo que va a construirse– puede escribirse. El Partenón puede describirse». Y al referirse luego a la reproducción de los interiores de las viviendas proyectadas por él, decía: «Mis interiores domésticos son imposibles de juzgar a partir de fotografías o reproducciones. Estoy seguro de que, en las fotografías, parecen infelices e ineficaces.»²

Pero a pesar de lo que dijese Loos, éste es también un libro de imágenes. Aunque sea posible apoyar esta búsqueda de la casa moderna sólo en textos y descripciones de los modelos elegidos, también hay planos y fotografías. A pesar de todo, la arquitectura va a seguir dependiendo de la imagen, y la pretensión de que este libro muestre algunos referentes importantes va a necesitar de esas imágenes.

Finalmente, hay que decirlo: el interés por la casa moderna está –como no podía ser de otra manera– en el presente. Mucho de lo que se dice y, sobre todo, se hace en materia de vivienda ya se dijo y se hizo durante el periodo que recorre este libro. Es asombroso comprobar hasta qué punto la mayor parte de las mejores

2. Conversaciones con Adolf Loos compiladas por Bohuslav Markalous, ‘Von der Sparsamkeit’ (*Wohnungskultur*, FET 2/3, 1924), en Max Risselada, *Raumplan versus plan libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930* (1988), página 139.

y más avanzadas arquitecturas domésticas de nuestros arquitectos actuales estaban ya planteadas, resueltas y comprobadas en aquellas primeras décadas del siglo xx. Ojalá que el texto y los ejemplos que aquí se citan eviten a los arquitectos y diseñadores contemporáneos la pérdida de tiempo en la invención de lo que ya lleva muchos años inventado.

Agradecimientos

Deseo mostrar mi agradecimiento a los profesores Kenneth Frampton, Jorge Otero-Pailos, Bernard Tschumi, Mark Wigley, Yehuda Safrán, Alberto Pérez-Gómez, Louise Pelletier y Ricardo Castro, que me acogieron en mi año sabático, durante el curso 2003-2004, en que se inició la redacción de este libro; y a Werner Oeschlin, Stanislaus von Moos, David Leatherbarrow, Rosario Alemán y Oscar Naranjo, por la información con la que amablemente resolvieron algunas de mis dudas. Asimismo, estoy en deuda con el Gobierno Canario y la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria por las ayudas recibidas durante ese periodo.

Quiero agradecer también toda la ayuda prestada por el personal de la Avery Library de la Columbia University, las bibliotecas de la McGill University y del Canadian Center of Architecture, así como la colaboración del equipo de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas, siempre atento a mis peticiones.

También quiero expresar mi gratitud a los profesores Daniel González, Adriana Olivares y Maite Pérez-Bourzac por las invitaciones anuales al Doctorado y Maestría del CUAAD de la Universidad de Guadalajara, México, donde he desarrollado los cursos que han alimentado este texto y, por supuesto, a los estudiantes de esa universidad y los de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas que me han acompañado en su desarrollo, así como a mis compañeros del Departamento de Arte, Ciudad y Territorio.

A Jorge Sainz, mi editor, tengo que agradecerle todas las recomendaciones que han mejorado considerablemente este libro.

Y a Beatriz Guerrero –que compartió conmigo la visita a muchas de las arquitecturas de las que aquí se habla– le debo la preparación de las imágenes para esta publicación.

Modernidad y crítica

Cuando Le Corbusier afirmaba, al final de su libro *Vers une architecture* (1923; *Hacia una arquitectura*, 1964), «arquitectura o revolución», estaba planteando el fin de una utopía: allí estaba su arquitectura para evitar la revolución. Le Corbusier ya sabía que a la arquitectura –tal como él la defendía– le quedaba sólo la misión de coordinar la producción de la ciudad moderna, asunto bien alejado de la presunta ruptura con lo establecido –y con la historia– por parte de las vanguardias artísticas europeas. La euforia revolucionaria se había disuelto en la realidad de la ‘ciudad mercancía’ y allí estaba la nueva arquitectura haciéndose sitio.

En cualquier caso, y siendo realistas, el problema de la ciudad parecía inabordable con los instrumentos de la modernidad arquitectónica. Así lo afirmaba un poco más tarde Ludwig Hilberseimer en su libro *Großstadt Architektur* (1927): «Al caos de la gran ciudad» –dice en su capítulo sobre ‘Urbanismo’– «sólo le podemos oponer ensayos y demostraciones teóricas.»¹ En una de estas propuestas –su plan para una ciudad de un millón de habitantes–, la densa estructura que debía haber entre ciudad, vías y manzanas, por un lado, y entre edificio y unidad de vivienda por otro, aparecen idealmente planteadas. No se trataba de la intervención sobre una ciudad existente, ni de la exposición de una normativa, ni siquiera de la defensa de una formalización concreta, porque Hilberseimer sabía que la realidad estaba siempre por encima de todo ello y ponía en crisis cualquier abstracción. Sí era, por el contrario, un método hecho explícito que englobaba los materiales de una ciudad ordenados racionalmente. El plano que soportaba dicho orden era una malla aséptica de vías y rascacielos laminares de directriz este-oeste. Cualquier referencia a recursos formales de fachada se limitaba a la traducción plástica de la estructura o a hendiduras o huecos en la masa del bloque, que soportaba unas viviendas funcional y racionalmente resueltas. Era, sin duda, la reacción abstracta al «rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas» de la metrópolis a que se refería Georg Simmel.²

Estaba claro que el simple juego formal no podía solucionar los problemas de la ciudad y su arquitectura. Pero la arquitectura sí podía dar respuesta a los problemas del habitar moderno. Estos

1. Ludwig Hilberseimer, *Großstadt Architektur* (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927); versión española: *La arquitectura de la gran ciudad*; (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), página 13.

2. Georg Simmel, “Die Großstädte und das Geistesleben”, 1903; versión española: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura* (Barcelona: Península, 1986), página 247.

aquella oposición –convertida en tópico– entre modernidad y mujer está ya en discusión; hubo también un momento en que la mujer se convirtió en sujeto de la modernidad por la vía del trabajo fuera de casa y también como ocupante de la ciudad.¹⁷ Fueron esa figura de la ‘nueva mujer’, a principios del siglo xx, y el interés creciente por la vida cotidiana los que llevaron a la domesticidad al terreno de interés de la modernidad, y así al de la arquitectura.

17. Véase Hilde Heynen, apartado ‘The gender of modernism’, del capítulo ‘Modernity and domesticity’, en Hilde Heynen, H. y Gülsüm Baydar, *Negotiating domesticity* (Londres y Nueva York: Routledge, 2005), páginas 2-6.

Si entramos en un cuarto burgués de los años 1880, la impresión más fuerte será –por muy acogedor que parezca– la de que nada tenemos que buscar en él. Nada tenemos que buscar en él porque no hay en él un solo rincón en el que el morador no haya dejado su huella [...] el intérieur obliga al que lo habita a aceptar un número altísimo de costumbres, costumbres que, desde luego, se ajustan más al interior en el que vive que a él mismo.

WALTER BENJAMIN, 1933.¹

El habitar moderno

Ciertamente éstos no eran ni el espacio ni el habitar modernos. La casa que describe Walter Benjamin era el libro de memorias de sus habitantes, su inventario vital, la acumulación de objetos que atan al individuo a su propio habitar: huellas y series de huellas que señalaban lo inmutable de la vida clásica. Pero si lo moderno es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente –como decía Charles Baudelaire–, sería moderno justamente lo que no sobrevive a su tiempo, por identificarse precisamente con cada época. El individuo moderno reside, por tanto, en el continuo devenir.

Pero nos resistimos a ser modernos; ésta es la tragedia que tan bien describía el crítico Hermann Bahr a finales del siglo XIX: «Lo moderno existe sólo en nuestro deseo, y afuera está en todos lados, fuera de nosotros. No está en nuestro espíritu. Esto es el tormento y la desdicha del siglo [...]: la vida ha abandonado al espíritu.»² Mientras que la vida está en continua transformación, el ‘espíritu’ se ha quedado inmóvil y aislado en el pasado. Así pues, habrá que asomarse afuera, liberarse de la tiranía de las viejas ideas y hacer entrar la verdad de la modernidad en su triple figuración: cuerpo, sentimientos y pensamiento. Y esto no resulta nada fácil.

En realidad, en las tesis que defendían la modernidad se estaba planteando el debate central de finales del siglo XIX: la dicotomía cultura-civilización en el seno de la metrópolis, a la que sobrevuela –como veremos– cierto pesimismo cultural donde no acaban de estar claras las distancias entre el conservadurismo y lo revolucionario. Ferdinand Tönnies, Oswald Spengler o Georg Simmel analizaron aquella dicotomía que afectaba al habitar de

1. Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” (1933) y “Habitando sin huellas” (“Sombras breves”, 1933), en *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1973), páginas 171 y 153.

2. Hermann Bahr, “Die Moderne” (1890); para este trabajo se ha usado la versión italiana: “Il moderno”, en Francesco Dal Co, *Abitare nel moderno* (Roma y Bari: Laterza, 1982), páginas 159-162.

