

72.03
C 978
2.006
12.373
Ej. 2

A-8.071
GAG 1290

Ej. 2

william j. r. curtis

la arquitectura
moderna

desde
1900

tercera edición
traducción de jorge sainz



a/c.: Presupuesto 8008
Precio: \$ 246,50
Prov.: Compra
Fecha: 05/10/08
Nº Orden: 12.373

parte 1 las corrientes formativas de la arquitectura moderna

preludios 7

introducción 11

1 la idea de una arquitectura moderna en el siglo XIX 21

2 la industrialización y la ciudad: el rascacielos como tipo y símbolo 33

3 la búsqueda de nuevas formas y el problema del ornamento 53

4 el racionalismo, la tradición de la ingeniería y el hormigón armado 73

→ 5 los ideales de las arts and crafts en gran bretaña y los estados unidos 87

→ 6 las respuestas a la mecanización: el deutsche werkbund y el futurismo 99

7 el sistema arquitectónico de frank lloyd wright 113

8 mitos nacionales y transformaciones clásicas 131

→ 9 el cubismo, de stijl y las nuevas concepciones del espacio 149

parte 2 la cristalización de la arquitectura moderna en el periodo de entreguerras

→ 10 la búsqueda de la forma ideal por parte de le corbusier 163

→ 11 walter gropius, el expresionismo alemán y la bauhaus 183

12 arquitectura y revolución en rusia 201

13 el rascacielos y la periferia suburbana: los estados unidos en el periodo de entreguerras 217

14 la comunidad ideal: alternativas a la ciudad industrial 221

→ 15 el estilo internacional, el talento individual y el mito del funcionalismo 257

16 la imagen y la idea de la villa saboya en poissy, de le corbusier 275

17 la continuidad de las antiguas tradiciones 287

18 la naturaleza y la máquina: mies van der rohe, wright y le corbusier en los años 1930 305

19 la expansión de la arquitectura moderna a gran bretaña y escandinavia 323

20 las críticas totalitarias al movimiento moderno 351

21 internacional, nacional y regional: la diversidad de una nueva tradición 371

parte 3 transformación y difusión después de 1940

22 la arquitectura moderna en los estados unidos: inmigración y consolidación 395

23 forma y significado en las obras tardías de le corbusier 417

24 la unité d'habitation de marsella como prototipo de vivienda colectiva 437

25 alvar oalto y las tendencias escandinavas 453

26 disyunciones y continuidades en la europa de los años 1950 471

27 el proceso de asimilación: américa latina, australia y japon 491

28 de monumentos y monumentalidad: louis i. kahn 513

29 arquitectura y antiarquitectura en gran bretaña 539

30 extensión y crítica en la década de 1960 547

31 modernidad, tradición e identidad en los países en vías de desarrollo 567

32 el pluralismo de los años 1970 589

parte 4 continuidad y cambio en el final del siglo XX

33 la arquitectura moderna y la memoria: nuevas percepciones del pasado 617

34 lo universal y lo local: paisaje, clima y cultura 633

35 tecnología, abstracción y concepciones de la naturaleza 657
conclusión: modernidad, tradición y autenticidad 685

nota bibliográfica 690

libros que se mencionan de forma abreviada en las notas 693

notas 694

índice alfabético 710

créditos de las imágenes 735



2 la industrialización y la ciudad: el rascacielos como tipo y símbolo

Los arquitectos de esta tierra y de esta generación se enfrentan ahora cara a cara con algo nuevo bajo el sol: a saber, la evolución e integración de las condiciones sociales, ese especial agrupamiento de ellas cuyo resultado es la demanda de grandes edificios de oficinas. [...]

Problema: ¿cómo daremos a esta pila estéril, a esta aglomeración cruda, aspera y brutal, a esta exclamación absoluta e inflexible de eterna lucha, la gracia de esas formas de sensibilidad y cultura más elevadas que descansan sobre las pasiones más bajas y tercosas? ¿Cómo proclamaremos desde las vertiginosas alturas de este tejado extraño, misterioso y moderno, el pacífico evangelio del sentimiento, de la belleza, del culto a una vida más elevada? Louis Sullivan, 1896

10 Louis Sullivan y Dankmar Adler, edificio Guaranty, Buffalo, 1894-1895, detalle

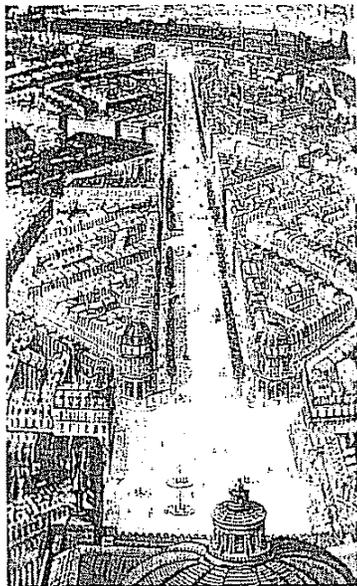
Aunque las ideas que configuraron el andamiaje teórico de la arquitectura moderna se reunieron inicialmente en tratados algo esotéricos, la realización de las formas se produjo dentro de los cálculos y los mecanismos de la ciudad industrial. No tendría sentido tratar de señalar un momento, un lugar o una personalidad en particular como punto de partida exacto de un movimiento posterior de alcance mundial, pero resulta sorprendente constatar cuantas tendencias que profesaban el valor de lo 'nuevo' vieron la luz en la década de 1890. Evidentemente, una reacción en contra de los trasnochados valores sociales, filosóficos y estéticos ya se estaba dejando oír en centros urbanos tan diversos como París, Viena, Glasgow, Bruselas, Barcelona y Chicago. La propia noción e importancia de la 'modernidad' difería de un sitio a otro, incluso de una mente a otra, pero las condiciones previas esenciales incluían la mecanización de la ciudad, la introducción de materiales como el hierro, el vidrio y el acero, unos clientes con voluntad experimental y unos arquitectos creativos concentrados en expresar en los espacios y las formas el nuevo estado de las cosas.

