

ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL SIGLO XX

Jorge Sainz



El Movimiento Moderno ha sido la gran aportación del siglo xx a la historia de la arquitectura. Desarrollado fundamentalmente en Europa durante los años veinte y treinta, el concepto “moderno” de la arquitectura y la ciudad ha supuesto unos cambios tan trascendentales como los que en su momento provocó el Renacimiento italiano.

Las transformaciones producidas por este movimiento —también conocido como “funcionalismo”, “racionalismo” o “estilo internacional”— se hicieron patentes en esos tres aspectos básicos de la arquitectura que son las famosas categorías vitruvianas: *firmitas, utilitas, venustas*, entendidas respectivamente como “técnica constructiva”, “cometido funcional” y “composición formal”.

En relación con la primera categoría, la arquitectura moderna aprovechó todas las innovaciones del siglo xix —en especial el uso del acero y el vidrio—, desarrolló la técnica del hormigón armado y se decantó por un sistema constructivo en el que la estructura portante fuese independiente de las paredes de cerramiento. Propugnó asimismo el uso honesto de los materiales, huyendo de revestimientos que ocultasen su apariencia natural.

Con respecto al cometido funcional de los edificios, el Movimiento Moderno buscó la regeneración de la sociedad a través de la renovación de la arquitectura, y para ello se comprometió en programas de amplio contenido social, especialmente barrios de vivienda obrera. De ideología mayoritariamente progresista, los arquitectos modernos contribuyeron igualmente a la mejora de las condiciones físicas e higiénicas tanto de los edificios en sí como de los conjuntos urbanos.

El cambio más llamativo se produjo, sin embargo, en lo relativo a la composición formal. La arquitectura moderna, en paralelo con las vanguardias artísticas, se opuso frontalmente al historicismo decimonónico, rechazó el uso de la ornamentación aplicada y apostó decididamente por los volúmenes nítidos, las superficies tersas y los espacios continuos, inclinándose por geometrías simples aunque ricamente articuladas, y utilizando la línea recta como fundamento y la curva como contrapunto.

Pero el Movimiento Moderno es tan sólo una parte —si bien probablemente la más importante— de nuestro siglo. En realidad, la cronología de la evolución arquitectónica en los últimos cien años está marcada por los acontecimientos que cambiaron el rumbo de la historia de toda nuestra civilización.

Para la arquitectura, el cambio de periodo histórico no se produjo en 1900, sino con la Primera Guerra Mundial. La cultura “fin de siglo”, bien patente en ciudades como París, Bruselas o Viena, mostró su rechazo por algunas posturas decimonónicas, pero fue más la conclusión de una época pasada que el comienzo de otra futura. A principios de los años diez se empezaron a vislumbrar ciertas transformaciones sustanciales en la arquitectura, pero en 1914 el asesinato del heredero austrohúngaro en Sarajevo provocó el estallido de la guerra y el proceso se detuvo prácticamente en toda Europa.

El periodo de entreguerras se inició con una profunda crisis de valores culturales que dio lugar a fantasías arquitectónicas de carácter expresionista, pero durante la década de 1920 el Movimiento Moderno alcanzó su pleno desarrollo, se construyeron muchas de las obras canónicas del periodo, y algunos de sus representantes fueron elevados al rango de maestros, en especial Le Corbusier, a quien se ha llegado a denominar “el arquitecto del siglo”.

Los años treinta vieron la difusión internacional de los principios modernos, que hasta entonces se habían puesto en práctica principalmente en Holanda, Francia, Alemania y Rusia.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York y los emigrados que huyeron del régimen nazi llevaron su doctrina hasta los Estados Unidos antes de iniciarse en 1939 la Segunda Guerra Mundial.

Una vez superada la reconstrucción europea, la segunda posguerra supuso la asimilación de la arquitectura moderna como el estilo propio del siglo xx. Esto trajo consigo una banalización de sus principios ideológicos, técnicos y formales, que se reflejó en muchos edificios anodinos y en multitud de conjuntos urbanos sin carácter. Frente a esto, los maestros modernos siguieron abriendo nuevos caminos creativos con obras singulares de gran influencia, al tiempo que se afianzaban nuevas tendencias en favor de las formas orgánicas y de la escala monumental.

En la línea del Mayo del 68, a finales de los años sesenta algunos arquitectos empezaron a poner en duda los fundamentos mismos del Movimiento Moderno. Esta postura dio origen a la noción de “posmodernidad”, consolidada a mediados de los años setenta y convertida en los ochenta en la moda favorita de la edificación comercial, especialmente en los Estados Unidos. Paralelamente a ella, la tradición de la innovación constructiva provocó una corriente, conocida como *high tech*, que hizo de la alta tecnología su vehículo de expresión arquitectónica. Finalmente, la recuperación de la vanguardia rusa, unida a ciertas ideas filosóficas, trajo consigo el “deconstructivismo”, una moda muy fértil en sus atractivas producciones gráficas, pero bastante efímera en sus inestables realizaciones arquitectónicas.

En 1989 cayó el muro de Berlín y el mundo cambió de aspecto. Y precisamente desde ese Berlín reunificado se propugna ahora una “nueva simplicidad”, una llamada al orden para hacer una arquitectura socialmente más equitativa, técnicamente más duradera y formalmente más ordenada.

Sólo el tiempo dirá si en este fin de milenio estamos ante otra cultura de la nostalgia o ante el espíritu que inspirará el principio de una nueva era.

I. EN TORNO A 1900

Los años inmediatamente anteriores a 1900 fueron una época de gran efervescencia cultural. Aún estaba presente el impacto de las grandes exposiciones universales, que se habían erigido en gigantescos escaparates del progreso técnico e industrial. En todos los campos artísticos se apelaba constantemente a la búsqueda de lo “nuevo” como el rasgo fundamental que debía caracterizar el *Zeitgeist*, el espíritu de la época.

Los padres fundadores

El primer impulso en la transformación del historicismo del siglo XIX en una arquitectura más acorde con el espíritu de los nuevos tiempos provino de algunos arquitectos formados en la tradición académica decimonónica.

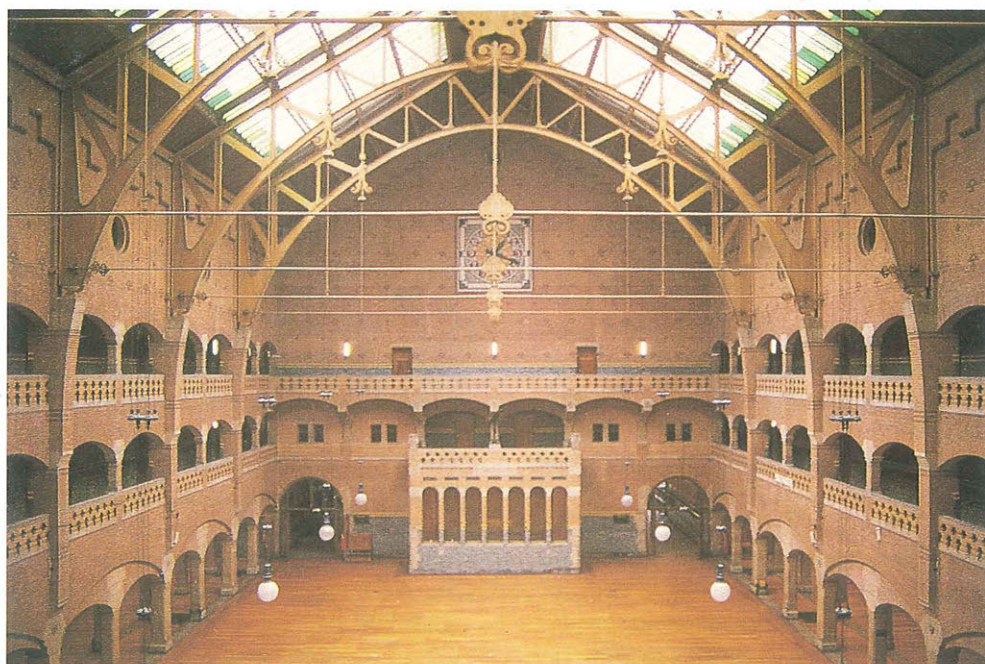
En Europa, el ejemplo más evidente fue Otto Wagner (1841-1918), un creador prolífico y un dibujante extraordinario que durante la primera fase de su carrera proyectó en Viena algunos edificios de un clasicismo grandilocuente. Pero en 1894 fue nombrado *Oberbaurat* (consejero superior de construccio-

nes) y profesor de arquitectura de la Academia de Bellas Artes. Su cargo municipal le permitió construir las estaciones del metro vienes (las más conocidas son la de la Karlsplatz y el Hofpavilion de Schönbrunn), en las que su estilo se apartó del historicismo y se aproximó a las corrientes renovadoras que ya circulaban por Europa. Wagner tenía de la ciudad del futuro una visión grandiosa que plasmó en numerosos proyectos urbanísticos y en algunos edificios residenciales, como el conjunto de la Majolikahaus y la casa contigua, en Linke Wienzeile 38-40 [468], donde se aprecia su predilección por las fachadas lisas, las líneas rectas, la regularidad de las ventanas, la potencia de la cornisa, y la autonomía de la decoración. Su actividad académica le animó a escribir un libro para sus alumnos, publicado en 1896 como *Moderne Architektur* y rebautizado más tarde como *Die Baukunst unserer Zeit* (“El arte de construir de nuestro tiempo”), donde propugnaba la simplicidad, la uniformidad y el realismo, ideas que se encargaron de difundir sus discípulos de la llamada *Wagnerschule*.



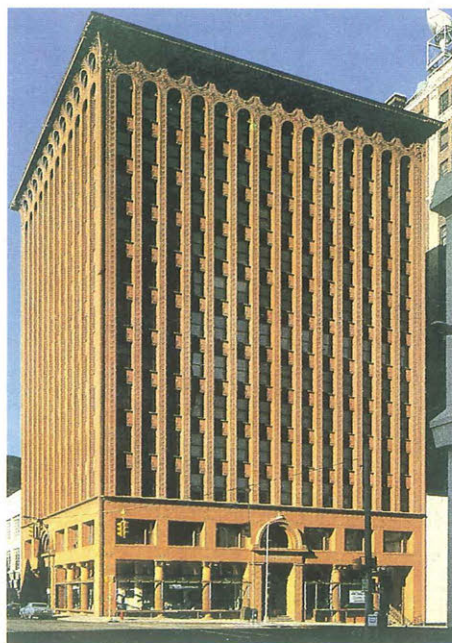
468. Otto Wagner, edificios de viviendas en Linke Wienzeile 38-40, Viena (1898-1899). El de la izquierda se conoce como la “Casa Mayólica” por el material cerámico del gran motivo ornamental que abarca toda la fachada.

469. Hendrik Petrus Berlage, Bolsa de Amsterdam (1897-1903). La gran sala de operaciones es un magnífico espacio inundado de luz, en el que la estructura metálica de la cubierta exhibe con toda sinceridad su racionalidad constructiva.



Otro arquitecto europeo que contribuyó igualmente a la transición hacia una nueva arquitectura fue el holandés Hendrik Petrus Berlage (1856-1934). Educado en las teorías de Semper y Viollet-le-Duc, Berlage aplicó muy pronto sus ideas renovadoras a la que sería su obra maestra, la Bolsa de Amsterdam (1897-1903), uno de los espacios más espectaculares de la arquitectura del siglo xx [469]. Calificado superficialmente como neorrománico, el edificio combina en sus muros la fábrica de ladrillo con la piedra labrada,

pero siempre enrasadas en planos sin salientes; la gran sala central está rematada por una impresionante estructura vista de cerchas metálicas y un enorme lucernario. Berlage dejó escritas sus ideas en varios libros, el primero de ellos, *Gedanken über Stil in der Baukunst* (“Pensamientos sobre el estilo en el arte de construir”), publicado en 1905; sus nociones básicas se centraban en el espacio como elemento primordial, los muros como creadores de forma y las proporciones como método de control compositivo. La influencia de Berlage, verdadero padre de la arquitectura moderna holandesa, se notó especialmente en los componentes de la llamada “Escuela de Amsterdam”.



470. Louis Sullivan, Edificio Guaranty, Buffalo, Nueva York (1894-1896). Es casi un prototipo del nuevo concepto de rascacielos: división tripartita, predominio del impulso vertical y superposición uniforme de plantas diáfanas idénticas.

En los Estados Unidos, el desarrollo de la estructura metálica con protección contra el fuego, junto con el perfeccionamiento del ascensor, habían dado un significativo impulso a la construcción de edificios de gran altura, especialmente en Chicago. Pero el cambio fundamental vino de la mano de Louis Sullivan (1856-1924) quien —en su artículo “The Tall Office Building Artistically Considered” (“El edificio de oficinas en altura desde el punto de vista artístico”), de 1896— concebía el rascacielos como una composición tripartita, inspirada en los elementos del lenguaje clásico: basamento, fuste y coronación. Esta organización es particularmente evidente en el edificio Guaranty (1894-1896), en Buffalo, Nueva York [470]. Sullivan, tam-

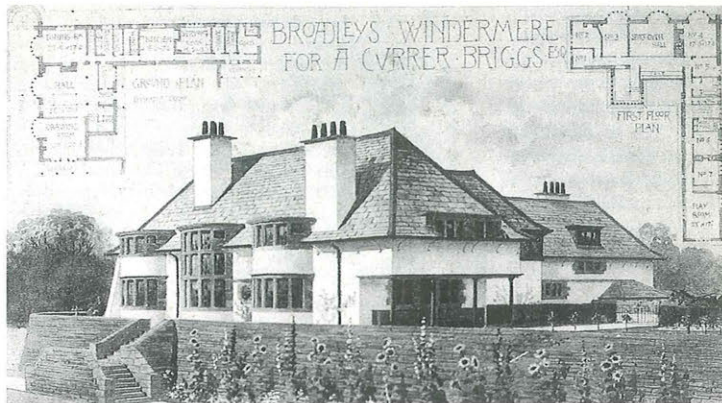
bién de formación académica europea, acuñó una frase famosa que siempre se ha tomado demasiado literalmente: “la forma sigue a la función”. Fue además un pionero en la diferenciación conceptual entre la estructura constructiva y la ornamentación aplicada, aunque nunca renunció a esta última. Y finalmente, contribuyó de manera decisiva a la arquitectura del siglo xx acogiendo en su estudio, enseñando el oficio y proporcionando los primeros proyectos a quien sería su más dilecto discípulo y uno de los grandes maestros modernos: Frank Lloyd Wright.

Artesanía doméstica y ciudad jardín

Otro de los factores que contribuyeron al proceso de renovación de la arquitectura fue el movimiento inglés Arts and Crafts, que durante la segunda mitad del siglo xix había defendido la recuperación de las artes y los oficios tradicionales, amenazados por la Revolución Industrial. Su inspirador, William Morris, proponía volver a la producción manual y a un diseño sencillo y sincero. Sus ideas arquitectónicas se plasmaron en la casa que para él construyó en 1859 el arquitecto Philip Webb, conocida como la Red House. Esta voluntad de simplificación arraigó profundamente en la arquitectura doméstica inglesa de finales de siglo.

Charles Voysey (1857-1941), discípulo aventajado e individualista de los seguidores del movimiento Arts and Crafts, desarrolló en la década de 1890 un estilo muy personal, de una gran fuerza y sencillez. En torno a 1900 construyó para la alta burguesía inglesa numerosas mansiones campesinas que se distinguen por una composición a base de volúmenes simples, muros blancos, hileras de ventanas, amplios miradores, y voluminosas chimeneas que atraviesan cubiertas de pizarra; a esto se añaden unos espacios interiores abiertos y fluidos. Todos estos rasgos se aprecian en una de sus mejores obras: Broadleys (1898-1899), junto al lago Windermere [471]. La planta muestra una clara segregación funcional entre las dos alas perpendiculares, y la fachada principal está dominada por tres grandes miradores semicirculares, de los cuales el intermedio revela el espacio a doble altura del gran salón interior.

Edwin Lutyens (1869-1944) desarrolló la primera parte de su larga carrera dentro

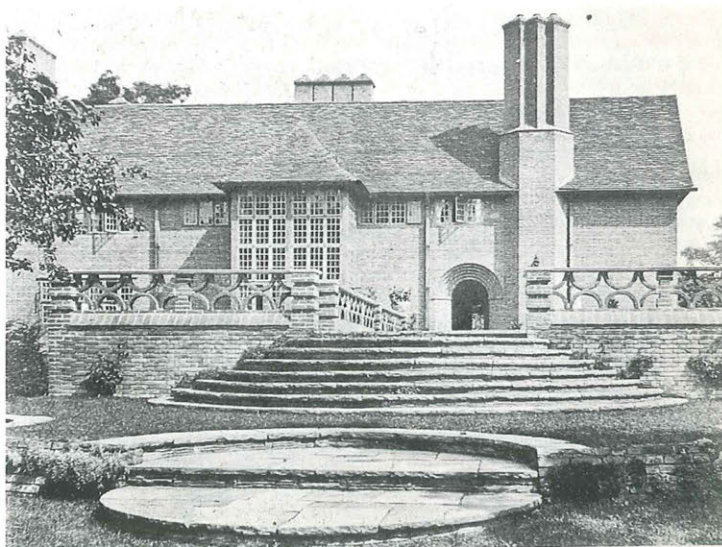


de esta línea de recuperación de los oficios artísticos. Gracias a sus amplios conocimientos y a su desbordante imaginación, enriqueció los métodos constructivos vernáculos sin renunciar al espíritu de la tradición. Buena muestra de ello es una de sus primeras casas, Deanery Gardens (1899-1902) en Sonning-on-Thames, donde la austeridad constructiva se combina con formas severas y grandiosas [472]. Lutyens evolucionó posteriormente hacia actitudes más historicistas y acabó como arquitecto oficial del gobierno británico en la India, construyendo en los años veinte el Palacio del Virrey en Nueva Delhi.

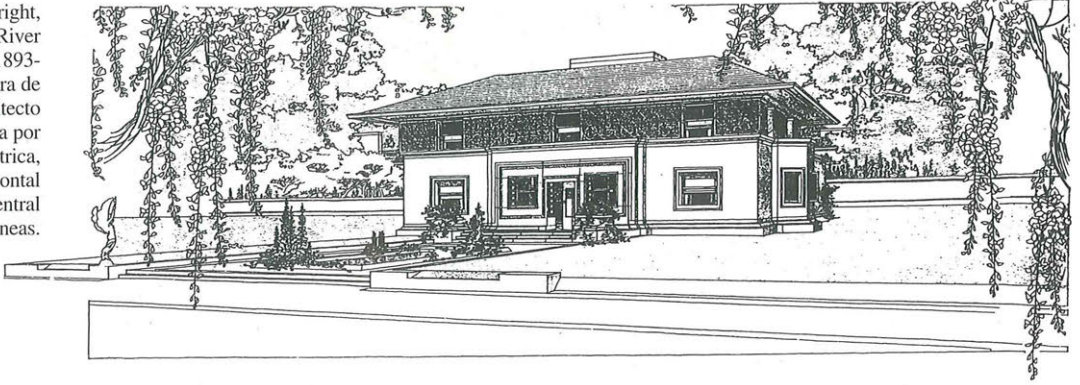
En 1896, el alemán Hermann Muthesius fue enviado a Inglaterra para estudiar las últimas innovaciones en el campo de la arquitectura doméstica. De vuelta a su país en 1903, publicó el libro *Das englische Haus* (“La casa inglesa”), que sería el vehículo para la propagación de los ideales Arts and Crafts en Europa central.