Un 'problema de arquitectura' en el siglo XIX

La arquitectura doméstica inglesa

Hermann Muthesius fue uno de los impulsores del Deutsche Werkbund. Antes de eso había sido comisionado por el gobierno de Prusia como agregado de su embajada en Londres para realizar un informe acerca de las características de la arquitectura doméstica realizada en Inglaterra (lo que no era más que uno de los efectos de la anglofilia imperial). El resultado de aquel estudio se publicó en Berlín entre 1904 y 1905 como *Das englische Haus*, 'la casa inglesa'. Para ello, Muthesius no necesitó analizar toda la arquitectura doméstica, sino, precisamente, aquella en la que se desplegaban las características de domesticidad de lo privado que a él le interesaban como arquitecto. En su libro, por tanto, Muthesius sólo se ocupa de dos tipos fundamentales. En primer lugar, describe la *country house*, la residencia permanente de «el inglés [que] va a la ciudad con el único propósito de hacer negocios. Por la tarde se apresura a volver al corazón de su familia, [pues] en Inglaterra no se 'vive' en la ciudad, simplemente se está allí.»¹ La casa es así el lugar de su independencia, refugio ante las inclemencias del clima británico, una pieza más del paisaje a disfrutar. Y en segundo lugar, Muthesius analiza la casa urbana, y destaca la *terrace house* como tipo que acondiciona en su eje vertical toda la organización funcional doméstica de la era victoriana.

La vida en la casa privada, en contacto directo con la naturaleza, aparece en el texto de Muthesius como el objetivo y el logro de esta arquitectura. E incluso en la ciudad, la casa aislada será siempre preferible al edificio en altura. Además, «sólo así es posible el arte», dado que «la cultura artística sólo puede partir del individuo y el individuo sólo puede ejercitar su sentido artístico dando forma a su entorno inmediato, sus salones y su casa.»² La casa privada es así el lugar de aprendizaje de una cultura y un modo de ser que para Muthesius caracterizan lo inglés, esto es, «independencia, buenas maneras y rectitud moral», inseparables de los hábitos domésticos adquiridos en la infancia. Ciertamente, vivir en el campo comporta sacrificios –a los que Muthesius también se refiere–, el más importante de los cuales es la lejanía y el aislamiento con respecto a la propia cultura urbana. En cualquier caso, la mejora de los medios de transporte y la riqueza «de una tarde en familia» salvarían todas las dificultades.

1. Hermann Muthesius, *Das englische Haus* (3 volúmenes; Berlín: Wasmuth, 1904-1911); versión inglesa consultada: *The English house*, edición de Denis Sharp (Nueva York: Rizzoli, 1979), página 7.

2. *Ibidem*, página 9.

Tareas de la nueva arquitectura residencial

Taylorismo y arquitectura

Uno de los planteamientos fundamentales para conseguir viviendas racionales y económicas vendría de la mano del taylorismo. Hay que recordar que ya a principios del siglo XX el taylorismo era un método científico de organización del trabajo que utilizaba parámetros de eficacia y rendimiento. Frederick W. Taylor había propuesto a finales del siglo anterior racionalizar la organización interna de las fábricas e introducir niveles salariales en función del rendimiento, todo ello para optimizar la relación costes/gastos, mejorar los salarios y aumentar los beneficios. Por su parte, Henry Ford introdujo además la cadena de montaje y la normalización de las piezas en la fabricación del automóvil; y así, bajando los precios, se conseguiría un mayor mercado y la popularización de los productos. Todo ello, por cierto, como alternativa científica a la lucha de clases, pues, al menos en teoría, una vez eliminada la miseria no se trataría ya de repartir las plusvalías, sino de incrementarlas. Estas ideas, definidoras de la ‘segunda revolución industrial’, entraron en Europa después de la I Guerra Mundial y resultaron fundamentales, sobre todo en Francia, para la reorganización de la industria de la construcción y la revisión de la arquitectura doméstica con vistas a hacerla más accesible.

En el artículo “Casas en serie”, publicado en el número 13 (octubre de 1921) de la revista *L’Esprit Nouveau*, Le Corbusier se refiere al taylorismo aplicado directamente a la construcción de viviendas, y explica que de ese modo la utilización de piezas en serie y la industrialización de la obra podrían dar lugar a fragmentos de ciudad regulares con calles ortogonales, donde la casa se convertiría en un instrumento del proceso:

Si se arrancan del corazón y del espíritu los conceptos inmóviles de la casa y se enfoca el problema desde un punto de vista crítico y objetivo, se llegará a la casa-herramienta, a la casa en serie accesible a todos, sana, incomparablemente más sana que la antigua (moralmente también) y bella, con la estética de las herramientas de trabajo que acompañan nuestra existencia.¹

En ese momento parecía claro que los referentes de la revolución arquitectónica estaban en la nueva industria, por lo que se

1. Versión española en Elia Espinosa, *L’Esprit Nouveau* (México: UNAM, 1986), páginas 264-265. “Casas en serie” es uno de los capítulos de Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: Éditions Crès, 1923); versión española: *Hacia una arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1964), páginas 193-195.

Una llamada de atención acerca de la funcionalidad estricta

Parecía que la arquitectura moderna era capaz de enfrentarse a cualquier problema doméstico a partir del análisis de las funciones que habían de satisfacerse, pero sus propios protagonistas en algún momento realizarían una llamada de atención a la excesiva funcionalidad. Así, por ejemplo, en un informe sobre la arquitectura soviética escrito por Bruno Taut en 1929 –durante su estancia en Moscú–, hay un discurso interesante acerca de los objetivos de la nueva arquitectura, pero también una advertencia sobre sus límites. El texto señala la importancia de haber eliminado el carácter decorativo de la arquitectura, pero las consecuencias no parecen tan claras, pues la racionalidad y la funcionalidad pueden convertirse en sus enemigos. Para evitarlo, la funcionalidad no debería ser un utilitarismo trivial ni un simple ahorro, ni la racionalidad debería limitarse a resolver un programa, como podría suceder cuando el arquitecto imaginaba arbitrariamente al ‘nuevo’ inquilino de la casa obrera.

Sin embargo, la funcionalidad, entendida en el sentido de que todo el edificio, en la totalidad de sus partes, en todos sus espacios e incluso en su aspecto externo, esté lleno de vitalidad, carezca de contradicciones y proporcione también a la arquitectura nuevos impulsos, la renueva como arte y como estética. [...] Lo mismo se comprueba con respecto a la racionalidad. Sus resultados, desde un punto de vista positivo, son idénticos a los arriba expuestos.³²

Rechazar la funcionalidad entendida como un ‘utilitarismo trivial’ supone un paso más en la definición de los límites de la arquitectura funcionalista, algo que, por su parte, Adolf Behne había tenido en cuenta años antes en su crítica a un funcionalismo deshumanizado e incluso antifuncionalista. Este último se produce en el momento en que un funcionalismo estricto puede resultar contraproducente al modificarse las condiciones originales que dieron lugar a un alojamiento concreto. Está más claro aún en la distinción que realiza Behne entre la actitud funcionalista y la racionalista, de modo que si la primera se queda exclusivamente con la finalidad, la segunda piensa en la duración del edificio y, por tanto, en la posibilidad de cambios futuros que necesitan de ciertos márgenes de libertad: «Si el funcionalista busca la mayor adecuación posible a la finalidad más especializada posible, el racionalista busca la mayor conformidad a distintas situaciones. El primero quiere para cada situación concreta lo más absolutamente ajustado, lo único; el segundo quiere lo más ajustado posible a las necesidades generales, la norma.»³³ Justamente la introducción del discurrir del tiempo pondría en crisis la adopción de este funcionalismo a ultranza.

32. Fechado el 2 de noviembre de 1929; versión española en El Lissitzky, 1929, *La reconstrucción de la arquitectura en Rusia y otros escritos* (Barcelona, Gustavo Gili, 1970), página 154.

33. Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau* (Múnich: Drei Masken Verlag, 1926); versión española: 1923, *la construcción funcional moderna* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994), página 72.

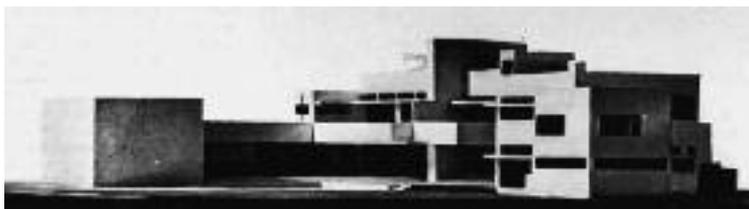
La planta libre

Durante la segunda década del siglo xx se desarrollaron una serie de estrategias arquitectónicas para enfrentarse a la revolución moderna en las maneras de habitar. Las investigaciones funcionales, espaciales y formales –acompañadas siempre por el aparato constructivo que proponían las nuevas técnicas y los nuevos materiales– dieron lugar a una enorme casuística tipológica de la que la planta libre es, quizá, la solución más característica.

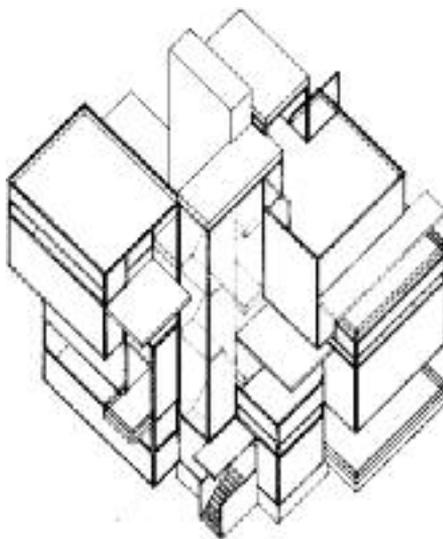
Ese principio se identificaba plenamente con las posibilidades técnicas que permitían los nuevos materiales, desde el momento en que era posible separar los problemas del sostén estructural, por un lado, y las exigencias de compartimentación, por otro. La planta libre es la que configura una de las maneras más simples de resolver la nueva vivienda: la casa Dom-ino (1914-1915),¹ de Charles-Édouard Jeanneret (más conocido con el seudónimo de Le Corbusier a partir de 1920). Se trataba de una construcción elemental, resuelta con la ayuda técnica de Max du Bois y patentada un año más tarde, con la que se pretendía resolver con rapidez la reconstrucción en Europa después de la devastación producida durante los primeros meses de la Gran Guerra. La idea consiste en un armazón rígido de hormigón armado, formado por seis soportes separados de las líneas de fachada y apoyados sobre dados de nivelación, y tres losas rectangulares sin vigas de cuelgue (figura 5.1). La altura libre entre las losas vendría fijada por las puertas y los montantes prefabricados interiores, y luego se modularían a partir de ahí todos los elementos constructivos. La escalera discurre por uno de los lados menores del paralelepípedo y puede ser tanto la de una casa resuelta en dos plantas como la común a dos casas en un bloque en línea, lo que permitiría la seriación e industrialización del conjunto.

