

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

29

David Rivera

La OTRA arquitectura MODERNA



Expresionistas, metafísicos y clasicistas
1910-1950

**Editorial
Reverté**

**Estudios
Universitarios de
Arquitectura**

29

**La OTRA
arquitectura
MODERNA**

Colección dirigida
por Jorge Sainz

David Rivera

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

29

La OTRA arquitectura MODERNA

Expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950

Prólogo
Paul Goldberger

Edición
Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · Caracas · México



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

Índice

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

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

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2017

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

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 14086-2017
Impresión: Grafilur, Basauri (Vizcaya)
1453

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 14086-2017

ISBN: 978-84-291-2129-2

Autor personal: Rivera Gámez, David (1970-)

Título: La otra arquitectura moderna : expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950 / David Rivera Gámez ; prólogo, Paul Goldberger ; edición, Jorge Sainz

Publicación: Barcelona : Reverté, 2017

Descripción física: 367 p. : il. ; 24 cm

Título de serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 29)

Bibliografía: Bibliografía: p. [341]-348. Índice

Encabezamiento materia: Arquitectura – Siglo XX

Prólogo

Paul Goldberger

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nueva York, mayo de 2017.

Para Diana y *todos* los gatos.

Prefacio

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

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

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

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

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

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

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

Introducción

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

MARCO AURELIO, *Meditaciones*, VI, 31.

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

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

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

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

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

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

A consecuencia de ello, la historia de la arquitectura del siglo xx continúa escribiéndose de manera fuertemente sesgada a principios del siglo XXI, y la versión oficial se perpetúa con infinidad de pequeñas correcciones. Ejemplos de esto último serían las recientes aportaciones de Alan Colquhoun en 2002,⁵ Kenneth Frampton en 2007⁶ y Jean-Louis Cohen en 2012.⁷ Lo mismo ocurre con las obras más críticas como *Modern architecture through case studies* (2002), del citado Peter Blundell Jones,⁸ que a pesar de su título sólo recoge ejemplos del Movimiento Moderno; *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968* (2005), de Harry Francis Mallgrave,⁹ que no analiza ninguna de las numerosas aportaciones teóricas al debate moderno aparte de las de los propios arquitectos funcionalistas; o *Makers of modern architecture* (2007), de Martin Filler,¹⁰ que habla de los mismos ‘maestros’ de siempre y sus continuadores en la época actual.

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

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

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

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

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

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

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

8. Véase la nota 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

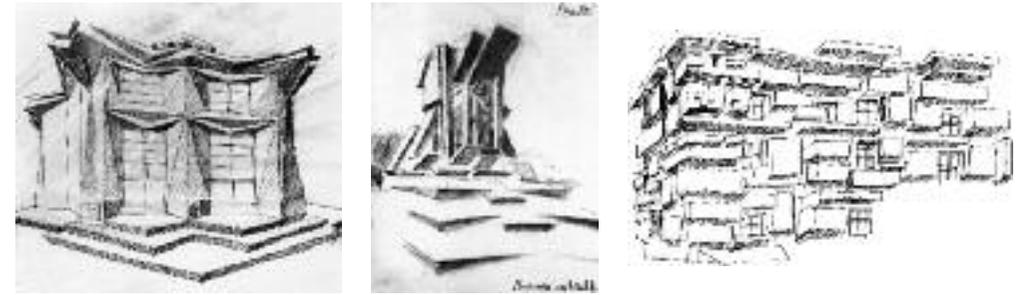


1.1. La herencia de la Wagnerschule en los grandes almacenes Wenke (1909-1910), en Jaroměř, de Josef Gočár.

pulo de Otto Wagner que por entonces era considerado el decano de la arquitectura checa. En 1911, una serie de miembros descontentos decidió abandonar repentinamente la asociación y fundar un colectivo independiente (el Skupina výtvarných umělců, o 'Grupo de artistas plásticos'), con su propio medio de expresión (la *Umělecký Měsíčník*, o 'Revista mensual de arte'). Esta secesión dio lugar a un auténtico grupo de vanguardia, integrado, entre otros, por los arquitectos Pavel Janák, Josef Gočár, Josef Chochol y Vlastislav Hofman, además de un contingente de pintores y escritores, entre los cuales destaca elocuentemente el nombre de Karel Čapek. La indignación que llevó a la escisión fue provocada por las protestas retrógradas que algunos miembros de Mánes elevaron contra un artículo del pintor cubista Emil Filla sobre el tema 'Neoprimitivismo',² y sobre todo por el hecho de que el propio Kotěra secundase estas protestas.

Uno de los promotores de la revuelta, Josef Gočár, había sido discípulo de Kotěra y había desarrollado ya una carrera brillante a principios de siglo, antes de virar hacia el cubismo. Los otros dos miembros fundamentales del movimiento cubista, Pavel Janák y Josef Chochol, eran *Wagnerschüler* ('alumnos de Wagner') como el propio Kotěra. Al igual que Gočár (figura 1.1), Janák contaba ya con una serie de notables edificios racionalistas construidos en la primera década del siglo, pero, a diferencia de Gočár, era además

2. Vladimír Šlapeta, "El cubismo en la arquitectura", en Alexander von Vegesack (edición), *Cubismo Checo: arquitectura y diseño, 1910-1925* (Weil-am-Rhein: Vitra Design Museum, 1991), página 38.



1.2. Pavel Janák, diseño de fachada (1912), propuesta para el monumento a Jan Žižka (1913) y croquis experimental (1916).

un consumado teórico de vanguardia y había polemizado a menudo en las páginas de *Styl*, la revista de la asociación Mánes y el órgano de expresión más influyente en el ámbito arquitectónico checo. El propio año 1911, Janák había publicado en *Styl* un artículo muy crítico sobre *Moderne Architektur*, el libro más importante de Otto Wagner, recién traducido al checo; había alabado en el pasado el elegante estilo de su maestro, pero en este texto, titulado "De la arquitectura moderna a la arquitectura", denunciaba con crudeza el materialismo empobrecedor derivado del enfoque de Wagner. El artículo afirmaba, en contra de lo sostenido por Wagner, que la belleza en arquitectura se obtiene *a pesar del* material, buscando por encima de todo el efecto y la poesía.

El manifiesto teórico del nuevo movimiento cubista, "El prisma y la pirámide" (1911), un denso artículo escrito por Janák con tintes místicos y filosóficos, apareció enseguida en la revista del grupo y reflejó su sólida ideología. En él encontramos una defensa apasionada y decidida de la expresividad y una crítica severa del *materialismo* al que estaba abocando catastróficamente «la purificación respecto a las viejas formas y tradiciones estilísticas históricas que la nueva arquitectura ha resuelto emprender». La cuestión era realmente seria, puesto que «a través de esta actividad artística negativa y purificante puede decirse que el sentido y el significado se han perdido junto con todo aquello que diverge de algún modo del esqueleto prismático».³

Uno de los puntos polémicos esenciales del texto de Janák reside en la contraposición entre el Sur materialista y el Norte espiritual, una antinomia acuñada por los historiadores del arte alemanes del *fin-de-siècle* y que formaba parte del enfoque característico de la escuela 'purovisualista'. La simplificación que aplica Janák a este tema se resume así: los pueblos del Sur (incluidos aquí tanto los italianos como los antiguos egipcios) tienden a adaptar sus formas arquitectónicas a las leyes naturales (gravedad, peso, tectónica, etcétera) y su sistema formal tiende en general al acoplamiento de los planos vertical y horizontal: el prisma es su paradigma. En cambio, los pueblos del Norte (aquí se incluyen los periodos gótico francés y barroco centroeuropeo) buscan espiritualizar la forma trascendiendo la materia, y adoptan las diagonales y las líneas obli-

3. Pavel Janák, "The prism and the pyramid", en Zdeněk Lukeš y Ester Havlová, *Český architektonický kubismus / Czech architectural Cubism* (Praga: Galerie Jaroslava Fragnera / Jaroslav Fragner Gallery, 2006), página 161.

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

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

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

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

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

han crecido con los principios de Berlage, pero ahora desean los frutos del árbol, del cual el tronco y las ramas representan el racionalismo. Dentro del estilo convencional, racional, ellos aspiran a una belleza vivaz, sensible y profundamente personal.³

Una de las grandes ironías en esta historia es el hecho de que Berlage llegó a considerar el estilo madurado por la Escuela de Ámsterdam como la mejor representación posible de una arquitectura nacional moderna, y así lo defendió en efecto en 1928 en el primero de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Su plan para Ámsterdam Sur se construyó, por fases, con edificios concebidos en este estilo, y él mismo intentó aligerar su propia severidad estética combinándola con la animada volumetría de los proyectos realizados por los jóvenes.

La revuelta contra los principios racionalistas de Berlage estalló en 1912, al año siguiente de la rebelión de los cubistas de Praga. Ese año se proyectó la *Scheepvaarthuis* (la 'Casa de la navegación', 1912-1916), cuyo aspecto en extremo fantástico suponía en sí mismo un desafío. El encargo fue a parar a las manos de Joan van der Mey, un arquitecto en la treintena y con muy poca experiencia, que decidió compartir las tareas de proyecto con otros dos colegas inexpertos: Michel de Klerk y Piet Kramer. Ambos se habían formado, igual que Van der Mey, en el estimulante estudio de Eduard Cuypers. El papel de Cuypers en esta historia es sin duda importante y guarda relación con el rechazo de los arquitectos más jóvenes hacia el racionalismo de la obra de Berlage. Eduard era sobrino del gran P.J.H. Cuypers y había desarrollado un original historicismo vernáculo de tipo Free Style, cercano al Art Nouveau; animaba a sus discípulos a expresar sus ideas con toda libertad, y su influencia en la aparición de la Escuela de Ámsterdam no debe subestimarse. La revista que publicaba Cuypers (*Het Huis Oud & Nieuw*, 'La casa, vieja y nueva') se ocupaba a menudo de la arquitectura tradicional holandesa, muchas de cuyas características y elementos simbólicos aparecerían a menudo en la arquitectura de Kramer y De Klerk.⁴ El hecho de que la primera obra significativa de la Escuela de Ámsterdam se originase literalmente de esa clase de estudios no es ninguna casualidad.

Al enrolar a De Klerk y Kramer —que en breve se convertirían en las cabezas creativas de la Escuela de Ámsterdam—, Van der Mey provocó una especie de reacción en cadena y confirió a la construcción de la *Scheepvaarthuis* el carácter de un manifiesto. El trabajo de los tres arquitectos se complementó con el de diversos artesanos y diseñadores que desarrollaron y depuraron hasta el último elemento del edificio (incluida una partida de artesanos orientales traídos de Java para trabajar la madera), lo que hizo de él uno de los monumentos más espectaculares de la época. El papel

3. AA.VV., *Workers' palace 'The Ship', by Michel de Klerk* (Ámsterdam: Museum Het Schip, 2012), página 42.
4. *Ibidem*, páginas 19-20.

2.1. Joan van der Mey, con Michel de Klerk y Piet Kramer, *Scheepvaarthuis* ('Casa de la navegación'), Ámsterdam, 1912-1916; foto de época.



exacto de cada arquitecto en el resultado de conjunto es imposible de evaluar con precisión, aunque se sabe que De Klerk y Kramer fueron responsables del diseño de algunas de las salas de reunión más importantes, y una serie de dibujos documentan el trabajo realizado por De Klerk en la creación de los motivos decorativos. El escultor Hildo Krop —cuyo onírico trabajo está presente en numerosas obras construidas por los arquitectos de la Escuela de Ámsterdam— dejó constancia más tarde de las muchas instrucciones que había recibido de De Klerk. A juzgar por la obra posterior desarrollada por cada uno de los arquitectos, así como por sus personalidades, cuesta trabajo no imaginar a De Klerk imponiendo sus decisiones en la creación de una buena parte de la imagen del edificio: por ejemplo, la torre frontal, la composición trasera con obeliscos y el paroxismo de pliegues y proyecciones increíblemente variado.

La *Scheepvaarthuis* era la sede conjunta de las principales compañías navieras de Ámsterdam, y se decidió que debía estar situada en un emplazamiento sumamente simbólico: el antiguo fondeadero de los buques de la poderosa Compañía Holandesa de las Indias Orientales. La entrada principal se encuentra en la esquina, apuntada como una proa, resaltada por la forma de saliente agudo que presenta el chaflán y rematada por una llamativa torre-chapitel adornada con esculturas simbolistas (figura 2.1). La originalidad del exterior del edificio reside en la potencia expresiva del trata-

2.2. *Scheepvaarthuis*, Ámsterdam, detalles de la 'proa', un lateral y remate del cuerpo trasero.



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

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

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

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

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

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



3.1. Bruno Taut, lámina del libro *Alpine Architektur*, 1919.

el primer libro realmente importante publicado sobre el tema, y continuaba: «¿qué clase de objetividad era esa que lleva a los historiadores a menospreciar todo aquello que no concuerda con sus premisas?»⁴ Las historias escritas a partir de 1980 (por Kenneth Frampton, William Curtis, Alan Colquhoun y Jean-Louis Cohen) han corregido parcialmente esta omisión, aunque el Expresionismo continúa presentándose como un fenómeno de transición hacia la verdadera arquitectura moderna.

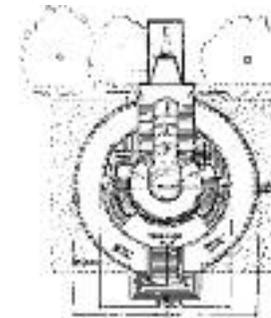
Bruno Taut fue el arquitecto que mejor representó el *ethos* del movimiento y que más duradera y eficazmente consiguió crear alianzas entre los distintos personajes que lo integraban. Teórico, visionario, polemista, autor de algunas de las obras más representativas de la época, organizador incansable e ideólogo, fue capaz de coaligar durante un tiempo a una buena cantidad de arquitectos relevantes, y de proporcionar dirección y objetivos explícitos a la corriente mística que impulsaban. Las ideas más importantes de Taut están contenidas en su texto más leído y discutido, *Die Stadtkrone* ('La corona de la ciudad'; publicado en 1919, pero empezado en 1916),⁵ en el que propone una recuperación moderna de la idea del gran edificio espiritual (generalmente un templo) que dominaba y proporcionaba sentido al conjunto de la ciudad antigua. Taut denunciaba en ese alegato «el desconsuelo y la fealdad de la existencia materialista» moderna y reivindicaba la presencia de lo su-

4. Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus* (Stuttgart: Gerd Hatje, 1973); versión española: *La arquitectura expresionista* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), página 7.

5. Bruno Taut, *Die Stadtkrone* (Jena: Eugen Diederich, 1919); versión española: 'La corona de la ciudad, en Bruno Taut, *Escritos expresionistas* (Madrid: El Croquis Editorial, 1997).



3.2. Bruno Taut, Glashaus ('casa de cristal'), Exposición del Deutsche Werkbund, Colonia, 1914; vista exterior y planta principal.



blime en el entorno ciudadano; además, presentaba al arquitecto como el héroe que tenía que «recuperar su excelsa, sacerdotal y divina profesión, y procurar desenterrar el tesoro que yace en las profundidades del espíritu humano».⁶ En este texto se alude continuamente a la catedral medieval, pero también aparecen en él templos asiáticos como el del Angkor-Vat, que con sus plataformas sucesivas y torres escalonadas servirá de modelo al propio diseño para una moderna 'corona de la ciudad' incluida en la publicación.

El año 1914 marca el momento significativo en que el Expresionismo se concretó en el ámbito de la arquitectura; en ese año, Mendelsohn comenzaría a realizar sus originales dibujos de fábricas y estaciones, Paul Scheerbarth publicaría *Glasarchitektur* ('La arquitectura de cristal'), que tendría una enorme influencia sobre los arquitectos alemanes de posguerra,⁷ y Bruno Taut construiría la *Glashaus* ('casa de cristal') para la Exposición del Deutsche Werkbund, celebrada en Colonia. Junto con la torre Einstein de Mendelsohn, la 'casa de cristal' es una de las pocas obras expresionistas que aparece regularmente en las historias de la arquitectura moderna. Su prestigio e influencia fueron enormes en su época, a pesar del estallido de la guerra, y el pequeño pabellón se convirtió enseguida en el símbolo mismo del Expresionismo.

La 'casa de cristal' construida por Taut tenía una estructura de hormigón armado y era un ejemplo avanzado de la utilización del vidrio en paredes, techos y cubiertas, además de constituir un caso extremadamente ingenioso de aplicación de lo que luego se llamaría 'planta libre' (figura 3.2). El visitante recorría el edificio realizando un itinerario dinámico y cambiante que le llevaba de la escalinata situada entre el podio a dos tramos curvos simétricos de escalera que ascendían a una sala abovedada; esta sala tenía una doble cu-

6. 'La corona de la ciudad, en Bruno Taut, *Escritos expresionistas*, páginas 41 y 47.