Las ciudades antes mencionadas estaban entre los lugares que combinaban tales condiciones, pero cada una vivía en su propia historia nacional, que influía en el modo de percibir la arquitectura. La vanguardia venesa salió de las grietas de un sistema imperial en decadencia, como parte de una fugaz revuelta en contra de ese peso muerto que eran las formas culturales anteriores. El Art Nouveau que surgió en Bruselas tenía relación con la nueva riqueza industrial, tanto en su exaltación del mundo de lo amanerado como en su crítica de la política de reforma social. Las innovaciones producidas tanto en Glasgow como en Barcelona tenían sus raíces en la conciencia de la diferencia regional y en la evocación de la 'identidad' a través de analogías vernaculas y naturales. Las nuevas tendencias aparecidas en Francia tenían necesariamente en cuenta una tradición de la Ilustración, un modelo tecnocrático de desarrollo nacional y los opresivos efectos de una visión *beaux-arts* 'oficial'. En resumen, las aspiraciones europeas a lograr una nueva arquitectura extraían una parte de su sentido, gran parte de su tensión e incluso algo de su significado de la desestabilización o la inversión de las normas inmediatamente anteriores.

En Norteamérica la situación era algo diferente por la razón obvia de que las tradiciones eran más jóvenes, importadas y estaban mucho menos consolidadas. La posterior elaboración de los ideales de la arquitectura moderna se produjo con el trasfondo de un enérgico desarrollo económico de talante liberal, el pragmatismo

tecnológico y la urbanización caótica. Las nuevas ciudades eran en sí mismas centros de extensas redes de nuevos ferrocarriles o barcos de vapor, ligadas por un lado a la expansión hacia el oeste y por otro a la inmigración procedente del Viejo Continente. Nada expresa tan directamente el carácter instrumental del crecimiento norteamericano como la retícula de división de las tierras implantada a finales del siglo XVIII, que planificó el futuro territorio nacional con vistas a la expansión colonial y a su ocupación: una abstracción total que dejaba de lado las diferencias de topografía y borraba todos los rastros de la memoria indígena. Por regla general, la ciudad norteamericana se trazó también siguiendo un sistema rectilíneo (figuras 20 y 21) y –a diferencia de sus parientes coloniales católicas del sur– se basó en el principio de los objetos aislados rodeados de espacios (y no en las plazas y patios rodeados de edificios). Traducida a las retículas y manzanas de la ciudad industrial norteamericana, y a las cajas rectangulares y los entramados estructurales de los edificios comerciales, esta mentalidad produjo una especie de estilo vernáculo neutro, un gráfico directo de la especulación con el suelo y de los módulos estandarizados del espacio: prácticamente un involuntario estilo norteamericano.

Aunque la ciudad industrial norteamericana era distinta, en su planta y en su constitución, a sus parientes europeos (que normalmente contaban con estratos de tejido urbano depositados a lo largo de los siglos), los procesos de modernización tecnológica tenían ciertos rasgos generales comunes con independencia de donde se produjesen. La energía del carbón y el vapor, los metales de hierro y los conocimientos ingenieriles estaban en el núcleo de todo ello, y junto con la concentración del capital, el traslado de la fuerza de trabajo desde el campo a la ciudad, y la apertura de líneas comerciales y de comunicaciones tanto nacionales como internacionales, transformaron el paisaje cultural en cuestión de décadas. Los grandes centros urbanos de ambos lados del Atlántico se expandieron hacia arriba, hacia fuera e incluso bajo tierra, para afrontar así la presión de la población, el tráfico y las mercancías. El barón Georges Haussmann describía el París de mediados del siglo XIX como «un gran mercado de consumo, un vasto taller, un escenario para las ambiciones». Sus planes para la ciudad (que datan de la década de 1850) cortaban el tejido antiguo con amplios bulevares y combinaban las intenciones de la época: hacer más eficaz ese instrumento capitalista que era la ciudad, descongestionando para ello su circulación; exaltar los monumentos y la gloria de los imperios del pasado y del



11 El París de Haussmann: la recién creada avenida de la Ópera, vista desde la cubierta de la Ópera de Garnier en la década de 1870

12 Vista aérea de la zona de King's Cross, en Londres, con el hotel Midland, de George Gilbert Scott, delante de la estación de St. Pancras (1865-1871), junto a la estación de King's Cross, de Lewis Cubitt (1851-1852)

13 Gustavo Daré, Por encima de Londres en tren, grabado, 1872

presente, uniendo con vistas los puntos focales; permitir la entrada de la luz, el aire y la vegetación para la burguesía, pero llevando a los pobres a otro sitio; y convertir los bulevares en escenarios sociales, pero también en vectores del control militar.

