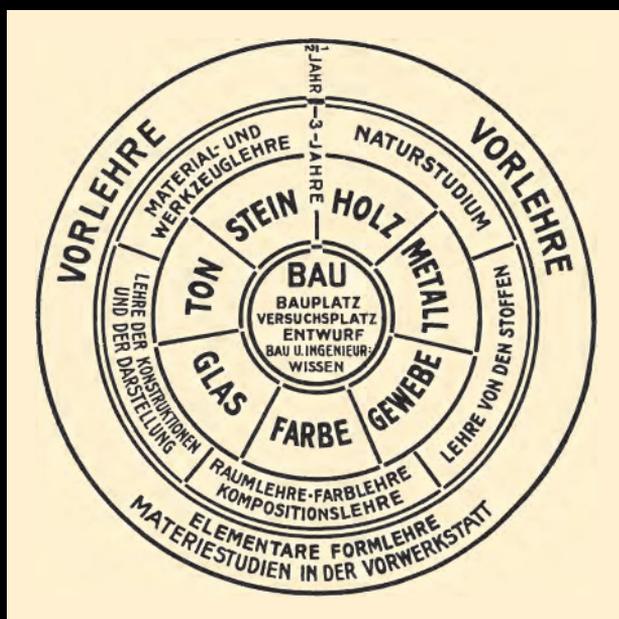


Joaquín Medina Warmburg  
(edición)

# Walter GROPIUS proclamas de MODERNIDAD



Escritos y conferencias, 1908-1934

**Estudios  
Universitarios de  
Arquitectura**

**30**

**Walter GROPIUS**  
**proclamas de modernidad**

Colección dirigida  
por Jorge Sainz

Estudios  
Universitarios de  
Arquitectura

30

Joaquín Medina Warmburg  
(edición)



Walter Gropius, en 1905, 1923, 1921 (foto de Louis Held) y 1926 (foto de Lucia Moholy-Nagy).

# Walter GROPIUS proclamas de modernidad

Escritos y conferencias, 1908-1934

*Prólogo*

Simón Marchán Fiz

*Traducción*

María Santolo y Joaquín Medina Warmburg  
con la colaboración de Carola Herr

*Dirección editorial*

Jorge Sainz

**Editorial  
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · Caracas · México



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

© Joaquín Medina Warmburg, 2018  
joaquin.medina@web.de

Traducción:  
© María Santolo y Joaquín Medina Warmburg,  
con la colaboración de Carola Herr, 2018

Textos originales de Walter Gropius:  
© Bauhaus Archiv Berlin

Imágenes de obras de Walter Gropius:  
© VG Bild-Kunst Bonn

Esta edición:  
© Editorial Reverté, Barcelona, 2018  
ISBN: 978-84-291-2130-8

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

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

Impreso en España · *Printed in Spain*  
Depósito Legal: B 5822-2018  
Impresión: Rodona Industria Gráfica, Pamplona  
# 1463

#### Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 5822-2018

ISBN: 978-84-291-2130-8

Autor personal: Medina Warmburg, Joaquín (1970-)

Título: Walter Gropius, proclamas de modernidad : escritos y conferencias, 1908-1934 / Joaquín Medina Warmburg ; prólogo, Simón Marchán Fiz ; traducción, María Santolo y Joaquín Medina Warmburg, con la colaboración de Carola Herr ; dirección editorial, Jorge Sainz

Publicación: Barcelona : Reverté, 2018

Descripción física: 413 p. : il. ; 24 cm

Título de serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 30)

Bibliografía: Bibliografía: p. [393]-413

Encabezamiento materia: Walter Gropius

Encabezamiento materia: Arquitectura – Siglo XX – Textos

## Índice

<i>Prólogo</i>	
La 'nueva arquitectura' en los escritos de Walter Gropius	7
<i>Prefacio</i>	17
<i>Introducción</i>	
Razón y vida: el ideario de Gropius en su red hispanoamericana	20
WALTER GROPIUS: ESCRITOS Y CONFERENCIAS	
1908 Observaciones sobre la arquitectura del castillo español de Coca en Segovia	93
1910 Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y en Occidente	97
Programa para la constitución de una sociedad limitada para la construcción de casas sobre una base artística unitaria	101
1911 Arte monumental y construcción industrial	115
1912 ¿Son conciliables los puntos de vista artísticos con los prácticos y los económicos en la construcción de edificios para la industria?	141
1913 Evolución de la arquitectura industrial moderna	147
1914 El valor de las formas arquitectónicas industriales para la conformación estilística	153
1919 ¿Qué es arquitectura?	157
Cuestiones que requieren clarificación	159
Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar	165
'Enseres domésticos austeros' y falsa indigencia	171
La superación de la crematística europea: requisito para el desarrollo de una cultura	173
1920 Nueva Arquitectura	185
1922 Máquinas de habitar	187
1923 Idea y constitución de la Bauhaus Estatal	193

1924	El espíritu constructivo de la nueva comunidad popular	213
1925	Industria de la vivienda	219
	Arquitectura internacional	227
	Fundamentos de la Nueva Arquitectura	233
1926	¿Dónde se tocan los ámbitos de creación del técnico y del artista?	241
	Construcción en vidrio	245
	El gran kit de construcción	249
1927	Vías hacia la producción prefabricada de casas	255
1928	El arquitecto como organizador del moderno sector de la construcción y sus exigencias a la industria	263
	De la construcción moderna de teatros, en relación con el nuevo edificio del Teatro Piscator en Berlín	271
1929	La nueva construcción en acero	277
	Plan urbanístico y formas residenciales en la colonia Dammerstock	283
	Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima (para la población industrial urbana)	289
1930	Edificios de la Bauhaus en Dessau	303
	¿Edificación baja, mediana o alta?	309
	Arquitectura funcional	325
1931	Nuevos proyectos para torres de viviendas	353
1932	La casa crecedera	361
1933	La intersección	367
	La casa de <i>Die neue Linie</i>	369
1934	Balance de la Nueva Arquitectura	371
	Anexo bibliográfico	393

## La ‘nueva arquitectura’ en los escritos de Walter Gropius

Simón  
Marchán  
Fiz

En la conferencia pronunciada el 5 de noviembre de 1930 en la madrileña Residencia de Estudiantes, sobre ‘Arquitectura funcional’, Walter Gropius sorprendió a sus oyentes al leer el texto en español, aunque lamentando no poder hablarlo.

El afamado arquitecto se hallaba por entonces en plena madurez, tenía un gran protagonismo en la arquitectura y la cultura alemanas desde la primera década del siglo xx y venía ornado por la aureola de haber sido el fundador y primer director de la Bauhaus, la escuela de vanguardia más reconocida de la modernidad, y también el autor de una obra maestra de la ‘nueva arquitectura’: la sede de la propia escuela en Dessau. Desconozco si los selectos asistentes conocían el intrigante dato de que el respetado maestro había iniciado las primeras reflexiones sobre su idea de la arquitectura en una visita a las «tremendas ruinas de ladrillo» del castillo de Coca, en Segovia, que se hallaban a la vera del río Voltoya, a punto de encontrarse con el Eresma.

En efecto, en 1907, el joven Walter colmaba sus fantasías viajeras en dirección al ‘Oriente’, pero no hacia los países del *Levant* –como era habitual y haría pronto Le Corbusier en su *voyage d’Orient* de 1911–, sino seducido –como les había sucedido a ilustres románticos alemanes como Clemens Brentano, Ludwig Tieck o August Wilhelm von Schlegel, y a los franceses Victor Hugo y Théophile Gautier– por el *Voyage en Espagne*, y tomando también el ‘Oriente’ en su vertiente ‘mora’ y como punto de encuentro con Occidente. Siguiendo la popular guía Baedeker, Gropius realizó su viaje a través de España entre octubre de 1907 y marzo de 1908, y se detuvo con especial interés en Castilla la Vieja y Andalucía. Curiosamente, es el mismo año en que se editó en Dresde el lujoso volumen *Die Baukunst Spaniens*, ilustrado con unas bellísimas cromolitografías de arquitecturas de ‘estilo moro’ o ‘morisco’ (*maurischer Stil*).

Fruto de estas andanzas por los yermos castellanos serían sus “Observaciones sobre la arquitectura del castillo español de Coca en Segovia”, escritas a finales de 1908, en donde señalaba que el genio ‘morisco’ conciliaba en esa arquitectura las tradiciones de Oriente y Occidente. Asimismo, durante su estancia en Sevilla, Gropius coincidió con Karl Ernst Osthaus –el generoso mecenas ligado a la asociación Deutscher Werkbund, que en el futuro le facilitaría su salida profesional– y aprovechó también la oportunidad para

*Simón Marchán Fiz se ha jubilado como catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia; antes también había sido catedrático de Estética y Composición en las Escuelas de Arquitectura de Las Palmas y Valladolid; fue un pionero en la traducción de escritos de la arquitectura moderna con la edición de La arquitectura del siglo xx: textos (1974).*

trabajar en una fábrica de azulejos en Triana y admirar de cerca sus preciosas y certeras geometrías.

Soslayando las apreciaciones antropológicas sobre el fondo de la vida y el sentir de los españoles, acerca de nuestro carácter *moro*, o que no nos dejase bien parados al apostillar que estamos en «las grandes tareas arquitectónicas [...] en manos del espíritu creador extranjero», los atinados comentarios y las descripciones sobre el castillo revelan tanto una gran agudeza en la percepción de las ruinas –en su condición de espectador, pero torpe dibujante– cuanto una fantasiosa interpretación. Con no menor soltura se desenvuelve en la escritura y la pertinencia en el manejo de las categorías analíticas. Estos rasgos caracterizan también los restantes ensayos, pues en ellos Gropius abre ángulos de visión que rebasan lo propio de la arquitectura para reflejar las inquietudes culturales y sociales más candentes del momento.

En un segundo ensayo, Gropius destilaría igualmente las vivencias que le había despertado la visión del castillo *moro* de Coca para teorizar “Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente”. En otros textos posteriores, no sólo lo ensalzaría como una gran obra del genio morisco, sino como un modelo para la nueva arquitectura monumental y el ‘edificio funcional’; e incluso, tal vez de un modo exagerado, cual «paradigma adecuado para la construcción industrial actual». Claro que... no sería para tanto si pensamos en las primeras fábricas que acababan de terminar Hans Poelzig y Peter Behrens.

La idea de la arquitectura expresada por Gropius no presupone –como era frecuente entre los arquitectos en la estela de Gottfried Semper– que este arte sea únicamente un producto mecánico surgido de la utilidad práctica, de los materiales y de las técnicas, sino que responde más bien al reto que en ella impone la ‘voluntad artística’, aquella *Kunstwollen* que había postulado Alois Riegl en su libro *Stilfragen* (1893). En la visión de Gropius, el hecho de que el castillo se transmute o no en una obra de arte consumada dependerá de la feliz conjunción en la resolución de las tensiones que brotan entre los dos extremos o –lo que es lo mismo– en la síntesis de esas dos ‘voluntades artísticas’ distintas: por un lado, las que se plasman en las formas superficiales, corpóreas y convexas de Oriente; y por otro lado, las que delimitan el espacio, las formas cóncavas de Occidente; es decir, en los principios artísticos antiguos y orientales o en los barrocos e indogermánicos.

Esta dualidad estaba siendo conciliada entonces por Wilhelm Worringer, que se inspiraba tanto en Riegl como en la *Ästhetik* de Theodor Lipps, en la síntesis de los dos impulsos artísticos básicos de la sensibilidad y la voluntad del ser humano: ‘abstracción y proyección sentimental’ (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908). Así pues, las primeras ideas de Gropius sobre la arquitectura estaban en sintonía con la poética de la *Einfühlung*, por entonces en boga.

Con estos dos manuscritos, hasta ahora desconocidos entre nosotros, se inicia esta extraordinaria antología de escritos y conferencias de Walter Gropius. La selección de los textos es obra de Joaquín Medina Warmburg, responsable de esta edición, que en su introducción nos ofrece una nueva perspectiva de la figura de Gropius y aclara minuciosamente los malentendidos existentes hasta la fecha con respecto a sus presupuestos teóricos e ideológicos, así como acerca del concepto general de ‘modernidad’. Este extenso ensayo es una valiosísima aportación que contribuirá, sin duda, a tener una visión más acertada del papel de Gropius en la concepción y el desarrollo de la arquitectura moderna en el siglo xx, así como de su relación con el mundo cultural de habla hispana.

Gropius se prodigaría a lo largo de su influyente actividad en la cultura arquitectónica alemana hasta que, con la subida al poder de Hitler, perdió toda esperanza de renovación y se exilió en Inglaterra y, después, en los Estados Unidos. Algunos de los escritos seleccionados ya eran conocidos gracias a algunas compilaciones de textos de la arquitectura del siglo xx (las de Ulrich Conrads, Tomás Maldonado, quien esto suscribe y, sobre todo, Hans Maria Wingler para el periodo de la Bauhaus), pero la presente edición, cotejada y revisada por Joaquín Medina Warmburg en las fuentes originales, completa brillantemente el corpus teórico de uno de los maestros más representativos de la ‘arquitectura internacional’ y del Movimiento Moderno en su conjunto.

En una lectura somera, podríamos agrupar estos textos en cuatro fases: los redactados entre 1911 y 1914, en el marco de la asociación Deutscher Werkbund; los gestados durante el periodo fundacional de la Bauhaus (1919-1921); los escritos a partir de “Máquinas de habitar” (1922), que se centran de nuevo en el papel del arquitecto como organizador del sector moderno de la construcción; y por último –si bien las transiciones y fronteras con los anteriores son bastante lábiles–, los que desde 1925 veían consumada la voluntad artística de la época en la ‘nueva arquitectura’ a partir de la construcción en Dessau de la sede de la Bauhaus y la colonia Törten.

Tras su vuelta de España y su estancia en el estudio de Behrens, Gropius presentó en 1911 al industrial Emil Rathenau, conocido empresario y fundador de la AEG, el “Programa para la constitución de una sociedad limitada para la construcción de casas sobre una base artística unitaria”. Se trataba de una verdadera declaración de intenciones en ese campo de actuación. De un modo explícito y pragmático, Gropius planteaba el nuevo papel que debía desempeñar al arquitecto moderno como ‘organizador’ en la producción de la arquitectura dentro de la órbita de la industrialización de la construcción y la colaboración con el empresariado del sector. En el futuro, Gropius nunca abandonaría este punto de vista pragmático de la profesión en las nuevas sociedades industriales, como la Alemania del periodo guillermino.

## Prefacio

Por sorprendente que pueda parecer, Walter Gropius es a día de hoy, y en el ámbito cultural de habla hispana, una figura tan paradigmática como poco conocida, al menos en lo tocante a sus presupuestos teóricos e ideológicos. Hasta la fecha, muy pocos de sus textos habían sido traducidos al español –casi siempre los mismos y casi siempre en traducciones parciales–, lo cual generó ideas equivocadas con respecto a su ideario y su bagaje intelectual, en particular durante el periodo anterior a su emigración a Inglaterra en 1934.

Esta recepción parcial de sus escritos dio pie a obstinados malentendidos, cuando no a interpretaciones interesadamente equívocas, sobre los que se fundaron tanto la admiración incondicional como el rechazo ciego. Valgan como ejemplo las reacciones de todo tipo que suscitó su presunta radicalidad ‘racionalista’, una condición unívoca que él mismo siempre desmintió desde sus convicciones vitalistas. Lo mismo vale para su programático ‘internacionalismo’, pues, lejos de constituir un universalismo transnacional, en sus escritos Gropius incluyó siempre también la cualidad nacional de la nueva arquitectura. Asimismo, la ‘funcionalidad’ postulada por Gropius no respondía a un enfoque utilitarista, sino que implicaba una dimensión trascendente que la emparentaba con la noción de ‘tradición’. Huelga decir que con estos tres conceptos (racionalidad, internacionalidad y funcionalidad), nos encontramos ante la necesidad de precisar el sentido de algunas ideas centrales de lo que se ha dado en llamar la ‘modernidad’. Urge aún desterrar muchos de los clichés falsos y simplistas –cimentados en la posguerra y explotados por el movimiento posmoderno– que hemos heredado.