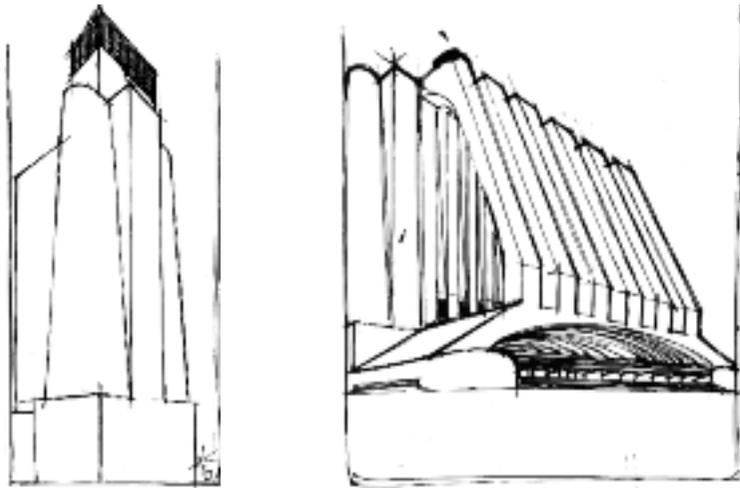
7. Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur* (Berlín: Sturm, 1914); versión española: *La arquitectura de cristal* (Murcia: COAAT, 1998).

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

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

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

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



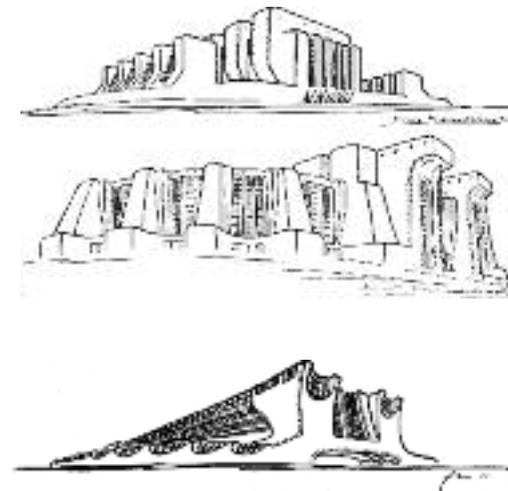
4.1. Antonio Sant'Elia, dos dibujos de la serie *Dinamismi*, 1913.

no se especifica el programa; es importante recordar, además, que el término *dinamismi* no fue propuesto por Sant'Elia, sino adjudicado *a posteriori* por un poeta del entorno futurista). Realizados de manera esquemática y rápida (figura 4.1), pero nítida y precisa —acaso aprendida en las clases de escenografía a las que asistió en la Academia de Brera—,² los dibujos muestran bien a las claras que su contenido real es la búsqueda de una nueva imagen simbólica y monumental para la vida moderna, con independencia de cualquier consideración pragmática o funcional. En estas visiones, Sant'Elia parece interesado exclusivamente por la masa, la escala, el volumen solemnemente ascendente y una inhumana opacidad, características que indudablemente tienen relación con el interés por los elevadores de grano y las fábricas americanas que sentían los arquitectos de vanguardia. Esther da Costa Meyer habla de las «vistas desde abajo» y de las perspectivas imposibles que proporcionan aún más solemnidad a estos edificios mudos, ante los cuales al espectador queda «en la posición de un aspirante a entrar en alguna misteriosa secta».³

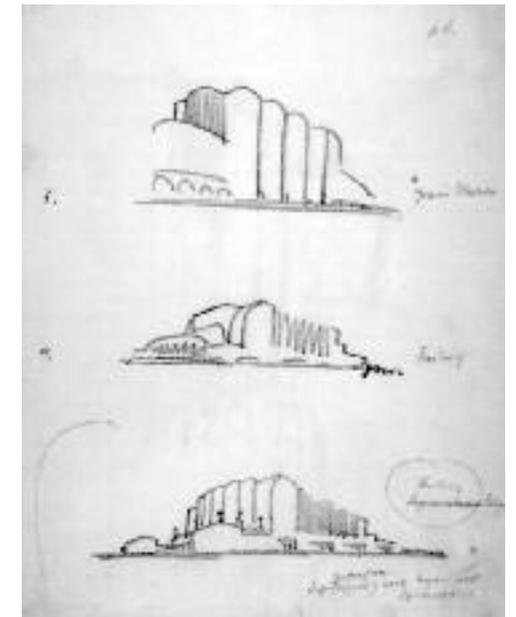
Desde luego, Sant'Elia no era el único arquitecto que especulaba en esa época con proyectos de grandes construcciones masivas y tecnológicas, y sorprende que no se haya analizado en detalle la similitud de los citados *Dinamismi* con los proyectos imaginarios concebidos por Erich Mendelsohn entre 1914 y 1920, muchos de ellos dibujados en el frente (figura 4.2). Los edificios fantásticos, muy orgánicos y hasta monstruosos de Mendelsohn parecen ser en su mayoría fábricas y estaciones, generalmente con forma de acantilado o zigurat, aunque también se pueden encontrar entre ellos «esbozos musicales» o «dunas». En los dibujos a lápiz y tinta de Mendelsohn se observa también la «vista desde abajo», y una extraña alianza entre la industria pesada y la evocación de arquitecturas antiguas. Hay en ellos cubiertas planas, audaces esquinas

2. Véase Terry Kirk, *The architecture of modern Italy* / Vol. 2, *Visions of utopia, 1900-present* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2005), página 45.

3. Meyer, *The work of Antonio Sant'Elia*, páginas 59 y 60.



4.2. Erich Mendelsohn, dibujos realizados en el frente durante la I Guerra Mundial.



acristaladas, muros ciegos y larguísimas bandas de ventanas, pero todo ello articulado de una manera tan expresiva que resulta grandilocuente.

Se conserva un abundante epistolario de Mendelsohn en el que el arquitecto explica con detenimiento sus ideas y visiones acerca de la arquitectura del futuro. Véanse, por ejemplo, estos extractos de cartas de diciembre de 1914, abril de 1915 y junio de 1917, en los que se refiere a sus dibujos visionarios:

Proyectos que son tan grandes y que llegan brotando, siempre nuevos, de suerte que sólo el espíritu de una época nueva y libre puede comprenderlos. Se me aparecen a menudo a mí mismo como el fruto de una imaginación extravagante, como sueños convertidos en formas de un mundo ideal donde la consciencia monumental captura las energías y las masas como nunca anteriormente. [...]

La máquina, en tanto que punto de partida de una nueva cultura, porta en sí misma la ley consumada. La era de la mecanización someterá todo fenómeno, sensorial y psíquico, a esta ley. [...]

Espero, en fin, dilucidar la representación de los conjuntos industriales, donde el problema tiene más que ver con el ritmo de los perfiles y las masas en movimiento que con una solución puramente pictórica.⁴

Sant'Elia y Mendelsohn parecen hallarse iluminados por un mismo tipo de trascendentalismo industrial que les impulsa a concebir sus arquitecturas fantásticas como templos poderosos y solemnes

4. Véase Erich Mendelsohn, *Lettres d'un architecte* (París: Éditions du Linteau, 2008), páginas 53-54, 55 y 66.

El clasicismo ‘progresivo’ de Lutyens y Plečnik

Edwin Lutyens y el ‘modo elemental’

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

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

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

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

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

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

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

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



5.1. Edwin Lutyens, Heathcote, Ilkley, West Yorkshire, Inglaterra, 1908: la primera casa de campo completamente clasicista construida por Lutyens.

construcción de los volúmenes mediante un sistema personal de retranqueos y reducciones progresivas».⁶

El propio Lutyens dejó escritas una serie de reflexiones personales acerca de su visión del clasicismo. En una carta a Herbert Baker incluyó unas consideraciones que se han citado muchas veces:

He tenido la cara dura de adoptar ese orden dórico desgastado por el tiempo; algo encantador. Pero no puedes copiarlo. Para hacerlo bien tienes que tomarlo y diseñarlo. [...]. Eso significa trabajar mucho, pensar mucho cada línea en las tres dimensiones y en cada juntura, y no puedes dejar de lado ni una sola piedra. Si actúas de este modo, el orden te pertenece, y cada toque, al manejarlo mentalmente, está dotado con toda la poesía y todo el arte que Dios te ha dado. Alteras un solo rasgo, cosa que tienes que hacer siempre, y entonces tienes que reajustar todos los demás con cuidado e inventiva.⁷

Esto es lo que Lutyens solía llamar *the Big Game*, una manera de trabajar con el lenguaje clásico en la que hay que «digerir los órdenes tan bien que al final no queda sino la esencia». El resultado de este proceso de proyecto es un edificio plenamente contemporáneo cuyo espíritu, por decirlo así, permanece en conexión con el pasado.

En 1911, por recomendación de Reginald Blomfield (entonces presidente del Royal Institute of British Architects, RIBA), Lutyens se incorporó a la comisión imperial creada para construir la ciudad de Nueva Delhi. Lutyens aceptó implicarse en el proyecto a condición de que se le encomendase el encargo de los principales edificios gubernamentales; y obtuvo lo que quería. Fue el comienzo de un trabajo agotador, constantes y largos viajes a la India y un cúmulo de experiencias desagradables con los burócratas y las distintas comisiones. Ante las numerosas dificultades que encontraba, Lutyens decidió incorporar a la empresa a su amigo Herbert Baker para que le sirviese de apoyo moral y político. Pero esta decisión no hizo más que empeorar las cosas, acabó con la amistad entre

6. Gavin Stamp, "Lutyens e il classicismo progressivo". en Giorgio Ciucci (edición), *Classicismo, classicismi: architettura Europa/America 1920-1940* (Milán: Electa / Vicenza: CISA Andrea Palladio, 1995), página 158.

7. John Summerson, *The classical language of architecture* (Londres: Methuen, 1963; versión española: *El lenguaje clásico de la arquitectura*; Barcelona: Gustavo Gili, 1974; edición ampliada: 1984 y siguientes), página 36 de la edición 1984.

5.2. Edwin Lutyens y Herbert Baker, conjunto gubernamental de Nueva Delhi, 1911-1931.



ellos dos y dejó en manos de Baker el proyecto de los dos grandes edificios ministeriales que flanquean la Viceroy's House, la 'Casa del Virrey'; y aún peor: cuando el emplazamiento de los ministerios fue modificado arbitrariamente por el virrey, Lord Hardinge, las perspectivas visuales inicialmente previstas por Lutyens quedaron obstaculizadas por la presencia dominante de los edificios proyectados por Baker (como dijo el propio Lutyens, muy aficionado a los juegos de palabras, éste fue su auténtico «Bakerloo»; figura 5.2). Este proceso minó seriamente el ánimo y la salud de Lutyens, pero el resultado final fue la creación del edificio principal del conjunto: la Viceroy's House (1912-1931), una de las grandes obras monumentales del siglo XX, además del ejemplo más destacado posible de una interpretación moderna del clasicismo (figura 5.3).

El primer desafío importante para Lutyens fue convencer al Virrey de que el edificio debía ser clásico y no neo-indio; además, el Virrey estaba interesado fundamentalmente en la ornamentación, mientras que para Lutyens el concepto integral y la construcción eran la verdadera clave del trabajo. En una carta escrita durante aquellas primeras luchas reflexionaba de esta manera:

5.3. Edwin Lutyens, Viceroy's House, Nueva Delhi, 1912-1929; vista desde el este. En la actualidad, el edificio se conoce como Rashtrapati Bhavan, residencia del presidente de la India.



El clasicismo diagramático en Berlín y París

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

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

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

Peter Behrens y la herencia de Karl Friedrich Schinkel

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

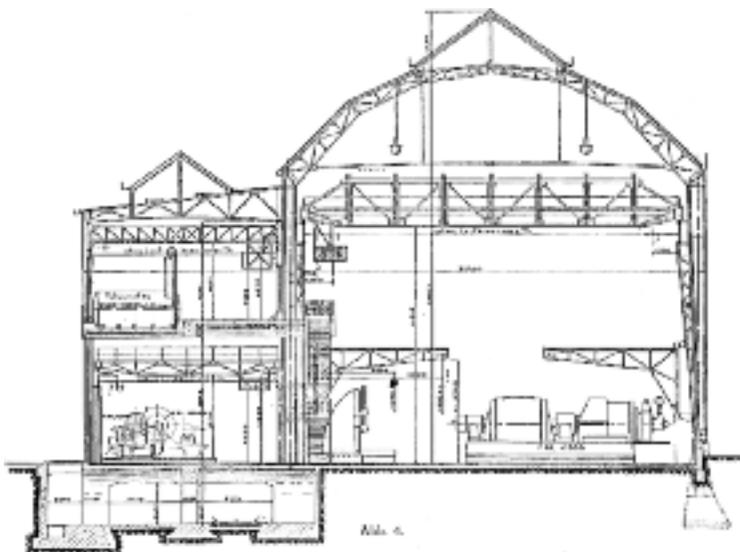
1. John Summerson, *The classical language of architecture* (Londres: Methuen, 1963; edición revisada y aumentada: Londres: Thames and Hudson, 1980); versión española: *El lenguaje clásico de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974; edición ampliada: 1984 y siguientes).

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

el maestro de los jóvenes Walter Gropius, Ludwig Mies y Charles-Édouard Jeanneret, así como a su papel como 'pionero' o 'precursor' en las genealogías del Movimiento Moderno. Pero la carrera de Behrens es desconcertante en su variedad, y puede afirmarse que participa de la mayoría de los estilos o movimientos modernos que se sucedieron hasta 1940. Behrens fue historicista, diseñador de estilo *art nouveau* en Darmstadt (con Joseph Maria Olbrich), neoclásico y constructor industrial, y también participó en el Expresionismo de los años 1920, en el Movimiento Moderno *heroico* y en el clasicismo autoritario del Nazismo.

Los principales edificios industriales que Behrens proyectó para la empresa AEG en Berlín (la fábrica de turbinas, 1909; la fábrica de alto voltaje, 1909-1910; y la fábrica de motores pequeños, 1910-1913) se cuentan entre los primeros ejemplos de 'clasicismo diagramático', y merece la pena observar un instante su ambigua configuración lingüística. Por un lado, estas construcciones industriales son el punto de partida de la tradición de la fábrica monumental que se analizará en un capítulo posterior; pero, por otro, son muestras muy refinadas de un clasicismo atemporal y depurado.

La fábrica de turbinas fue construida por Behrens y el ingeniero Karl Bernhard en la Huttenstrasse, en el barrio berlinés de Moabit, y suele considerarse el primer gran ejemplo de proyecto fabril 'moderno'. Una vez establecidas las condiciones básicas de altura, anchura y estructura (figura 6.1), Behrens comenzó a introducir modificaciones puramente estéticas que enfadaron mucho a Bernhard y motivaron sus comentarios irónicos. Lógicamente, la entrada de luz debía ser grande en este espacio de trabajo, lo que indicaba la necesidad de paredes y techos de vidrio, pero aparte de eso el edificio debía parecerse de algún modo a un templo del poder moderno (figura 6.2), ya que no sólo debía representar las aspiraciones sociales y empresariales de la compañía AEG, sino que además estaba dedicado a la producción en serie de turbinas, es decir, de los



6.1. Peter Behrens, fábrica de turbinas de la AEG, Moabit, Berlín, 1908-1909; sección transversal.

6.2. Fábrica de turbinas de la AEG, escorzo de la nave principal, recién construida.



6.3. Fábrica de turbinas de la AEG, detalle de la articulación de la estructura metálica exterior.

instrumentos utilizados por la industria para la producción masiva de energía.

Los pilonos laterales y ataludados que enmarcan la fachada de la Turbinenfabrik adquieren estabilidad visual gracias a una especie de almohadillado; en el lateral que la fábrica ofrece a la calle, una ordenada sucesión de pilares metálicos parece sobresalir progresivamente hacia arriba, hasta recibir limpiamente la 'cornisa', mientras que los grandes paños de vidrio se inclinan siguiendo el mismo declive de los pilonos de la fachada. Y las rótulas en las que mueren los pilares, cerca del suelo, apoyan sobre un plinto moldurado (figura 6.3). Todo ello conduce a una composición nítidamente articulada que trae recuerdos del sistema de Karl Friedrich Schinkel, un referente esencial para Behrens. Si a esto se le une la tipografía clara y heráldica ideada por Behrens para inscribir el nombre del edificio y el logo de la AEG en el frontón, y el delicado trabajo gráfico, lo que se tiene es un edificio sutil, alusivo, clásico y moderno a la vez, claramente industrial, pero también eterno y atemporal.