La virtud de esta propuesta es que ya no estamos ante una reconsideración funcional más, resuelta desde el clásico discurso distributivo, sino ante el enunciado de la ‘planta libre’ –entendida casi como el marco de una de sus pinturas puristas– sobre la que más tarde se propondrá el llenado, la racionalización del equipamiento y las distribuciones, o lo comedido de las superficies acordes al mobiliario. Esto significaba teóricamente volver a empezar, olvidar toda la tradición distributiva doméstica asentada en la ar-

1. Dom-ino parece ser el acrónimo de *domus e innovation*, y también la imagen de una ficha del juego homónimo si miramos la planta con las seis huellas de la estructura sustentante, capaz además de yuxtaponerse con otras iguales de múltiples maneras, como en el propio dominio.



5.21. Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren, casa Rosenberg, 1923.



[...] queríamos elevar la arquitectura y la pintura, por medio de la máxima conexión entre ellas, hasta una altura anteriormente apenas imaginada.

La casa era analizada y descompuesta en sus elementos plásticos. Se rompió el eje estático de la construcción antigua; la casa se convirtió en un objeto que se podía mover desde todos los lados. Este método analítico originó nuevas posibilidades de construcción y creó una nueva planta. La casa quedó libre de basamento y la cubierta se convirtió en cubierta-terracea, como una sala al descubierto.¹³

En efecto, la casa Rosenberg es un conjunto de marcada horizontalidad, producto de la interpenetración de cajas de diversas alturas y con una importante proporción de huecos (figura 5.21). La segunda es una 'casa particular' que parece crecer de manera centrífuga a partir de un núcleo o sala central, de modo que el edificio no tiene fachadas, ni partes principales y secundarias, ni delanteras o traseras (figura 5.22); a esta imagen centrífuga contribuye su representación por medio de una axonometría militar, que da como resultado una 'contraconstrucción' en la que los volúmenes quedan disueltos en sus planos de colores. La tercera es una 'casa de artista', con una mayor interpenetración volumétrica y espacial, y donde el color adquiere toda su potencia analítica.

5.22. Van Doesburg y Van Eesteren, 'casa particular' y 'casa de artista', ambas de 1923.

13. Theo van Doesburg, "Der Kampf um den neuen Stil", *Neue Schweizer Rundschau* (1929); versión española: "La lucha por el estilo nuevo", en *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos* (Murcia: COAAT, 1985), página 190.

Casas en la Bauhaus de Weimar

La casa Sommerfeld (Berlín, 1920-1921) fue la materialización del programa de la Bauhaus de Weimar: una arquitectura capaz de unificar las artes ‘mayores’ con la artesanía y las artes aplicadas, en una ‘comunidad de trabajo’ que buscaba acabar ya por entonces con las fronteras disciplinares. La casa fue construida por Walter Gropius y Adolf Meyer, con interiores de Joost Schmidt, vitrales de Josef Albers y muebles de Marcel Breuer. El cliente, Adolf Sommerfeld, propietario de un aserradero, recuperó la madera de teca de un naufragio para construir su propia vivienda, sabiendo que ésta se convertiría en un manifiesto de una institución, la Bauhaus, que él apoyaba. La casa se levantaba sobre un basamento de piedra y el uso de la madera evocaba la horizontalidad de las fachadas de las primeras casas de Frank Lloyd Wright, conocidas gracias a la edición Wasmuth ya citada (figura 6.1).¹ Pero además tenía algunos ribetes expresionistas, como vemos en la angulación de los interiores tallados. La xilografía de Martin Jahn con que se ilustraba el programa para el acto de cubrir aguas de la casa es significativa por su recurso expresivo al despiece, la veta y el trabajo de la madera.²

La casa Am Horn (1923) era un prototipo experimental (la llamaban ‘casa modelo’) financiado por el mismo Sommerfeld, ideado por Georg Muche y proyectado y construido por Adolf Meyer.

6.1. *Walter Gropius y Adolf Meyer, casa Sommerfeld, Berlín, 1920-1921.*



1. Véase la página 101, nota 5.

2. En palabras de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, «poética de madera, artesanía, algo de Wright y un poco de Oriente», en *Architettura contemporanea* (Milán: Electa, 1976); versión española: *Arquitectura contemporánea* (Madrid: Aguilar, 1978), página 132.

Algunos modelos de agregación

Poner juntas

Ya a finales del siglo XIX, el teórico urbano Joseph H. Stübben había puesto las bases para el debate acerca de la preferencia por la vivienda de alquiler en altura o bien por la casa unifamiliar, en el proceso de construcción de la ciudad. La primera de ellas (*Zinshaus*) era, sobre todo, una inversión destinada a albergar una población desconocida de trabajadores flotantes y, por tanto, debía «renunciar a cualquier característica individual». Las familias *amontonadas* en esos edificios constituirían «un lado oscuro de nuestra civilización». En cambio, la casa individual, dirigida a la clase media, se construía siempre de acuerdo con las necesidades de una familia determinada. Sin embargo, Stübben aclaraba:

Con esto no pretendemos negar la validez del edificio de viviendas de varias plantas. Es una necesidad imprescindible para las numerosas categorías de personas que son inestables y, como la mayoría de los empleados, están siempre expuestos a traslados, sin posibilidad de adquirir una casa individual.

Podemos incluso afirmar que, en las condiciones de nuestras ciudades –que se han creado con la especulación edificatoria e inmobiliaria y con el desarrollo industrial– la casa de alquiler se ha vuelto más indispensable que la casa individual. Tendemos, por tanto, a la realización del sistema residencial mixto.¹

Claramente favorable a la condición de la *Heimat*, a la casa unifamiliar enraizada y adaptada a las circunstancias propias de sus habitantes, Stübben no niega, sin embargo, la necesidad de la vivienda de alquiler en altura. Esta necesidad obligaba, sin duda, a preocuparse específicamente por la arquitectura de estos modelos de alojamiento para mejorar sus condiciones, y en paralelo, a desarrollar las condiciones urbanísticas para poderlas situar.

Éste es un tema que preocupaba a buena parte de los teóricos de la ciudad y la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX. Muestra de ello es que, cuarenta años después de Stübben, Ludwig Hilberseimer seguía aún inmerso en el debate acerca de si era mejor disponer en las ciudades de casas unifamiliares o de edificios de viviendas. En su artículo “La vivienda mínima en la casa sin escaleras”, publicado en enero de 1931 en la revista de la Bau-

1. Joseph H. Stübben, *Der Städtebau* (1890); citado en Antonio Monestirolí, *La arquitectura de la realidad* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993), páginas 97-98.

Dos investigaciones en vivienda colectiva

Algunas propuestas soviéticas

Después de la Revolución de Octubre de 1917 se plantearon en torno a la arquitectura doméstica soviética algunos temas fundamentales que abrieron camino a una auténtica revolución también en la tipología de las viviendas colectivas y del edificio que las contiene. El decreto de nacionalización de la tierra (dictado el 26 de octubre) permitió que los habitantes de los barrios periféricos degradados fuesen trasladados a las viviendas burguesas de los centros urbanos, que serían ocupadas a razón de 8,2 metros cuadrados por persona. Pero enseguida se intentó revolucionar la manera de habitar y provocar una «reconstrucción del modo de vida» que dejase atrás la injusticia y dureza de la vida pasada, para lo que se quería utilizar la arquitectura como instrumento.

La liberación de la mujer de la esclavitud doméstica se entendía ya como un tema clave en la asimilación del comunismo, como decía Lenin en este texto:

¿Concedemos en la práctica la debida atención a este problema que, teóricamente, es indiscutible para todo comunista? Desde luego, no. ¿Nos preocupamos suficientemente de los brotes de comunismo, que existen ya a este respecto? No, y mil veces no. Los comedores públicos, las casas cuna y los jardines de infancia son otras tantas muestras de estos brotes; son medios sencillos, corrientes, sin pompa, elocuencia ni solemnidad, efectivamente capaces de emancipar a la mujer, efectivamente capaces de aminorar y suprimir su desigualdad respecto al hombre por su papel en la producción y en la vida social.¹

Además estaba la insistencia de los higienistas en la defensa de la vida cercana a la naturaleza, o una idea de confort (*ujút*) como retorno a una ética vital, a cierta ‘modestia’ primitiva. Éstos eran algunos de los principios que estaban tras el ‘Primer concurso para viviendas de trabajadores’ convocado por el Mossoviet en 1925. Como se decía en su convocatoria, «la planta de la vivienda debe animar al obrero a cambiar su modo de vida, que antes era malo; al obrero no se le debe hoy incitar al lujo o a gastos superfluos en la vida doméstica».² En un segundo concurso, también organizado por el Sóviet de Moscú a finales del mismo año y en

1. Vladímir Ilich ‘Lenin’, “Una gran iniciativa”, publicado en un folleto en julio de 1919; citado en Dolores Hayden, *Redesigning the American dream: the future of housing, work and family* (1984; Nueva York: W. W. Norton, 2002); versión española en: *Obras completas*, tomo 39 páginas 13-18 y 21-26 (disponible en <http://es.scribd.com/doc/6852640>).