La movilidad era la clave de esta nueva clase de ciudad, y la circulación tenía un impacto fundamental en su forma. El ferrocarril –que permitía tales concentraciones de mercancías y personas– eran tanto un hecho como un símbolo: provocaba el cambio, pero también lo representaba; cortaba en piezas la ciudad delimitada, derribaba las antiguas fronteras entre los mundos urbano y rural, y llevaba las escorias de las minas y los residuos de las fábricas a las alvearas de las ciudades. Si uno de los resultados fue un nuevo ‘paisaje intermedio’, otro fue un caos cívico en el que se confundían las antiguas jerarquías existentes entre las instituciones. La industrialización cambió el tamaño, la figura y las relaciones de los edificios en el paisaje ciudadano, perturbando las convenciones de representación existentes y exacerbando las incertidumbres con respecto al fundamento del estilo. La propia estación ferroviaria encarna la confusión semanal: una nave utilitaria a un lado y una fachada urbana de forma incierta al otro. Si el hotel Midland,



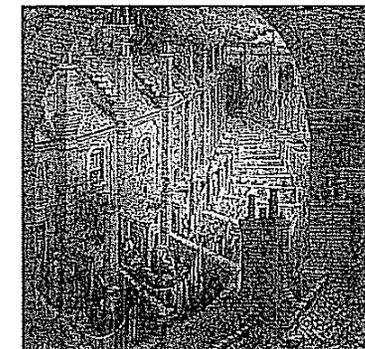
de George Gilbert Scott, situado delante de la estación londinense de St. Pancras (1865-1871) adoptó la forma de un *château* gótico, la estación de King's Cross (1851-1852), de Lewis Cubitt, situada al lado, adoptó la solución más directa de un gran frontispicio de amplios arcos de ladrillo que indicaban la presencia de las naves que había detrás. Esto no era tanto ‘funcionalismo’ como la representación de la función: una imagen audaz y directa que evocaba asociaciones con viaductos y puentes.

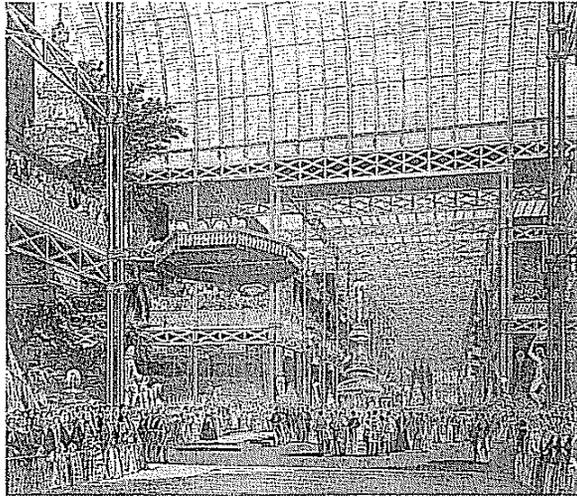
Las infraestructuras de la industria no cumplían ninguna de las reglas tradicionales para el tratamiento del espacio urbano y fueron haciendo cada vez más difícil la formulación de una imagen coherente de la ciudad como un todo. En sus proyectos para Berlín en las décadas de 1820 y 1830, Schinkel había adaptado las ideas del decoro clásico para tratar la transición de lo monumental a lo utilitario y de la ciudad al campo: al Altes Museum (figura 3) le puso todas las galas de un orden clásico; a la Bauakademie (figura 33) la envolvió con pilastras desnudas, casi como un armazón industrial; y la Casa del Jardiner de la Corte, en Potsdam, la elaboró con una combinación de toques pintorescos, rústicos y primitivistas. Pero la concentración de nuevas funciones industriales desbarató la escala de valores, de modo que los edificios privados para

el comercio y los negocios (como almacenes, fábricas y, más tarde, rascacielos) empezaron a elevarse por encima de los edificios públicos de importancia cívica o religiosa. La ciudad de los procesos fue reemplazando gradualmente a la ciudad de la forma delimitada.

La propia imagen de la máquina podía provocar reacciones opuestas en las mentes del siglo XIX. Por un lado, podía verse como el instrumento del progreso, un instrumento que establecía nuevas fronteras por tierra y por mar, generando así riqueza y creando una nueva cultura basada en la ciencia y en la racionalidad. Por otro lado, podía verse como el gran elemento destructor que expoliaba la naturaleza, borraba la identidad y la región, y esclavizaba a las clases trabajadoras en un interminable ciclo de monotonía. En el libro *Contrasts* de Pugin, publicado en 1836, se había hecho una comparación entre el modo ‘moderno’ y ‘utilitario’ de tratar a los pobres –el mecanismo centralizado de un *Panóptico* en el que un solo guardia podía vigilar a todos los internos desde un único punto– y el supuesto planteamiento medieval, que combinaba los monasterios y la caridad cristiana. En esta visión de las cosas, la máquina era la encarnación del autoritarismo inhumano y la alienación social. Puede que las estructuras comerciales del capitalismo produjesen unas formas arquitectónicas nuevas y audaces, pero éstas descansaban sobre una base mugrienta y explotadora. Los barrios degradados –al igual que los ferrocarriles, las factorías y los rascacielos– tenían un carácter repetitivo y estandarizado dondequiera que apareciesen:

[...] fila tras fila de ventanas en la superficie de color barro, arriba, arriba, ojos sin vida, tenebrosos huecos que hablan de ansiedad, desorden e incomodidad en el interior [...]. Hectareas de edificios como éstos, en los que el tono de la suciedad revela las techas relativas de su construcción, millones de toneladas de tosca albanilla que rompen





14 Joseph Paxton,
Crystal Palace, Londres,
1850-1851, de Dickinsons
Comprehensive Pictures
of the Great Exhibition of
1851, 1854

15 Gustave Eiffel,
torre Eiffel, París, 1889

16 Victor Contamin y
Charles-Louis Ferdinand
Dutert, Palais des
Machines, París, 1889



15

el alma al vera. Cuarteles, a decir verdad, que albergan el ejército del industrialismo, un ejército que lucha consigo mismo, grado contra grado, hombre contra hombre, y del que los supervivientes tendrán con que alimentarse.