Bernhard criticaba especialmente el hecho de que el frontón estuviese sostenido por una estructura metálica independiente que no se percibe desde el exterior, por lo que funciona en realidad como un cartel anunciador; criticaba también la falta de coherencia de los pilonos, que –pese a lo que parece– en realidad no sostienen nada y son cáscaras delgadas de hormigón sobre una armazón metálica; tampoco comprendía el despiece de los planos continuos de vidrio, que no se correspondía con las actividades desarrolladas en el interior ni con la estructura industrial que escondían (un contraste que podía observarse de noche, cuando el edificio estaba iluminado y se transparentaba la estructura metálica interior, más baja que la exterior); ni la arbitrariedad de la cubierta poligonal,



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

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

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

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

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



7.2. Giuseppe De Finetti, Casa della Meridiana, Milán, 1924-1925.

terra y Alemania; y cuando regresó a Milán se había formado ya una idea muy clara del carácter profundamente arraigado y diferenciado de la tradición arquitectónica en los distintos países de Europa.

Aunque Muzio renegaba de las ideologías y las recetas, y confiaba en una reinterpretación moderna e intuitiva de unos valores artísticos que él consideraba derivados de su origen italiano, en cierto sentido el novecentismo era una suerte de programa. Gracias a las reuniones de arquitectos e intelectuales que tenían lugar en su casa de la Via di Sant'Orsola, Muzio fue congregando a su alrededor un círculo de devotos de la idea clásica italiana, un grupo que incluía a importantes proyectistas modernos como Gio Ponti, Giuseppe De Finetti o Piero Portaluppi. Los miembros de este 'círculo de Sant'Orsola' se describían a sí mismos como neoclásicos que trabajaban «en el estilo moderno»,² y seguramente la ilustración más clara de lo que querían decir la ofrece la Casa della Meridiana, construida por De Finetti (1924-1925; figura 7.2): con sus retranqueos cúbicos, sus asimetrías y su diseño limpio, por un lado, y sus cuidadas proporciones y sus citas clásicas y vernáculos, por el otro, este edificio aportaba una versión italiana del 'clasicismo progresivo' cultivado por Edwin Lutyens o Auguste Perret. Las posiciones de los novecentistas coincidían de manera significativa con las de Adolf Loos, cuya defensa de la arquitectura tradicional vienesa traducida a formas modernas era prácticamente idéntica, y también con las de Lutyens, cuyo depurado estilo *wrennaissance* era un avance en la misma dirección.

2. Terry Kirk, *The architecture of modern Italy / Vol. 2, Visions of utopia, 1900-present* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2005), página 72.

7.3. Giovanni Muzio, Ca' Brutta, Milán, 1920-1922: vista general tras su restauración en 2015.



Aquí se analizará únicamente la obra más importante y más controvertida de Muzio, con la que inició su carrera como arquitecto: el edificio de viviendas en Via della Moscova, en Milán (1920-1922), apodado enseguida Ca' Brutta (la 'casa fea') por unos críticos desconcertados (figura 7.3). Muzio se incorporó a la obra de este edificio cuando los materiales ya estaban comprados y los cimientos asentados. Los clientes querían edificar un gran inmueble residencial, pero temían un resultado monótono que pudiese comprometer el éxito económico de la promoción, y confiaron al inexperto arquitecto la tarea de darle forma. Muzio creó una calle interior privada, dividiendo el bloque en dos partes enlazadas por un arco monumental, de modo que incrementó el número de viviendas con vistas exteriores y rompió la masa de una forma pintoresca (sólo una de las dos mitades tiene patio de luces), un truco que adoptaría poco después Portaluppi en la composición de su gran edificio de viviendas situado en Corso Venezia (1925-1930). Además, el joven Muzio creó un aparcamiento subterráneo e introdujo un sistema de calefacción central según sus propias e innovadoras ideas; es decir, se preocupó de la comodidad y la tecnología de una manera poco usual en la época, pero estos elementos prácticos quedaron escondidos. La tarea más importante para él fue la de proporcionar vida a los volúmenes y las fachadas de un modo compatible con la tradición local. Para ello utilizó el color, la textura y los detalles clásicos, subdividiendo y complicando la fachada de una manera cuidadosa. Puesto que los marcos de ventana estaban normalizados, creó distintos contextos para los huecos: aplacado de travertino en la franja inferior, estuco gris en la parte intermedia, blanco en la superior; impostas planas que crean divisiones horizontales; delgadas rupturas verticales que subdividen más aún la masa; nichos, molduras curvas y tondos ciegos intercalados aquí y allá; arcos sobre los huecos del piso superior; cartelas,

Hugh Ferriss y la ley de zonificación de Nueva York

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

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

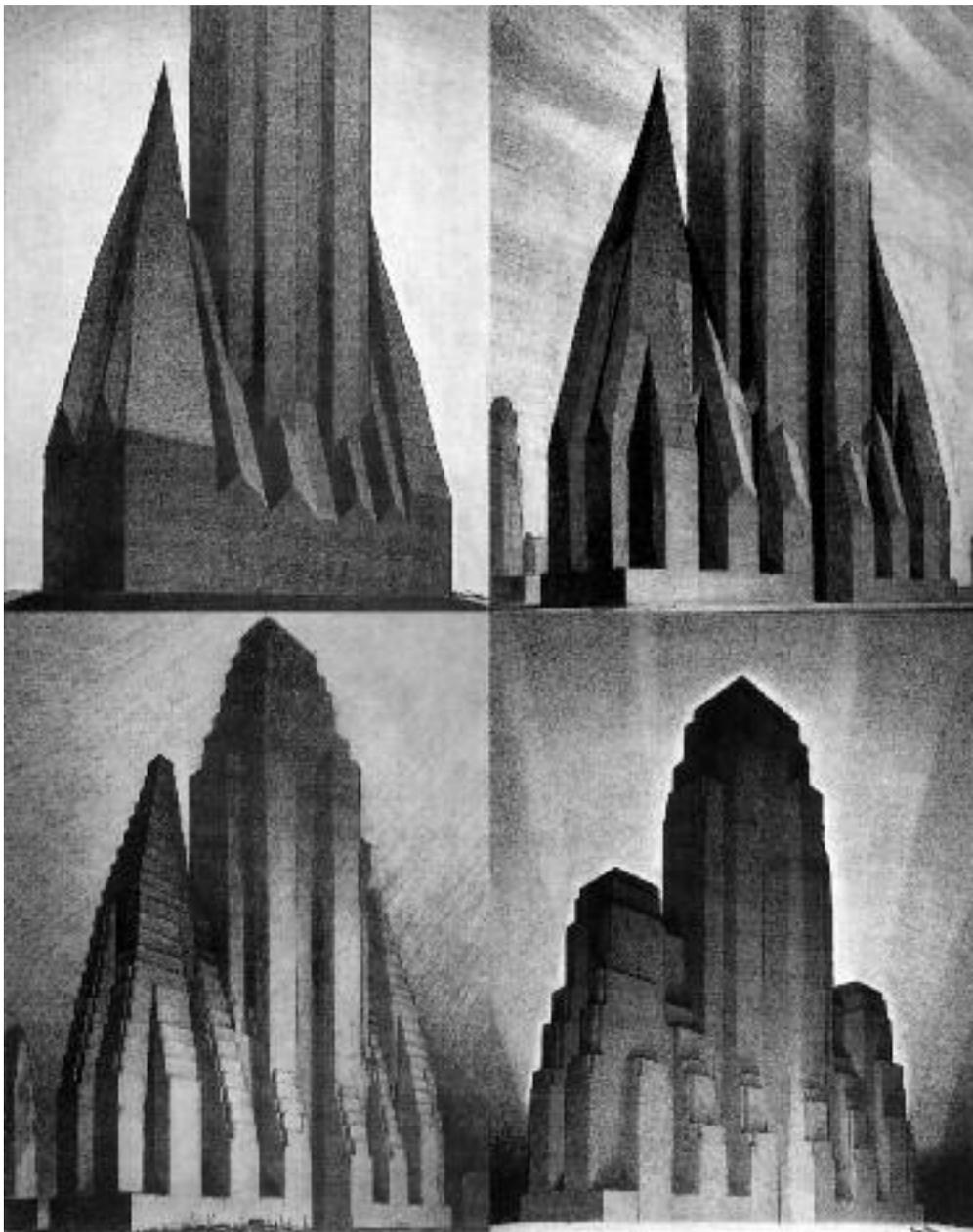
Expuestos en febrero de 1922 en la exposición anual de la Architectural League de Nueva York, los dibujos fueron muy alabados por los críticos y más adelante se exhibieron en otras ciudades estadounidenses; por ejemplo, estuvieron expuestos en Chicago mientras los arquitectos que se presentaban al concurso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

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

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

Times Magazine, en el marco de un artículo titulado “La nueva arquitectura”, en el que Ferriss explicaba el modo en que las restricciones marcadas por la nueva ley abrían un mundo nuevo de posibilidades formales a los arquitectos de los nuevos rascacielos. Ferriss presentaba ‘cuatro fases’ en la definición progresiva de la forma del rascacielos a partir de la ley de zonificación (figura 8.1); el punto de partida era la masa máxima permitida –que tendía a

8.1. Hugh Ferriss, ‘La evolución del edificio escalonado’ (1922): las cuatro fases en la nueva definición del rascacielos neoyorquino a partir de la ley de zonificación de 1916.



3. Las explicaciones de los ‘cuatro estadios’ están en Hugh Ferriss, “The new architecture”, *The New York Times*, 19 de marzo de 1922, páginas 8 y 27; y Ferriss, *The metropolis of tomorrow* (Nueva York: Ives Washburn, 1929), páginas 72 y siguientes; véase también Willis, “Drawing towards Metropolis”, páginas 156-159.

la forma piramidal– y luego se iba excavando sistemáticamente el volumen global hasta alcanzar una forma definida, con patios de ventilación en la fachada, terrazas sucesivas y retranqueos que daban lugar a un zigurat gigantesco y elevado, subdividido en diversos volúmenes.

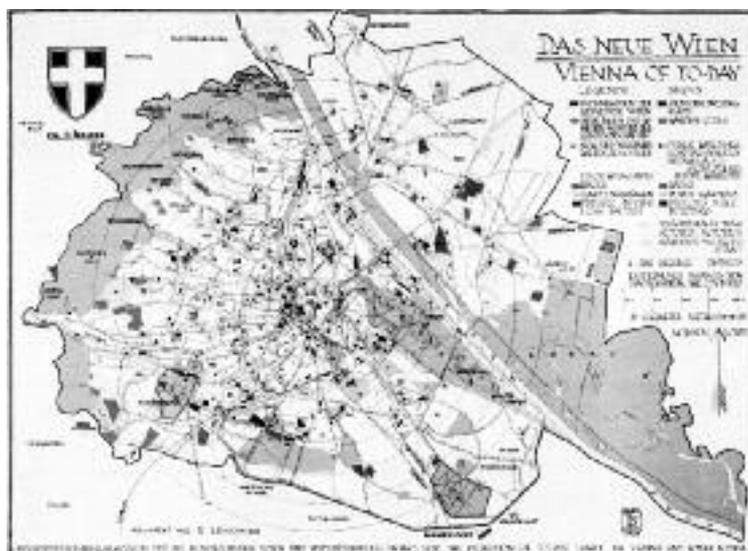
El procedimiento empleado por Ferriss es tan significativo como los resultados mismos de su experimento. Él mismo lo explicaba con esa naturalidad racional que compartía con Corbett, Raymond Hood y otros teóricos del rascacielos, y que parece extender un velo de engañoso sentido común sobre la arquitectura más exótica e imaginativa de la Nueva York del siglo xx. En primer lugar, debían eliminarse todos los recursos habituales aplicados por la profesión: desde el estructuralismo de Sullivan, con su nítida división tripartita y su énfasis vertical *taponado* y controlado por el cuerpo superior, hasta las vestimentas académicas más o menos ingeniosas que convertían los edificios altos en templos o palacios clásicos alargados y de extrañas proporciones.

Ferriss partía exclusivamente de los datos pragmáticos contemplados en la ley de zonificación de 1916, y la *primera fase* de su propuesta era un puro bulto geométrico *modelado* a partir de referencias tales como el tamaño de la parcela, la anchura de las calles circundantes y los retranqueos sucesivos establecidos por la legislación. El resultado de esta primera aproximación (un volumen piramidal de planos ciegos e inclinados) debió de dejar perplejos a los arquitectos de los años 1920, sobre todo si tenemos en cuenta que Ferriss presentó el dibujo con su característico estilo tenebroso, difuminado y lunar, que hace aparecer la *masa legal* edificada como una especie de tótem misterioso.

Las tres fases restantes se resumen como sigue: la segunda implica la apertura de patios de luz a fachada, *cortando* la masa legal de manera conveniente, con el fin de que no existan espacios mal iluminados en el interior del volumen; la tercera fase muestra nuevos cortes, esta vez horizontales, que convierten las formas inclinadas en pirámides escalonadas (de modo que la estructura respete los sistemas racionales y económicos de construcción en acero y genere terrazas exteriores); y finalmente, la cuarta fase reduce el número de escalonamientos, cuyo exceso resulta poco práctico (las terrazas no son aprovechables) y poco rentable, y complicaría innecesariamente el diseño de la estructura de acero.³ Según Ferriss, el resultado de esta operación no era un edificio acabado, sino un ‘envoltorio’ que cada arquitecto podría modelar de una manera diferente. El aspecto final de la masa tiene el efecto de diferenciar cada edificio con respecto a sus vecinos sin sacarlo de la alineación de la manzana, y de proporcionarle, aparte de ello, una convincente unidad propia. Unos años después, el propio Ferriss sintetizaba así, en su libro *The metropolis of tomorrow* (1929), las cualidades monumentales de su esquema:

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

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



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

sarrollo eran tan claramente puntuales, y dependían de un modo tan obvio de las decisiones discrecionales de los políticos, que los *Gemeindehöfe* estaban destinados a justificarse mediante el uso de un lenguaje representativo.

Los nuevos y modernos *Höfe* se concibieron como una prolongación de la ciudad anterior, integrando así a los obreros en el contexto mayor de la ciudad. Los funcionarios municipales insistían en la necesidad de dotar a los edificios de «una forma claramente comprensible» para los obreros –es decir, tradicional– que incorporase arcos, pasadizos, pérgolas, torres, etcétera; pero, por otro lado, el lenguaje utilizado era a menudo muy similar al de la *Neues Bauen* alemana, con las ventanas agrupadas horizontalmente en forma de bandas insinuadas, terrazas en las esquinas, austeridad formal general y volúmenes nítidos y regulares. Una de las claves esenciales para comprender el éxito y la originalidad de esta iniciativa reside en el hecho de que los arquitectos de los *Höfe* más importantes se habían formado con Otto Wagner, y los ecos elegantes y tensos del estilo de la *Secession* se perciben claramente, simplificados, en numerosos conjuntos de viviendas. Las grandes creaciones de la Viena Roja supusieron la última manifestación de las enseñanzas de la *Wagnerschule*, la ‘escuela de Wagner’, cuyo carácter refinado e integrador se percibe en numerosos detalles.

A pesar de todos estos esfuerzos, desde el principio los grandes *Höfe* recibieron una avalancha de críticas, tanto por parte de las fuerzas conservadoras como por parte de los teóricos racionalistas. Las primeras rechazaban el carácter dirigido y políticamente supervisado de toda la operación y consideraban que los arquitectos de los nuevos conjuntos se habían convertido en serviles ejecutores de las exigencias de la burocracia; por otro lado, denostaban el carácter antidemocrático que, según ellos, manifestaban los *superbloques*. Por su parte, el ala izquierda criticaba los recursos escenográficos decorativos y retóricos utilizados por algunos arquitectos. Como recuerda el historiador Ákos Moravánszky,

«La arquitectura socialista no puede y no debe ser pequeñoburguesa; la arquitectura socialista no puede y no debe parecer absolutista o real», escribían Franz Schuster y Franz Schacherl en su artículo “La vivienda proletaria”. Josef Frank, él mismo proyectista de algunos de los bloques de viviendas, escribió en “El palacio del pueblo” sobre el «principio de la pequeña burguesía sin principios», el esfuerzo de representación a expensas de la calidad de las viviendas.²

Éste es el mismo pretexto moralista que utilizaron los funcionalistas holandeses para atacar a la Escuela de Ámsterdam, y deja entrever los motivos por los que la arquitectura de la Viena Roja tiene tan poca presencia en las historias de la arquitectura moderna.

2. Ákos Moravánszky, *Competing visions: aesthetic invention and social imagination in Central European architecture, 1867-1918* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997), página 431.

9.2. Leopold Bauer, *Vogelweidhof*, 1926-1927, apodado Märchenhof, el ‘bloque de cuento de hadas’; vista del vestíbulo abierto a modo de pórtico público.



