Documentos de
Composición
Arquitectónica
4

Henry-Russell Hitchcock

La arquitectura MODERNA

Romanticismo y reintegración

Editorial
Reverté

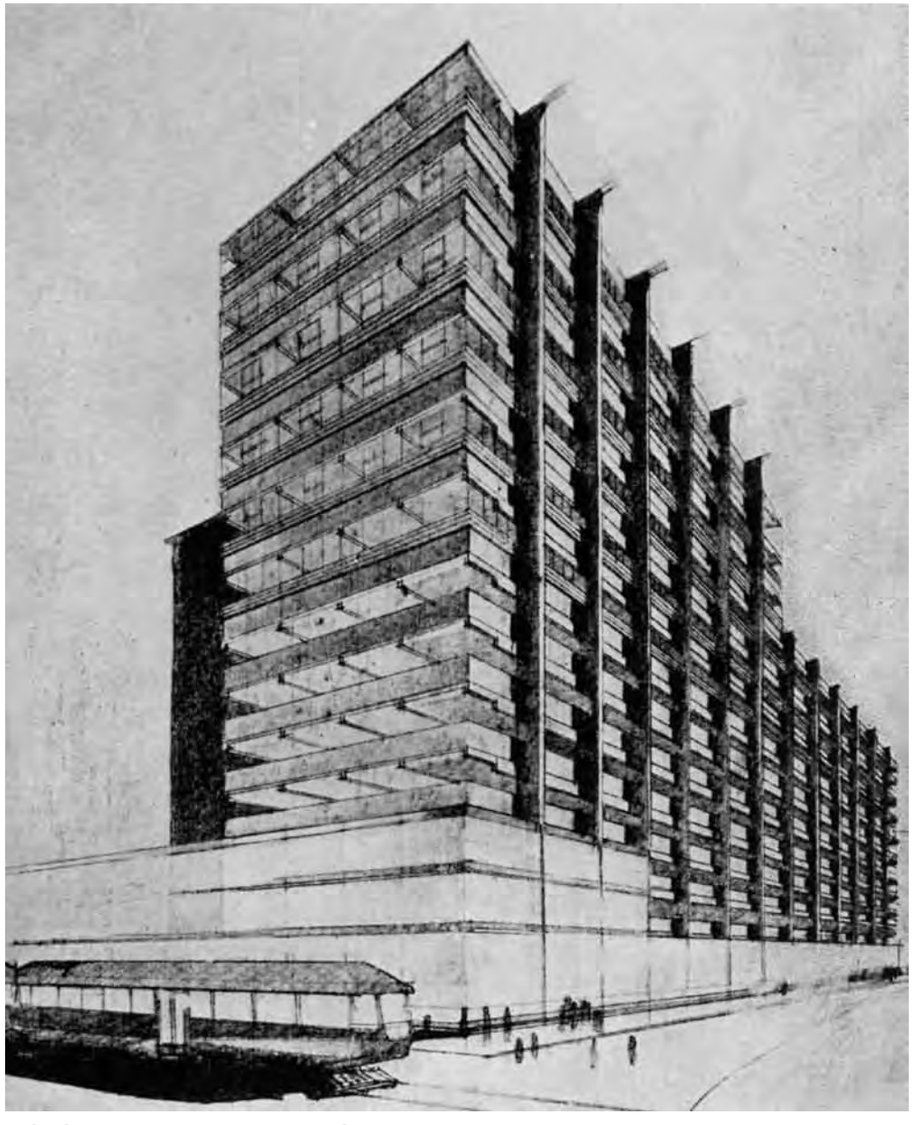
Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Documentos de
Composición
Arquitectónica

4

La ARQUITECTURA MODERNA

Colección dirigida
por Jorge Sainz



Richard Neutra, proyecto para un rascacielos, 1927.

Documentos de
Composición
Arquitectónica

4

Henry-Russell Hitchcock

La ARQUITECTURA MODERNA

Romanticismo y reintegración

Prólogo
Emilia Hernández Pezzi

Epílogo
Macarena de la Vega

Traducción
Raúl Izquierdo Moreno

Revisión y edición
Jorge Sainz

Editorial Reverté

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

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

Edición original:
Modern architecture: romanticism and reintegration
Nueva York: Payson & Clarke Ltd., 1929

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2015
Isbn: 978-84-291-2304-3

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

Editorial Reverté, S. A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189
Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*
Depósito Legal: B 27006-2015
Impresión: Gráficas Palermo, Madrid
1432

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 27006-2015
Isbn: 978-84-291-2304-3
Cdu: 72.036
Autor personal: Hitchcock, Henry-Russell (1903-1987)
Título uniforme: [*Modern architecture: romanticism and reintegration.* Español]
Título: La arquitectura moderna : romanticismo y reintegración / Henry-Russell Hitchcock ; prólogo, Emilia Hernández Pezzi ; epílogo, Macarena de la Vega ; traducción, Raúl Izquierdo Moreno ; revisión y edición, Jorge Sainz
Edición: 1ª edición
Publicación: Barcelona : Reverté, 2015
Descripción física: 316 p. : il., plan. ; 24 cm
Bibliografía: Bibliografía: p. [277]-281. Índice
Nota al título y menciones: Traducción de *Modern architecture: romanticism and reintegration*
Encabezado materias: Historia de la arquitectura – Siglo xx
Encabezado materias: Arquitectura moderna

Índice

Prólogo
Historia e historias del Movimiento Moderno 7

Introducción 23

Parte i: La era del Romanticismo
1 El primer medio siglo: 1750-1800 31
2 La primera generación 45
3 La segunda generación 61
4 Ingeniería y construcción 69
5 El historicismo medieval 81
6 La arquitectura del futuro: 1857 95

Parte ii: La Nueva Tradición
7 La transición 105
8 La esencia 119
9 Los Estados Unidos 131
10 Holanda 149
11 Austria y Alemania 161
12 Francia, Escandinavia y otros países 173

Parte iii: Los Nuevos Pioneros
13 Hacia una nueva arquitectura 187
14 Francia 197
15 Holanda 211
16 Alemania 225
17 Otros países 235
18 La arquitectura del futuro: 1929 247

Apéndice 261
Nota bibliográfica 277
Índice alfabético 283

Epílogo
El legado de Henry-Russell Hitchcock 299

Sobre esta edición

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

Prólogo

Historia e historias del Movimiento Moderno

Emilia Hernández Pezzi

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

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

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

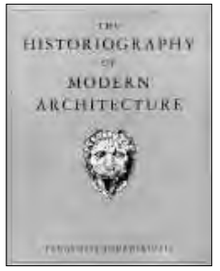
En cambio, *Modern architecture* no tuvo la misma suerte, pues se publicó en un momento de formulaciones rápidas que reclamaban consignas fácilmente comprensibles, un momento en el que las ideas se fraguaban al mismo tiempo que la práctica y cuyo gran objetivo –muy ajeno al de Hitchcock en el texto que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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

6. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius* (Londres: Faber & Faber, 1936); versión española: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Infinito, 1958; traducción de Odilia E. Suárez y Emma Gregores).

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

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

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

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

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

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

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

A la memoria de
Peter van der Meulen Smith

Introducción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

mejor relacionada con el resto de la iglesia, también flamígera, que las restauraciones supuestamente concienzudas llevadas a cabo en el siglo XIX en algunas importantes iglesias medievales. Por el contrario, hay un marcado contraste entre la nave románica y el coro flamígero de la iglesia abacial del Mont Saint-Michel (figura 0.2). Casi igual de considerable es la incongruencia de la capilla de estilo gótico perpendicular de Enrique VII con el coro gótico de la abadía de Westminster.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

París, 15 de enero de 1929.

Parte I

La era del Romanticismo

Capítulo 1

El primer medio siglo: 1750-1800

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

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

Gothic Architecture,
improved by
Rules and Proportions.
In many Grand
DESIGNS
of
Columns, Doors, Windows, Chimney-Pieces,
Arcades, Colonades, Porticos, Umbrellos,
Temples, and Pavilions &c.
with
Plans, Elevations and Profiles,
Geometrically explained.
By B. & T. Langley.
London:
Printed for Jno. Millan, near Whitehall.
1742.

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

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

Capítulo 2

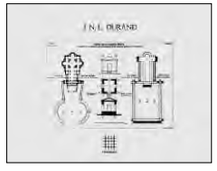
La primera generación

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

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

taine fueron de los primeros autores que publicaron una selección general de construcciones italianas de los siglos XV y XVI. Otro libro suyo, publicado en 1812, trataba principalmente de los ejemplos más recientes y elaborados. Lo siguió en 1815 *Architecture toscane*, de Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, en el que el énfasis se ponía naturalmente en los grandes monumentos del siglo XV.[1] Pero incluso antes de esto, en el *Précis de leçons d'architecture,* publicado por Jean-Nicolas-Louis Durand en 1802, gran parte de los principales rasgos estructurales y de las composiciones de fachada se basaban en obras italianas de la máxima sencillez.[2] Muchas eran incluso claramente rústicas o de carácter medieval, aunque todas eran estrictamente simétricas. Durand presentaba también proyectos de estilo completamente italiano para diferentes tipos de edificios, con frecuencia sin utilizar los órdenes. Sólo sus proyectos más monumentales y suntuosos, para palacios reales y demás, estaban en consonancia con la estricta revitalización de la Antigüedad. Hacia 1827, esta nueva influencia estaba tan extendida y aceptada en la arquitectura doméstica que la mayoría de los alzados que Urbain Vitry publicó en *Le propriétaire architecte,* generalmente de proyectos ya ejecutados, estaban claramente marcados por ella.[3] Menos cierto es en el caso de los edificios de viviendas ya construidos y de otros edificios que Louis-Marie Normand publicó en su libro *Paris moderne* en 1837, fecha en la que habían aparecido aún más documentos de primera mano.[4]

Todo este italianismo apenas modificó la severidad melancólica que se había ido desarrollando en Francia incluso antes de la Revolución. El otrora Séminaire Saint-Sulpice de París, un monumento refinado y característico que inició Étienne-Hippolyte Godde en 1820, es extraordinariamente austero, sobrio y está desprovisto de cualquier decoración más allá del almohadillado de los muros y los arcos de los huecos inspirados en Donato Bramante. Como muchas de las manifestaciones de la era del Romanticismo previas a la aceptación del eclecticismo de gusto a mediados del siglo XIX, el Renacimiento-Renacimiento fue, durante mucho tiempo, fundamentalmente una formación de la visión, una ampliación de la capacidad de aprecio. Sus mejores resultados en Francia están, en cierto modo, en algunas de las láminas de Durand, y en esos diversos *recueils* posteriores, desprovistos de la seriedad arqueológica de Percier y Fontaine o Grandjean de Montigny y que en lugar de los principales monumentos de Florencia y Roma ofrecían innumerables y delicados



1. Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny y Auguste-Pierre Famin, *Architecture toscane, ou palais, maisons, et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés* (París: Chez les auteurs, 1806).

2. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* (París: edición del autor, 1802-1805); versión española en: *Compendio de lecciones de arquitectura: parte gráfica de los cursos de arquitectura* (Madrid: Pronaos, 1981).

3. Marie Joseph Urbain Vitry, *Le Propriétaire architecte, contenant des modèles de maisons de ville et de campagne, de fermes...* (París: Audot, 1827).

4. Louis-Marie Normand, *Paris moderne: ou Parallèle d'hôtels, maisons particulières et à loyers construites dans les nouveaux quartiers de la capitale et dans ses environs depuis Napoléon Ier jusqu'à Napoléon III* (París: Normand, 1834-1857).

grabados de construcciones rurales. Estas últimas son tan auténticamente románticas que es difícil que pudiesen haber existido tal como aparecen dibujadas. Especialmente en el caso del magnífico libro de François-Léonard Seheult,[5] parece que se trata de arreglos arquitectónicos sobre temas italianos, hechos por *picturesque travellers,* aquellos 'viajeros pintorescos'. Sin embargo, al no haberse construido nunca, difícilmente pueden constituir una arquitectura real.

El Renacimiento-Renacimiento tuvo sus consecuencias tanto en Italia como en Francia desde principios del siglo XIX. Sin embargo, a Inglaterra y Alemania llegó algo más tarde, y no tuvo verdadera importancia hasta que el historicismo clásico estaba ya en decadencia. Es más, incluso entonces estaba más asociado a los inicios del eclecticismo de gusto o los neomedievalismos. Sin embargo, los arquitectos ingleses y alemanes se vieron desde el principio algo menos controlados que los franceses por las rígidas fórmulas clásicas. Los mejores monumentos también estaban más libres de la aridez y la grandiosidad fría a la que los franceses habían sucumbido habitualmente ya incluso antes de la Revolución. Los más refinados eran además de estilo ligeramente ecléctico y considerablemente racionalista; por consiguiente, podría considerarse que de hecho anticiparon la arquitectura de la Nueva Tradición.

La tragedia particular de la era del Romanticismo es que sus mejores monumentos o bien no se construyeron como arquitectura (puentes, por ejemplo, y salas de exposiciones); o bien eran de altísima calidad debido a la prolongación de la tradición barroca; o bien alcanzaron la dignidad de una creación verdaderamente nueva al avanzar hacia esa manera de hacer racionalista del eclecticismo de estilo, que no apareció de manera definitiva hasta los últimos años del siglo XIX. Por tanto, es prácticamente cierto que no hubo una gran arquitectura enteramente romántica como tal.

Al periodo posterior a 1800 no le faltaron numerosos monumentos interesantes que no podrían haberse construido en ninguna otra época, pero con demasiada frecuencia siguen siendo, al igual que los 'caprichos' (*fabricks*) que marcaron el inicio del Romanticismo, más significativos por su capacidad de ilustrar nuevos puntos de vista que por su esencia intrínseca. Con toda seguridad, resulta menos desalentador leer sobre su construcción, extraordinariamente mezquina, que observarla. Con la excepción de un grupo limitado de obras de arquitectos de gran talento, sus virtudes se aprecian mejor, por tanto, en esos libros ilustrados con grabados a línea, aguatintas y litografías, que en la realidad. Los artistas que las reproducían sin duda eran capaces de dar una deliciosa pátina a unos muros y detalles que el tiempo sólo iba a estropear (véanse las figuras 2.2 y 4.3); además, podían controlar la naturaleza mucho más que el arquitecto, por muy paisajista que éste fuese. En realidad, incluso esas exageradas colecciones de utilitarismo romántico, neveras egipcias y establos suizos no resultan del todo absurdas cuando

5. François-Léonard Seheult, *Recueil d'architecture, dessiné et mesuré en Italie dans les années 1791, 92 et 93* (París: Bance Aîné, 1821).

Capítulo 3

La segunda generación

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

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

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

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

3.1. *Biblioteca Sainte-Geneviève, París, obra de Henri Labrouste, 1843-1850.*

mento de calidad excepcional. La severidad del exterior se atenúa con algunos ornamentos fríos y elegantes del tipo conocido, de manera bastante extraña, como *néo-grec,* 'neogriego' (figura 3.1). Sin embargo, poco podía deslumbrar el racionalismo en una fachada de mampostería, envolvente de una planta sencilla y funcional. Lo realmente significativo era el interior, con dos naves cubiertas con bóvedas de cañón apoyadas sobre piezas de hierro. Aún más notable era el tratamiento que Labrouste dio a la sala de lectura de la Bibliothèque Nationale: cubrió un gran espacio con nueve cúpulas de cerámica vidriada apoyadas en un esqueleto de hierro que descansaba sobre cuatro esbeltos soportes metálicos. Sin embargo, aunque los detalles de estos interiores no tienen ni el encanto ni la sobriedad de la fachada de la biblioteca de Sainte-Geneviève, eran los primeros ejemplos importantes del uso del metal en la arquitectura; ofrecían una demostración brillante de que el racionalismo podía volver a ser creativo –como había ocurrido la generación anterior en Inglaterra y Alemania– y no meramente crítico con ese historicismo ciego que hacía de cualquier edificio un templo períptero. Sin embargo, esos interiores mostraban también la falta de armonía en la escala y el mal gusto –no hay palabra más precisa– que se desarrolló de manera generalizada con la pérdida de las restricciones griegas.

Jacques Ignace Hittorff –único coetáneo de Labrouste con quien se le puede comparar– nació en Colonia en 1792; estudió en la École des Beaux-Arts, trabajó con François-Joseph Bélanger y Charles Percier, y viajó por su Alemania natal y por Italia. Su primera obra importante, la iglesia de Saint-Vincent-de-Paul, iniciada en 1832, parece ahora muy fría y severa; la decoración polícroma del exterior –que sin duda la hacía más alegre– se eliminó en 1861. Hittorff le dio al interior una expresión racional basada en las basílicas paleocristianas de Roma, una modificación del clasicismo estricto introducida ya en 1780 por Jean-François-Thérèse Chalgrin en Saint-Philippe-du-Roule. Muchas iglesias francesas de inicios del siglo XIX mostraban esa influencia en la planta y la disposición general, pero pocas veces la había en las fachadas o los detalles. Esta modalidad paleocristiana estaba relacionada con el Renacimiento-Renacimiento.

El interior de Saint-Vincent-de-Paul era mucho más afortunado que el de Saint-Philippe-du-Roule o el de la iglesia similar de Notre-Dame-de-Lorette, de 1823-1826, obra de Louis-Hippolyte Le Bas. Al igual que el exterior, el interior tenía en su momento brillantes colores, por supuesto ahora en gran parte desvanecidos. La policromía de Hittorff estaba justificada por sus investigaciones y las de Labrouste sobre la arquitectura de la Magna Grecia. Sin embargo, no cabe duda de que se vio animado a aplicarla debido a la pintura colorista del *romantisme de la lettre* que había sustituido al estilo en bajorrelieve de 1800. La policromía era incluso más intensa en sus cafés y en el Cirque des Champs-Élisées, construidos en los años 1830.

Este circo fue más importante que Saint-Vincent-de-Paul en la medida en que obligó a Hittorff a dar un tratamiento arquitectónico a un problema de ingeniería. Los detalles griegos sin duda eran inapropiados, pero el exterior en su conjunto otorgaba una expresión bellamente proporcionada al interior. En sus construcciones domésticas, como las fachadas en torno a la Place de l'Étoile, Hittorff se mostró sobrio, meticuloso y poco inspirado; hizo más edificación que arquitectura y la decoró aceptablemente de acuerdo con unas convenciones clásicas con las que se mostraba aún más respetuoso que Labrouste. Sin embargo, estos edificios eran justo lo que se necesitaba para conferir a la arquitectura del Arco de Triunfo de Chalgrin su merecido protagonismo.

Fue la Gare du Nord, de 1851, la que elevó a Hittorff al nivel de Labrouste. En esta estación de París, al igual que en el circo, los detalles griegos están fuera de lugar y se han utilizado de un modo bastante irracional. Sin embargo, la idea simbólica de la estación como puerta de la ciudad era perfectamente válida de acuerdo con los principios del eclecticismo de gusto. Al igual que todo ese simbolismo estilístico, la idea perdía fuerza en vez de ganarla debido a la repetición, hasta tal punto de que incluso la expresión original ha llegado a parecer algo trillado. No obstante, la fachada en su conjunto expresaba magníficamente un interior en el cual Hittorff intentó poner la ingeniería en estrecha relación con la arquitectura. Técnicamente, sigue siendo una de las mejores estaciones del mundo, y de todas las de París ésta, la más antigua, es la única que no ha necesitado ningún cambio o ampliación desde entonces. El nártex, repintado recientemente [1929], tiene una extraordinaria frescura de espíritu, antes oculta bajo la suciedad.