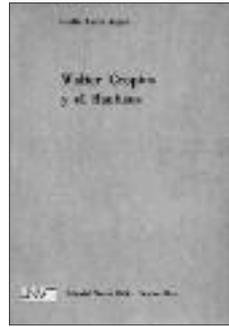
La presente publicación pretende contribuir a que un mejor conocimiento de las principales ideas y motivaciones de Walter Gropius abra las puertas a lecturas diferenciadas y juicios críticos de su figura y su obra, pero también a la de la arquitectura moderna en general. Este propósito determinó los criterios de selección de los escritos, e hizo descartar el concepto de una antología. De los aproximadamente 150 textos que Gropius redactó entre 1908 y 1934 –recogidos en el anexo bibliográfico de este volumen–, se han escogido no necesariamente los mejores, sino los que reflejaran tanto su evolución conceptual como su característico modo de pensar y hacer en su obra escrita. Así, en el total de 36 textos fi-

nalmente reunidos en este libro, se han incluido y vuelto a traducir algunos que ya habían sido vertidos anteriormente al español, al considerar que sólo la traducción coordinada de la totalidad revelaría el característico modo en que Gropius fue retomando y adaptando elaboraciones previas, desarrollando así paulatinamente su corpus teórico. La recurrencia y transformación de conceptos puntuales o de párrafos enteros permite identificar el oficio de su praxis teórica. Para facilitar esta lectura se ha incluido en las notas a pie de página un denso aparato de referencias cruzadas.

En la traducción de los textos se ha tenido en cuenta la historia de su recepción, por ejemplo, en cuestiones tan elementales como el género apropiado para instituciones como *la Werkbund* o *la Bauhaus*. Pese a sonar extraña para quienes dominen el alemán, la opción femenina es lógica y evidente al tratarse respectivamente de una federación y una escuela. En el segundo caso, la plausibilidad es aún mayor si cabe, dado el neutro de *das Bauhaus*. Sin embargo, la opción en femenino ha dado pie a abstrusas disquisiciones sobre su cambio de género.<sup>1</sup> Lo cierto es que tal transformación responde a una tradición reciente cuyo origen nos remite a la historiografía italiana de la arquitectura moderna. En las principales ediciones españolas y argentinas se empleó inicialmente *el Bauhaus*, y así se mantuvo hasta bien entrados los años 1960. Las versiones en español de los ensayos de Tomás Maldonado, por ejemplo, con contadísimas excepciones se mantuvieron fieles al masculino. Sin embargo, a partir de traducciones realizadas no del alemán, sino del italiano, desde los años 1970 se fue imponiendo la versión en femenino, hoy común a ambos lados del Atlántico. A modo de demostración valga la edición argentina del célebre libro de Giulio Carlo Argan publicado en Buenos Aires como *Walter Gropius y el Bauhaus* (1957), que en su nueva edición barcelonesa fue rebautizado como *Walter Gropius y la Bauhaus* (1983).<sup>2</sup> Para nuestras traducciones hemos adoptado la actual usanza: *la Bauhaus*.

Bastante más complejos han sido los criterios de traducción de términos polisémicos sin correspondencia exacta en español, como en los decisivos casos de *Gestaltung* y de *Bauen*. En el primero de ellos hemos distinguido entre *Gestaltung* entendida como disciplina, para hablar de ‘diseño’, y *Gestaltung* entendida como acto, para hablar de ‘configuración’ o ‘creación’. En correspondencia, hemos traducido *Bauen* bien como ‘arquitectura’ (disciplina) o bien como ‘edificación’ (acto). Los verbos *gestalten* y *bauen* se han traducido consecuentemente como ‘configurar’ y ‘edificar’. Se trata, sin duda, de decisiones puntualmente discutibles, pero que resultan fundamentales para nuestro objetivo prioritario, que es ofrecer una traducción coordinada de la totalidad de los textos que componen este volumen.

Una vez constatada su pertinencia, las tareas de localización, evaluación, selección, traducción y edición de los escritos de Gro-



Cubiertas de *Walter Gropius y el Bauhaus* (Buenos Aires, 1957) y *Walter Gropius y la Bauhaus* (Barcelona, 1983).

1. Por ejemplo, se ha llegado a hablar de la Bauhaus como un buque –con nombre de mujer– en el que viajaron los ideales de la escuela en su difusión transatlántica a raíz del exilio de algunos de sus miembros más destacados. Véase Caroline Noack, “Die ‘Werkstatt der populären Grafik’ in Mexiko: die Bauhaus reist nach Amerika”, en Sonja Neef (edición), *An Bord der Bauhaus: zur Heimatlosigkeit der Moderne* (Bielefeld: Transcript, 2009), páginas 91-113.

2. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus* (Turín: Einaudi, 1951); versiones españolas: *Walter Gropius y el Bauhaus* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1957); *Walter Gropius y la Bauhaus* (Barcelona: Gustavo Gili, 1983).

pius pudieron acometerse como proyecto de publicación desarrollado entre 2011 y 2015 dentro del programa de investigación de la Cátedra Walter Gropius del Servicio Alemán de Intercambio Académico (Deutscher Akademischer Austauschdienst, DAAD) en la Universidad Torcuato di Tella (UTDT) de Buenos Aires.

Agradezco a ambas instituciones el apoyo recibido, en particular a Claudia Schmidt y Jorge Francisco Liernur, mis colegas en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la UTDT, quienes acompañaron con valiosos comentarios las diversas fases del proyecto y enriquecieron su resultado: este libro. No menos agradecido estoy a mis compañeras en la traducción: la filósofa María Santolo y la arquitecta Carola Herr. Su rigor lingüístico y su generosidad intelectual tornaron la ardua tarea en una amena experiencia de aprendizaje. En este mismo sentido, hago extensivo el agradecimiento a Jorge Sainz por su entusiasmo en la edición del libro, tan minuciosa como sugerente. Finalmente, resta constatar que la presente publicación no habría sido posible sin el apoyo de instituciones como el Bauhaus Archiv de Berlín, con su directora Annetta Jaeggi y su asistente Astrid Bähr, así como la Houghton Library y el Busch-Reisinger Museum de la Harvard University.

Joaquín Medina Warmburg

Colonia (Alemania), febrero de 2018

## Razón y vida: el ideario de Walter Gropius en su red hispanoamericana

Joaquín Medina Warmburg



Walter Gropius, dando lectura a un comunicado con motivo de la concesión en 1954 del Gran Premio de la Bienal de Arquitectura de São Paulo.

Está fuera de discusión el crucial papel que Walter Gropius desempeñó en los procesos de renovación de la arquitectura y el urbanismo en la primera mitad del siglo XX, a los que contribuyó decisivamente con obras que marcaron un antes y un después, como la temprana fábrica Fagus (1910-1911). Pero su aportación fundamental consistió también en artículos y conferencias. Los textos para los anuarios de la asociación Deutscher Werkbund de 1913 y 1914, el manifiesto fundacional de la Bauhaus en 1919 o las ponencias leídas en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) de 1929 y 1930 fueron auténticos hitos en la constitución del ideario moderno. Gropius fue además un autor prolífico que sólo entre 1908 y 1934 redactó más de 150 textos. Sin embargo, el peso de Gropius en los relatos de la arquitectura moderna no se justifica, hoy en día, por su producción teórica. No es que ésta carezca ya de interés, ni mucho menos: sin las aportaciones de Gropius difícilmente se entienden adecuadamente los debates centrales de la primera mitad del siglo XX. Pero para poder valorar hoy en su justa medida la relevancia de su contribución, resulta necesario precisar y poner en contexto el particular sentido y la utilidad que Gropius otorgó al acto de la reflexión teórica.

En contraste con las ambiciones literarias de Le Corbusier –quien llegó a definirse como *homme de lettres*–,<sup>1</sup> los textos de Gropius rara vez constituyeron un fin en sí mismos. Además de perseguir la difusión pública de convicciones y aspiraciones personales, sus escritos y conferencias fueron medios para alcanzar objetivos tan inmediatos y diversos como la adhesión de empresarios e industriales a iniciativas culturales, la defensa de proyectos educativos en los gremios de decisión política o el reclutamiento de acólitos para incursiones en el arte de vanguardia. Además de proclamar un estado de las cosas, sus textos buscaron movilizar al lector, ganarle para una causa común en la que Gropius siempre se reservó el papel de líder integrador. La figura del *primus inter pares* caracterizó sobre todo su proceder como proyectista: siempre en asociación, pero llevando la voz cantante. Fue así desde sus inicios en 1908, como joven director de proyectos en el estudio de Peter Behrens; más adelante, durante la larga colaboración con Adolf Meyer; al seleccionar y dirigir el cuerpo de docentes de la Bauhaus, primero en Weimar y luego en Dessau; al frente del Bauatelier Gropius de los años berlineses; junto a Maxwell Fry en el exilio londinense;

1. Ésa fue la profesión indicada por Le Corbusier en su documento de identidad al nacionalizarse francés en 1930. Los más de cuarenta libros que publicó lo justifican plenamente. Véase M. Christine Boyer, *Le Corbusier, homme de lettres* (Nueva York: Princeton University Press, 2011), página 20.

**Walter Gropius**  
escritos y conferencias

## Observaciones sobre la arquitectura del castillo español de Coca en Segovia

### Versión original

“Betrachtungen über die Architektur des spanischen Castells Coca bei Segovia”, manuscrito fechado en la navidad de 1908; se conserva en el Gropius Archive de la Houghton Library, Harvard University; existe otra versión, probablemente anterior pero sin fecha, conservada en el Bauhaus Archiv, Berlín.



En su diario español, Gautier opina muy acertadamente que Europa acaba en los Pirineos.<sup>1</sup> Ciertamente, aún hoy se conserva en el fondo de la vida y del sentir de los españoles un carácter moro, y los signos sensibles de su cultura pretérita muestran en gran parte la influencia de los intrusos musulmanes, que durante casi ocho siglos dominaron la historia del país. Los musulmanes se convirtieron en maestros de los españoles en todas las ciencias y las artes, sentando con su inteligente educación la base del imperio global de Carlos V, en el que no se ponía el sol. Su expulsión de la Península Ibérica fue una alocada crueldad de la historia universal, que supuso la decadencia para vencedores y vencidos, pues sus esencias se habían fundido ya inseparablemente.

Los españoles, negados por sí mismos para el arte monumental, pusieron las grandes tareas arquitectónicas –casi sin excepción– en manos del espíritu creador extranjero; supieron trasplantar a su patria a artistas de los países vecinos. Las tendencias artísticas medievales, provenientes de todos lados, se dieron cita aquí. Hoy encontramos obras musulmanas, italianas, francesas, holandesas y alemanas en un variopinto desorden. Los musulmanes conservaron frente a Occidente su vigorosa idiosincrasia. Sólo la irresponsable indiferencia de los modernos españoles explica que, prácticamente en general, el conocimiento de las obras musulmanas en la Península se limite a la Alhambra. Estas obras se encuentran desperdigadas por todo el país, hasta en el norte. Otras obras magníficas de épocas posteriores –creadas para patronos cristianos, extraños testigos de aquella cultura híbrida europeo-oriental– son poco conocidas por la historia del arte.

Una joya de este tiempo es el castillo de Coca en Castilla la Vieja, en los yermos alrededores de Segovia. Al extranjero raramente le es dado verlo, pues el viaje resulta bastante penoso. El tren para sólo de noche en la solitaria estación de Coca. Se camina de madrugada por una miserable carretera con sombríos bosques de pino a ambos lados. En un desfiladero, el camino tuerce fuertemente a la izquierda y se interrumpe súbitamente el arbolado, abriéndose el espacio a una vista que conmociona. Un pesado puente de piedra se recuesta sobre el cauce seco del río Voltoya. Más allá se extiende, yermo y desarbolado, el páramo estéril hasta el horizonte suavemente ondulado. A mano izquierda, junto al río, se elevan brusca-mente del suelo las tremendas ruinas de ladrillo del castillo de

### Notas de los traductores

1. Théophile Gautier (1811-1872), escritor del Romanticismo francés, viajó en 1840 por la Península Ibérica y relató esta experiencia en su libro *Un voyage en Espagne* (1843), al que se refiere Gropius. También el presente texto documenta e interpreta *a posteriori* algunas de las vivencias y observaciones de Gropius en su viaje por España, entre septiembre de 1907 y abril de 1908.

## Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente

### Versión original

“Über das Wesen des unterschiedlichen Kunstwollens im Orient und im Okzident”, manuscrito inédito fechado en 1910, Bauhaus Archiv, Berlín.

El concepto de ‘voluntad artística’ [*Kunstwollen*] fue acuñado por Alois Riegl. Riegl fue el primero en reconocer en la obra de arte el resultado de una voluntad artística determinada y consciente de su finalidad, que se impone en su pugna contra el uso práctico, los materiales y la técnica. En oposición a esta idea se halla la llamada ‘teoría de Gottfried Semper’, que toma la obra de arte por un producto mecánico de estos tres factores.

La obra de arte consumada depende de la feliz conjunción y del equilibrio entre dos extremos de la voluntad artística humana. Las corrientes artísticas históricas ponen de manifiesto un eterno oscilar entre dos polos: el principio artístico antiguo-oriental y el barroco-indogermánico.\* Al primero obedece el orden sencillamente diferenciado, el que sucede al caos; al segundo, en cambio, corresponde la diferenciación en exceso, la que vuelve a acercarse al caos. En el centro se ubica el equilibrio óptimo, la diferenciación suprema: la Antigüedad griega.

La profunda razón de ser de este dualismo radica en un inmemorial contraste de los instintos raciales, en la distinta sangre. Animados por un intrínseco rechazo a lo subjetivo en la obra de arte, los pueblos antiguo-orientales destacaban intuitivamente lo sensorialmente perceptible, mientras que los pueblos indogermánicos de Occidente consideraban fundamental la empatía individual, la dimensión moral de la obra de arte. Mientras estos últimos otorgan prioridad a la corporeidad tridimensional generadora de sombras –que requiere de capacidad cognitiva subjetiva en mayor grado que el plano–, el oriental evita la tercera dimensión precisamente en pos de mayor evidencia. Que la comprensión de la corporeidad supone realmente un acto subjetivo considerablemente más complejo queda probado por el proceso óptico-fisiológico (sensorial) de la visión.

En el ojo humano se proyecta el mundo de los objetos como una imagen plana sobre la retina. Pero debido a que esta imagen plana –el tal llamado ‘campo visual’– conlleva una representación indeterminadamente limitada, el ojo únicamente es capaz de evaluar las dimensiones reales, pero sobre todo la profundidad y las distancias entre los objetos, sobre la base de conclusiones compara-

---

\* Entiéndanse ambas cosas en sentido amplio, no como categorías histórico-estilísticas.

## Programa para la constitución de una sociedad limitada para la construcción de casas sobre una base artística unitaria

### Versión original

“Programm zur Gründung einer Allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m.b.H.”, escrito mecanográfico de 28 hojas, fechado en marzo de 1910, presentado a Emil Rathenau en abril de 1910, Bauhaus Archiv, Berlín.

### Idea fundamental de la empresa

La sociedad que se habría de constituir tendría como objetivo la industrialización de la construcción de casas, a los efectos de que ésta se beneficie de las incontestables ventajas de la producción industrial: la mejor calidad de las materias primas y del trabajo, así como un precio asequible.

### Deficiencias en la construcción actual

En las últimas décadas, por obra de los especuladores y del empresariado de la edificación, la construcción de casas ha degenerado de tal manera –tanto en cuanto al gusto como a la solidez– que el público padece consciente o inconscientemente bajo estas circunstancias. Para cualquiera que haya conservado cierta sensibilidad para lo noble, resulta insoportable la apariencia de confort, ciertamente charlatana y puramente exterior, a la que los empresarios aspiran en sus construcciones con fines publicitarios, pero en detrimento de la calidad de los materiales, del trabajo esmerado y de la simplicidad. Lo sobrecargado y el falso romanticismo, en lugar de unas buenas proporciones y la simplicidad práctica, se han convertido justamente en la tendencia de la época.

La razón de estas deficiencias se divisa en el hecho de que el público está en cualquier caso en desventaja, ya sea que construya con el empresario o con el arquitecto. Con razón están mal vistos los empresarios, ya que sin escrúpulos y para ahorrar gastos precipitan los proyectos. Al mismo tiempo, para elevar su beneficio neto, ahorran hasta el extremo –en perjuicio del cliente– en todo lo relativo a los materiales y a los sueldos de los trabajadores. Por el contrario, el arquitecto –que sólo dibuja planos– procura en provecho propio elevar todo lo posible los costes de construcción, dado que sus honorarios dependen del monto total final de la obra. En ambos casos, el perjudicado es el propietario. Para éste, lo ideal son los artistas, que sacrifican todo a su propósito artístico y con ello se perjudican a sí mismos económicamente.

### Remedios

Estos puntos muestran con toda evidencia la situación malsana del conjunto de la construcción actual. Justamente las empresas

## Arte monumental y construcción industrial

### Versión original

“Monumentale Kunst und Industriebau”, manuscrito fechado el 29 de enero de 1911, Bauhaus Archiv, Berlín; corresponde a la conferencia pronunciada por Gropius a invitación de Karl Ernst Osthaus, en el Folkwang-Museum de Hagen, el 10 de abril del mismo año, ante importantes miembros de la asociación Deutscher Werkbund.