A mediados del siglo XIX, estas condiciones miserables eran fuente de fervor revolucionario y también de fantasía reformista. Para Karl Marx y Friedrich Engels, la cuestión de un entorno físico mejorado sólo podía contestarse en un estado posrevolucionario; ambos solían considerar los planes de ciudades alternativas como intentos desesperados de imponer la voluntad individual a las medudibles fuerzas de la historia. Para los visionarios socialistas utópicos, con sus comunidades ideales, el problema estaba en liberar a la clase trabajadora de la alienación y la explotación de la labor mecánica y en redescubrir esa personalidad total escondida por la división del trabajo. Y por eso se estudiaron las posibilidades de sacar la ciudad a la naturaleza, o de insertar la naturaleza en la ciudad; de instalar a la población en aldeas comunitarias o palacios colectivos; de reordenar la ciudad moderna de modo que funcionase como una máquina perfecta o como un organismo anidado y saludable (véase el capítulo 14). Dado ese trasfondo de hollín, enfermedades, hacinamiento y falta de espacio abierto del siglo XIX, no resulta en absoluto sorprendente que los proyectos de reforma urbana de principios del siglo XX asistiesen tanto en la luz, el espacio, la vegetación, la higiene y la transparencia.

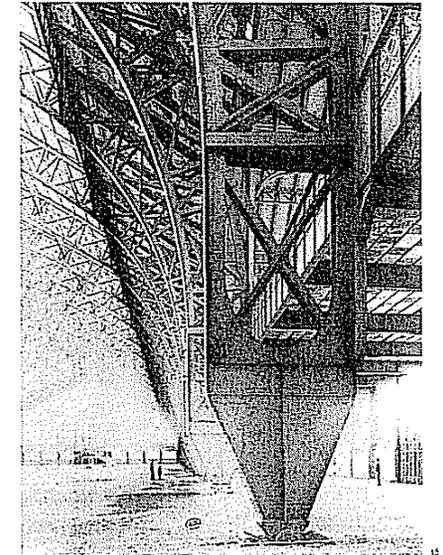
Pero las posteriores imágenes de la salvación recurrían a tecnologías que habían surgido en circunstancias

principalmente pragmáticas. La nave acristalada, realizada con componentes estandarizados de hierro, fue prácticamente un *Leitmotiv* de la ciudad industrial de la segunda parte del siglo XIX a ambos lados del Atlántico. Se produjeron variaciones de este tipo en las estaciones ferroviarias, los mercados, los edificios de exposición, las galerías comerciales, los museos e incluso en los invernaderos de las casas de los ricos. El hierro se fundía y era fluido, y no seguía ninguna de las reglas tradicionales de la construcción de fábrica; permitía salvar grandes luces y hacer extensas superficies de vidrio; disolvía la masa y abría el espacio; reducía los soportes, como columnas o pilares, a simples pies derechos; permitía hacer las jácenas a partir de planchas estandarizadas y pequeñas pletinas soldadas o roblonadas; fomentaba la invención de nuevos sistemas estructurales en puentes y torres, y cambiaba los papeles del arquitecto y el ingeniero; permitía curvas a tracción de perfiles insólitos y provocaba analogías no sólo con los esqueletos de la arquitectura gótica, sino también con los de la naturaleza. El Crystal Palace (1850-1851) —que albergó la Gran Exposición— fue proyectado por un horticultor e ingeniero, Joseph Paxton, quien, efectivamente, transfirió el invernadero de un contexto a otro. Esta vasta nave acristalada se montó completamente a partir de piezas estandarizadas de hierro, madera y vidrio, y se construyó para exhibir los artilugios y productos de las potencias económicas competidoras, pero se elevó por encima de estas preocupaciones mundanas disolviéndose entre los

árboles y el cielo, y revelando un sentido del espacio, la transparencia y la ligereza prácticamente sin precedentes.

Vemos una delicada malla de líneas sin referencia alguna que nos ayude a poder juzgar cuál es su dimensión real o a qué distancia está de nosotros. [...] nuestros ojos siguen aquella perspectiva sin fin que parece desvanecerse en el horizonte. No estamos en condiciones de almiar a qué altura se eleva este edificio, si es de 30 o de 300 metros, o si el techo es una superficie lisa o bien formada por una sucesión de armaduras, porque no hay juego de sombras alguno que nos permita sospechar sus verdaderas medidas. [...] Todo elemento material parece fundirse en la atmósfera...

El Crystal Palace obligó a mucha gente a comprender que «no podía ser juzgado con el mismo criterio con el cual se había valorado hasta entonces la arquitectura». Para los racionalistas era una prueba de la existencia de una nueva arquitectura. Los románticos compararon los efectos de la luz y el espacio con la disolución de los elementos en las pinturas tardías de J.M.W. Turner. Semper, en un ensayo de 1852 titulado *Wissenschaft, Industrie und Kunst* ('Ciencia, industria y arte'), deploraba la vulgaridad de los objetos expuestos y advertía contra «la devaluación del material que resulta de su tratamiento por las máquinas». Ruskin equiparaba la estandarización de la ingeniería con el materialismo brutal y la muerte de la artesanía. Mientras tanto, la propia construcción se resistía a una fácil clasificación; se levantaba en Hyde Park con árboles en su interior, como un invernadero colosal, evocaba una galería comercial con multitud de gente pululando dentro, y se había construido rápidamente siguiendo un método de



16

presencia monumental a los metales de hierro. El hierro y su pariente el acero (el procedimiento Bessemer –que hizo posible una producción rentable de este segundo material– se patentó en 1856) se fueron volviendo cada vez más capaces de establecer sus propias convenciones estéticas, y en la exposición de 1889 incluso participaron en la expresión del poder tecnológico como instrumento del progreso nacional. En un ensayo escrito en la década de 1930, titulado 'Paris, capital del siglo XIX', Walter Benjamin evocaba la crisis de la representación provocada por el rápido cambio tecnológico:

El desarrollo de las fuerzas productivas dejó reducidos a escombros los símbolos de los siglos anterior incluso antes de que se desmoronasen los monumentos que los representaban. En el siglo XIX, este desarrollo emancipó del arte las formas constructivas, al igual que en el siglo XVI las ciencias se liberaron de la filosofía.