El valor de la obra de estos arquitectos, Labrouste y Hittorff, se resume en muy pocos monumentos. Sin embargo, hubo algunos otros construidos durante su vida en los que se aprecian claramente las mismas tendencias. Entre muchos ejemplos mediocres, algunos merecen especial atención. En los años 1860, Joseph-Louis Duc proporcionó una hermosa y racionalizada fachada clásica al Palais de Justice que da a la Place Dauphine. Justo antes, Félix Duban había logrado casi el mismo éxito con el exterior de la École des

Capítulo 4

Ingeniería y construcción

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

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

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

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

4.1. *Viaducto de Morlaix, en Bretaña, obra del ingeniero Victor Fenoux, 1861.*

de los más bellos, en concreto por el tratamiento macizo de los apoyos de fábrica y por entradas, de un estilo aún bastante beocio. En las décadas de 1850 y 1860 se construyeron por todo el mundo muchos grandes puentes, incluso de intención más ambiciosa. Desgraciadamente, en un número considerable de ellos, las puertas de acceso y los apoyos presentaban un tratamiento almenado o incluso gótico aún más elaborado. Sin embargo, otros no buscaron el embellecimiento decorativo y la magnificencia pura en el carácter de la ingeniería. En la última parte del siglo XIX muchos puentes metálicos cercanos a las ciudades se desfiguraron con portales aún más monumentales, habitualmente de un carácter medieval bastante inapropiado. No obstante, muchos más, situados en medio de parajes abiertos o de montañas agrestes, alcanzaron una delicadeza y una perfección en su perfil que ningún arquitecto ecléctico coetáneo había sido capaz de conseguir (véase la figura 7.1). En realidad, el siglo XX aún no ha ido más allá.

Estos puentes metálicos, en especial los del tipo suspendido de cables, existían complemente al margen de la arquitectura de la época. Ésta influyó poco en ellos, desgraciadamente con unas cuantas excepciones; y los puentes no influyeron en absoluto en la arquitectura. La sensibilidad estética de sus constructores –en una época en la que la sensibilidad estética se ejercía de manera exclusiva sobre las formas del pasado– difícilmente pudo haber sido muy consciente. Si estas construcciones poseen belleza, incluso una belleza mayor que la de las construcciones similares de fábrica, es en gran medida por accidente o *par surcroît,* por añadidura. Si ahora muchos son demasiado elogiados sin sentido crítico, es debido al *snobisme de la machine,* o al antiintelectualismo que actualmente [1929] tiene una influencia tan grande en todos los que expresan convicciones estéticas. Sin embargo, no es un acto de fe en el credo técnico de los Nuevos Pioneros –como algunos han pensado– afirmar que los ingenieros del siglo XIX sin intenciones artísticas superaron a los arquitectos

de manera clara y generalizada. Para la crítica, por ejemplo, el efecto del puente de Brooklyn, aunque quizá 'sublime', no está completamente logrado en sus detalles según los criterios de la 'belleza' arquitectónica de los Nuevos Pioneros.

Otro tipo de construcción en la que la ingeniería obtuvo buenos resultados fue la cobertura de espacios interiores por medio de soportes metálicos. En el capítulo 2 se han mencionado varios ejemplos franceses relativamente tempranos y de escala modesta. A juzgar por las estampas coetáneas, la Exerzierhaus de Berlín, construida probablemente por Friedrich Gilly o su padre antes de 1800 con características que aparentemente consideradas góticas, tiene también cierta relevancia para esta fecha temprana. La Galleria Vittorio Emanuele de Milán, construida por Giuseppe Mengoni en 1867, es una calle cubierta inmensa y bastante impresionante, del mismo tipo funcional que muchos *passages* más pequeños y sencillos construidos durante el Imperio y la Restauración en París. Los muros interiores tienen los adornos neobarrocos más corrientes, y la fachada hacia el Duomo es un gran arco de triunfo neorrenacentista. Sin embargo, la idea, el proyecto y la ingeniería eran excelentes y muy superiores a los de ejemplos similares que se pueden encontrar en otras ciudades.

La obra maestra de la construcción metálica del siglo XIX fue el Crystal Palace. Fue construido originalmente por Joseph Paxton, para la Exposición Universal de 1851, instalada en Hyde Park, Londres. Paxton nació en 1803 y era jardinero de profesión, no arquitecto ni ingeniero. De hecho, el Crystal Palace puede considerarse la apoteosis de los invernaderos, un tipo de construcción que naturalmente era de una gran popularidad en una época que mostraba un interés estético tan particular por los jardines. Muchos de los *conservatories, orangeries, palm-houses* y *jardins d'hiver* que aún existen –y otros de los que se muestran proyectos en un compendio del arte paisajista como el plagiador *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*–[2] son excelentes ejemplos de ingeniería romántica a pequeña escala. En ocasiones, estos ejemplos no combinan del todo mal con la arquitectura de las villas sencillas o elegantes. Por su tamaño real y por la magnitud de su concepción, el Crystal Palace se elevaba sin duda por encima de todos ellos. No obstante, en la obra de Labrouste los detalles de la fundición de hierro mostraban cierta intención de adaptarse a las formas antiguas. Esto era algo intrascendente en un estudio tan bien proporcionado del volumen, al que el esqueleto lineal dotaba de un ritmo admirable. Pese al desorden de la exposición, el interior debió de resultar igualmente espléndido, a juzgar por las ilustraciones coetáneas incluidas en *Les beautés architecturales de Londres.*[3]

En 1854, Paxton volvió a construir el palacio en Sydenham, fuera de Londres, donde aún permanece [1929].[4] En esta ocasión fue situado con eficacia en medio de un paisaje artificial alterado con los

2. Pierre Boitard y Auguste Garneray, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins: avec des plans de jardins, des fabriques propres à leur décoration et des machines pour élever les eaux: faisant suite à l'Almanach du bon jardinier* (París: Audot, 1825, 3ª edición).

3. *Les beautés architecturales de Londres* (París: Mandeville, 1851).

4. El edificio quedó destruido tras un incendio en 1936.

Capítulo 5

El historicismo medieval

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

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

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

zar con la de la arqueología clásica, su efecto en la cantidad de monumentos reales siguió siendo inferior, y aun cuando el eclecticismo de gusto llegó a ser aceptado de manera generalizada después de 1850, buena parte de las maneras de hacer preferidas eran más de orden clásico que medieval. El historicismo medieval no fue posterior al clásico, pero sí fue siempre, excepto posiblemente en Inglaterra a mediados del siglo XIX, el trasfondo. Su gran importancia reside en el hecho de que era un movimiento más intensamente típico del Romanticismo y que levantaba pasiones y suscitaba puntos de vista que eran peculiarmente nuevos.

El historicismo medieval casi no proporcionó monumentos tan bellos como los creados por otros historicismos que estaban más en consonancia con lo que quedaba de la tradición barroca, y en sus mejores creaciones transigió claramente en sus programas más extremos con ciertos principios del clasicismo. Sin embargo, proporcionó autores teóricos con una inspiración más intensa y más profunda, y al menos allanó un camino que se apartaba completamente del pasado barroco. Era más desintegrador y más analítico. Sin duda porque en el norte de Europa era posible estudiar los monumentos medievales de manera más detallada y completa que los monumentos clásicos, los historicistas medievales, en sus escritos, hacían algo menos de distinción entre la arquitectura y la construcción que los clasicistas. Aunque sus teorías eran en general más válidas que sus construcciones, estas últimas no carecen por completo de cierto interés.

Incluso en Francia –donde el predominio del clasicismo era mayor que en Alemania o Inglaterra– hubo un movimiento notable que no se resume del todo en el trabajo de los arqueólogos. Además, hay monumentos más interesantes y significativos que las *fabricks* posteriores (como el Château de la Reine Blanche, con un aire a Batty Langley, construido en el parque de Chantilly en 1826), o fantasías del periodo de Luis Felipe tan exóticas como la capilla de aire románico de Saint-Ferdinand, construida por Pierre Fontaine en 1843, y la capilla gótica con cúpula de Dreux, completada por Pierre-Bernard Lefranc en 1847 (véase la figura 4.3). Las restauraciones posteriores de Eugène Viollet-le-Duc en Pierrefonds y otros sitios, las reconstrucciones con cualquier intención y propósito, o las iglesias góticas comparativamente precisas –de las que la más conocida es una de las primeras, Sainte-Clotilde, construida por Franz Christian Gau en París en 1846– difícilmente se pueden tomar mucho más en serio que los *castels* góticos, esos pequeños castillos del *romantisme de la lettre.* Uno de ellos, en Montmartre, fue construido por el Conde de l'Escalopier en 1835, pero fue destruido en 1882; otro, en el llano de Passy, construido por Bridaut padre, debió de tener el mismo periodo de existencia. Además, estos *castels* estaban más próximos a la forma que finalmente adoptó en Francia el historicismo medieval.

El Musée des monuments français de Alexandre Lenoir, inaugurado en el convento de los Petits-Augustins en 1791 e inmensamente popular desde el primer día, no era tanto una manifestación medievalista como nacionalista. Para Voltaire, los tiempos modernos comenzaban con su propio libro *Le Siècle de Louis XIV;*[1] y los responsables de los vestuarios teatrales del siglo XVIII –cuando empezaron a buscar la precisión histórica– no hacían distinciones entre la Edad Media y el siglo XVI. A excepción de invenciones como la tumba de Eloísa y Abelardo, aún en pie en el cementerio Père Lachaise de París –por supuesto particularmente apropiada para atraer los gustos románticos– eran los monumentos del siglo XVI los que aparentemente causaban mayor impresión en la colección de Lenoir.

Aunque la perversidad de los más eruditos los llevaba –incluso en los *Voyages romantiques et pittoresques dans l'ancienne France* del Barón Taylor,[2] cuya publicación se prolongó desde 1820 hasta 1878– a estudiar monumentos anteriores y más rudimentarios, los aficionados en general quedaban más encantados con la profusión ornamental de las iglesias tardogóticas y la preciosidad de los *châteaux* de tiempos de Francisco I. Victor Hugo puso por la nubes el Gótico pleno en el prefacio de 1831 de *Notre-Dame de Paris.*[3] Aun así, los que no encontraban palabras más exaltadas para expresar su admiración por él que *cathédrale* o incluso *ogive,* en la práctica sin duda preferían las formas posteriores, menos nobles.

La primera historia francesa seria de la arquitectura medieval nacional, *Abécédaire ou rudiment d'archéologie,* de Arcisse de Caumont, publicada originalmente en 1830, ya menospreciaba en cierto modo el Gótico tardío y, a fortiori, el primer Renacimiento.[4] Esta tendencia se volvió aún más marcada con los historiadores franceses posteriores. Sin embargo, ni siquiera los románticos aceptaban a los arqueólogos como oráculos; en lo referido a lo que decididamente no era antiguo, se inclinaban por seguir su gusto por lo 'pintoresco', y dejaban para los especialistas la 'sublimidad' del Gótico pleno. Con todo, incluso los especialistas comenzaban a menudo con bastante moderación. Ya en 1835 –cuando en Inglaterra se estaba debatiendo la reconstrucción del Parlamento en estilo gótico– la primera intransigencia de Jean-Baptiste-Antoine Lassus fue, como estudiante, hacer dibujos acotados de la obra de Philibert de l'Orme en las Tullerías. Viollet-le-Duc, en sus viajes a Italia algo más tarde, se contentaba simplemente con preferir a Donato Bramante antes que a Andrea Palladio. Sin embargo, Lassus y Viollet fueron poco después los más rígidamente 'plenos' de todos los góticos románticos y apenas hicieron edificios que no fuesen reconstrucciones; pero si hubiesen seguido emulando a De l'Orme o Bramante, podrían haber sido arquitectos románticos y no casi exclusivamente teóricos y restauradores.

Al igual que desde poco después de 1800, el historicismo clásico en Francia se caracterizaba en la práctica tanto por la imitación

1. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV* (Berlín: C.-F. Henning, 1751); versión española en *Obras completas de Voltaire* (Valencia: Francisco Vives Mora, 1892-1894).

2. Charles Nodier, Justin Taylor y Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (París: Gide fils, 1820-1878).

3. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (París: Charles Gosselin, 1831); versión española: *Nuestra Señora de París* (Barcelona: 1841).

4. Arcisse de Caumont, *Abécédaire ou rudiment d'archéologie* (París: Derache, 1850).

Capítulo 6

La arquitectura del futuro: 1857

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

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

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

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

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

tico de los medievalistas, que no sabían ver más allá de una bóveda del siglo XIII.

Scott estaba seguro de que las personas con visión de futuro dentro de su propio movimiento y las que se contaban entre sus oponentes clasicistas realmente estaban buscando una nueva arquitectura. «Diferimos en esto: que unos piensan que el paso en falso» (el Renacimiento del siglo XVI y las siguientes fases estilísticas relacionadas con él) «debe desandarse antes de que podamos entrar en el cauce correcto, y que el estilo autóctono de la raza» –como nacionalista romántico, Scott consideraba por supuesto que el gótico era eso– «debe ser nuestro *point de départ*; y otros ven este último como una repetición del error original y sostienen que el punto del que ha de partir el futuro debe ser (si bien engañoso) éste en el que ahora nos encontramos.»

«El rasgo peculiar del presente, en comparación con todos los periodos anteriores, es que estamos familiarizados con la historia del arte […]. Los romanos, es cierto, eran conscientes de estar copiando a los griegos.» Sin embargo, «nos ha correspondido a nosotros, los únicos entre todas las generaciones de la raza humana, conocer perfectamente nuestro propio punto de vista, y volver la mirada hacia la historia completa de lo que ha ocurrido antes de nosotros, para poner de relieve todos los cambios habidos en las artes del pasado con la misma claridad que si cada escena de su extenso drama se hubiese representado ante nuestros ojos». Hay que destacar que esto nos ha 'correspondido' sólo a nosotros. A tal conocimiento completo –como indica en particular la insuficiencia del presente estudio de la arquitectura romántica– sólo podemos aproximarnos como un límite. Scott temía que esa singular posición fuese un «obstáculo más que una ayuda para nosotros como artistas». Esto fue absolutamente cierto en su época y durante mucho tiempo después. Y es que se reflexionó menos sobre ese 'punto de vista' que sobre las artes del pasado, cuyo extenso drama fue, además, muy mal interpretado en general.

«En ninguno de los periodos de arte genuino, nadie se preocupaba mucho del pasado; todo el mundo dedicaba íntegramente sus energías al presente. Por consiguiente, sus esfuerzos estaban *concentrados* […].» Pese a ello, a menos ser que se produjese un retorno al vandalismo que en la Grecia del siglo V rellenó los cimientos del Partenón con piezas artísticas de siglos precedentes, o que en la Europa occidental del siglo XIII destrozó implacablemente las catedrales románicas con el fin de reemplazarlas por el Gótico, había que renunciar a esa 'concentración'. Es el precio que se ha de pagar por la universalidad del gusto, y a la larga las personas inteligentes han aceptado pagarlo. La universalidad del sentido histórico es una de las herencias más valiosas y duraderas de la era del Romanticismo, y el 'futurismo' –que apenas afectó a la arquitectura– ya está olvidado. «Es evidente que ésta [la arquitectura del futuro] debe recibir buena parte de su colorido de esta característica particular […]. Nos corresponde a nosotros orientar esa influencia [de nuestro conocimiento del pasado] sometiéndola a nuestro intelecto.»

Scott era consciente de que «el primer efecto natural de trabajar con este vívido *panorama* del pasado situado constantemente ante nuestros ojos» era hacer que los arquitectos «se conformasen con arrancar las flores de la historia sin cultivar ninguna propia». De hecho, diez años más tarde, el propio Scott estaba construyendo al mismo tiempo la Universidad de Glasgow en el estilo gótico inglés conocido como *early decorated,* y la estación ferroviaria de St. Pancras –esto es, la fachada– en gótico veneciano. En ésta había también algunas muestras excelentes de ingeniería; pero no eran una parte tan integral del conjunto como en el caso de la Gare du Nord de Jacques Ignace Hittorff, y menos aún en el de muchas estaciones menos importantes y con pocas pretensiones artísticas.

Sin embargo, la teoría de Scott fue mejor que su aplicación práctica. «Hemos de establecer un plan para el futuro, elegir un rumbo claro y seguirlo con determinación; y una vez fijada la línea que tomaremos, desarrollarla y enriquecerla con nuestra máxima energía, utilizando la información de otras personalidades como medio para ampliar y conferir alcance al arte que aspiramos a generar, y no permitir nunca que sus encantos nos aparten del camino que hemos elegido.» He aquí una descripción increíblemente buena del programa de una arquitectura realmente ecléctica en su estilo, como demostró ser la manera de hacer de la Nueva Tradición que sucedió al eclecticismo de gusto. De hecho, el propio Scott hace en una nota al pie la distinción entre, por un lado, el llamado 'eclecticismo' (el eclecticismo de gusto), es decir, «escoger para cada edificio justo el estilo» que el arquitecto «pueda imaginar»; que es en verdad el método tanto de Scott, como del resto de sus coetáneos; y por otro lado, el auténtico eclecticismo (el eclecticismo de estilo), «en el sentido de tomar prestado de todo lo que sabemos de los elementos artísticos con los que enriquecer, ampliar y perfeccionar ese estilo que hemos establecido como nuestro núcleo y fundamento».

Además, la arquitectura moderna posterior ha unido «los dos grandes principios naturales de la construcción, el dintel y el arco»; aunque ha «adoptado, y efusivamente, las dos formas principales: el arco de medio punto y el apuntado', exactamente como él recomendaba. De mucha mayor significación fue el breve párrafo en el que Scott insistía en que «en las grandes obras de ingeniería son admisibles otras curvas (como la elipse, la cicloide, etcétera), como podrían sugerir las condiciones mecánicas, y aunque sean poco atractivas a pequeña escala –donde es obvio que otras formas servirían–, siempre parecen resultar satisfactorias para la vista cuando las leyes mecánicas las requieren»; y también insistía en que «así pues, nuestra arquitectura debe incluir en su ámbito todas estas formas de arco». La reincorporación de la ingeniería y, a fortiori, de la cons-

Parte II

La Nueva Tradición

Capítulo 7

La transición

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

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

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

Capítulo 8

La esencia

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

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

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

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

ticismo de gusto hicieron menos uso de los estilos exóticos que los primeros románticos; pero estaban preparados para hacerlo cuando la ocasión lo exigiese al menos con una credibilidad no inferior a la de los historicistas clásicos y medievales.

Como había señalado Scott, ese interés general por la arquitectura del pasado y esas amplias posibilidades de emulación nunca antes habían existido. El Gótico tardío sólo había conocido y se había visto influido por el inmediato pasado medieval. El Renacimiento y el Barroco sólo habían tenido en cuenta la Antigüedad clásica. Con la era del Romanticismo llegó el cambio. Una tras otra, y varias a la vez, se produjeron revitalizaciones de diferentes periodos del pasado. Sin embargo, por lo general en teoría los románticos seguían creyendo en la revitalización de un periodo u otro; o al menos de periodos diferentes que estaban estrechamente relacionados por su carácter. Así pues, hubo una intensa lucha entre las dos facciones principales: los clasicistas y los medievalistas. La resolución de sus diferencias a lo largo de líneas simbólicas y funcionales fue en teoría la culminación del eclecticismo de gusto. Esto acabó completamente con ese sentido del estilo que la mejor arquitectura historicista, clásica y medieval, del Romanticismo en cierto modo había sido capaz de conservar por lo menos hasta 1850. También restringió la sólida edificación tradicional a la revitalización medievalista inglesa de la construcción; y la experimentación constructiva, a la ingeniería. Y asimismo, eclipsó esas cualidades abstractas que los primeros románticos habían descubierto y denominado lo 'sublime' y lo 'pintoresco'. Sin embargo, el principio de libertad y universalidad del recuerdo quedó firmemente establecido. Así pues, el siglo XIX, al concluir la era del Romanticismo, regularizó su relación con el pasado. Al hacerlo en lo referente a la arquitectura, también se distanció en mayor o menor medida del pasado.