2. Citado en Vieri Quilici, “La ‘comune d’abitazione’: da modello della mitologia comunitaria a modulo produttivo”, *Lotus*, número 8, septiembre 1974, página 66.



8.18. *Unidad de Vivienda, Marsella, vista del salón a doble altura y el brise-soleil.*

8.19. *Unidad de Vivienda, Marsella, vista de la cocina, prototipo 1 de Charlotte Perriand.*

desde donde arranca la escalera que sube a la planta alta; en ésta se sitúan los tres dormitorios: el principal abierto al vacío sobre el salón, y dos pareados con terraza orientados al oeste. En la vivienda inferior, la planta alta alberga sólo la cocina y el comedor abierto a la doble altura del salón, que en este caso comparte el mismo ambiente de la planta baja con el dormitorio principal. La crujía interior (por encima y por debajo del corredor de acceso) se ocupa con los locales de aseo y almacenaje. La doble orientación este-oeste de cada casa exigía la introducción de una protección de *brise-soleils* ('parasoles'), situados en un espacio de fachada que funciona además como logia, y que debemos ver como los restos de aquellos jardines colgantes de los Immeubles-Villas (figura 8.18). Más allá de la estricta utilización del sistema de medidas del Modulor —que da proporción a todo el edificio—, del hormigón —que se convierte definitivamente en lenguaje estético— o de ciertas invenciones de ingeniería constructiva, algunas soluciones introducidas son paradigmas de la edificación racional y funcional de la residencia colectiva: por ejemplo, la organización de la cocina y su apertura al salón (figura 8.19); el 'muro grueso' (*cloison épaisse*) medianero, panelado y 'excavable' también para conducir instalaciones; o la mampara deslizante entre los dormitorios pareados, que procedía de las viviendas transformables VR. En el diseño de todo ello Le Corbusier contó con la colaboración de Charlotte Perriand.

Un laboratorio arquitectónico

Cuando se conoció y publicó, los periodistas describieron como un ‘laboratorio arquitectónico’ la Cité Frugès, el conjunto de 40 viviendas construidas (de las 126 proyectadas) por Le Corbusier y Pierre Jeanneret en Pessac (cerca de Burdeos, 1924-1926). Esto era lo que le había encargado a Le Corbusier el empresario Henri Frugès, que ya le había pedido otros proyectos. «Pessac debe ser un laboratorio», les dijo Frugès. «Les autorizo plenamente a romper con todas las convenciones, a abandonar los métodos tradicionales. En una palabra: les pido que planteen el problema del proyecto de la casa, que encuentren la estandarización adecuada, usando muros, suelos, techos de acuerdo con la más rigurosa solidez y eficacia, prestándose a una verdadera *taylorización* mediante el empleo de máquinas que les autorizo a adquirir.»¹ Se trataba en esta experiencia de probar en la realidad unos prototipos de vivienda y unos sistemas constructivos que pretendía destinarse luego a su producción en serie.

En Pessac se puso en práctica un ejercicio de estandarización máxima, en el que una única viga de hormigón armado, de 5 metros de longitud, daba lugar a una célula de planta cuadrada y volumen cúbico con esa dimensión, que se articulaba con otras –a veces con la intermediación de medio cubo– para proponer al mismo tiempo una gran variedad de viviendas. El conjunto muestra calles arboladas, jardines y volúmenes en hileras de una y dos alturas (dotados de terrazas con pérgolas) y otras veces edificios aislados de hasta cuatro alturas (figura 9.1). Pese a esta concepción urbana global, la independencia de casi todos los volúmenes dispuestos a lo largo de las calles interiores aleja esta propuesta de las ideas alemanas u holandesas plasmadas en la *Siedlungen*, pero también de la idea de manzana cerrada, y la acerca a la de la clásica ciudad jardín inglesa.

Como escribió Sigfried Giedion en *Bauen in Frankreich* tras visitar el conjunto poco después de terminarse las obras, «las casas de Le Corbusier no son puro espacio ni pura plástica. El aire circula a través de ellas. El aire se convierte en un factor esencial. Lo que cuenta no es ni el espacio ni la materia, sino las relaciones y las penetraciones. No se trata más que de un espacio invisible. No existe ya ninguna diferencia entre el interior y el exterior».²

1. O. Storonov y Willy Boesiger (edición), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Ihr Gesamtwerk von 1910 bis 1929* (Zúrich: Girsberger, 1929), luego reeditado como *Oeuvre complète, vol. 1: 1910-29* (1937), página 78. Véase Tim Benton, “Pessac and Lège revisited: standards, dimensions and failures”, *Massilia*, 2004, páginas 64-99.

2. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928); citado en Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elemente einer Synthese* (Frauenfeld, Suiza: Huber, 1968); versión española: *Le Corbusier* (Barcelona: Lumen, 1994), página 103.

un conjunto de edificios de vivienda levantados con fondos federales para descongestionar las densas manzanas del distrito. Se trata de cuatro superbloques formados por unidades fragmentadas con formas de H y de T, compuestas por conjuntos adosados de dos y tres viviendas por escalera y planta, de diferente dimensión y distribución convencional. Con su giro de quince grados con respecto a la trama urbana, la amplitud de las zonas verdes intersticiales, los equipamientos colectivos y su imagen de potente volumetría y paramentos lisos de ladrillo y bandas horizontales, el conjunto ha llegado a ser la imagen de la tardía –y escasa– modernidad norteamericana en materia de vivienda colectiva.

Exposiciones del Werkbund

Un par de antecedentes

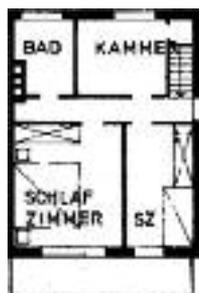
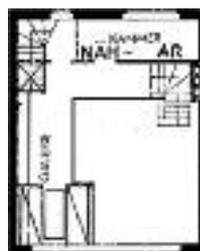
Como ya hemos visto, la búsqueda de ‘nuevos principios’ para una ‘nueva sociedad’ pretendía determinar los tipos socialmente más apropiados y económicos, tipificando y normalizando para ello los elementos, el mobiliario y los enseres domésticos. Como parte de ese programa, el Werkbund alemán y sus filiales suiza, checoslovaca y austriaca promovieron una serie de exposiciones en las que mostraron a escala real, con edificios permanentes, las ideas que sobre la vivienda (su composición, sus distribuciones, su equipamiento, etcétera) tenían los mejores arquitectos modernos europeos del momento.

Un antecedente de este tipo de actuaciones fue la Künstlerkolonie Mathildenhöhe en Darmstadt (1901), la primera exposición europea de la modernidad, compuesta por una serie de viviendas permanentes. Mathildenhöhe es una colonia de artistas y artesanos que se construyó por iniciativa y con financiación del Gran Duque Ernst Ludwig de Hesse-Darmstadt –de educación británica y profundo conocedor del movimiento Arts & Crafts–, con la colaboración de fabricantes e industriales y del estado que gobernaba, y que se convertiría en un centro de estudio de las artes aplicadas bajo la dirección de Joseph Maria Olbrich. De Olbrich se había publicado en 1900 su discurso acerca de una ciudad utópica, que poco después se convertiría en el propio programa de la colonia de Darmstadt:

En el conjunto, todo estará guiado por el mismo espíritu, hasta el más mínimo detalle: las calles, los jardines, los palacios y las casas, las mesas y las sillas, las lámparas y las cucharas; cada cosa es expresión del mismo sentimiento.¹

La exposición se titulaba ‘Un documento del arte alemán’, y a ella fueron llamados siete artistas y artesanos que se encargaron de su construcción, al mismo tiempo que trabajaban en los talleres allí erigidos. Además de los tres edificios principales (el pabellón Ernst Ludwig, la Torre Nupcial y el Palacio de Exposiciones) Olbrich proyectó siete casas, y Peter Behrens la suya propia, mientras el resto de los artistas invitados se encargaron del diseño de los interiores. Las casas pretendían mostrar una nueva arquitectura, pero también un nuevo estilo de vida, aunque el Jugendstil

1. Citado en Hanno-Walter Kruft, “La colonia degli artisti sulla Mathildenhöhe”, en Lucius Burckhardt (edición), *Werkbund: Germania Austria Svizzera* (Venecia: La Biennale di Venezia, 1977), página 26.



10.43. *Adolf Loos, casa en la colonia del Werkbund en Viena: plantas y vista de la galería intermedia.*

confianza absoluta en la modernidad que puede apreciarse en los primeros CIAM y en el conjunto de la Weissenhof, a la evidente repetición de los estándares formales y distributivos domésticos que encontramos en Viena. Esta evolución queda más patente aún en la actualidad, una vez que ambos conjuntos, despojados ya de toda ideología –y con algunos edificios desaparecidos en el caso de Stuttgart–, han sido sometidos a restauraciones que los han liberado de los efectos del paso del tiempo, lo que ha congelado a la vez sus procesos de modificación y su vitalidad a través de su, por otro lado, necesaria monumentalización.