Si los objetos de la ingeniería podían describirse como un equipamiento en bruto, carente de los nobles atributos del arte de la arquitectura, también podía darse el caso inverso, es decir, que las actividades, vinculadas a la historia, de la profesión arquitectónica se estuviesen volviendo redundantes debido al brio y la habilidad de los ingenieros. Este último punto de vista iba a convertirse en una pieza habitual del folclore del movimiento moderno en el siglo XX, y quedaba bien representado por los escritos de Sigfried Giedion, quien veía el siglo XIX como una era esquizofrénica que se debatía entre la cultura 'verdadera'

de la integridad estructural y la 'falsa' de los esquemas agonizantes de la representación arquitectónica. En realidad, esto era una exageración, pues arquitectos tan diferentes en sus creencias como Henri Labrouste (con su biblioteca Sainte-Geneviève, de 1843–1850) y Thomas Deane y Benjamin Woodward (con su Museo de Oxford, de 1855–1860) habían recurrido eficaz y deliberadamente a las estructuras con esqueleto de hierro en el interior de sus construcciones. Estas eran obras cuidadosamente concebidas en las que la yuxtaposición y el contraste de las esbeltas piezas metálicas y los muros articulados de fábrica eran aspectos esenciales y complementarios de la idea arquitectónica. El edificio de Labrouste sometía la tecnología y la artesanía a la imagen rectora de una institución cívica del conocimiento, con unos exteriores de piedra, sobrios y arqueados, sin un estilo histórico en particular, y con un único espacio interior, etéreo y bien iluminado, para la 'formación' (posible por la capacidad resistente del hierro). El museo de Deane y Woodward aplicaba un atrevido contraste entre el ornamento gótico inspirado en Ruskin, las asociaciones geológicas y una esbelta cubierta de metal y vidrio que iluminaba los especímenes naturales del patio central. Cualquiera que fuese la genealogía medieval del proyecto en su conjunto, el hierro se había torjado para adaptarse a una visión racionalista del gótico, e incluso para hacerse eco de los esqueletos de las criaturas expuestas. La combinación de

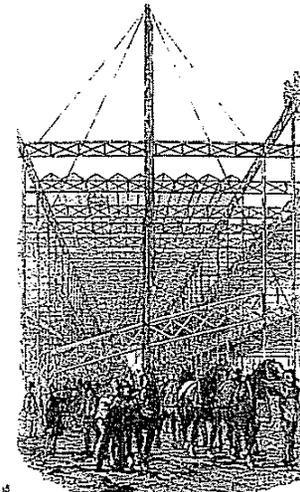
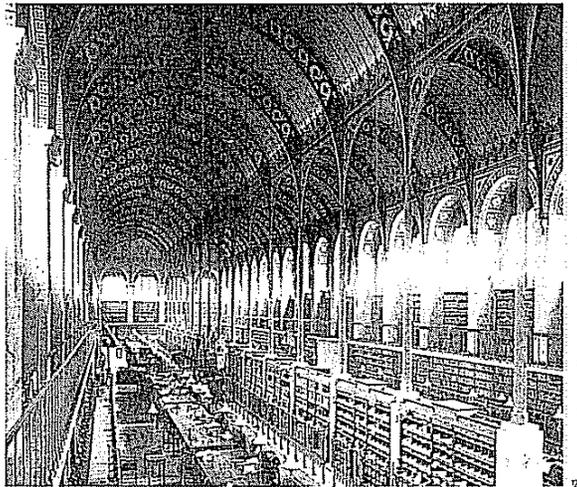
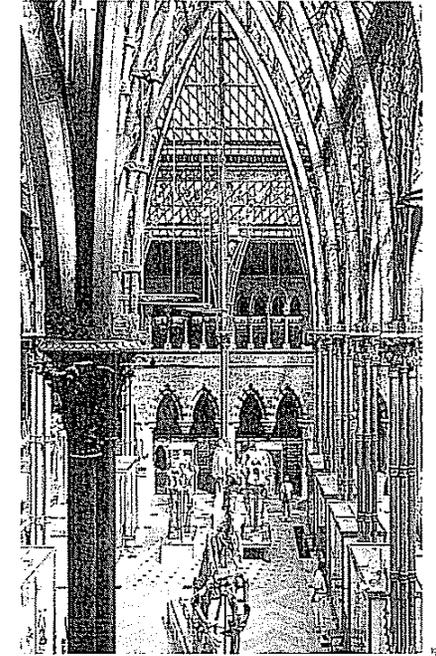
17 Henri Labrouste, biblioteca Sainte-Geneviève, París, 1843–1850

18 Joseph Paxton, Crystal Palace, Londres, 1851, en construcción

19 Thomas Deane y Benjamin Woodward, Museo de Oxford, Oxford, 1855–1860

lo 'natural', lo tradicional y lo mecánico era esencial para la interpretación institucional, y se añadía a la riqueza material y metafórica del resultado.