471. Charles Voysey, Broadleys, junto al lago Windermere (1898-1899). Las diferentes funciones se distribuyen en planta en dos alas perpendiculares; la principal muestra en su fachada los tres miradores de las salas más espaciaosas.

472. Edwin Lutyens, Deanery Gardens, Sonning-on-Thames (1899-1902). La austeridad de la fábrica de ladrillo se combina con la rotundidad de la volumetría en una composición con referencias clásicas dentro de la tradición vernácula.



473. Frank Lloyd Wright, Casa Winslow, River Forest, Illinois (1893-1894). La primera obra de Wright como arquitecto independiente destaca por su fachada simétrica, el amplio alero horizontal y el robusto núcleo central de chimeneas.

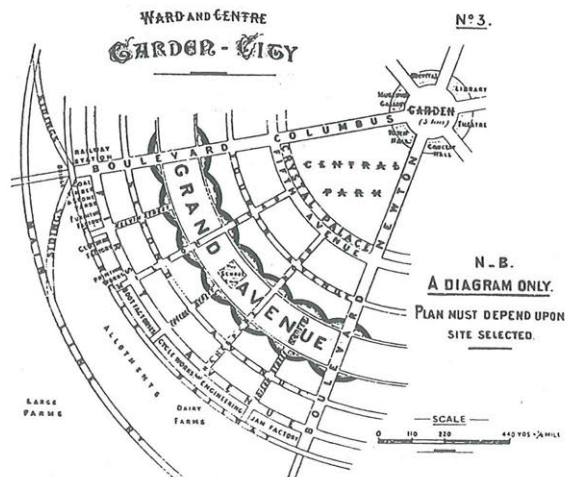
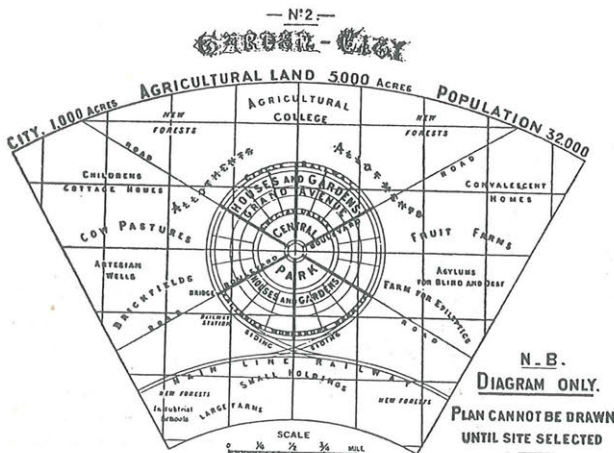


Estos ideales ya habían llegado a los Estados Unidos, aunque su difusión se había limitado a los círculos relacionados con el mundo artístico inglés. En ellos se movía un joven inquieto que a sus veintiséis años ya había trabajado en el estudio de Sullivan. Frank Lloyd Wright (1867-1959) había construido su propia residencia familiar en 1889, pero fue con la Casa Winslow (1893-1894), en los alrededores de Chicago, con la que inició una brillante carrera como arquitecto de la burguesía progresista de la capital del Medio Oeste [473]. La estricta simetría de la fachada delantera se contrapone al pintoresquismo de la trasera, y la organización de la planta muestra ya los rasgos que iban a caracterizar la obra posterior de Wright, en concreto el núcleo de escaleras y chimeneas como corazón físico y simbólico del hogar, y el predominio compositivo de la línea horizontal.

Inseparable de la fase final del movimiento Arts and Crafts es la lucha por la transformación de la ciudad. El siglo XIX,

fecundo en utopías sociales y urbanas, se cerró con una propuesta trascendental para el futuro: la "ciudad jardín". En su libro *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* ("Mañana: un camino pacífico hacia la reforma real"), publicado en 1898, Ebenezer Howard proponía un nuevo modelo de ciudad con la que buscaba mejorar las condiciones de vida y de trabajo del proletariado industrial. Un diagrama mostraba su disposición general, con un círculo urbano de 1.000 acres (unas 400 hectáreas) para 32.000 habitantes, y rodeado por terrenos agrícolas de superficie cinco veces superior; el centro estaba ocupado por un gran parque y el perímetro se definía mediante un ramal del ferrocarril que pasaba tangencialmente al conjunto [474]. Otro esquema detallaba la distribución de uno de los sectores, con los edificios públicos en torno al jardín central y un anillo de instalaciones industriales junto a la vía férrea. El sueño de Howard se hizo realidad en Letchworth, trazada en 1903 por los archi-

474. Ebenezer Howard, Garden City, proyecto de "ciudad jardín" publicado en su libro *Tomorrow* (1898). El diagrama número 2 ilustra el conjunto de la ciudad y su entorno, y el número 3 detalla la distribución de uno de los sectores circulares.

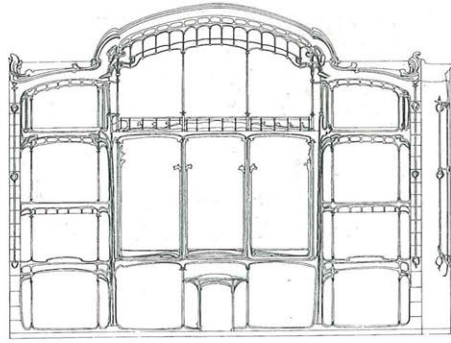


tectos Barry Parker y Raymond Unwin con un esquema bastante distinto, y toda ella construida a base de casitas individuales inspiradas en las ideas de Morris.

El arte nuevo

Donde más claramente se manifestó la voluntad de renovación estética de la última década del siglo XIX fue en el denominado *art nouveau*. Éste es tan sólo uno de los múltiples apelativos de una corriente que, desde Bélgica y Francia, se extendió por casi toda Europa con algunas diferencias nacionales: *Modern Style* en Gran Bretaña, *stile Liberty* en Italia, *Jugendstil* en Alemania, *Secession* en Austria y modernismo en España. Como se ve, todos estos términos hacen referencia a los valores que se asociaban con el siglo que estaba a punto de nacer: nuevo, moderno, libre, joven e independiente. La arquitectura *art nouveau* puede considerarse en ciertos aspectos como el comienzo de una nueva era, pero también simplemente como el final de un periodo histórico ya agotado. Por ello, una parte importante de su desarrollo se ha expuesto ya en relación con la arquitectura del siglo XIX (véase el capítulo correspondiente).

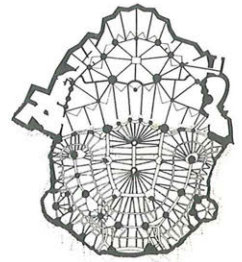
En torno a 1900, Victor Horta (1861-1947) había terminado ya sus obras más célebres en Bruselas y había conseguido difundir sus ideas y sus formas por toda Europa. El uso de nuevos materiales —hierro y vidrio— quedaron bien patentes en la audaz fachada de los desaparecidos almacenes L'Innovation (1900-1903), donde se



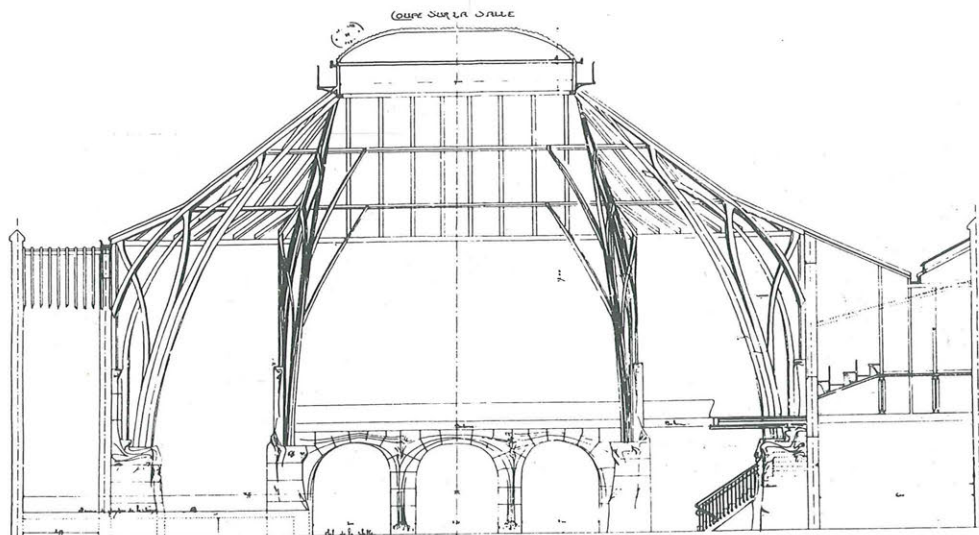
475. Victor Horta, Almacenes L'Innovation, Bruselas (1900-1903; demolidos en 1967). Los detalles decorativos típicos del *art nouveau* se limitan a delinear el entramado metálico de una fachada totalmente acristalada.

combinaban esbeltos marcos metálicos con extensas superficies acristaladas, premonición de lo que sería una de las obsesiones de la arquitectura moderna [475]. También Hector Guimard (1867-1942) había dejado ya su sello en todo París con sus prefabricadas estaciones del metro. Su ingenio estructural quedó plasmado en la desaparecida sala de música Hubert de Romans (1897-1901), en cuyo interior una elaborada cubierta se apoyaba en haces de soportes metálicos que compaginaban la sinuosidad ornamental con el rigor constructivo [477]. Antonio Gaudí (1852-1926), por el contrario, tenía en 1900 toda una carrera por delante. Ya se había hecho cargo de las obras del templo de la Sagrada Familia en Barcelona, y la composición en planta de alguno de sus edificios anunciaba la fusión de geometrías abstractas y formas naturales que caracterizaría sus obras maestras de la primera década del siglo XX [476].

Frente a la predilección por las formas curvas, vegetales y orgánicas, otros artistas de fin de siglo se decantaron por las

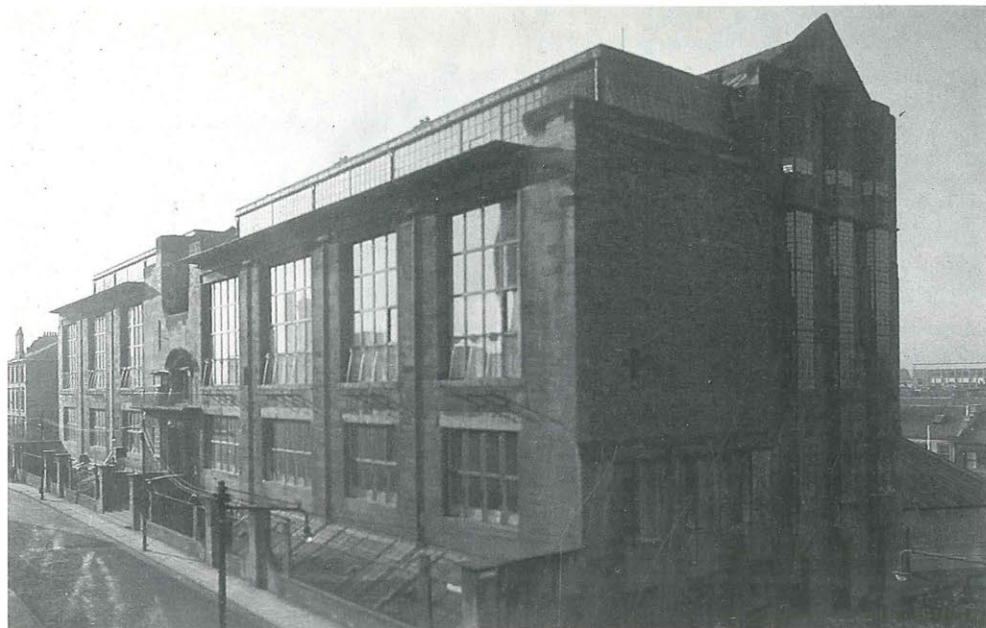


476. Antonio Gaudí, Capilla de la Colonia Güell, Santa Coloma de Cervelló (1898-1915). Las formas orgánicas y las geometrías abstractas, articuladas con una eficaz lógica constructiva, constituyen el rasgo más personal de estos diseños iniciales.



477. Hector Guimard, Sala de música Hubert de Romans, París (1897-1901; demolida en 1905). La sección transversal muestra los sinuosos soportes metálicos que, agrupados en haces, forman la estructura de apoyo de la cubierta.

478. Charles Rennie Mackintosh, Escuela de Arte, Glasgow (1898-1909). Los grandes ventanales del frente principal revelan los amplios espacios interiores, mientras las bandas verticales de la fachada lateral evidencian la doble altura de la biblioteca.

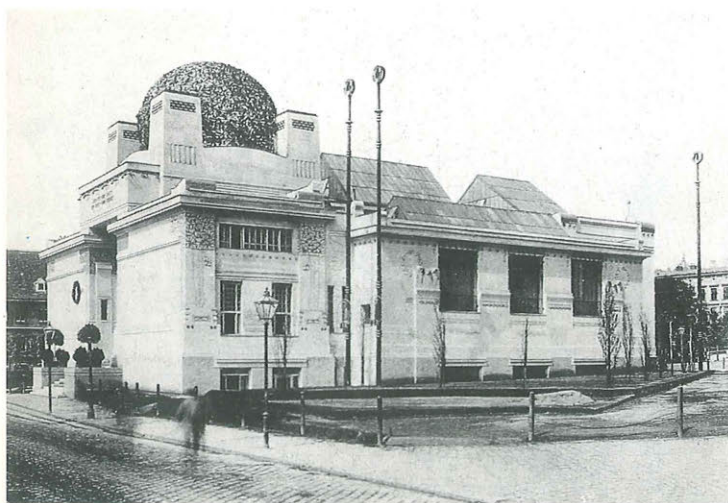


figuras rectilíneas, abstractas y geométricas en su búsqueda de nuevos caminos para la arquitectura. Es el caso del escocés Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), que empezó decorando interiores con un estilo lineal y perpendicular cargado de símbolos celtas. En 1897 ganó el concurso para la nueva Escuela de Arte de Glasgow (1898-1909), que sería su obra maestra y uno de los edificios germinales de la arquitectura moderna [478]. La fachada presenta curiosas asimetrías y está dominada por los ventanales incrustados en la sillería de granito. En el interior sorprende la fluidez espacial del conjunto formado por las escaleras, los corredores y las salas de exposición. Pero la maestría de Mackintosh se aprecia aún

mejor en la biblioteca, donde un volumen vertical está rodeado por una galería superior apoyada en una estructura de madera oscura. Este espacio se revela al exterior en lo que es casi un acantilado de piedra, articulado por bandas verticales de ventanas reticuladas. Mackintosh aplicó luego sus ideas a las mansiones que construyó en la primera década del siglo.

Con el término *Secession*, un grupo de artistas vieneses —encabezados por los pintores Gustav Klimt y Kolo Moser, y los arquitectos Joseph Maria Olbrich y Josef Hoffmann, discípulos de Otto Wagner— declararon en 1897 su ruptura con el espíritu decimonónico. Contaron para ello con el beneplácito del propio Wagner, quien, para escándalo de sus colegas académicos, se adhirió al grupo dos años después. Pero los secesionistas se oponían también a lo que consideraban excesos ornamentales del *art nouveau*. En 1898 erigieron un edificio donde exhibir su obra y la de sus afines (entre ellos Mackintosh, en 1900), y fue Olbrich (1867-1908) el encargado de diseñarlo [479]. Es una construcción masiva, con escasa decoración aplicada y un volumen rematado por cuatro pilonos que abrazan una esfera calada y dorada. La revista *Ver Sacrum* (“Primavera sagrada”) fue otro cauce de difusión de estas ideas. Con su último número, en 1903, acabó esta primera etapa de la transición hacia una arquitectura que ya se anunciaba más austera y racional.

479. Joseph Maria Olbrich, edificio de exposiciones de la *Secession*, Viena (1898). La austeridad de las superficies y el predominio de las líneas rectas reflejan la oposición de los secesionistas a los excesos ornamentales de otras ramas del *art nouveau*.



2. LOS PRINCIPIOS DE LA MODERNIDAD: 1900-1920

Las dos primeras décadas del siglo xx fueron para la arquitectura una etapa de transición. Los últimos residuos de la estética decimonónica y el decorativismo del *art nouveau* se fueron abandonando progresivamente en favor de una mayor simplicidad formal y una mayor racionalidad constructiva. En Europa, la crisis de la Primera Guerra Mundial provocó, sin embargo, una explosión de fantasía creativa.

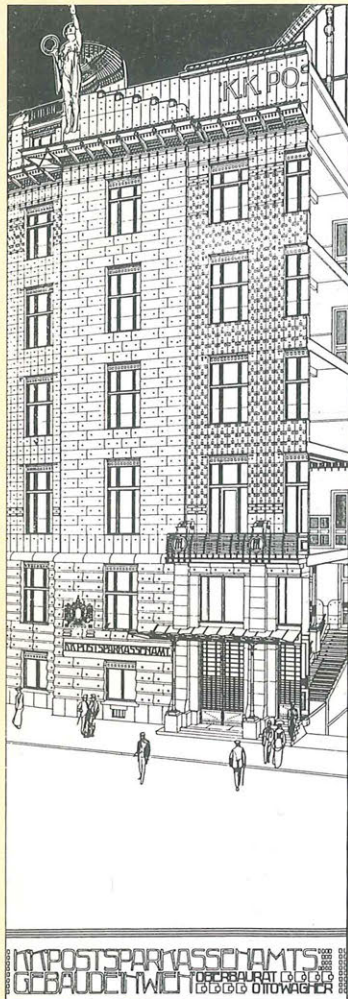
La evolución vienesa

Tras su apoyo explícito a los jóvenes de la Secesión, Otto Wagner siguió evolucionando en su estilo, y durante la primera década del siglo construyó, ya con más de sesenta años, sus obras más maduras. Combinando las ideas de simplificación compositiva, adecuación funcional y honestidad constructiva —expuestas en su libro— con los principios esenciales del clasicismo de su primera etapa, Wagner logró una sín-

tesis que se revelaría fundamental para el futuro desarrollo de la arquitectura. El mejor ejemplo construido de dicha síntesis es la Postsparkasse, la sede central de la Caja Postal de Ahorros, construida en Viena entre 1904 y 1906 [480, 481]. Con una planta simétrica y equilibrada, el exterior presenta unas fachadas simples y desornamentadas, en las que destaca el revestimiento de placas de mármol sujetas con pernos de aluminio que se han dejado a la vista. En el interior, el espacio más interesante es la sala de operaciones, cubierta por una cristallera continua y aparentemente ingravida, sostenida por una estructura metálica exterior sólo visible desde el patio. Además de construir numerosos edificios singulares, Wagner continuó sus investigaciones urbanas, que se plasmaron en su libro *Die Grossstadt* (“La gran ciudad”), publicado en 1911, que incluía un plan de escala metropolitana para la ampliación de Viena y un proyecto detallado para el nuevo distrito 22.



13. Otto Wagner, Caja Postal de Ahorros, Viena (1904-1906). El espacio interior de la sala de operaciones presenta tres naves cubiertas por bóvedas de vidrio, continuas, ligeras y traslúcidas, que dejan pasar una luz matizada y difusa.