El intento de considerar el ámbito de la profana construcción industrial dentro de la esfera del arte monumental –acerca de esto tengo el honor de hablar ante ustedes– parece quizás, a primera vista, atrevido y requiere una justificación.

Es un pensamiento relativamente nuevo en nuestro tiempo que no haya ningún ámbito en la arquitectura que esté desprovisto de todas las posibilidades de la configuración artística [*künstlerische Gestaltung*]. En efecto, el arquitecto se ocupa con igual interés tanto de las obras civiles de transporte y de los edificios funcionales, como de los restantes problemas constructivos habituales. El motivo de esto es evidente. Justamente en cada caso han sido decisivas ciertas tareas formales completamente nuevas para el desarrollo del estilo monumental de una época. Así como los conceptos espaciales propios de las construcciones funcionales de la Roma antigua (los tribunales de justicia y los edificios comerciales) determinaron la forma de las basílicas y las iglesias, y al igual que los castillos medievales estimularon la arquitectura sacra coetánea, así, con toda probabilidad, un nuevo arte monumental florecerá a partir de las ingentes tareas que imponen la técnica y la industria. Cierta originalidad y potencia les es por naturaleza inherente a las construcciones industriales. Ímpetu, rigor y concisión se corresponden con la vida laboral organizada que se desarrolla en su interior. Esas construcciones poseen los requisitos previos para la monumentalidad. De ahí que parezca fundado el supuesto de que los grandes edificios de la industria moderna –a los que ya se dedican los mejores de nuestros arquitectos– se constituirán, en virtud de su carácter formal completamente nuevo, en precursores de un estilo monumental venidero, al que aún –provisionalmente– le hacen faltan los necesarios fundamentos éticos o religiosos.

A partir de este supuesto estaría permitido, antes que nada, establecer como patrón de medida fundamental para las siguientes consideraciones algunas premisas de naturaleza general sobre el arte monumental, que en parte se suman al nuevo criterio de la teoría del arte de la escuela de Riegl y Worringer.<sup>1</sup>

El arte está hecho por los hombres y para los hombres; es lo opuesto a la naturaleza; intenta transformar la belleza absoluta y espontánea de la naturaleza en una belleza relativa y consciente. Esta transformación la realiza la voluntad. Lo que carece de voluntad en la naturaleza, el hombre aspira a alcanzarlo por medio

### Notas de los traductores

1. Alois Riegl y Wilhelm Worringer; véase a este respecto, en la introducción al presente libro, las páginas 28 y siguientes.

## ¿Son conciliables los puntos de vista artísticos con los prácticos y económicos en la construcción de edificios para la industria?

### Versión original

“Sind beim Bau von Industriegebäuden künstlerische Gesichtspunkte mit praktischen und wirtschaftlichen vereinbar?”, *Der Industriebau* (Leipzig), 1912, número 1, páginas 5-6.

La época actual apunta, sin duda, a acercar mutuamente el espíritu artístico y el comercial. En todo el ámbito de la industria se ha suscitado imperceptiblemente, junto a las habituales exigencias de perfección técnica y económica, un deseo de belleza de la forma exterior. No sólo en la fabricación de artículos utilitarios, sino incluso en la construcción de máquinas, vehículos y edificios fabriles (que sirven a una simple finalidad práctica), resaltan desde el principio puntos de vista relativos al gusto, en referencia a la compacidad de la forma, al color y a la elegancia de la impresión general. En la actualidad, la industria entera se enfrenta a la tarea de ocuparse seriamente de cuestiones artísticas para poder satisfacer las exigencias de competencia en el mercado mundial. Es totalmente comprensible que los hombres que pensaban en términos puramente prácticos rechazasen rotundamente consideraciones estéticas en su campo de trabajo, hasta que debieron prestarles oídos por motivos económicos.<sup>1</sup> En las décadas pasadas del desarrollo técnico no quedaba tiempo para consideraciones acerca de la belleza. Siendo ante todo ingeniero y comerciante, el fabricante debía atender en primer lugar a los requerimientos prácticos y solamente encontraba beneficios en su cumplimiento; consideraba el arte –en el caso de que apareciese en su horizonte– una afición privada que lo alejaba del campo de su propia actividad. Pero los líderes de la industria actual ya saben que se necesita algo más que precios bajos y una técnica perfecta para poder desempeñar algún papel en el comercio mundial.

Por las buenas o por las malas, hay que resignarse a que la condición de artesano, en el antiguo sentido de la palabra, esté hoy, por decirlo así, agonizando. Mientras que el antiguo artesano individual reunía en una sola persona los ámbitos de trabajo del técnico, del comerciante y del artista, el llamado ‘artesano moderno’ es solamente comerciante u operario y cada vez más se pasa a las filas de la industria. En todos los órdenes, el objetivo consiste en asumir la mecanización del trabajo y la eliminación de contingencias individuales. Pero esta aspiración ha tenido como consecuencia indudable que se haya asfixiado toda emoción artística propia en el trabajador moderno. Y es probable que la decadencia de la antigua condición de artesano esté en estrecha relación con la bancarrota artística de las décadas pasadas. Mas lo viejo no se dejó conservar artificialmente, y lo perdido debió ser remplazado por

### Notas de los traductores

1. Véase, más adelante, “Evolución de la arquitectura industrial moderna” (1913), página 148, nota 2.

## El valor de las formas arquitectónicas industriales para la conformación estilística

### Versión original

“Der stilbildende Wert industrieller Bauformen”, en *Der Verkehr, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* (Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1914), páginas 29-32.



Al arte de las pasadas décadas le faltaba un foco moral y, por tanto, la condición vital para un desarrollo fecundo. En aquella época de preparación exclusivamente material, no había ningún ideal espiritual de validez lo suficientemente general como para que el artista creador pudiese obtener, más allá de nociones egocéntricas, un presupuesto ampliamente comprensible. En todos los campos de la vida espiritual las opiniones estaban divididas, y el arte —que siempre quiere representar los fenómenos espirituales de su época— era el fiel reflejo de esta intrínseca dispersión. El problema fundamental de la forma devino un concepto desconocido. El craso materialismo encontró su plena correspondencia en la sobrevaloración de la finalidad práctica y del material en la obra de arte. Por la cáscara se olvidaba el núcleo. Aunque también hoy prevalezca aún una concepción material de la vida, son innegables los inicios de una fuerte y unitaria voluntad de cultura. En la medida en que las ideas de la época trascienden la materialidad, empieza a resurgir también en el arte el anhelo de una forma unitaria, de un estilo. Los hombres vuelven a comprender que la voluntad formal constituye siempre el elemento determinante del valor en la obra de arte. Mientras los conceptos espirituales de la época sean todavía inciertos y oscilantes, carentes de un firme objetivo unitario, al arte también le faltará la posibilidad de desarrollar un estilo, es decir, de integrar la voluntad creadora [*Gestaltungswille*] de muchos en *una* sola idea. En nuestros días, tales ideas comunes de relevancia mundial comienzan lentamente a liberarse del caos de las nociones individualistas. En las inmensas tareas de nuestra época, consistentes en solucionar la organización de la totalidad de las comunicaciones —el completo trabajo material y espiritual de los hombres—, se encarna una formidable voluntad social. La solución de esta tarea mundial constituye cada vez más el centro ético del presente y de este modo el arte vuelve a tener una materia espiritual para la representación simbólica en sus obras.

Si ahora la voluntad creadora comienza a actuar precisamente donde las ideas de esta época se condensan en conceptos comúnmente comprensibles, es lógico que el arte moderno se dedique preferentemente a aquellas tareas que, dada su propia esencia, están estrechamente conectadas con esas ideas y que se plantean a partir de sus demandas más modernas. Los primeros rastros evidentes de un florecimiento suelen manifestarse en las obras de ar-

## ¿Qué es arquitectura?

### Versión original

“Was ist Baukunst?”, incluido junto a textos de Bruno Taut y de Adolf Behne en un panfleto publicado con motivo de la Exposición de Arquitectos Desconocidos del Consejo de Trabajadores del Arte, celebrada en Berlín en abril de 1919; publicado asimismo en la revista *Weimarer Blätter* (Weimar), 1919, número 9, página 220.



¿Qué es arquitectura? ¿Pues la expresión cristalina de los pensamientos más nobles del hombre, su fervor, su humanidad, su fe, su religión! ¡Eso fue antaño! ¿Pero quién entre los que vivimos en nuestro tiempo, maldito a causa de las finalidades prácticas, comprende aún su esencia omnimoda y espiritualizadora? ¡Y atravesamos nuestras calles y ciudades y no gemimos de vergüenza ante tales desiertos de fealdad! Seamos, en cualquier caso, conscientes: estas imitaciones grises, vacías e insulsas en las que vivimos y trabajamos aparecerán más tarde ante el mundo como vergonzante testimonio del desmoronamiento intelectual de nuestra generación, que ha olvidado el único gran arte: edificar. No nos envanezcamos, en nuestro engrimiento europeo, de que los miserables actos arquitectónicos de nuestra época puedan modificar este cuadro desolador. Todas nuestras obras son sólo fragmentos, creaciones nacidas de la finalidad práctica y la necesidad que no calman el anhelo de un mundo de la belleza radicalmente nuevo, de un renacimiento de aquella unidad espiritual que se manifestó en las maravillosas realizaciones de las catedrales góticas. Ya no sentimos esa unidad. Pero aún nos queda un consuelo: la idea, la elaboración de un pensamiento arquitectónico candente, audaz y avanzado que colmará una época más afortunada, ciertamente por venir. ¡Artistas, derribemos de una vez los muros que alzó entre las ‘artes’ nuestra deformadora cultura escolar, para volver a ser todos constructores! Anhelemos, concibamos, creemos conjuntamente el nuevo pensamiento arquitectónico. Pintores y escultores, derribad las barreras que os separan de la arquitectura y construid con nosotros, luchad con nosotros para conseguir el objetivo final del arte: la concepción creadora de la catedral del futuro, que volverá a abarcarlo todo en una sola entidad: arquitectura, escultura y pintura.

Pero las ideas mueren al transigir en compromisos. Por ello debemos establecer una clara separación entre el sueño y la realidad, entre anhelos cósmicos y trabajo cotidiano. ¡Arquitectos, escultores, pintores, debemos todos volver al artesanado! Pues no existe un ‘arte como profesión.’<sup>1</sup> Los artistas son artesanos en el sentido más primigenio de la palabra y sólo en raros momentos de estado de gracia, ajenos a su propia voluntad, puede florecer el arte inconscientemente en la obra salida de sus manos. Pintores y escultores, retornad también al artesanado, destruid los marcos del arte de salón que encierran vuestros cuadros, entrad en los edificios, ben-

### Nota de los traductores

1. Véase, más adelante, “Cuestiones que requieren clarificación: respuestas a una encuesta del Consejo de Trabajadores del Arte” (1919), páginas 161, nota 6; y “Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar” (1919), páginas 165, nota 2.

## Versión original

“Fragen, die der Klärung bedürfen”, respuestas a una encuesta del Consejo de Trabajadores del Arte, publicadas en *JA! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin* (Berlín-Charlottenburg, 1919), páginas 7-8, 26-29 y 30-33; cubierta diseñada por Bruno Taut.



## I. Programa educativo

¿Qué medidas se consideran apropiadas para alcanzar una reforma fundamental de la formación profesional para toda actividad artística?

Decidida aplicación de la escuela popular unitaria, donde la asignatura de manualidades asume el espacio más amplio.

Transformación de todas las escuelas artísticas en talleres de aprendizaje estatales.

## Objetivos:

La reunión de todo el quehacer artístico en una unidad; la *reunificación de todas las disciplinas del taller artístico* (escultura, pintura, artes aplicadas y artesanía) en una nueva arquitectura, de modo que sean elementos indisociables. El fin último, aunque remoto, es la *obra de arte unitaria (el gran edificio)*, en la que no hay límite entre arte monumental y decorativo.<sup>1</sup>

Educación de arquitectos, pintores y escultores de todos los grados y según sus respectivas capacidades para que lleguen a ser *artesanos competentes* o *creadores artísticos independientes*. Establecimiento de comunidades de trabajo de artistas artesanos líderes y aún en formación, quienes buscan configurar edificios en su totalidad (estructura, cerramientos y tabiquería, ornamentación y equipamiento), unitariamente y a partir de un espíritu del mismo tenor.<sup>2</sup>

## Máximas:

El arte se origina por encima de todos los métodos. En sí mismo no se puede enseñar, a menos que lo sea por medio del ejemplo; en cambio, sí es posible enseñar la artesanía.<sup>3</sup> Arquitectos, pintores y escultores son artesanos en el sentido primordial de la palabra. Por eso, la *formación profesional artesanal*, en talleres y lugares de ensayo y de trabajo, se exige como *fundamento irrenunciable para todo el hacer artístico*.

La escuela está al servicio del taller, y un día la primera se fundirá con el segundo. Por ello: nada de profesores y alumnos, sino *maestros, oficiales y aprendices*.<sup>4</sup>

El tipo de enseñanza surge espontáneamente de la esencia del taller: diseño orgánico desarrollado a partir de la capacidad artesanal.

## Notas de los traductores

1. Véase, más adelante, “Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar” (1919), página 167, nota 4.

2. Véase, más adelante, “Manifiesto y programa de la Bauhaus...” (1919), página 167, nota 5.

3. Véase, más adelante, “Manifiesto y programa de la Bauhaus...” (1919), página 167, nota 6.

4. Véase, más adelante, “Manifiesto y programa de la Bauhaus...” (1919), página 167, nota 7.

## Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar

### Versión original

*Manifest und Programm der Staatlichen Bauhauses in Weimar*, panfletos publicados en Weimar en abril de 1919.

*¡El fin último de toda actividad artística es el edificio!*<sup>1</sup> Adornarlo fue en el pasado la tarea más ilustre de las artes visuales, que eran integrantes indisolubles de la gran arquitectura. En la actualidad, estas artes se encuentran en un estado de aislamiento autocomplaciente, del que solamente quedarán redimidas mediante una colaboración consciente de todos los que actúan en este campo. Arquitectos, pintores y escultores han de aprender nuevamente a conocer y a comprender la compleja articulación del edificio, en su totalidad y en sus partes, con lo cual podrán volver a conferir a sus obras aquel espíritu arquitectónico que han perdido con el arte de salón.

Las antiguas escuelas de arte no fueron capaces de alcanzar esta unidad; ¿cómo podrían haberlo hecho, si el arte no se puede enseñar!? Esas escuelas deben volver a fundirse con el *taller*. Este mundo de delineantes de adornos y de decoradores –que solamente son capaces de dibujar y de pintar– ha de volver a ser por fin un mundo de gente que construye. Cuando el joven que siente dentro de sí el amor por las actividades artísticas inicia su carrera, como antaño, aprendiendo un oficio artesano, entonces el ‘artista’ improductivo ya no se verá condenado en el futuro a practicar un arte imperfecto, porque sus habilidades pueden aprovecharse en el campo del artesanado, en el que podrá realizar unas obras excelentes.

*¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver al artesanado!* Pues no existe un ‘arte como profesión’.<sup>2</sup> No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. *El artista es una potenciación del artesano.*<sup>3</sup> La gracia del cielo –en los raros momentos de iluminación que trascienden la voluntad del artista– hace que el arte florezca inconscientemente en la obra salida de sus manos. *Pero lo que es esencial para todo artista es la base artesanal.* Ahí está la fuente originaria de la configuración creativa.

¡Así pues, constituyamos un nuevo *gremio de artesanos*, pero sin la presunción divisora de clases, que quiso erigir un muro arrogante entre artesanos y artistas! Anhelemos, concibamos, creemos conjuntamente la nueva arquitectura del futuro, en la que todo estará *en una entidad*: arquitectura y escultura y pintura, que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristiano de una nueva fe que está surgiendo.

### Notas de los traductores

1. Véase, más atrás, “Cuestiones que requieren clarificación: respuestas a una encuesta del Consejo de Trabajadores del Arte” (1919), página 161, nota 5.

2. Véase, más atrás, “¿Qué es arquitectura?” (1919), página 157, nota 1; y “Cuestiones que requieren clarificación...” (1919), página 161, nota 6.

3. Véase, más atrás, “Cuestiones que requieren clarificación...” (1919), página 161, nota 7; y más adelante, “Superación de la crematística europea: requisito para el desarrollo de una cultura” (1919), página 181, nota 7; y “Nueva arquitectura” (1920), página 185, nota 2.

## 'Enseres domésticos austeros' y falsa indigencia

### Versión original

««Sparsamer Hausrat» und falsche Dürftigkeit», *Die Volkswohnung* (Berlín), 1919, página 105.