La ciudad modelo de los Estados Unidos tras la guerra [I Guerra Mundial] aún contaba con iglesias de pleno estilo medieval, bancos con formas griegas o romanas, casas tardogóticas o georgianas, y edificios públicos renacentistas y barrocos. En lo relativo a la arquitectura, el conjunto era completamente heterogéneo. Por lo que respecta a la construcción, ésta solía ser quizás algo superior a la de la segunda mitad del siglo XIX. Además, la ingeniería expresaba las condiciones coetáneas tanto como le permitía la arquitectura, y a veces inconscientemente, en fábricas y garajes, incluso era bastante hermosa. Las iglesias eran falsificaciones de monumentos medievales tan buenas como lo permitían el dinero, la destreza y los prejuicios religiosos de determinadas sectas. Las mejores casas eran a menudo –pero menos a menudo que en Inglaterra– excelentes ejemplos de artesanía tradicional. Los edificios públicos se vieron considerablemente constreñidos por el intento de encajar las complicadas necesidades modernas dentro de armazones antiguos. En escuelas, gimnasios y piscinas la arquitectura se olvidó casi tanto como

en las fábricas y los garajes. Sólo el enmarcado de las ventanas y los motivos de entrada de las fachadas reflejaban el periodo del pasado que supuestamente emulaba todo el conjunto; el resto era bueno o malo, pero habitualmente de una construcción y una ingeniería mediocres. Comúnmente, el valor de un monumento era directamente proporcional a su precisión como falsificación. Sin embargo, las centrales eléctricas y las chimeneas industriales góticas o los hoteles renacentistas de una escala imposible se aceptaban como *tours de force*. Se suponía que creaban armonía, precisamente la cualidad que el funcionalismo incoherente y simbólico del eclecticismo de gusto hacía imposible.

En cuanto a la arquitectura, la Nueva Tradición reemplazó el eclecticismo de gusto por el eclecticismo de estilo. Desde los años 1890 esto quedó patente en un número cada vez mayor de edificios importantes. Y es que una vez que el pasado pudo verse como un todo y no como un conjunto de sistemas cerrados y contradictorios, fue posible imitar el efecto de masa tomado del Románico y apoyarlo con detalles barrocos, por poner un ejemplo extremo. En ocasiones este eclecticismo de estilo estaba tan poco fusionado que el pobre resultado es evidente incluso para el observador más distraído. Sin embargo, ya desde el principio los fundadores de la Nueva Tradición en varios países consiguieron combinar sus préstamos de manera tan sutil e incorporar tan llamativamente a su arquitectura la mejor artesanía de la construcción, así como hasta cierto punto los métodos coetáneos de la ingeniería, que el público quedó persuadido de que no había nostalgia del pasado en absoluto. De este hecho parece derivar la denominación 'moderna', aplicada con frecuencia a la arquitectura de la Nueva Tradición. Otros arquitectos más tímidos evitaban fácilmente sobresaltar al público combinando sus recuerdos de tal modo que la amalgama resultante parecía corresponder superficialmente a alguna fórmula aceptada de historicismo, aplicada a grandes rasgos para la ocasión. Sin embargo, visto en retrospectiva, hay muy poca diferencia en la dependencia del pasado de quienes al principio se proclamaban creadores de una nueva arquitectura y quienes siguieron siendo respetuosos –como Soane, por ejemplo, había hecho anteriormente– con ciertos principios del historicismo simple o múltiple.

Iniciativas con intenciones realmente más trascendentales, como el Art Nouveau, fracasaron tan rotundamente como los intentos románticos de lograr una arquitectura que fuese meramente 'sublime' o puramente 'pintoresca'. El Art Nouveau tuvo cierto apoyo intelectual. Un ornamento puramente lineal era perfectamente concebible y sin embargo nunca había existido. Se sabía que el ornamento del pasado había derivado con frecuencia de la estilización de formas naturales. Sin embargo, ese ornamento lineal era en el mejor de los casos excesivamente cerebral y en manos distintas a las de Henry van de Velde degeneró rápidamente; se adaptaba mucho menos que

Capítulo 9

Los Estados Unidos

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

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

9.1. *Casa en Concord, Massachusetts, obra de Thomas Mott Shaw, hacia 1912.*

del eclecticismo de gusto en curso. Hoy en día [1929] probablemente sea demasiado tarde para buscar un auténtico desarrollo adicional. Y es que los Estados Unidos han pasado a ser conscientes de la 'modernidad' extranjera; y la creación original ahora es prácticamente imposible en esta línea, por esa razón y porque los días de la Nueva Tradición probablemente estén llegando a su fin.

Sin embargo, esta versión de la Nueva Tradición ha sido desde el principio más sólida –y pese a la relación con Inglaterra, más autóctona– que esa práctica, tan evidente de los últimos años, de imitar los detalles de edificios coetáneos de la Europa continental exactamente igual que los historicistas imitaban el detalle del pasado. Ésta es la forma en que la Nueva Tradición se muestra en estos momentos tan llamativamente ante nuestros ojos en las grandes ciudades de los Estados Unidos. Rascacielos como los de Ely Kahn o Holabird & Roche, o los nuevos edificios para compañías telefónicas en tantos sitios distintos del país, y por ello doblemente dependientes de la Nueva Tradición, están en general poco más conseguidos que muchos de los que en su ornamentación imitan los estilos del pasado. Incluso los proyectos posteriores de Bertram Goodhue, aunque fruto de un estudio más concienzudo y esencial, no consiguen alcanzar cualidades que fuesen inherentes a sus edificios tradicionales anteriores. Manifestaciones paralelas de modernidad patente a menor escala son incluso más obviamente casuales y de segunda mano, como muestra la obra de los más independientes, como Barry Byrne, Albert Chase McArthur y John Lloyd Wright, el hijo de Frank Lloyd Wright, que eran 'modernos' incluso antes de que se generalizasen las influencias foráneas. Esas obras, en casos especiales y más en general, son interesantes fundamentalmente como signo de que el periodo de los historicismos casi ha terminado en los Estados Unidos, más que por su relación algo accidental con los rascacielos, cuyo tamaño hace que los detalles, aunque intrínsecamente interesantes, que pueda tener, sean de importancia menor. Así lo pone de manifiesto notablemente el edificio Barclay-Vesey, obra de Ralph Thomas Walker.

Incluso el rascacielos se ha incorporado a la arquitectura del siglo XX principalmente gracias a su ingeniería y a los efectos inherentes a lo que el siglo XVIII habría denominado 'sublimidad'. McKim, Mead & White, Cass Gilbert, Carrère & Hastings, Arthur Harmon, James Gamble Rogers, los imitadores del proyecto de Saarinen para la torre del *Chicago Tribune* y todos los que han recubierto los rascacielos con una u otra una clase de capa 'arquitectónica' no han conseguido más que ocultar los logros estéticos inconscientes de sus ingenieros. Cuanto más se estudia la figura de la masa y cuanto más diestramente adaptan los arquitectos la ornamentación, con más seguridad se pierde la integridad y la escala de la ingeniería. Sólo durante la construcción o por la noche se puede apreciar incluso la 'sublimidad'; y entonces se aprecia como lo haría un viajero romántico ante unas ruinas cubiertas de hiedra o los Alpes flotando en las nubes, y en absoluto como el crítico ante una forma de arquitectura plenamente desarrollada (véase la figura 17.5).

Como mejor se aprecia la relación temporal del rascacielos con la creativa Nueva Tradición en los Estados Unidos es en conexión con la obra de los precursores de Wright en Chicago. Las posibilidades de ese tipo de edificio, apenas vislumbradas en el presente siglo [el siglo XX], están aún por desarrollar por parte de los Nuevos Pioneros en el futuro. Como monumentos singulares, apenas hay un solo rascacielos cuyo valor como arquitectura sea comparable al de las creaciones a una escala mucho menor de Wright y unos cuantos más.

Lo mismo suele ocurrir con las fábricas norteamericanas. Sólo la fábrica de jabones Larkin, obra de Wright, tiene en su proyecto una expresión plenamente integrada con la ingeniería; las demás exhiben la inutilidad de tratar de dejar la expresión estética en la superficie, sin que afecte realmente a los principios económicos y funcionales que determinan el desarrollo del conjunto, y sin que tampoco se vea afectado por ellos (véase la figura 9.3).

Es en la obra de Wright en particular donde queda resumida en los Estados Unidos la historia de la Nueva Tradición en el siglo XX. Sin embargo, Wright está al final de una línea de arquitectos a los que él, consciente o inconscientemente, debe mucho. No sólo su propio maestro, Louis Sullivan, sino antes que nadie Henry Hobson Richardson, le allanaron el camino en una época en que la Nueva Tradición no existía en Europa. Además, Richardson –aun sin considerar el periodo en que trabajó cuando el nivel general de la arquitectura era sumamente pobre– fue sin duda un arquitecto tan brillante como Wright.

Richardson nació en Luisiana en 1839. Tras recibir su título universitario en Harvard, estuvo en París desde 1859 a 1865, y allí estudió en la École des Beaux-Arts y trabajó a las órdenes de Henri

Capítulo 10

Holanda

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

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

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

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

que había tenido una influencia tan extendida en el norte de Europa. Más adelante, en esas obras se inclinó más bien por las formas del siglo XVI de su propio país; pero aunque logró una mayor coherencia entre el proyecto general y los métodos de construcción, su obra no estaba liberada por completo de las excrecencias de madera de tipo *gingerbread* o *neogingerbread*.

La más afortunada de sus casas posteriores fue la vivienda del párroco en la iglesia de San Urbano en Bovenkerk, de 1875. Tanto en su propia casa como en otras construidas durante este periodo en la Vondelstraat de Amsterdam, hay un mayor desarrollo de la planta funcional y una dependencia casi absoluta de la expresión de la estructura para crear el efecto arquitectónico. Estas casas son menos evocadoras del pasado que la edificación doméstica coetánea de Henry Hobson Richardson; sin embargo, debido a la torpeza del detalle y a la inseguridad con la forma libre de un hombre educado para trabajar siguiendo las fórmulas eclesiásticas históricas, están decididamente menos logradas y más estrechamente relacionadas con esa masa general de edificación con la que este periodo del siglo XIX está tan tristemente asociado.

En 1876 Cuypers comenzó el Rijksmuseum, su obra más importante. En él, según los principios historicistas del coetáneo eclecticismo de gusto, justificó su considerable eclecticismo de estilo basando la expresión en la arquitectura nacional de transición del siglo XVI. En su concepción general, este inmenso edificio es regular y sobrio. Su impresionante efecto se debe más bien a la excelencia de la volumetría y a la magnífica ejecución, y no tanto a sus ricos y variados rasgos arquitectónicos menores. Al igual que en la obra de Richardson, la suntuosidad del uso de la escultura y la pintura ha quedado tristemente deslucida con el paso del tiempo. Sin embargo, salvo posiblemente en el círculo de William Morris en Inglaterra, en los años 1870 no se iban a encontrar en ningún sitio unas artes menores realmente buenas o siquiera interesantes.

En 1881 Cuypers inició la construcción de la estación central de Amsterdam en colaboración con los ingenieros Dolf van Gendt y Jan van Asperen. La nave para los trenes debida a los ingenieros no es mejor en sí misma ni está mejor fusionada con la parte frontal del edificio que en otras estaciones de la época. El monumento en su conjunto está sin duda menos conseguido que el Rijksmuseum, al que se asemeja mucho. Tras terminar la estación, Cuypers se dedicó de nuevo principalmente a la restauración y la construcción de iglesias. Así pues, su obra de los años 1870 y 1880 no tuvo descendencia inmediata.

En los años 1880, Berlage se vio fuertemente influido por ese Neorrenacimiento de Semper que predominaba en Zúrich, donde él se había formado, y también, como en el caso de tantos arquitectos de la era del Romanticismo, por recuerdos más generales de sus viajes por Italia. Los primeros edificios de Berlage son vulgares intentos de revestir racionalmente oficinas modernas con formas renacentistas.

El primer efecto que causó en él la obra de Cuypers fue hacerle inclinarse por el eclecticismo. En un proyecto para un mausoleo hecho en 1889 todos los estilos del pasado se combinaban en un conglomerado como en las fantasías de medio siglo antes e incluso con menor voluntad de fusión. Sin embargo, en 1893, en la sede de una aseguradora situada en el Damrak de Amsterdam, Berlage comenzó a utilizar el estilo románico como núcleo de cristalización, del mismo modo que Cuypers había utilizado el estilo nacional del siglo XVI. Sin embargo, el edificio era de piedra, no de ladrillo, y los italianismos aún eran llamativos. Además, como reacción contra su formalismo renacentista anterior, había un decidido *parti pris,* una toma de partido en favor de lo innovador y lo irregular. Esos caprichos exóticos de la experimentación, particularmente en los detalles, se habían extendido por Europa y también por los Estados Unidos en los años 1880 y fueron acompañados por la pasión coetánea por el arte japonés. Sin embargo, fuera de Holanda este movimiento de los años 1880 –del que formaba parte el *neogingerbread* de Charles Eastlake– no llevó a un logro más prolongado que el *gingerbread* original y a su vuelta provocó una fuerte reacción en contra de las restricciones clasicistas.

Si Berlage pudo evolucionar directamente desde su exótica manera de hacer de los años 1880 hacia la Nueva Tradición plena, fue porque heredó de Cuypers el aprecio por la necesidad de una construcción sólida y honesta, y porque detrás de toda su experimentación había un principio rector, una especie de voluntad de creación de estilo. Berlage reemplazó la disciplina intelectual de los medievalistas –que había sido arqueológica– por una nueva disciplina que era matemática. Incluso bajo su extravagancia inicial en los detalles, no sólo había una estructura clara y racional, sino también un sólido entramado geométrico capaz de soportar en gran medida lo que era inútil, justo como en el caso de ciertos edificios barrocos.

La mayor parte de la arquitectura experimental de este periodo se entendió como carente de auténtico valor en cuanto esa virtud temporal de la mera novedad en las partes dejó de tener efecto y se reveló la esterilidad del conjunto. Por desgracia, los arquitectos que persistieron en su reacción contra la innovación volvieron a copiar habitualmente buenos detalles del pasado, evitando así las trampas de la experimentación al depender de lo que sin duda era seguro, por muy falto de vida que pudiese estar. Si se hubiesen percatado de que la torpeza de las obras de los años 1880 era intrínseca y necesaria en la etapa inicial de la creación de estilo, la Nueva Tradición podría haberse desarrollado de manera más general y rápida, pero sin duda no más efectiva. Y es que la masa de los débiles no presta apoyo alguno a esa tarea de formulación que debe ser realizada inevitablemente por los pocos que son fuertes.

Capítulo 11

Austria y Alemania

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

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

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

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

a Henrik Petrus Berlage en Zúrich– de las formas neorrenacentistas con las que Gottfried Semper había interpretado el clasicismo de talante racional de Schinkel. Fue en los años 1890, con las estaciones del ferrocarril metropolitano de Viena, donde Wagner mostró por primera vez algunas tendencias concretas en favor de una nueva manera de hacer. Incluso en dichas estaciones su racionalismo estructural se escondía bajo una considerable cantidad de detalles de orden neorrenacentista o neobarroco y una monumentalidad bastante pesada y tradicional. Sin embargo, había cierta finura y elegancia debidas a la tradición clásica, algo que estaba notablemente ausente en la obra coetánea de Berlage, que por entonces había roto bruscamente con su formación neorrenacentista.

En obras posteriores, como la sede de la Caja Postal de Ahorros de Viena y la iglesia Am Steinhof (San Leopoldo) de 1906, Wagner continuó utilizando esquemas formales simétricos en sus proyectos; pero por lo demás sólo mantuvo de las fórmulas clásicas las cornisas y una insinuación simplificada de columnas y pilastras. En un periodo de transición estructural, cuando los nuevos métodos de la construcción y la ingeniería estaban empezando a combinarse aceptablemente con la arquitectura seria, no es extraño que la expresión que logró Wagner tuviese un carácter algo vacilante e incompleto. La insistencia en el hecho de que sus revestimientos de placas de mármol no fuesen más que revestimientos, por ejemplo, hacía que pareciesen demasiado desmontables. Al tratar de renovar el ornamento en los primeros años del siglo XX sin seguir el Art Nouveau curvilíneo, Wagner se inclinó en particular por fórmulas geométricas sencillas. Aunque esto confería a sus proyectos una armoniosa integridad, también los hacía poco convincentes, fibrosos y más bien monótonos.

Estos avances sólo se produjeron cuando Wagner tenía 60 años y ya no podía darles el vigor creativo que había caracterizado a sus obras anteriores. Wagner fue uno de esos artistas que nacen demasiado pronto; pero su influencia en Viena fue de gran importancia, en especial cuando en 1894 se convirtió en catedrático de la Akademie der bildenden Künste vienesa. Además, la publicación regular de sus proyectos a partir de 1891 sirvió para llevar sus ideas más allá de la frontera austriaca.

El primer seguidor importante de Wagner, Joseph Maria Olbrich, nació en 1867 y murió en 1908; fue una figura más internacional que Wagner y se mostró abierto a otras influencias. El Secessionsgebäude en Viena, el pabellón de exposiciones del grupo Secession, construido en 1899, no carecía de relación con la primera manera de hacer de Van de Velde, pero era más tradicional en su composición. Más tarde, cuando Olbrich se trasladó a trabajar a Alemania, fue más cauto en el ornamento y, al principio, más bien geométrico en sus formas, como ilustra en particular su pabellón de exposiciones de 1901 en Darmstadt. En el último año de su vida, los grandes almacenes Tietz

de Düsseldorf, de aire medievalista, y una villa sobriamente clásica a las afueras de Colonia indicaban que Olbrich estaba marcadamente influido por esa neomonumentalidad de Berlín que ya estaba modificando de manera generalizada la última ola del eclecticismo de gusto para orientarla en la dirección del eclecticismo de estilo. En el momento de su muerte, Olbrich no había formado una manera de hacer realmente personal. Correspondió a Josef Hoffmann llevar a la Nueva Tradición austriaca a su plena realización.

Hoffmann nació en 1870 y tuvo como profesor a Wagner en la Academia de Bellas Artes. Incluso en sus primeras realizadas, Hoffmann mostraba una seguridad y una integridad del estilo de las que carecían Wagner y Olbrich. Wagner había llegado a una nueva síntesis mediante una continua reducción y racionalización de las fórmulas clásicas, algo muy similar a lo que había hecho John Soane un siglo antes; y Olbrich se había conformado con sustituir esta nueva síntesis por otras que se ofrecían tímidamente en la Alemania de los primeros años del siglo XX. Hoffmann se ha servido de las fórmulas medievales, así como de las clásicas; y el pasado en su conjunto ha sido una inspiración mayor que la influencia específica de sus coetáneos. Su obra representa en buena medida un alejamiento de la frialdad formal de Wagner y Olbrich y un acercamiento a lo 'pintoresco'. Y así es como Hoffmann logró en Austria –donde la primera versión de la Nueva Tradición había surgido del último historicismo clásico del siglo XIX– un equilibrio más completo que el de Berlage, cuyo estilo evolucionado –aunque con el tiempo tendió a alejarse de lo irregular– había dependido, no obstante, casi por completo del medievalismo tras su reacción en contra del Neorrenacimiento. Además, en el caso de Wright no había habido conexión alguna con la tradición clásica y, por tanto, le faltaba esa urbanidad de expresión que distingue en particular a Hoffmann. La estrecha relación de Hoffmann con las artes menores también ha tenido un efecto notable en su obra. Bajo su dirección, el ornamento decorativo se desarrolló de acuerdo con los principios del eclecticismo de estilo hasta alcanzar un brillante virtuosismo. La finura y el lustre de Wagner cobraron vida con los más variados elementos tomados del pasado, sutilmente estilizados y hábilmente fusionados. Sin embargo, este estilo *neo-rokoko*, tan apropiado para el temperamento vienés, es más aplicable a los objetos artesanales y a los interiores que a los exteriores. La arquitectura austriaca de la Nueva Tradición generalmente no parece más que la autoridad que manda sobre las artes menores; con demasiada frecuencia sólo es buena debido al ornamento exquisitamente ejecutado, y no le ocurre como a muchas obras de Berlage o Wright, a pesar de la tosquedad de los detalles.