Pero lo que realmente se discutía en esas polémicas bizantinas no era la cuestión de la calidad de las viviendas, sino, en palabras de Franz Schuster, el aspecto de ‘palacio’ o ‘castillo’, el «romanticismo pequeñoburgués», «el sentimentalismo superficial y autoengrandecedor» de las nuevas construcciones, que obstaculizaba la marcha de la humanidad «hacia la unidad, la comunidad, y la supresión del interés individualista».³ Según este grupo de críticos de los *Gemeindehöfe*, la alternativa válida era la seriación y tipificación de las formas arquitectónicas, que representaban el orden constructivo en una sociedad perfectamente socialista.

En la práctica, no obstante, el estilo de los *Höfe* presentaba marcadas variaciones. Se construyeron bloques ostensiblemente provistos de cubiertas tradicionales, arcadas, balcones, elementos decorativos y esculturas, y también obras de gran austeridad más en sintonía con el lenguaje del funcionalismo.

En un extremo del espectro se encontraba el clasicismo imaginativo del *Vogelweidhof* (1926-1927), un bloque urbano proyectado por Leopold Bauer y apodado un tanto hiperbólicamente *Märchenhof*, el ‘bloque de cuento de hadas’. Este edificio cuenta con un volumen central rodeado de patios abiertos y orientado hacia la calle; en la zona de acceso principal, Bauer situó un gran vestíbulo abierto que funciona como un pórtico público, y que está ricamente decorado con frescos y luminarias (figura 9.2). La combinación del hormigón visto, los espacios amplios y suntuosos, y los detalles decorativos e iconográficos (las pequeñas hoces entrelazadas con martillos que constituyen la verja de los patios, por ejemplo) hacen del *Vogelweidhof* un anticipo del Realismo Socialista, el estilo que triunfaría en Europa Oriental a lo largo de las décadas siguientes. Al igual que el *Vogelweidhof*, el *Phillips-Hof* (obra de Siegfried Theiss y Hans Jaksch, 1924-1925) completa el tejido urbano y fractura su volumen en secciones que semejan palacetes (figura 9.3); pero en este caso el lenguaje se acerca al del Expresionismo, como en el del picudo y gestual *Blatthof* (obra de Clemens Holzmeister, 1925), cuyo perfil muestra las formas ple-

3. Eve Blau, *The architecture of Red Vienna, 1919-1934* (Cambridge, Massachusetts, y Londres: The MIT Press, 1999), página 377.

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

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

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

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

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

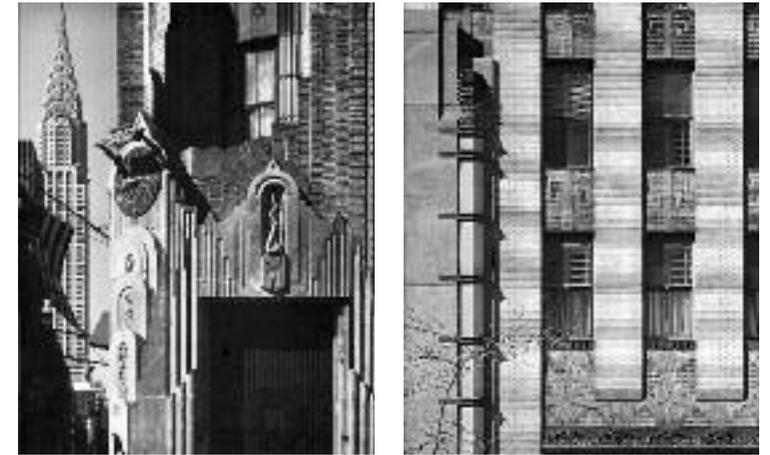
grandes rascacielos amenazados por la especulación hasta los más modestos *diners* ('cafeterías restaurantes') escondidos en una esquina.

Pero el Art Déco ha figurado de manera muy episódica en las historias de la arquitectura moderna, lo cual no ha ayudado a esclarecer sus relaciones con otros estilos. Si se observa la amplia gama de edificios incluidos en las guías, los catálogos de patrimonio construido y los innumerables libros de fotografías dedicados al Art Déco, se descubre que puede tratarse de un estilo muy decorado (como parece sugerir su denominación) o rígidamente austero; que puede ser elaboradamente simbólico o elegantemente abstracto; y que, a pesar de la definición reductiva con la que Hillier pretendía obtener una etiqueta más o menos operativa, el Art Déco es simétrico en algunas ocasiones y asimétrico en otras, y utiliza las líneas curvas tanto como las rectas. En palabras de Paul Goldberger, «este término [Art Déco] ha llegado a describir casi cualquier edificio de los años 1920 y 1930 que intente dar a la arquitectura moderna un toque lustroso y decorativo, como el Radio City Music Hall o el edificio Chrysler, ambos en Nueva York», y la denominación acuñada por Hillier alude a «una arquitectura moderna que es más comercial y también más vigorosa que el Estilo Internacional». ⁴ Pero ¿cuál es entonces el *ethos* que caracteriza el Art Déco?

Desde el punto de vista amplio adoptado en este libro, bastará con afirmar que el Art Déco es en todas sus manifestaciones un estilo suntuoso y expresivo, tanto en los lujosos vestíbulos de los rascacielos de las grandes compañías como en los modestos restaurantes de carretera norteamericanos con apliques cromados y pavés; es un estilo que muestra una constante fascinación por los temas simbólicos modernos (las máquinas, la energía, la velocidad, los transportes, etcétera); y es un estilo que aplica una violenta y sensual estilización a su amplio vocabulario de formas, que adoptan un aire *rígido* particularmente reconocible. La cualidad fluyente y sincopada de los patrones y motivos *art déco*, así como de las siluetas y los remates de muchos edificios, explica la denominación alternativa como *jazz style* de la que también ha sido objeto, y nos recuerda que el Art Déco pertenece a una época de romántico optimismo moderno. La aceleración, el dinamismo trepidante, la disolución de unos motivos en otros, la expresión metafórica de la energía: todos ellos son recursos formales habituales en el lenguaje del Art Déco, que se mantiene en un airoso equilibrio entre el lujo burgués y la vanguardia (figura 10.1). En cuanto a la cuestión de su significado simbólico, puede decirse que el Art Déco tiende naturalmente a elevar los motivos prosaicos y materiales de la vida cotidiana moderna a un estadio superior y trascendente, que a menudo presenta los edificios, paradójicamente, como templos de lo profano.

4. Paul Goldberger, *Why architecture matters* (New Haven, Connecticut, y Londres: Yale University Press, 2009); versión española: *Por qué importa la arquitectura* (Madrid: Ivorypress, 2012), página 269.

10.1. Tres detalles característicos de edificios art déco neoyorquinos: RCA Victor (Cross & Cross, 1931), Daily News (Raymond Hood, 1930) y Chrysler (William van Alen, 1930).



Muchos de los rasgos básicos del Art Déco habían sido anticipados ya por algunos movimientos anteriores, especialmente la Secession vienesa, la Escuela de Ámsterdam y el Expresionismo del norte de Europa. Los planos nítidamente recortados, las cuñas, el zigzag, los tonos oscuros y la combinación de materiales suntuosos aparecen sucesivamente en el Palais Stoclet de Josef Hoffmann (1905-1911), en la Scheepvaarthuis de Joan van der Mey (1912-1916) o en la Grundtvigs Kirke de P.V. Jensen-Klint (1913-1926), mientras que las ondas radiantes y la luz difusa y escondida formaban parte de la Grosses Schauspielhaus construida por Hans Poelzig (1919). Pero un auténtico edificio *art déco* no se confunde con estos precedentes, sobre todo en los Estados Unidos, donde el estilo alcanzó su madurez más completa, y donde sería la tendencia dominante durante al menos veinte años.

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

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

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

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

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

Werner March, Herbert Rimpl, Hermann Giesler o Friedrich Tamms, integrantes de una joven generación que empezó a construir en la época nacionalsocialista.

Lejos de presentar un frente homogéneo, la arquitectura de la Alemania nazi se repartía en diversas corrientes estilísticas.² El funcionalismo seguía existiendo, pero se expresaba esencialmente en las obras industriales o administrativas proyectadas por Fahrenkamp o Rimpl. La tendencia ‘tradicionalista’, representada en la época de Weimar por las enseñanzas de Heinrich Tessenow, pasó a ser dirigida por ideólogos de la tendencia *Blut und Boden* (‘sangre y tierra’) como Paul Schulze-Naumburg o Paul Schmitthenner, si bien es cierto que, por motivos de pura lucha política, Joseph Goebbels redujo notablemente el poder de esta corriente, que se expresaba a través de la influyente *Kampfbund für deutsche Kultur* (‘Liga de combate por la cultura alemana’). En la Alemania nazi existía un estilo folclórico-moderno, el preferido por Baldur von Schirach para los albergues de las Juventudes Hitlerianas; otro cercano al de las *Siedlungen* (‘colonias residenciales’) racionalistas, aunque con cubiertas inclinadas, escogido para los conjuntos de viviendas promovidos por Robert Ley desde la dirección del *Deutsche Arbeitsfront* (‘Frente alemán del trabajo’); había hoteles de carretera de tipo tirolés, escuelas de élite de estilo neorrománico abstracto, grandes mansiones rurales neotradicionales para jefes del partido, y estudios de artistas y edificios de oficinas de un aire más cercano al Art Déco. El propio Hitler era partidario de un ampuloso neobarroco; pero el estilo preferido para la arquitectura representativa fue sin duda el ‘clasicismo desnudo’.

La arquitectura clasicista oficial

La *Gleichschaltung* (‘sincronización’) de las agrupaciones profesionales en abril de 1933 estableció un sistema jerárquico que controlaba los proyectos de arquitectura; sin embargo, fueron los arquitectos favoritos del propio Hitler (Troost, Speer, Giesler) quienes ofrecieron modelos concretos. El que se puede considerar ‘estilo oficial’ nazi utilizaba como base la versión estructural del Neoclasicismo que Karl Friedrich Schinkel había desarrollado en el primer tercio del siglo XIX, corregida por las aportaciones modernas del ‘clasicismo simplificado’. Este último constituía la tendencia dominante en la arquitectura institucional en Europa y los Estados Unidos, por lo que cabe preguntarse acerca de la singularidad específica del lenguaje utilizado por los nazis.

La arquitectura monumental del Tercer Reich incorporaba ciertos elementos propios que la hacen reconocible, entre ellos los paramentos rugosos, un tipo de aplacado trabajado a modo de apretados sillares, el efecto masivo de los cuerpos escuetos directamente apoyados en el suelo (sin zócalo ni podio), las bandas planas con-

2. Véanse:

– Barbara Miller Lane, “Arquitectura nazi”, en Xavier Sust (edición), *La arquitectura como símbolo de poder* (Barcelona: Tusquets, 1978), páginas 71-73 y 86-114.

– Peter Adam, *Art of the Third Reich* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1992); versión española: *El arte del Tercer Reich* (Barcelona: Tusquets, 1992), páginas 211 y 276-301.

– Lars Olof Larsson, “Classicism in the architecture of the 20th century”, en Léon Krier, *Albert Speer: Architecture, 1932-1942* (Bruselas: Archives d’architecture moderne, 1985), páginas 233 y 238-239.



11.1. Paul Bonatz, Estación Central, Stuttgart, 1914-1928.



11.2. Johannes y Walter Krüger, monumento a los caídos en la batalla de Tannenberg, 1924-1927.

tinuas que delimitan partes enteras del edificio, las proporciones altas y estrechas (‘impositivas’) en pórticos y ventanas, y en general una composición abstracta y estilizada de volúmenes, esquinas, encuentros, huecos, recercados, remates y molduras, que revela cierto parentesco con la arquitectura fascista italiana.

La mayoría de estos recursos procedía de la arquitectura de la época de Weimar. La Estación Central de Stuttgart (1914-1928), de Paul Bonatz, una obra muy admirada en su tiempo, presentaba ya una síntesis similar de recursos formales y texturas (figura 11.1), mientras que en las obras de Hans Hertlein y en la última etapa de Hans Poelzig se aprecia la misma gravedad austera y la volumetría vasta y solemne que los arquitectos nazis adoptarían más tarde en sus grandes edificios oficiales. Tampoco deben olvidarse los precedentes aportados por las *Bismarcktürmen* (las torres dedicadas al canciller Otto von Bismarck) o por imponentes monumentos conmemorativos como el conjunto construido en Tannenberg por Johannes y Walter Krüger (1924-1927), una corona de torres pétreas, cúbicas y desnudas que los nazis adaptarían aún más estrechamente a sus gustos al modificar la cripta y el patio (figura 11.2). Por otro lado, el ocasional monumentalismo moderno-babilónico de los nazis se había hecho ya realidad en las fábricas de Hans Heinrich-Müller y en las distintas sedes de los almacenes Wertheim o Tietz construidas en Berlín. Hitler temía que los arqueólogos del futuro, en su exploración de las ruinas de Alemania, descubrieran que los grandes monumentos de la civilización moderna habían sido vulgares almacenes comerciales propiedad de pretenciosos judíos; pero no rechazaba precisamente la estética de estas construcciones.

Cuando el estilo nazi se depuraba hasta la elegancia y abandonaba la compacidad prehistórica, se acercaba más a Schinkel y al estilo neogriego. Las primeras muestras importantes de esta tendencia se deben a Paul Ludwig Troost, el arquitecto clásico de Múnich, responsable, al parecer, de haber refinado el gusto neobarroco de Hitler haciéndole apreciar el Neoclasicismo puro y austero de Schinkel y Leo von Klenze.³ De la influencia de Troost derivan las

3. Albert Speer describe mejorablemente ‘el mundo arquitectónico de Hitler’ en su libro *Erinnerungen* (Berlín: Propyläen-Verlag / Frankfurt, Berlín, Viena: Ullstein, 1969); primera versión española: *Memorias* (Barcelona: Plaza & Janés, 1969); edición consultada: *Memorias* (Barcelona: El Acantilado, 2001), páginas 76-77.

El Realismo Socialista en Moscú

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

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

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



paso atrás, puesto que borró «totalmente una de las investigaciones más extraordinarias y audaces para definir el carácter de la ciudad moderna en antítesis con la ciudad tradicional»¹ (es decir, puesto que usurpó el lugar del Constructivismo). Y todo ello, en beneficio de «pesadas y ampulosas obras monumentales y, más adelante, el horrendo Palacio de los Sóviets», como sentenciaba Bruno Zevi en 1950, con su característica falta de objetividad.²

En la razón de ser y en el lenguaje de la arquitectura estalinista existen elementos y circunstancias que contribuyen a darle sentido y que presentan más bien el episodio constructivista como una anomalía efímera. Anatole Kopp, estudioso del Constructivismo ruso, fue el primero en intentar desvelar los rasgos de la arquitectura estalinista en el libro que todavía constituye el estudio más serio sobre el tema: *L'architecture de la période stalinienne*.³ También Kopp partía del consabido tópico según el cual la arquitectura de ese periodo representaba «un fracaso global» (aunque no explicaba realmente en qué consistía ese fracaso), pero al menos la situaba con provecho en su contexto político y social. En resumen, el historiador y arquitecto franco-ruso daba cuenta del modo en que la estratificación y los hábitos culturales de la sociedad rusa habían sobrevivido a la Revolución de Octubre y habían vuelto a salir a la luz a partir de 1930, lo que tuvo consecuencias muy visibles en el ámbito de las profesiones. En este marco cultural y material, la visión intelectual de los constructivistas era prácticamente inviable, y la arquitectura estaba obligada a presentarse de un modo simbólico y monumental.

El primer síntoma de este proceso fue la creación de la VOPRA (Unión de Arquitectos Proletarios) en 1929. Este colectivo reivindicaba una auténtica 'arquitectura proletaria' y rechazaba el racionalismo constructivista, al que acusaba de nihilista y de ignorar el contenido artístico. Según la declaración fundacional de la VOPRA (publicada en agosto de 1929, en la revista *Prensa y Revolución*), las teorías constructivistas se basaban en «un materialismo vulgar» y en un «formalismo morfo-técnico».⁴ En estos puntos específicos, la VOPRA no iba demasiado lejos, pues coincidía plenamente con la descripción que los propios constructivistas hacían de sus objetivos. Lejos de reivindicar un estilo concreto, la VOPRA se refugió en la retórica comunista para proponer una arquitectura que no fuese coto de intelectuales «burgueses decadentes», pro-occidentales y cosmopolitas, sino un auténtico arte de masas, de origen obrero, pero también monumental y expresivo, un arte que fuese capaz de transmitir contenidos ideológicos. La arquitectura «de cajones» de los constructivistas (como la llamaba Nikolái Kolli)⁵ no había pretendido serlo; para sus creadores, el edificio desnudo y su adaptación a la función eran en sí mismos el mensaje revolucionario, la declaración más nítida posible del «nuevo modo de vida». Pero si la arquitectura de vanguardia era minoritaria en Francia o In-

1. Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (Roma y Bari: Laterza, 1960 y siguientes); primera versión española: *Historia de la arquitectura moderna* (Madrid: Taurus, 1963); edición reciente: *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974 y siguientes), página 572 (edición 2005).

2. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna* (Turín: Einaudi, 1950 y siguientes); primera versión española: *Historia de la arquitectura moderna* (Buenos Aires: Emecé, 1954); edición reciente: *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Poseidón, 1980), página 144.

3. Anatole Kopp, *L'architecture de la période stalinienne* (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1978; 2ª edición 1985).

4. Kopp, *L'architecture de la période stalinienne*, página 81.

5. Karl Schlögel, *Terror und Traum: Moskau 1937* (Múnich: Hanser, 2008); versión española: *Terror y utopía: Moscú en 1937* (Barcelona: Acantilado, 2014), páginas 390-391.

12.2. Un ejemplo característico del estilo arquitectónico del Realismo Socialista: Boris Iofán, perspectiva del pabellón de la URSS en la Exposición Universal de París de 1937, con el famoso grupo escultórico de Vera Mújina que luego se instaló en Moscú, junto al Centro de Exposiciones de Todas las Rusias.



laterra, en Rusia sólo podría haber sobrevivido gracias a un apoyo decisivo del Estado. En mayo de 1930, la resolución del Comité Central del Partido Comunista acerca de la «reconstrucción del modo de vida» terminó con esa posibilidad. Y en 1932, la reagrupación obligatoria de los arquitectos en la Unión de Arquitectos de la URSS, tan similar a la *sincronización* de los arquitectos nazis, impondría en adelante a la profesión una tendencia arquitectónica unificada.

El estilo artístico y arquitectónico oficial de los años 1930 recibiría el nombre de 'realismo socialista' y se definiría expresamente como la exaltación del heroísmo proletario y de las conquistas nacionales e internacionales del movimiento comunista (figura 12.2). La objetividad y el funcionalismo no tenían ninguna presencia en este ideal, y la arquitectura racionalista pasó a considerarse y denunciarse como 'reaccionaria' y 'contrarrevolucionaria'. El concepto de Realismo Socialista se formuló por primera vez en 1932 en el ámbito literario, con el fin de hacer efectivas las directrices de unificación de las organizaciones emitidas ese mismo año por el Comité Central del Partido. En el I Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en 1934, la idea se desarrolló de manera programática, haciendo hincapié en la importancia de la educación ideológica de las masas.⁶ El poderoso 'comisario popular' (ministro) de cultura Anatoli Lunacharski explicó en artículos y discursos que la arquitectura socialista debía ser sobre todo bella y parecerse a la de los griegos, y que —como ya había afirmado Lenin— una auténtica cultura proletaria no podía crearse de la nada.

En 1937, durante el I Congreso de Arquitectos Soviéticos, el Realismo Socialista quedó plasmado expresamente en las actas y fue declarado estilo oficial. En esos momentos, Lázaro Kaganóvich era la mano derecha de Stalin en asuntos de propaganda y obras

6. Andrei Ikonnikov, *Russian architecture of the Soviet period* (Moscú: Raduga / Londres y Wellingborough: Collets, 1988), página 178.

Conclusiones

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

Wilhelm WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908.

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

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

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

cento', pero el panorama del clasicismo de la época es aún mucho más amplio, e incluye interpretaciones y síntesis tan ingeniosas y originales como las creadas por Antonio Palacios en Madrid, Ivar Tengbom y Erik Gunnar Asplund en Estocolmo, o los nuevos neoclásicos norteamericanos en Washington y otros lugares. La historiografía aún no ha acometido la elaboración de una historia y clasificación apropiadas del clasicismo de la primera mitad del siglo xx, pero el primer paso en este sentido debe ser su introducción ponderada en las historias de la arquitectura moderna.

Entre mediados de la década de 1920 y la II Guerra Mundial, el *estilo funcionalista* se añadió al concierto de estilos existentes y se acabó convirtiendo de hecho en una de las corrientes importantes en el panorama del periodo de entreguerras. Éste es el eje alrededor del cual se han construido la mayoría de las historias de la arquitectura moderna y se siguen construyendo aún de manera reiterada. Sin embargo, la influencia del llamado Movimiento Moderno se limitó en gran medida a los campos de la vivienda social y de las villas proyectadas para clientes pertenecientes a los círculos intelectuales, y la presencia de este estilo en el panorama arquitectónico ha sido persistentemente exagerada por los cronistas de su triunfo. La realidad histórica no se adapta a los postulados de los enfoques ideológicos ortodoxos, sino que se halla más cerca de la aguda observación que hacía el fotógrafo de arquitectura Cervin Robinson en su libro pionero sobre el Art Déco:

Hay diversos criterios por los que se puede juzgar el impacto de cierto tipo de arquitectura. Se puede considerar su influencia estilística en la arquitectura posterior; si ése es el criterio, el Art Déco no ha tenido (hasta ahora) casi ninguna influencia. O bien se puede considerar su impacto en las ciudades en las que aparece. París, por ejemplo, apenas se ha visto afectada por los edificios que Le Corbusier construyó allí en los años 1920 y 1930. Berlín se vio afectada de manera determinante por sus primeros edificios modernos; Ámsterdam aún más. Y el impacto del Art Déco en Nueva York fue todavía mayor.²

Independientemente de lo que ocurriese posteriormente, parece obvio que el periodo 1910-1950 fue intensamente modelado por las diversas versiones del expresionismo visionario, por las vitales manifestaciones del clasicismo moderno y (a partir de 1925) por las infinitas variaciones del Art Déco (este término se utiliza aquí en una acepción más amplia y mestiza), un hecho que los propios propagandistas del Movimiento Moderno reconocían en sus continuas diatribas contra el predominio del 'monumentalismo'. Una parte importante de la furia con la que los funcionalistas atacaban a los estilos vigentes provenía precisamente de su frustración continuada ante los resultados de los grandes concursos y ante la

2. Cervin Robinson, "Buildings and architects", en Cervin Robinson y Rosemarie Haag Bletter, *Skyscraper style: Art Deco New York* (Nueva York: Oxford University Press, 1975), página 4.

escasa representación que sus propuestas obtenían en las exposiciones, por no hablar de su incapacidad para acceder a los grandes encargos públicos y los proyectos de reformas urbanas.

Por su parte, las tendencias arquitectónicas clasicistas y expresionistas de los años 1920 y 1930 en Europa y los Estados Unidos se presentaron a sí mismas como propuestas innovadoras y se percibieron sin más como tales, pero también adoptaron elementos presentes en las corrientes modernas anteriores. En particular, la influencia de Otto Wagner y Hendrik Petrus Berlage continuó siendo importante durante décadas, a pesar del rechazo explícito que manifestaron hacia ellos los integrantes más críticos de las vanguardias. La influencia de la Secession vienesa y del racionalismo estilizado de Wagner, en concreto, se percibe con toda claridad en arquitectos tan diversos y originales como Béla Lajta, Antonio Sant'Elia, Antonio Palacios, Jože Plečnik, Bruno Taut, Robert Mallet-Stevens, Hubert Gessner, Karl Ehn, así como en muchas de las figuras importantes de los nuevos estilos del siglo xx. Pero todos estos arquitectos, aún jóvenes en la década de 1910, interpretaron la refinada herencia de la Secession de un modo estrictamente contemporáneo, que poco tiene ya que ver con la cultura burguesa precedente. A diferencia del Art Nouveau y la Secession —que representaban un espíritu moderno esencialmente privado y burgués—, los estilos y movimientos surgidos a partir de 1910 aparecen determinados por los temas y los enfoques propios del siglo xx que se recogen en la introducción de este libro.

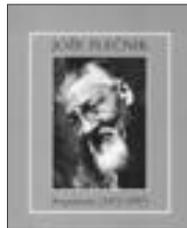
La arquitectura es un producto cultural sintético, y nunca es un reflejo mecánico de la situación política y social; tiene sus propias tradiciones y es capaz de expresarse en cierta medida a partir de un lenguaje independiente. Por ello, en este libro se ha dado mayor importancia a los aspectos simbólicos y formales, o al discurso artístico e intelectual articulado por los arquitectos. Pero el contexto histórico se percibe siempre, en huecograbado, en las obras de arquitectura ambiciosas. Así, el Cubismo Checo no puede entenderse correctamente sin tener en cuenta el poderoso deseo de reafirmación de la propia identidad política; y del mismo modo, la abundante arquitectura social creada por la Escuela de Ámsterdam y la Viena Roja es también, y de un modo evidente, el producto de sus circunstancias. Una obra como la Viceroy's House en Nueva Delhi ofrece toda una interpretación formal de la política de los británicos en la India en un momento de evolución y transición; la influencia del pensamiento histórico y social de Tomáš Masaryk es manifiesta en las intervenciones de Plečnik en el Castillo de Praga; y el edificio Chrysler es la expresión más exultante de un tipo específico de capitalismo, así como del auge experimentado por la construcción en la Nueva York de los años 1920. La pujanza del *streamline moderne* no deja de tener relación con el estallido de la Gran Depresión, y la arquitectura formalmente depurada de esta época se

Bibliografía



- AA.VV. *Workers' palace 'The Ship', by Michel de Klerk*. Ámsterdam: Museum Het Schip, 2012.
- ADAM, Peter. *Art of the Third Reich*. Nueva York: Abrams, 1992. Versión española: *El arte del Tercer Reich*; Barcelona: Tusquets, 1992.
- ADES, Dawn (edición). *Art and power: Europe under the dictators, 1930-45*. Londres: Thames and Hudson / Hayward Gallery, 1995.
- ALBRECHT, Donald (edición). *Norman Bel Geddes designs America*. Nueva York: Abrams, 2012.
- ALLAN, John. *Berthold Lubetkin: architecture and the tradition of progress*. Londres: RIBA Publications, 1992.
- ANDERSON, Stanford. *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- BALFOUR, Alan. *Rockefeller Center: architecture as theater*. Nueva York: McGraw-Hill, 1978.
- *Berlin: the politics of order, 1737-1989*. Nueva York: Rizzoli, 1990.
- BANHAM, Reyner. "The glass Paradise". En Nikolaus Pevsner y J.M. Richards, *The anti-rationalists*. Londres: The Architectural Press, 1973.
- *Theory and design in the first machine age*. Londres: Architectural Press, 1960. Primera versión española: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*; Buenos Aires: Nueva Visión, 1965; segunda edición: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*; Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 1985.
- BÄRNREUTHER, Andrea. "Berlin in the grip of totalitarian planning: functionalism in urban design between hostility to the city, megalomania and ideas of order on a new scale". En Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues y Paul Kahlfeldt (edición), *City of architecture, architecture of the city: Berlin 1900-2000*. Berlín: Nicolai, 2000.
- BASCOMB, Neal. "For the architect, a height never again to be scaled". *The New York Times*, 26 de mayo de 2005.
- BEHNE, Adolf. *Der moderne Zweckbau*. Múnich: Drei Masken Verlag, 1926; edición reciente: Fráncfurt y Berlín: Ullstein, 1964. Versión española: *1923, la construcción funcional moderna*; Barcelona: Demarcación de Barcelona del Coac, Ediciones del Serbal, 1994.
- BENDER, Thomas. *The unfinished city: New York and the metropolitan idea*. Nueva York: The New Press, 2002.
- BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. Bari: Laterza, 1960 y siguientes. Primera versión española: *Historia de la arquitectura moderna*; Madrid: Taurus, 1963. Edición reciente: *Historia de la arquitectura moderna*; Barcelona: Gustavo Gili, 1974 y siguientes.
- BENTLEY, Ian; BUTINA, Georgia. "Arquitectura cubista en Praga, 1911-1921". *Composición Arquitectónica, Art & Architecture* (Bilbao), número 3, junio 1989, páginas 74-102.

- BENTON, Charlotte; BENTON Tim; WOOD, Ghislaine (edición). *Art Deco 1910-1939*. Londres: Victoria & Albert Publishing, 2010.
- BERMAN, John S. *The Empire State building*. Nueva York: The Museum of the City of New York / Barnes & Noble, 2003.
- BETJEMAN, John. *English architecture*. Londres: Penguin, 1974.
- BLAU, Eve. *The architecture of Red Vienna, 1919-1934*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- BLUNDELL JONES, Peter. *Modern architecture through case studies*. Oxford: Architectural Press, 2002. Versión española: *Modelos de la arquitectura moderna: monografías de edificios ejemplares*; volumen 1: 1920-1940; Barcelona: Reverté, 2011.
- BOCK, Manfred. "The rediscovery of the Amsterdam School and the architecture of Michel de Klerk". En Manfred Bock, Sigrid Johannisse y Vladimir Stissi (edición), *Michel de Klerk: architect and artist of the Amsterdam School, 1884-1923*. Róterdam: NAI, 1997.
- BORSI, Franco. *The monumental era: European architecture and design, 1929-1939*. Londres: Lund Humphries, 1987.
- BRITTON, Karla. *Auguste Perret*. Londres: Phaidon, 2001.
- BURKHARDT, François. "El Cubismo Checo hoy". En Alexander von Vegesack (edición), *Cubismo Checo: arquitectura y diseño, 1910-1925*. Weil-am-Rhein: Vitra Design Museum, 1991.
- "Moderno, postmoderno: ¿una cuestión de ética? Reflexiones sobre el valor moral en la obra de Jože Plečnik". En *Jože Plečnik, arquitecto, 1872-1957*. Madrid: MOPU, 1987.
- BUTLER, A. G. S.; con George Stewart y Christopher Hussey. *The architecture of Sir Edwin Lutyens*. Londres: Country Life, 1950, 3 volúmenes; reimpresión: Londres: Antique Collectors' Club, 1984. Volumen 1: Country Houses; volumen 2: Gardens, Delhi, Washington; volumen 3: Public buildings, etcétera.
- CASCIATO, Maristella. *La Scuola di Amsterdam*. Bolonia: Zanichelli, 1991.
- CIUCCI, Giorgio. "Lo stile di Libera". En el catálogo de la exposición *Adalberto Libera: opera completa*. Milán: Electa, 1989.
- COHEN, Jean-Louis. *L'architecture au futur depuis 1889*. París: Phaidon, 2012.
- COLQUHOUN, Alan. *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Versión española: *La arquitectura moderna: una historia desasosonada*; Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CURTIS, William. *Modern architecture since 1900*. Londres: Phaidon, 1982, 1987 (2ª), 1996 (3ª revisada y ampliada). Versión española: *La arquitectura moderna desde 1900*; Madrid: Hermann Blume, 1986 (1ª); Londres y Nueva York: Phaidon, 2006 (3ª).
- DARLEY, Gillian. *Factory*. Londres: Reaktion, 2003. Versión española: *La fábrica como arquitectura*; Barcelona: Reverté, 2010.
- DE WIT, Wim (edición). *The Amsterdam School: Dutch expressionist architecture, 1915-1930*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1983.
- DEAN, David. *The thirties: recalling the English architectural scene*. Londres: Trefoil Books, 1983.
- DOORDAN, Dennis P. *Building modern Italy: Italian architecture 1914-1936*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1988.



- FAGIOLO, Marcello. "La Catedral de Cristal: la arquitectura del Expresionismo y la tradición esotérica". En Giulio Carlo Argan y otros, *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977; publicado originalmente como *Il revival*; Milán: Mazzotta, 1974.
- FERRISS, Hugh. *Power in buildings: an artist's view of contemporary architecture*. Nueva York: Columbia University Press, 1953. Reimpresión: Santa Mónica: Hennessey + Ingalls, 1998.
- *The metropolis of tomorrow*. Nueva York: Ives Washburn, 1929. Reimpresión: Nueva York: Princeton Architectural Press, 1986.
- "The new architecture". *The New York Times*. 19 de marzo de 1922.
- FEST, Joachim. *Die unbeantwortbaren Fragen: Notizen über Gespräche mit Albert Speer zwischen Ende 1966 und 1981*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005. Versión española: *Conversaciones con Albert Speer: preguntas sin respuesta*; Barcelona: Destino, 2008.
- FILLER, Martin. *Makers of modern architecture*. Nueva York: New York Review of Books, 2007. Versión española: *La arquitectura moderna y sus creadores*; Barcelona: Alba Editorial, 2012.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. Londres: Thames and Hudson, 1980, 1985 (2ª edición, revisada y ampliada), 1992 (3ª edición, revisada y ampliada), 2007 (4ª edición, revisada, aumentada y actualizada). Versión española: *Historia crítica de la arquitectura moderna*; Barcelona: Gustavo Gili, 1981 (1ª), 1987 (2ª), 1993 (3ª), 2009 (4ª).
- GAMBONI, Dario. *Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art*. Londres: Reaktion, 2002.
- GARCÍA, Rafael. *Arquitectura moderna en los Países Bajos, 1920-1945*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2010.
- GIEDION, Sigfried. *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941 y siguientes. Versión española definitiva: *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*; Barcelona: Reverté, 2009.
- GODOLI, Ezio. "Henri Sauvage". En Franco Borsi y Ezio Godoli. *Paris 1900*. Bruselas: Marc Vokaer, 1976.
- GOLDBERGER, Paul. "Hugh Ferriss: in perspective", en Jane Ferriss Leich, *Architectural visions: the drawings of Hugh Ferriss*. Nueva York: Whitney Library of Design, 1980.
- *The skyscraper*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1981.
- *Why architecture matters*. New Haven (Connecticut) y Londres: Yale University Press, 2009. Versión española: *Por qué importa la arquitectura*; Madrid: Ivorypress, 2012.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto. *La progettazione urbana in Europa, 1750-1960: storia e teorie*. Roma y Bari: Laterza, 1991. Versión española: *Historia del urbanismo en Europa, 1750-1960*; Madrid: Akal, 1998.
- GRIFFIN, Robert. *Modernism and Fascism: the sense of a beginning under Mussolini and Hitler*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.
- HATHERLEY, Owen. *Landscapes of Communism: a history through buildings*. Londres: Allen Lane, 2015.
- HERF, Jeffrey. *Reactionary modernism: technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University



Procedencia de las ilustraciones

Cubierta

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

Frontispicio

Foto del autor.