Durante muchos años, los intentos de proporcionar muebles sólidos y de buen gusto por poco dinero para los trabajadores y la clase media se han visto incrementados a consecuencia de la coyuntura exterior que trajo la guerra. La solución de este problema se ha convertido en una cuestión pública. Pero si contemplamos hoy los múltiples y diversos resultados, surge espontáneamente la siguiente pregunta: ¿no han seguido hasta ahora estas aspiraciones un camino equivocado? Todos estos muebles adolecen del mismo mal fundamental, que resulta de sobra conocido –sobre todo, en Alemania– en la época industrial: son la imitación de una mercancía mejor. Al contemplarlos de soslayo, estos muebles tienen un aspecto similar a los onerosos muebles de carpintero de los burgueses acaudalados, sólo que las medidas son más pequeñas y las secciones de la madera más delgadas, las ricas molduras se han dejado de lado y el tratamiento de las superficies de madera tiene un efecto deslucido y menesteroso. Y por ello, sin excepción, causan la pobre impresión de una frágil mercancía sucedánea que juega al ‘como si’. A pesar de que algunos eminentes artistas modernos se han aventurado a solventar esta cuestión, los resultados siguen siendo insuficientes precisamente porque el programa es, en esta forma, irresoluble. El programa exige unos muebles que sean duraderos y baratos, pero que, en igual medida, respondan a la necesidad de adorno del hombre sencillo. Esta necesidad de adorno de las menesterosas clases modestas es valiosa y está, por supuesto, plenamente justificada. Y son precisamente los artistas de hoy los que deben volver a entablar una conexión con estos aspectos. Desde luego, el problema no se puede resolver como lo intenta, por ejemplo, Hoffmann, arquitecto municipal<sup>1</sup> (con sus muebles diseñados para los matrimonios contraídos durante la guerra en la ciudad de Berlín),<sup>2</sup> que fija con clavos unas bandas ornamentales de palmentas mal prensadas, tanto en los lugares que corresponde como en los que no, para ‘enriquecer’ el efecto. Esta cuestión no puede resolverse tan fácilmente. Con todo, hay un camino que conduce –sobre una base completamente distinta– a muebles baratos, prácticos y bellos: la salvación es el color. ¿Por qué no se fabrican muebles totalmente lisos, pintados con colores intensos, pintados con alegres ornamentos (a mano alzada y con plantillas) por artistas capacitados para ello? De ese modo tendríamos el adorno deseado, y en verdad un adorno más rico, más grande en cuanto obra de

### Notas de los traductores

1. Ludwig Hoffmann (1853-1932), arquitecto municipal de Berlín entre 1896 y 1924, fue recurrentemente objeto de duras críticas por parte de los miembros de la agrupación de arquitectos vanguardistas berlineses Der Ring (1924-1933), entre los cuales estaba Gropius.

2. Se refiere a los ‘muebles asequibles’ diseñados ex profeso para parejas casadas de urgencia durante la guerra –en la mayoría de los casos, por el riesgo de fallecimiento de los militares en campaña– y que tras la contienda carecían de enseres y mobiliario para su hogar.

## La superación de la crematística europea: requisito para el desarrollo de una cultura

### Versión original

“Die Überwindung des europäischen Krämeriums: Voraussetzung für eine Kultur”, escrito mecanográfico de una conferencia pronunciada en 1919, 17 hojas, Bauhaus Archiv, Berlín.

Señoras y señores, tengo el honor de tratar ante ustedes las cuestiones cuya solución será decisiva para nuestro futuro desarrollo cultural en las áreas de la industria y del comercio. Permítanme por lo pronto exponer una retrospectiva general, antes de entrar en el análisis práctico acerca de qué vías parecen hoy adecuadas para tender los puentes necesarios entre el arte, la industria y la artesanía, a efectos de lograr su interpenetración y fecundación recíprocas.

Cuando un hombre ha de superar una dura enfermedad, por medio del dolor y la necesidad alcanza una comprensión superior de un estadio moral más elevado. En tal situación se encuentra actualmente Alemania. A quienes lo comprenden, el fracaso les ha conducido a dejar de buscar con lupa entre sus vecinos a los culpables de los acontecimientos y a comenzar por lo que a ellos mismo les compete. Esta conciencia de una razón implacable consigo misma, que busca siempre la responsabilidad en el propio yo, es una buena y fructífera disposición del ánimo, de cuya atmósfera puede brotar el tallo de una nueva organización productiva.

Es cierto que hemos trabajado mucho en Alemania después de la guerra, quizá más que el resto del mundo, pero nuestro trabajo se ha orientado en su mayor parte hacia fines no esenciales: se ha orientado a hacer dinero, al enriquecimiento material de la vida, en lugar de hacerlo al enriquecimiento espiritual. No ha sido por afán malicioso; es que no hemos sabido hacerlo mejor. Pero así desaprendió el alemán lo mejor que hay en él, la profundidad espiritual, y se convirtió en un hombre de mundo y *businessman* muy superficial, pero sin tener el talento de ese hombre de mundo, como lo poseen los ingleses. Probablemente nadie puede hoy señalar con seguridad la causa de esta generalizada pérdida de nivel que, desde luego, no sólo se da entre nosotros, sino que se percibe en mayor o menor grado en todo el mundo civilizado. Todo ello responde a las vicisitudes de nuestro tiempo. Con la muerte paulatina de las ideas religiosas se descompuso también el fundamento moral de la comunidad. Pero en igual medida se redujo la fuerza de configuración, la fuerza constructiva y creadora de forma que posee el pueblo trabajador. En cambio, en todas las clases y los estamentos sociales aumentó poderosamente el espíritu comercial y, por último, en parte degeneró en una crematística usuraria que puso en riesgo el verdadero y sólido espíritu del comerciante. Cada vez se fueron

Versión original  
 “Neues Bauen”, *Der Holzbau*, suplemento de la revista *Deutsche Bauzeitung* (Berlín), 1920, número 2, página 5.

La catástrofe que la guerra y la revolución han traído a nuestro país ha destruido nuestra riqueza, pero en igual medida ha potenciado *las posibilidades espirituales*. La necesidad, el sufrimiento y el desasosiego en lo material han enseñado de nuevo a los hombres a sentir. Ésta es la gran ganancia positiva de este derrumbamiento, ya que la sensibilidad es la fuente de la invención, de la fuerza creativa: en síntesis, del deseo de edificar y dar forma –en el más amplio sentido de la palabra– que un pueblo necesita para poder volver a levantarse desde la base.<sup>1</sup> La totalidad de las formas, los conceptos y los juicios anquilosados en el conjunto de nuestro organismo vivo se han disuelto o han sido derribados, y nuestras fuerzas creadoras se encuentran hoy frente a una baldía tierra desconocida. *¡Edificar!* es la exigencia del momento; edificar tanto en el sentido espiritual como en el material, pues ambos son inseparables. En nosotros debe enardecerse el espíritu constructivo y abarcar la totalidad; el mundo fracturado –el visible y el invisible– resurgirá entonces, vuelto a formar con nuestras mentes y nuestras manos. Esta meta sólo puede alcanzarse por la vía de lo *común*. Las mentes clarividentes deben liberar de su ilimitado aislamiento a los innumerables y entusiastas trabajadores individuales y, en virtud de la Idea, reunirlos a su alrededor en nuevas comunidades de obra, de trabajo y de vida.

Hace décadas que la cuestión de cómo alcanzar la unidad entre arte, artesanado e industria ha venido agitando los ánimos. Ahora la unidad llegará lentamente, ya que se ha reconocido el vínculo interno que los une, el mismo origen de la fuerza creadora en el cual radican. No hay una diferencia esencial entre el arte y la artesanía; el artista es una potenciación del artesano.<sup>2</sup> El muro que los separa caerá: el artista volverá a ser artesano; y el artesano, artista. Entonces todos los arquitectos, escultores, pintores y artesanos de todos los grados volverán a ser obreros, que mediante una cooperación e interacción conscientes reconocerán de nuevo la compleja articulación del edificio en la totalidad y sus partes. *Y estos hombres, unidos en pos de una misma Idea y una misma Obra, fundarán sus colonias imbuidos de un nuevo espíritu y erigirán simples chozas como primera tarea necesaria para una nueva construcción.*

¡Estamos esperándolo! Porque en todo el país son muchos los que carecen de techo. Innumerables manos están dispuestas a edificar. Pero ¿con qué? No han logrado aún superar las antiguas costumbres constructivas en piedra y hierro; siguen a la espera, la-

#### Notas de los traductores

1. Véase más atrás, “Cuestiones que requieren clarificación” (1919), página 162, nota 8.

2. Véase más atrás, “Cuestiones que requieren clarificación” (1919), página 161, nota 7; “Manifiesto y Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar” (1919), página 165 nota 3; y “Superación de la crematística europea. Requisito para el desarrollo de una cultura” (1919), página 181, nota 7.

## Versión original

“Wohnmaschinen”, manuscrito de 7 hojas, fechado el 6 de febrero de 1922 en Weimar, Bauhaus Archiv, Berlín.

Se trata del fragmento de una conferencia fechada en Weimar el 6 de febrero de 1922, en pleno conflicto con Johannes Itten al inicio de la reorientación industrial de la Bauhaus. De la lista de contenidos indicada al comienzo del texto se desprende que sólo se ha conservado la primera parte: ‘El ideal utópico’. El carácter poco elaborado de las notas permite suponer que para la segunda parte Gropius podría haber prescindido de un manuscrito.

Artesanía creativa e industria no constituyen de por sí nociones opuestas. Las distingue una diferencia de grado, no de principios. La oposición radica en el espíritu, no en las herramientas propias de estos dos procesos de trabajo. La solución del gran dilema se encuentra en la conexión, no en la separación. ¿Hará falta que se produzca antes una catástrofe?

## I. El ideal utópico

## II. La vía práctica para alcanzar una solución

- A. Desde el punto de vista espiritual.  
Reorientación de la concepción del mundo y de la sociedad.
- B. Desde el punto de vista económico.  
Programa para la construcción de una máquina de habitar del presente (reducción de espacio).  
Exigencias de la normativa edificatoria. (Construcción bélica).  
Piezas ligeras y versátiles (gran kit de construcción de bloques Anker).<sup>1</sup>
- C. Desde el punto de vista técnico.  
Estado de la técnica actual en la industria de la construcción.  
Posibilidades aún no probadas.
- D. Desde el punto de vista formal.  
‘Muerte del arquitecto’. Legado del ingeniero.  
Entierro de ornamentos y molduras.  
Nuevos efectos resultantes de una una recuperada vivencia del espacio (espacio real, calculado, imaginado).  
Nuevo contrapunto (octograma).<sup>2</sup>

## Notas de los traductores

1. Anker es el nombre de un juego de bloques de piedra inspirado en las teorías del pedagogo Friedrich Fröbel (1782-1852). A diferencia de los bloques de madera empleados por éste, los de Anker estaban hechos con una amal-

gama mineral inventada por los hermanos Lilienthal en 1875. Su éxito de ventas a partir de 1880 como ‘Anker-Steinbaukasten’ hizo que pronto numerosos artistas, diseñadores gráficos y arquitectos desarrollasen diseños para este sistema de bloques.

2. ‘8-Ort’ en el original, en referencia al *Achtort*, es decir, al octograma. Se trata de un principio de proporciones utilizado en los obradores góticos, basado en la figura de dos cuadrados inscritos en un círculo y girados 45 grados el uno respecto del otro, lo

que genera un polígono estrellado de ocho puntas. Es un principio de proporciones que Peter Behrens utilizó con frecuencia y que transmitió a Gropius y Meyer, como ilustra su proyecto para la casa Kallenbach en Berlín, de 1921-1922.

## Versión original

“Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses”, en *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* (Múnich y Weimar: Bauhausverlag, 1923), páginas 7-18.



Publicación original:  
cubierta de Herbert  
Bayer y portada.

Comienza a reconocerse la idea del mundo actual, pero su figura es aún confusa y poco clara. La vieja imagen dualista del mundo, la del yo en oposición al universo, se desvanece; en su lugar surge la noción de una nueva unidad del mundo, que entraña el absoluto equilibrio de todas las tensiones de oposición. Este conocimiento de la unidad de todas las cosas y los fenómenos –que comienza a despuntar– aporta a todo trabajo de creación un sentido común, que está profundamente enraizado en nosotros mismos. Ninguna cosa es ya en sí. Cada creación se convierte en la alegoría de un pensamiento que –desde nosotros– insta a la configuración; cada trabajo se torna la manifestación de nuestra esencia interior. Sólo un trabajo semejante conserva un sentido espiritual. El trabajo mecanizado no tiene vida; es el quehacer de la máquina muerta. Pero mientras la economía y las máquinas continúen siendo fines en sí mismas en lugar de medios que liberen progresivamente las fuerzas espirituales del peso del trabajo mecanizado, el individuo aislado seguirá privado de libertad y la sociedad seguirá careciendo de un orden. La solución no depende de las mejoras de las condiciones de vida exteriores, sino de que el individuo aislado modifique su actitud interior respecto de la obra. De ahí que la voluntad de conversión al nuevo espíritu sea de una importancia decisiva para la nueva tarea constituyente.

El sentimiento del mundo de cada época cristaliza claramente en sus edificios, ya que sus logros –espirituales y materiales a la vez– encuentran en ellos una expresión visible y son signos certeros de su unidad o disgregación. Un espíritu constructivo vivo –que se enraíza en la vida entera del pueblo– abarca todos los ámbitos de la creación humana, todas las ‘artes’ y técnicas. De ser un arte omnicomprendivo, edificar ha degenerado en una disciplina académica.<sup>1</sup> En su confusión ilimitada, es un reflejo del viejo mundo disgregado; en esto, se perdió el lazo de unión entre todos los que participan en la obra.

Muy lentamente se están formando los nuevos elementos constituyentes. La idea toma la delantera, y a ella le sigue paulatinamente el desarrollo de la forma arquitectónica, que está sujeta al enorme dispendio de medios técnicos y materiales, así como al influjo de unas nuevas espiritualidades en la conciencia del creador, resultado de largas elucubraciones. El arte de edificar depende de la posibilidad de colaboración por parte de una multiplicidad de

## Notas de los traductores

1. Véase más adelante, “El espíritu constructivo de la nueva comunidad popular” (1924), página 214, nota 2.

## El espíritu constructivo de la nueva comunidad popular

Versión original  
 “Der Baugeist der neuen Volksgemeinde”, *Die Glocke* (Berlín), 5 de junio de 1924, páginas 311-315.

La descomposición cultural de épocas pasadas condujo a un progresivo aislamiento de los individuos dotados para la creación. Éstos no obtuvieron una respuesta unitaria por parte de la sociedad, que es el requisito previo para que los espíritus de amplias miras se hagan entender. ¡Infinito caudal de logros aislados, pero sin punto de encuentro espiritual de validez general que unifique la multiplicidad de los fenómenos! ¡El mundo del trabajo, regido por el número y el poder, despojado del espíritu artístico! ¡El arte, un concepto desvinculado, sin conexión con la vida, un ‘lujo’ a los ojos de la masa! ¡La economía y la máquina, fines en sí mismos, en lugar de medios con los que liberar progresivamente a las fuerzas del espíritu del trabajo mecánico! *Pero el conocimiento acerca de la coherencia de todas las cosas y los fenómenos* –que vuelve a despuntar– ha fortalecido la voluntad de conversión hacia una noción unitaria de la vida. Los artistas derribaron las barreras del aislamiento y comenzaron a irrumpir en el mundo del trabajo. Lo que demoró este proceso de refundición no fueron sólo los obstáculos exteriores, sino también los propios errores en la concepción de la tarea de los artistas. La idea sentimental de las ‘artes aplicadas’, de hacer *bellas* las cosas mediante ingredientes formales, se expandió como una enfermedad contagiosa. El conjunto de los artefactos, desde el más simple objeto utilitario de la vida cotidiana hasta el edificio monumental, resultó infestado; ni tan siquiera la austera técnica pudo hacerle frente. ¡Academias, escuelas de artes y oficios, escuelas de arquitectura y escuelas técnicas enseñaron a porfía el *decorar!* Primero, adornar el objeto con formas decorativas; luego se redescubrió la belleza de los materiales y el ornamento decorativo fue reemplazado por la costosa ostentación de los materiales. Pero el enlace del que todo depende siguió siendo externo, no nacido del sentido intrínseco de cada cosa. Tampoco la noción de la ‘nueva forma’ provocó un restablecimiento definitivo. El diseño de ‘hacer consonar’ cosas diversas mediante la repetición de los mismos elementos formales y las mismas partes materiales, sin remitirse al más profundo fundamento último de la cosa y del espíritu humano que la regula, debió conducir al *formalismo*. Aquí se encuentran las raíces de todos los ‘ismos’ de nuestro tiempo y de su limitada duración. Pero esta evolución se acerca a su fin; los ismos y las artes aplicadas se encuentran ante su sepultura, y ya son reconocibles los primeros signos de una

## Versión original

“Wohnhaus-Industrie”, en Adolf Meyer (edición), *Ein Versuchsbaus des Bauhauses in Weimar*, ‘Bauhausbücher’, volumen 3 (Múnich: Albert Langen, 1925), páginas 5-14.