En las primeras casas de Hoffmann a comienzos del siglo XX, su sentimiento en favor de lo 'pintoresco' aparece claramente, aunque en el sanatorio de Purkersdorf, de 1905, usó el ornamento geométri-

Capítulo 12

Francia, Escandinavia y otros países

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

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

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

los racionalistas del siglo XIX, generalmente han sido incapaces de elevar sus edificios al nivel de la arquitectura. Sus concesiones a su formación *beaux-arts* o a la modalidad predominante en el ornamento (curvilíneo, naturalista o geométrico) apenas guardan relación alguna con sus avances técnicos, que, comparados con los de otros países incluso en obras más intencionadamente tradicionales en su concepción, son cualquier cosa menos extraordinarios. Unas cuantas iglesias –en las que se usaron de modo considerable los nuevos métodos constructivos– fueron más afortunadas, pero incluso las mejores de ellas son lamentablemente poco convincentes y están marcadas por una falta de una ejecución adecuada en sus detalles vagamente medievalistas, que sería completamente imposible en países más septentrionales, donde los historicismos medievales del siglo XIX habían logrado por fin comprender las virtudes de la artesanía.

Contra este lúgubre trasfondo de la arquitectura del siglo XX en Francia sólo una figura destaca de verdad, pero es de enorme importancia. De hecho, Auguste Perret ha tenido en Francia una posición similar a la de Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos. Sólo en los últimos años se ha empezado a apreciar su obra de manera generalizada. Sin embargo, ni siquiera en sus mejores proyectos ha logrado Perret alcanzar la coherencia e integridad de las mejores obras de la Nueva Tradición construidas en el norte de Europa. Tampoco carece del todo de torpeza en el uso de los detalles y en ese racionalismo severo y mal digerido que ha distinguido incluso a los mejores arquitectos franceses de su generación. Pero con todo, Perret no destaca únicamente sobre el fondo del Art Nouveau y de la triunfante École des Beaux-Arts, sino también en el plano internacional (junto a Frank Lloyd Wright, Hendrik Petrus Berlage y Otto Wagner) como uno de los focos de atención más significativos de la Nueva Tradición.

Perret nació en 1874 y en la École des Beaux-Arts estudió en el taller de Julien Guadet que fue, tras la muerte de Henri Labrouste, probablemente el mejor maestro francés en los círculos oficiales. No obstante, sin haber acabado sus estudios Perret comenzó a construir continuando con la empresa de contratas de su padre y en colaboración con sus hermanos. En un edificio de oficinas de 1898, situado en el Faubourg Poissonnière de París, Perret introdujo en Francia el tipo norteamericano de planta de oficinas. Desde el punto de vista de la formación de una manera de hacer personal, el Casino municipal de Saint-Malo construido inmediatamente después, fue mucho más importante. Entre las innumerables obras racionalistas rústicas que se han llevado a cabo en Francia desde el Segundo Imperio, casi solo ésta tiene cierta distinción arquitectónica. No obstante, en este casino el hormigón armado –mediante el cual Perret buscaría conscientemente una renovación de la arquitectura– todavía tenía solamente un lugar secundario y poco llamativo.

En el edificio de viviendas que él y sus hermanos construyeron para sí mismos en la Rue Franklin de París entre 1902 y 1903, la construcción estaba enteramente sostenida por un esqueleto visible de hormigón armado. Con esto y con la original planta que se abre a medio patio situado en la fachada, Perret logró una composición eminentemente sencilla y lógica, que incluso carecía, excepto en el inconexo tratamiento de la cubierta en mansarda, de la torpeza de otras obras del periodo construidas en Francia. Los paños situados entre los elementos de hormigón se revistieron de azulejos con un dibujo naturalista de hojas. Esto es lo único que relacionaba el proyecto con el Art Nouveau de la época. En realidad, ya en este caso e incluso más que en sus monumentales obras posteriores, Perret casi parece haber superado la Nueva Tradición y haber intentado aplicar, con cierto éxito, el equivalente a los principios de los Nuevos Pioneros una veintena de años antes de que éstos quedasen definitivamente formulados. Perret se abstuvo de utilizar evocaciones del pasado y estuvo a punto de hacer realidad una ingeniería con conciencia estética. Sin embargo, los dibujos de hojas eran característicos de su constante tendencia a buscar la belleza arquitectónica mediante accesorios decorativos sin relación con su ingeniería.

La importancia técnica de esta construcción fue muy notable. El edificio supuso el primer intento de utilizar el hormigón armado como material independiente y no como un mero sustituto secundario de la mampostería en la edificación urbana de este tipo. Aunque la expresión estética de Perret era en este caso, como en obras posteriores, discutible, su construcción era ya sumamente original y a la vez perfectamente sensata.

El garaje de la Rue de Ponthieu, construido en 1905, representó un intento más decidido de crear una nueva manera de hacer arquitectura basada en la construcción con hormigón armado. Ya no había trazas del Art Nouveau, como las que desfiguraban los grandes almacenes con esqueleto metálico construidos ese mismo año en París. Sin embargo, había algo de pesadez y tradicionalismo en las proporciones de la fachada abierta, así como en el perfil de la cornisa y en el marco de la puerta, y cierta dependencia relacionada con el dudoso valor ornamental de las elaboradas vidrieras geométricas. Esto indica que Perret, en su cristalización de la ingeniería en la arquitectura, finalmente recurrió no a principios realmente nuevos, sino a los que representan el común denominador de los principios de los estilos del pasado. Esto se aprecia aún más en la remodelación de una casa de campo en Bièvres. La fórmula de Perret –que desde entonces se ha convertido más o menos en la fórmula nacional francesa– consistía en un clasicismo ecléctico y simplificado, y en este ejemplo quedó plenamente consolidada. Pocas veces se ha utilizado mejor.

Perret no fue requerido para construir ningún monumento público hasta 1911, cuando se le encargó el Théâtre des Champs-Ély-

Parte III

Los Nuevos Pioneros

Capítulo 13

Hacia una nueva arquitectura

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

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

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

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

1. En el original, Hitchcock decía sólo Ericsson.

Capítulo 14

Francia

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

Le Corbusier, 1927.[1]

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

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

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

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

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

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

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

en absoluto como uno de los Nuevos Pioneros. A pesar de la extrema simplificación –probablemente sugerida en parte por la obra de Adolf Loos, con la que Le Corbusier ya estaba familiarizado–, estos proyectos seguían estando, en términos generales, dentro la Nueva Tradición. A esta nueva estructura se le dio expresión a partir de unas proporciones tradicionales; y las terrazas, las cornisas prismáticas en voladizo y la disposición horizontal de las ventanas no estaban lo suficientemente resaltadas como para otorgar un carácter particular al conjunto. En el proyecto para una ciudad sobre pilares, también de 1915, parece que sólo se estudiaron las cuestiones técnicas; la expresión arquitectónica se desatendió, al menos en lo que cabe juzgar a partir de los dibujos publicados.

La villa construida al año siguiente en La Chaux-de-Fonds tenía claras pretensiones arquitectónicas. Su expresión, más elaborada, se hizo a la manera de Perret, con ciertas modificaciones de corte austriaco. Sin embargo, en la planta libre, los grandes ventanales y la cubierta con terraza presentaba la forma embrionaria de los rasgos característicos de su obra madura tanto como las casas Domino.

En los proyectos de 1919 para casas y viviendas había, en sentido negativo, una simplificación mayor que en los proyectos anteriores y, al mismo tiempo, un intento muy elemental de desarrollar, en sentido positivo, el efecto estético de las ventanas dispuestas horizontalmente y agrupadas en bandas en las fachadas lisas. Estas ventanas son asombrosamente parecidas a las de muchas obras alemanas realizadas casi una década más tarde por arquitectos en fase de transición entre la Nueva Tradición y la manera de hacer que Le Corbusier iba a inaugurar dentro de poco en la edificación real.

En 1920, tras algunos años ocupado principalmente en diversos negocios, Le Corbusier comenzó a dedicar su tiempo enteramente a la arquitectura. En su revista *L'Esprit Nouveau* dio expresión reiteradamente a sus ideas, a menudo apoyándose en ilustraciones de la maquinaria de transporte. Sin embargo, los proyectos de 1920 no eran muy interesantes. Fue en los proyectos Citrohan del año siguiente cuando por primera vez logró establecer plenamente su nueva estética basada en sus nuevos métodos de construcción. Los modelos de estas casas mostraban un decidido énfasis en la superficie como límite del volumen, y no tanto en la masa. En la composición general y en la colocación de las ventanas ya no había simplemente esa simplificación negativa alcanzada antes al reducir los elementos de la Nueva Tradición, sino una simplificación positiva análoga al diseño aerodinámico de las carrocerías de los automóviles y los fuselajes de los aviones. Es más, para alcanzar esos efectos, Le Corbusier aplicaba de un modo más completo y audaz la construcción en hormigón armado, levantando la casa del suelo lo suficiente como para destacar el hecho de que era un objeto que tenía seis caras.

Otro modelo de 1921 para una villa costera dependía aún más de una hábil construcción. El marcado énfasis en la horizontalidad en

sí misma resultó también, de modo bastante extraño, ser un principio compositivo tan sorprendentemente nuevo como el de levantar los edificios por encima del terreno. Pero en este caso, más que en el modelo Citrohan, las últimas influencias de la estética ecléctica persistían junto a la estética maquinista en pleno desarrollo. Esto puede apreciarse en ciertos rasgos vieneses como las pequeñas hojas de vidrio del inmenso ventanal del estudio, o en las grandes ventanas redondas que dan al mar.

En los años siguientes, los proyectos de casas concebidos por Le Corbusier fueron menos originales en los aspectos técnicos, pero ilustraban un desarrollo significativo de la ventana corrida como motivo primordial de la nueva arquitectura. En la propuesta para un edificio de viviendas construido como apilamiento de villas independientes, a modo de columbario, el arquitecto continuó su estudio de las posibilidades de la producción y la estandarización a gran escala, pero en esta ocasión se acercó peligrosamente a una insulsa monotonía.

Además del desarrollo de la expresión exterior, había habido en estos años un desarrollo paralelo de la expresión interior. En realidad, desde el punto de vista del propio Le Corbusier, la segunda era sin duda más importante. Tanto en los aspectos técnicos como en los estéticos, el arquitecto pronto llegó a tratar el interior como un espacio único que –en ausencia de clientes que limitasen su imaginación– resultaba fácilmente exagerado. Hasta qué punto esto podría haber estado justificado por la eficacia de los resultados es algo más difícil de decir, a partir de los dibujos, que en el caso de los exteriores. Desde luego, en las *machines à habiter* –que era por entonces la sorprendente expresión de Le Corbusier para su programa de viviendas– se exigían sacrificios considerables a los habitantes de la máquina con objeto de que el desarrollo formal puramente abstracto del interior se pudiera llevar lo más lejos posible, como ocurre en esos coches deportivos en los que no se ponen puertas que rompan la belleza de la aerodinámica. A esta objeción, Le Corbusier tiene tendencia a contestar actualmente [1929] –no como arquitecto, sino como sociólogo– que los hombres 'modernos' *deberían* encontrar habitables las casas que él proyecta.

El año 1922 vio también el comienzo del primer edificio realizado según la nueva manera de hacer: una villa en Vaucresson, terminada en 1923. Como ocurre tantas veces en estos casos, esta casa era claramente menos avanzada que sus proyectos. La fachada a la calle es sin duda excesivamente complicada, y el lado que da al jardín, con su disposición simétrica y sus proporciones sin interés, muestra menos libertad que sus proyectos de unos años atrás. Los elementos de los que más o menos era creador (la cubierta en terraza y la ventana corrida) no están del todo o apreciablemente desarrollados, y hay una lucha entre elementos horizontales y verticales que no se ha resuelto en absoluto de manera equilibrada.

Capítulo 15

Holanda

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

J.J.P. Oud, 1921.[1]

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

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

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

dedicado principalmente a la experimentación estética, poco condicionada por la experiencia práctica. Por otro, los que han mostrado un dominio particularmente excelente y original de las nuevas posibilidades estructurales pocas veces han logrado una expresión arquitectónica totalmente adecuada.

En el ámbito internacional resulta menos fácil determinar comparativamente la importancia de Oud. Sin embargo, comparado con Le Corbusier –un visionario lírico, ya sea como sociólogo en sus escritos o como técnico y esteta en sus edificios–, y comparado con Walter Gropius –sobre todo un organizador–, Oud destaca de manera primordial y completa como arquitecto. Si su influencia y su fama han sido menores hasta la fecha, es porque su obra lo ha mantenido más alejado de la visión del público y porque su carácter ha sido mucho menos llamativo superficialmente. Tras la saludable disciplina de su cargo como arquitecto municipal de Rotterdam, el futuro depara [en 1929] más posibilidades para Oud que para Le Corbusier o Gropius, que han empleado sus energías creativas de manera más extravagante.

La historia de la evolución de Oud es particularmente crucial para la consolidación de esa nueva arquitectura que él definió tan temprano y tan bien. Esto resulta aún más importante porque Oud se vio obstaculizado por una arquitectura 'moderna' ya academizada: la de la Nueva Tradición, en muchos aspectos en el polo opuesto a la suya, pero que en ningún otro sitio era tan vigorosamente nacional, se había desarrollado de manera tan independiente y se había aceptado de manera tan generalizada. La propia grandeza de Hendrik Petrus Berlage hacía difícil cualquier evolución después de él. Oud nació en Purmerend en 1894; tras estudiar en la Escuela de Artes y Oficios de Amsterdam, entró a trabajar en el estudio de Jan Stuyt y Joseph Cuypers, este último hijo del arquitecto del Rijksmuseum. En esa época, Oud construyó dos casas en cuya concepción se vio muy influido por el libro *Das englische Haus*, de Hermann Muthesius, que acababa de aparecer.[2] Después continuó sus estudios en Delft, en la universidad y en la escuela de magisterio. De ahí se fue a Múnich, donde trabajó unos cuantos meses en el estudio de Theodor Fischer, por entonces sin duda el mejor maestro del sur de Alemania.

Cuando Oud volvió a su ciudad natal y empezó a trabajar por su cuenta, la influencia de Berlage reemplazó a la de la casa de campo inglesa y el correspondiente medievalismo de Cuypers y de Fischer. Gracias a los escritos y las conferencias de Berlage, pronto sintió interés por la obra de Frank Lloyd Wright; pero sus obras de aquellos años en Purmerend, Aalsmeer, y Leiden se inspiraban eminentemente en Berlage, ya fuesen sólo suyas o realizadas en colaboración con el pintor Menso Kamerlingh Onnes, o con sus colegas Ad van der Steur o Willem Marinus Dudok. Lo mismo se puede decir de los proyectos más elaborados realizados en esa misma época,

2. Véase la nota 1 del capítulo 11.

de los que es característica la casa de baños municipal basada en la Bolsa de Amsterdam.

Sin embargo, después de esto, en los primeros años de la guerra [I Guerra Mundial], Oud –cuyas relaciones con pintores habían sido anteriormente con figuras como Antoon Derkinderen y Richard Roland Holst, seguidores en sus frescos de Pierre Puvis de Chavannes– entró en contacto con el Cubismo y el Futurismo. Al principio encontró en esta nueva pintura sólo una fascinación incomprensible. Más tarde su significado para la arquitectura le resultó más claro, y finalmente tuvo en sus proyectos una influencia incluso más importante que las de Berlage o Wright. En 1917, Oud, junto con Theo van Doesburg y Piet Mondrian –el artista destacado entre los cubistas holandeses– fundaron la revista *De Stijl* como vehículo para sus ideas y para presentar su obra.

El insulso proyecto para una casa doble de hormigón para obreros, proyectada ese mismo año aún muestra, en sus pesadas formas simplificadas, el sello de la dependencia que Oud tenía de Wright. De hecho, desde cualquier punto de vista era mucho menos satisfactorio que las casas en cierto modo similares que estaba levantando realmente en la misma época Robert van 't Hoff, otro de los miembros iniciales de De Stijl.

Sin embargo, el proyecto para una hilera de casitas costeras de hormigón, publicado en el primer número de *De Stijl*, era mucho más interesante. Además, era más significativo por indicar el camino a una nueva estética en la arquitectura, mejor que cualquier cosa hecha por Le Corbusier hasta entonces. Pero la expresión era de lo más elemental, y en la obra realizada ese año Oud aún seguía una versión muy simplificada de la Nueva Tradición. No obstante, en la casa construida en Katwijk, Kamerlingh Onnes fue responsable del 'sentimentalismo impresionista' del exterior, que sugería el Sáhara. En otra casa en Noordwijkerhout, fue el estudio del color hecho por Van Doesburg, y en particular la disposición del embaldosado del pavimento interior, lo que resultó nuevo y efectivo. Y así, también en los proyectos de manzanas de viviendas publicados el año siguiente en *De Stijl,* la manera de hacer de Oud sigue siendo excesivamente monumental y está claramente relacionada con las de Berlage y Wright.

En 1918 Oud empezó a trabajar como arquitecto municipal de Rotterdam y en sus obras residenciales oficiales emprendió una producción a gran escala como nunca habían conocido los Nuevos Pioneros franceses. En ese año y el siguiente, Oud llevó a cabo sus primeros grandes proyectos en las manzanas de Spangen.

También en 1919 aparecieron en *De Stijl* los más significativos de sus proyectos particulares. El almacén de aduanas sigue mostrando a Oud como un seguidor de Wright; pero el proyecto para una fábrica, aunque no carente de pesantez, ilustraba un decidido esfuerzo de lograr en la arquitectura los efectos del Neoplasticismo, nom-

Capítulo 16

Alemania

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

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

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

el alemán Willi Baumeister. Otro pintor presente en la Bauhaus fue el estadounidense Lyonel Feininger, cuya manera de hacer, menos abstracta, estaba más ligada a las posibilidades de una nueva arquitectura que las de los demás. La primera construcción de Gropius tras la guerra, un monumento construido en Weimar en 1920, era una gran pieza de escultura expresionista abstracta en hormigón; a diferencia de la fuente de Theo van Doesburg en Leeuwarden, estaba completamente desprovista de significado arquitectónico.

El primer edificio propiamente dicho de Gropius tras la guerra, un teatro construido en 1922 en Jena, indicó una reacción en contra de la influencia expresionista; por lo demás, representó poco más que una excelente organización técnica en cuanto al uso del hormigón. En su expresión, este teatro recordaba a los primeros proyectos de André Lurçat y Le Corbusier en su reducción de las formas de la Nueva Tradición a los elementos geométricos más sencillos. El proyecto del mismo año para la torre del *Chicago Tribune* fue fruto de una búsqueda técnica y estética más avanzada. No obstante, la expresión constructivista aplicada a la construcción de hormigón armado visto era sumamente arbitraria. Al igual que en los proyectos de De Stijl, la expresión era más o menos independiente de la técnica. Las casas construidas ese año y el siguiente presentaban una incertidumbre aún mayor. En una de ellas, las formas del hormigón se usaban para lograr efectos expresionistas angulares. En la otra, la construcción era en su totalidad de pesados troncos de madera, y los rasgos tradicionales de los blocaos conferían al exterior su carácter arquitectónico, mientras en el interior había muchos detalles abstractos tallados por un escultor que colaboraba en la obra.