Capítulo 1

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

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

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

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

1.7 abajo: Foto del autor.

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

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

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

1.11: Foto del autor.

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

1.16 derecha: Foto del autor.

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

1.17 abajo: Foto del autor.

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

Capítulo 2

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

2.2-2.4 derecha: Fotos del autor.

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

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

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

2.8: Fotos del autor.

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

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

Índice alfabético

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

Brasilia: 16, 303;
 Brasini, Armando: 185-187, 189, 315;
 figuras: 185, 186, 187;
 Braunes Haus, Múnich: 270;
 Breker, Arno: 279, 288;
 figuras: 280;
 Bremen: 82;
 figuras: 83;
 Brescia: 173, 183;
 figuras: 173, 183;
 Brinkman & Van der Vlugt: 257;
 Britannic House, Londres: 112, 114;
 figuras: 113;
 Britton, Karla: 152;
 Broadcasting House, Londres: 251;
 figuras: 252;
 Brueghel, Pieter: 311;
 Brunelleschi, Filippo: 335;
 Bruselas: 59, 250;
 Brutalismo: 19;
 Bujarin, Nikolái: 308;
 Buon Pastore, Roma: 186;
 figuras: 186;
 Burnham, Daniel: 242, 319;
 Butina, Georgia: 22, 25;
 Butler, A. G. S.: 106;
 Ca' Brutta, Milán: 161-162;
 figuras: 161;
 Cabina telefónica, Londres: 259;
 figuras: 259;
 Caja Postal, Viena: 35;
 Čapek, Josef: 23;
 Čapek, Karel: 20;
 Carta de Atenas: 170, 302;
 Casa del Fascio, Como: 181;
 Casa del Gobierno, Moscú: 315;
 figuras: 315;
 Casa della Meridiana, Milán: 160;
 figuras: 160;
 Casa Madre dei Mutilati, Roma: 182-183;
 figuras: 183;
 Cassandre: 233;
 Catedral de la Libertad, Liubliana, Consulte Liubliana, Parlamento;
 Catedral de luz: 275-276;
 figuras: 275-276;
 Central eléctrica 1, Moscú: 313;
 figuras: 314;
 Century, edificio: 247;
 Chanin, Irwin S.: 242, 247;
 Chaplin, Charles: 298;
 Chappell, George: 236;
 Chicago: 59, 191, 242, 243, 244, 319, 329;
 figuras: 199;
 Chicago Tribune, concurso: 191, 197, 207;
 figuras: 198;
 Chicago Tribune, sede: 198-199;
 figuras: 199;
 Chilehaus, Hamburgo: 75-76;
 figuras: 75;
 Chochol, Josef: 20, 24, 27-31, 33;
 figuras: 28, 29, 34;
 Chrysler, edificio: 230, 232-237, 239, 241, 337;
 figuras: 231, 233-236;
 Chrysler, Walter: 233, 236;
 CIAM: 40, 73, 290, 339;
 Citroën, tienda-garaje: 154;
 figuras: 154;
 Città Nuova: 88;
 figuras: 88;
 Ciudad Universitaria, Roma: 183;
 figuras: 184;
 Coca-Cola, sede: 246;
 figuras: 246;
 Coenenstraat, viviendas: 58;
 figuras: 58;
 Cohen, Jean-Louis: 14, 66, 321;
 Coliseo, Roma: 165, 173, 175, 281, 308;
 Collins, Peter: 14, 152;
 Colonia: 33, 67;
 figuras: 24, 67;
 Colquhoun, Alan: 14, 66;
 Comisariado Popular para la Industria Pesada: 311-313;
 figuras: 312-313;
 Concours Rosenthal: 92;
 figuras: 92;
 Constructivismo: 56, 178, 228, 306, 314, 318;
 Coppedè, barrio: 184;
 figuras: 184;
 Coppedè, Gino: 184;
 figuras: 184;
 Corbett, Harvey Wiley: 191, 193, 197, 203, 204, 209, 211-212, 241, 245, 328, 329;
 figuras: 212, 213, 241, 245;
 Coster, Gordon H.: 232;
 figuras: 233;
 Cret, Paul: 244;
 Cross & Cross: 242;
 figuras: 231, 242;
 Cubismo: 23, 24;
 Cubismo Checo: 15, 19-38, 335, 337;
 Curtis, William: 13, 66;
 Cuyper, Eduard: 40, 53, 55;
 Cuyper, P. J. H.: 40;
 Da Cortona, Pietro: 186;
 Dacca, Asamblea: 104;
 Daily News, sede: 199, 200, 201-202, 204, 231;
 figuras: 200, 202, 231;
 Damski, Abram: 326;
 Dante, monumento: 185;
 figuras: 185;
 Danteum: 169;
 Darmstadt: 138;
 De Bijenkorf, almacenes: 55, 56-57, 60;
 figuras: 57;
 De Chirico, Giorgio: 173;
 De Dageraad (De Klerk): 53;
 figuras: 53;
 De Dageraad (Kramer): 55-56;
 figuras: 56;
 De Finetti, Giuseppe: 160;
 figuras: 160;
 De Fusco, Renato: 13;
 De Hoop, club náutico: 54, 62;
 figuras: 54;
 De Jong, H. L.: 250;
 De Klerk, Michel: 13, 39, 40, 41, 43, 44-55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 338, 340;
 figuras: 41, 45, 46, 47, 50, 52, 53, 54;
 De Renzi, Mario: 169, 178;
 figuras: 178;
 De Stijl: 55, 61;
 De Telegraaf, sede: 58;
 De Vico, Raffaele: 185;
 figuras: 185;
 Deineka, Aleksandr: 324;
 figuras: 324;
 Del Debbio, Enrico: 166, 167, 169;
 figuras: 167, 169;
 Denis, Maurice: 145;
 Derrah, Robert V.: 246;
 figuras: 246;
 Deutsche Werkbund: 33, 67;
 figuras: 24, 67;
 Diamante, casa: 24;
 Die Brücke, grupo: 23;
 Die gläserne Kette, grupo: 80;
 Dixon, Lawrence Murray: 248, 249;
 figuras: 249;
 Doctor Fára, casa: 31;
 figuras: 31;
 Dornach: 73, 74;
 Dresde: 300;
 Dreyfuss, Henry: 244;
 Duchamp-Villon, Raymond: 23;
 figures: 23;
 Dudok, Willem Marinus: 59;
 Duiker, Jan: 197, 257;
 Durand, Jean-Nicolas-Louis: 177;
 Dushkin, Alekséi: 315, 324;
 figuras: 324;
 Edgerton, Harold: 204;
 Ehn, Karl: 224, 226, 337;
 figuras: 225;
 Ehrentempel, Múnich: 270;
 Eigen Haard 1, viviendas: 46-47;
 figuras: 46;
 Eigen Haard 2, viviendas: 47-66;

53;
 figuras: 47-52;
 Einstein, Albert: 71, 72;
 Einstein, torre: 63, 67, 68, 71-72, 256;
 figuras: 71, 72;
 Elektrozavodskaya, estación: 325;
 figuras: 325;
 Empire State, edificio: 210, 237-241, 328;
 figuras: 207, 238-241;
 Escuela de Ámsterdam: 15, 19, 40-64, 218, 231, 243, 250, 264, 335, 337, 338, 339;
 Escuela de Chicago: 59;
 Espíritu Santo, iglesia: 23, 116;
 figuras: 117;
 Estilo Internacional: 61, 133, 201, 230, 237, 247;
 Estocolmo: 336;
 EUR (Exposición Universal de Roma): 16, 163, 166, 169-178, 189;
 figuras: 170-172, 174-177, 189;
 Expert, Roger-Henri: 154;
 Expo Nueva York 1939: 243-245;
 figuras: 244-245;
 Expresionismo: 15, 23, 38, 65-84, 138, 219, 228, 231, 248, 250, 256, 324, 325, 335, 339, 340;
 Fabiani, Max: 126;
 Fahrenkamp, Emil: 267, 268;
 Ferriss, Hugh: 191-197, 199, 200, 201, 204, 206, 207, 209-211, 212, 214, 216, 232, 237, 239, 244, 328, 329, 338, 339;
 figuras: 192-196, 199, 202, 211, 212, 213, 233;
 Festspielhaus, Hellbrunn: 71;
 Feuerstein, Bedřich: 33;
 figuras: 24;
 Filla, Emil: 20, 23;
 Filler, Martin: 14;
 Finlay-Freundlich, Erwin: 71;
 Finsterlin, Hermann: 80;
 figuras: 81;
 Firestone, fábrica: 252, 254;
 figuras: 254;
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard: 124;
 Fomin, Iván: 313, 314, 325;
 figuras: 315;
 Fontana, Carlo: 165;
 Foro Mussolini, Roma: 163, 166-169, 181;
 figuras: 167, 168;
 Foschini, Arnaldo: 169;
 figuras: 169;
 Fagner, Jaroslav: 33;
 Frampton, Kenneth: 13, 14, 66;

France, Roy F.: 248;
 Frank, Josef: 218, 226;
 Fráncfurt: 78;
 figuras: 79;
 Franzheim, Kenneth: 236;
 Franzi, Gino: 189;
 figuras: 188;
 Free Style: 40, 57, 115;
 Friedrich-Engels-Platz, Viena: 223-224;
 figuras: 223, 224;
 Friedrichstrasse, búnker: 291;
 figuras: 291;
 Frunze, academia militar: 322;
 figuras: 322;
 Fry, Maxwell: 254;
 Führerbau, Múnich: 270;
 figuras: 270;
 Futurismo: 18, 168, 180, 265, 335;
 Gardella, Ignazio: 340;
 Geddes, Norman Bel: 243, 244;
 figuras: 244;
 Genander, Alfred: 283;
 figuras: 283;
 General Motors, pabellón: 244-245;
 figuras: 244-245;
 Alemania, proyecto: 270, 282, 283, 293-303;
 figuras: 292-297;
 Gessner, Hubert: 220-222, 223, 224, 226, 337;
 figuras: 220, 223;
 Giant Hotel: 91;
 Gibberd, Frederick: 108;
 Harrison, Wallace: 244;
 Harz, Hermann: 290;
 Haskell, Douglas: 236, 340;
 Hatherley, Owen: 323;
 Haus Atlantis, Bremen: 82, 83-84;
 figuras: 83, 84;
 Haus der Deutschen Kunst, Múnich: 16, 271-273;
 figuras: 271-272;
 Haussmann, barón: 293, 319;
 Havlíčkův Brod, ayuntamiento: 32;
 figuras: 33;
 Hawksmoor, Nicholas: 134, 259;
 Hay's Wharf, Londres: 251;
 figuras: 252;
 Hecht, almacén: 246;
 figuras: 246;
 Heinrich-Müller, Hans: 269;
 Hénard, Eugène: 313;
 Herbert's Drive-In, Los Ángeles: 246;
 Herf, Jeffrey: 277;
 Hertlein, Hans: 269;
 Hilberseimer, Ludwig: 209;
 Hillehuis, Ámsterdam: 45;
 Hillier, Bevis: 229, 230, 250;
 Gropius, Walter: 65, 68, 75, 81, 138, 197, 254;
 Grosse Halle, Alemania: 293, 294, 295, 296, 299, 300, 302, 309;
 figuras: 292, 296-297;
 Grosse Platz, Alemania: 293, 295, 296, 300, 311;
 figuras: 296-297;
 Grosses Schauspielhaus, Berlín: 68-71, 231;
 figuras: 69;
 Grundtvigs, iglesia: 231;
 Guélfrey, Vladimir: 309, 313, 314, 322, 325, 329;
 figuras: 310, 325, 330;
 Guerrini, Giovanni: 172;
 figuras: 172;
 Guimard, Hector: 89, 250;
 Guinness, fábrica: 260, 262;
 figuras: 263;
 Guinzburg, Moisé: 90;
 Gutfreund, Otto: 23;
 Hablik, Wenzel: 81;
 Halliday, J. Theo: 260;
 Hamburgo: 75;
 figuras: 75;
 Hamilton, Hector: 309;
 Hampstead, barrio jardín: 95;
 Hannover: 76;
 figuras: 76;
 Hannoverischen Anzeiger, sede: 76-80;
 figuras: 76, 77;
 Hardouin-Mansart, Jules: 322;
 Häring, Hugo: 63, 65;
 Harrison & McMurray: 203;
 Harrison, Wallace: 244;
 Harz, Hermann: 290;
 Haskell, Douglas: 236, 340;
 Hatherley, Owen: 323;
 Haus Atlantis, Bremen: 82, 83-84;
 figuras: 83, 84;
 Haus der Deutschen Kunst, Múnich: 16, 271-273;
 figuras: 271-272;
 Haussmann, barón: 293, 319;
 Havlíčkův Brod, ayuntamiento: 32;
 figuras: 33;
 Hawksmoor, Nicholas: 134, 259;
 Hay's Wharf, Londres: 251;
 figuras: 252;
 Hecht, almacén: 246;
 figuras: 246;
 Heinrich-Müller, Hans: 269;
 Hénard, Eugène: 313;
 Herbert's Drive-In, Los Ángeles: 246;
 Herf, Jeffrey: 277;
 Hertlein, Hans: 269;
 Hilberseimer, Ludwig: 209;
 Hillehuis, Ámsterdam: 45;
 Hillier, Bevis: 229, 230, 250;
 Hine, Lewis: 237;
 Hitchcock, Henry-Russell: 13, 14, 17, 95, 148, 236;
 Hitler, Adolf: 163, 166, 267-303;
 Hodek, bloque: 27-29;
 figuras: 28;
 Hoechst, sede: 78-80;
 figuras: 79;
 Hoetger, Bernhard: 65, 68, 82-84, 339;
 figuras: 83;
 Hoffmann, Josef: 33, 42, 179, 182, 226, 231;
 Hofman, Vlastislav: 20, 24;
 Höger, Fritz: 65, 75, 76, 77, 81, 250;
 figuras: 75, 76, 78;
 Hohaus, Henry: 248, 249;
 figuras: 248;
 Hohenzollern Damm, iglesia: 77;
 figuras: 78;
 Holden, Charles: 258;
 figuras: 258;
 Hollein, Hans: 267;
 Holzmeister, Clemens: 155, 219, 220;
 Hood, Raymond: 114, 193, 197-208, 209, 212-216, 241, 242, 244, 247, 309, 328, 329, 338;
 figuras: 199, 200, 202, 213-216, 231, 241, 247;
 Hoover, fábrica: 253, 254-257;
 figuras: 255-257;
 Hoppe, Emil: 226;
 figuras: 227;
 Horta, Victor: 250;
 Horter, Earl: 232;
 figuras: 233;
 Howells, John Mead: 197, 241;
 figuras: 241;
 Hufeisensiedlung, Berlín: 222;
 Humboldtgassee, estación transformadora: 227, 228;
 figuras: 228;
 Hussey, Christopher: 95;
 Huxtable, Ada Louise: 229-230, 232;
 Hyderabad, casa: 104;
 figuras: 104;
 Ikónnikov, Andréi: 323;
 INA, Brescia: 173;
 figuras: 173;
 Iofán, Boris: 185, 278, 308, 309, 328;
 figuras: 307, 309, 310;
 Jahrhunderthalle, Breslavia: 70;
 Jaksch, Hans: 219;
 figuras: 220;
 Janák, Pavel: 20, 21, 22, 23, 24, 27, 31-32, 34-37, 38, 75, 116;
 figuras: 21, 31, 33, 36;
 Janniot, Alfred: 155;
 Jausse, Léon: 155;
 figuras: 156;
 Jeanneret, Charles-Édouard. Consulte Le Corbusier;
 Jensen-Klint, P. V.: 231;
 Johnson Wax, sede: 243;
 Johnson, Philip: 14, 236, 340;
 Jones & Woodward: 254, 257;
 Jourdain, Frantz: 89;
 Jrushchov, Nikita: 332;
 Julio II, papa: 163;
 Jünger, Ernst: 277;
 Kaganóvich, Lázár: 307, 318, 320;
 Kahn, Albert: 244, 254;
 figuras: 244;
 Kahn, Ely-Jacques: 242, 243;
 figuras: 242;
 Kahn, Louis: 19, 104, 340;
 Kamenická, viviendas: 37;
 figuras: 37;
 Kampmann, Hack: 271;
 Kandinsky, Wassily: 73;
 Karl-Marx-Hof, Viena: 224-226, 227;
 figuras: 225, 226;
 Karl-Seitz-Hof, Viena: 222;
 figuras: 223;
 Kastner, Egon: 228;
 figuras: 228;
 Kaufmann, Emil: 14;
 Kavtaradze, Serguéi: 323, 333;
 figuras: 325-327;
 Keppeler, Arie: 44;
 Kiernan, Maria: 323;
 Kiev: 318;
 Kilham, Walter: 197;
 Kirk, Terry: 189;
 Klosehof, Viena: 226;
 Klub za starou Prahu: 24;
 Kohtz, Otto: 81;
 Kolbe, Georg: 279, 288;
 Kolli, Nikolái: 306;
 Komsomolskaya, estación: 325, 326;
 figuras: 327;
 Kongresshalle, Núremberg: 280-281;
 figuras: 273, 281;
 Königsplatz, Múnich: 270, 280;
 Koolhaas, Rem: 197, 200, 201, 209;
 Kopáček, Petr: 32;
 Kopp, Anatole: 306, 323;
 Korin, Pável: 326;
 Kotěra, Jan: 19, 20, 23, 117;
 Kovařovič, villa: 29-30;
 figuras: 29;
 Kracauer, Siegfried: 282;
 Králíček, Emil: 24, 30;
 figuras: 24;
 Kramář, Vincenc: 23;
 Kramer, Piet: 40, 41, 43, 44, 55-57, 59, 60, 61, 62;