481. Otto Wagner, **Caja Postal de Ahorros**,
Viena (1904-1906).

Con más de sesenta años, Otto Wagner, seguía presentándose a concursos y ganando algunos tan prestigiosos como el de la K. K. Postsparkassenamt, la sede de la Caja Postal de Ahorros del Imperio Austrohúngaro. El edificio —que ocupa toda una manzana y se abre a una plaza delantera— se realizó en dos fases: la fachada principal y el cuerpo central se construyeron entre 1904 y 1906; unos años más tarde, entre 1910 y 1912, se completó el conjunto con dependencias adicionales en la parte posterior del solar. El programa consiste básicamente en un gran número de locales de oficinas, organizados perimetralmente en torno al núcleo central que contiene la sala de operaciones.

El tratamiento de las fachadas exteriores muestra que Wagner había abandonado no sólo las referencias a los estilos históricos, sino también los recursos decorativos de la Secesión. Una nueva técnica constructiva contribuyó a dotar al edificio de su aspecto innovador: el revestimiento exterior de los muros consiste en una malla de placas de piedra sujetas mediante pernos visibles de aluminio. Esto produce un efecto superficial que aligera la gigantesca masa del edificio. El aluminio se usa también para otros muchos elementos constructivos y es especialmente visible en los soportes de la marquesina de entrada y en las grandes estatuas que coronan la fachada principal. Todo ello hizo que el edificio llegase a ser descrito como “una enorme caja de caudales”, con lo que se establecía la relación simbólica entre su aspecto exterior y el cometido al que servía.

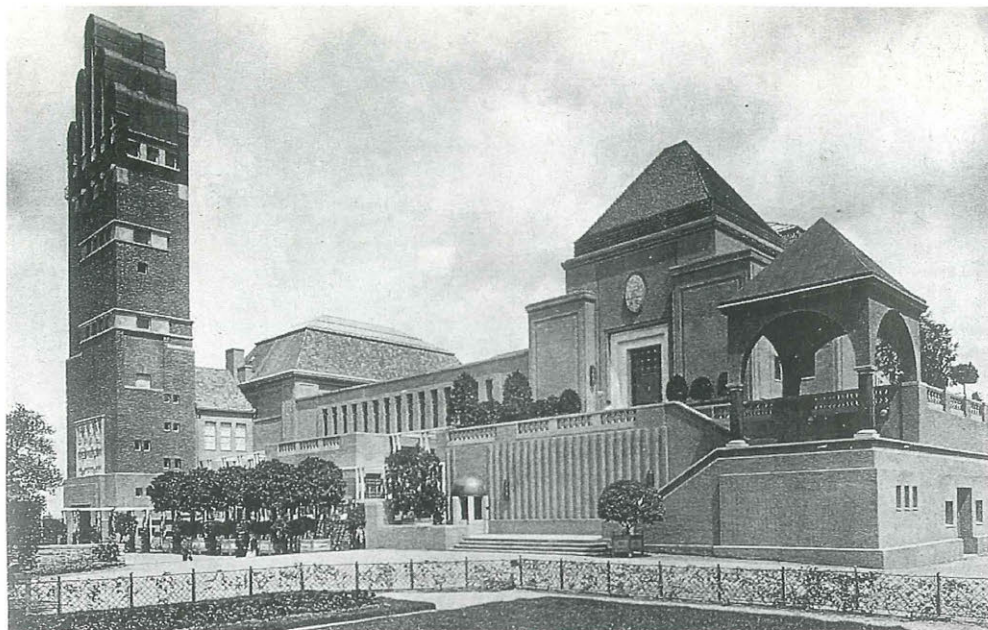
La sala de operaciones consiste en un espacio de sección basilical, con una nave central más alta y dos laterales en cuyos costados se sitúan las ventanillas de atención al público. Todo ello está cubierto por una extensa piel curva de vidrio y hierro que parece flotar ingrávida en el aire. Los soportes metálicos que separan las tres naves perforan la superficie vidriada y se elevan hasta la estructura de cerchas metálicas que sostiene todo este lucernario desde la parte superior, protegida a su vez por otra cubierta exterior. Las paredes están revestidas de baldosines cerámicos claros y los impulsores cilíndricos de aire caliente parecen esculturas de aluminio situadas por delante de los muros. La luz natural que cae cenitalmente prosigue su camino hasta las plantas inferiores gracias a los forjados compuestos a base de bloques de vidrio.

Wagner hizo aquí realidad la convicción, ya expresada unos años antes en su libro *Moderne Architektur*; de que los nuevos cometidos y las nuevas técnicas constructivas provocarían la aparición de formas igualmente nuevas.

Los dos principales arquitectos secesionistas, Olbrich y Hoffmann, también tuvieron una clara evolución en sus producciones. El primero había participado desde 1899 en la construcción de una colonia para artistas en la ciudad alemana de Darmstadt, patrocinada por el gran duque de Hesse. Olbrich realizó varias casas y el edificio central, la Ernst Ludwig Haus, siguiendo los principios estéticos de la Secesión, pero la boda de su benefactor le dio la oportunidad de mostrar claramente su evolución hacia formas más clásicas, desnudas y austeras. Para conmemorar el evento, Olbrich levantó, entre 1905 y su prematura muerte en 1908, un conjunto formado por una serie de pabellones de exposición y una “torre nupcial”, la Hochzeitsturm, que corona la colina de Mathildenhöhe [482]; frente a la ortogonalidad de las pérgolas que articulan los distintos cuerpos, el remate de la torre destaca por su

insólito frontón formado por cinco pináculos redondeados.

Josef Hoffmann (1870-1956) también empezó construyendo villas en la lujosa colonia vienesa de Höhe Warte. En 1903 fundó con Kolo Moser los *Wiener Werkstätte*, unos talleres para el diseño y la producción de objetos decorativos de gran calidad artística. Por entonces, Hoffmann ya mostraba una predilección radical por las figuras cuadradas y la simple contraposición del blanco y el negro. Su Sanatorio de Purkersdorf (1904-1908) muestra también esta simplicidad en la volumetría, pero en su mejor obra, el Palais Stoclet en Bruselas (1905-1911), no se limitaría a estos recursos formales [483]. Este edificio no se concibió sólo como una residencia de lujo, sino también como un marco para las obras artísticas de sus propietarios: es, por tanto, un palacio y un museo. Los complejos juegos

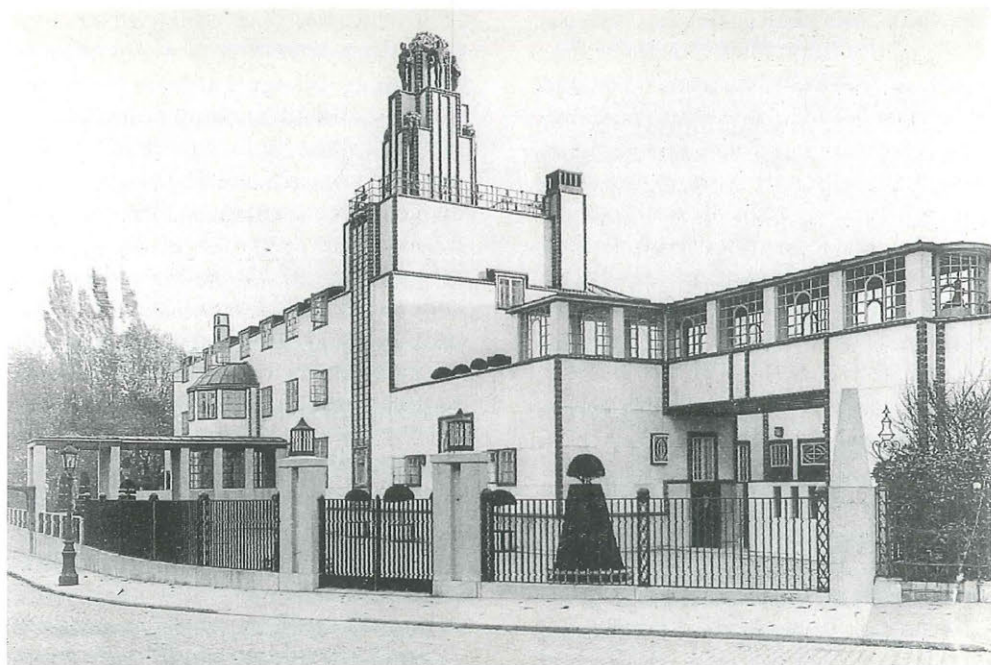


482. Joseph Maria Olbrich, "torre nupcial" y pabellones de exposición en la colina de Mathildenhöhe, Darmstadt (1905-1908). La composición piramidal de todo el conjunto tiene su contrapunto en la verticalidad de la torre y su curioso remate redondeado.

de simetrías y asimetrías de la planta se reflejan en el volumen exterior, que se va escalonando hasta acabar en una torre coronada por cuatro estatuas y una esfera. No hay sensación de masa, sino de superficie, dado que los muros presentan un revestimiento continuo de placas de mármol, y las aristas están resaltadas con molduras de bronce. En el interior, la riqueza espacial queda realizada por materiales nobles, objetos diseñados por los *Werkstätte*, y pinturas murales de Gustav Klimt. La longevidad de Hoffmann le

permitió evolucionar primero hacia un clasicismo casi literal, para pasar después al racionalismo moderno de entreguerras.

El mayor enemigo de la Secesión fue Adolf Loos (1870-1933). Formado en Dresde, vivió en los Estados Unidos entre 1893 y 1896, y allí admiró en particular la nueva arquitectura de Chicago y los textos de su máximo exponente, Louis Sullivan. A su vuelta a Viena se dedicó a decorar interiores con ricos materiales y una estricta geometría, actividad que compaginaba con

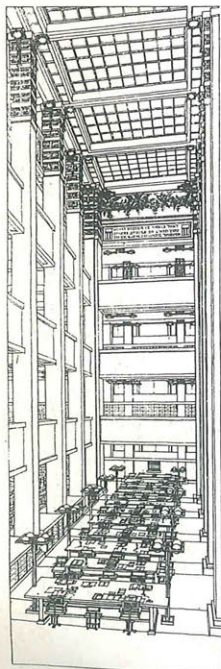


483. Josef Hoffmann, Palacio Stoclet, Bruselas (1905-1911). Esta lujosa residencia guarda en su interior un auténtico museo de arte de fin de siglo. El volumen exterior está compuesto a base de planos de mármol enmarcados por aristas de bronce.

484. Adolf Loos, Casa Steiner, Viena (1910). Insólita para su época, presenta una estricta geometría cúbica, muros blancos y lisos, y huecos recortados. La cubierta plana se convierte en bóveda en la parte posterior para cumplir las ordenanzas.



485. Frank Lloyd Wright, Edificio Larkin, Buffalo, Nueva York (1902-1906). El gran atrio central estaba iluminado centralmente y a él se abrían los espacios de todas las plantas.



la de polemista en los periódicos locales y en una efímera revista que él mismo editó: *Das Andere* ("Lo otro"). Especial fortuna tuvo su crítica del decorativismo secesionista, expuesta en su famoso artículo "Ornament und Verbrechen" ("Ornamento y delito"), de 1908, en el que defendía la desnudez ornamental como rasgo específico de la nueva cultura del siglo xx, algo que aplicaría de forma radical en su polémico edificio de la Michaelerplatz (1909-1911). En 1910 construyó en Viena su obra más célebre, la Casa Steiner [484], primera de una serie que se caracteriza por presentar una volumetría cúbica, simples ventanas rectangulares recortadas en fachadas lisas y blancas, y una cubierta plana. Loos ideó además un novedoso sistema de organización espacial, el *Raumplan*, consistente en disponer dentro de un volumen regular diversos espacios de dimensiones distintas, articulados mediante pequeños desniveles; este sistema se aplicó por primera vez en la casa Rufer (1922), y luego alcanzó su pleno desarrollo a finales de los años veinte. Tanto las ideas teóricas como los recursos compositivos de Loos tuvieron una influencia decisiva en la arquitectura del periodo de entreguerras.

Wright y la casa de la pradera

En 1893, La Exposición Colombina de Chicago puso de moda en Norteamérica el clasicismo monumental, pero a Frank Lloyd

Wright lo que más le interesó fue la sencillez de líneas del pabellón japonés, una influencia que siempre lo acompañaría.

La carrera profesional de Wright recibió un decisivo impulso cuando, en 1901, publicó en el *Ladies' Home Journal* dos proyectos residenciales ideales: "Un hogar en una ciudad de la pradera" y "Una casa pequeña con "mucho espacio dentro". En ellos se establecían los principios de una arquitectura residencial suburbana que era novedosa en todos los aspectos: funcionales, técnicos y formales. En cuanto a los primeros, las casas eran cómodas, prácticas y modernas, tal como exigían los clientes, miembros de la burguesía industrial e ilustrada de Chicago. La mayor innovación técnica consistía en integrar las instalaciones (calefacción y ventilación, iluminación, fontanería, etcétera) en los propios elementos constructivos. Pero la mayor renovación era de tipo formal: plantas abiertas y extendidas en la parcela a lo largo de dos ejes paralelos o perpendiculares; volumetrías complejas y articuladas mediante grandes cubiertas de poca inclinación y amplios aleros en voladizo; predominio de la horizontal, tan sólo compensada en vertical por el impulso de algún cuerpo singular; espacios interiores interconectados, con distintas alturas, y organizados en torno a un núcleo central de chimeneas y escaleras.

Todos estos principios se plasmaron inicialmente en la Casa Willits (1902-1903),

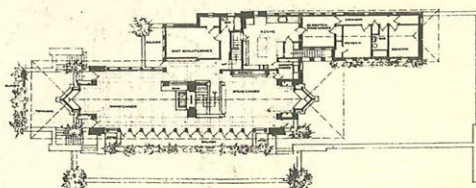
se enriquecieron hasta configurar verdaderos palacios en las casas Martin (1902-1904) y Coonley (1906-1908), y culminaron en la Casa Robie (1908-1910), paradigma de la transformación provocada por Wright en la arquitectura residencial del Medio Oeste norteamericano [486].

En esta época, Wright diseñó también dos edificios que revelan su nueva concepción espacial. El más importante es sin duda la sede de la compañía Larkin (1902-1906), en Buffalo, Nueva York, convertido en un mito sobre todo tras su demolición en 1950 [485]. Un exterior de aspecto cerrado y macizo albergaba uno de los espacios más airesos del siglo xx: un gran atrio central, iluminado cenitalmente, al que se abrían cuatro pisos de balconadas. Estas ideas básicas se repitieron a una escala menor en el Unity Temple (1905-1908), en Oak Park, Illinois, el primer edificio en el que Wright experimentó con el hormigón sin revestir, y en el que hizo realidad la separación entre la estructura portante y las paredes de cerramiento, una distinción que sería decisiva en las décadas siguientes.

En 1909, Wright abandonó a su familia y se escapó a Europa con la mujer de un cliente. En Alemania se concentró en la publicación de sus obras en dos famosos volúmenes de la editorial Wasmuth, aparecidos en 1910 y 1911, que ejercerían una poderosa influencia, especialmente en Holanda. De vuelta a su país, su agitada vida personal le impidió tener muchos encargos, y su trabajo prácticamente se limitó a la construcción del centro recreativo Midway Gardens en Chicago (1913-1914) y del Hotel Imperial en Tokio (1912-1923), famoso por haber resistido el terremoto de 1923.

El orden del hormigón

Durante el siglo xix, la tecnología del hierro había tenido un importante desarrollo; no así la del hormigón, que se había utilizado únicamente para construcciones utilitarias. Hacia 1870, a las masas de cemento y arena se les empezaron a añadir barras de acero que permitían aumentar la resistencia a flexión; asimismo, se empezó a moldear el nuevo material, ahora "hormigón armado", en forma de pilares, vigas y losas, constituyendo así un sistema muy adecuado para las instalaciones fabriles, que demandaban economía, diafanidad y resistencia al fuego.



486. Frank Lloyd Wright, *Casa Robie*, Chicago, Illinois (1908-1910).

La casa Robie marca el fin de toda una etapa en la trayectoria profesional y vital de Wright. Sólo con las obras construidas en las dos décadas a caballo de 1900 ya habría pasado a la historia como un gran arquitecto; afortunadamente, aún le quedaban fuerzas e ideas para cincuenta años más.

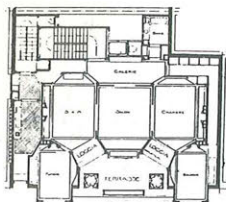
Cuando decidió construir su casa, Frederick Robie era un joven y brillante ingeniero que a sus 33 años ya presidía una empresa de fabricación de bicicletas. Tenía las ideas muy claras, y todos los caminos le llevaban a Wright. Quería una casa a prueba de incendios, sin habitaciones como cajas y sin veleidades de decorador: una casa que funcionase como una buena máquina.

Las ideas plasmadas en sus propuestas para el *Ladies' Home Journal*, las famosas "casas de la pradera", alcanzaron en la Robie su más consumada expresión: composición predominantemente horizontal, extensos aleros en voladizo y un sólido núcleo vertical de chimeneas y escaleras que anclaba el edificio al terreno. Ni el sobrenombre que le pusieron sus vecinos, *the battleship* ("el barco de guerra"), ni el que le dieron en Alemania, *der Dampfer* ("el barco de vapor"), tuvieron el éxito de los de otras obras posteriores.

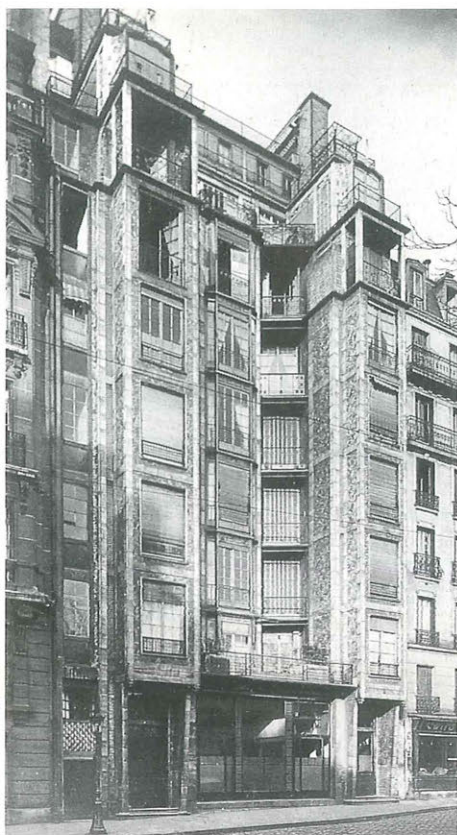
El programa de esta amplia vivienda unifamiliar se reparte en tres plantas sin sótano. En la baja se encuentran el vestíbulo, una sala de juegos, otra de billar y los locales de instalaciones; la principal está dominada por un extenso cuerpo longitudinal que alberga el salón y el comedor separados por la masa de las chimeneas, a lo que se añade otro bloque posterior con cocina y cuartos de servicio; el tercer nivel reúne los dormitorios en una disposición compacta de torre-belvedere. Todo ello se refleja al exterior en un volumen complejo y articulado, de abstractas superficies de ladrillo enmarcadas por piezas de hormigón, secuencias de ventanas de suelo a techo, y amplias cubiertas de muy poca pendiente.

Wright también diseñó todo el mobiliario en su característico estilo de líneas rectas, con sillas de altos respaldos y sólidas mesas de geometría cúbica, en la línea de lo que en Europa hacían Mackintosh y Hoffmann.