El hombre tiene incuestionables posibilidades de edificar bien y adecuadamente su vivienda, pero hasta ahora su propia inercia interior y el apego sentimental a lo pasado le han impedido llevarlo a cabo. El rigor de los acontecimientos mundiales obliga hoy a los estados y a los particulares a superar esa inercia. A causa del cambio en la coyuntura mundial, al fin es necesario hacer realidad la antigua idea de edificar viviendas tipo en gran cantidad, mejor y más barato que hasta ahora, y de proporcionar a cada familia una base de subsistencia saludable. Aún no se han encontrado soluciones de aplicación universal que se correspondan efectivamente con la época moderna, porque el problema de la edificación de viviendas nunca se ha comprendido en sí mismo –en la totalidad de su estructura sociológica, económica, técnica y formal– y tampoco se ha resuelto radicalmente, en gran escala y conforme a un plan. Hasta ahora nos hemos quedado siempre atascados en tendenciosos problemas parciales, en cuestiones relativas al ahorro y al uso de materiales baratos para soluciones constructivas miméticas, en consideraciones sobre el aprovechamiento del suelo o sobre temas estéticos. Pero en cuanto se reconozca con claridad y se defina con exactitud el alcance total de las exigencias espirituales de las que depende el problema de la edificación de viviendas, su ejecución estratégica será sólo una cuestión de métodos y de *coordinación a gran escala*.

‘¿Cómo queremos vivir?’ Este plan general, como conclusión universal extraída de las posibilidades espirituales y materiales del presente, aún no existe. La caótica falta de unidad de los edificios residenciales da cuenta de la vaguedad de las concepciones acerca de la vivienda correcta, adecuada para el hombre moderno.

¿Acaso es propio de nuestro modo de vida que cada individuo tenga una vivienda individual totalmente distinta de la del otro?<sup>1</sup> ¿No es un síntoma de pobreza espiritual y de pensamiento espurio que uno amueble su casa en estilo rococó o en estilo renacimiento, mientras que en todo el mundo se viste el mismo traje *moderno del hombre actual*? Los avances de la técnica en las últimas tres generaciones sobrepasan los que se hicieron en milenios precedentes. Confíemos en ello para plantear demandas audaces, a fin de que el *espíritu* se vea cada vez más libre mediante la organización de todo el trabajo material. Quizá las carcasas habitables –con la ayuda de las cuales podamos llevar con nosotros, incluso en cada mu-

## Notas de los traductores

1. Véase más atrás “Máquinas de habitar” (1922), página 189, nota 4.

## Versión original

*Internationale Architektur*, 'Bauhausbücher', volumen 1 (Múnich: Albert Langen, 1925).



Cubierta de  
László Moholy-Nagy.

## Notas de los traductores

1. Véase más atrás, "Idea y constitución de la Bauhaus Estatal" (1923), página 207, nota 9; y "El espíritu constructivo de la nueva comunidad popular" (1924), página 217, nota 11; y más adelante, "Arquitectura funcional" (1930), página 326, nota 3.

2. Véase más atrás, "El espíritu constructivo de la nueva comunidad popular" (1924), página 214, nota 1. Gropius sustituye en el presente texto la expresión 'espíritu constructivo' (*Baugeist*) por 'voluntad creadora' (*Gestaltungswille*).

*Arquitectura internacional* es un libro ilustrado de arquitectura moderna que quiere ofrecer de modo sucinto un panorama de la labor de los principales arquitectos modernos de los países cultos [*Kulturländer*] y divulgar el actual estado del desarrollo de la creación arquitectónica.\*

Las obras reproducidas –tras una cuidadosa selección– tienen, además de sus singularidades individuales y nacionales, rasgos comunes y concordantes en todos los países. Este parentesco –que cualquier lego en la materia puede apreciar– es un signo que apunta al futuro, precursor de una voluntad creadora general de condición fundamentalmente nueva, que cuenta con representantes en todos los países cultos del planeta.

En el pasado inmediato, el arte de construir sucumbió a una concepción sentimental, estético-decorativa, que fundaba su propósito en el empleo formalista de motivos, ornamentos y molduras –mayoritariamente de culturas pretéritas– que recubrían los volúmenes del edificio, sin una necesaria relación intrínseca. El edificio se convirtió en un soporte de formas decorativas exteriores, muertas, en lugar de ser un organismo vivo. En este declive se perdió la relación natural con el progreso de la técnica, con los nuevos materiales y las nuevas construcciones. El arquitecto, artista sin dominio de las posibilidades técnicas, quedó atrapado en un esteticismo académico, cansado y preso de las convenciones, y se le escapó de las manos el diseño de los edificios y de las ciudades.<sup>1</sup> Este devenir formalista, reflejado en la rápida sucesión de 'ismos' de las décadas pasadas, parece haber llegado a su fin. Una nueva y esencial idea arquitectónica se expande simultáneamente en todos los países cultos. Se extiende la conciencia de una viva voluntad creadora que, enraizada en la totalidad de la sociedad y en la vida, engloba todos los ámbitos de la creación humana en una finalidad unitaria, que adopta el edificio como principio y fin.<sup>2</sup> Como consecuencia de esta transformación y profundización del espíritu y de sus nuevos recursos técnicos, surge una forma arquitectónica transmutada. Esta forma no se justifica por sí sola, sino que surge de la esencia de la obra, de la función que debe cumplir. La pasada época del formalismo invertía ese principio natural

\* Para dirigirse al público en general, el editor se ha limitado a reproducir imágenes de exteriores. Las plantas tipo y los espacios interiores se mostrarán en un próximo volumen.

## Versión original

“Grundlagen für Neues Bauen”, *Österreichs Bau- und Werkkunst* (Viena), 1925-1926, número 1, páginas 134-147.

Para su completo despliegue, el arte necesita de una época en la que imperen condiciones favorables. La descomposición cultural de la época precedente no le fue propicia. Se obtuvieron logros notables, pero no existió un impulso unitario; las mentes creadoras no llegaron a tener repercusión; el arte era un concepto aislado sin conexión con la vida; la técnica, indispensable para el arte, seguía su propio derrotero y buscaba solamente la utilidad. Al tomar nuevamente conciencia de esta reciprocidad, los artistas recuperaron y cultivaron la voluntad de afrontar sus tareas de modo integral. Ahora los artistas se apresuran a retornar al taller tratando de restablecer contacto con el trabajo manual; la dictadura del lápiz ha llegado a su fin. Sin embargo, nos encontramos en los inicios de este movimiento. Todavía no se ha alcanzado una fusión completa del arte con las demandas de la economía y la construcción. El arte se ha distanciado de esa idea sentimental de las artes aplicadas que trata de embellecer los utensilios mediante añadidos formales; ya se ha reconocido la insuficiencia de esos adornos superficiales. Quienes lideraron la oposición, sin embargo, se equivocaron al acentuar excesivamente el carácter formal de las cosas, violentando así su esencia. Se fraguó así un formalismo que incluía elementos demasiado subjetivos como para servir de fundamento a una concepción unitaria de las tareas artísticas. Un paso en falso en la otra dirección fue la estética ingenieril, que imaginaba que se podían crear obras de arte en el ámbito de la técnica, olvidando así que el técnico debe trabajar solamente con el intelecto, mientras que el motor psíquico de un artista es la pasión. En contraposición a ello, la nueva idea de la arquitectura —que pretende llevar a la satisfacción integral de las demandas de la vida y del arte— parte de la función de las cosas, de su esencia intrínseca, y del tipo de persona para el cual van destinadas. De este modo se consiguen elementos tipo para la creación en el mundo visual, que tienen relación con la naturaleza humana, de manera similar a los que quedaron establecidos en el campo musical por medio de *El clave bien temperado*, de Johann Sebastian Bach,<sup>1</sup> que ha descompuesto todo el conjunto de los tonos en un espectro finito. De una claridad semejante son los elementos fundamentales de los que disponemos ya aisladamente en el campo de la técnica. La Bauhaus, originariamente en Weimar y ahora en Dessau, busca desarrollar esos fundamentos de forma sistemática. Así como en la industria eléctrica

## Notas de los traductores

1. Véase más atrás, “El espíritu constructivo de la nueva comunidad popular” (1924), página 215, nota 6; y más adelante, “Arquitectura funcional” (1930), página 328, nota 10.

## ¿Dónde se tocan los ámbitos de creación del técnico y del artista?

### Versión original

“Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?”, *Die Form* (Berlín), 1925-1926, número 6, páginas 117-122.



Nos hemos ido acostumbrando gradualmente al hecho de que el creador artístico vaya a la escuela del inventor y constructor técnico. El movimiento antidecorativo –que se abrió camino como una bendición de la época– irrumpió en los talleres industriales y prestó atención a los procesos de trabajo en la fabricación de productos funcionales. La campaña en contra de la concepción formalista está en marcha desde hace veinte años, pero ¡qué escasos son aún los logros de los pioneros de este movimiento! Precisamente, las ideas unívocas y evidentes necesitan más tiempo para su realización. Esto se debe a su origen radical, es decir raigal, que las hace válidas no sólo en un ámbito restringido, rápidamente asimilable, sino para la vida en su conjunto.<sup>1</sup>

Con todos los métodos de análisis anatómico y de concepción sintética e integral, una generación entera de artistas se ha lanzado con ímpetu a resolver el problema de la creación desde su misma raíz y en todas sus modalidades, y a concienciar a la masa sorda e indiferente acerca de las conclusiones de sus investigaciones. A saber: que el problema de la creación artística no es una cuestión de lujo espiritual, sino parte integral de la vida misma. De modo que ese problema se puede resolver sólo teniendo en cuenta las propiedades fisiológicas, elementales, del hombre y de la naturaleza que lo rodea, y no tiene absolutamente nada que ver con factores restrictivos de origen material, nacionales, o estético-formalistas. La revolución del espíritu artístico nos trajo el *conocimiento elemental*; la revolución de la técnica, la herramienta para la nueva creación. Hoy en día, todos los esfuerzos van dirigidos hacia la interpenetración de dos círculos espirituales: por un lado, hacia la liberación del hombre creador de su neurasténico retraimiento ultraterreno, gracias a su relación con las saludables realidades del mundo fabril; y por otro lado, hacia la relajación y la expansión del espíritu rígido, estrecho, orientado casi *solamente* hacia lo material, de sus líderes económicos.<sup>2</sup>

En virtud de su espíritu más integral, el artista debe conservar la delantera que había tomado en este debate espiritual. Sólo el contacto permanente con los procesos de la producción, en su más amplio sentido, le proporcionará una visión global de todo el conjunto de la creación. De aquí proviene su interés por el proceso de formación de productos técnicos y por la evolución orgánica de sus métodos de fabricación. El artista ha reconocido las premisas

### Notas de los traductores

1. Véase más adelante, “Edificios de la Bauhaus en Dessau” (1930), página 303, nota 3.

2. Véase más adelante, “Edificios de la Bauhaus en Dessau” (1930), página 304, nota 4; y “Balance de la Nueva Arquitectura” (1934), página 375, nota 8.

Versión original  
 "Glasbau", *Die Bauzeitung*  
 (Stuttgart), 1926, número 20,  
 páginas 159-162.



La evolución histórica de la arquitectura demuestra que los cambios en las formas arquitectónicas guardan relación con el desarrollo de los recursos técnicos. El entusiasmo de los arquitectos del Gótico al poder realizar elevados arcos ojivales, en lugar de los pesados arcos de medio punto precedentes, debió de estimular su imaginación en la misma medida en que las nuevas posibilidades técnicas de construcción actuales han fecundado el impulso creador de nuestros arquitectos.

Por la formidable velocidad que ha alcanzado, el desarrollo técnico de las últimas generaciones equivale al de un periodo de mil años del pasado. Las revoluciones provocadas por la mecanización se han producido de la noche a la mañana, por lo que la humanidad civilizada se encuentra ahora en los albores del desarrollo de su orden técnico mundial, aunque de momento es esclava y no dueña de los nuevos poderes que había gestado para liberarse del trabajo mecánico y para evadirse de las prisas mundanas. Hay muchos ámbitos en los que estas posibilidades apenas han tenido reconocimiento.

Mientras que una gran parte de los objetos de uso cotidiano ya son producto de la máquina, la producción de nuestras viviendas ha quedado rezagada; los métodos de construcción son en esencia los mismos que en los siglos anteriores, tanto en lo que concierne a los materiales como en lo relativo a las construcciones. Pero nuestros ojos ciegos comienzan a ver y las capacidades técnicas y creativas del pueblo se vuelven hacia el nuevo desarrollo de la arquitectura, estimuladas por la enorme escasez de viviendas. Las obras de los actuales pioneros de la arquitectura vuelven a poner claramente de manifiesto cómo el desarrollo del valor creativo de la forma avanza mano a mano con la invención de nuevos materiales y nuevas construcciones. Tras las obras del ingeniero y tras las del arquitecto se encuentra el espíritu de su época, al que ambos dan forma, de manera consciente o inconsciente, con nuevos recursos. El sentimiento espacial cambia. Mientras que los viejos tiempos de evolución cultural concluida representaban la pesantez telúrica en cuerpos sólidos de apariencia monolítica y espacios interiores compartimentados, las obras de los arquitectos modernos que están indicando el camino a seguir muestran un nuevo sentido del espacio, que refleja el principio del movimiento, del tráfico de nuestro tiempo, en una articulación de los cuerpos y de los espacios

Versión original  
 “Der große Baukasten”,  
*Das neue Frankfurt* (Frankfurt del Meno), 1926, número 2, páginas 25-30.



La ‘racionalización en la construcción’ se ha convertido hoy en la consigna que está en boca de todos, pero todavía nos encontramos en las etapas iniciales de su aplicación. Los pioneros entre los arquitectos modernos han roto completamente con la antigua concepción decorativa de su profesión y han comprendido que sólo en el más estrecho contacto con los avances de la técnica y de la economía pueden dar a las ciudades y viviendas la configuración veraz, eficiente y digna de nuestro tiempo. Sin tener en cuenta que de ese modo de pensar surgen formas a menudo inusuales y sorprendentes que se apartan de la tradición, esos arquitectos intentan resolver en sus aspectos técnicos, económicos y artísticos –de raíz y de modo sistemático– la importante cuestión de la vivienda y el urbanismo modernos.

La vivienda humana es un asunto de necesidad masiva. En Alemania el 85 por ciento de las viviendas son pequeñas. A sus habitantes hoy ya no se les ocurre hacerse el calzado a medida, sino que adquieren productos de *stock* que satisfacen la mayoría de las necesidades individuales gracias a unos métodos de fabricación ya perfeccionados. Estoy convencido de que la próxima generación encargará también su vivienda en un almacén.<sup>1</sup> El modo en que aún hoy construimos ciudades y edificios es casi idéntico al de la Edad Media, en contraposición a la producción de los innumerables objetos de uso cotidiano que actualmente nos suministra la industria mecanizada, mejores y más baratos que los de la producción manual de antaño. Es absurdo el temor a que el artesanado quede menoscabado como consecuencia del acercamiento de la construcción a la industria, puesto que, en primer lugar, un proceso tan natural de desarrollo se realizará paulatinamente, y además siempre habrá tres grupos de artesanos indispensables para la economía: el artesano excelso (para los objetos de lujo y alta calidad), el artesano industrial y el artesano reparador. La demanda económica más elemental consiste en satisfacer nuestras necesidades del modo más eficiente, es decir, con el menor gasto de dinero, salario y material, mediante una creciente racionalización organizativa. ¡Este impulso conduce a la máquina, a la industria!

La escasez de alojamientos en toda Europa ha alcanzado tales dimensiones que la construcción de viviendas tiene asegurada la mejor coyuntura durante más de una década. Este hecho es una garantía para el despliegue de formidables energías en la racional-

#### Notas de los traductores

1. Véase más atrás, “Industria de la vivienda” (1925), página 220 nota 2.

## Vías hacia la producción prefabricada de casas

### Versión original

“Wege zur fabrikatorischen Hausherstellung”, en Deutscher Werkbund (edición), *Bau und Wohnung* (Stuttgart: Wedekind, 1927), páginas 59-67. En este libro se documentaron las viviendas construidas en la colonia Weissenhof de Stuttgart, promovida por la asociación Deutscher Werkbund bajo la dirección artística de Ludwig Mies van der Rohe.



Cubierta de  
Willi Baumeister.