- figuras: 41, 56;
Kreis, Wilhelm: 65, 81, 155, 267, 281-282;
figuras: 282;
Kremlin, Moscú: 311, 313, 318, 328;
figuras: 317;
Krier, Leon: 267, 298, 302;
Kroha, Jifi: 33;
figuras: 33;
Krop, Hildo: 41, 57;
Kropotkinskaya, estación: 324;
Krüger, Johannes y Walter: 269;
figuras: 269;
Kruyswijk, Cornelis: 59;
Kubišta, Bohumil: 23;
Kupka, František: 23;
- La Haya: 55, 60;
figuras: 57;
Ladovski, Nikolái: 309, 325;
Lajta, Béla: 337;
Lamb, William F.: 237;
Lancaster, Osbert: 298;
Lane, Barbara Miller: 272;
Lapadula, Ernesto: 169, 172, 271;
figuras: 172;
Lapidus, Morris: 339;
Laprade, Albert: 154, 155;
figuras: 154, 156;
Larsson, Lars Olof: 16, 155;
Lasdun, Denys: 339;
Laurenciana, biblioteca: 124;
Lautner, John: 340;
Le Corbusier: 13, 17, 27, 38, 61, 90, 134, 152, 196, 201, 209, 210, 213, 214, 303, 309, 319, 336;
Le Havre: 145;
Le Havre, iglesia de San José: 147, 153;
figuras: 147;
Le Havre, reconstrucción: 153-154;
figuras: 153;
Ledoux, Claude-Nicolas: 282;
Lee, S. Charles: 246;
figuras: 246;
Léger, Fernand: 339;
Legiobank, Praga: 34-36;
figuras: 35;
Lehmbruck, Wilhelm: 279-280;
Lejeune, Jean-François: 249;
Lendvai-Dirksen, Erna: 290;
Lenin: 307, 316, 317, 323;
Lenin, Mausoleo: 316-318;
figuras: 316-317;
Leningrado: 318, 325;
Leonidov, Iván: 312;
Lewerentz, Sigurd: 155;
Ley, Robert: 268;
Libera, Adalberto: 169, 171, 172, 175, 177, 178, 179, 181,
- 255;
figuras: 178;
Lincoln, Abraham: 208;
Lingeri, Pietro: 169;
Lipps, Theodor: 27;
Littoria, torre: 189;
figuras: 189;
Liubliana: 18, 126, 128, 129, 132, 133, 134;
figuras: 127-129, 130-135;
Liubliana, Biblioteca Nacional
Universitaria: 129, 130-132;
figuras: 131, 132;
Liubliana, Cámara de Comercio: 129;
figuras: 129;
Liubliana, muralla romana: 127;
figuras: 127;
Liubliana, Parlamento: 132-134, 185;
figuras: 133;
Liubliana, tres puentes: 127-128;
figuras: 127;
Liverpool, catedral anglicana: 108, 258, 264, 265;
Liverpool, catedral católica: 108-112, 185, 186;
figuras: 109, 110, 111;
Lloyd George, David: 104;
Loewy, Raymond: 244;
Lomonósov, universidad: 330;
figuras: 331;
Londres: 18, 105, 112, 251-265;
figuras: 105, 106, 113, 114, 251-265;
Look, edificio: 247;
figuras: 247;
Loos, Adolf: 26-27, 33, 42, 91, 114, 120, 121, 122, 154, 160, 197, 198, 226, 321;
figuras: 26, 198;
Lord Hardinge: 97;
Los Angeles: 242, 246;
figuras: 246;
Lotz, Wolfgang: 276;
Luzowick, Louis: 328;
Lubetkin, Berthold: 309, 333;
Luckhardt, Hans: 65;
Luckhardt, hermanos: 63, 68, 80;
figuras: 81;
Luckhardt, Wassili: 65;
Lunacharski, Anatoli: 307;
Lutyens, Edwin: 13, 15, 95-115, 116, 160, 162, 182, 185, 186, 279, 282, 338, 339, 340;
figuras: 96-115;
- Mächler, Martin: 293;
Mackintosh, Charles Rennie: 95;
Madrid: 336;
Majorelle, Louis: 89;
Malévích, Kazimir: 197;
- figuras: 196;
Mallet-Stevens, Robert: 337;
Mallgrave, Harry Francis: 14;
Manchester: 114;
figuras: 115;
Mánes, asociación: 19, 20, 21, 23, 117;
Manierismo: 124, 162;
Mánizer, Matvéi: 325;
March, Otto: 285;
March, Werner: 268, 285, 287, 288, 290;
figuras: 286-287;
Margolius, Ivan: 22;
Marnette, P.L.: 59;
Mars, grupo: 95;
Masaryk, plaza: 38;
Masaryk, Tomáš: 117, 125, 337;
Materna, fábrica: 33;
Matteotti, Viena: 226;
figuras: 227;
Matuschek, Franz: 226;
figuras: 227;
May, Ernst: 319;
Mayakovskaya, estación: 324-325;
figuras: 324;
Mayakovski, Vladímir: 324, 332;
Mazzoni, Angiolo: 173, 179-181, 190, 228;
figuras: 179, 180, 181;
McAllister, Wayne: 246;
McGraw-Hill, edificio: 199, 200-201;
figuras: 200;
McKim, Mead & White: 195, 329;
Meerhuizenplein, fachadas: 54, 55;
figuras: 54;
Mellis de Villa, Armando: 189;
figuras: 189;
Mélnikov, Konstantín: 228, 311, 312;
figuras: 312;
Mendelsohn, Erich: 49, 63, 65, 67, 68, 69, 71-72, 75, 76, 81, 86-87, 178, 189, 243, 254, 256;
figuras: 71, 72, 87;
Metrópolis, inmueble: 91;
figuras: 92;
Meyer, Adolf: 68;
Meyer, Esther da Costa: 86;
Meyer, Hannes: 319;
Mezzanotte, Paolo: 189;
figuras: 188;
Miami Beach: 248-249;
figuras: 248-249;
Michaelerplatz, casa: 26;
figuras: 26;
Michelucci, Giovanni: 190;
Midland Bank, Londres: 105, 113-115;
- figuras: 114;
Midland Bank, Manchester: 114;
figuras: 115;
Mies van der Rohe, Ludwig: 13, 16, 121, 138, 141, 144, 155, 156, 196, 275, 280, 340;
Miguel Ángel: 112, 124, 125, 162, 166;
Milán: 18, 85, 160, 161, 162, 173, 183, 184, 185, 189;
figuras: 160, 161, 163, 173, 184, 185, 188;
Milán, estación: 184;
figuras: 184;
Ministerio de Asuntos Exteriores, Moscú: 329;
figuras: 330;
Ministerio de Marina, París: 137, 144, 147-148;
figuras: 148;
Minkus, Mijail: 329;
figuras: 330;
Minnaert, Jean-Baptiste: 93;
Modersohn-Becker, Paula, museo: 82;
figuras: 83;
Moeschke, Marlene: 69;
Mólotov, Viacheslav: 318;
Montparnasse, cementerio: 92;
Monumento al Trabajo: 80;
figuras: 81;
Moravánszky, Ákos: 27, 116, 218;
Mordvinov, Arkadi: 312, 313, 315, 316, 330;
figuras: 313, 331;
Moreau, Gustave: 42;
Moretti, Luigi: 167-168, 169, 179, 181, 190;
figuras: 167, 168;
Morgan, Lloyd: 242;
Morpurgo, Vittorio Ballio: 164, 169;
figuras: 164, 165, 169;
Morris, William: 17;
Moscú: 16, 18, 90, 305-334;
figuras: 305-333;
Moscú, metro: 308, 318, 322-328;
Moscú, Plan de 1935: 318-322;
figuras: 319-321;
Movimiento Moderno: 13, 14, 15, 16, 17, 18, 27, 61, 63, 89, 90, 137, 138, 154, 174, 175, 181, 197, 249, 254, 267, 308, 336, 338, 339, 340;
Mumford, Lewis: 205-206, 208, 236;
Múnich: 16, 129, 166, 269, 280, 300;
figuras: 270, 271;
Municipal, edificio: 195, 329;
Munts, Vladímir: 322;
figuras: 322;

- Musée de la France d'Outre-mer, París: 155-156;
Musée des Travaux Publics, París: 144, 149-152;
figuras: 150, 151;
Musées d'Art Moderne, París: 155, 157;
figuras: 157;
Museo della Civiltà Romana, Roma: 189;
figuras: 189;
Mussolini, Benito: 163, 164, 165, 166, 175, 185, 189, 190, 319;
Muthesius, Hermann: 95;
Muzio, Giovanni: 159-162, 173, 182, 190, 339;
figuras: 159, 161, 163, 173;
Myers, Val: 251;
figuras: 252;
- Nadel, Otto: 227;
figuras: 228;
Narkomfin, edificio: 90;
Nekrásov, Viktor: 333;
Neoplasticismo: 63;
Neue Wache, Berlín: 144;
figuras: 144;
Neues Bauen: 56, 218;
Nevski, Aleksandr: 326;
Niemeyer, Oscar: 339;
Nietzsche, Friedrich: 116, 277;
Noguchi, Isamu: 208;
figuras: 208;
Nori, Felice: 168;
Notre-Dame du Raincy, iglesia: 144, 145-147;
figuras: 145, 146;
Novecento: 18, 154, 159, 162, 250, 335-336;
Novembergruppe: 68, 276;
Novotný, Otakar: 30, 33, 37;
figuras: 37;
Nueva Cancillería, Berlín: 278-280, 299;
figuras: 279-280;
Nueva Delhi: 96, 103, 104, 108;
figuras: 97, 103, 104;
Nueva Delhi, Parlamento: 103;
figuras: 103;
Nueva Objetividad: 34, 38, 63, 299;
Nueva York: 18, 156-157, 191-216, 230, 232-242, 246, 249, 328, 329, 332, 336, 337;
figuras: 192, 200-208, 213, 231-245, 247;
Nuove Tendenze, grupo: 85;
Núremberg: 273, 280, 286, 338;
figuras: 273, 274;
- Obús, plan: 134;
Oficina del Mariscal del Reich: 298;
- figuras: 298;
Ojetti, Ugo: 174;
Olbrich, Joseph Maria: 138;
Oltarzhovski, Viacheslav: 328;
figuras: 328;
Olympiastadion, Berlín: 282, 285-288, 338;
figuras: 286-287;
Orient, café: 25;
OSA: 311, 315;
Östberg, Ragnar: 155;
Ostia Lido, estafeta: 180;
figuras: 181;
Oud, J.J.P.: 60, 63;
- Pabellón de Alemania, 1937: 278;
figuras: 278;
Pabellón de la Urss, 1937: 278, 315;
figuras: 278, 307;
Pagano, Giuseppe: 170, 178, 181, 190;
Page Street, viviendas: 112;
figuras: 113;
Palacio de los Sóviets: 185, 298, 306, 308-311, 315, 320, 324;
figuras: 308-310, 321;
Palacios, Antonio: 336, 337;
Palais de Chaillot, París: 155, 156;
Palais Stoclet, Bruselas: 231;
Palais-Royal, París: 222;
Palanti, Mario: 168;
Palatino, Roma: 109;
Palazzo dei Congressi, Roma: 175-178, 255;
figuras: 176, 177;
Palazzo del Governo, Tarento: 187;
figuras: 187;
Palazzo dell'Arengario, Milán: 173;
figuras: 173;
Palazzo dell'Arte, Milán: 162;
figuras: 163;
Palazzo della Borsa, Milán: 189;
figuras: 188;
Palazzo della Civiltà Italiana, Roma: 172-175;
figuras: 172, 174;
Palazzo delle Poste, Nápoles: 189;
figuras: 188;
Palazzo Fidia, Milán: 185;
figuras: 185;
Palazzo Littorio, Roma: 168-169;
figuras: 169;
Palestra del Duce, Roma: 167;
figuras: 167;
Palladio, Andrea: 159, 313;
Panhellenic, torre: 241;
figuras: 241;
Panteón, Roma: 151;
- Pardubice, caja de ahorros: 32;
Pardubice, crematorio: 38;
París: 18, 23, 38, 82, 90, 91, 137, 144, 149, 155, 213, 222, 250, 293, 315, 319, 322, 336;
figuras: 90, 148, 149, 150, 151, 154, 156, 157, 278;
Park Lane, hotel: 251;
figuras: 251;
Park Meerwijk, colonia: 52;
Pearce, S. Leonard: 260;
Pehnt, Wolfgang: 22, 65;
Pelevin, Valentín: 325;
figuras: 327;
Percier y Fontaine: 154;
Perco, Rudolf: 223;
figuras: 223;
Perret, Auguste: 93, 137, 144-155, 160, 179, 271, 309, 314, 339;
figuras: 145, 147, 148, 149, 150, 153;
Peschken, Goerd: 140;
Pevsner, Nikolaus: 13, 17, 254, 339;
Phillips-Hof, Viena: 219;
figuras: 220;
Piacentini, Marcello: 162-163, 165, 169, 170, 177, 182-184, 185, 190;
figuras: 166, 170, 173, 183, 184;
Piazza della Vittoria, Brescia: 183;
figuras: 183;
Piazzale Augusto Imperatore, Roma: 164;
figuras: 164, 165;
Picasso, Pablo: 22;
Piménov, Yuri: 305;
figuras: 305;
Piranesi, Giambattista: 106, 124, 134, 185, 298;
Pisani, Mario: 187;
Place de la Port de Passy 9, palacete: 149;
figuras: 149;
Plečník, Jože: 13, 23, 42, 115-136, 337, 338, 339, 340;
figuras: 117-135;
Poelzig, Hans: 65, 68, 69, 70, 71, 144, 231, 250, 269;
figuras: 69;
Polevitzky, Igor: 248;
Poliakov, Leonid: 325;
figuras: 327;
Ponti, Gio: 160, 162, 190;
Porta Maggiore, central eléctrica: 185;
figuras: 185;
Portaluppi, Piero: 160, 161, 162, 173, 190, 251;
figuras: 173, 250;
Potsdam: 63, 71;
figuras: 72;
Praga: 18, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 34, 38, 40, 117,
- 126, 250;
figuras: 25, 28, 29, 35-37, 119-124;
Praga, Castillo: 117-126, 129, 337;
figuras: 119-124;
Prelovšek, Matko: 126;
Priestley, J.B.: 253;
Procházka, Antonín: 23;
Protzen, Carl Theodor: 290-291;
Pugin, Augustus: 18;
- Quinta Avenida 1, edificio: 241;
figuras: 241;
- Radio City Music Hall, Nueva York: 230, 247;
figuras: 247;
Rafn, Aage: 271;
Ravel, Maurice: 19;
RCA (Rockefeller Center): 203, 204, 205, 206, 207, 208;
figuras: 204-206, 207;
RCA Victor, edificio: 242;
figuras: 231, 242;
Realismo Socialista: 219, 305-334;
figuras: 307;
Reich, Lilly: 275;
Reichsparteitagsgelände, Núremberg: 273;
figuras: 273;
Reichstag, Berlín: 293, 295, 296, 311;
Reinhard & Hofmeister: 203;
figuras: 203;
Reinhardt, Max: 68, 70-71;
Renacimiento: 14, 140;
Reumannhof: 220-222, 227;
figuras: 220, 221, 222;
Rex Cole, exposición: 247;
figuras: 247;
Ridolfi, Mario: 169, 190;
Riefenstahl, Leni: 288;
Rimpl, Herbert: 268;
Ringstrasse, Viena: 222, 293, 321;
figuras: 222;
Robinson, Cervin: 336;
Rockefeller Center: 16, 156, 199, 200, 202-208, 210, 212, 216, 237, 247, 323, 329;
figuras: 203-208, 247;
Rockwell, Norman: 333;
Roma: 16, 18, 162, 163, 164, 166, 169, 170, 173, 175, 176, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 293, 300, 308, 318, 319;
figuras: 164-167, 170-172, 178, 183, 184, 185, 186, 189;
Romano, Giulio: 162;
Romano, Mario: 172;
figuras: 172;