11.1. Portada de la revista *Das neue Frankfurt*, volumen IV, número 4-5, abril-mayo, 1930.

El nuevo Frankfurt

Ya desde antes de la Gran Guerra existía en Frankfurt-am-Main cierta tradición progresista, atenta a las reformas urbanísticas y residenciales, así como al fomento de cooperativas de vivienda. Así, cuando en 1924 Ludwig Landmann fue elegido alcalde de la ciudad, no hizo más que continuar aquella tradición que venía defendiendo activamente desde 1917 como miembro del consistorio municipal. «Nuestra nueva era» –decía Landmann en esos momentos– «debe crear nuevas formas, tanto para la vida interior como para la exterior, y este nuevo estilo deberá encontrar su primera y concreta expresión en la urbanística y en la casa».¹

Landmann nombró a Ernst May *Dezernent für Bauwesen* ('responsable de edificación'), un puesto creado especialmente para él con poderes sin precedentes, no sólo para los planes urbanísticos y los proyectos de edificación, sino también para la construcción y gestión de los edificios y conjuntos arquitectónicos residenciales. De este modo, May se puso al mando de una oficina de investigación encargada de ofrecer soluciones eficaces para el problema de la vivienda colectiva. La oficina elaboró una larga serie de prototipos que se fueron publicando entre 1926 y 1931 en algunos números de la revista *Das neue Frankfurt*, órgano oficial de difusión que se encargaba de mostrar con ambición pedagógica todas aquellas iniciativas, además de otros ejemplos y textos destacados sobre la arquitectura y el urbanismo modernos (figura 11.1). A través de esta publicación se defendía una nueva cultura que cubriera todos los aspectos de la vida social y privada.

Como dijo May en el II CIAM (Frankfurt, 1929), el problema era construir la vivienda «según los principios de una concepción moderna de la vida»,² por lo que los viejos tipos domésticos habían dejado de ser de utilidad y debían repensarse desde cero hasta incluir sus formas de agrupación y, de paso, la ciudad que les correspondía. Ciertamente –seguía May en el congreso citado–, «el aspecto exterior de los volúmenes y la distribución de las fachadas no deben considerarse las principales tareas de los arquitectos»,³ en un momento en que la resolución de los problemas técnicos y de la economía general de la vivienda eran acuciantes para la política de la socialdemocracia alemana. El proceso era relativamente simple, pues aquella concepción moderna de la vida

1. Ludwig Landmann, "Zum Geleit", *Das neue Frankfurt*, volumen I, número 1, octubre-noviembre 1926, páginas 1-2; citado en Barbara Miller-Lane, *Architettura e politica in Germania 1918-1945* (Roma, Officina, 1973), página 114.

2. Ernst May, "Die Wohnung für das Existenzminimum", *Das neue Frankfurt*, número 11 (noviembre 1929), páginas 209-212; versión española: "La vivienda para el mínimo nivel de vida", en Carlo Aymonino, *La vivienda racional* (Barcelona: Gustavo Gili, 1973), página 112.

3. *Ibidem*.

A pesar del éxito de estas propuestas, las dudas sobre la economía efectiva de una racionalidad repetible hasta el infinito llevó a poner en crisis el sistema elemental de montaje 'célula residencial · bloque de viviendas · ciudad moderna', tanto desde la defensa de cierta individualización de la casa como desde la intervención sobre el tejido urbano existente. En efecto, la *Siedlung* se planteaba como el modelo de la ciudad obrera y, por extensión, del modo de crecimiento urbano alternativo a la abusiva especulación mercantilista: ésa era la propuesta de Ernst May. Pero también es verdad que el triunfo de la urbanística moderna tuvo lugar en la periferia de las ciudades. Esto fue algo que mereció la crítica de Martin Wagner, pues para él sólo era posible resolver los problemas de la ciudad reciclando el tejido urbano existente. Wagner proponía sanear la ciudad histórica porque en ella estaban ya los materiales de la nueva ciudad y, sobre todo, porque así se evitaría aquella fragmentación periférica y marginal a la que abocaban las nuevas intervenciones, como realmente sucedió tanto en Berlín como en Frankfurt. Ésta fue una tarea que la modernidad dejó pendiente.

Interiores de Adolf Loos

En un artículo de Adolf Loos, escrito en 1898, leemos que hubo un momento en el que la gente se sentía moderna; amueblaba sus casas con lo que iban comprando; todos los artículos procedían de oficios que, en cada caso, estaban en consonancia con el momento: eran modernos. Pero de pronto eso se abandonó: «Ser moderno, sentirse moderno y pensar de una manera moderna pasó a ser algo superficial»; se centró la atención en otras épocas, y entonces el hombre fue «feliz como griego, simbolista medieval o renacentista». ¹ En ese momento, el público ya no tenía la preparación necesaria para amueblar por sí mismo su vivienda, ese saber lo poseía sólo el arquitecto, por quien la sociedad debía estar tutelada. Luego –como le sucedió al ‘pobre hombre rico’– todos los recuerdos, todo lo viejo desapareció; su casa era una obra de arte («tráigame usted arte, arte entre mis cuatro paredes») le había dicho aquel hombre al arquitecto y éste había cumplido con sus deseos). Pero vivir en medio del arte se le antojaba ominoso, imposible, no cabía nada más, todo estaba completo y en su sitio (nada podía ser cambiado, ni modificado, cada rincón estaba perfectamente diseñado), la casa, y también él, estaban acabados; de pronto el habitante se sintió cadáver. ² Como diría más tarde Walter Benjamin, la casa se había convertido en un columbario.

Es evidente que éstos no eran los interiores que Loos defendía. Para empezar, es interesante –además de evidente– la definición del mueble que daba Loos: debía ser móvil. Y, por supuesto, había que dejar los muebles a los ebanistas y tapiceros –es decir, a los modernos de la época–, nunca a los arquitectos. Y el mobiliario que no fuese móvil, debía empotrarse en la pared. Quedaba así definido el muro grueso, equipado, básico para la definición de los interiores modernos. «Las paredes de una casa pertenecen al arquitecto. Aquí puede él disponer libremente: y, al igual que de las paredes, también de los muebles que no son móviles. No deben causar el efecto de muebles; son partes de una pared y no adoptan la vida propia de un inmoderno y pomposo armario.» ³ Y cuando se trata de muebles, Loos tiene las ideas muy claras, de modo que considera una pérdida de tiempo preocuparse por el diseño de lo ya diseñado. Así lo expresa en el homenaje a su ebanista, Josef Veillich:

1. Adolf Loos, “Intérieurs”, *Neue Freie Presse*, 5 de junio de 1898; versión española: “Intérieurs: un preludio”, en *Escritos I: 1897-1909* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), páginas 64-65.

2. «Ahora debo aprender a vagar con mi propio cadáver», decía al final el protagonista de “Von einem armen, reichen Mann”, *Neues Wiener Tagblatt*, 26 de abril de 1900; versión española: “De un pobre hombre rico”, *Ibidem*, páginas 246-250.

3. “Die Abschaffung der Möbel”, *Die neue Wirtschaft*, 14 de febrero de 1924; versión española: “La supresión de los muebles”, en *Escritos II: 1910-1932* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), página 197.

Miradas occidentales a la casa japonesa

Sobre la casa japonesa

No es casual que muchos de los arquitectos ya citados hiciesen en algún momento referencia más o menos extensa a la importancia que para ellos tuvo el conocimiento y la experiencia directa de la arquitectura japonesa, ya fuese como modelo o como verificación a posteriori de sus cualidades representativas de lo que ellos entendían por ‘espacio moderno’. Es cierto que esas referencias se hacían en clave formal o poética, más que estructural. Sin duda, una arquitectura que respondía a una cultura como la japonesa, de profundas raíces y de claves tan distintas a las occidentales, era difícilmente asumible, salvo que se hiciese de manera superficial. Así lo reconocía, por ejemplo, Frank Lloyd Wright: «Estoy seguro de que Occidente necesita esta fuente de inspiración. Por una vez no se puede copiar muy bien. La excentricidad étnica es demasiado grande. Occidente podría copiar casi todo mucho más fácilmente de lo que podría copiar la casa o los objetos japoneses de uso doméstico.»¹ De cualquier modo, alguna razón debía de haber para que ciertos arquitectos fundamentales, al definir lo moderno, volviesen la vista a Japón, no sólo para conocer aquellos modelos, sino –lo que es más importante– para intentar comprender con profundidad su arquitectura doméstica. Algo había en aquellas viviendas y aquellos palacios que les permitía poder visitar, construidas, sus propias ideas acerca de lo que sería la casa moderna.

¿Qué había en aquellas viviendas para que los arquitectos occidentales descubriesen en ellas filones de la casa moderna? Veamos dos libros esenciales para el conocimiento de la arquitectura japonesa y del ceremonial que en ella se desarrolla: *The book of tea* (1906), de Kakuzo Okakura, e *In’ei raisan* (1933), de Junichiro Tanizaki.² En ellos se identifica la casa japonesa con la polivalencia del espacio, la flexibilidad que proporcionan los ligeros paneles correderos (*fusuma*) que separan y conectan los espacios interiores, la ausencia de mobiliario y los materiales utilizados en toda su pureza, casi sin manipulación alguna. De cualquier modo, esa casa, como la de otras culturas, tiene que ver sobre todo con un pensamiento, una visión peculiar de la realidad, unos ritos del habitar y unas ceremonias precisas: un culto específico a la naturaleza. Y es también una manera especial de mirar la luz y de ha-

1. Frank Lloyd Wright, *An autobiography* (Londres y Nueva York: Longman’s Green & Co., 1932); versión española: *Autobiografía 1867 [1944]* (Madrid: El Croquis Editorial, 1998), página 241.