Protegida por el American Institute of Architects como ejemplo de aportación de Wright a la cultura arquitectónica norteamericana, la Casa Robie es hoy un monumento nacional, propiedad de la Universidad de Chicago, que ha instalado allí la oficina de antiguos alumnos.

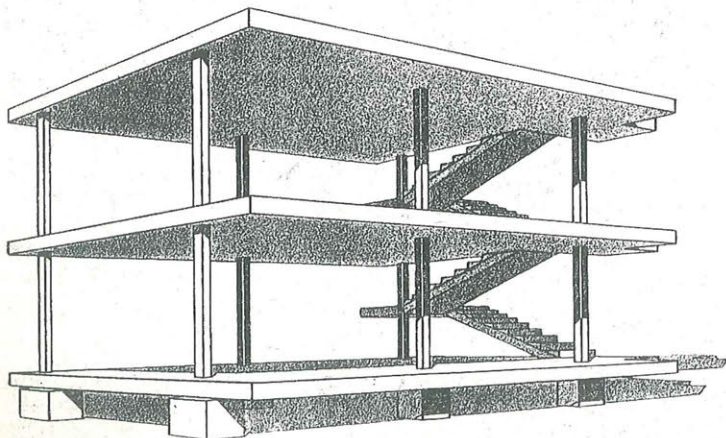


487. Auguste Perret, edificio de viviendas en la rue Benjamin Franklin, París (1902-1905). En la fachada se aprecia la diferencia formal entre la estructura y el cerramiento. La planta muestra la disposición de las salas en torno al patio abierto.



La extensión de este sistema constructivo al resto de los edificios es la gran aportación del francés Auguste Perret a la evolución de la arquitectura del siglo xx. Perret (1874-1954) recibió su educación académica en la Escuela de Bellas Artes de París, donde se imbuyó de las teorías de Viollet-le-Duc y de la historia de Choisy; pero esta formación se complementó decisivamente con el trabajo práctico en la empresa constructora de su padre. Entre 1902 y 1905, Perret construyó su edificio más conocido, que se iba a convertir en referencia obligada

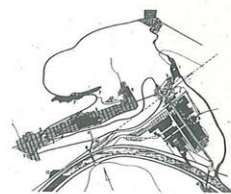
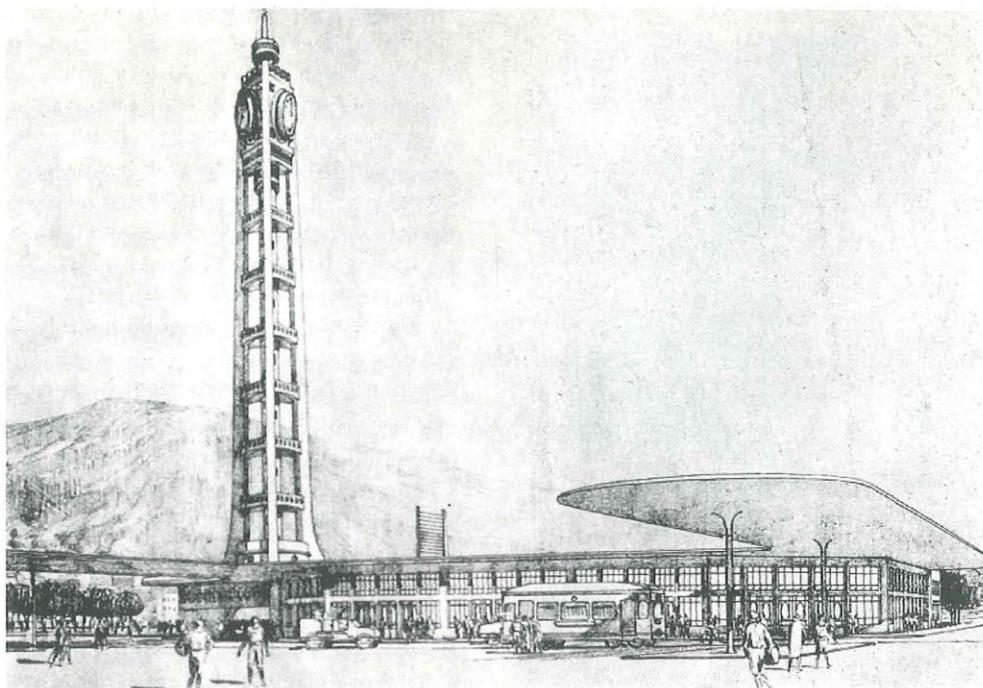
488. Charles-Édouard Jeanneret ("Le Corbusier"), Maison Domino (1914). Estas casas, concebidas como un sistema para dar solución rápida a las destrucciones de la guerra, permitían una libertad total en la colocación de fachadas y tabiques.



en el desarrollo posterior de la arquitectura: las viviendas de la parisense rue Franklin [487]. Combinando su gusto por la composición clásica con su voluntad de innovación técnica, Perret ideó una estructura de hormigón armado a base de vigas y pilares que al exterior se tratan como pilastras y arquivoltas simplificadas. El cerramiento, independiente de la estructura portante, se resuelve con grandes ventanales y paneles cerámicos de relieves vegetales. Invirtiendo la posición habitual del patio de luces, el edificio se abre a la calle mediante retranqueos de la fachada que permiten a las cinco salas principales de cada piso tener luz directa y vistas de la Torre Eiffel. Perret acrecentó la separación visual de estructura y cerramiento cuando substituyó éste por vidrio en su garaje de la rue Ponthieu (1905) y realizó su mayor alarde estructural en el Teatro de los Campos Elíseos (1911-1913). Su larga carrera le permitió hacer realidad a gran escala su clasicismo desnudo de hormigón: fue en la reconstrucción de El Havre, tras la Segunda Guerra Mundial.

En el estudio de Perret trabajaba en 1908 un joven suizo llamado Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), que unos años más tarde iba a aplicar lo aprendido allí en un proyecto denominado "Maison Domino" [488]: un juego de palabras con *domus* (casa en latín) y el popular juego de fichas, al que formalmente se asemejaba tanto en la planta de cada unidad como en el aspecto de sus combinaciones. Consistía básicamente en seis pilares, apoyados en sendas zapatas de cimentación, que sostenían tres losas horizontales con un estrecho voladizo en todo su perímetro. Este sistema permitía total libertad en la disposición tanto de los muros exteriores como de los tabiques interiores, que se podían levantar con componentes baratos fabricados en serie. El proyecto no se llevó a cabo, pero fue uno de los fundamentos de la arquitectura posterior de su autor, conocido a partir de 1920 como "Le Corbusier".

El hormigón armado fue también el material favorito de otro francés, Tony Garnier (1869-1948), cuya aportación trascendió el campo de la edificación para extenderse al del urbanismo. Garnier recibió su formación académica en París, pero fue en Roma, como becario, donde desarrolló su original visión de la nueva ciudad del siglo xx. Su proyecto, denominado *Une cité industrielle*, se expuso



489. Tony Garnier, Cité Industrielle (1904). La nueva ciudad moderna, industrial y socialista, se concibe con una separación física entre zonas residenciales e industriales. Los edificios, siempre de hormigón, presentan formas simples y estilizadas.

en 1904, pero no se publicó en forma de libro hasta 1917 [489]. El plano estaba trazado en una localización casi real, junto a una pequeña ciudad antigua, y mostraba una zonificación radical: el núcleo residencial estaba separado de las instalaciones industriales por una vía férrea y un terreno libre. El utopismo progresista de Garnier le llevó a prescindir de iglesias, prisiones y cuarteles, considerados innecesarios en la ciudad socialista. La planta general iba acompañada por una serie de perspectivas que permitían apreciar una arquitectura de hormigón, de geometrías generalmente cúbicas, cubiertas planas y una sencilla articulación a base de molduras, con algún enriquecimiento adicional en los edificios públicos. Garnier consiguió llevar a la práctica algunas de estas ideas en su ciudad natal, Lyon, de la que fue arquitecto municipal y en la que construyó el estadio olímpico (1913-1916) y el barrio de los États-Unis (1924-1935).

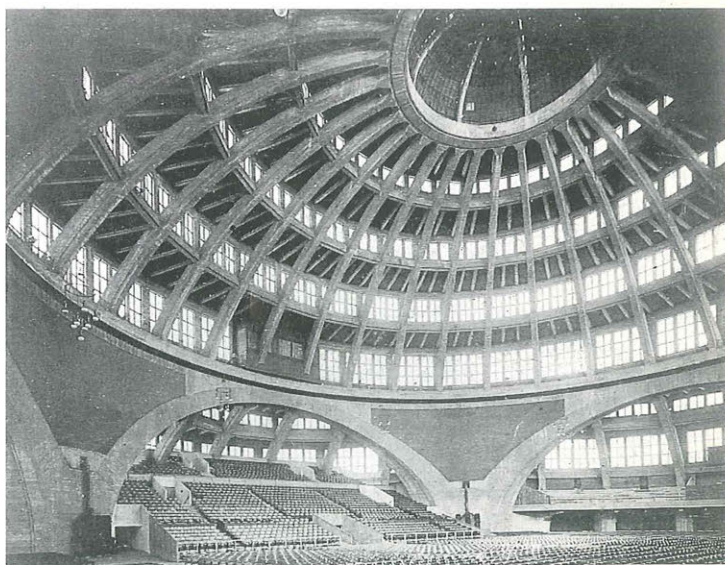
Fue precisamente en los edificios públicos donde las cualidades estructurales del hormigón armado empezaron a experimentarse más allá del simple sistema de pilares, vigas y losas. El ejemplo más espectacular de estos alardes tecnológicos es el Jahrhunderthalle [490], el “Palacio del Centenario” que conmemora la batalla de Leipzig, construido entre 1912 y 1913 por Max Berg (1870-1947) en la ciudad por entonces alemana de

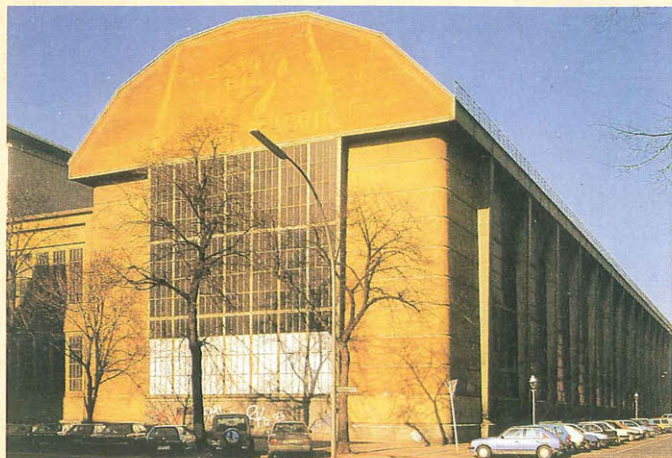
Breslau (Wrocław en la Polonia actual). Una impresionante cúpula nervada de 65 metros de diámetro descansa sobre cuatro enormes arcos de doble curvatura, estabilizados transversalmente por sendas semicúpulas laterales. Era la primera vez que una cúpula superaba los 43 metros de luz del Panteón de Roma.

La máquina y el futuro

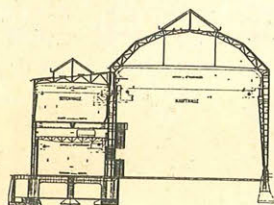
Poco después de regresar a Alemania y publicar sus trabajos sobre la casa inglesa, Hermann Muthesius participó en 1907 en

490. Max Berg, Jahrhunderthalle, Breslau (actual Wrocław, 1912-1913). Este grandioso “Palacio del Centenario”, con su cúpula nervada de 65 metros de diámetro, fue en su momento un gran alarde de la tecnología del hormigón.





491. Peter Behrens, **Fábrica de turbinas AEG, Berlín (1908-1909).**



Al poco tiempo de iniciar su colaboración con la AEG, Behrens recibió el encargo de construir esta fábrica de turbinas. En principio, se trataba únicamente de una nave industrial para albergar las grúas puente necesarias para el montaje de los grandes generadores. Pero Behrens no se limitó a levantar una construcción utilitaria, sino que aprovechó la ocasión para dotar a su edificio de un carácter representativo de la importancia que estaba adquiriendo tanto la propia compañía como la producción industrial en general.

La Turbinenfabrik se compone de dos cuerpos: el más grande es una extensa nave de 207 metros de longitud, 26 de anchura y unos 25 de altura, totalmente diáfana en su interior gracias a una estructura de pórticos triarticulados con vigas de celosía, en cuyos soportes verticales se apoyan los carriles de las grúas puente, y con un perfil poligonal en su remate superior; contiguo a esta nave principal hay un cuerpo más pequeño, dividido verticalmente en dos plantas con sus correspondientes grúas puente. En el desarrollo de esta estructura, Behrens contó con la colaboración del ingeniero Karl Bernhard.

Pero es en su articulación exterior donde el edificio se muestra como una especie de templo sagrado de la producción industrial. Behrens combinó los elementos constructivos más innovadores con recursos compositivos de inspiración clásica, convirtiendo la fábrica en un símbolo monumental del nuevo poder económico. Así, la fachada lateral tiene el ritmo de un peristilo griego, con los grandes entrepaños continuos de vidrio ligeramente retranqueados con respecto a los soportes metálicos. La fachada principal presenta un gran frontón poligonal (con el logotipo de la empresa y el nombre del edificio inscritos en el tímpano) que parece descansar sobre una amplia vidriera central, mientras que las esquinas se configuran como elementos ciegos de hormigón, articulados con bandas metálicas horizontales, y ligeramente inclinados para que la cornisa superior sobresalga creando una zona de sombra. Estos elementos angulares, que visualmente sostienen el peso del frontón, son sin embargo paredes delgadas sin ninguna función de soporte estructural.

Behrens aplicó al resto de los edificios industriales de la AEG esta misma disposición a base de estructuras metálicas ligeras flanqueadas por esquinas macizas, aunque nunca superó el nivel de dignidad monumental alcanzado en esta fábrica de turbinas.

la fundación del Deutsche Werkbund, una asociación de artistas independientes y firmas industriales que tenía como principal objetivo mejorar la calidad y el diseño de las artes aplicadas sin renunciar al uso de la máquina en el proceso de fabricación de los objetos. Para lograrlo, Muthesius propugnaba la búsqueda de “formas tipo” fácilmente reproducibles, en lugar de la originalidad del objeto singular.

Uno de los artistas comprometidos desde el principio en esta tarea fue Peter Behrens (1868-1940), que había rivalizado con Olbrich en Darmstadt construyendo su propia casa en un estilo que combinaba el *art nouveau* y la *Secession*. Pero su orientación estética cambió radicalmente a partir de 1907, cuando Emil Rathenau, fundador y propietario de la compañía eléctrica AEG, le encomendó el diseño de todos los productos de su empresa. Behrens creó una imagen de marca que aplicó a carteles, papelería, lámparas, aparatos domésticos y, naturalmente, edificios. De éstos, el más significativo es sin duda la Turbinenfabrik, una gran fábrica de turbinas construida entre 1908 y 1909 como parte del extenso recinto industrial de la empresa en Berlín [491]. Convencido de que las construcciones fabriles debían mostrar el impulso innovador de la mecanización, pero también una nueva dignidad monumental acorde con los tiempos, Behrens creó un auténtico templo de la industria, una analogía que se revela en las proporciones generales y en la sucesión de soportes de la fachada lateral, pero sobre todo en el hastial poligonal a modo de frontón que corona la fachada principal. Con estos mismos recursos, pero ya con mucha menor rotundidad formal, Behrens levantó también una central de alta tensión (1910) y otra fábrica, esta vez de motores pequeños (1910-1911). Profundamente cambiado tras la Primera Guerra Mundial, construyó en Frankfurt un edificio industrial para la firma IG Farben (1920-1925) en un lenguaje totalmente ajeno a su esencialismo clásico anterior.

Hacia 1910, el despacho de Behrens era un lugar de encuentro para los jóvenes arquitectos con ambiciones. Ese mismo año parece haber sido crucial: el primer encargado del estudio, Walter Gropius, dejó su puesto con sólo 27 años para instalarse por su cuenta; otro joven alemán, Ludwig Mies, volvió después de una breve de ausencia;

y el ya mencionado Charles-Édouard Jeanneret inició una estancia de casi un año.

Gropius (1883-1969) tuvo un comienzo fulgurante: ese mismo año recibió el encargo de modificar el diseño de una fábrica de hormas de zapato, la Faguswerk, en Alfeld an der Leine, y consiguió crear uno de los edificios más innovadores en el aspecto formal y más trascendentales para la evolución posterior de la arquitectura [492]. Invertiendo los términos de la estética industrial de su maestro Behrens, Gropius dio prioridad absoluta al vidrio, configurando una fachada casi flotante, articulada por esbeltas pilastras de ladrillo que se van retranqueando según se elevan. Esta sensación de ligereza culmina en el tratamiento de los ángulos, totalmente acristalados y transparentes, que revelan así la ausencia de soportes de esquina. Gropius y su socio Adolf Meyer desarrollaron aún más este vocabulario formal del vidrio y la transparencia en la fábrica modelo construida en 1914 con ocasión de la Exposición del Werkbund en Colonia. La guerra no quebró la carrera de Gropius, que sería un personaje fundamental en los años veinte y treinta.

Esta apuesta práctica y concreta en favor de una estética de la máquina y de la industria tuvo su complemento teórico y fantástico en las visiones de un grupo de artistas italianos que lanzaron un movimiento tumultuoso y efímero: el futurismo. Su origen fue literario y se plasmó en un manifiesto publicado por el poeta Filippo Tommaso Marinetti en el diario parisense *Le Monde* el 20 de febrero de 1909; en él se exaltaban valores como el peligro, la audacia, la velocidad e incluso la guerra y el anarquismo; se proponía la demolición de los museos y las bibliotecas; y se glorificaba la metrópolis moderna. Más tarde llegaron los manifiestos sobre la pintura (1910) y la escultura (1912), y en 1914 se celebró en Milán una exposición en la que un joven arquitecto, Antonio Sant'Elia (1888-1916), mostró los dibujos de su Città Nuova [493] acompañados de un texto, el *Messaggio*, que unos meses después, ligeramente modificado, se publicaría como manifiesto de la arquitectura futurista. Texto y dibujos describen una ciudad de rascacielos, con calles a distintos niveles, edificios escalonados y ascensores a la vista, expresión todo ello del nuevo mundo mecanizado del siglo xx. En 1915 Sant'Elia se alistó en el

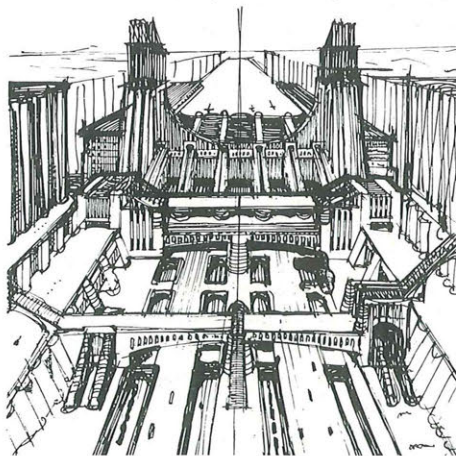


batallón ciclista de Lombardía y fue enviado al frente, donde murió un año después.