Con las casas experimentales que proyecté para la exposición de Stuttgart de 1927, me planteé una tarea precisa y definida: buscar *nuevas soluciones constructivas para el montaje de casas*.<sup>1</sup> Hasta entonces, el empeño por abaratar la construcción de viviendas había conseguido levantar simultáneamente y *en una misma obra* gran número de edificios en serie, con ventajosas condiciones económicas, mediante el uso de maquinaria pesada de construcción. La aplicación de dichos procedimientos para la edificación de viviendas *individuales* resultaría ineficaz debido a los elevados costes de las máquinas de montaje. Para satisfacer la gran demanda existente de casas fabricadas en serie y a bajo coste, pero *unifamiliares, de entrega individual*, se debía encontrar en el presente caso una solución basada en nuevos procedimientos y conforme a un plan específico.

La ejecución se llevó a cabo:

- en la casa 16, mediante un *procedimiento de construcción parcialmente en seco*, que en esencia se basa en el método de construcción artesanal;
- en la casa 17, mediante un completo *procedimiento de montaje en seco* con ayuda de piezas individuales de producción industrial, que únicamente se montan a pie de obra. A largo plazo, este procedimiento de origen industrial seguramente tendrá mejores expectativas económicas.

El gran enemigo de la construcción de casas es la humedad (las inclemencias del tiempo y el agua de la obra). La humedad es también la principal causante de los fatales puntos débiles de las construcciones habituales hasta hoy: piezas que no se ajustan debido a las deformaciones y los alabeos, jornales de trabajos imprevistos (escopladuras, revocos), pérdida de tiempo y de intereses por retrasos en el secado.

Por el contrario, la construcción por montaje en seco tiene la ventaja de no depender de la estación del año y de las condiciones climáticas; garantiza, por tanto, la estabilidad de la industria de la construcción gracias a unos empleos duraderos, a diferencia del actual empleo estacional; elimina la humedad de la obra; hace posible establecer un ajuste perfecto de las piezas de fabricación mecánica, con precio fijo y plazos de obra breves, determinables y garantizado.<sup>2</sup>

### Notas de los traductores

1. Gropius proyectó dos casas experimentales en la colonia Weissenhof, las 16 y 17, que sufrieron una rápida degradación y acabaron siendo demolidas.

2. Véase más atrás, “Industria de la vivienda” (1925), página [152 nota 4]; y “El gran kit de construcción” (1926), páginas [182 nota 2].

## El arquitecto como organizador del moderno sector de la construcción y sus exigencias a la industria

### Versión original

“Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die Industrie”, en Fritz Block (edición), *Probleme des Bauens* (Potsdam: Müller & Kiepenheuer, 1928), páginas 202-214.

El desarrollo actual del sector de la construcción no debe suscitar duda alguna acerca de que en este ramo de la economía, hasta ahora reservado casi exclusivamente al artesanado, operan fuerzas dirigidas a introducir métodos de producción industrial y fabril. Es del todo comprensible que los círculos del artesanado, así como gran parte de los arquitectos, se muestren contrarios a la progresiva influencia de estos nuevos métodos, ya que temen una reducción de su propio campo laboral a consecuencia de esta reorganización de la economía. Es hora de aclarar si la oposición a este movimiento de industrialización tiene sentido y es razonable y si puede conducir a alguna meta; o si más bien la corriente del desarrollo económico y técnico avanzará en perjuicio de los opositores. El proceso de reorganización en el sector de la construcción está completamente vinculado al que ya se ha efectuado en otros numerosos campos de la producción humana, a partir de la introducción de las fuerzas mecánicas y sus refinadas herramientas, las máquinas. Ninguna mente que piense de modo objetivo en términos económicos volvería hoy a cometer un error como el del conocido crítico inglés John Ruskin, que hizo llevar sus productos artesanales a Londres en un carruaje, por un camino que corría paralelo a las vías del tren, como protesta contra la máquina.

El hecho económico más elemental consiste en satisfacer nuestras necesidades del modo más eficiente, es decir, con el menor gasto de dinero, trabajo y material, gracias a un nivel de organización en constante aumento. Este impulso condujo a la máquina, a la división del trabajo y a la racionalización, conceptos imprescindibles para nuestra economía y que para la construcción tienen la misma importancia que para cualquier otra rama de la actividad humana. Que aún no dominemos este nuevo recurso y que a causa de ello el individuo se sienta amenazado no constituye una objeción válida en contra de su necesidad. Pero cuanto más nos impulse la razón a mecanizar nuestro trabajo, tanto más necesarios serán el cuidado y el cultivo de la creatividad en cada individuo, porque toda mecanización puede tener en último término un único sentido: liberar a los hombres del trabajo material para satisfacer sus necesidades vitales, de modo que el espíritu y la mano queden disponibles para realizar tareas más elevadas. Si la mecanización fuese un fin en sí misma, se echaría a perder lo más importante: la naturaleza humana viva y plena, el individuo y lo indivisible, hasta devenir una

## De la construcción moderna de teatros, en relación con el nuevo edificio del Teatro Piscator en Berlín<sup>1</sup>

### Versión original

“Vom modernen Theaterbau, unter Berücksichtigung des Piscatortheaterneubaues in Berlin”, *Die Scene Blätter für Bühnenkunst* (Berlín), 1928, número 18, páginas 4-6.

Hasta la fecha, apenas se ha percibido la irrupción de la nueva concepción arquitectónica en el mundo espacial del teatro. Los notables directores de escena de la última generación buscaron *nuevos medios espaciales y técnicos con el objetivo de involucrar en mayor medida al espectador en los actos escénicos*, pero ningún edificio teatral había logrado desprenderse del antiguo escenario en profundidad, pues para el arquitecto de esa época prevalecía el interés decorativo sobre la función del espacio. El escenario en profundidad ideado por [Henry] Van de Velde para el Teatro de la asociación Deutscher Werkbund en Colonia (1914) –dividido en tres partes, una idea retomada luego por [Auguste] Perret en París para el Teatro de la Exposición de Artes Decorativas del año 1925– y la reforma que realizó [Hans] Poelzig de la Gran Sala de Espectáculos (Großes Schauspielhaus) de Berlín –con un proscenio que se extiende ampliamente frente al escenario en profundidad– constituyen a mi juicio los únicos intentos, entre los que se han hecho realidad, de liberar y modificar fundamentalmente el anquilosado problema de la construcción de teatros.

En la historia de los edificios teatrales se distinguen tres *formas espaciales fundamentales para actos escénicos*:

- *la arena circular*, el circo, sobre cuyo plano central se desarrolla concéntricamente la representación escénica, a la manera de un grupo escultórico de efecto plástico pleno, apreciable desde todos los ángulos;
- *el anfiteatro* de griegos y romanos, la arena circular demediada, con escenario semicircular, el proscenio, sobre el cual la escena se desarrolla en relieve sobre un fondo, pero sin estar separada del espectador por un telón;
- *el escenario en profundidad o ‘caja escénica’*,<sup>2</sup> que separa por completo, mediante el telón y el foso de orquesta, el ‘mundo de la ilusión’ del mundo real del espectador, lo que hace que la escenografía parezca una *proyección* sobre el plano del telón.<sup>3</sup>

Hoy casi sólo empleamos la última de estas formas teatrales, el escenario en profundidad, que tiene la gran desventaja de no involucrar activamente al espectador en la escena, de la que ha sido apartado. Evitar este inconveniente conllevaría una potenciación de la ilusión y provocaría necesariamente una renovación del teatro.

### Notas de los traductores

1. Del presente texto existe una versión previa en español, publicada por Victoria Ocampo en Buenos Aires en el primer número de la revista *Sur* (1931) con el título “El teatro total”.

2. *Guckkastenbühne* en el original, literalmente “escenario de caja para mirar”. Toda esta clasificación debe entenderse en términos tipológicos, no históricos.

3. Véase más adelante, “Arquitectura funcional” (1930), página 350, nota 21.

## Versión original

“Der neue Stahlbau”, conferencia pronunciada en la Feria de la Construcción de Leipzig, y publicada en: *Die Bauzeitung* (Stuttgart), 1929, número 12, página 121; *Rundschau* (Viena), 1929, páginas 60; *Stein Holz Eisen* (Fráncfurt del Meno), 1929, número 14; *Baumarkt Leipzig* (Leipzig), 29 de marzo de 1929.

La antigua ley clásica de lograr el máximo efecto con mínimos recursos se cumple ejemplarmente en la moderna construcción en acero, que conlleva importantes reducciones de masa, peso, espacio y carga.<sup>1</sup> No debe verse como un sustituto de la construcción antigua, sino como un nuevo método cualitativamente más elevado.

Estados Unidos es tradicionalmente el país de la construcción en acero. Allí tuvieron que buscar materiales más resistentes para alcanzar mayores alturas de los edificios. Los estadounidenses desarrollaron la construcción en acero desde los años 1880. Actualmente, el consumo anual de acero para la edificación asciende en los Estados Unidos a 2,7 millones de toneladas, frente a 0,6 millones en Alemania. El porcentaje de construcción en acero sobre el total de las obras norteamericanas aumentó en ocho años desde un 15 a un 50 por ciento.

También en Alemania la construcción en acero se ha incrementado considerablemente. Con este crecimiento surgen nuevas perspectivas para la organización de las obras, con la decisiva diferencia de que gran parte del trabajo se traslada del solar en obras al taller permanente. El resultado: ahorro de tiempo, ahorro de intereses, más rápida rentabilidad del capital, independencia de la estación del año y de las inclemencias del tiempo.

Coincidiendo con las experiencias norteamericanas, también en Alemania se ha constatado que, en la situación actual, la construcción en acero es rentable a partir de cuatro alturas.

Para el desarrollo de la construcción en acero en Alemania es fundamental la mejora de la normativa edificatoria. La Sociedad de Investigación del Reich<sup>2</sup> ya está trabajando en ello con numerosos especialistas y con el organismo de normativa edificatoria de Berlín, investigando los límites estructurales y, con ello, la ejecución más económica.

## Notas de los traductores

1. Véase más adelante, “Arquitectura funcional” (1930), página 333, nota 17; y “Balance de la Nueva Arquitectura” (1934), página 387, nota 24.

2. La Reichforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen (RFG, ‘Sociedad de investigación del Reich para la economía en la construcción

y la vivienda’) fue un organismo sin fines de lucro creado en Alemania en 1927 por iniciativa del Parlamento con el fin de promover la investigación y los ensayos experimentales relativos a las condiciones de producción y el mercado de la vivienda, en concreto las cuestiones ligadas a su racionalización. La sociedad se financiaba con fondos

estatales y contaba entre sus miembros con políticos, científicos, empresarios y arquitectos como Bruno Taut, Martin Wagner, Ernst May o Walter Gropius. Las actividades de la RFG se documentaron en su revista, *Mitteilungen der RFG*, que daba cuenta de los resultados de sus proyectos de investigación e informaba acerca de los concursos

para construir colonias experimentales, como la Reichsforschungssiedlung Haselhorst en Berlín-Spandau (1929), proyectada por Gropius junto al ingeniero Stephan Fischer. La RFG fue disuelta en 1931 a consecuencia de la crisis económica y en medio de fuertes críticas, formuladas sobre todo por empresarios y arquitectos.

## Plan urbanístico y formas residenciales en la colonia Dammerstock

### Versión original

“Bebauungsplan und Wohnformen der Dammerstock-Siedlung”, publicado en el catálogo de la exposición ‘Die Gebrauchswohnung’, Karlsruhe, 1929, páginas 8-9.



Cubierta del catálogo original, diseño de Kurt Schwitters.

### Notas de los traductores

1. Gropius estuvo a cargo de la coordinación de un grupo de arquitectos que habían sido seleccionados por concurso en 1928; entre ellos destacan Otto Haesler y Wilhelm Riphahn.

2. El término *Gründerzeit* (‘época de los fundadores’) denomina un periodo de gran pujanza económica en la segunda mitad del siglo XIX, en el que los procesos de industrialización que acompañaron la creación del Imperio Alemán en 1871 conllevaron el advenimiento de una cultura burguesa que encontró en la arquitectura historicista de los nuevos barrios residenciales uno de sus principales medios de representación. Sus recargadas carcasas decorativas contrastan a menudo con la precariedad de las condiciones de habitabilidad, en particular en los grandes edificios de alquiler para las clases trabajadoras. La Ordenanza Unificada de la Edificación (*Einheitsbauordnung*) a la que se refiere Gropius tuvo su origen en una ley prusiana

La tarea encomendada por la municipalidad de Karlsruhe a los arquitectos de la colonia Dammerstock consistió en centrarse de modo razonable en hacer un trabajo conjunto, bien organizado, dirigido a reunir en una unidad clara las soluciones para la construcción de viviendas que en los años posteriores a la guerra han demostrado ser racionales y sólidas, y descartar así los dudosos experimentos singulares.<sup>1</sup> Además de la resolución de los problemas técnicos y económicos, la tarea arquitectónica de cada uno de los nueve convocados consistió en combinar armónicamente los mismos elementos constructivos –idénticos para todos los participantes y acordados conjuntamente– para alcanzar así una unidad más lograda, y no, por tanto, en inventar soluciones individuales.

Las indicaciones establecidas por la dirección, de acuerdo con todos los colaboradores, exigían lo siguiente en todas las obras: idénticas dimensiones de las ventanas, cubierta plana, una misma solución de cornisa, fachada de revoco blanco con zócalo gris, jardines similares y puertas lisas con carpintería metálica.

### El plan urbanístico

A partir de los resultados del concurso para Dammerstock, y sobre la base de meticulosos cálculos comparados de los costes para calles e instalaciones, se elaboró el plan parcial que guió la ejecución. La situación del terreno se presta particularmente para la aplicación del bloque lineal moderno. Tanto en los edificios de viviendas de cuatro alturas construidos en la avenida Ettlinger, como en las casas adosadas de dos alturas que se encuentran detrás, se aplicó de modo claro y consecuente la construcción de bloques lineales en dirección norte-sur. La primera fase de construcción –que ya es accesible al público– permite reconocer las ventajas de esta ordenación urbanística.

Las aciagas viviendas orientadas al patio trasero, propias del periodo *Gründerzeit* fueron reemplazadas por la manzana cerrada de bloque perimetral, habitual hoy en día, tras la introducción de la nueva Ordenanza Unificada de la Edificación.<sup>2</sup> Pero también esta forma residencial sigue teniendo como defecto sus insuficientes posibilidades de soleamiento y ventilación, ya que para gran parte de las viviendas la edificación del bloque perimetral conlleva soluciones deficientes en las esquinas, que dejan en sombra las vi-

## Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima (para la población industrial urbana)

### Versión original

“Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung (für die städtische Industriebevölkerung)”, conferencia leída en el II CIAM, celebrado en Fráncfurt a finales de octubre de 1929. Publicado en: *Die Wohnung für das Existenzminimum* (Fráncfurt: Englert & Schlosser, 1930), páginas 17-27.



### Notas de los traductores

1. Se refiere al II Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), celebrado en Fráncfurt en octubre de 1929. El tema del encuentro fue la vivienda mínima. El presente texto se incluyó en las actas del congreso.

2. Müller-Lyer (1857-1916) fue médico de formación y ejerció como psiquiatra; como escritor y ensayista se prodigó en el ámbito de la sociología histórica y cultural; sus principales obras (como la primera edición del libro aquí citado por Gropius) se publicaron en la editorial Albert Langen de Múnich, la misma que editó la colección de los *Bauhaus Bücher*.

El conjunto del trabajo realizado en el sector de la construcción de viviendas durante los años de posguerra muestra que el desarrollo de la vivienda mínima ha llegado a un punto muerto, como resultado, evidente, de que no se prestó suficiente atención a las profundas modificaciones en la estructura social de los pueblos, que reclaman fijar nuevos objetivos para la forma y el tamaño de las unidades de vivienda requeridas. La constatación de estas modificaciones en la sociedad humana debe ser el punto de partida del trabajo de este congreso.<sup>1</sup> La comprensión del desarrollo reglado de los procesos vitales del hombre (biológicos y sociológicos) debe conducir a precisar la tarea. Únicamente a partir de esta base se deduce la segunda parte del trabajo: un programa práctico para la realización de la vivienda mínima.

En la edición de este año, el congreso trató la cuestión de la vivienda mínima en distritos urbanos; por ello, debió ocuparse esencialmente del carácter de la población industrial urbana.

La historia sociológica es la historia de la progresiva diferenciación del género humano desde el estado salvaje hasta la civilización, pasando por la época de la barbarie. El difunto sociólogo alemán [Franz] Müller-Lyer –cuyos resultados científicos se toman aquí como referencia–<sup>\*</sup> distingue cuatro grandes épocas del Derecho en la sociedad humana:<sup>2</sup>

1. la época de las relaciones de parentesco, con el Derecho del clan;
2. la época familiar, con el Derecho de familia;
3. la época individual, con el Derecho del individuo;
4. la futura época cooperativa, con el Derecho cooperativo.