2. Kakuzo Okakura, *The book of tea* (Nueva York: Duffield & Co., 1919, © 1906); primera versión española: *El libro del té* (Madrid: Alejandro Pueyo, [s.a.]). Junichiro Tanizaki, *In’ei raisan* (Choukoron-Sha, 1933); versión española: *El elogio de la sombra* (Madrid: Siruela, 1994). Nieto de samuráis, Okakura era un gran defensor de la cultura tradicional japonesa y llegó a ser conservador del Museo de Boston.

quitectura industrializada, que ahora él mismo veía con sus cometidos e intereses ampliados también con la referencia de la arquitectura japonesa, justamente cuando hablaba de sus diferencias con respecto a la arquitectura china:

La arquitectura residencial japonesa y la casa del té muestran una serie de características independientes: no tienen simetría, enfatizan la escala humana por medio de la ruptura y el cambio de dirección de los ejes, producen efectos sorprendentes y poseen una planta abierta y flexible.¹⁸

Tomando como referencia, una vez más, el palacio de Katsura, Gropius se refería a él como ejemplo de una «modernidad intemporal», sin espacios estáticos ni focos centrales, todo continuidad espacial interior-exterior, flexibilidad ilimitada. Lo que admiraba Gropius era que todas aquellas virtudes intemporales, derivadas de una filosofía de la sencillez y la austeridad, podían trasladarse a la arquitectura occidental, adaptándolas a los medios técnicos ya existentes, y produciendo a partir de estándares comunes una infinita variedad de soluciones individuales.

18. *Ibidem*, página 14.

Mecanismos del espacio y el tiempo domésticos

La flexibilidad

La flexibilidad es la categoría por la cual el proyecto de la vivienda incluye una serie de mecanismos que aseguran cierta variabilidad espacial interior, en razón de las exigencias funcionales diarias de sus futuros habitantes. Muchos de los arquitectos de las vanguardias abordaron el tema de una vivienda en la que se pudiese producir la superposición de funciones y la adaptabilidad espacial al paso cotidiano del tiempo. Para ello pusieron su mirada en los modelos estandarizados mínimos de los hábitats en medios de transporte como el barco o el ferrocarril (ya desde el siglo XIX), y también en ciertos casos –como hemos visto– en la casa japonesa tradicional: espacios sin atributos y sin función específica, mobiliario realmente ‘mueble’, elementos de compartimentación ligeros, etcétera.

Uno de los modelos por excelencia de esta clase de recursos es la casa Schröder, obra de Gerrit Rietveld con la colaboración de la propietaria, Truus Schröder-Schröder, construida en Utrecht en 1924. En ella, la intervención de la señora Schröder no se limitó a la clásica relación entre cliente y arquitecto, sino que constituyó toda una colaboración en la organización del interior, pues fueron suyas las ideas de diafanidad y flexibilidad que se hicieron realidad en la planta alta de la casa. En este inmueble de dos alturas colocado como remate de una hilera urbana, la supresión de los muros de carga llevó al desarrollo de una planta libre en el nivel superior, donde cuatro habitaciones polivalentes, situadas en los cuadrantes de la superficie, pueden llegar a integrarse en una sola estancia (figura 14.1). Esto se logra mediante el deslizamiento, giro y ocultamiento de unos paneles móviles colgados de rieles mon-

14.1. Gerrit Rietveld y Truus Schröder-Schröder, casa Schröder, Utrecht, 1924: planta alta en su disposición compartimentada (izquierda) y abierta (derecha).



Respuestas a la pregunta por la casa moderna

Un pabellón moderno

Cuando Herbert Gericke, director de la Academia Alemana en Roma, prescindió de Ludwig Mies van der Rohe en el concurso que organizó en 1932 para el proyecto de su propia casa, dio con la clave de muchas de las dificultades habidas antes y después para lograr la casa moderna. «Necesitaba una personalidad de segundo orden, que ‘hiciera lo que yo quisiera’» –decía Gericke–, y Mies (un «arquitecto realmente artístico», dice el inalcanzable cliente) no daba ese perfil. Gericke temía que Mies pusiese sus intenciones proyectuales por delante de las aspiraciones domésticas de su cliente. La respuesta de Mies dejaba todo claro: «Comprendo que desee ser dueño de una casa a su gusto, pero lamento que en este caso no se ofreciera la posibilidad de dar un paso decisivo en la evolución de la edificación de viviendas.»¹

Mucho más tarde de este episodio, ya en los Estados Unidos, Mies construyó una casa para la doctora Edith Farnsworth en Plano (Illinois), entre 1946 y 1951. Es posible que esta casa tenga el valor de prototipo de la modernidad doméstica; un prototipo ciertamente tardío, pues se erigió después de múltiples intentos que abarcan desde los pabellones de finales de los años 1920 y las casas con patio de los años 1930, y en la misma época que los primeros edificios de apartamentos de acero y vidrio levantados en Chicago. Con un programa casi ausente, por mínimo, Mies desarrolló todas sus ideas sobre la condición de esa casa burguesa contemporánea en la que, inevitablemente, su cliente habría de aprender a habitar, algo a lo que no había estado dispuesto el profesor Gericke.

En un paraje con una ligera pendiente hacia el río Fox, sometido a aluviones periódicos y alejado de la vía de acceso, Mies emplazó un palafito elevado a la altura de los ojos compuesto por dos planos (forjado y cubierta) sostenidos por ocho soportes exentos de acero, de perfil H, a los que van soldadas las vigas, unas piezas en forma de C que ocultan la perfilería y los revestimientos de los dos planos citados. Para acceder a la casa hemos de rodear su volumen para situarnos de espaldas al cauce del río; luego, encontramos una plataforma de acceso colocada a media altura, sostenida por seis pilares –dos de los cuales comparte con la casa– y desplazada a la izquierda con respecto a la huella de los forjados

1. Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe: das kunstlose Wort, Gedanken zur Baukunst* (Berlín: Siedler, 1986); versión española: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922-1968* (Madrid: El Croquis Editorial, 1995), página 327.

Críticas a la casa moderna

El 11 de octubre de 1947, Lewis Mumford publicó en *The New Yorker* un artículo en el que criticaba tanto el funcionalismo a ultranza como, sobre todo, algo que ya era evidente en aquel momento: el formalismo que la arquitectura moderna llevaba aparejado;¹ y lo hacía recordando hasta qué punto una casa era algo tan personal y a la vez estaba tan ligada a un lugar, que ya no eran posibles ni la actitud personalista del arquitecto ni el recurso a las abstracciones del pasado maquinista. Ya había llegado el momento –decía Mumford– de que «los buenos arquitectos jóvenes, suficientemente familiarizados con la máquina y sus productos y procesos, los den ya por garantizados y puedan, por tanto, relajarse y disfrutar un poco».²

Este texto fue el trasfondo sobre el que, en febrero de 1948, se desarrolló en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) un simposio dirigido por el propio Mumford y titulado ‘What is happening to modern architecture?’, al que asistieron, entre otros muchos, Henry-Russell Hitchcock, Walter Gropius, George Nelson, Marcel Breuer, Philip Johnson y Eero Saarinen. Se trataba de ver qué había sucedido desde la exposición ‘Modern architecture: international exhibition’ celebrada también en el MOMA en 1932 y que dio origen al libro *The international style*, de Hitchcock y Johnson.³ ¿Era un ciclo aún inacabado o se había cerrado definitivamente después de quince años, tras pasar por los totalitarismos y una terrible guerra mundial con sus trágicas secuelas?

En el texto, Mumford abogaba por un llamado *bay region style*, a la vez funcionalista y tradicional, ligado al clima, al lugar y a sus formas de vida: un concepto ‘estilístico’ lo suficientemente amplio como para no tener limitaciones locales ni temporales. En su primera intervención en el simposio, Hitchcock recordó que antes de publicar con Johnson su famoso libro, Le Corbusier (y Pierre Jeanneret) ya habían proyectado la casa Errazuriz en Chile (1930) y ya habían construido la casa De Mandrot cerca de Tolón (1931) con técnicas ‘primitivas’ (madera y cantería), algo a lo que Hitchcock llamó *cottage style*. Lo que más tarde conoceríamos como ‘regionalismo crítico’ estaba, pues, anunciándose.

Por su parte, Gropius recordó los intentos por «humanizar la máquina» en la Bauhaus ya desde 1923, y su impresión de que la

1. Lewis Mumford, “Stattus quo”, *The New Yorker*, 11 de octubre 1947.

2. Ibídem, incluido en AA.Vv., “What is happening to modern architecture?”, *The Museum of Modern Art Bulletin*, volumen xv, número 3, primavera 1948, página 2.

3. 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).

Bibliografía



Números monográficos de revistas

2C *Construcción de la Ciudad*

- números 15-16, mayo 1980
- número 22, abril 1985

2G

- número 17, 2001, 'Marcel Breuer: casas americanas'
- números 39-40, 2006: 'Gerrit Th. Rietveld: casas'
- números 48-49, 2009, 'Mies van der Rohe: casas'

Arquitecturas Bis

- número 21, marzo 1978

AV *Monografías*

- número 56, nov-dic, 1995, 'Vivienda europea'
- número 92, nov-dic, 2001, 'Mies van der Rohe: Berlín/Chicago'

Bau und Wohnung

- 'Die Wohnung', 1927; edición facsímil en Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1992.

GA *Document*

- número especial 2, 'Modern architecture 1851-1919', 1981
- número especial 3, 'Modern architecture 1920-1945', 1983

Lotus

- número 8, septiembre 1974
- número 9, febrero 1975
- número 10, 1975/II

Oppositions

- números 15/16, 1979, 'Le Corbusier 1905-1933'
- números 19/20, 1980, 'Le Corbusier 1933-1960'

Perspecta

- volumen 30, 1999, 'American modern'

The Japan Architect

- número 33, 1999, 'The architecture of Antonín Raymond'

The Museum of Modern Art Bulletin

- volumen xv, número 3, primavera 1948



Libros y artículos

AA.VV. *Adolf Loos*. Barcelona: Stylos, 1989.