- Rondocubismo: 34-38, 162, 250;
- Rosa Maltoni Mussolini, colonia: 179; figuras: 180;
- Roselius, Ludwig: 82;
- Rossi, Aldo: 340;
- Roth, Emery: 242, 247, 329; figuras: 247;
- Róterdam: 63, 257;
- Roux-Spitz, Michel: 154;
- Rozhin, Igor: 325; figuras: 325;
- Rúdnev, Lev: 322, 330; figuras: 321, 322, 331;
- Rudolph, Paul: 339;
- Rue de Rivoli, París: 154;
- Rue des Amiraux 13, viviendas: 90-91; figuras: 90, 91;
- Rue Franklin 25 bis, viviendas: 152;
- Rue Raynouard, viviendas: 144, 149;
- Rue Vavin 26, viviendas: 90, 92; figuras: 90;
- Ruff, Ludwig y Franz: 280; figuras: 281;
- Rusakov, club: 311;
- Ruskin, John: 17, 18;
- Rutgers, G. J.: 59;
- Saaren, Eero: 172, 339;
- Sacconi, Giuseppe: 185; figuras: 184;
- Sacro Cuore Immacolato, Roma: 186; figuras: 186;
- Sagebiel, Ernst: 267, 283; figuras: 284;
- Sagrario de los mártires fascistas, Roma: 168; figuras: 168;
- Salzburgo: 71;
- Samonà, Giuseppe: 169;
- San Pablo, Londres: 109, 263, 265;
- San Pedro, Roma: 109, 112, 165, 296;
- San Petersburgo: 142, 314;
- San Petersburgo, embajada de Alemania: 142; figuras: 142, 143;
- Sandleitenhof, Viena: 226-227; figuras: 227;
- Sanmicheli, Michele: 159;
- Sant'Elia, Antonio: 85-86, 87-88, 89, 90, 93, 185, 209, 210, 262, 291, 337; figuras: 86, 88, 89;
- Santa Sofía, Estambul: 109;
- Santini-Aichel, Jan: 24; figuras: 24;
- Sarazin, Charles: 90;
- Sauvage, Henri: 89-93, 114, 250; figuras: 90, 91, 92;
- Scarpa, Carlo: 340;
- Schacherl, Franz: 218;
- Scharoun, Hans: 63, 65, 68, 80, 81; figuras: 81;
- Scheepvaarthuis, Ámsterdam: 40-43, 45, 50, 231; figuras: 41, 43;
- Scheerbarth, Paul: 67, 68;
- Schinkel, Karl Friedrich: 14, 137, 139, 141, 144, 148, 156, 177, 255, 268, 269, 272, 274, 277, 279, 282, 293; figuras: 144;
- Schmalhofer, Karl: 227; figuras: 228;
- Schmid-Curtius, Carl: 73;
- Schmid, Heinrich: 226; figuras: 227;
- Schmitthenner, Paul: 268;
- Schmohl, Eugen: 250; figuras: 250;
- Schöntal, Otto: 226; figuras: 227;
- Schorske, Carl: 16, 19;
- Schulze & Weaver: 242;
- Schulze-Naumburg, Paul: 268;
- Schuster, Franz: 218, 219;
- Scott, Geoffrey: 14, 17;
- Scott, Giles Gilbert: 108, 258-260; figuras: 259, 260;
- Scully, Vincent: 203-204;
- Secession: 25, 30, 42, 45, 47, 57, 59, 115, 116, 124, 130, 148, 154, 218, 222, 228, 231, 252, 337;
- Semionov, Vladimír: 320;
- Semper, Gottfried: 27;
- Sert, José Luis: 339;
- Sert, José María: 208;
- Shaw, Richard Norman: 95;
- Shchukó, Vladimír: 309, 313, 314, 322; figuras: 310;
- Shchúsev, Alekséi: 313, 314, 319, 326; figuras: 316-317, 327;
- Shreve, Lamb & Harmon: 237; figuras: 238, 245;
- Simbirtsev, Vasili: 320;
- Simmonds, fábrica: 252; figuras: 253;
- Sironi, Mario: 162;
- Sitte, Camillo: 126, 227;
- Sixto V, papa: 127, 163;
- Skislewicz, Anton: 248; figuras: 249;
- Skupina výtvarných umělců, grupo: 20;
- Slot, J. H.: 250; figuras: 250;
- Soane, John: 14, 259, 324;
- Soleri, Paolo: 340;
- Spaarndammer, viviendas: 45-46, 60; figuras: 45;
- Spaccarelli, Attilio: 165; figuras: 166;
- Speer, Albert: 16, 142, 156, 168, 190, 267, 268, 273-277, 278-281, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 309; figuras: 273-278, 279-280, 292-298;
- St. Louis, arco parabólico: 172;
- Staal, Jan Frederik: 44, 57-59, 62; figuras: 58, 59;
- Stadio dei Cipressi, Roma: 166, 168;
- Stadio dei Marmi, Roma: 166; figuras: 167;
- Stalin, Iósif: 298, 305, 307, 309, 315, 316, 318, 323, 326, 328, 329, 332, 333, 334;
- Stamp, Gavin: 95, 106, 155, 335;
- Steiner, Rudolf: 65, 72-74; figuras: 74;
- Stephan, Hans: 299-301; figuras: 299-300;
- Stern, Robert: 213;
- Stocker, Rudolf: 33;
- Stollwerk, fábrica: 23;
- Stone, Edward Durrell: 340;
- Streamline Moderne: 64, 242-249, 256, 257;
- Stts, edificio: 251; figuras: 250;
- Stuttgart, estación: 269; figuras: 269;
- Sullivan, Louis: 42, 191, 193, 242;
- Summerson, John: 17, 95, 137, 150;
- Szidzina-Hof, Viena: 226;
- Tamms, Friedrich: 268, 290, 291; figuras: 291;
- Tannenber, monumento: 269; figuras: 269;
- Tanner, Henry: 251; figuras: 251;
- Tarjánov, Alekséi: 323, 333;
- Taut, Bruno: 65, 66-68, 70, 80, 81, 197, 202, 222, 243, 337, 339; figuras: 66, 67;
- Taut, Max: 65, 68;
- Teague, Walter Dorwin: 244;
- Teige, Karel: 38;
- Tellegen, Jan Willem: 44;
- Tempelhof, aeropuerto: 282, 283-285; figuras: 284;
- Tengbom, Ivar: 155, 336;
- Terragni, Giuseppe: 169, 174, 175, 178, 181, 190;
- Tessenow, Heinrich: 144, 155, 268, 282; figuras: 144;
- Théâtre des Champs-Élysées, París: 150;
- Theiss, Siegfried: 219; figuras: 220;
- Thiepval, arco: 105, 106-108; figuras: 107, 108;
- Thomsen, Edvard: 155;
- Thorak, Josef: 288, 291;
- Todt, Fritz: 289;
- Tower Hill, monumento: 105; figuras: 106;
- Troost, Paul Ludwig: 16, 155, 267, 268, 269-273, 280; figuras: 270-272;
- Trotski, León: 308;
- Tuschinsky, cine: 250;
- Ukraina, hotel: 328, 330, 332; figuras: 321, 331;
- Ullstein-Haus, Berlín: 250; figuras: 250;
- Unidad de Vivienda, Marsella: 90;
- Urban, Joseph: 244;
- Utzon, Jørn: 339;
- V Bayeru, viviendas: 30;
- Vaccaro, Giuseppe: 189; figuras: 188;
- Van Alen, William: 233, 234, 236, 237; figuras: 231, 233, 236;
- Van de Velde, Henry: 68;
- Van der Mey, Joan: 40-43, 231; figuras: 41;
- Van der Vlugt, Leendert: 257;
- Van Epen, J. C.: 59;
- Van Nelle, fábrica: 257;
- Vasari, Giorgio: 15;
- Vassos, John: 244;
- Venturi, Robert: 186;
- Versalles: 153, 301;
- Via Appia, Roma: 127;
- Via dell'Impero, Roma: 164-165, 168, 169;
- Via della Conciliazione, Roma: 164, 165-166; figuras: 166;
- Via Marmorata, estafeta: 178; figuras: 178;
- Viceroy's House, Nueva Delhi: 97-103, 108, 111, 337; figuras: 97, 99, 101, 102;
- Viena: 18, 19, 23, 26, 35, 38, 45, 59, 116, 126, 217-228; figuras: 26, 117, 217-228;
- Viena Roja: 217-228, 321, 337;
- Ville Radieuse: 303;
- Viollet-le-Duc, Eugène: 146;
- Virgen Negra, casa: 24, 25-26, 30, 34; figuras: 25, 26;

- Viviendas bajo un mismo techo municipal (Plečnik): 133, 134-136; figuras: 135;
- VJUTEMAS: 311, 315;
- Vogelweidhof: 219; figuras: 219;
- Vollbeh, Ernst: 291;
- Von Klenze, Leo: 129, 269, 270, 282;
- Von Schirach, Baldur: 268; figuras: 268, 291;
- Vondrák, Jaroslav: 37;
- VOPRA: 306, 315;
- Voroshilov, Kliment: 318;
- Voysey, Charles Francis Annesley: 95;
- Vzajemna, sede: 129-130; figuras: 130;
- Waage, Fritz: 228; figuras: 228;
- Wagner, Otto: 16, 17, 20, 21, 23, 25, 35, 85, 116, 117, 126, 129, 148, 182, 218, 220, 228, 337;
- Walden, Herwarth: 33;
- Waldorf-Astoria, edificio: 239, 242;
- Walker, Ralph: 242; figuras: 242;
- Wallis, Gilbert & Partners: 253, 254; figuras: 253, 254, 255;
- Wallis, Thomas: 253-258, 259;
- Wallot, Paul: 295;
- Washington D.C.: 246, 333, 336; figuras: 246;
- Wattjes, J. G.: 55;
- Weimar: 68;
- Wells, H. G.: 291;
- Wendingen, grupo: 61;
- Wenke, almacenes: 20; figuras: 20;
- Werkbundsiedlung, Viena: 38;
- Westerman, A. J.: 59;
- Whitehall, cenotafio: 104-105; figuras: 105;
- Wibaut, Floor: 44;
- Wijdeveld, Hendrik Th.: 59, 62, 63, 75;
- Wilhelmshaven, ayuntamiento: 77; figuras: 78;
- Winarskyhof, Viena: 226;
- Wolters, Rudolf: 303;
- Wood, John: 222, 322;
- Woolworth, edificio: 191, 195, 329;
- World Trade Center, Nueva York: 237;
- Worpswede, colonia: 82;
- Worringer, Wilhelm: 335;
- Wren, Christopher: 113, 198, 259;
- Wright, Frank Lloyd: 59, 64, 95, 98, 243, 244, 321, 322, 340;
- Zacherl, casa: 116;
- Žale, cementerio: 128-129; figuras: 128;
- Zasche, Josef: 36; figuras: 36;
- Zenkévich, Yuri: 325;
- Zeppelinfeld: 168, 273-277, 278, 288, 303, 338; figuras: 273, 274-277;
- Zevi, Bruno: 13, 61, 181, 306;
- Zholtovski, Iván: 308, 313, 316, 319, 320; figuras: 308, 314;
- Žižka, Jan (monumento): 31; figuras: 21, 24;

Director

Jorge Sainz

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

Asesores

José Ramón Alonso Pereira

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

Miguel Ángel Aníbarro

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

César Bedoya

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

Juan Bordes

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

Juan Calatrava

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

Jaime Cervera

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

Juan Antonio Cortés

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

Ana Esteban Maluenda

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

José Fariña

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

Luis Fernández-Galiano

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

Justo Fernández-Trapa de Isasi

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

Rafael García García

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

Ramón Gutiérrez

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

Asesores (continuación)

Emilia Hernández Pezzi

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

José María de Lapuerta

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

Josep Maria Montaner

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

Javier Ortega

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

Roberto Osuna

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

Julio Pozueta

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

David Rivera

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

Francisco Rodríguez de Partearroyo

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

Gabriel Ruiz Cabrero

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

María Teresa Valcarce

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

Macarena de la Vega

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

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

Colección **Estudios Universitarios de Arquitectura**

1



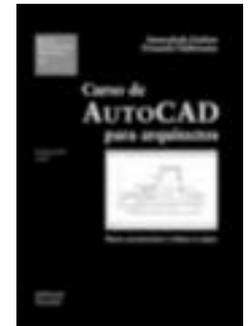
5



9



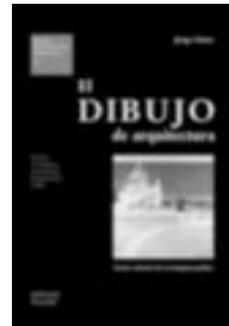
13



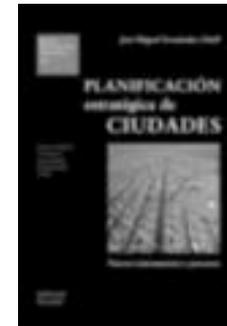
2



6



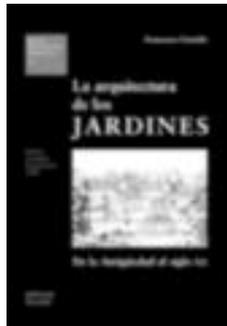
10



14



3



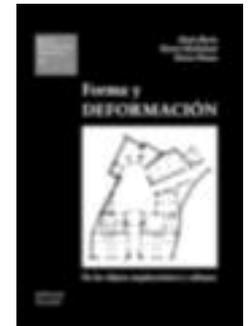
7



11



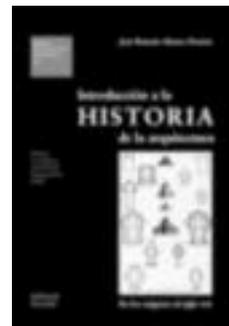
15



4



8



12



16



17



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

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

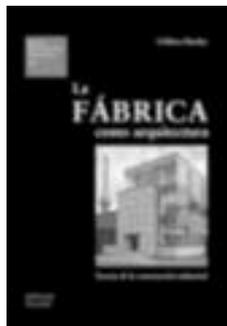
18



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

ISBN: 978-84-291-2118-6
328 páginas · 317 ilustraciones
Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9273-5

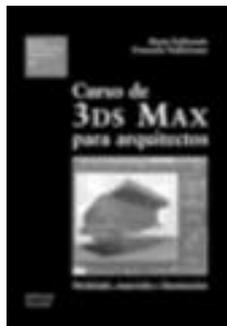
19



Gillian Darley
La fábrica como arquitectura
Facetas de la construcción industrial

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

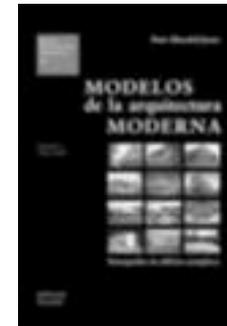
20



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

ISBN: 978-84-291-2120-9
402 páginas · 1.162 ilustraciones (246 en color)
Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9274-2

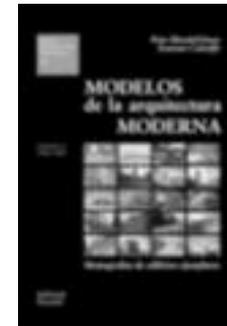
21



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

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

22



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

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

23



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

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

24



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

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

25



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

Edición actualizada 2016
ISBN: 978-84-291-2125-4
298 páginas · 83 ilustraciones

26



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

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

27



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

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

28



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

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

29



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

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

En preparación:

Joaquín Medina Warmburg (edición)
Escritos y conferencias de Walter Gropius

Felipe Correa
Asentamientos extractivos en América del Sur

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

La otra arquitectura moderna



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

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

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

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

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

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

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



Editorial Reverté

www.reverte.com