Fue sólo en los proyectos no realizados de 1923 donde Gropius apareció verdaderamente como uno de los Nuevos Pioneros con un programa integrado. Un proyecto para una fábrica presentaba un uso del hormigón armado tan claro y efectivo como lo había sido el del ladrillo y el acero en las obras anteriores a la guerra. En un proyecto para una academia internacional de filosofía, Gropius aplicó unos principios similares, ahora a un programa más amplio y complejo. En éste, al igual que en los muchos modelos de casas para construirse con elementos estandarizados, su expresión parece haberse cristalizado gracias a las maquetas que Van Doesburg y sus socios habían elaborado el año anterior. Pero la búsqueda estética de Gropius estaba decididamente condicionada por las posibilidades técnicas y estaba relacionada con los medios para organizar una nueva arquitectura a gran escala.

La casa construida en Jena a finales de ese año, aunque ya muy diferente de la casa de troncos de madera, era mucho menos lograda que sus proyectos; pero a pesar de su pesadez y su torpeza, estaba completamente liberada de la Nueva Tradición y del Expresionismo; también estaba menos influida que los modelos por el Constructivismo y el Neoplasticismo.

16.2. *Sede de la Bauhaus, Dessau, obra de Walter Gropius, 1926.*

La actividad principal de la Bauhaus en esa época estaba ligada a la organización de los interiores contemporáneos. En este campo, Gropius y sus colaboradores –de los que Marcel Breuer era el más importante– tuvieron un éxito considerable: lograron un equilibrio aceptable de los nuevos valores técnicos y estéticos. Más prácticos que Le Corbusier o los componentes de De Stijl, su expresión estaba asimismo sumamente desarrollada. También pusieron en marcha la producción a gran escala de las piezas de mobiliario, los elementos de iluminación y los pequeños objetos domésticos que les resultaban necesarios. Por eso actualmente [1929] esos accesorios de la vida contemporánea son más fáciles de conseguir en Alemania que en Francia u Holanda.

El gran proyecto arquitectónico de Gropius en 1924 parecía mostrar una ligera influencia de las últimas obras de Erich Mendelsohn; pero esta fase incipiente no tuvo continuidad y puede que sirviese simplemente para ampliar su manera de hacer.

Al año siguiente, la Bauhaus se trasladó de Weimar a Dessau. Allí, Gropius desarrolló el plan de estudios de la escuela a mayor escala y publicó el primer número de los *Bauhausbücher:* el titulado *Internationale Architektur.*[1] Aunque este libro no lleva ningún texto explicativo, los principios de selección eran cualquier cosa menos rígidos. Los ejemplos de edificación coetánea ilustrados muestran que el principal interés de Gropius estaba en las posibilidades del desarrollo arquitectónico a gran escala de la arquitectura en respuesta a las necesidades sociológicas de la época.

1. Walter Gropius, *Internationale Architektur* (Bauhausbücher 1; Múnich: Albert Langen, 1925).

En 1926 Gropius tuvo su gran oportunidad y estuvo a la altura de las circunstancias: fue capaz de proporcionar una sede completamente nueva a la Bauhaus en Dessau. Un edificio inmenso albergaba talleres, aulas, un ala entera de apartamentos y otra ala para la escuela local de formación profesional (figura 16.2). Este edificio sigue siendo con seguridad la mejor manifestación realizada de las posibilidades técnicas y estéticas de la manera de hacer de los Nuevos Pioneros al afrontar un problema funcional grande y complicado; carece por completo de esa indecisión y esas influencias de otros que habían echado a perder las obras de Gropius anteriores a la guerra. No menos afortunada era la serie de casas construidas para los

Capítulo 17

Otros países

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

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

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

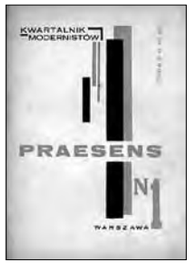
tadores en la Europa continental. En una casa situada en lo alto de Montmartre, las terrazas están plenamente justificadas por las vistas, a un lado hacia la ciudad y al otro hacia el campo.

En Rusia hubo un largo periodo de frenético Constructivismo. Esto dio lugar a muchos proyectos sobre el papel, no construidos ni construibles. Estos proyectos tenían un exagerado carácter fabril, afectado en la expresión por los experimentos de los neoplasticistas. Todo esto se desvaneció hace unos cuantos años y empezó a hacerse una edificación real de índole mucho más moderada. Los hermanos Leonid, Víktor y Alexandr Vesnin han intentado dar un carácter decididamente proletario a su obra, con cierto éxito. Grigori Barjin ha construido mucho más bajo la influencia de las obras coetáneas alemanas de la Nueva Tradición simplificada. Moiséi Guínzburg ha sido particularmente un organizador con mucho menos talento que el joven Andréi Búrov, que construyó la lechería modelo utilizada en la película *Octubre* (figura 17.2). Algunos otros han construido fábricas interesantes. Pero para las construcciones más importantes se ha llamado a arquitectos extranjeros como Erich Mendelsohn y Le Corbusier.

Los Nuevos Pioneros checoslovacos pueden dividirse en tres grupos. Hay unos que están particularmente aliados con los alemanes y marcados aún por la prolongada influencia del Expresionismo; hay otros que se contentan con copiar a Le Corbusier; y por último, otros, como Josef Gočár en Praga y Bohuslav Fuchs en Brno, que poseen una manifiesta originalidad. Los checos han tenido incluso su colonia Weissenhof, llamada Novy Dum, y una exposición internacional en Brno. La primera estuvo claramente marcada por la imitación de Le Corbusier; pero en la segunda el pabellón construido por Fuchs para el ayuntamiento de Brno tenía una forma interesante, bien enfatizada por un novedoso revestimiento superficial

17.2. *Lechería cerca de Moscú, obra de Andréi Búrov, 1927.*

17.3. *Pabellón del Ayuntamiento, Exposición Internacional de Brno, obra de Bohuslav Fuchs, 1928.*



de pequeños azulejos de color oscuro (figura 17.3). Éste tuvo mucho más éxito del que habían tenido habitualmente similares experimentos alemanes. El pabellón de Gočár también era interesante, en particular por su eficaz uso de una escultura suspendida delante de la fachada.

Las condiciones son similares en Polonia, pero hay algo menos de actividad entre los arquitectos más jóvenes. El grueso de las obras todavía siguen la Nueva Tradición alemana. Szymon Syrkus y la revista *Praesens* –que representa a los Nuevos Pioneros– están estrechamente ligadas a los pintores más abstractos.

En Suiza también hay una relación muy estrecha con Alemania. Karl Moser se apartó intencionadamente de la Nueva Tradición en su inmensa iglesia de San Antonio en Basilea, y logró hacer un monumento impresionante aunque en cierto modo de transición. Los arquitectos más jóvenes han tendido también a transigir algo o copiar obras extranjeras. Los más independientes son tal vez Hans Schmidt y Paul Artaria. Jacques Favarger, en Lausana, está haciendo un buen trabajo a gran escala con edificios urbanos. Suiza tiene también dos excelentes críticos: Sigfried Giedion y Peter Meyer. Tal vez esto sea mejor presagio para el futuro inmediato que toda la actividad de los países eslavos, tan faltos de equilibrio y contención.

Casi no hay más que un escandinavo de importancia individual entre los Nuevo Pioneros: Knud Lönberg-Holm, en Dinamarca. Ya se ha mencionado su excelente proyecto para la torre del *Chicago Tribune,* de 1922. Ragnar Östberg ha mostrado en sus escritos cierta comprensión de la nueva manera de hacer. Puede que ésta ya se esté desarrollando, tranquila e imperceptible, como lo hizo la Nueva Tradición una generación antes, sin mucha relación con las obras extranjeras. Ciertamente, ya ha habido varias fábricas y centrales eléctricas muy brillantes.

En Milán, Antonio Sant'Elia, incluso antes de la guerra, ya había hecho proyectos que auguraban la aparición de los Nuevos Pioneros. Murió en 1916, sin haber construido nada relevante. Italia

Capítulo 18

La arquitectura del futuro: 1929

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

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

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

mino, para lo bueno y para lo malo, al desarrollo consciente de una manera de hacer posterior.

Más allá de los primeros hitos es imposible analizar acontecimientos específicos del futuro. Más provechoso que la profecía es el debate sobre algunas de las cuestiones generales que presentan los Nuevos Pioneros y cuya solución definitiva sigue siendo incierta. Por supuesto, puede aceptarse que incluso el historicismo pervivirá aún una o dos décadas y que la Nueva Tradición, al menos en su versión simplificada, quizás lo haga otra generación completa; en cierto sentido, sus problemas ya están resueltos. Por tanto, los verdaderos problemas del futuro son sólo los problemas que afrontan ahora [1929] los Nuevos Pioneros.

Por supuesto, se trata de un futuro limitado. Y es que George Gilbert Scott en 1857, aunque sin duda detectó los problemas generales de la Nueva Tradición, apenas vislumbró nada más allá de ellos. En absoluto podemos hacer que el futuro –en la medida en que puede concebirse– se extienda provechosamente más allá de ese periodo en el que la mayoría de factores constitutivos no sólo existen sino que llaman la atención. El hormigón armado se inventó en 1849; pero Scott –si es que lo sabía– no le prestó especial atención. No es imposible que cuestiones similares, destinadas a empezar a ser valoradas dentro de cincuenta años, existan ya así en la actualidad [1929]. Pero incluso si se buscan, no se van a encontrar. O si se encontrasen, se valorarían mucho antes.

Es más, aunque buena parte del desarrollo político e industrial que desde 1857 ha tenido repercusión en la arquitectura difícilmente podría haber sido soñado por Scott, sin duda nada de lo ocurrido antes de la guerra [I Guerra Mundial] –periodo en el que ya estaba floreciendo la Nueva Tradición– llegó a cambiar fundamentalmente el lugar de las artes de la construcción en la civilización occidental, un lugar que ya ocupaban en la última parte de la era del Romanticismo. Descartando los cataclismos, podríamos suponer, por tanto, que el lugar de las artes de la construcción en la civilización contemporánea –ya sean juzgadas en sus versiones más avanzadas (norteamericana, italiana o rusa), por un lado, o en las versiones al menos superficialmente menos avanzadas (francesa o alemana), por otro– no sufrirá cambios fundamentales durante el presente siglo [XX]. Puesto que no hay nada en la democracia y el capitalismo contemporáneos, ni en el fascismo, ni en el sistema soviético, que sea esencialmente incongruente con la arquitectura de los Nuevos Pioneros, es innecesario suponer que durante las dos próximas generaciones aparecerá de manera destacada algo que resulte más perturbador de lo que cualquiera de esas cosas habría resultado para las gentes de 1750.

Tan sólo una nueva religión, o una nueva relación de alguna religión existente con la civilización, podría plantear relativamente pronto a la arquitectura exigencias totalmente nuevas que ahora son

inconcebibles. Aunque Oswald Spengler vaticina la aparición de esa nueva corriente religiosa, difícilmente parecería existir siquiera en la forma embrionaria en que el hormigón armado se encontraba en 1857, ocho años después de su descubrimiento. La arquitectura de los Nuevos Pioneros da satisfacción tanto al neotomismo como al protestantismo liberal ateo. Si no es así con el humanismo, tanto peor para él.

Además es ilusoria la impresión de que ahora avanzamos más rápido que en el pasado, excepto en lo relativo a la técnica. La técnica sólo es una parte de la arquitectura; y como se ha expuesto, la arquitectura de los Nuevos Pioneros se apoya más en una estética –o al menos en cierto punto de vista en la relación entre lo técnico y lo estético– que en la técnica. Considerando las fases de la arquitectura desde 1750 como si formasen una unidad, y comparando ésta con una unidad anterior de la historia de la arquitectura sin duda igual de arbitraria (la arquitectura del periodo barroco), la rapidez de la evolución apenas parecería haber aumentado, como tampoco esa evolución parecería representar estéticamente nada que pudiese considerarse un progreso absoluto.

La diferencia, por ejemplo, entre los edificios de Andrea Palladio en Vicenza a mediados del siglo XVI –al menos tan plenamente renacentistas como barrocos–, y la Landhaus von Kamecke levantada por Andreas Schlüter a principios del siglo XVIII (véase la figura 0.6) es sin duda tan grande como la que hay entre las construcciones de Ange-Jacques Gabriel en la Place de la Concorde (originalmente Louis XV), proyectada en 1748 –al menos tan propias de la tradición barroca como adaptadas a los nuevos programas del Romanticismo– y el proyecto de Le Corbusier para el Palacio de la Sociedad de Naciones, de 1927. Es decir: la diferencia es grande si se considera ideológicamente que los monumentos existen en la corriente de la historia y no en un espacio intemporal. En este último caso, la estrecha relación se establece obviamente entre Palladio y Gabriel por un lado, y entre Schlüter y Le Corbusier por otro. Pero esta forma de observar las obras de arte, aunque a menudo necesario para el crítico, tiene poco significado absoluto. Sin embargo, parece indicar que por mucho que pueda haber progreso en el aspecto técnico, en el aspecto estético tan sólo hay un cambio más o menos secuencial.

La cuestión más crucial que permanece abierta hoy en día [1929] en la arquitectura es la de la relación entre la técnica y la expresión estética. De hecho, ya hemos dicho muchas cosas en relación con ello. Ya es patente que el punto de vista técnico más radical defendido a menudo por los Nuevos Pioneros es primordialmente un grito de guerra y un tema para manifiestos. Esto tuvo su utilidad en la consolidación de una nueva estética, pero probablemente no tiene una validez constante. No hay seguridad alguna, en vista del desarrollo de la ingeniería, de que la construcción con hormigón armado

Apéndice

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

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

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

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

bóvedas– que iban desde el suelo hasta la nervadura que coronaba las bóvedas. Las ventanas compuestas del estilo gótico temprano revelaban su origen como conjuntos de ventanas en una fachada, debido a la llamada 'tracería perforada'. Ya en el gótico pleno esto había dado lugar a una clase de 'tracería calada' que aún recordaba, al menos en sus elementos, los orígenes estructurales simbólicos. Con la aparición del gótico flamígero –al que dio nombre–, la tracería calada se convirtió simplemente en una celosía de arabescos cuyas dobles curvas, intrincadamente entrelazadas, daban al conjunto del edificio un aire de titilar hacia arriba (véanse las figuras 0.1 y 0.2).

Los triforios del interior –que en el gótico pleno conservaron su carácter de galerías cubiertas, un tercer elemento bajo la cubierta de la nave lateral, entre la arcada de la nave central y los ventanales altos– primero se acristalaron y luego se unieron con los ventanales en un único elemento de tracería. Finalmente, también los ventanales y los triforios se fundieron por completo cuando los constructores se vieron impulsados a llegar al máximo por su instinto unificador. Estas dos últimas tendencias relacionadas –y también otras que se mencionarán aquí– indiscutiblemente tuvieron su origen a comienzos del siglo XIII. En realidad, pueden encontrarse en un estado de desarrollo bastante avanzado en monumentos por lo demás decididamente propios del gótico pleno. Sin embargo, como tendencias, son características del gótico tardío.

En la remodelación en estilo gótico perpendicular del coro de la catedral de Gloucester, los parteluces de los ventanales se prolongaron hacia abajo, incluso por las enjutas situadas bajo el triforio, para penetrar en las molduras de las arcadas de la nave central. De este modo, los interiores de estilo gótico tardío estaban cada vez más cubiertos, con pocas concesiones a sus rasgos independientes, por una malla continua de molduras verticales, atravesadas por detrás de las cuales cruzaban las escasas horizontales necesarias. Sin embargo, todo el esquema se volvía más profuso cuando llegaba a la tracería curva situada en lo alto de las ventanas y a las nervaduras igualmente entrelazadas de las bóvedas, cuyo sentido estructural original se olvidaba ahora que se concebían primordialmente como decoración. En las bóvedas pinjantes y de abanico inglesas, las nervaduras se convirtieron simplemente en una especie de ornamento aplicado, tallado en las piedras de las bóvedas construidas conforme a principios romanos y no góticos. De esta corriente, las capillas reales del periodo Tudor proporcionan conocidos ejemplos; pero España y Alemania pueden aportar otros, un tanto diferentes e igual de extravagantes.

El mismo proceso de cambio gradual que se ha descrito en los interiores, trajo consigo un cambio similar, pero quizá menos llamativo en general, en el exterior de las iglesias tardogóticas. Las fachadas del estilo gótico pleno se habían concebido estáticamente gracias a una hábil combinación aditiva de sus partes constitutivas. El gótico tardío trató esas partes dinámicamente de modo que el conjunto fluyese hacia arriba como un todo. Esto se logró en parte haciendo todos los rasgos más parecidos. Se introdujeron ventanas en los tímpanos de los portales, se perforaron las torres como cestos de tracería, y en todas partes, incluso en los muros macizos, molduras verticales y adornos flamígeros formaron una malla continua sobre la superficie tanto exterior como interior. Además, con frecuencia se hizo que se solapasen elementos dispares: gabletes perforados se elevaban delante de balaustradas con ventanas encima, y los despieces de tracería de las ventanas se extendían más allá de los límites reales de los huecos. Sin embargo, los laterales de las iglesias y la cabecera estaban más dominados por los rasgos heredados de la ingeniería medieval y, por tanto, tuvieron menos libertad que las fachadas y las torres para presentar las nuevas tendencias.

La relación de la decoración plástica subordinada con la arquitectura experimentó un cambio significativo que en parte vino provocado por el desarrollo independiente de la escultura. En el portal delantero de Chartres, del siglo XII, las figuras se trataron primero como detalles arquitectónicos, y sólo de modo secundario como obras de arte independientes. Pero la escultura figurativa ya empezó a liberarse de los cánones arquitectónicos con el desarrollo en el siglo XIII del idealismo gótico. Sin embargo, no se produjo una gran ruptura antes del desarrollo del realismo en el siglo XV. A partir de entonces, no fueron las figuras, sino los nichos en los que éstas se colocarían, los que sirvieron de motivos arquitectónicos. Al mismo tiempo, el ornamento esculpido se fue haciendo cada vez más reducido en su importancia, hasta que acabó como un mero enriquecimiento de las molduras, con una especie de complicado trazado tridimensional apenas reconocible como representación.

Incluso las propias molduras, en su momento evocadoras de sus orígenes dispares y con formas dependientes de sus diversas funciones, tendieron de modo generalizado, en los siglos XV y XVI, a aproximarse a un único tipo. Se fueron estilizando cada vez más claramente hasta formar figuras angulosas denominadas 'prismáticas,' que enfatizaban muy poco su función constructiva, por entonces en gran parte perdida, y mucho el esqueleto lineal del proyecto como un todo. Más tarde, en los soportes verticales las formas angulosas se sustituyeron a menudo por amplias ondulaciones en las que penetraban las otras molduras prismáticas.

En la arquitectura civil, incluso más que en la religiosa, es patente la aparición de una nueva fase estilística a finales de la Edad Media. Se evitaron cada vez más los rasgos constructivos específicamente medievales de las bóvedas, que siempre habían estado más asociados con la arquitectura religiosa que con la civil, pero que hasta entonces se habían plasmado libremente en los edificios civiles. Más tarde, en los siglos XIV y XV, palacios, *châteaux* y *manors* comenzaron a estudiarse artísticamente por sí mismos y en relación con sus

Nota bibliográfica

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

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

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

2. Georges Gromort, *Histoire abrégée de l'architecture en France au XIXe siècle* (París: Librairie de France, 1924).

3. André Michel (dirección), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* (París: A. Colin, 1905-1929; 18 volúmenes).

4. Élie Brault y Alexandre Du Bois, *Les architectes par leurs oeuvres: ouvrage rédigé sur les manuscrits de feu* (París: H. Laurens, 1893).