En esta sucesión se verifica el desarrollo por fases del progresivo perfeccionamiento social. La consideración detallada de este desarrollo por fases es útil para el trabajo del congreso, porque su regularidad conforme a ciertas leyes aclara que determinados fenómenos de la sociedad actual, vistos por muchos como una decadencia regresiva, representan más bien –desde el punto de vista de su desarrollo histórico– un progreso de la sociedad que se va diferenciando.

\* Franz Müller-Lyer, *Die Entwicklungsstadiologie in Überblicken und Einzeldarstellungen der Menschheit: eine systematische Soziologie* (Múnich: J.F. Lehman, 1912).

Versión original  
*Bauhausbauten Dessau*,  
 'Bauhausbücher', volumen 12  
 (Múnich: Albert Langen Ver-  
 lag, 1930).



Cubierta de  
 László Moholy-Nagy

Este libro es un informe acerca de una intensa etapa de constitución, de desarrollo y de trabajo colectivo, que hoy considero ya cerrada.

La historia de la Bauhaus arranca en Weimar a principios de 1919. Convocado por el gobierno provisional de Sajonia-Weimar-Eisenach, asumí la dirección de la antigua Escuela Superior de Artes Plásticas del Gran Ducado y de la antigua Escuela de Artes Aplicadas del Gran Ducado, esta última fundada por [Henry] Van de Velde. Con el consentimiento del gobierno, denominé al nuevo instituto nacido de esta fusión 'Bauhaus Estatal de Weimar'. El objetivo fundamental de la constitución de la Bauhaus fue la síntesis de toda creación artística en una *unidad*, la conjunción de todas las disciplinas artísticas y técnicas como indisociables elementos constitutivos de una nueva arquitectura, es decir, una arquitectura al servicio de una existencia vitalizada.

Tras la brutal interrupción del trabajo a la que nos obligó la guerra, surgió en todo hombre consciente la necesidad de cambiar. Cada uno ansiaba, desde su ámbito particular, poder superar la nefasta disociación entre la realidad y el espíritu.<sup>1</sup> La Bauhaus se convirtió en el punto de convergencia de esta voluntad.

En respuesta al manifiesto de constitución de la Bauhaus acudieron muchos jóvenes de talento, para entregarse, confiados en el futuro, a la ambiciosa tarea social de la escuela en tiempos de grandes privaciones económicas y fuertes ataques por parte de un entorno falto de comprensión. Paulatinamente, la Bauhaus fue encontrando su camino, sobreponiéndose a sus propios errores y siempre plena de vitalidad. En su lucha contra la concepción formalista vigente, poco a poco consumó su propia depuración.<sup>2</sup> Precisamente, las ideas que parecen unívocas y evidentes necesitan más tiempo para su realización debido a su origen radical, es decir raigal, que las hace válidas no sólo en un ámbito restringido, rápidamente asimilable, sino para la vida en su conjunto.<sup>3</sup> La Bauhaus se aplicó, con todos los métodos de interpretación conceptual y de comprensión sintética, a llegar al origen del problema de la creación y a divulgar con vehemencia sus conclusiones, a saber: ¡que la creación artística no debería ser un lujo espiritual o material, sino parte integral de la vida misma!; ¡que, además, la revolución del espíritu artístico aportó conocimientos elementales para una nueva creación, del mismo modo que la revolución técnica aportó las herramientas para su realización! Todo el esfuerzo se dirigió

#### Notas de los traductores

1. Véase más adelante, "Balance de la Nueva Arquitectura" (1934), páginas 374, nota 5.

2. *Ibidem*, páginas 375, nota 7.

3. Véase más atrás, "¿Dónde se tocan los ámbitos de creación del técnico y del artista?" (1926), página 241, nota 1.

## ¿Edificación baja, mediana o alta?

### Versión original

“Flach-, Mittel- oder Hochbau?”, conferencia pronunciada en el III CIAM, celebrado en Bruselas en noviembre de 1930. Publicada originalmente en: *Rationelle Bebauungsweisen* (Fráncfurt: Englert & Schlosser, 1931), páginas 26-47.



Mi ponencia del año pasado acerca de los fundamentos sociológicos para las viviendas mínimas urbanas deducía, a partir de la estructura interna de la actual familia de trabajadores industriales y de la progresiva socialización de las antiguas funciones familiares (relativas a la autoridad, la educación y la economía doméstica), la necesidad de establecer, en bloques de viviendas en altura, grandes organizaciones domésticas para la población industrial urbana.<sup>1</sup> El año pasado, el congreso decidió aplazar hasta el año siguiente el tratamiento más minucioso de esta cuestión crucial, puesto que ya se adentra en el campo urbanístico. En el orden del día de la edición de este año se ha incluido el muy controvertido tema ‘Edificación baja, mediana y alta’, es decir, la pregunta *¿qué alturas de edificación son racionales en la disposición urbanística de las viviendas populares?* Para aclarar el planteamiento de esta cuestión, parece oportuno circunscribir primero, con mayor precisión, el concepto ‘racional’. Corresponde al congreso oponerse de manera rotunda a esa concepción ampliamente extendida que identifica lo racional con lo económico. Racional significa literalmente ‘conforme a la razón’, de modo que en nuestro caso también comprende, junto a las exigencias económicas, sobre todo las psicológicas y sociales. Las premisas sociales de una política de vivienda saludable son indudablemente más importantes para la vida que las económicas, puesto que la economía en su sentido pleno es sólo un medio para alcanzar un fin, no un fin en sí mismo. Toda racionalización tiene sentido solamente si tiene por resultado *enriquecer la vida*, o sea, traducido al lenguaje de la economía, si conserva ese ‘bien’ precioso que constituyen las energías del pueblo.

La siguiente frase, extraída de las *Directivas alemanas para la construcción de viviendas* del año 1929, da cuenta de la concepción válida hoy en día acerca de cuál es la altura de los edificios que se considera conveniente en la edificación de viviendas urbanas:

Las viviendas deben disponerse en edificios que cumplan con las normas higiénicas actuales, y en especial deben garantizar una iluminación y ventilación suficientes. *La mejor respuesta*

### Notas de los traductores

1. Véase más atrás, “Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima (para la población industrial urbana)”

(1929), ponencia leída en el II CIAM (Fráncfurt, 1929). El presente es la ponencia presentada en el III CIAM (Bruselas, 1930). El tema debati-

do en esta ocasión fue el de los ‘modos racionales de edificación’ (*rationelle Bebauungsweisen*). De este escrito se publicaron varias versiones

(véase el anexo bibliográfico), algunas con anterioridad al citado congreso; algunas de ellas prescindieron de los tres párrafos introductorios.

## Versión original

“Funktionelle Baukunst”, escrito mecanográfico de las conferencias pronunciadas en Madrid, Bilbao y San Sebastián (noviembre de 1930), y Barcelona (marzo de 1932), Bauhaus Archiv, Berlín; la versión en español leída por Gropius, con múltiples anotaciones, está en el Gropius Archive, Houghton Library, Harvard University.

*Invitación a la conferencia de Walter Gropius en la Residencia de Estudiantes, Madrid, 5 de noviembre de 1930.*



¿Arquitectura funcional? ¿Qué debemos entender por ello? Intentaré dilucidar este concepto característico de la arquitectura actual. Pero, ante todo, querría excusarme por el atrevimiento de servirme de la lengua española sin tener de ella un dominio suficiente.<sup>1</sup>

Comenzaré por formular unas cuantas observaciones de principio que circunscriban mi punto de vista sobre la arquitectura, para luego precisar y reforzar estas ideas con una serie de imágenes.

A causa del tráfico mundial de los pueblos civilizados, de su intercambio comercial e intelectual y de la cada vez mayor libertad de circulación de los individuos sobre la Tierra –hemos vuelto a ser casi nómadas–, se ha producido una pérdida de las formas locales de expresión. La antigua diversidad de trajes típicos ha sido sustituida en el mundo civilizado por una misma forma de expresarse en la vestimenta que, sin excluir variaciones formales según el temperamento de cada individuo y de cada nación, muestra una concordancia fundamental. La creciente semejanza de los procesos

## Notas de los traductores

1. Gropius leyó una versión de la conferencia traducida al español. El presente texto es una nueva traducción realizada a partir del original alemán, algo más extensa que las publicadas hasta el momento. Esta nueva traducción subsana algunos errores y permite además reconocer los pasajes tomados de otros textos recogidos en este volumen. Pese a la pérdida semántica, hemos mantenido en el título la traducción de *Baukunst* (no *Architektur*) por ‘arquitectura’. El párrafo introductorio del manuscrito original alemán fue ampliado y adaptado para la conferencia pronunciada por Gropius en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

En las revistas *Arquitectura* de Madrid y Montevideo, los cambios quedaron documentados en 1931 con las siguientes palabras: «Señores y señoras: es para mí un gran placer el dirigirme a ustedes, tanto más que esto sirve para

reanudar el contacto que con España he tenido y que no he podido volver a iniciar hasta ahora. Este placer ha sido al mismo tiempo perturbado por el embarazo y atrevimiento que para mí supone el dirigirme a ustedes en el idioma castellano, cuya práctica he tenido que abandonar hace bastante tiempo a pesar mío. Antes de empezar mi conferencia quiero expresar a ustedes, así como a la comisión organizadora de este acto, mi sincero agradecimiento.»

Esta introducción fue sustituida en la versión publicada ese mismo año en Buenos Aires en la revista *Sur* por el siguiente párrafo: «La arquitectura antigua europea está agobiada por las tradiciones hasta tal punto que, debido al desarrollo gigantesco de la técnica moderna, ha perdido su valor. Estas tradiciones son, en más de un caso, un lastre para el arquitecto creador europeo. En este sentido, América es más afortunada. Sin encontrar obstáculos por

el desarrollo propio de estilos tradicionales, se siente hoy más libre para crear con rapidez y sin reservas una nueva época de arquitectura suya. Esto en el supuesto de que tenga valor para prescindir decisivamente del *imported from Europe*, es decir, de la sombra de estilos que perdieron su frescura y su razón de ser, y sea capaz de desarrollar al mismo tiempo las formas arquitectónicas de las raíces y las funciones del Nuevo Mundo. Por eso voy a hablar de la ‘arquitectura funcional’.»

La versión aparecida ya en 1935 en la revista *ARQUITECTURA* de Santiago de Chile, si bien coincide con la publicada en Madrid y Montevideo en 1931, prescindió de todo párrafo introductorio.

Finalmente, en la revista colombiana *Ingeniería y Arquitectura* se publicaron en 1939 varios extractos de la versión de *Sur*, que se presentó como traducción especial de Darío Achury Valenzuela.

Versión original  
 “Neue Wohnhochhaus-Projekte”, *Das Werk* (Berna),  
 1931, páginas 121-128.

Las minuciosas investigaciones sobre la ‘edificación baja, mediana o alta’ que presenté en el III Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), celebrado en Bruselas en octubre de 1930, me llevaron a la siguiente conclusión:

Para la elección de la forma residencial del urbanita resulta decisivo el máximo provecho que pueda obtener. Éste depende de las preferencias, la profesión y el bolsillo de cada uno.

– La vivienda en *edificación baja con jardín* ofrece mayor tranquilidad y recogimiento, además de la posibilidad de descansar y salir al jardín propio; asimismo, facilita la vigilancia de los niños. Como vivienda mínima no es rentable: resulta cara y requiere más tiempo en su mantenimiento, implica largos trayectos de acceso y hace sedentarios a sus habitantes.

– La vivienda en un *gran edificio en altura* garantiza trayectos de acceso cortos, equipamientos centralizados que ahorran tiempo y dinero para el mantenimiento y para los estímulos sociales; a cambio, dificulta la vigilancia de los niños fuera de la vivienda como consecuencia de las distancias verticales. Como vivienda mínima es económica y favorece el espíritu cívico.

– El *edificio de viviendas de mediana altura* (de hasta cuatro plantas habitables de altura) tiene la desventaja de contar con distancias demasiado reducidas entre los bloques, un soleamiento más escaso, zonas verdes demasiado pequeñas y apenas acceso directo al exterior.

Por el contrario, *el bloque de viviendas de gran altura* está mucho mejor ventilado y soleado, y más separado, además de garantizar un máximo de zonas verdes, en las que sobre todo los niños pueden dar rienda suelta sin impedimentos a su impulso de jugar y hacer ruido. Además, esta forma residencial es económica en relación con el reparto de gastos y con las instalaciones centrales sanitarias y de mantenimiento doméstico.

Sus ventajas son decisivas para la ciudad saludable. La edificación baja no es entonces la panacea. Su consecuencia lógica sería la disolución y negación de la ciudad. ¡Nuestro objetivo es la *descongestión* de la ciudad, no su *disolución*!

## Versión original

“Das wachsende Haus”, en Martin Wagner, *Das wachsende Haus: ein Beitrag zur Lösung der städtischen Wohnungsfrage* (Berlín y Leipzig: Deutsches Verlagshaus Bong, 1932), páginas 65-68.



La fabricación de casas de cobre en una línea de montaje, implantada originalmente por los talleres de cobre y latón Hirsch a partir de una patente de Förster y Krafft, ha sido perfeccionada por mí en sus aspectos técnicos y operativos –contando para ello con la ayuda de numerosos ensayos e informes realizados por organismos públicos e institutos científicos–, hasta alcanzar la viabilidad comercial.

La idea de la industrialización en la construcción de casas –que expuse por vez primera en un folleto de 1910<sup>1</sup> ha sido rebatida en múltiples ocasiones desde entonces. Hoy, finalmente, se hace realidad la producción, en talleres permanentes, de casas fabricadas en serie, por piezas, a partir de las cuales componer tipos variables como en un gran kit de construcción.

Las *ventajas* de estas casas estándar ensamblables, de fabricación en talleres permanentes, son las siguientes:

- *Ningún periodo de secado*, debido a que se ha eliminado toda la humedad de la construcción, ya que las piezas fabricadas en talleres simplemente se montan en la obra.
- *Reducción del peso* de las piezas constructivas; por tanto, agilidad en el montaje.
- *Independencia de la estación del año y las inclemencias climáticas*, a consecuencia del método de montaje.
- *Reducción de los gastos de mantenimiento* de la obra terminada, debido a la alta calidad de los materiales de construcción, que resultan económicos gracias a su uso estandarizado.
- *Precio estándar fijo según catálogo*, sin recargos posteriores.
- *Plazo de entrega breve* y de fácil cumplimiento.

Estas *construcciones* se han *ensayado* y perfeccionado continuamente en numerosas casas habitadas. *La producción se realiza* en cadena en un taller especialmente preparado, con maquinaria para la fabricación en serie, de tal modo que se puedan mover y despachar paredes de hasta 6 metros de largo y un piso de altura, con puertas y ventanas con los vidrios ya colocados, totalmente listas a falta tan sólo de la pintura interior. Esto sólo es posible debido a que *1 metro cuadrado de pared exterior totalmente acabado pesa sólo 15 kilogramos*, a pesar de la elevada capacidad de aislamiento

## Notas de los traductores

1. Véase más atrás, “Programa para la constitución de una sociedad limitada para la construcción de casas sobre una base artística unitaria” (1910), páginas 101-114.

## Versión original

“Die Überschneidung”,  
*Berliner Börsenkurier* (Berlín), 1 de enero de 1933, suplemento 2, página 2.

## I

Me *acuerdo* de una estupenda ocurrencia fílmica, con la cual comenzaba la película *La calle*, proyectada hace años.<sup>1</sup> Un matrimonio está sentado en el cuarto de estar. La mujer se levanta, se aproxima a la ventana y dirige la mirada a la calle gris de la gran ciudad, con su tráfico ruidoso y su hervidero de gente. Un poco más tarde se le une el hombre, y vemos cómo la misma calle que habíamos visto antes con los ojos prosaicos de la mujer se transforma de un modo irreal. Formas estridentes, vitalidad aumentada, visión enfática y categórica de una actividad vertiginosa y apresurada, de un tráfico tumultuoso y perturbador. En síntesis: experimentamos la *impresión* que tiene de la realidad el cerebro receptivo y visionario de un hombre creativo. Experimentamos, pues, lo esencial de la realidad observada, en una fascinante intensificación.

De golpe, se aclara la situación entre ambas personas. Creemos sentir cuán insuperable es el abismo que les separa, qué pocas esperanzas hay de llegar a un acuerdo, cuando lo que para una persona es una cotidianidad banal, para la otra es una vivencia apasionante.

En este punto, la película muestra algo que no puede conseguirse de modo tan impresionante con ningún otro medio de representación. No es necesario hacer el esfuerzo de trasladarnos a la imaginación de otro hombre, sino que nos identificamos con él, vemos literalmente con sus ojos.