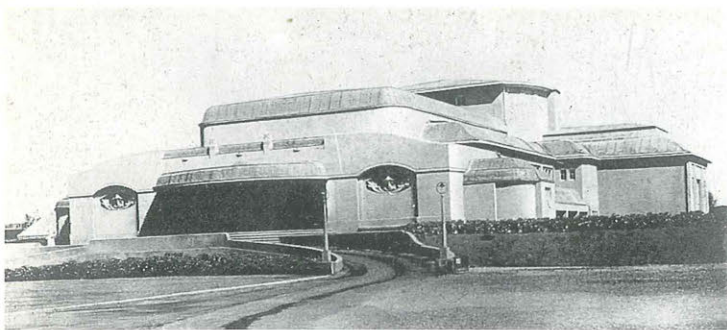
Fantasías expresionistas

En la mencionada Exposición del Werkbund en Colonia se pusieron de manifiesto distintas posturas con respecto a la concepción de las artes aplicadas y la arquitectura. Frente a la normalización de las "formas tipo" propugnada por Muthesius —y plasmada en la fábrica modelo construida por Gropius y Meyer en la propia exposición—, otros artistas, encabezados por el belga Henry van de Velde, defendían

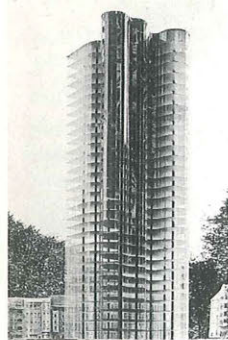
492. Walter Gropius y Adolf Meyer, Fábrica Fagus, Alfeld an der Leine (1910-1914). El uso extensivo del vidrio produce un efecto de gran ligereza, debido en especial a los paños salientes de la fachada lateral y a la esquina totalmente transparente.



493. Antonio Sant'Elia, Città Nuova (1914). Las imágenes de la nueva metrópolis moderna reflejan en sus formas escalonadas y estratificadas los valores defendidos en los manifiestos futuristas, en particular la velocidad y el dinamismo.



494. Henry van de Velde, Teatro de la Exposición del Werkbund en Colonia (1914). Las formas blandas y sinuosas son reminiscencias del *art nouveau*, y al mismo tiempo constituyen el fundamento estético de las visiones expresionistas.



495. Ludwig Mies (van der Rohe), proyecto para un rascacielos de cristal, Berlín (1922). La piel de vidrio, independiente de la estructura, permite apreciar la diafanidad interior.

una actitud más individualista, basada en la creatividad y en la expresión personal.

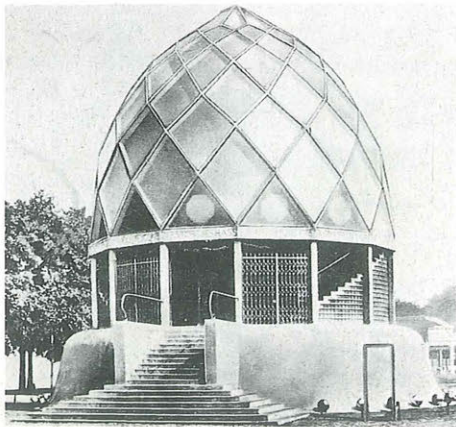
Van de Velde (1863-1957) había sido uno de los personajes más influyentes del *art nouveau*, pero su obra se había concentrado principalmente en el mobiliario y la decoración. En 1904 fue nombrado director de la Escuela de Artes y Oficios del gran ducado de Sajonia, y construyó su nueva sede en Weimar, desde donde participó en los debates del Werkbund. Su posición en favor de la expresividad plástica de cada artista individual quedó reflejada en las formas sinuosas, orgánicas y poco tectónicas del teatro que construyó para la Exposición de Colonia [494]. Este edificio y las obras maestras de Antonio Gaudí —el Parque Güell y las casas Batlló y Milà, construidas en la primera década del siglo xx—, suponen una transición que enlaza el *art nouveau* con un nuevo movimiento desarrollado fundamentalmente en Alemania y que iba a conocerse como “expresionismo”.

Además de hundir sus raíces en las formas fluidas y orgánicas de fin de siglo, el expresionismo encontró otra de sus inspiraciones en las estructuras cristalinas. El origen literario de esta influencia fue el libro

Glasarchitektur (“Arquitectura de cristal”, 1914), del poeta y novelista Paul Scheerbarth, y su primera plasmación arquitectónica fue precisamente el Pabellón de la Industria del Vidrio, construido también en la Exposición de Colonia por Bruno Taut (1889-1938) [496]. La intención de Taut era también exaltar la producción industrial, por lo que utilizó el vidrio como componente constructivo y simbólico de un edificio centralizado, levantado sobre un podio y compuesto por un basamento cilíndrico y una cúpula facetada terminada en punta. Salvo la estructura de hormigón, todo lo demás eran bloques de vidrio de distintos colores, por lo que la experiencia del espacio interior era radicalmente novedosa. Taut dedicó los cuatro años de guerra a desarrollar sus fantasías visionarias, expuestas en dos libros publicados en 1919: *Alpine Architecture* (“Arquitectura alpina”) y *Die Stadtkrone* (“La corona de la ciudad”), donde insistía en la cualidad cristalina de la nueva arquitectura y abogaba por dotar de contenidos simbólicos a algunos edificios situados en el corazón de la ciudad. Tras la guerra, Taut participó activamente en los movimientos artísticos de la izquierda radical alemana y fundó la revista *Frühlicht* (“Luz del alba”), donde se publicaron numerosas arquitecturas expresionistas; en 1921 fue nombrado arquitecto municipal de Magdeburgo y comenzó una etapa más pragmática, centrada en la vivienda social.

La vertiente artística del expresionismo tuvo un fuerte impacto en el cine, que empezó a presentar complejas escenografías con formas torturadas e iluminaciones dramáticas. Estos rasgos se aprecian también en el espacio expresionista por excelencia: la Grosses Schauspielhaus, una gran sala de espectáculos construida por Hans Poelzig (1869-1936) en Berlín entre 1918 y 1919 [497]. La cúpula —revestida de anillos de estalactitas que se derraman por los capiteles de los soportes— parece una caverna misteriosa, un efecto acentuado por el uso escenográfico de la iluminación indirecta.

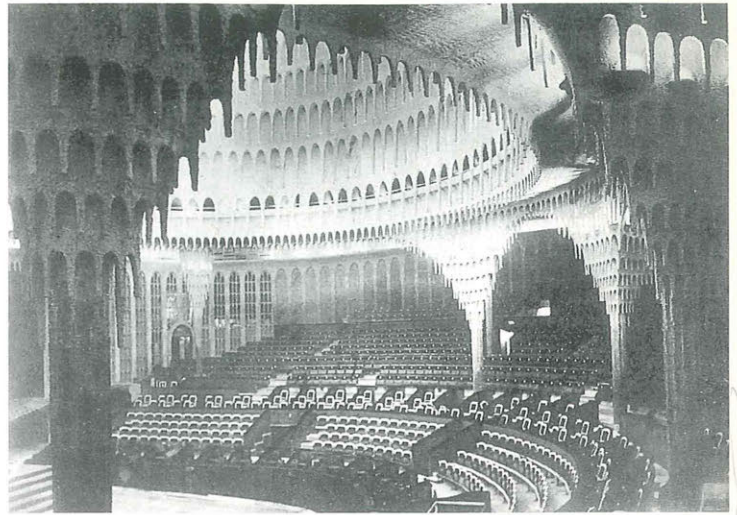
El máximo desarrollo de la forma plástica expresionista lo llevó a cabo Erich Mendelsohn (1887-1953). Formado bajo el influjo del *art nouveau*, Mendelsohn alcanzó gran notoriedad cuando expuso los bocetos que había dibujado en las trincheras durante la guerra. Inspirándose en ellos construyó poco después en Potsdam un observatorio astrofí-



496. Bruno Taut, Pabellón de la industria del vidrio, Exposición del Werkbund en Colonia (1914). La cúpula facetada representa la cualidad cristalina del vidrio, mientras que el espacio interior está definido por la transparencia de los muros.

sico conocido como la “Torre de Einstein” (1917-1921) [498]. Pese a que la planta tiene una disposición axial y geométrica, el volumen está tratado como una masa escultórica con formas libres y orgánicas que le dan un aspecto fluido y dinámico. Lo que parece una muestra de la capacidad de modelado plástico del hormigón es en realidad una construcción convencional de ladrillo revestida de cemento. La superación de la crisis económica y la llegada de encargos menos singulares llevó a Mendelsohn a adoptar una actitud más realista a principios de los años veinte.

Este cambio de postura se aprecia igualmente en la trayectoria del ya citado Ludwig Mies (1886-1969). Formado en el taller de cantería de su familia y en un estudio de diseño de muebles, Mies estuvo trabajando con Behrens entre 1908 y 1911. Sus iniciales gustos neoclásicos se combinaron más tarde con su aprecio por la honestidad constructiva de Berlage, y durante la guerra sufrió el influjo de las visiones expresionistas. Miembro activo de los grupos revolucionarios de izquierda, Mies plasmó sus concepciones idealistas en dos proyectos de edificios en altura para la Friedrichstrasse berlinesa. El primero tenía una planta irregular y cristalina, mientras el segundo era de perímetro curvilíneo, pero ambos presentaban fachadas totalmente acristaladas cuya transparencia dejaba ver una limpia



estructura de pilares [495]; conocido como el “rascacielos de cristal”, este proyecto cierra una etapa en la carrera de Mies, que por entonces añadió a su nombre el apellido materno y un par de partículas holandesas para formar el apelativo con el que sería conocido en el futuro: Mies van der Rohe.

La vivienda holandesa

Los Países Bajos se mantuvieron neutrales durante la Primera Guerra Mundial, por lo que el sector de la edificación no sufrió un parón tan drástico como en el resto de Europa. A un ritmo más lento, en Amsterdam se con-

497. Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus, Berlín (1918-1919). El auditorio de esta gran sala de espectáculos está dominado por las estalactitas que recubren la cúpula, creando un efecto misterioso gracias a una iluminación escenográfica.



498. Erich Mendelsohn, Torre de Einstein, Potsdam (1917-1921). La forma escultórica parece reflejar la capacidad de modelado plástico del hormigón, pero en realidad se trata de una construcción convencional de ladrillo cubierta de cemento.



499. Hendrik Petrus Berlage, plano definitivo de Amsterdam Sur (1915). El trazado incluye algunos ejes monumentales con largas perspectivas, además de avenidas arboladas y calles secundarias que definen grandes manzanas con patio.

tinuó con la construcción de grandes barrios de vivienda social, fundamentalmente en el ensanche proyectado por Berlage a principios de siglo. Revisado completamente en 1915, el plano definitivo de Amsterdam Sur muestra un trazado viario a base de ejes monumentales, amplias avenidas arboladas y calles secundarias, que conjuntamente definen grandes manzanas cerradas con patios ajardinados [499]. El plan de Berlage marca la transición entre el urbanismo decimonónico y las nuevas ideas de ciudad que se iban a consolidar tras la guerra.

Estos conjuntos residenciales fueron un fértil campo de experimentación formal para los miembros de la “Escuela de Amsterdam”, que se agrupaban en torno a la revista *Wendingen* (“Virajes”). Aunque nunca se autocalificaron como expresionistas, estos arquitectos compartían con sus

colegas alemanes el gusto por las composiciones elaboradas y escultóricas, y la preferencia por las formas orgánicas o cristalinas; entre ellos destacaron Michél de Klerk (1884-1923) y Piet Kramer (1881-1961).

De las múltiples manzanas de viviendas llenas de curiosos detalles que pueblan los ensanches de Amsterdam, una de las más llamativas es la construida por De Klerk entre 1917 y 1921 para la promotora Eigen Haard al oeste de la ciudad y conocida como *het schiep* (“el barco”) [500]. De planta triangular, presenta una “proa” ocupada por una estafeta de correos, donde se aprecian muchos de los juegos compositivos que se repiten por todo el edificio: muros de ladrillo con distintos colores y aparejos, cubiertas de teja que se extienden por la fachada, gruesas carpinterías de madera blanca enrasadas al exterior, y huecos de formas caprichosas. En el lado que forma la base del triángulo, la “popa” está marcada por un peculiar obelisco que sirve de hito visual tanto para el patio de la manzana como para la placita que tiene delante. Muchos juegos similares con la forma plástica de los volúmenes aparecen asimismo en uno de los conjuntos más elaborados de Amsterdam Sur: De Dageraad, construido por Kramer y De Klerk entre 1919 y 1921.

Los primeros años veinte traerían el abandono progresivo de las posturas expresionistas y la difusión de una nueva estética basada en la abstracción y la objetividad.

500. Michel de Klerk, conjunto Eigen Haard, Amsterdam (1917-1921).

Los juegos con el ladrillo, los huecos de formas insólitas y los volúmenes complejos a base de cuerpos redondeados son algunos de los rasgos de esta manzana de viviendas.



3. UN ESTILO INTERNACIONAL: 1920-1945

El periodo de entreguerras fue la época heroica de la arquitectura moderna. A principios de los años veinte, los experimentos de las vanguardias pictóricas empezaron a aplicarse a los edificios, y al poco tiempo ya se estaban construyendo algunas obras maestras del siglo xx. En los años treinta, el llamado “estilo internacional” se difundió por todo el mundo, al tiempo que los regímenes nazi y estalinista condenaban la abstracción moderna y propugnaban una arquitectura monumental e historicista.

Las vanguardias arquitectónicas

Las investigaciones de Picasso y Braque sobre el espacio y su representación cubista resultaron decisivas para la renovación formal de la arquitectura.

En los Países Bajos, frente al expresionismo de la Escuela de Amsterdam, un grupo de artistas fundó en 1917 la revista *De Stijl* (“El estilo”), desde donde se pro-

pugnaba un lenguaje formal radicalmente abstracto, bautizado como *Nieuwe Beelding* o “neoplasticismo”, y cuya mejor expresión eran los cuadros de Piet Mondrian.

En su aplicación a la arquitectura era patente la influencia de Wright, conocido gracias a Berlage y a las ediciones Wasmuth. Primero pintor y luego arquitecto, Theo van Doesburg (1883-1931) era el alma de *De Stijl*, su teórico más incisivo y su más eficaz propagandista. Gerrit Rietveld (1888-1964), por el contrario, era un artesano: un ebanista que acabó levantando edificios. En 1923, el grupo expuso su trabajo en París; allí, Van Doesburg presentó una serie de maquetas y axonometrías que adelantaban el aspecto de la arquitectura neoplástica [501]: elemental, abierta, anticúbica, asimétrica, coloreada y antidecorativa, como él mismo propugnaba en “Tot een beeldende architectuur” (“Hacia una arquitectura plástica”), publicado en 1924.

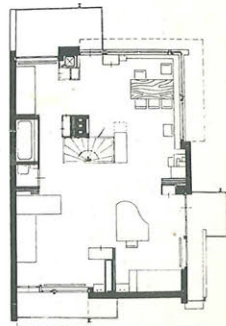
La Casa Schröder [502], de Rietveld, es la obra que mejor sintetiza estos principios.

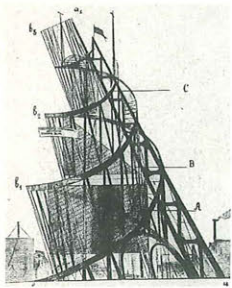


501. Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren, axonometría de una “casa particular” (1923). La descomposición de la figura cúbica, los planos delgados y flotantes y el uso de colores primarios son los rasgos formales distintivos de la arquitectura neoplástica.



502. Gerrit Rietveld, Casa Schröder, Utrecht (1924). El complejo volumen exterior está compuesto por planos flotantes de tonos neutros y elementos lineales de vivos colores. La planta, transformable, puede quedar totalmente diáfana.





503. Vladímir Tatlin, Monumento a la Tercera Internacional (1920). De color rojo revolucionario, esta utópica torre se convirtió en un emblema arquitectónico del constructivismo. Dentro de su doble helicoide, tres cuerpos geométricos giraban a ritmos distintos.

Situada al final de una hilera de casas de ladrillo oscuro, presenta una compleja volumetría elemental a base de delgados planos independientes y flotantes, horizontales y verticales, blancos y grises; en sus intersticios, las carpinterías, las barandillas y los soportes están pintados de negro, amarillo, rojo y azul, resaltando así su carácter lineal. La disposición interior, concebida en estrecha colaboración con la propietaria, tiene una planta transformable en la que los tabiques pueden desplazarse y ocultarse para dar lugar a un espacio único en cada piso.

A partir de 1925, De Stijl entró en una nueva fase marcada por la introducción de la diagonal en las *contracomposiciones* de Van Doesburg, una variación que se aplicó en el interior del Café L'Aubette, en Estrasburgo. Con la muerte de este arquitecto en 1931, De Stijl perdió todo su impulso, y sus seguidores se vieron arrastrados por la corriente de la "nueva objetividad", que ya se había extendido por casi toda Europa.

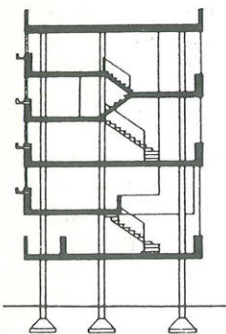
En Rusia, tras la Revolución de Octubre de 1917 se produjo otro de los movimientos artísticos más innovadores del siglo xx, conocido globalmente como "constructivismo". Los arquitectos se dedicaron a buscar unas formas despojadas de toda reminiscencia del pasado y que simbolizasen el nuevo orden soviético. Hacia 1920, dos proyectos llegaron a convertirse en auténticos emblemas de la Rusia revolucionaria. El primero, *La tribuna de Lenin*, es un fotomontaje en el que el líder político arenga a las masas desde un púlpito de audaz estructura diagonal; su autor era Lazar Lisitskii (1890-1941, más conocido por su nombre germanizado: El Lissitzky), un versátil artista que fue el verdadero puente entre la vanguardia rusa y las de Europa occidental. El segundo emblema por excelencia del constructivismo ruso es el proyecto del Monumento a la Tercera Internacional, de Vladímir Tatlin (1885-1953) [503], una enorme estructura de más de 300 metros de altura formada por dos helicoides decrecientes que albergarían en su interior tres cuerpos geométricos: un cubo, una pirámide y un cilindro, que rotarían a razón de una vez al año, al mes y al día respectivamente.

Para la concretización de la nueva arquitectura rusa tuvieron una importancia decisiva los experimentos formales de los artistas, y en especial los *arquitectones* de Malevich (esculturas con piezas geométri-

cas que parecen edificios) y los *prouns* de Lissitzky (imágenes gráficas a mitad de camino entre la pintura y la arquitectura).

En 1925, la nueva Unión Soviética aprovechó la Exposición de Artes Decorativas de París para mostrar los logros de su vanguardia arquitectónica. Su pabellón, obra de Konstantín Mélnikov (1890-1976) [505], tenía una planta rectangular atravesada diagonalmente por una escalera que ascendía desde los dos extremos, y rematada por una serie alterna de planos oblicuos. La imagen general ofrecía perspectivas angulosas, asimetrías compensadas, total desnudez ornamental y un equilibrio dinámico, todo lo cual contrastaba con las construcciones historicistas del resto de los países. Mélnikov pertenecía a ASNOVA (Asociación de Nuevos Arquitectos), un grupo que consideraba la ordenación espacial como el problema fundamental de la arquitectura. Otra muestra de sus innovaciones formales es el Club Rusakov en Moscú (1927), del propio Mélnikov, con sus espectaculares volúmenes dentados en voladizo.