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

quitectos concretos en número considerable, e incluso de edificios concretos. Las ilustraciones de los últimos capítulos de la primera parte en general pueden encontrarse fácilmente construidas por todos sitios. Se puede decir con certeza '*si monumenta requiris, circumspice*',[6] con la seguridad de que el lector tendrá un adecuado control de la mayoría de las afirmaciones que se han hecho.

Con respecto a la Nueva Tradición e incluso a los Nuevos Pioneros, vuelve a ser el volumen de la colección Propyläen *Die Baukunst der neuesten Zeit,* de Gustav Adolf Platz, el que es particularmente satisfactorio.[7] También es valioso el libro de Francis Rowland Yerbury *Modern European buildings,* por desgracia sin una sola fecha,[8] y los libros de láminas que ha preparado en colaboración con otros autores: *Swedish architecture of the twentieth century*,[9] *Modern Danish architecture*[10] y *Examples of modern French architecture*.[11] Tan probable nos ha parecido que el lector desearía utilizar el libro de Platz o bien el primero de los mencionados de Yerbury, que se ha evitado la reproducción de sus ilustraciones casi por completo. Para los maestros de la Nueva Tradición hay un conjunto de monografías bastante más grande que para los arquitectos románticos. Sobre muchos de ellos existen varias obras. Así, tenemos la opción de estudiar a Wright en dos libros alemanes, uno holandés y uno francés; pero no inglés, a excepción de unos cuantos artículos en el libro holandés y en las historias generales de la arquitectura norteamericana. Ya que yo preparé el texto de la monografía francesa, puedo afirmar que es mucho menos completo que la descripción que se ofrece aquí. Por supuesto, hay muchas más ilustraciones, entre ellas las que se utilizan aquí. Conviene hacer alguna advertencia con respecto a las monografías sobre muchos arquitectos alemanes menores de la Nueva Tradición: con frecuencia están pagadas por el arquitecto del que tratan y, por tanto, no constituyen un testimonio demasiado valioso acerca de la estima en la que lo tienen sus coetáneos. Sobre los primeros días de la Nueva Tradición en los Estados Unidos, *The story of architecture in America* de Thomas E. Tallmadge, tiene en el texto mucho material particularmente interesante que ofrecer sobre las décadas de 1880 y 1890 en Chicago.[12] Para la arquitectura norteamericana del siglo XX en general, *The American architecture of today*, de George Harold Edgell aporta un abundante número de ilustraciones.[13]

6. 'Si buscas monumentos, mira a tu alrededor', variación sobre el epitafio de Sir Christopher Wren, inscrito en su tumba, situada en la catedral de San Pablo de Londres.

7. Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit* (Berlín: Propyläen Verlag, 1927).

8. Francis Rowland Yerbury, *Modern European buildings* (Londres: Victor Gollancz, 1928).

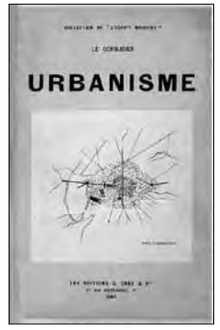
9. Hakon Ahlberg, con prefacio de Francis R. Yerbury, *Swedish architecture of the twentieth century* (Londres: Ernest Benn, 1925).

10 Kay Fisker y Francis R. Yerbury (edición), *Modern Danish architecture* (Londres: Ernest Benn, 1927); en el original, Hitchcock decía *Dutch architecture,* pero debe de ser una errata, porque no hay ningún libro sobre arquitectura holandesa en esta colección.

11. Howard Robertson y Francis R. Yerbury (edición), *Examples of modern French architecture* (Londres: Ernest Benn, 1928).

12. Thomas E. Tallmadge, *The story of architecture in America* (Nueva York: W. W. Norton and Company, 1927).

13. George Harold Edgell, *The American architecture of today* (Nueva York: Scribner, 1928).



No faltan libros sobre los Nuevos Pioneros. Los escritos de los precursores (Wright, Loos y Van de Velde), a excepción de las *Formules d'une esthétique moderne* de este último, se pueden encontrar principalmente en revistas, y se ha hecho referencia a ellos con frecuencia en los capítulos correspondientes del presente texto. Le Corbusier ha escrito varios libros desde *Vers une architecture,*[14] menos directamente relacionados con la arquitectura. *Vers une architecture* se tradujo al inglés como *Towards a new architecture,*[15] y *Urbanisme* también puede encontrarse en inglés con el título *The city of tomorrow*.[16] Ninguno de estos libros está demasiado bien ilustrado y, como en general están basados en conferencias, el estilo es demasiado enfático y repetitivo. Sin embargo, el último, *Une maison, un palais* –que trata en gran parte sobre el Palacio de la Sociedad de Naciones– está mejor escrito que la mayoría y tiene bastantes más reproducciones de sus obras que ninguno, salvo el primero.[17] André Lurçat ha escrito un libro titulado *Architecture*, que es excelente.[18] El libro de proyectos publicado por Robert Mallet-Stevens está dedicado enteramente a sus obras iniciales, muy pocas de las cuales tienen algo que ver con los Nuevos Pioneros.[19] Varios volúmenes de láminas de la colección *L'Art international d'aujourd'hui* versan sobre arquitectura.

Ya se han mencionado tanto *Holländische Architektur,* de J.J.P. Oud,[20] como *Internationale Architektur,* de Walter Gropius.[21] Es entre las demás obras alemanas sobre los Nuevos Pioneros donde es particularmente difícil elegir. Y es que hay muchas y a menudo el material gráfico es repetitivo. Sin embargo, algunas de ellas merecen la pena. Las más útiles son quizá las dedicadas a la Exposición

14. Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: Crès, 1923).

15. La primera versión española de *Vers une architecture* es: *Hacia una arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1964).

16. Le Corbusier, *Urbanisme* (París: Crès, 1925); la primera versión española es: *La ciudad del futuro* (Buenos Aires: Infinito, 1958).

17. Le Corbusier, *Une maison, une palais* (París: Crès, 1928).

18. André Lurçat, *Architecture* (París: Au Sans Pareil, 1929).

19. Robert Mallet-Stevens, *Grandes constructions : maisons collectives et particulières, usines, édifices publics et commerciaux, hôtels, etc.* (París: C. Moreau, 1929).

20. Jacobus J. P. Oud, *Holländische Architektur* (Bauhausbücher 10; Múnich: Albert Langen, 1925).

21. Walter Gropius, *Internationale Architektur* (Bauhausbücher 1; Múnich: Albert Langen, 1925); en el original, Hitchcock no menciona explícitamente este libro, pero la cita que abre el capítulo 15 procede de él.

Índice alfabético

Abadie, Paul: 86
Académie Française: 32, 61
Adam, hermanos: 48
  Robert: 34, 48, 49, 92
Adams, Henry: 100
Adams, Holden & Pearson: 238
Adler, Dankmar: 140
AEG: 168, 253
Akademie der bildenden Künste, Viena: 162, 163, 165
Alberti, Leon Battista: 266
Alberto, príncipe de Gales: 106
Alblasserdam, casa: 219
Alemania: 31, 37, 45, 47, 58, 59, 60, 61, 62, 68, 69, 81, 82, 88, 89, 90, 100, 101, 105, 111, 113, 116, 117, 125, 129, 134, 135, 152, 154, 159, 161-172, 173, 176, 183, 189, 190, 191, 212, 214, 219, 221, 223, 225-234, 235, 237, 241, 242, 246, 262, 273, 274
Alfeld an der Leine: 190, 225
  figura: 225
Alhambra: 119
Altona-Othmarschen, casa: 233
  figura: 233
Amberes, casa: 201
Amiens, catedral: 261
Amsterdam: 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 212, 213, 222
  Bolsa: 99, 134, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 213
  edificio de trabajadores del diamante: 154
    figura: 154
  Escuela: 149, 153, 156, 157, 222
    figura: 158
  estación central: 149, 150, 152, 153
  Mercatorplein: 156
  oficinas en Damrak: 151, 152
  Rijksmuseum: 149, 150, 152, 212
  Ringkade: 153
  Scheepvaarthuis: 157
  Transvaalstraat: 153
  Vondelstraat: 150
Anker, Alfons: 230
Antigüedad: 27, 31, 32, 34, 45, 46, 55, 59, 81, 84, 266
Arp, Hans: 219
Artaria, Paul: 237
Art Nouveau: 86, 107, 109, 110, 111, 112, 117, 121, 122, 123, 127, 128, 162, 173, 174, 175, 177, 180, 188, 194, 252
Asam, familia: 273
Atenas: 31, 32, 60
  Partenón: 96
Atkinson, Robert: 183
Atkinson, William: 93
Austria: 105, 114, 116, 117, 159, 161-172, 173, 235, 273
Auteuil, casas (La Roche y Jeanneret): 201, 202

Baanders, Herman Ambrosius Jan: 158
Babelsberg: 89, 90
Baden, gran duque: 38
Bakst, Léon: 177
Bally, zapatería: 208
Balmoral, palacio: 106
Baltard, Victor: 64, 72
Baltimore, catedral: 55
Balzac, Honoré de: 85
Barcelona: 83, 117, 141, 230, 243
  casa Milà: 117
  Pabellón de Alemania: 230
  parque Güell: 243
  Sagrada Familia: 117
Barclay-Vesey, edificio: 133
Barjin, Grigori: 236
Barnsdall, casa: 145
Barroco: 28, 31, 32, 34, 35, 40, 41, 45, 53, 74, 100, 101, 102, 120, 122, 125, 168, 181, 259, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275
Barry, Charles: 66, 67, 94
Basilea: 237
  iglesia de San Antonio: 237
Bath: 54

figura: 54
Bauhaus: 225, 226, 227, 228
figura: 227
Baumeister, Willi: 226
Baviera: 89, 105, 269, 273
Bayreuth, Ópera: 31
Beauvais, catedral: 195
Beckford, William: 54
Beethovenhuis: 153
Behrens, Peter: 55, 73, 161, 166, 167, 168-169, 170, 171, 178, 187, 189, 190, 197, 225, 232, 234, 253
casa Behrens: 166
Bélanger, François-Joseph: 38, 56, 62
Belcher, John: 113
Bélgica: 111, 192, 238
Belli, Pasquale: 67
Belvoir Castle: 92
Bensel y Kamps
figura: 170
Berchtesgaden: 90
Berlage, Hendrik Petrus: 77, 99, 122, 134, 149, 150-156, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 169, 174, 212, 213, 214, 215
figuras: 154, 155
Berlín: 58, 59, 66, 68, 69, 71, 90, 124, 161, 163, 167, 168, 215, 216, 228, 229, 230, 231, 232, 245, 252, 273
almacenes Wertheim: 167
Alte Münze: 58
Exerzierhaus: 71
Großes Schauspielhaus: 191
Kurfürstendamm: 232, 252
Nationalgalerie: 68
Neues Museum: 68
Palais Redern: 59
Potsdamer Platz: 232
puerta de Brandeburgo: 58
Reichstag: 167
Schauspielhaus: 59
Weinhaus Rheingold: 168
Bernhardt, Sarah: 112
Bernini, Gian Lorenzo: 267, 268, 269
Bertrand, casa: 206
Betz, torreón: 38, 85
Bianchi, Pietro: 58
Bibbiena, familia: 273
Giuseppe: 31
Biet: 84
Bièvres, casa de campo: 175
Bijvoet, Bernard: 211, 221, 222, 238
Bindesböll, Gottlieb: 60
Bing, Siegfried: 111
Birmingham: 107
Bismarck, torre: 167
Blaise Castle: 54
Blankenese, casa: 233
Blenheim, palacio: 36, 274
Blois, castillo: 85
ala Louis XV: 265
Blondel, Jacques-François: 57, 271
Boccador (Domenico Bernabei da Cortona): 85, 123
Böcklin, Arnold: 88
Boeyinga, Berend Tobia: 158
Boffrand, Germain: 31
Boileau, Louis-Charles: 108, 109, 173
Boileau, Nicolas: 40
Bonatz, Paul: 166, 170, 171
figura: 170
Borromini, Francesco: 123, 269
Boston: 55, 134, 136, 142
biblioteca pública: 142
Brattle Square: 99, 134
India Wharf Stores: 55
juzgados: 55
Trinity Church: 134, 135, 136
Boulevard Raspail, estilo: 173
Boulogne-sur-Seine: 201, 202, 207, 209
Bourdelle, Antoine: 177
Bourgeois, Djo: 209
Bourgeois, Victor: 238
Bovenkerk: 150
San Urbano, casa del párroco: 150
Bragdon, Claude: 142
Bramante, Donato: 46, 83, 123, 256, 267
Braque, Georges: 178
casa: 178
Brault, Élie: 85
Brenner, Anton: 232, 235
Breuer, Marcel: 227
Bridaut: 82
Brinkman, Johannes: 190, 221
Brinkman & Van der Vlugt: 222
figura: 222
Bristol: 54
Britannia, puente: 69
Brno: 218, 236, 247, 252
hotel: 218

Brongniart, Alexandre-Théodore: 40, 57
Brooklyn, puente: 71
Brown, Richard: 76, 77, 79
Brujas, ayuntamiento: 265
Brunelleschi, Filippo: 26, 125
figura: 26
Brunet, François: 56
Bruselas: 164, 238
Bucknell, Leonard Holcombe: 183
Buffalo: 141, 142, 144
Bulfinch, Charles: 55
Burdeos: 202
Burke, Edmund: 35
Burnet (Sir John Burnet and Partners): 182
Burnham, Daniel: 137, 138, 139
Búrov, Andréi: 236
figura: 236
Butterton, mansión: 49
Byrne, Barry: 132, 147

Calliat, Victor: 64, 65, 77, 84, 86
Cambridge: 261, 264
capilla del King's College: 261
Carrère & Hastings: 133
Carter, John: 92
Casablanca, almacenes: 178, 191
Caserta
jardines: 38
palacio: 32
Castermans, Auguste: 65
Caumont, Arcisse de: 83
Celle: 230
Chalgrin, Jean-François-Thérèse: 56, 57, 58, 62, 63
Chambers, William: 92
Chantilly: 38, 82
caballerizas: 271
Charlottenburg: 111
Chartres, catedral: 263
Chateaubriand, François-René de: 88
Checoslovaquia: 235, 236
Chedanne, Georges: 109, 168
Chicago: 133, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 147, 241, 246, 247
almacén Marshall Field: 135, 138
Chicago Club: 138
Chicago Tribune, torre: 133, 182, 221, 226, 237, 238, 239, 247
edificio Auditorium: 140
edificio Monadnock: 138
edificio Tacoma: 136, 141, 241
edificios Home Insurance: 136, 140, 241
Escuela: 137
Midway Gardens: 144
Transportation Building: 141
White City: 139
Chippendale
chino: 92
gótico: 92
Churriguera, José de: 274
Chussex, mansión: 116
Cité Seurat: 206
figura: 207
Citrohan, casa: 198, 199, 202, 206, 215
Clark, Kenneth: 93, 94
Cochin, Charles-Nicolas: 31
Cola di Caprarola: 27
figura: 27
Colonia: 62, 163, 164, 166, 189, 190, 191, 225, 231, 247
catedral: 89
Compiègne, palacio: 32
Compton Wynyates: 264
Concord, casa: 132
figura: 132
Constantinopla [Estambul]: 235
Constructivismo: 226, 236
Contrarreforma: 268
Cook, William Edwards: 202
casa Cook: 202, 204, 209
Coonley, casa: 144
Copenhague: 60, 180
ayuntamiento: 180
figura: 180
casa en Klampenborg
figura: 182
Thorvaldsen Museum: 60
Cork, iglesia de Cristo Rey: 147
Cortona, Pietro da: 269
Cram, Ralph Adams: 88
Crédit National Hôtelier: 178
Creuse: 178
Critchon, Richard: 35
Cubismo: 101, 213
Cundy, Thomas: 92
Cuvilliés 'el joven', François: 31
Cuypers, Joseph: 212
Cuypers, Pierre: 105, 149-150, 151, 152, 153, 159, 180

Darmstadt: 111, 162, 166

Davioud, Gabriel: 64
De Bazel, Karel: 156, 158
De Klerk, Michel: 144, 156, 157, 158, 159
De l'Orme, Philibert: 83
De Stijl: 211, 213, 214, 216, 219, 220, 221, 222, 226, 227, 229, 244
De Unie, café: 216
Deanery Gardens, mansión: 115, 116
figura: 115
Debussy, Claude: 112
Delft: 212
Denis, Maurice: 177
Derkinderen, Antoon: 213
Dessau: 227, 228
figura: 227
Detroit: 131, 240, 242, 244
edificio en Park Avenue: 240
Deutz: 189, 190
Dientzenhofer, familia: 273
Dinamarca: 237
Döcker, Richard: 234
Donatello: 266
Dresde: 32, 68, 161, 166, 273
Ópera: 68
Zwinger: 273
Dreux: 76, 82
capilla de Orleans: 76, 88, 89
figura: 76
Duban, Félix: 63
Duc, Joseph-Louis: 63, 110
Dudok, Willem Marinus: 157, 158, 212, 214, 222
figura: 159
Dugdale, William: 32
Duiker, Jan: 221, 222, 238
Dulwich, galería: 51
Dunglass, mansión: 35
Durand, Jean-Nicolas-Louis: 42, 46
Düsseldorf: 163, 166
almacenes Tietz: 162

Eastlake, Charles: 93, 94, 107, 151
movimiento: 87
Easton, John Murray: 182
Eaton Hall: 92
École des Beaux-Arts, París: 61, 62, 63, 65, 107, 110, 133, 139, 140, 174, 179, 203, 206, 209, 245
Edad Media: 32, 41, 61, 65, 81, 83, 87, 88, 113, 124, 177, 256, 263, 264, 266
Edad Moderna: 26, 274
Eggerickx, Jean-Jules: 238
Eiffel, Gustave: 108, 109, 110
figura: 110
torre: 73, 110
Einstein, Albert: 192
torre: 117, 192, 229
Elkouken, Bruno: 209
Elsaesser, Martin: 171
Elsam, Richard: 52
Emberton, Joseph: 183
Enrique IV, rey de Francia: 269, 271
Enrique VII, rey de Inglaterra: 26
Eriksson, Nils Einar: 187
Ermenonville, parque: 37, 38
Escalopier, conde: 82
Escandinavia: 113, 173, 180-182
Escocia: 114
España: 238, 262, 267, 274
Estados Unidos: 23, 37, 55, 56, 60, 61, 65, 67, 68, 72, 77, 80, 85, 87, 88, 105, 106, 107, 114, 116, 117, 120, 128, 131-148, 151, 154, 156, 161, 166, 167, 174, 177, 180, 182, 187, 195, 234, 238-246, 247, 255, 256, 274
Estocolmo: 181, 256
ayuntamiento: 181, 256
figura: 181
Real Instituto de Tecnología: 181
Estrasburgo: 219
catedral: 32
Eugenia, emperatriz de Francia: 106
Europa: 23, 31, 37, 41, 52, 55, 56, 67, 68, 72, 73, 77, 82, 87, 91, 93, 94, 95, 96, 99, 106, 112, 114, 116, 131, 132, 133, 134, 136, 138, 139, 143, 145, 149, 150, 151, 152, 164, 167, 174, 180, 182, 183, 190, 195, 219, 220, 234, 236, 241, 242, 246, 247, 261, 265, 267, 269, 270, 273, 275
Exposición Colombina Mundial de Chicago, 1893: 139, 141, 247
Exposición de Artes Decorativas de París, 1925: 88, 165, 179, 180, 190, 200, 209, 234, 242, 247, 257
figura: 165
Exposición del Werkbund en Colonia, 1914: 189, 190, 225, 247
edificio de oficinas: 189
fábrica modelo: 189
pabellón de vidrio: 190
teatro: 189, 191
Exposición Internacional de Arte de Dresde, 1897: 161