## II

En una de sus películas, Buster Keaton se encuentra en la situación típica del hombre perseguido y agobiado por todos.<sup>2</sup> En el momento del peligro más acuciante, cuando ya no se le ofrece ninguna salida, se ve al protagonista, tras un breve instante de la más intensa concentración, desaparecer súbitamente atravesando de un salto a uno de sus perseguidores, con lo que el público respira aliviado ante este desenlace perfectamente natural y convincente.<sup>3</sup>

Esta repentina interpolación de lo irreal en una película, por lo demás, realista, esa posibilidad de que lo imposible se presente ante la fuerte presión del peligro más acuciante arrebató al público y provoca un sentimiento de desenfado liberador.

## Notas de los traductores

1. Se trata de *Die Straße* (1923), un filme dirigido por Karl Grune.

2. Gropius hace referencia a una escena del largometraje *Sherlock Jr.* (1924), dirigido por el propio Buster Keaton.

3. En realidad, Keaton desaparece saltando a través de una vendedora de corbatas situada al fondo del callejón sin salida.

## Versión original

“Das Haus der Neuen Linie”, *Die neue Linie* (Leipzig), enero de 1933, página 11.



László Moholy-Nagy, portada del número de la revista que incluía el texto de Gropius.



## Notas de los traductores

1. El presente escrito acompañaba la publicación de la casa unifamiliar proyectada por Gropius a petición de la revista ilustrada *Die neue Linie* (Leipzig y Berlín, 1929-1943). A modo de introducción, la redacción aclaraba: «El deseo de vivir sobre suelo propio, en la casa propia, ha prendido entre mucha

¡La nueva vivienda debe poner en valor al hombre mismo!<sup>1</sup>

Debe adaptarse a sus necesidades y hacer posible, gracias a una atmósfera dinámica y distendida, una vida desinhibida y natural; debe fortalecer la autoestima de sus habitantes, así como lograr la consonancia de cuerpo y alma.

El efecto de la nueva casa –que se corresponde con nuestra vida actual– se alcanza mediante la forma sencilla y clara, mediante la medida armónica de todos los elementos arquitectónicos, mediante paredes abiertas que permiten la máxima entrada de luz, y mediante la belleza y solidez de sus materiales. La nueva vivienda ya no pretende ser, como antes, una fortaleza, un monumento inerte con costosas fachadas concebidas para la representación, sino una casa soleada, flexible, que nos ahorre trabajo y que resulte económica y del máximo valor utilitario para satisfacer las necesidades espirituales y materiales de sus habitantes.

El requisito más importante –y tal vez el más difícil de comprender para los legos– es el estudio pormenorizado de las plantas. Una buena planta se caracteriza por una división clara y con visión de conjunto de las zonas de estar, de dormir y de servicios; por unas circulaciones cortas que permitan ahorrar tiempo en la vivienda; por el buen soleamiento de cada una de las habitaciones; y por las proporciones armónicas de cada uno de los espacios, de lo cual depende en gran medida el bienestar. Hoy en día, la prioridad no es el valor de representación, sino el de habitabilidad de la casa. Dicha habitabilidad depende de la capacidad del constructor de la casa para lograr reducir a un mínimo las dificultades de la vida cotidiana y de hacer posible un modo de habitar cómodo, práctico y bello, con el mejor aprovechamiento del espacio, de los materiales y de los recursos. Si bien el objetivo último no consiste en un funcionamiento razonable y sin impedimentos de la vida cotidiana,

gente en la actualidad. ¡Abandonar la condición de inquilino es hoy el lema, sobre todo para las madres, los padres y los niños! Antes eran los adinerados quienes se construían una villa. Hoy se trata de construir viviendas para la clase media, que sean económicas y que respondan a nuestras necesidades residenciales actuales. *Die neue*

*Linie* ha contactado con algunos de los arquitectos alemanes más vitales, que lideran actualmente el sector de la construcción de viviendas: Otto Bartning, Walter Gropius, los hermanos Luckhardt, Hans Poelzig y Fritz Schopohl. Estos arquitectos han realizado una serie de proyectos de casas cuyo precio oscila entre los 10.000 y los

30.000 marcos, y han concebido las plantas de modo que ofrezcan soluciones tipo a los requisitos más diversos. Sin embargo, las casas pueden adaptarse con facilidad a los deseos particulares del propietario. Se muestran aquí y en las siguientes entregas de la revista algunos de los mejores ejemplos de buenas casas unifamiliares.»

## Versión original

“Bilanz des Neuen Bauens”, manuscrito de una conferencia pronunciada en Budapest el 5 de febrero de 1934, y más tarde en Praga y Zúrich, Bauhaus Archiv. Publicado en *Technische Rundschau* (Berna), 30 de noviembre de 1934, páginas 1-3 y 26-28.

Si como arquitecto en ejercicio –cuya tarea primordial es construir– me atrevo aquí, en el marco de la ‘Asociación de los amigos de la nueva arquitectura’, a hacer este *balance de la nueva arquitectura*, es tan sólo porque desde hace veinticinco años estoy inmerso, con mi propia obra, en las luchas culturales, experimentando todos los altibajos.<sup>1</sup>

Ahora ya podemos aportar pruebas de que las manifestaciones de la nueva arquitectura se desarrollaron, lógica e indefectiblemente, como consecuencia de las condiciones espirituales, sociales y técnicas de la época; no emanaron de los caprichos presuntamente modernos de unos cuantos arquitectos ávidos de novedad. Fue necesario un cuarto de siglo de serias y profundas luchas para que surgiese la nueva forma arquitectónica, que tan numerosas y fundamentales modificaciones exhibe en su estructura con respecto al pasado.

Pero en esta época de agitación política en Europa, aflora con especial intensidad la confusión de las ideas acerca de esta ‘nueva arquitectura’. Es un hecho que el propio fenómeno formal que nosotros, los arquitectos modernos, llamamos la ‘nueva arquitectura’ ha recibido en los distintos países calificaciones completamente contradictorias entre sí. Por eso, para los legos no está claro que se trate siempre de la misma cosa cuando en Alemania se habla del ‘bolchevismo arquitectónico’; en Rusia, del ‘estilo occidental burgués’; y en Italia, del ‘estilo fascista oficial’. Así, en una carta abierta a los prefectos de Milán, con ocasión de la Trienal celebrada en la primavera de 1933, el ministro de Cultura ensalzaba desde Roma con estas palabras la misma cosa que en algunos círculos alemanes se describe como ‘bolchevismo’: «La llamada ‘arquitectura racionalista’ del siglo xx ya no debe combatirse, sino más bien considerarse *el* estilo fascista moderno.» Mientras tanto, en Rusia se ha vuelto a las fachadas con columnas y a los motivos clasicistas. Por así decirlo, el fascismo construye hoy en estilo bolchevique; y el bolchevismo, en estilo fascista. Entonces, ¿quién tiene razón? El espíritu de la ‘nueva arquitectura’, ¿es fascista o bolchevique? Plantear esta cuestión resulta, naturalmente, engañoso, ya que en *todos* los países cultos –con independencia de cuál sea el signo político en uno u otro– se ha ido produciendo paulatinamente un avance de la arquitectura. De hecho, los mismos grados de desarrollo de la arquitectura que el observador puede descubrir en los distintos

## Notas de los traductores

1. Gropius pronunció esta conferencia en Budapest por invitación de Farkas Molnár, antiguo estudiante de la Bauhaus e integrante de la Sociedad de Arquitectos de Hungría, con motivo de un encuentro de miembros de los CIAM. En el marco de este acto se mostraron fotografías de las principales obras de Gropius, en una exposición que también incluyó trabajos de Le Corbusier. Gropius volvió a pronunciar la conferencia pocos días más tarde en Praga y lo haría nuevamente en octubre de 1934 en Zúrich, ya de camino a su exilio en Inglaterra. El crítico Peter Meyer reseñó la conferencia en *Das Werk* (Basilea), 1934, volumen 21, número 11, página 22.

## Anexo bibliográfico

La presente relación de textos redactados por Walter Gropius con anterioridad a su emigración a Inglaterra (1934) y a los Estados Unidos (1937) reúne una amplia selección de varios tipos de documentos: incluye libros, artículos en prensa y en revistas profesionales, manuscritos de conferencias y discursos, así como las memorias descriptivas de algunos proyectos. Considerando que son éstos los textos que constituyen el núcleo del corpus teórico de Gropius, se han dejado de lado tanto las publicaciones de sus proyectos como su riquísimo epistolario, aun cuando no son ni mucho menos ajenos a consideraciones de índole teórica. Con este criterio se ha revisado el legado de Gropius en el Bauhaus Archiv (BHA) de Berlín y en el Gropius Archive (GA) de la Houghton Library de la Harvard University, las dos principales colecciones de manuscritos originales.

Además, se han tenido en cuenta varias bibliografías contenidas en publicaciones sobre Gropius. Es el caso de la lista recogida en el anexo de la monografía que le dedicó Sigfried Giedion en 1954. Se trata de una selección realizada por Ise Gropius, su segunda esposa. Ella misma la completaría dos décadas más tarde, tras el fallecimiento de su marido, en colaboración con William B. O'Neal, hasta entonces el principal bibliógrafo de Gropius. Cabe destacar igualmente la bibliografía compuesta por Sergio Polano para la versión italiana de la monografía de Winfried Nerdinger (1988).\*

Dada la dispersión del legado de Gropius, el presente anexo bibliográfico se ha recopilado sin pretensión de exhaustividad. El objetivo ha consistido en poner a disposición de los estudiosos hispanohablantes un conjunto de referencias que, ordenadas cronológicamente, permitan apreciar la recurrencia y la renovación de los temas que ocuparon a Gropius en sus reflexiones teóricas, así

\* Véanse:

– Sigfried Giedion, *Walter Gropius: l'homme et l'œuvre* (París: Albert Morancé, 1954), páginas 237-240.

– Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus* (Turín: Einaudi, 1951); primera versión en español: *Walter Gropius y el Bauhaus* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1957), páginas 155-161.

– Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus, 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin* (Bramsche: Verlag Gebrüder Rasch & Co., 1962); versión española: *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933* (Barcelona, Gustavo Gili, 1975).

– William O'Neal (edición), "Bibliography of writings by and about Walter Gropius", *The American As-*

*sociation of Architectural Bibliographers, Papers* (Charlottesville), volumen 3, 1966.

– Ise Gropius y William O'Neal, "A supplement to the bibliography of Walter Gropius", *The American Association of Architectural Bibliographers, Papers* (Charlottesville), volumen 9, 1972.

– Reginald Isaacs, *Walter Gropius: der Mensch und*

*sein Werk* (Berlín: Gebrüder Mann Verlag, 1985), tomo II, páginas 1248-1256.

– Hartmut Probs y Christian Schädlich, *Walter Gropius: ausgewählte Schriften* (Berlín: Verlag für Bauwesen, 1987).

– Sergio Polano, "Gli scritti", en: Winfried Nerdinger, *Walter Gropius: opera completa* (Milán: Electa, 1988), páginas 245-249.

*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 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 Contratado Doctor 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



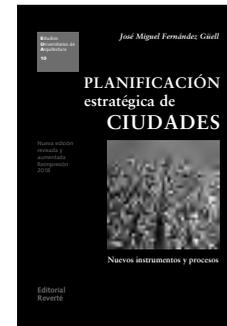
13

2



6

10



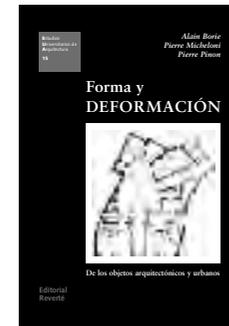
14

3



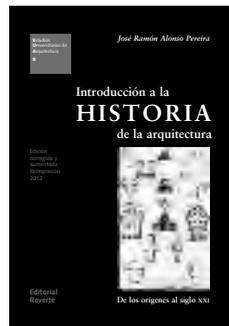
7

11



15

4



8

12



16

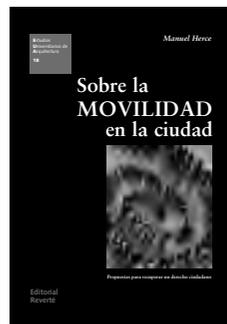
17



*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)

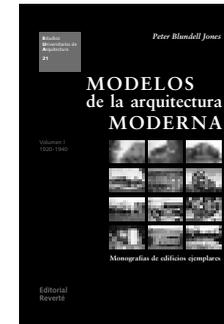
20



*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

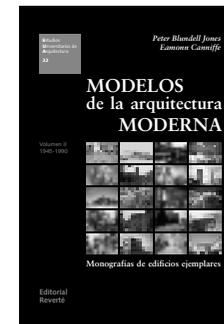
21



*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)

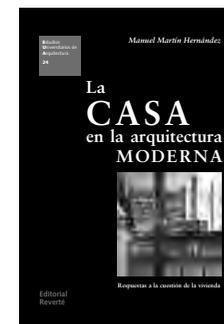
23



*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

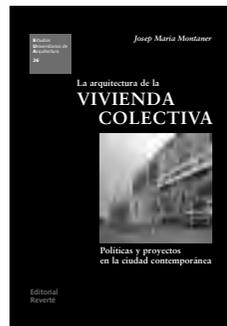
29



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

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

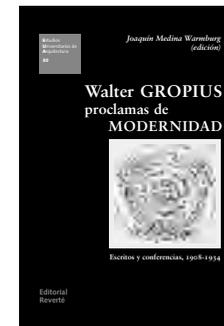
26



*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

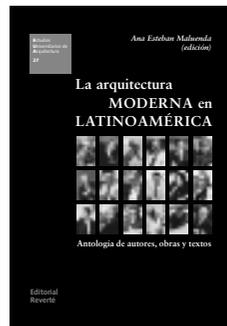
30



*Joaquín Medina Warmburg*  
**Walter Gropius, proclamas de modernidad**  
Escritos y conferencias, 1908-1934

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

En preparación:

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

Alan Powers  
**La arquitectura moderna en Gran Bretaña**

Este libro, compuesto con tipos  
Sabon (de Jan Tschichold, 1964) y  
Syntax (de Hans Eduard Meier, 1969),  
se imprimió en Pamplona,  
el mes de **marzo del año 2018**,  
en los talleres de Rodona.

# Walter Gropius proclamas de modernidad



Este libro reúne los principales escritos en los que Walter Gropius expresó sus ideas y motivaciones antes de su emigración a Inglaterra en 1934. Su lectura ofrece hoy visiones diferenciadas de su obra, pero también de la arquitectura moderna en general.

Por sorprendente que pueda parecer, Gropius es en la actualidad, y en el ámbito cultural de habla hispana, una figura tan paradigmática como poco conocida, al menos en lo tocante a sus presupuestos teóricos e ideológicos. Hasta la fecha, muy pocos de sus textos se habían traducido al español –casi siempre los mismos y casi siempre en versiones parciales–, lo cual generó ideas equivocadas con respecto a su ideario y a su bagaje intelectual.

Esta lectura parcial provocó obstinados malentendidos, cuando no interpretaciones interesadamente equívocas, y en todo ello se basaron tanto la admiración incondicional como el rechazo ciego.

Valgan como ejemplo las variadas reacciones que suscitó su presunta radicalidad ‘racionalista’, una condición unívoca que él mismo siempre desmintió desde sus convicciones vitalistas. Lo mismo vale para su ‘internacionalismo’ programático, pues, lejos de propugnar un universalismo transnacional, en sus escritos Gropius incluyó siempre la cualidad nacional de la nueva arquitectura. Asimismo, la ‘funcionalidad’ postulada por Gropius no respondía a un enfoque utilitarista, sino que implicaba una dimensión trascendente que la emparentaba con la noción de ‘tradicición’.

Uno de los objetivos de este libro es justamente precisar tanto estos tres conceptos (racionalidad, internacionalidad y funcionalidad) como algunas otras ideas centrales de lo que se ha dado en llamar la ‘modernidad’.

El prólogo es obra de Simón Marchán Fiz, catedrático emérito de Estética y Teoría de las Artes, y pionero en la traducción y divulgación de las ideas modernas, entre ellas las de Gropius, en el mundo de habla hispana.

JOAQUÍN MEDINA WARMBURG (Cádiz, 1970) es arquitecto y doctor en Teoría de la Arquitectura por la Universidad Politécnica de Aquisgrán y ha ejercido la docencia en universidades europeas y americanas; de 2011 a 2015 fue titular de la Cátedra Walter Gropius del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) en Buenos Aires; recientemente ha sido investigador y profesor invitado en el Instituto de Tecnología de Karlsruhe y en la Universidad de Princeton; sus estudios abarcan la arquitectura y el urbanismo de los siglos XIX y XX, y en concreto los fenómenos de intercambio característicos de las culturas modernas; sobre estas cuestiones ha publicado el libro *Projizierte Moderne* (Fráncfurt: Vervuert, 2005).

*Ilustración de cubierta:* diagrama del plan de estudios de la Bauhaus de Weimar, 1922.



**Editorial Reverté**

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