Frente a estas preocupaciones compositivas, el grupo OSA (Sociedad de Arquitectos Contemporáneos), con Moiséi Guíznburg (1892-1946) a la cabeza y con su revista *Sovremenniaia Arjitektura* ("Arqui-



504. Moiséi Guíznburg, "casa-comuna" del Narkomfin, Moscú (1928-1930). La ingeniosa sección se divide en tres niveles en la parte delantera y en cinco en la trasera; así, todas las viviendas, aunque muy pequeñas, disponen de un espacio a doble altura.



505. Konstantín Mélnikov, Pabellón de la Unión Soviética en la Exposición de Artes Decorativas de París (1925). La escalera atraviesa diagonalmente el volumen prismático y está rematada por una serie de planos inclinados que se cruzan en voladizo.

ectura contemporánea”), propugnaba una mayor atención a las necesidades de la población y entendía los edificios como condensadores sociales. Sus estudios sobre la vivienda colectiva tuvieron su mejor plasmación en la “casa-comuna” del Narkomfín, en Moscú (1928-1930) [504], donde un bloque alargado alberga los pequeños apartamentos, agrupados en una ingeniosa sección, y un cuerpo cúbico independiente acoge todos los espacios comunes.

En 1931, el concurso para el Palacio de los Soviets supuso el fin de la vanguardia. El poder estalinista tachó el arte abstracto de formalismo burgués e instauró el realismo socialista encarnado en el lema “columnas para el pueblo”.

Alemania salió de la Primera Guerra Mundial arruinada y desesperanzada. La respuesta de los artistas fue el expresionismo fantástico y utópico, que terminó al mismo tiempo que la terrible crisis económica de principios de los años veinte.

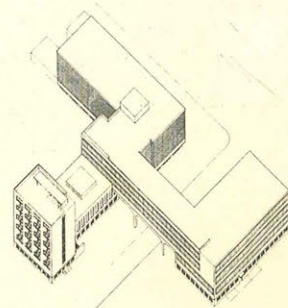
La vanguardia de la renovación artística alemana fue la Bauhaus, creada en Weimar mediante la unión de la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios de Sajonia, esta última dirigida por Van de Velde desde 1904. Walter Gropius, su fundador y primer director, se planteó como objetivo la fusión del diseño y la producción. Según su manifiesto fundacional, “el fin último de toda actividad plástica es la construcción [*das Baul*]”. Sin embargo, los primeros alumnos de la Bauhaus, más que al estudio de la arquitectura, se dedicaron a la experimentación formal pura del *Vorkurs* (“curso preliminar”), y a su aplicación práctica en los talleres sucesivos.

Tras esta etapa expresionista, la Bauhaus recibió el poderoso influjo de De Stijl. Entre 1921 y 1922, Van Doesburg impartió en Weimar unos cursos paralelos que modificaron los preceptos estéticos de toda la escuela y contribuyeron a crear su particular gramática formal, a base de geometrías simples y desnudas, articuladas por relaciones dinámicas. Esta nueva orientación se reflejó en el texto de Gropius *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar* (“Idea y estructura de la Bauhaus estatal de Weimar”, 1923), pero alcanzó su mejor expresión arquitectónica en la nueva sede de la escuela en Dessau, a donde hubo de trasladarse por motivos políticos [506].



506. Walter Gropius, **Bauhaus**, Dessau (1925-1926).

En Weimar, la Bauhaus ocupaba los edificios diseñados por Van de Velde para las escuelas de Bellas Artes y Artes y Oficios. En 1924, los partidos conservadores ganaron las elecciones y cerraron la institución, que hubo de trasladarse a Dessau.



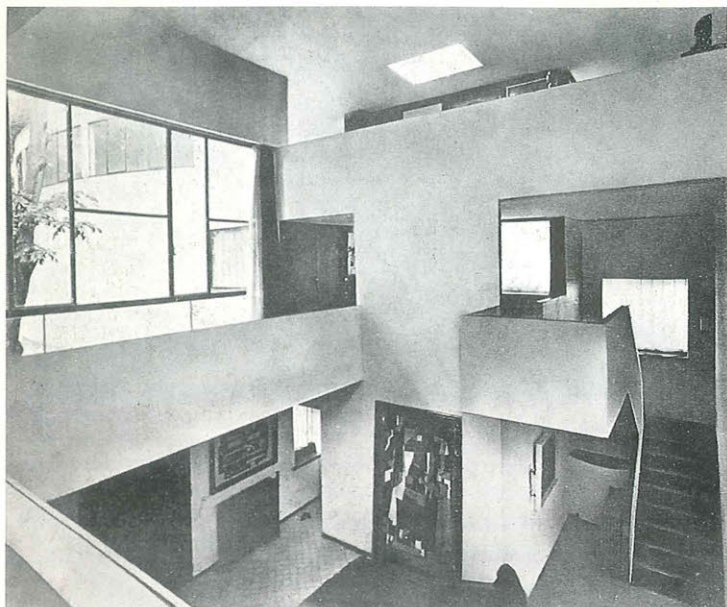
El edificio construido es al tiempo un reflejo de la filosofía estética de la Bauhaus y un símbolo de la revolución arquitectónica del Movimiento Moderno. En él se funde la exaltación de la imagen maquinista, ya anticipada por Gropius en la Fábrica Fagus y en la Exposición del Werkbund en Colonia, con los nuevos mecanismos compositivos de las vanguardias, en especial las abstracciones geométricas de De Stijl.

El programa funcional debía incluir, además de los locales de la propia Bauhaus, una escuela municipal de formación profesional y viviendas para el director, los profesores y los estudiantes. Gropius respondió a esta variedad separando cada función en un volumen prismático individual con entrada independiente: el más espectacular, por su extensa fachada de vidrio, alberga los talleres; otro contiene las aulas de la escuela profesional; y el tercero, más alto, agrupa los estudios de los alumnos. Los dos primeros están unidos por un cuerpo elevado sobre una calzada en el que se encuentran la administración y el despacho del director. A su vez, talleres y estudios se conectan mediante un cuerpo bajo ocupado por el salón de actos, el escenario y la cantina. El edificio forma así un conjunto dinámico, rotatorio y centrífugo, una especie de escultura neoplástica que exige un recorrido a su alrededor para apreciar los escorzos siempre cambiantes.

Los diversos volúmenes se distinguen además por la distinta articulación de sus fachadas. La del bloque de talleres es un plano continuo de vidrio que deja traslucir los grandes espacios interiores; en el bloque de la escuela, las bandas continuas de amplios ventanales corresponden a las aulas de tamaño intermedio; y la torre de estudios se resuelve mediante huecos individualizados con balcones.

El gran alarde técnico del edificio es la extensa piel de vidrio, de aspecto flotante e ingravido gracias a la separación que permiten las ménsulas de los pórticos de hormigón. La menuda trama de su carpintería metálica está uniformemente pautada en vertical y sutilmente ritmada en horizontal.

En los años treinta, los nazis tapiaron las vidrieras y añadieron una cubierta inclinada; así sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial. Tras ella, el edificio fue declarado monumento nacional y se reanudaron las clases, pero en 1948 las autoridades comunistas abortaron la iniciativa. Sólo en 1975 se abordó su completa restauración, terminada cuatro años después.



507. Le Corbusier, Casa La Roche, París (1923-1924). Mitad vivienda y mitad galería, destaca por el paseo arquitectónico que enlaza los espacios interiores donde el banquero suizo Raoul La Roche exhibía su colección de arte contemporáneo.

El programa docente de 1927 introdujo un departamento específico de arquitectura, coordinado por el suizo Hannes Meyer (1889-1954), que al año siguiente se convirtió en director tras la dimisión de Gropius. Meyer era un izquierdista radical que impuso un programa basado en la “nueva objetividad”, y para quien la forma arquitectónica debía ser el resultado del producto “función por economía”.

El ascenso de la derecha política obligó a Meyer a dimitir en 1930, recayendo la dirección en Mies van der Rohe, que convirtió la Bauhaus en una auténtica escuela de arquitectura. Nuevas presiones forzaron su traslado a Berlín en 1932, que sólo sirvió para que los nazis la cerrasen definitivamente tras nueve meses de precariedad.

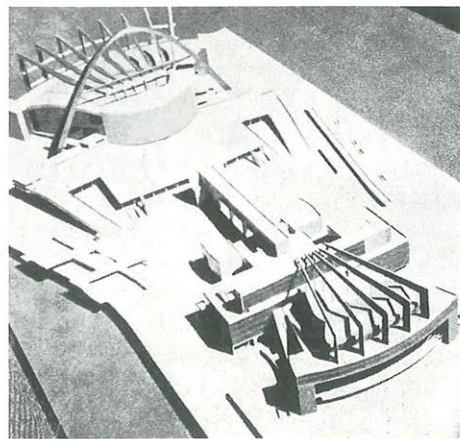
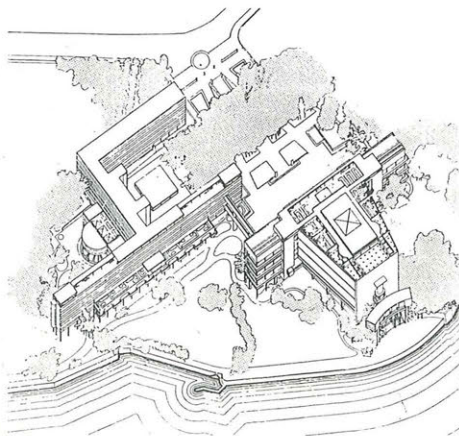
Le Corbusier y el espíritu nuevo

Tras haber pasado por los estudios de Perret y Behrens, Charles-Édouard Jeanneret volvió a su ciudad natal, La Chaux-de-Fonds, para pasar los primeros años de la guerra. Allí construyó algunas casas que ya hacían presagiar su capacidad creativa, en especial la Villa Schwob. Pero en 1916 regresó a París, conoció al pintor Amédée Ozenfant y juntos lanzaron una nueva corriente vanguardista denominada “purismo”, que defendía la superación del cubismo mediante el orden y la precisión en la representación icónica de objetos cotidianos. En 1920 fundaron la revista *L'Esprit Nouveau* (“El espíritu nuevo”), donde Jeanneret escribía sobre arquitectura bajo el seudónimo, ya nunca abandonado, de “Le Corbusier”. La recopilación de sus artículos dio lugar, en 1923, a un volumen titulado *Vers une architecture* (“Hacia una arquitectura”), que ha sido uno de los libros más influyentes del siglo xx. En él aparecen algunos de los lemas más célebres del Movimiento Moderno, como “la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz” o “la casa es una máquina de habitar”. Le Corbusier animaba a sus colegas a fijarse en los nuevos artefactos contemporáneos diseñados por los ingenieros: transatlánticos, aviones y automóviles.

Continuando sus estudios sobre la vivienda, en 1922 diseñó la Casa Citro-

509. Le Corbusier, concurso para el Palacio de los Soviets, Moscú (1931). Un ágora pública separa los dos auditorios, realizados por las grandes vigas exteriores que sostienen sus cubiertas; el mayor de ellos destaca aún más gracias a un espectacular arco parabólico.

508. Le Corbusier, concurso para la sede de la Sociedad de Naciones, Ginebra (1927). La Cámara de Asambleas es una pieza trapezoidal con un gran pórtico de entrada frente al lago; el Secretariado está formado por bloques largos y esbeltos, articulados ortogonalmente.



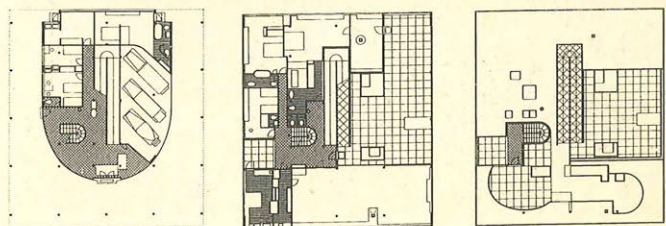
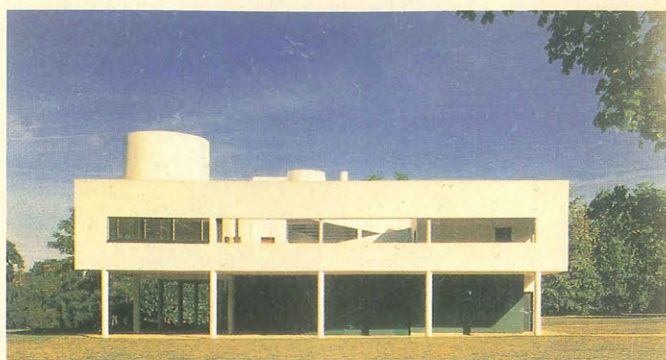
han (otro juego de palabras, ahora con Citroën). Se trataba de una caja con dos muros laterales macizos y una cubierta plana; en su interior, un salón delantero de doble altura se combinaba con varios niveles de habitaciones menores en la parte posterior. El proyecto fue evolucionando: se construyó una primera versión en la Cité Frugès de Burdeos (1925) y otra más desarrollada en la Colonia Weissenhof de Stuttgart (1927).

La combinación de las casas Domino y Citrohan es la base de toda la arquitectura residencial de Le Corbusier en los años veinte. Su primera muestra fueron las casas La Roche y Jeanneret, en París, que forman una L al final de una hilera de construcciones tradicionales [507]. En el articulado volumen exterior se combinan las superficies lisas y tersas de revoco blanco con los paños de vidrio plano y enrasado. En el interior de la Casa La Roche (hoy sede de la Fundación Le Corbusier) los espacios están enlazados mediante una *promenade architecturale*, un paseo arquitectónico a base de rampas, pasarelas y escaleras que llegó a ser uno de los rasgos característicos de toda la arquitectura moderna.

En 1926, Le Corbusier enunció sus “cinco puntos de una arquitectura nueva”: 1, el *pilotis*, un soporte cilíndrico para separar el edificio del terreno; 2, la cubierta-jardín, para disfrutar de la vegetación y las vistas; 3, la planta libre, para colocar los tabiques con independencia de los pilares; 4, la ventana corrida, para llevar la luz a todos los rincones; y 5, la fachada libre, para abrir huecos sin las limitaciones de los muros de carga. Como Wright en sus “casas de la pradera”, Le Corbusier estableció un sistema que permitía múltiples variaciones formales, constructivas y simbólicas.

Dos de estas variaciones son la Villa Stein en Garches (1927) y la Villa Saboya en Poissy (1929) [510]; ésta representa la culminación de todo un proceso de depuración compositiva, y es una de las obras maestras de la arquitectura contemporánea.

Le Corbusier también aplicó sus ideas a grandes conjuntos de edificios. Los dos más famosos son el de la Sociedad de Naciones en Ginebra [508] y el del Palacio de los Soviets en Moscú [509], dos concursos no



510. Le Corbusier, **Villa Saboya**, Poissy (1928-1929).

Madame Savoye y su hijo querían una casita de campo a la última moda. Le Corbusier les hizo una especie de villa renacentista, un edificio clásico moderno considerado indiscutiblemente como una obra maestra; incluso su nombre se ha castellanizado entre nosotros como villa “Saboya”.

Situada en Poissy, al noroeste de París, la Villa Saboya es la mejor expresión de los “cinco puntos de una arquitectura nueva” formulados por Le Corbusier en 1926: su volumen prismático se eleva visualmente del terreno mediante los *pilotis* situados en casi todo su perímetro; la cubierta plana es un lugar para disfrutar de la naturaleza y el aire libre; los tabiques interiores son independientes de la estructura; una banda continua de ventanas recorre los planos exteriores del piso principal; y las fachadas se separan de los pilares para permitir huecos y superficies de formas libres.

El “paseo arquitectónico” empieza en la entrada a la parcela. Llegando en automóvil, éste se introduce bajo la casa, y tras un giro de 90° se detiene para depositar a los visitantes en la puerta principal: luego sigue hasta el garaje. El vestíbulo es un amplio espacio delimitado por paredes curvas enteramente de vidrio; nada más entrar, a la izquierda está la escalera de servicio y, a su lado, el pasillo que lleva a los cuartos de los criados; prácticamente en el centro, una rampa inicia un recorrido procesional a través de toda la casa. Los dos primeros tramos, de ida y vuelta, ya permiten vislumbrar la terraza de la planta principal, alrededor de la cual se ubican todas las habitaciones: el gran salón, la cocina, el cuarto de invitados, el del joven Savoye y la *suite* de su madre, compuesta por un amplio baño abierto al dormitorio, un gabinete y una terraza cubierta. Pero el recorrido continúa, ahora en el exterior, con otros dos tramos de rampa que terminan en un hueco recortado en una fina pantalla de hormigón, y a través del cual se disfruta de una bella vista enmarcada del paisaje.

La familia Savoye pasó poco tiempo en la casa (se quejaban de que había goteras por doquier); durante la guerra se usó como almacén de heno, y en la posguerra como centro juvenil; estuvo al borde de la demolición en 1958, pero André Malraux consiguió declararla monumento histórico en 1964. Desde entonces ha sido remozada en varias ocasiones, en especial para conmemorar el centenario del nacimiento de Le Corbusier en 1987.



511. Ludwig Mies van der Rohe, proyecto para una "casa de campo de ladrillo" (1924). La planta es casi un cuadro abstracto a la manera de De Stijl, y muestra cómo la falta de alineación de los distintos muros genera un espacio interior continuo.

ganados pero que resultaron polémicos por sus resultados. En el primero (1927-1928), su propuesta fue descartada por razones burocráticas, pero muchas de sus ideas se incorporaron en el proyecto definitivo, aunque bajo un envoltorio historicista. Para el segundo (1931) —al que se presentó tras construir en Moscú el edificio Tsentrosoyuz (1929-1930)— diseñó una magistral evocación de las formas constructivistas, que sucumbió, como todas las ideas de vanguardia, bajo el peso de la dictadura estética estalinista.

Por esa época, Le Corbusier ya había iniciado un giro radical en su carrera, que le iba a llevar al *béton brut* ("hormigón en bruto") de su obra de posguerra.

Mies van der Rohe y el espacio fluido

Después de su estancia en el estudio de Behrens y de unos primeros años de posguerra expresionistas y revolucionarios, Mies van der Rohe inició, hacia 1923, una nueva etapa, más pragmática, coincidiendo con el final de la crisis económica alemana. Fue entonces cuando publicó en el primer número de la revista *G* (de *Gestaltung*, "forma, configuración") un proyecto de edificio de oficinas en hormigón armado acompañado de un texto en el que rechazaba el formalismo y apostaba por la economía y la funcionalidad, en una línea que poco después sería conocida como la *Neue Sachlichkeit* o "nueva objetividad".