Exposición Internacional de Barcelona, 1929: 230
Exposición Internacional de Brno, 1928: 236, 247, 252
pabellón del ayuntamiento: 236, 252
figura: 237
Exposición Universal de Chicago, 1930: 247
Exposición Universal de Londres, 1851: 106, 247
Exposición Universal de París
1855: 71, 72, 106
1867: 72, 106
1878: 64, 109
1889: 110
1900: 65, 173
Expresionismo: 100, 117, 159, 169, 191, 207, 225, 226, 229, 233, 236, 239, 255

Fagus, fábrica: 190
figura: 225
Fahrenkamp, Emil: 166, 170, 187, 188, 193
Falkenstein: 232
Faro de Colón, concurso: 247
Favarger, Jacques: 237
Federico II el Grande, rey de Prusia: 89, 91
Federico Guillermo IV, rey de Prusia: 89, 91
Feininger, Lyonel: 88, 226
Fenoux, Victor: 70
figura: 70
Ferriss, Hugh: 241
Fiesolana, abadía: 266
Filadelfia: 100, 131, 140
Escuela: 131
figura: 245
Filosofía, templo en ruinas: 37
Finlandia: 182
Fischer, Johann Michael: 273
Fischer, Louis-Raymond: 209
Fischer, Theodor: 167, 168, 171, 212
Fischer von Erlach, Johann Bernhard: 66, 273
Fisher, Elmer H.: 99
Fisker, Kay: 181
Flaxman, John: 50
Florencia: 46, 265, 266
Loggia dei Lanzi: 265
Palazzo Pitti: 27, 58, 124, 266
figura: 26
Piazza della Signoria: 265
Folly Farm, mansión: 116
Fontaine, Pierre: 45, 46, 56, 57, 78, 82
Fontana, Domenico: 269
Fonthill, abadía: 35, 36, 81
Ford, Henry: 147, 255
Fragonard, Jean-Honoré: 38
Francia: 31, 32, 35, 37, 39, 41, 45, 46, 47, 51, 56, 57, 58, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 117, 125, 152, 166, 171, 173-180, 183, 190, 192, 194, 197-210, 221, 222, 223, 227, 233, 234, 246, 250, 257, 268, 269, 270, 272, 274
Francisco I, estilo: 38, 78, 83, 84, 135
Francisco José I, emperador de Austria-Hungría: 66
Frankfurt: 88, 179, 222, 230, 231, 232, 234, 235
Städel Institut: 88
Frank, Hermann: 171
figura: 171
Frank, Josef: 165, 235
figura: 165
Freyssinet, Eugène: 192, 209
Frugès, Henry: 202
Fuchs, Bohuslav: 236, 252
figura: 237
Furness, Frank: 100, 140
Futurismo: 213

Gabriel, Ange-Jacques: 31, 38, 39, 56, 249
Gág, Wanda: 88
Gainsborough, Thomas: 38
Gant, casa: 178
Garabit, viaducto: 110
figura: 110
Garches (Les Terrasses), villa: 204, 219, 257
figura: 205
García Mercadal, Fernando: 238
Garnier, Charles: 64, 65
Garnier, Tony: 179, 206
Gaudí, Antonio: 117, 243
Gau, Franz Christian: 82
Gentz, Heinrich: 58
Gerson, Hans: 171
Gerson, Oskar: 171
Getty, tumba: 141

Giedion, Sigfried: 237
Gilbert, Cass: 133, 167
Gilly, David: 58, 71
Gilly, Friedrich: 58, 71
Ginebra: 203, 204
Girardin, marqués: 37, 88
Glasgow
  Escuela de Arte: 115
  universidad: 97
Gloucester, catedral: 262
Gočár, Josef: 236, 237
Goethe, Johann Wolfgang von: 88
Goodhue, Bertram: 132
Goodridge, Henry: 54
  figura: 54
Goodwin, Francis: 53
Gótico: 23, 24, 28, 31, 83, 84, 96, 120, 122, 124, 125, 167, 181, 194, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 274, 275
Governor's Court, logia: 50
Grandjean de Montigny, Auguste Henri Victor: 46, 78
Grant, Ulysses S.: 67
Gray, Thomas: 32
Grecia: 32, 45, 50, 63, 88, 89, 96, 197
Grenoble, Tour d'Orientation: 179
Grod, Caspar Maria: 231
Gromort, Georges: 107, 119
Gropius, Walter: 189, 190, 192, 195, 212, 215, 219, 225-228, 230, 232, 234, 238, 250, 258
  figuras: 225, 227
Guadet, Julien: 64, 110, 140
Guarini, Guarino: 269
Guben, casa: 229
  figura: 229
Guevrekian, Gabriel: 209
Guggenbühl, casa: 207
Guínzburg, Moiséi: 236
Gutkind, Erwin Anton: 231
Gutton, Henri: 109
Gyfford, Edward: 52

Haesler, Otto: 230
Hagen: 161, 166
  Folkwang Museum: 161
Hagley Park, templo: 32
Hamburgo: 89, 111, 232, 233
  escuela: 171
  Nicolaikirche: 89
  viviendas obreras: 171
    figura: 171
Hampton Court: 264
Hardouin-Mansart, Jules: 270
Harmon, Arthur: 133
Harvard: 133, 135, 136
  Austin Hall: 135, 136
  Sever Hall: 135
Haussmann, barón: 64, 230
Hawarden Castle: 92
Heath, casa: 144
Heathcote, mansión: 116
Helsinki: 182
Héré de Corny, Emmanuel: 31
Herstmonceux: 264
Hesse, Ludwig Ferdinand: 90
Hilberseimer, Ludwig: 234
Hilversum: 157, 221
  escuela
    figura: 159
Hittorff, Jacques Ignace: 62, 62-63, 63, 65, 68, 69, 90, 97, 109
Hitzig, Friedrich: 90
Hoek van Holland, viviendas: 217, 218
  figura: 217
Hoffmann, Josef: 124, 161, 163, 163-165, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 177, 178, 191, 197, 235
  figura: 165
Hoffmann, Ludwig: 167, 168, 171
Högalid, iglesia: 181
Höger, Fritz: 171
Holabird & Roche: 132, 136, 137
Holanda: 105, 113, 116, 117, 144, 147, 149-160, 161, 181, 183, 190, 209, 211-224, 227, 232, 234, 242, 246, 269
Holst, Richard Roland: 213
Holzmeister, Clemens: 165
Hôtel de Ville, Doullens: 270
Hotel Imperial, Tokio: 145, 243
Howe & Lescaze
  figura: 245
Hübsch, Heinrich: 89
Hugo, Victor: 83, 85
Hunt, Myron: 136, 139, 145
Hunt, Richard: 67, 85
Hunt, Thomas Frederick: 53
Hussey, Christopher: 35, 49, 55, 85
Huszár, Vilmos: 219

Idźkowski, Adam: 77, 79, 122
Île-de-France, transatlántico: 179
Imperio (francés): 71, 108

Imperio Romano: 124
Inglaterra: 31, 32, 34, 35, 36, 37, 45, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 62, 66, 67, 72, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 101, 105, 106, 107, 112, 114, 116, 120, 126, 131, 132, 149, 150, 166, 180, 182, 238, 255, 264, 265, 274
Ingres, Jean-Auguste-Dominique: 49
Irlanda: 92
Iserlohn, casa
  figura: 170
Italia: 37, 38, 45, 47, 57, 58, 59, 62, 67, 83, 88, 89, 150, 182, 237, 265, 266, 267, 268, 269, 274

Jeanneret, Pierre: 188, 197
Jeanneret-Gris, Charles-Édouard: 197
Jefferson, Thomas: 41
Jefferson City, capitolio: 56
Jena: 226
  casa: 226
  teatro: 226
Jenney, William Le Baron: 136, 140
Jones, Owen: 99, 119
Josefina, emperatriz de Francia: 57
Jourdain, Frantz: 109, 112, 167
Juan-les-Pins, casino: 209

Kahn, Albert: 240, 255
Kahn, Ely: 132
Kamerlingh Onnes, Menso: 212, 213
Kandinsky, Wassily: 225
Karlsruhe: 89, 166
Katwijk, casa: 213
Kaufmann, Eugen: 231
Kaufmann, Oskar: 166, 176
Kiesler, Frederick John: 244
Kijkduin: 221
Kimball, Fiske: 139
Kléber, Jean-Baptiste: 37
Klee, Paul: 225
Klophaus, Rudolf: 187
Knight, Richard Payne: 92
Kocher, Alfred Lawrence: 246
Krafft, Jean-Charles: 41
Kramer, Piet: 157, 159
Kreis, Wilhelm: 170
Kropholler, Alexander: 158

L'Aubette, café: 219
L'Esprit Nouveau, pabellón: 190, 200, 242
La Chaux-de-Fonds: 197, 198
La Farge, John: 135
La Haya: 152, 153, 155, 156, 157, 220
  almacenes De Bijenkorf: 157
  First Church of Christ, Scientist: 156
  oficinas en Kerkplein: 152
  Palacio de la Paz: 153
Laborde, Léon de: 87
Labrouste, Henri: 33, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 71, 86, 109, 133, 134, 140, 142, 149, 174
  figura: 62
Laing, David: 52
Lallerstedt, Erik: 181
Laloux, Victor: 65, 66, 86, 110
Lange, Ludwig: 89, 90
Langhans, Carl Gotthard: 58
Langley, Batty: 31, 40, 77, 82, 92
Lansdown, villa: 54
  figura: 54
Laon, catedral: 251
Larkin, edificio: 133, 143, 146
  figura: 143
Lassus, Jean-Baptiste-Antoine: 83, 87
Latrobe, Benjamin Henry: 55
Laugier, Marc-Antoine: 31
Lausana: 237
Layer Marney Tower, mansión: 264
Le Bas, Louis-Hippolyte: 63
Le Cœur, François: 179
Le Corbusier: 188, 190, 191, 192, 194, 195, 197-205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 221, 226, 227, 228, 231, 234, 235, 236, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 249, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259
  figuras: 200, 202, 205
Ledoux, Claude-Nicolas: 40
Leeuwarden, fuente: 219, 226
Lefranc, Pierre-Bernard: 76, 82, 88
  figura: 76
Lefuel, Hector-Martin: 64, 65, 67
Leipzig: 179
Leistikow, Hans: 231
Leningrado: 60
Lenoir, Alexandre: 83
Lescaze, William: 244
Letarouilly, Paul: 78
Ligorio, Pirro: 45

Lindeberg, Harrie T.: 131
Lipchitz, Jacques: 201
casa: 201
Lönberg-Holm, Knud: 195, 237, 238, 244
Londres: 31, 39, 48, 49, 52, 53, 54, 66, 71, 76, 93, 95, 98, 105, 154, 156, 182, 247
Adelaide House: 183
Albert Memorial: 99, 100, 254
Bank of England: 49, 56
British Museum: 66
Crystal Palace: 71, 72, 105, 109, 116
figura: 72
Holland House: 154
figura: 155
Houses of Parliament: 66, 67, 83, 93, 94, 106
Hyde Park: 71
Mall: 66
National Gallery: 54
New Zealand Chambers: 113
Old Law Courts: 51
Piccadilly Circus: 66
Reform Club: 66
Regent Street: 54, 182
St. Pancras, estación: 97
Summit House: 183
Sydenham: 71
Travellers Club: 66
Westminster Abbey: 26, 261
Whitehall: 66, 68
Loos, Adolf: 165, 166, 191, 193, 198, 206, 235, 254
figura: 235
Lorrain, Claude: 39, 45
Los Ángeles: 146, 243
Loudon, John Claudius: 54
Louvre
ampliación: 64, 66, 67
columnata de Perrault: 270
pabellón de Flore: 66
pabellón de Marsan: 66
Lovaina, biblioteca: 192
Luckhardt, Wassili: 230
Lugar, Robert: 52
Luis II, rey de Baviera: 89
Luis XIII, rey de Francia: 269, 272
Luis XIV, rey de Francia: 32, 271, 272, 274
estilo: 270, 272
Luis XV, rey de Francia: 25, 271, 274
Luis XVI, estilo: 34, 48, 56, 58, 108, 145, 173, 245, 272
Luis Felipe, rey de Francia: 76, 82
Lurçat, André: 195, 205-208, 209, 226, 235, 242, 245, 253, 257
figuras: 207, 208
Lurçat, Jean: 206
casa: 206
Lutyens, Edwin: 115-116
figura: 115
Lyon: 179

Mackintosh, Charles Rennie: 114
Maderno, Carlo: 269
Magna Grecia: 63
Magne, Lucien: 86
Mallet-Stevens, Robert: 208, 208-209, 209, 242, 252, 254
Malmaison, *château:* 57
Malton, James: 52
Manchester: 107
Mare, André: 179
María Antonieta, reina de Francia: 38
Mariette, Pierre-Jean: 271
Marly: 38
Massachusetts Institute of Technology: 140
Matisse, Henri: 257
Maximiliano II, rey de Baviera: 89, 90, 105, 106
May, Ernst: 230-231, 259
McArthur, Albert Chase: 132, 147
McKim, Mead & White: 133, 139
Meason, Gilbert Laing: 53
Mebes, Paul: 171
Melchior de Vogüé, Charles-Jean: 87
Melk, monasterio: 273
Mendelsohn, Erich: 117, 170, 192, 207, 227, 229, 236, 243
Mengoni, Giuseppe: 71
Merimée, Prosper: 87
Mertens, Hermann Friedrich: 158
Messel, Alfred: 167, 168
Meyer, Hannes: 228
Meyer, Peter: 237
Michaelsen, casa: 232
Middleton, Charles: 49
Miestchaninoff, Oscar: 201
casa: 201
Mies van der Rohe, Ludwig: 195, 228-230, 232, 234, 239, 250, 252, 253

figura: 229
Miguel Ángel: 265, 268
Milán: 71, 237, 265
Duomo: 71
galería Vittorio Emanuele: 71, 265
Millard, casa: 145
figura: 146
Mills, Robert: 56
Milner, John: 92, 93
Milton, John: 32
Mique, Richard: 38
figura: 39
Monarquía de Julio (Francia): 85
Mondrian, Piet: 192, 213, 214
Montbéliard, príncipe: 37, 38
Monte-Carlo, casino: 65
Montfaucon, Bernard de: 32
Monticello, casa: 41
Montmagny: 178
Montmartre, casa: 235
figura: 235
Mont Saint-Michel, iglesia: 26, 261
figura: 25
Moore, Charles Herbert: 255, 267
Moret-sur-Loing: 84
Moreux, Jean-Charles: 209
Morlaix, viaducto: 70
figura: 70
Morland, George: 38
Morris, William: 106, 107, 111, 112, 113, 135, 150, 161, 235
Moscú: 60, 182, 204
Correos: 182
lechería
figura: 236
mausoleo de Lenin: 182
Moser, Karl: 237
Mourron, villa: 178
Müller, Albin: 170
Mundaneum: 204
Múnich: 31, 59, 68, 72, 89, 90, 105, 166, 167, 212, 273
Alte Pinakothek: 68
Amalienburg: 273
Glaspalast: 72
Glyptothek: 68
Ludwigskirche: 89
Ludwigstrasse: 59, 89
Maximialianstrasse: 89, 106, 149
Neue Pinakothek: 68
Pagodenburg: 273
Propyläen: 68
Residenztheater: 31
Staatsbibliothek: 89
Muthesius, Hermann: 167, 212

Nancy: 31
Napoleón: 37, 57
Napoleón III: 66, 139
Nápoles: 58
iglesia de San Francesco: 58
Teatro San Carlo: 58
Nashdon, mansión: 116
Nash, John: 54, 92
Nederlandsche Handel-Maatschappij, edificio: 158
Nelson, Paul: 245
Nénot, Henri-Paul: 256
Neobarroco: 61, 66, 67, 85, 86, 89, 173
Neoplasticismo: 213, 226
Neorrenacimiento: 68, 150, 163
Nesfield, William Eden: 113, 114
Neubabelsberg: 192
Neue Sachlichkeit: 232
Neumann, Balthasar: 273
Neutra, Richard: 147, 243
figura: 244
Niccolini, Antonio: 58
Nicholson, Peter: 76, 77
Nijinsky, Vaslav: 177
Noailles, villa: 209
Noordwijkerhout, casa: 213
Normand, Louis-Marie: 46, 64, 84
Notre-Dame de Cléry, basílica: 261
Notre-Dame-de-Lorette, iglesia: 63
Notre-Dame du Raincy, iglesia: 177, 178
Novy Dum, colonia: 236
Nueva Inglaterra: 136
Nueva Tradición: 33, 34, 39, 42, 47, 48, 51, 55, 59, 60, 64, 65, 69, 73, 79, 80, 86, 87, 94, 97, 99, 100, 101, 102, 103-118, 119-130, 131-148, 149-160, 161-172, 173-184, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 198, 200, 204, 206, 209, 212, 213, 214, 215, 221, 222, 223, 226, 229, 231, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 247, 248, 252, 254, 256, 258, 259
Nueva York: 67, 77, 87, 88, 136, 137, 141, 147, 240, 242, 244, 246
centro médico presbiteriano de Columbia: 240

figura: 240
Garment Center: 242
St. John the Divine: 88
St. Patrick: 87
Trinity Church: 87
Wall Street: 251
Nuevos Pioneros: 39, 40, 42, 70, 71, 73, 74, 100, 101, 102, 107, 110, 111, 124, 128, 129, 133, 144, 145, 147, 154, 157, 159, 161, 166, 169, 170, 175, 178, 183, 185-196, 197-210, 211-224, 225-234, 235-246, 247-260
Nyrop, Martin: 180
figura: 180

Oak Lane, escuela
figura: 245
Oak Park
Unity Temple: 143, 145
Olbrich, Joseph Maria: 162, 163, 166
Oldenburg: 166
Orchards, mansión: 115
Orleans, catedral: 32
Orloff, Chana: 178
casa: 178
Orly, hangares: 192, 209
Orvieto, catedral: 265
Östberg, Ragnar: 181, 237, 256
figura: 181
Ottobeuren, monasterio: 273
Oud, J.J.P.: 154, 158, 192, 195, 211-219, 220, 221, 222, 228, 230, 231, 234, 238, 245, 252, 253, 255, 256, 257, 258
figuras: 216, 217
Oud-Mathenesse, viviendas: 215, 216, 217, 253
figura: 216
Owatonna, banco: 141
Oxburgh Hall, mansión: 264
Oxford: 32, 41, 75, 113, 264
Oxford Museum: 113
Tom Tower: 32
Ozenfant, Amédée: 192, 200
casa-estudio: 200, 204