El caparazón de piedra y ladrillo con una retícula o entramado metálico colocado en su interior fue un tipo estructural recurrente y básico a lo largo del todo el siglo XIX e incluso en los inicios del XX. El hecho de que varios distinguidos ingenieros consiguiesen poner de manifiesto las cualidades intrínsecas del hierro y el acero en sus proyectos para torres y puentes no provocó automáticamente que dicho tipo quedase obsoleto. Lo que realmente cambió fue la naturaleza de las relaciones entre la carga y el soporte, el cerramiento y la estructura, en especial cuando se fue haciendo necesario levantar edificios mucho más altos, como los rascacielos, hacia finales del siglo. Y es que, en tales circunstancias, la construcción de fábrica sólo podía elevarse hasta que se convertía en un estorbo nada práctico, y por eso el hierro y el acero se fueron haciendo cargo cada vez más del verdadero trabajo. Paulatinamente, el esqueleto fue haciendo sentir su presencia en la forma general, en la composición de la fachada y en los esfuerzos tectónicos del edificio; pero no de manera directa, pues solía estar revestido con capas protectoras de ladrillo, piedra o terracota, que servían de protección contra el fuego, aislamiento y ornamento. El verdadero entramado estructural se ponía de manifiesto como una especie de armazón *visual* en el que la interacción entre los pilares,



los antepechos, las molduras, las láminas de vidrio, los dinteles y los arcos ofrecían una nueva estética.

Nada revela más claramente la lucha por conciliar la ingeniería y la arquitectura que los edificios comerciales realizados en el Medio Oeste norteamericano durante las dos últimas décadas del siglo XIX. El problema consistía en encontrar formas para todo un abanico de funciones mercantiles, desde el almacén hasta el edificio de oficinas en altura. Lo que se necesitaba eran edificios baratos y utilitarios que fuesen rápidos de construir, flexibles en su utilización y resistentes al fuego. Como los perímetros rectangulares debían rellenarse para aprovechar al máximo la superficie, y como los patios de luces eran un despilfarro, lo deseable era contar con amplias aberturas que permitiesen a la luz penetrar hasta lo más profundo de las manzanas. La disposición típica combinaba un armazón utilitario con ventanas de la anchura de las crujeas, ascensores agrupados y apartados y una retícula de soportes estructurales en planta. El esqueleto planteaba hastidiosos problemas de expresión arquitectónica.

¿Debía dejarse a la vista como dictaba la ingeniería?
 ¿Debía revestirse o decorarse con algún estilo histórico conciliador? ¿O debía interpretarse como un hecho cultural digno de tener una nueva expresión simbólica? La cuestión a debate era la adecuación. ¿Que aspecto se suponía que debían tener estos nuevos edificios y qué representaban realmente?

Aunque los rascacielos se habían convertido ya en un fenómeno general en los Estados Unidos a finales del siglo XIX, la primera proliferación importante de este tipo de edificio se dio en Chicago durante las décadas de 1880 y 1890. Chicago era la terminal principal, el centro neurálgico y el núcleo de distribución de la gran expansión ferroviaria hacia el oeste que se produjo desde mediados de siglo en adelante; era el diagrama del capitalismo en su forma más cruda y, tras el incendio de 1871, su emplazamiento plano junto al lago Michigan ofrecía una tabla rasa para el auge de la construcción rápida. En esencia, el rascacielos era un tipo de edificio de carácter administrativo, una expresión directa de la división del trabajo entre la gestión y la fabricación; formaba parte del mismo mundo al que pertenecían la máquina de escribir, el telégrafo, la luz eléctrica y los sistemas

mecánicos de calefacción, todo lo cual contribuyó a su propia viabilidad comercial. La presión para construir en altura derivó de la conveniencia de concentrar a todo el mundo en el *loop* central de la ciudad, una zona de sólo nueve manzanas de ancho y largo, delimitada por el río Chicago y los depósitos ferroviarios; pero también surgió del deseo de sacar el máximo beneficio de cada uno de los solares rectangulares de la retícula urbana. El cable de acero y el ascensor Otis permitieron que se hiciera realidad el edificio de oficinas en altura.

La incierta identidad del rascacielos aludía al problema mismo de la arquitectura moderna, y a la herencia de los dilemas norteamericanos con respecto a los valores relativos de las formas 'culturales', 'vernáculos' e 'industriales'. Después de todo, el país era una creación colonial: había importado los estilos europeos desde el comienzo, adaptándolos gradualmente para enfrentarse a las condiciones locales. A principios del siglo XIX, el clasicismo recibió el sello de aprobación para la nueva república por parte de Thomas Jefferson, y más tarde retornó con distintas apariencias. En las décadas siguientes, los Estados Unidos sufrieron algunas de las mismas crisis que Europa, en las que los historicismos grego, romano,

20 Perspectiva o vista de pájaro del distrito administrativo de Chicago, hacia 1898

21 Mapa de la ciudad de Nueva York, con la retícula de calles en la isla de Manhattan y el Central Park proyectado por Frederick Law Olmsted en la década de 1850