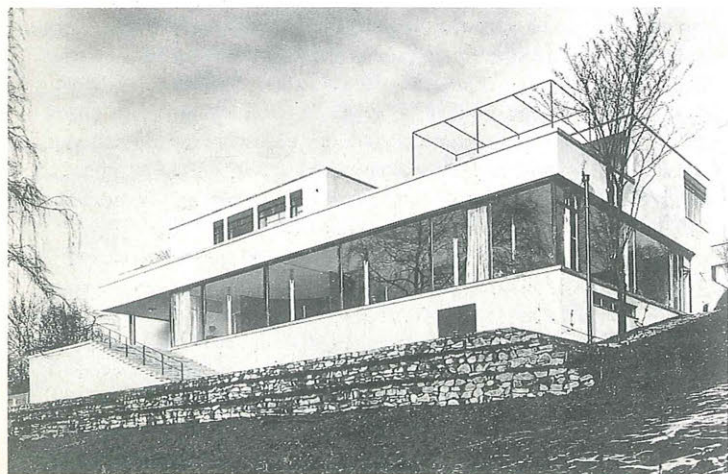
El año siguiente dibujó un proyecto que suponía el primer paso en su búsqueda de una nueva concepción espacial. La llamada "casa de campo de ladrillo" [511] está for-



513. Colonia Weissenhof, Stuttgart (1927). Éste fue el primer conjunto internacional de edificios realizados según las pautas de la nueva arquitectura moderna. Mies se encargó del trazado general y construyó el bloque longitudinal que corona el conjunto.

mada por una serie de muros exentos que en el interior configuran espacios interconectados de un modo continuo, y en el exterior se extienden libremente por el terreno; la planta, con evidentes ecos de las composiciones neoplásticas, revela la inexistencia de ejes dominantes y de habitaciones concebidas como células cerradas. Sin duda Mies conocía bien la arquitectura de Wright, filtrada a través de De Stijl.

Su alineamiento inicial con las ideas estrictamente funcionalistas le proporcionó el encargo, por parte del Deutsche Werkbund, de organizar en Stuttgart, en 1927, una exposición sobre la vivienda moderna. Sobre la colina de Weissenhof, Mies trazó inicialmente una *Siedlung* ("colonia"), configurada como una masa urbana continua, que recordaba claramente la *Stadtkrone* de Taut y los *arquitectones* de Malevich. El proyecto final, sin embargo, consistió en dividir el terreno en numerosas parcelas y encargar a diversos arquitectos modernos un modelo de edificio residencial independiente [513]. Behrens, Poelzig, Taut, Gropius y Le Corbusier fueron algunos de los que hicieron realidad esta primera manifestación internacional de la arquitectura blanca y cúbica del Movimiento Moderno. El propio Mies se reservó para sí un bloque largo que, situado en la parte más alta del terreno, corona todo el conjunto y ofrece amplias vistas sobre el valle. Con dos cru-
jías de profundidad y la estructura metálica



512. Ludwig Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, Brno (1928-1930). Los interiores de la planta principal forman un espacio continuo y fluido que incluso se puede abrir al exterior mediante grandes ventanales que se ocultan en el muro inferior.

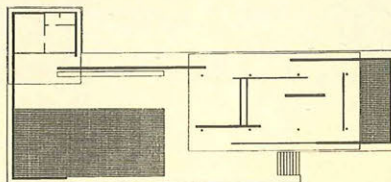
en los planos de fachada, el interior de cada vivienda tiene sólo dos esbeltos pilares, con lo que los tabiques se pueden disponer formando habitaciones cerradas a la manera tradicional, o bien configurando una planta abierta como la de su casa de ladrillo. El volumen exterior es muy austero, con grandes ventanas casi corridas, balcones poco profundos y terrazas en cubierta.

Estas viviendas sociales ofrecían pocas posibilidades de experimentación espacial, por lo que Mies hubo de esperar al siguiente encargo para hacer realidad su personal concepción del espacio arquitectónico. El Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929, fue la ocasión perfecta para conseguirlo, pues se trataba de un edificio sin exigencias funcionales rígidas y cuya misión era exponerse a sí mismo [514]. Combinando los muros exentos y desalineados de la casa de ladrillo con una simple retícula regular de pilares, Mies realizó una obra maestra del “espacio fluido”, un concepto ya implícito en los “cinco puntos” de Le Corbusier que se convertiría en un rasgo característico de la arquitectura moderna.

La traslación de este concepto a otros edificios más convencionales tuvo lugar en la Casa Tugendhat (1928-1930), en Brno (hoy en la República Checa) [512]. Situada en una ladera, su planta superior presenta bloques de dormitorios rodeados por una amplia terraza, mientras que la planta inferior es un gran espacio único subdividido por dos elementos singulares intercalados entre los pilares de acero inoxidable: un muro recto de ónice que separa el salón del estudio, y otro semicircular de ébano que forma el nicho del comedor. Este gran espacio se abre completamente al exterior mediante extensos ventanales que pueden ocultarse verticalmente en el muro inferior.

Mies tuvo ocasión de extender su espacio fluido también a los dormitorios en una casa modelo que levantó, a modo de maqueta a escala natural, en la Exposición de la Edificación de Berlín, en 1931. Más adelante desarrolló una serie de casas-patio que, dentro de un perímetro rígidamente rectangular, albergaban elegantes secuencias de espacios continuos.

La ambigüedad ideológica de Mies quedó patente en los años treinta. Primero accedió a dirigir una Bauhaus desvirtuada,



514. Ludwig Mies van der Rohe, **Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona (1929).**

El 19 de mayo de 1929 se inauguró la Exposición Internacional de Barcelona. Los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia asistieron a la ceremonia de apertura del pabellón alemán, que ya se había convertido en un foco de atención debido a su arquitectura radicalmente innovadora.

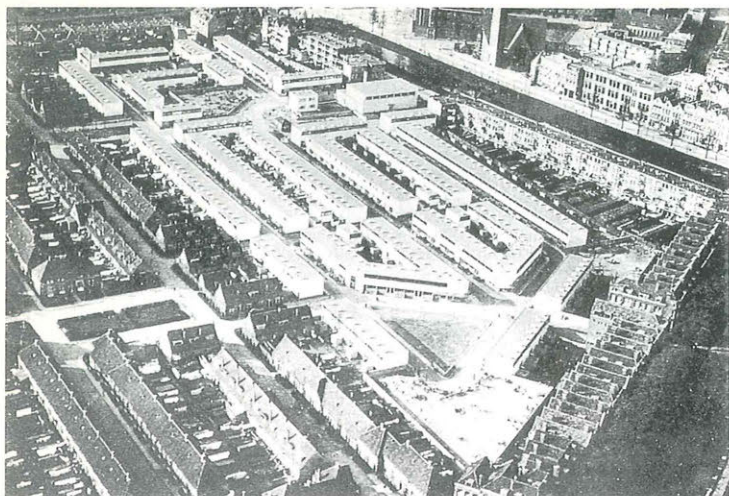
En junio del año anterior, Mies había recibido el encargo de organizar la participación alemana en la exposición. Delegó el montaje de los contenidos en su colaboradora Lilly Reich y se concentró desde el principio en el diseño de un *Repräsentationsraum*, un espacio de representación no de los productos fabricados en Alemania, sino del espíritu de modernidad y progreso de todo el país; para él, por tanto, era casi una embajada, y aprovechó para hacer realidad su novedoso concepto de “espacio fluido”.

El único programa funcional consistía en una serie de ambientes interconectados, por donde circularían los visitantes admirando el propio edificio. Todo el énfasis estaba, pues, en su composición formal.

El pabellón forma un conjunto alargado y bajo cuyo aspecto exterior no es un volumen geométrico nítido, sino una colección de planos independientes, horizontales y verticales, colocados al estilo neoplástico. La planta, por su parte, es de una abstracción semejante a las pinturas de Van Doesburg o Malevich; sólo una lectura atenta permite entenderla como la proyección horizontal de un edificio formado básicamente por dos hileras de cuatro pilares que soportan una losa horizontal, bajo la cual pasan varios planos verticales que en algunos casos se extienden hacia el exterior; dos de estos planos abrazan sendos estanques.

El sinuoso recorrido por el pabellón comienza con varios giros para subir los ocho escalones del podio sobre el que se levanta. El visitante se ve conducido así hasta el corazón del edificio, un espacio dominado por un impresionante muro de ónice dorado y definido por superficies de otros lujosos materiales: pilares y carpinterías de acero cromado, suelos de travertino, paredes de mármol, vidrios transparentes y esmerilados, y cortinas de seda. En el estanque pequeño, una estatua de Georg Kolbe, *La mañana*, aporta el único toque figurativo.

Desmontado al terminar la exposición, los materiales más costosos se llevaron a Alemania. En 1986, con motivo del centenario del nacimiento de Mies, el pabellón fue reconstruido en su emplazamiento original.



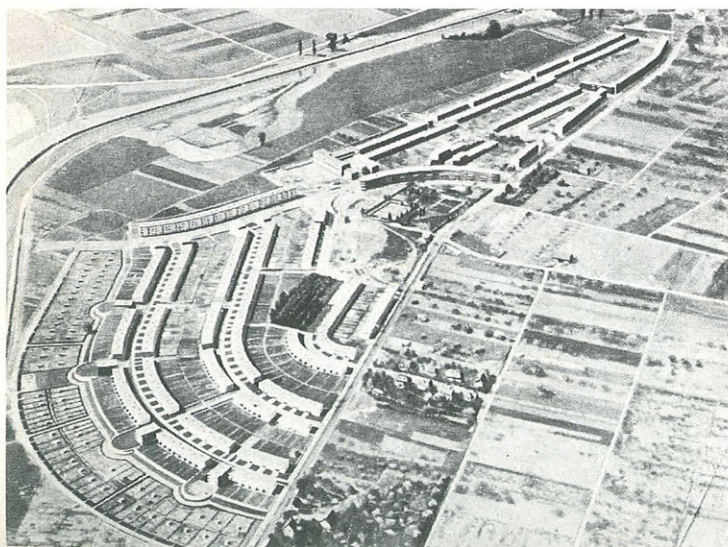
515. Jacobus J. P. Oud, barrio de Kiefhoek, Rotterdam (1925-1929). Las hileras configuran una estructura dominada por calles longitudinales; la central tiene una embocadura formada por dos esquinas redondeadas y oblicuas.

y después, en 1933 y con los nazis ya en el poder, participó en el concurso para el Reichsbank con una propuesta de sospechosa monumentalidad. Afortunadamente, en 1939 emigró a los Estados Unidos y allí recuperó su sensibilidad vanguardista.

El alojamiento social y la ciudad contemporánea

La revolución arquitectónica de los años veinte no se limitó a cambiar las formas, sino que incidió también en los aspectos sociales, especialmente en la mejora de la vivienda colectiva y en la transformación de la ciudad. Para ello se fundaron, en 1928, los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), donde se plantearon temas como la descongestión, la higiene y la racionalidad

516. Ernst May, Colonia Römerstadt, Frankfurt (1927-1929). Los largos bloques, curvos como los meandros del río cercano, se componen de unidades de tres o cuatro alturas; todas las viviendas disponían de la famosa "cocina de Frankfurt".

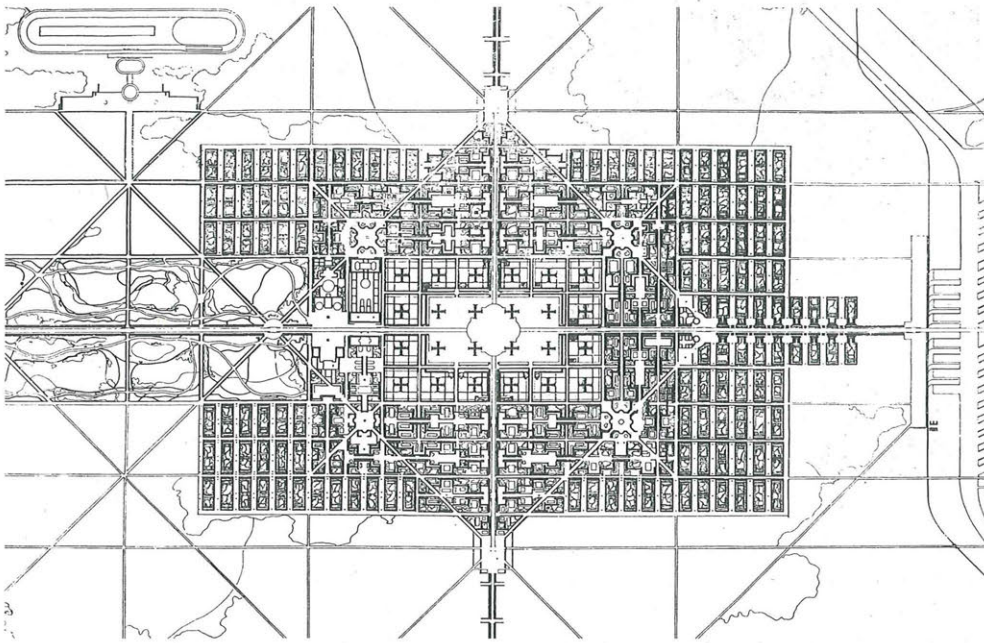


funcional del alojamiento como célula básica de la ciudad.

Fue en los Países Bajos donde más pronto se aplicaron las ideas modernas. Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) demostró su destreza neoplástica en la fachada del Café De Unie en Rotterdam (1924-1925, demolido en 1940 y reconstruido en 1988), pero, como arquitecto municipal desde 1918, pensaba que la arquitectura moderna debía comprometerse con los problemas reales del alojamiento social y no limitarse a los experimentos compositivos. Fue en los conjuntos de Hoek van Holland (1924-1927) [515] y de Kiefhoek (1925-1929), en Rotterdam, donde introdujo no sólo innovaciones formales, sino también tipológicas. En Kiefhoek, largas hileras presentan una fachada austera formada por bandas de huecos horizontales, con el único contrapunto de las esquinas redondeadas de la calle principal. La vivienda tipo es un dúplex ajustadísimo de medidas (60 m²) con la sala y la cocina abajo y tres dormitorios arriba.

Una vez estabilizada su economía en 1925, Alemania acometió la construcción de multitud de barriadas residenciales de bajo coste, generalmente conocidas como *Siedlungen* ("colonias"). Aparte de la ya citada Weissenhof en Stuttgart, este tipo de conjuntos se realizaron, fundamentalmente en Berlín y Frankfurt, a base de largas construcciones de viviendas en hilera (*Zeilenbau*) con fachadas lisas, huecos sencillos, cubiertas planas y un máximo de cuatro alturas. En la capital alemana, con Martin Wagner como responsable urbanístico, Bruno Taut —abandonadas ya sus fantasías expresionistas— construyó la Hufeisensiedlung o "colonia de la herradura" (1925-1927) en Britz, conocida así por la forma de su recinto central. En Frankfurt, Ernst May construyó unos 12.000 nuevos alojamientos entre 1925 y 1930, con mejoras domésticas como la cocina que lleva el nombre de la ciudad. La más interesante de sus ocho *Siedlungen* es Römerstadt (1927-1929), trazada con amplias curvas que evocan las sinuosidades del río cercano [516].

Una opción distinta fue la tomada en Austria por las autoridades de la llamada "Viena roja", que se decantaron por grandes supermanzanas conocidas como *Höfe* ("patios", pero también "palacios"), dotados de servicios colectivos en su interior.



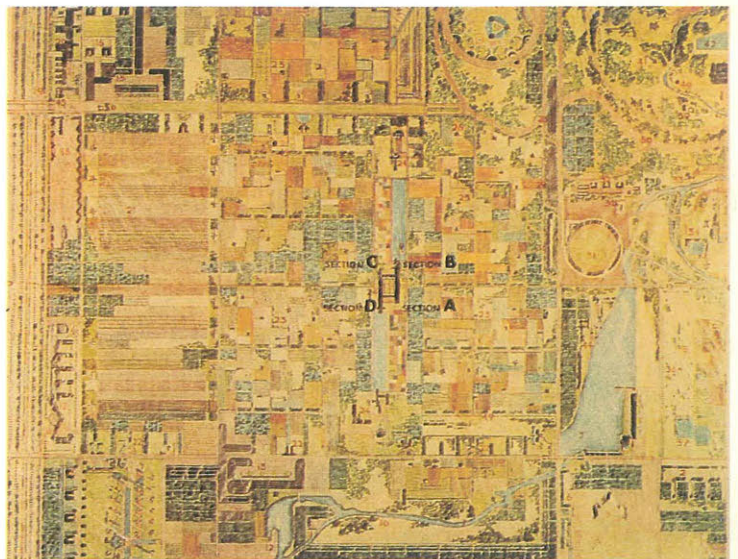
517. Le Corbusier, Ville Contemporaine (1922). Esta ciudad “para 3 millones de habitantes”, fue el germen del concepto urbano consagrado en la Carta de Atenas: edificios altos y aislados en un espacio abierto, y estricta zonificación funcional.

Para Le Corbusier, vivienda y ciudad iban íntimamente unidas. En 1922 presentó su proyecto de Ville Contemporaine [517], una ciudad “para tres millones de habitantes” que sería el germen de todas sus ideas urbanísticas posteriores. Era un trazado abierto, con 24 rascacielos en el centro y grandes supermanzanas alrededor; el tráfico rodado y el peatonal estaban separados en distintos niveles y todos los edificios se elevaban del suelo para integrar la naturaleza en la ciudad. Los edificios residenciales, bautizados como *immeubles-villas*, se formaban superponiendo una variante de la Casa Citrohan, con salones y terrazas de doble altura. Una de estas unidades se construyó en 1925 como pabellón de *L'Esprit Nouveau* en la Exposición de Artes Decorativas de París; con el pabellón soviético de Mélnikov, eran las únicas muestras de la nueva arquitectura. Le Corbusier siguió desarrollando su concepción urbana en la Ville Radieuse (1931), una “ciudad radiante” con una distribución funcional en bandas paralelas, y en la que destacan los edificios *à redents*, grandes bloques de viviendas de forma quebrada, levantados sobre pilares, con una de las fachadas de vidrio, y una cubierta plana con servicios colectivos para disfrutar de los tres placeres esenciales: “la luz, el espacio y la vegetación”. El IV CIAM, dedicado a “la ciudad funcional” dio lugar a la Carta de Atenas, publicada por Le Corbusier en 1941,

en la que se consolidaron los principios de la nueva ciudad contemporánea: zonificación funcional (vivienda, trabajo, diversión y circulación) y construcción con bloques altos, aislados y rodeados de vegetación.

Frente a esta ciudad alta y densa, Wright concibió a principios de los años treinta su Broadacre City [518], una comunidad dispersa a lo largo y ancho del territorio norteamericano, compuesta a base de parcelas de un acre (4.000 m²) cada una con una casa unifamiliar. Los edificios públicos se concentrarían en algunos puntos marcados por torres. Esta idea de ciudad respondía a su concepto de “Usonia”, una especie de

518. Frank Lloyd Wright, Broadacre City (1934-1935). La división territorial en parcelas de un acre de superficie (de ahí el nombre) para cada casa unifamiliar representa los ideales individualistas de la cultura norteamericana.



519. William van Alen, Edificio Chrysler, Nueva York (1928-1930). Con los tres cuerpos tradicionales y retranqueado según las ordenanzas, destaca en el perfil de la ciudad por su remate aerodinámico a base de formas curvas escalonadas.