Paestum: 31
Palladio, Andrea: 66, 83, 92, 116, 249, 267
Papworth, John Buonarotti: 52
figura: 53
París: 25, 28, 38, 41, 46, 47, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 71, 72, 77, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 123, 125, 133, 134, 135, 136, 140, 161, 165, 168, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 182, 188, 190, 200, 204, 207, 208, 209, 235, 242, 245, 247, 257, 270, 272
almacén en la Rue Réaumur: 109
almacenes Au Bon Marché: 108, 109
almacenes La Samaritaine: 109
almacenes Printemps: 109
Arc de Triomphe: 56, 57, 58, 63, 86, 123
Bibliothèque Nationale: 62
Bibliothèque Sainte-Geneviève: 33, 61, 86, 134, 142, 153
figura: 62
Bourse: 57
casa en la Rue Berlin: 86
casa en la Rue de Chanaleilles 9: 84
casa en la Rue de Richelieu: 84
casa en la Rue Lord Byron 5: 84
casa en la Rue Vaneau: 84
casa Francisco I: 84
cementerio Père Lachaise: 83
Chapelle Expiatoire: 57
Cirque des Champs-Élisées: 63
Comuna: 85
convento Petits-Augustins: 83
Faubourg Saint-Germain: 272
Galerie d'Orléans: 56
garaje Alfa Romeo: 208
garaje en la Rue de Ponthieu: 175
Gare d'Orsay: 65, 66, 110
Gare du Nord: 63, 90, 97
Grand Bazar: 109
Halle au Blé: 56
Halles Centrales: 72
Hôtel de Salm: 41
Hôtel de Ville: 85
Hôtel des Postes: 110
Hôtel Lutetia: 173
Inválidos: 270
La Taverne: 112
Mairie du 1er Arrondissement: 85
Marché de la Madeleine: 56
Marché des Carmes: 72
Montmartre: 86, 87
Musée des monuments français: 83
Notre-Dame: 31, 57

oficinas en el Faubourg Poissonnière: 174
Ópera: 64
Palais de Bois: 179, 252
Palais de Justice: 63, 110
Palais Royal: 56
Parc Monceau: 38
Place Dauphine: 63, 270
Place de l'Étoile: 63
Place des Vosges: 270
Place du Caire: 84
Place du Carrousel: 57
Place du Châtelet: 64
Place Louis XV (Concorde): 31, 247, 249
Place Saint-Georges 21, viviendas: 84
Porte Saint-Denis: 57
Rue de la Paix: 177
Rue de Rivoli: 56, 66
Rue Mallet-Stevens: 209
Rue Saint-Martin: 84
Sacré-Cœur: 86
Sainte-Chapelle: 87
Théâtre de l'Odéon: 58
Théâtre des Champs-Élysées: 111, 175-177, 178
figura: 176
Trocadéro: 64, 86
Tullerías: 83
viviendas en Boulevard Malesherbes / Rue de l'Arcade: 84
viviendas en la Rue des Amiraux: 173
viviendas en la Rue Franklin: 175
viviendas en la Rue Henri-Monnier 34: 84
viviendas en la Rue Linné 24: 84
viviendas en la Rue Vavin: 173
Patou, Pierre: 209
Paul, Bruno: 171
Paxton, Joseph: 71
figura: 72
Percier, Charles: 45, 46, 56, 57, 58, 62, 78
Perrault, Claude: 270
Perret, Auguste: 99, 166, 174-179, 191, 194, 197, 198, 209, 245, 252, 256
figura: 176
Persius, Ludwig: 59, 60, 90, 91
figura: 91
Pessac, viviendas: 202, 203, 204, 231
Petit Trianon
Hameau: 38
figura: 39
palacio: 38, 39
Petit, Victor: 78
Piacentini, Marcello: 182
Picasso, Pablo: 257
Pierrefonds, castillo: 82
Piranesi, Giovanni Battista: 34, 35, 40, 48, 50, 66
Pittsburgh, juzgados y cárcel: 135
Plaw, John: 49
Plessis-Brion, château: 26, 265
figura: 26
Plumet, Charles: 173
Poccianti, Pasquale: 58
Pococke, W. F.: 52
Poelzig, Hans: 169, 170, 191
Poiret, Paul: 177
Poletti, Luigi: 68
Polonia: 77, 235, 237
Pompeya: 179
Pöppelman, Matthäus Daniel: 273
Porden, William: 92
Portugal: 267
Potsdam: 59, 89, 90, 91, 273
Hofgärtnerei: 91
figura: 91
Neue Palais: 273
Sanssouci: 90, 273
Poussin, Nicolas: 39, 45
Pozzo, Andrea: 269
Praga: 236, 267, 270
Belvedere: 267
Prandtauer, Jakob: 273
Price, Uvedale: 259
Prusia: 89, 90
Pugin, Augustus: 67, 93, 94, 95, 106, 113
Purkersdorf, sanatorio: 163
Puvis de Chavannes, Pierre: 213

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: 45

Rafael (Raffaello Sanzio): 49
Rambouillet, jardín: 38
Randall, Richard: 52
Red House: 106, 112, 113, 114, 116
Reims, mercado: 209
Reina Ana, estilo: 106, 113, 114
Reine Blanche, *château:* 82

Renacimiento: 27, 28, 31, 32, 33, 40, 49, 59, 68, 78, 79, 81, 83, 84, 88, 96, 98, 120, 122, 124, 125, 127, 135, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271
Renacimiento-Renacimiento: 45, 46, 47, 51, 56, 58, 59, 62, 68, 81, 85
Renaud, Édouard: 84
Renwick, James: 87, 137
Restauración (en Francia): 71, 76, 85, 108
Revett, Nicholas: 31
Revolución Francesa: 35, 37, 40, 46, 47
Reynolds, Joshua: 39
Richardson, Henry Hobson: 33, 64, 67, 72, 73, 86, 87, 99, 105, 108, 133, 133-136, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 150, 152
figura: 137
Richmond, capitolio: 41
Riddle, Theodate Pope: 131
Rietveld, Gerrit: 195, 219, 220-221, 221, 222
figura: 220
Riphahn, Wilhelm: 231
Ritch, John Warren: 77
Robert, Hubert: 34, 38
figura: 39
Robertson, Howard: 182
Robie, casa: 144, 146
figura: 144
Robinson, Peter Frederick: 53, 78
Rochester: 142
Rococó: 32, 41, 92, 111, 125, 254, 269, 272, 273
Roermond: 149
Rogers, James Gamble: 133, 240
figura: 240
Roma: 41, 45, 46, 50, 58, 61, 62, 67, 68, 164, 182, 255, 266, 267, 268, 269, 272
Banca d'Italia: 182
Campidoglio: 268
cine Corso: 182
iglesia del Gesù: 268
Palazzo Barberini: 269
Palazzo Doria: 269
Palazzo Venezia: 266
Panteón: 41, 58
Piazza del Popolo: 58, 268
San Paolo fuori le mura: 67
San Pedro
basílica: 256, 267, 268
columnata: 58, 267, 268
Sant'Agnese in Piazza Navona: 269
Santa Maria Maddalena: 269
Sant'Ignazio: 269
termas de Caracalla: 50
Románico: 59, 121, 134, 136, 265
Romanticismo: 26, 28, 29-44, 45-60, 61-68, 69-80, 81-94, 95-102, 105, 112, 113, 116, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 128, 129, 134, 149, 150, 159, 188, 192, 193, 195, 248, 249, 257, 259
Rondelet, Jean-Baptiste: 42
Rookery, edificio: 138
Roosevelt, Theodore: 142
Root, John Wellborn: 87, 136, 137, 139, 140, 141
Ross, casa: 143
Rotterdam: 155, 190, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 221, 222
Bolsa: 158, 218
Hofplein: 155
Rousseau, Jean-Jacques: 37, 38
Rousseau, Pierre: 41
Roussel, Ker-Xavier: 177
Roux-Spitz, Michel: 209
Royal Academy, Londres: 39, 48
Royal Horticultural Society Hall: 182
Ruán: 25
Rude, François: 57
Rudloff, Carl-Hermann: 231
Ruhlmann, Jacques-Émile: 179
Rusia: 59, 182, 214, 235, 236
Ruskin, John: 87, 93, 95, 101, 113

Saarinen, Eliel: 131, 133, 182, 239
St. Audries Park, invernadero: 36
figura: 36
Saint-Augustin, iglesia: 64, 72
Saint-Ferdinand, capilla: 57, 82
Saint-Front de Périgueux, iglesia: 86
Saint-Germain-en-Laye: 178
Chapelle du Prieuré: 178
Saint-Germain l'Auxerrois, iglesia: 85
St. Louis: 141
catedral: 56
edificio Union Trust: 141
figura: 137
hotel St. Nicholas: 141

Saint-Maclou, iglesia: 25
figura: 24
Saint-Malo, casino: 174
Saint-Merri, iglesia: 25
Saint-Philippe-du-Roule, iglesia: 56, 57, 62, 63
Saint-Sulpice
iglesia: 31
seminario: 46
Saint-Vaury, iglesia: 178
Saint-Vincent-de-Paul, iglesia: 62, 63
Sainte-Beuve, Charles-Augustin: 88
Sainte-Clotilde, iglesia: 82
Sainte Jeanne d'Arc, iglesia: 178
Sainte-Thérèse, iglesia: 178
Salisbury, catedral: 261
Salvisberg, Otto Rudolf: 170
Salzburgo: 253
abadía de San Pedro: 169
San Petersburgo, embajada alemana: 168
Sant'Elia, Antonio: 237
Santa Maria della Consolazione, iglesia: 27, 267
figura: 27
Santiago de Compostela, catedral: 274
Santo Domingo: 247
Santo Tomás de Aquino: 257
Sardi, Giuseppe: 269
Sartoris, Alberto: 238
Sauvage, Henri: 173
Scala Regia, Vaticano: 268
Scharoun, Hans: 234
Schindler, Rudolf: 243, 252
Schinkel, Karl Friedrich: 33, 58, 58-59, 59, 60, 68, 89, 90, 119, 161, 162
Schlüter, Andreas: 28, 249, 273
figura: 28
Schmidt, Hans: 237
Schmitz, Bruno: 168
Schneider, Karl: 230, 232-233, 234
figura: 233
Schoch, August: 187
Schumacher, Fritz: 171
Schwetzingen: 38
Scott, Geoffrey: 275
Scott, George Gilbert: 66, 68, 89, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 119, 120, 135, 248, 254, 258
Scott, Walter: 93
Secession, grupo y pabellón: 162
Sedille, Paul: 109
Segundo Imperio (francés): 61, 64, 65, 66, 67, 85, 174, 192
Seldes, Gilbert: 243
Semper, Gottfried: 59, 68, 149, 150, 162
Shaw, Richard Norman: 113, 114
Shaw, Thomas Mott: 132
figura: 132
Silver End, casas: 238
Smirke, Robert: 66, 92
Smirke, Sydney: 66
Smith, George Washington: 145
Smith, Logan Pearsall: 41
Soane, John: 33, 48, 48-52, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 66, 72, 76, 93, 116, 119, 163, 177, 189, 259
casa museo: 50
figura: 51
figura: 51
Sociedad de Naciones, concurso: 187, 193, 203, 221, 247, 249, 252, 255, 256, 259
Société Marseillaise de Crédit, edificio: 178
Société Mercier, Limousin et Cie., edificio: 192
Soissons, Louis de: 183
Soufflot, Jacques-Germain: 31
Spangen, viviendas: 213, 214, 253
Speeth, Peter: 59
Spengler, Oswald: 249, 254
Spenser, Edmund: 32
Springfield
Unity Church: 134
Staal, Jan Frederik: 158, 218, 222
Stam, Mart: 190, 218, 222, 230, 232, 234
Steinlen, Théophile-Alexandre: 112
Stendhal: 85
Stern, Raffaele: 58
Stoclet, mansión: 164
Stravinski, Ígor: 177
Strawberry Hill, mansión: 31
Strnad, Oskar: 165
Stuart, James: 31, 32
Stüler, Friedrich August: 68, 90
Stuttgart: 167, 170, 171, 203, 204, 218, 222, 228, 230, 232, 234
estación central: 170
figura: 170

Kunstgebäude: 167
Stuyt, Jan: 212
Suabia: 273
Suecia: 181, 182
Süe, Louis: 179
Suiza: 237
Sullivan, Louis: 133, 137, 138, 139, 140, 140-142, 141, 142, 144, 147, 161
Syrkus, Szymon: 237

Taft, William Howard: 142
Tait, Thomas S.: 238
Taliesin (Wisconsin): 144
Tate, Henry: 66
Taut, Bruno: 169, 190, 234
Taut, Max: 169, 234
Taylor, barón: 83
Tengbom, Ivar: 181
Tercera República (francesa): 64, 85
Tessenow, Heinrich: 166, 170
Thompson, James: 53
Tiepolo, Giambattista: 274
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: 88
Todi: 27, 267
Törten, viviendas: 228
Tours: 65, 86, 110
estación de tren: 110
Hôtel de Ville: 65, 110
Saint-Martin: 86, 110
Tudor, estilo: 89, 90, 116, 131, 240, 262
Turner, Thomas Hudson: 75
Tusschendijken, viviendas: 214, 215, 253
Tvede, Gotfred
figura: 182
Tyringham, finca: 48, 49

Uccle: 111
Ulm: 167
Garnisonskirche: 167
Upjohn, Richard: 87
Utrecht, casa (Schroeder): 220
figura: 220

Valadier, Giuseppe: 58, 268
Valéry, Paul: 219
Valois, dinastía: 85
Van Asperen, Jan: 150
Van de Mey, Jan: 157
Van de Velde, Henry: 111, 112, 121, 161, 162, 165, 166, 173, 176, 189, 190, 191, 193, 225, 238
casa en Uccle: 111
figura: 176
Van der Meulen Smith, Peter: 245
figura: 245
Van der Steur, Ad: 212
Van der Vlugt, Leendert: 190, 211, 221
Van Doesburg, Theo: 192, 195, 213, 214, 219, 221, 226
Van Eesteren, Cornelis: 219, 221
Van Gendt, Adolf Daniël Nicolaas: 150, 155
Van Gogh, Vincent: 149
Van 't Hoff, Robert: 213, 219
Van Leusden, Willem: 219
Van Loghem, Johannes Bernardus: 221
Van Nelle, fábrica: 190, 222
figura: 222
Van Ravesteyn, Sybold: 219
Vanbrugh, John: 32, 34, 35, 48, 274
Vanderbilt, familia: 85
Vantongerloo, Georges: 219
Vanvitelli, Luigi: 32
Varsovia: 77
Vaucresson, villa: 199, 201, 206, 215
Vauxhall: 92
Venecia: 266, 269
San Marcos: 135
Santa Maria dei Miracoli: 266
Versalles: 31, 178, 206, 273
Ailes des Ministres: 270
caballerizas: 270, 271
Ópera: 31
palacio: 270
Vesnin, Alexandr: 236
Vesnin, Leonid: 236
Vesnin, Víktor: 236
Veugny, Marie-Gabriel: 56
Vevey, casa: 200
figura: 200
Vicenza: 249
Viena: 66, 68, 161, 162, 164, 165, 169, 191, 270, 273
Caja Postal de Ahorros: 162
Hofburg: 66
iglesia Am Steinhof (San Leopoldo): 162
Ringstrasse: 66, 68
viviendas obreras

figura: 165
Vignola (Jacopo Barozzi): 267, 268
Villeneuve-Saint-Georges, viviendas: 206
Viollet-le-Duc, Eugène: 82, 83, 84, 86, 87, 89, 94
Virginia, universidad: 41
Visconti, Louis: 64, 65
Vitruvio: 45
Voisin, plan: 241, 242
Voltaire: 83
Von Arnim, Ferdinand: 91
Von Gärtner, Friedrich: 59, 60, 89, 106
Von Graffenried, Carl Adolf: 78
Von Hildebrandt, Johann Lucas: 273
Von Kamecke, *Landhaus:* 28, 249, 273
figura: 28
Von Klenze, Leo: 68, 106
Von Marées, Hans: 88
Von Stürler, Gabriel Ludwig Rudolf: 78
Voysey, Charles: 114
Vuillard, Édouard: 177

Wagner, Otto: 99, 105, 161, 161-162, 162, 163, 164, 166, 168, 174
Wainwright
edificio: 141
tumba: 141
Walhalla, Ratisbona: 68
Walker, Ralph Thomas: 133, 240
Wallot, Paul: 167
Walpole, Horace: 31, 92
Warren, Whitney: 192
Warton, Thomas: 32
Washington: 56, 67
Departamento de Estado: 67
Washington, George: 56
Wassenaar, casa: 220
Webb, Philip: 106, 113, 114
Weimar: 88, 189, 225, 226, 227
Escuela de Arte: 189, 225
Weissenhof, colonia: 203, 228, 230, 232, 234
casa de Döcker: 234
casa de Hilberseimer: 234
casa de Scharoun: 234
casa de Stam: 218
casa doble de Le Corbusier: 203, 218
casas de Gropius: 228
casas de los Taut: 234
casas en hilera de Oud: 218
casa unifamiliar de Le Corbusier: 203, 218
viviendas de Behrens: 234
viviendas de Mies: 230
Westwood, Percy James: 183
White, Stanford: 142
Whitman, Walt: 141, 147
Wiener Werkstätte: 164, 177
Wijdeveld, Hendrik: 222
Wilkins, William: 54
Williams-Ellis, Clough: 238
Willits, casa: 142, 143, 144
Wilms, Fritz: 166
Wils, Jan: 221
Winckelmann, Johann Joachim: 32, 40
Windsor Castle: 92
Wlach, Oskar: 165
Wood, Anthony: 32
Woolworth, edificio: 167
Wren, Christopher: 32, 123
Wright, Frank Lloyd: 73, 124, 131, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 142, 142-147, 144, 149, 154, 155, 159, 161, 163, 165, 166, 169, 174, 191, 193, 212, 213, 215, 221, 238, 239, 240, 241, 243
figuras: 143, 144, 146
Wright, John Lloyd: 132
Würzburg: 59, 90, 273, 274
Kaisersaal: 273
Residenz: 274
Zuchthaus: 59
Wyatt, James: 35, 36, 92
Wyatville, Jeffry: 92

Zaragoza: 238
Rincón de Goya: 238
Zonnestraal, sanatorio: 221
Zu Putlitz, Erich: 187
Zuidlaren, granja De Schipborg: 154
Zúrich: 150, 162

Epílogo

El legado de Henry-Russell Hitchcock

Macarena de la Vega

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

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

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

Vida editorial

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

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

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

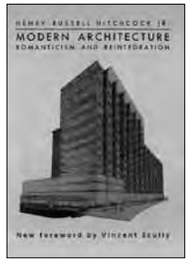
Macarena de la Vega es arquitecto y máster en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura por el Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Etsam) de la Universidad Politécnica de Madrid (Upm); actualmente realiza su doctorado en la Universidad de Canberra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

1. Una parte del contenido de este epílogo se publicó en inglés en forma de ensayo con el título "A historical legacy: Henry-Russell Hitchcock and early Modernism", en *Cuaderno de Notas* (revista del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Upm), número 16, 2015, páginas 73-78.

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

3. Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: Crès, 1923); versión española: *Hacia una arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1964; traducción de Josefina Martínez Alinari.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

'La era del Romanticismo' frente a 'Los Nuevos Pioneros'

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

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

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

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

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

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

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

Director

Jorge Sainz
Profesor Titular
'Introducción a la Arquitectura'

Asesores

Miguel Ángel Aníbarro
Profesor Titular
'Paisaje y Jardín'

Manuel Blanco
Catedrático
'Análisis de la Arquitectura'

Ana Esteban Maluenda
Profesora Titular Interina
'Análisis de la Arquitectura'

Rafael García García
Profesor Titular
'Introducción a la Arquitectura'

José Luis García Grinda
Vicerrector de Alumnos · Catedrático
'Análisis de la Arquitectura'

Francisco de Gracia
Profesor Titular
'Composición Arquitectónica'

David Rivera Gámez
Profesor Ayudante Doctor
'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Carmen Román
Profesora Titular
'Historia del Arte y la Arquitectura'

Fernando Vela Cossío
Profesor Titular
'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Colección **D**ocumentos de **C**omposición **A**rquitectónica

1

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

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

2

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

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

3

Steen Eiler Rasmussen
Ciudades y edificios
Descritos con dibujos y palabras

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

4

Henry-Russell Hitchcock
La arquitectura moderna
Romanticismo e integración

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

Este libro, compuesto con tipos digitales
Minion (de Robert Slimbach, 1989) y
Myriad (de Robert Slimbach
y Carol Twombly, 1991),
se imprimió en Madrid,
en el mes de noviembre del año 2015,
en los talleres de Artes Gráficas Palermo.

La arquitectura moderna

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

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

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

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

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

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

www.reverte.com