AA.VV. *Aprendiendo de todas sus casas*. Barcelona: UPC, 1996.

AA.VV. *Berlin modernism housing states*. Berlín: Braun, 2007.

AA.VV. *Cerdá: ciudad y territorio*. Madrid: FCRI / Electa, 1994.

AA.VV. *Constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón, 1973.

AA.VV. *En contacto con Alvar Aalto*. Helsinki: Museo Alvar Aalto, 1993.

AA.VV. *Housing in Europa, prima parte 1900-1960*. Bolonia: Luigi Parma, 1978.

Procedencia de las ilustraciones

Frontispicio

Alfred Roth, *La nouvelle architecture: présentée en 20 exemples* (Zúrich: Girsberger, 1940), página 93.

- 1.1: Henry Millon y Vittorio Magnago Lampugnani, *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo* (Milán: Bompiani, 1994), página 306.
- 1.2: <http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/nude-descending-a-staircase-no-2-1912>
- 1.3: Hans Maria Wingler, *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), página 503.

- 3.1: *Architectural Design*, número 1-2, 1980, página 21.
- 3.2, 3.3: Henry-Russell Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Cátedra, 1981), páginas 315 y 404.
- 3.4: Julius Posener. *From Schinkel to the Bauhaus*. A.A. Paper n° 5 (Londres: Lund Humphries, 1972), página 21.
- 3.5: Jill Franklin, *The gentleman's country house and its plan 1835-1914* (Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1981), página 215.
- 3.6: Peter Inskip, 'Lutyens' houses', *Architectural Monographs* 6 (Londres: Academy, 1979), página 32.
- 3.7: *Architectural Design*, número 1-2, 1980, página 25.
- 3.8, 3.9: Susana Torre, *Women in American architecture: a historic and contemporary perspective* (Nueva York: Whitney Library of Design, 1977), páginas 45 y 46.
- 3.10: Sigfried Giedion, *La mecanización toma el mando* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), página 524.
- 3.11: Dolores Hayden, *The grand domestic revolution* (Cambridge, Massachusetts y Londres: The MIT Press, 1982), página 190.
- 3.12-3.14: Monique Eleb-Vidal y Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités, 17-19ème siècles* (Bruselas: Archives d'Architecture Moderne, 1989), páginas 98, 100 y 101.
- 3.15: AA.VV, *Cerdá: ciudad y territorio* (Madrid: FCRI / Electa, 1994), página 73.
- 3.16: Carlo Aymonino, Gianni Fabri y Angelo, Villa, *Le città capitali del XIX secolo: 1, Parigi e Vienna* (Roma: Officina, 1975), figura 58.
- 3.17: Karel Teige, *The minimum dwelling* (Cambridge, Massachusetts, y Londres.: The MIT Press, 2002), página 275.
- 3.18: Robin Evans, *Traducciones* (Gerona: Pre-Textos, 2005), página 125.
- 3.19-3.20: Richard Plunz, *A history of housing in New York City* (Nueva York: Columbia University Press, 1990), páginas 89 y 97.
- 3.21: Arriba: Luigi Ramazzotti, *L'edilizia e la regola: manuali nella Francia dell'Ottocento* (Roma: Kappa, 1984), página 147. Abajo: *Lotus*, número 9, febrero 1975, página 123.

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

- 15.8: H. Allen Brooks, *Le Corbusier 1887-1965* (Milán: Electa, 1993), página 186 (arriba).
- 15.9: Selim O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet architecture* (Londres: Thames and Hudson, 1987), página 319 (figura 845).
- 15.10: Planta: Richard Weston, *Alvar Aalto* (Londres: Phaidon Press, 1995), página 117 (figura 40); foto: Juhani Pallasmaa y Tomoko Sato, *Alvar Aalto through the eyes of Shigeru Ban* (Londres: Black Dog Publishers, 2007), página 168 (abajo).
- 15.11: Peter Reed (edición), *Alvar Aalto: between humanism and materialism* (Nueva York: MOMA, 1998), página 122.
- 15.12: Richard Weston, *Alvar Aalto* (Londres: Phaidon Press, 1995), página 78 (figura 19).
- 15.13: Peter Reed (edición), *Alvar Aalto: between humanism and materialism* (Nueva York: MOMA, 1998), página 267 (figura 320).
- 15.14: Ludwig Hilberseimer, *La arquitectura de la gran ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), página 49 (figura 106).
- 15.15-15.18: Winfried Nerdinger, *Walter Gropius* (Berlín: Bauhaus Archiv, 1985), páginas 36 (figura 35), 116 (figura 187), 177 (figura 319) y 215 (figura 402).
- 15.19, 15.20: Selim O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet architecture* (Londres: Thames and Hudson, 1987), páginas 373 (figura 993) y 387 (figura 1046).
- 15.21: Alfred Roth, *La nouvelle architecture: présentée en 20 exemples* (Zúrich: Architectural Publishers, 1975), página 25.
- 15.22: Francis R. S. Yorke, *The modern house* (Londres: The Architectural Press, 1934), página 222.
- 15.23, 15.24: John McHale, *R. Buckminster Fuller* (Nueva York: George Braziller, 1962), páginas 53 (figura 8) y 63 (figura 28).
- 15.25: Christina Gräwe, *A lifetime for architecture: the photographer Julius Shulman* (Frankfurt: DAM, 2005), página 18.
- 15.26: Bryan Burkhart y David Hunt, *Airstream: the history of the land yacht* (San Francisco: Chronicle Books, 2000), página 85.
- 15.27: Arrol Gellner y Douglas Keister, *Ready to roll* (Londres: Penguin, 2003), página 126.
- 16.1: Elizabeth A. T. Smith (edición), *Case study houses* (Colonia: Taschen, 2006), página 24.
- 16.2: Foto del autor.
- 16.3: Elizabeth A. T. Smith (edición), *Case study houses* (Colonia: Taschen, 2006), página 22.
- 16.4: Zukin, Sharon. "La nascita del «loft lifestyle»" (*Lotus*, número 66, 1990), página 9.

Índice alfabético

- Aalto, Aino: 154; figuras: 6.29
Aalto, Alvar: 154, 324-325, 336-339; figuras: 6.29, 14.14-14.16, 15.10-15.13
Aalto, Elissa: 336; figuras: 15.10
Ahlström, casas de madera: 324-325; figuras: 14.14-14.16
Ahrén, Uno: 146, 148; figuras: 6.22
Ahrends, Bruno: 263; figuras: 11.26
Ain, Gregory: 157; figuras: 6.31
Airstream, caravana: 350, 351; figuras: 15.26
Albers, Josef: 123
Almqvist, Osvald: 147; figuras: 6.20
Alte Heide, colonia: 75, 76, 165; figuras: 4.6
Aluminaire, casa: 151-152; figuras: 6.25
Aluminum City, viviendas: 158, 343; figuras: 158
Am Horn, casa: 123-125, 276, 323, 340; figuras: 6.2
Am Rupenhorn, casas: 143-145; Luckhardt: 143-144; Mendelsohn: 144; figuras: 6.15, 6.16
Amsterdam: 78, 169; figuras: 7.8
Amsterdam Sur, barrio: 169
Ander, Alfons: 143; figuras: 6.15.
'apartamento mínimo' (Wallander): 146; figuras: 6.17.
Ardmore (Pensilvania): 156; figuras: 6.30.
Argan, Giulio Carlo: 342
Argel: 192, 334; figuras: 15.8.
Artaria, Paul: 136, 203, 232, 234; figuras: 6.10, 9.7, 10.21, 10.26, 10.27.
Arup, Ove: 213
Asplund, Erik Gunnar: 146
Avon Tyrrell, casa: 40; figuras: 3.4.
Aymonino, Carlo: 34, 167
B 32, silla: 276
B 64 (Cesca), sillón: 276
Baba, colonia: *véase también* Werkbund Praga, colonia; figuras: 10.36-10.38.
Bacon, Francis: 41
Badovici, Jean: 287, 288
Bahr, Hermann: 29
Baizeau, villa: 91
Bangert, Wolfgang: 254, 256; figuras: 11.12.
Banham, Reyner: 45, 126, 347
Barcelona: 48, 103, 210; figuras: 3.15, 5.5, 9.12.
Barshch, Mijail: 182, 186, 335, 344; figuras: 8.11, 15.9, 15.20.
Bartning, Otto: 35, 209, 265, 322, 323; figuras: 11.33.
Basilea: 134, 203, 234; figuras: 9.7, 10.25-10.28.
Baudelaire, Charles: 19, 29
Bauer, Catherine: 24, 354, 355
Bauhaus: 18, 20, 22, 68, 86, 115, 123-159, 161-162, 200, 221, 237, 255, 258, 260, 272-276, 280, 311, 320, 323, 339, 340, 342, 353
'Baukasten im grossen', juego: 339-340; figuras: 15.14.
Baumeister, Willy: 221, 274; figuras: 10.5.
Beaudoin, Eugène: 174; figuras: 7.15.
Bebel, August: 46
Becker, L.: 254-255, 257; figuras: 11.18.
Beecher, Catharine E.: 43-46; figuras: 3.8.
Beecher, Harriet: 43
Beecher, hermanas: 43, 294, 295
Beer, Theodor: 330
Beer, villa: 108; figuras: 5.10.
Behne, Adolf: 96
Behrens, casa: 218-219; figuras: 10.2.
Behrens, Peter: 22, 217, 218, 219; figuras: 10.2.
Belehrádek, casa: 242; figuras: 10.39.
Benjamin, Walter: 29, 30, 32, 83, 269
Bergpolder, edificio: 206-207, 208; figuras: 9.9.
Berlage, Hendrik Petrus: 78, 169
Berlín: 26, 31, 34, 35, 37, 59, 71, 76, 84, 87, 101, 103, 117, 123, 143, 163, 172, 210, 235, 236, 260-268, 321, 322, 338, 342; figuras: 3.29, 4.21, 5.7, 5.15, 6.1, 6.15, 6.16, 9.11, 10.29, 10.29-10.35, 10.24-10.34, 15.12.
Bernège, Paulette: 299
Bijvoet, Bernard: 290; figuras: 12.31-12.34.
Blackwell, casa: 40; figuras: 3.5.
Blattner, Karl: 256; figuras: 11.15.
Blondel, Henry: 49; figuras: 3.12.
Boehm, Herbert: 253, 254, 256, 257; figuras: 11.11, 11.12, 11.20.
Bonatz, Paul: 220
Bottoni, Piero: 149
Boulogne-sur-Seine: 105; figuras: 5.8.
Bourgeois, Victor: 74; figuras: 4.5.
Bourneville: 60
Bovenhuis, viviendas: 74
Bowlus, W. Hawley: 350
Braden Castle (Florida): 351
Brandt, Marianne: 276; figuras: 12.11.
Braque, Georges: 127
Brendel, Erich: 125
Brenner, Anton: 255; figuras: 11.14.
Breslavia: 228; figuras: 10.17-10.20.
Breuer, Marcel: 115, 123, 125, 210, 238, 272, 274, 275, 276, 353; figuras: 5.14, 6.32, 10.32, 12.7, 12.8, 12.12.