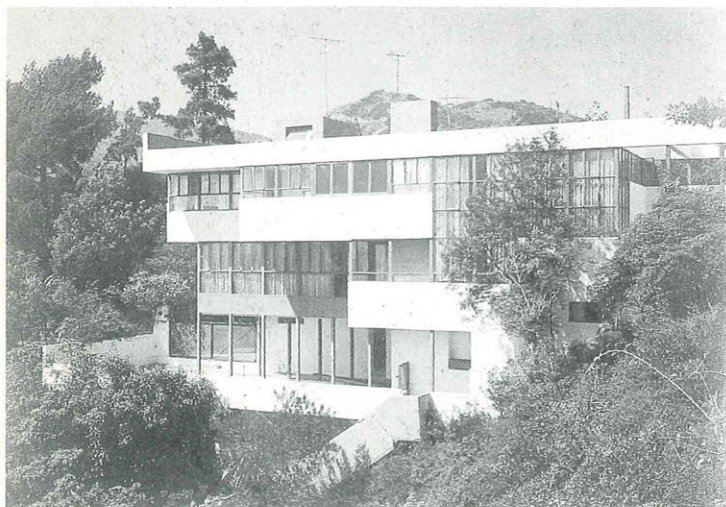


síntesis de USA y Utopía que reflejaba los ideales individualistas de la cultura colonial norteamericana. Wright —que en los años veinte tan sólo había realizado algunas casas a base de bloques de hormigón, llamados *textiles* por su método constructivo— dejó así establecido el modelo de asentamiento más extendido en los Estados Unidos: la urbanización periférica.

520. Richard Neutra, Casa del doctor Lovell, Los Ángeles (1927-1929). Pionero del culto al cuerpo, Lovell era el cliente perfecto para esta arquitectura de formas claras y espacios abiertos, muy adecuada también para el suave clima de California.

América y la modernidad

Los años veinte fueron una época de prosperidad para los Estados Unidos. Sin embargo, frente a la efervescencia vanguardista europea, la arquitectura norteamericana se movía aún dentro del clasi-



cismo *Beaux-Arts* consagrado por la Exposición Colombina de Chicago en 1893.

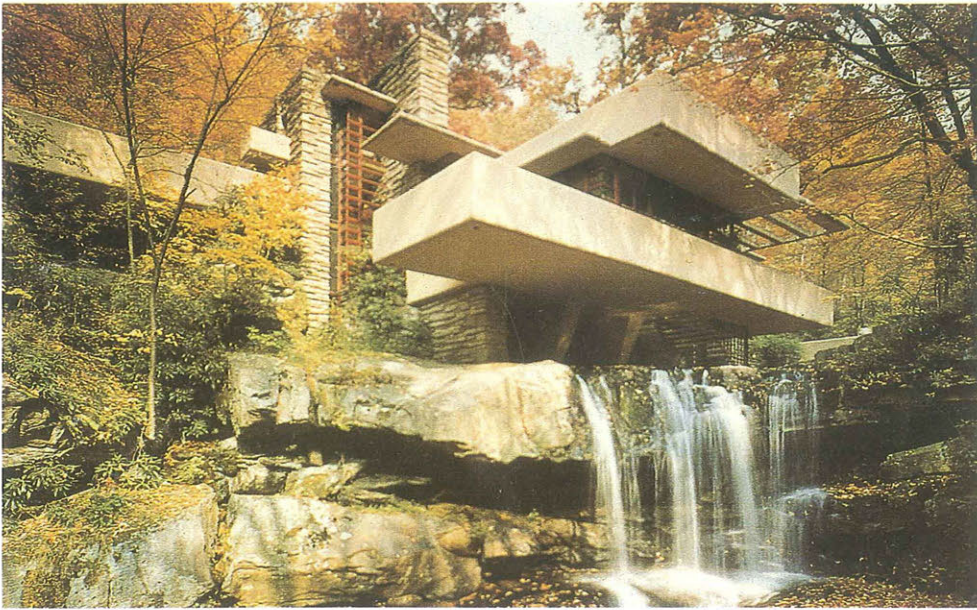
Este conservadurismo estilístico se aplicaba incluso a los rascacielos, un tipo de edificio genuinamente americano que en sus aspectos técnicos era muy innovador. Un buen ejemplo fue el concurso para la sede del *Chicago Tribune*, en 1922, al que se presentaron numerosas propuestas historicistas (algunas irónicas, como la de Loos: una gigantesca columna dórica) y unas cuantas vanguardistas. El diseño ganador, de estilo neogótico, era de Raymond Hood (1881-1934), un arquitecto que iba a mostrar su versatilidad compositiva modernizando posteriormente su lenguaje en el rascacielos McGraw-Hill (1929-1930) y en el conjunto del Rockefeller Center (1931-1940), ambos en Nueva York.

Pero la mayor influencia en estos años fue la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, que dio nombre al estilo *art déco*, caracterizado por una ornamentación simplificada y policroma con cierto sentido escenográfico. Su obra emblemática es el rascacielos Chrysler (1928-1930), en Nueva York, de William van Alen, cuyo remate destaca en el perfil de Manhattan por sus formas semicirculares, escalonadas y con motivos triangulares [519].

Tras la crisis de 1929, las ideas modernas empezaron a aplicarse en el edificio PSFS (1929-1932) en Filadelfia, de George Howe y William Lescaze, que ya presenta una disposición no axial con una volumetría articulada por las diferentes funciones.

La renovación llegó también a través de dos exiliados austriacos que pasaron por el estudio de Wright: Rudolf Schindler (1887-1953) y Richard Neutra (1892-1970). Ambos se trasladaron a California y encontraron a un cliente ideal: el doctor Lovell, pionero de la salud corporal a través de la cultura física. Para él construyó Schindler una casa en Newport Beach (1925-1926), y Neutra otra en Los Ángeles (1927-1929) [520]; la primera en hormigón y la segunda en acero, ambas presentan una geometría ortogonal, con superficies lisas y blancas, extensos paños de vidrio y un juego de voladizos que culminan en la última planta.

En 1932, el Museo de Arte Moderno de Nueva York contribuyó a la difusión definitiva de las nuevas formas con la muestra "Arquitectura moderna; exposición interna-



521. Frank Lloyd Wright, Casa Kaufmann, "Fallingwater", Bear Run, Pensilvania (1934-1937). Su singular posición en voladizo sobre un salto de agua dio nombre a esta "Casa de la cascada", uno de los edificios más mitificados del siglo xx.

cional" y el libro que la acompañaba, obra del historiador Henry-Russell Hitchcock y del joven crítico Philip Johnson. Titulado *El Estilo Internacional*, se centraba en los aspectos puramente compositivos y resaltaba tres principios formales: el volumen, la regularidad y desornamentación. Este estilo se consolidó finalmente cuando Gropius y Mies se exiliaron en los Estados Unidos.

Por su parte, Wright encontró su estabilidad personal y renació de sus cenizas a mediados de los años treinta. Después de una década de ostracismo, recluido con sus discípulos en su "hermandad" de Taliesin y dedicado a su modelo urbano de Broadacre City y a diseñar un tipo de casa casi prefabricada llamada "usoniana", el maestro norteamericano recibió en 1934, con 67 años, un encargo que llegaría a ser otra de sus obras maestras y uno de los edificios míticos del siglo xx: Fallingwater (1934-1937), en Bear Run, Pensilvania, conocida en español como la "Casa de la cascada" [521].

Está situada justamente encima de un salto de agua donde su propietario solía descansar, y parece surgir directamente de las rocas que bordean el arroyo; sus terrazas evocan los grandes bloques pétreos caídos al pie de la cascada; y texturas y colores reproducen los de la piedra y el follaje del lugar. El conjunto gira en torno a un poderoso núcleo de piedra que alberga las chimeneas y las escaleras en la parte posterior del terreno. De este elemento surgen dos bandejas horizontales superpuestas y per-

pendiculares entre sí, con terrazas delimitadas por parapetos bastante bajos.

La segunda obra fundamental de Wright en este periodo es la sede de la compañía Johnson Wax en Racine, Wisconsin, para la que construyó inicialmente un edificio administrativo (1936-1939) [522], y más tarde una torre de laboratorios (1944-1950). El primero alberga un asombroso espacio interior que consiste en un gran rectángulo con esquinas redondeadas, ordenado mediante una retícula de columnas fungiformes que acaban en una pieza circular. Los huecos vidriados entre dichas piezas le confieren el aspecto de un estanque con nenúfares. Los muros perimetrales de ladrillo son sólo de cerramiento, lo que se mani-

522. Frank Lloyd Wright, oficinas de la Johnson Wax, Racine, Wisconsin (1936-1939). En este célebre interior, el espacio está articulado por columnas con forma de hongo; una banda continua de luz corona los muros perimetrales.





523. Erik Gunnar Asplund, ampliación de los Juzgados de Gotemburgo (1934-1937). Tras dibujar varias fachadas historicistas, Asplund trazó una composición abstracta, dejando el primer ejemplo de integración de las formas modernas con las antiguas.

fiesta mediante una banda continua de vidrio que rodea el edificio al nivel de la cornisa.

Estas obras consolidaron el concepto de arquitectura “orgánica”, que Wright había lanzado ya en 1908, y que se desarrollaría aún más en la posguerra. En pleno éxito, el arquitecto construyó en 1938 una nueva sede para su hermandad, Taliesin West, en Arizona, e inició su prolífica etapa final.

La difusión mundial

Los años veinte fueron una década excepcional para la arquitectura. A las obras y arquitectos ya mencionados se pueden añadir otros que reflejan la riqueza del Movimiento Moderno. Un caso especial es el de Holanda, donde, además de Wendingen y De Stijl, hubo otros enfoques paralelos, como



523. Alvar Aalto, Sanatorio de Paimio (1929-1933). Obra maestra de Aalto antes de la guerra, este edificio añade a los principios compositivos modernos una sutil relación con su entorno natural y un meticuloso cuidado de los detalles funcionales.

la mezcla de objetividad funcionalista y expresión constructivista plasmada en el Sanatorio Zonnestraal (1926-1928) en Hilversum, de J. Duiker y B. Bijvoet, y en la Fábrica Van Nelle (1926-1929) en Rotterdam, de J. A. Brinkman y L. C. van der Vlugt; o la escultórica composición volumétrica del Ayuntamiento de Hilversum (1928-1930), de W. M. Dudok. Un obra singular e inclasificable es la llamada “Maison de Verre” (1928-1932) en París, de P. Chareau y el citado Bijvoet, un alarde de innovación funcional, espacial y constructiva.

Los años treinta presenciaron la conversión de un movimiento revolucionario y marginal en una tradición consolidada y universal. Sin embargo, cuando los jóvenes empezaron a asimilar las ideas modernas, su maestro más influyente ya había iniciado una nueva etapa. Con encargos de mayor escala, Le Corbusier comenzó a sustituir las ventanas corridas por fachadas enteramente acristaladas (*pan de verre*), más adelante protegidas con parasoles (*brise-soleil*); los esbeltos *pilotis* cilíndricos, por otros más rechonchos; y las tersas superficies blancas, por texturas rugosas de materiales al natural. Las obras claves de este cambio son el Pabellón de Suiza en la Ciudad Universitaria de París (1930-1932) y la casita de fin de semana (1935) en La Celle/Saint-Cloud. Por otro lado, en Alemania y Rusia, los regímenes totalitarios renegaron de las vanguardias y volvieron al clasicismo monumental, mientras que en la Italia fascista los jóvenes arquitectos racionalistas mantuvieron con el poder una relación ambigua.

En Escandinavia, las tradiciones romántica y clasicista se fundieron con las ideas modernas centroeuropeas. Un buen ejemplo de ello es la obra del sueco Erik Gunnar Asplund (1885-1940), quien —tras construir la Biblioteca Municipal de Estocolmo (1920-1928) con una composición monumental y académica, pero con un lenguaje sencillo y desornamentado— aplicó los principios modernos a los pabellones de la Exposición de 1930 en esa misma ciudad, y demostró la capacidad de esta nueva arquitectura para convivir con los edificios antiguos en la ampliación de los Juzgados de Gotemburgo (1934-1937) [523], uno de los más conseguidos ejemplos de integración del llamado “estilo internacional” en la ciudad tradicional. Poco después, con un len-

guaje cargado de simbolismo nórdico, diseñó el crematorio del Cementerio de Enskede (1935-1940), su obra más personal.

Pero el gran creador de la modernidad escandinava fue el finlandés Alvar Aalto (1898-1976), educado también en el clasicismo simplificado de principios de siglo, pero pronto influido por las vanguardias holandesa, rusa y alemana. El Sanatorio de Paimio (1929-1933) suele considerarse otra de las obras maestras del Movimiento Moderno en los años treinta [524]. Al lenguaje de volúmenes cúbicos y blancos, Aalto añadió una sutil relación con el paisaje, al disponer oblicuamente todos y cada uno de los cuerpos que forman el conjunto. Con un funcionalismo bien entendido, se estudió cuidadosamente cualquier detalle que favoreciera el bienestar de los enfermos. Unos años más tarde, Aalto tuvo la oportunidad de diseñar, para una cliente rica e ilustrada, una casa experimental en la que quedó patente el nuevo rumbo que se materializaría tras la guerra. En efecto, la Villa Mairea (1938-1939), en Noormarkku, combina las formas geométricas con las orgánicas, y exhibe una gran variedad de materiales naturales trabajados artesanalmente, rasgos que convirtieron a Aalto en una de las figuras de los años cincuenta.

↳ Entretanto, Inglaterra había permanecido al margen del proceso de renovación arquitectónica del siglo xx. Mackintosh no tuvo éxito en Londres y Lutyens seguía su senda

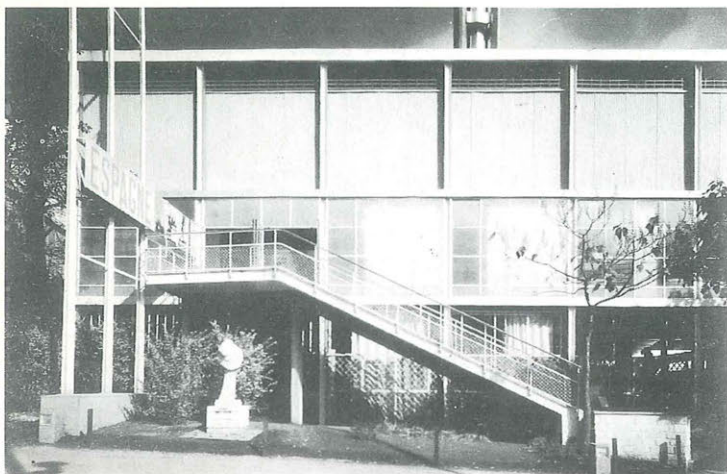


vernácula e historicista. Sólo con la llegada de algunos exiliados continentales comenzó la arquitectura inglesa a modernizarse. Por allí pasaron Gropius y Mendelsohn, pero el más influyente fue el ruso Berthold Lubetkin (1901-1990), formado en Moscú y en París, que en 1931 fundó en Londres el grupo Tecton con seis jóvenes británicos a los que transmitió los ideales modernos. Tras el singular estanque de los pingüinos del Zoo londinense, construyeron su obra capital: el conjunto de viviendas Highpoint I (1933-1935) [525], en el barrio de Highgate, que combina la ortogonalidad geométrica del bloque en doble cruz con la libertad formal de los espacios comunes de la planta baja. Tres años después, un bloque adyacente, Highpoint II, fue muy criticado por sus velei-

525. Berthold Lubetkin y Tecton, Edificio Highpoint I, Highgate, Londres (1933-1935). Paradigma de la llegada del racionalismo moderno a Inglaterra, las viviendas se disponen en una doble cruz. A la derecha aparece la segunda fase.



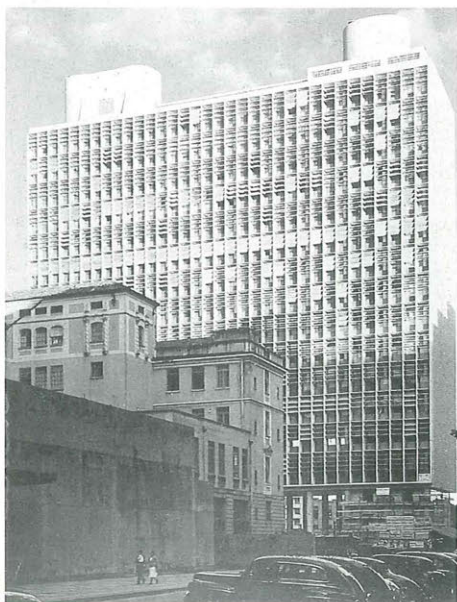
526. Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Como (1932-1936). En un ortopedro de volumetría nítida y proporciones exquisitas, la fachada combina el equilibrio clásico con la asimetría moderna, lo que le confiere un carácter monumental.



527. José Luis Sert, Pabellón de España en la Exposición Internacional de 1937, París. Con el *Guernica* de Picasso expuesto en su interior, este edificio se convirtió en el emblema de la modernidad del GATEPAC; en 1992 fue reconstruido en Barcelona.

dades formalistas y por las cariátides que sostenían su pórtico.

En Italia, el fascismo oscilaba entre la retórica historicista y la vanguardia futurista. En 1926, unos jóvenes arquitectos formaron el Gruppo 7, propugnando una síntesis entre tradición clásica y renovación maquinista que más tarde denominarían arquitectura “racional”, y que entendían como la expresión auténtica de los principios revolucionarios fascistas, frente al clasicismo simplificado de Marcello Piacentini y sus seguidores. El gran creador del grupo era Giuseppe Terragni (1904-1943) quien, tras sorprender por su novedad en las viviendas Novocomum (1927-1929), en Como, construyó en la misma ciudad la obra maestra del racionalismo italiano: la Casa del Fascio (1932-1936), sede local del par-



528. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer y otros, Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro (1936-1943).

La influencia de Le Corbusier es clara tanto en la composición volumétrica del conjunto como en los detalles: *pilotis*, *brise-soleil* y *pan de verre*.

tido único de Mussolini [526]. La tradición es patente en la tipología de palacio con patio central, en las cuidadas proporciones y en el revestimiento de mármol, pero todo ello se combina con un lenguaje absolutamente moderno, una geometría nítida y una elaborada estratificación superficial. Terragni murió prematuramente en 1943 y con él desapareció el espíritu de este movimiento.

En España, por el contrario, la modernidad arquitectónica estuvo ligada a la Segunda República. Fernando García Mercadal participó en los CIAM desde su fundación en 1928, y José Luis Sert (1902-1983) trabajó un año en el estudio de Le Corbusier. Junto con otros jóvenes, formaron en 1930 el Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC), que entre 1931 y 1937 publicó la revista *AC*, desde donde difundieron las ideas de las vanguardias. La mayor actividad tuvo lugar en Barcelona y la figura más importante fue Sert, que en la Exposición Internacional de París de 1937 construyó el Pabellón de España [527] como un marco arquitectónico de lenguaje moderno para la exposición de obras de arte —entre ellas el *Guernica* de Picasso— que reflejaban la tragedia de nuestra guerra civil.

Los continuos viajes de Le Corbusier en estos años plantaron la semilla del Movimiento Moderno en muchos países, en especial los suramericanos. En Brasil fue donde sus ideas se pusieron en práctica con mayor rapidez. Participó como asesor en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro [528], redactado por Lúcio Costa (1902) y un grupo de jóvenes arquitectos, entre los que ya destacaba la figura de Óscar Niemeyer (1907). Al final de una dilatada construcción (1936-1943), el edificio se convirtió en la primera realización a gran escala de los principios arquitectónicos y urbanísticos de Le Corbusier: bloque aislado en altura sobre *pilotis*, *brise-soleil* en la fachada soleada y *pan de verre* en la opuesta. Niemeyer evolucionaría después hacia formas más sinuosas y sensuales y llegaría a convertirse en una de las figuras más admiradas de los años cincuenta.

Aunque se localizó principalmente en Europa y el Pacífico, la Segunda Guerra Mundial supuso un punto de inflexión para el desarrollo de la toda la arquitectura del siglo xx.