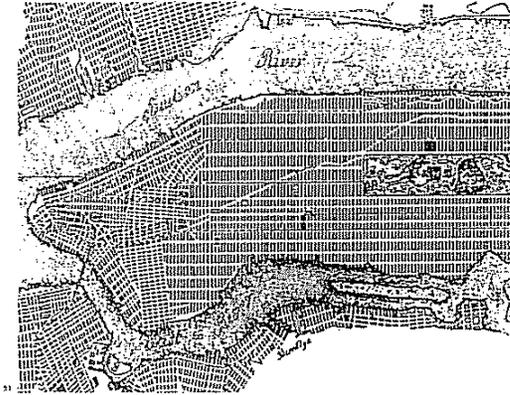


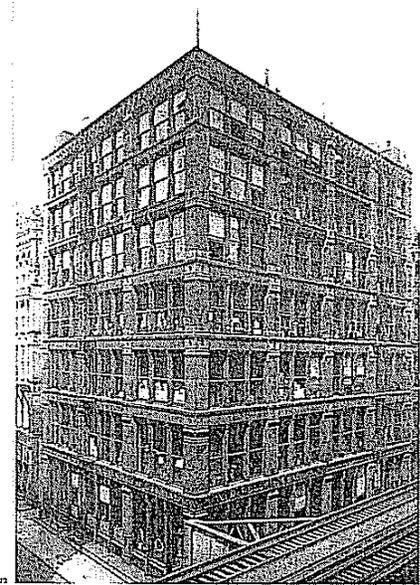
gótico y otros adoptaron un acento ligeramente diferente. Fue en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil cuando unos nuevos aires de integración e identidad nacional influyeron en las artes, resaltando la 'falsedad' de las imitaciones importadas. Los escritos de Horatio Greenough—que destacaban el oficio, la elegancia y la economía de los barcos—dieron expresión a un funcionalismo autóctono. Estos antidotos contra el historicismo caprichoso y el materialismo vulgar iban acompañados de otros signos de independencia cultural: en esas democráticas 'tierras vírgenes' de los parques urbanos de Frederick Law Olmsted—que invadían la retícula de la ciudad capitalista para hacerla más humana—y en la arquitectura de Henry Hobson Richardson se usaban modelos de la 'naturaleza' para civilizar la máquina.

Richardson era en sí mismo un caso especial: un arquitecto 'moderno' con sentido de lo antiguo, que era lo suficientemente abierto como para incluir la energía de la era del ferrocarril al tiempo que retornaba a los primeros principios de la tradición. Richardson trabajaba con atidas masas de ladrillo o piedra que cortaba con arcos, a las que pegaba torres y que remataba con cubiertas espectaculares. Sus superficies policromas, sus siluetas

románticas y sus dibujos ornamentales exaltaban la artesanía, mientras que el orden robusto de sus edificios trascendía las cuestiones de estilo personal para evocar las fuerzas sociales de una Norteamérica en transición desde las realidades rurales a las urbanas. Al haber estudiado en la Ecole des Beaux-Arts de París en la década de 1860, nunca perdió de vista la planta jerárquica ni la disciplina del croquis conceptual, una imagen interior que se dejaba sentir en cada parte y cada detalle. Pero sus fuentes eran medievales y vernáculos además de clásicas, y su 'sistema' podía ajustarse para afrontar una amplia gama de tareas en el nuevo paisaje cultural: desde iglesias y edificios comerciales situados en la ciudad, pasando por estaciones de ferrocarril y bibliotecas ubicadas en la periferia suburbana, hasta refugios rurales y casas de familias acomodadas localizadas en el campo. La arquitectura de Richardson estaba a caballo entre el Viejo Continente y el Nuevo Mundo, y recordaba tanto los valores elementales del románico francés como las formaciones rocosas del paisaje norteamericano: sus colosales semicírculos de piedra eran capaces de aludir a las ruedas enormes de las locomotoras o de estar en consonancia con los acueductos romanos. Sin pretensiones teóricas ni exhibiciones excesivas, Richardson abordó los dilemas decimonónicos relativos al fundamento del estilo y forjó una solución ecléctica en el sentido más profundo del término.

Richardson fue el primero de una serie de arquitectos orgullosamente 'norteamericanos' que incluyó a Louis Sullivan, John Wellborn Root y Frank Lloyd Wright; también colocó la piedra sobre la que descansaría la Escuela de Chicago. Y es que el estilo comercial viable sólo surgió cuando se descubrió un modo coherente de combinar la tradición escultórica de la construcción de fábrica con el entramado estructural entendido como esqueleto. Esto último quedaba bien representado por el primer edificio Lexter (1879), de William Le Baron Jenney, una solución estrictamente rectangular, despojada de adornos, que reflejaba la sensibilidad de un ingeniero de la Guerra Civil y que recurría a esa noción formulada por Viollet-le-Duc de una nueva arquitectura basada en la expresión directa de la estructura y el programa. Tal solución evitaba el aspecto recargado de las fachadas de fundición realizadas por James Bogardus y otros en Nueva York durante la década de 1850, y se concentraba en una austera estética rectangular de antepechos y pilares. Había una ligera reminiscencia de pilastras y una madera de cornisa, pero eso era todo lo lejos que se permitía llegar a la historia. Si había antecedentes, probablemente estaban en el ámbito de los proyectos de fábricas y factorías,

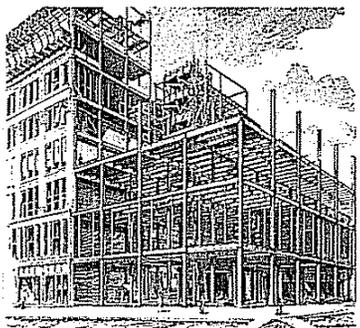




y equilibrio en tensión. Louis Sullivan describía el edificio en estos términos:

Cuadrado y marón, se alza, en sentido físico, como un monumento al comercio, al espíritu mercantil organizado, al poder y al progreso de la época, a la fortaleza y los recursos de la individualidad, y a la fuerza del carácter; espiritualmente representa el indicador de una mente lo suficientemente grande y valerosa como para afrontar estas cosas, dominarlas, assimilarlas y ponerlas de nuevo en acción, marcadas con el sello de una personalidad grande y poderosa; artísticamente representa el discurso de alguien que sabe bien como escoger las palabras, que tiene algo que decir y lo dice; y lo dice como el desahogo de una mente copiosa, directa, amplia y sencilla.