Director

Jorge Sainz

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

Asesores

José Ramón Alonso Pereira

Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña · UDC

Miguel Ángel Aníbarro

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

César Bedoya

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

Isabel Bordes

Jefa de Servicio de la Biblioteca Digital Hispánica
Biblioteca Nacional de España

Juan Bordes

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Clara Brea

Bibliotecaria
Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia

Jaime Cervera

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

Juan Antonio Cortés

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

José Fariña

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

Luis Fernández-Galiano

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

Justo Fernández-Trapa de Isasi

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

Emilia Hernández Pezzi

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

Rafael García García

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

Asesores (continuación)

Josep Maria Montaner

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

Mercedes Medina de Toro

Librería Maireia
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Pedro Navascués

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Javier Ortega

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

Roberto Osuna

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

Salvador Pérez Arroyo

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

Julio Pozueta

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

David Rivera

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

Francisco Rodríguez de Partearroyo

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

Gabriel Ruiz Cabrero

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

María Teresa Valcarce

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

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

Colección **Estudios Universitarios de Arquitectura**

1



2



3



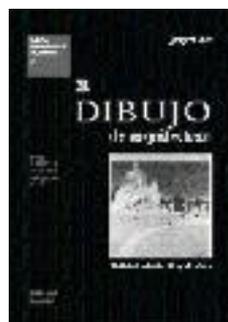
4



5



6



7



8



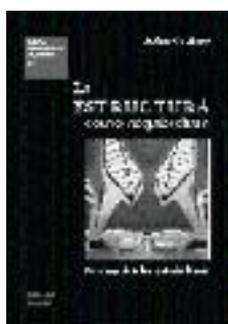
9



10



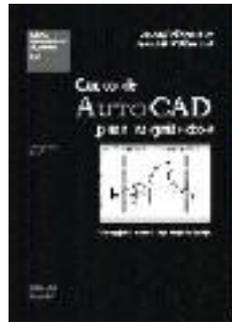
11



12



13



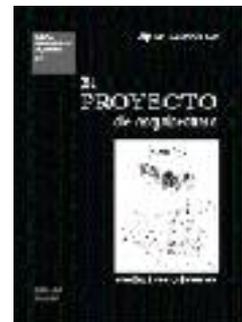
14



15



16



17



18



19



20



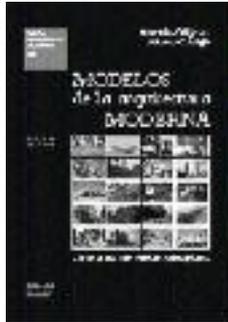
21



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

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

22



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

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

23



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

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

24



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

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



Panayotis Tournikiotis

La historiografía de la arquitectura moderna

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

edición actualizada

ISBN: 978-84-291-2125-4

298 páginas · 83 ilustraciones

En preparación:

Josep Maria Montaner

La vivienda colectiva contemporánea

Franz Schulze · Edward Windhorst

Ludwig Mies van der Rohe

Alan Powers

La arquitectura moderna en Gran Bretaña

Lilia Maure

La arquitectura del clasicismo en Inglaterra

Darío Álvarez

El paisaje en la arquitectura del siglo XX

Alberto Sanz

El jardín clásico en España

Este libro, compuesto con tipos
Sabon (de Jan Tschichold, 1964) y
Syntax (de Hans Eduard Meier, 1969),
se imprimió en Sant Llorenç
d'Hortons (Barcelona),
el mes de septiembre del año 2014,
en los talleres de Liberdúplex.

- 15 *A. Borie · P. Micheloni · P. Picon*
Forma y deformación
De los objetos arquitectónicos y urbanos
- 16 *Alfonso Muñoz Cosme*
El proyecto de arquitectura
Concepto, proceso y representación
- 17 *Sigfried Giedion*
Espacio, tiempo y arquitectura
Origen y desarrollo de una nueva tradición
- 18 *Manuel Herce*
Sobre la movilidad en la ciudad
Propuestas para recuperar un derecho ciudadano
- 19 *Gillian Darley*
La fábrica como arquitectura
Facetas de la construcción industrial
- 20 *María Fullaondo · Fernando Valderrama*
Curso de 3ds Max para arquitectos
Modelado, materiales e iluminación
- 21 *Peter Blundell Jones*
Modelos de la arquitectura moderna
Monografías de edificios ejemplares I: 1920-1940
- 22 *Peter Blundell Jones · Eamonn Canniffe*
Modelos de la arquitectura moderna
Monografías de edificios ejemplares II: 1945-1990
- 23 *Colin Rowe · Leon Satkowski*
La arquitectura del siglo XVI en Italia
Artistas, mecenas y ciudades
- 24 *Manuel Martín Hernández*
La casa en la arquitectura moderna
Respuestas a la cuestión de la vivienda
- 25 *Panayotis Tournikiotis*
La historiografía de la arquitectura moderna
Pevsner, Kaufmann, Giedion, Zevi, Benevolo, Hitchcock, Banham, Collins, Tafuri

En preparación

Josep Maria Montaner
La vivienda colectiva contemporánea
Una historia tipológica

Alan Powers
La arquitectura moderna en Gran Bretaña
Una historia de ideas y edificios

Franz Schulze · Edward Windhorst
Ludwig Mies van der Rohe
Una biografía crítica · Nueva edición revisada

Editorial Reverté
www.reverte.com



La casa en la arquitectura moderna

Este libro trata de los lugares de lo doméstico en la modernidad; va dirigido a lectores interesados en la arquitectura de la casa, y en él se van a encontrar respuestas a la cuestión de si la vivienda moderna llegó a existir o no.

Tras un breve recorrido por ciertos antecedentes decimonónicos, se enuncian las tareas a las que se enfrentó la nueva arquitectura de la vivienda. A partir de ahí se hace una descripción de los tipos y mecanismos de referencia para la definición de la casa moderna y algunas de las más conocidas casas experimentales de las primeras décadas del siglo XX, lo que permite documentar sus verdaderas posibilidades. Se muestra luego que donde la investigación arquitectónica resultó ser más rica fue en la búsqueda de modelos de agregación de unidades de vivienda, con todo el aparato experimental y político que permitió su época. Aquellas iniciativas no sólo se expusieron y se construyeron, sino que llegaron incluso a ofrecerse como políticas residenciales alternativas a los modos tradicionales de producción urbana. Un recorrido por los nuevos equipamientos, acompañado por una mirada a la cultura japonesa, permite descubrir algunos mecanismos aplicados a la variabilidad del espacio y el tiempo domésticos. Finalmente, se demostrará que la pregunta por la casa moderna tuvo efectivamente respuestas.

El interés por la casa moderna está en el presente. Mucho de lo que se dice y se hace hoy en materia de vivienda ya se dijo y se hizo durante el periodo que recorre este libro. Es asombroso comprobar hasta qué punto la mayor parte de las mejores y más avanzadas arquitecturas domésticas de muchos arquitectos actuales estaban ya planteadas, resueltas y comprobadas en aquellas primeras décadas del siglo XX. Este texto y los ejemplos que lo ilustran aspiran a evitar que los arquitectos contemporáneos pierdan el tiempo inventando lo que ya lleva muchos años inventado.



MANUEL MARTÍN HERNÁNDEZ
(Las Palmas, 1954) es arquitecto (1977) y doctor (1984) por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de G. C., en la que es catedrático de Composición Arquitectónica; es también profesor invitado en la Universidad de Guadalajara (México) y ha estado como visiting scholar en las Universidades de Columbia (Nueva York) y McGill (Montreal); es autor de La invención de la arquitectura (1997) y coautor de Un modo de afrontar la ciudad africana (Madrid, 2014); y colabora regularmente en revistas nacionales e internacionales en temas de teoría y crítica de la arquitectura del siglo XX.

Ilustración de cubierta: Pierre Chareau y Bernard Bijvoet, Maison de Verre, París, 1928-1932, vista del salón desde la escalera.



Editorial Reverté

www.reverte.com

ISBN 978-84-291-2124-7



9 788429 121247