Richardson no sólo tenía algo que decir, sino que también tenía un lenguaje maduro con el que decirlo. El almacén Marshall Field se abría camino hacia la monumentalidad cívica en su escala de valores, al tiempo que se atenía a la rigurosa 'objetividad' de la construcción vernácula norteamericana; palaciego y señorial, evocaba, no obstante, la 'vitalidad de la ciudad en alza'; estaba a medio camino entre la era de la máquina y la era de la artesanía; entre el mundo del industrialismo y esas extensas tierras vírgenes del oeste, llenas de maternas primas, donde hacia poco Richardson había levantado el monumento Ames como un tosco montón de piedras para señalar el encuentro de las líneas férreas procedentes del este y el oeste. Pero si el edificio tenía en sí cierta grandiosidad continental, también estaba impregnado de un sentido clásico general; su antepasado decimonónico inmediato podría ser la biblioteca Sainte-Geneviève, de Labrousse, pero su genealogía a más largo plazo incluía seguramente los palacios de piedra con textura marrón del *quattrocento* florentino (construidos para una clase mercantil anterior), por no decir el tipo básico del acueducto romano (viene a la mente el Pont du Gard). Richardson se hallaba en este caso en el filo de la navaja entre la forma utilitaria y la representación simbólica.



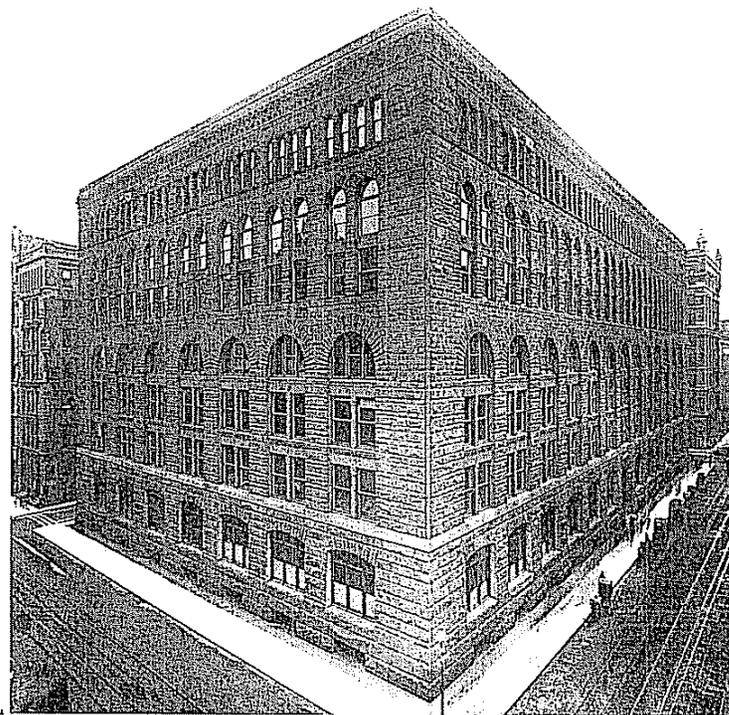
21 William Le Baron Jenney, primer edificio Leiter, Chicago, 1879

23 William Le Baron Jenney, la estructura de acero de los almacenes Fair, Chicago, de *Industrial Chicago*, 1891

24 Henry Hobson Richardson, almacén mayorista Marshall Field, Chicago, 1885-1887

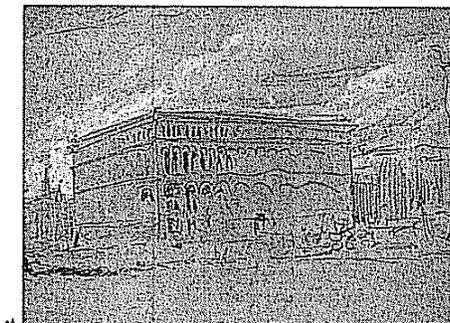
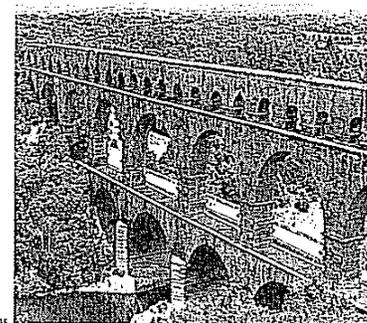
25 Pont du Gard, cerca de Nîmes (Francia), acueducto romano, siglo I d. C.

26 Henry Hobson Richardson, croquis preliminar para el almacén mayorista Marshall Field, 1885. Lápiz, lápices de colores y aguada sobre papel amarillo, realizado con blanco, 28,5 x 50,1 cm, biblioteca Houghton, Universidad de Harvard, Cambridge (Massachusetts)



o posiblemente en esa especie de contenidas composiciones de fundición realizadas en algunos almacenes y diseños de tiendas en Glasgow y Liverpool en la década de 1860.

La principal aportación de Richardson a la arquitectura comercial norteamericana fue el almacén mayorista Marshall Field, construido en Chicago entre 1885 y 1887. En él, las necesidades utilitarias de un gigantesco almacén de compras se sometieron a los rigores de una planta simétrica y jerárquica, y a una idea escultórica dominante. La construcción interior seguía la del típico edificio con ascensor -con columnas de fundición que sostenían los pisos y la cubierta, y vigas de hierro torzado que ampliaban las luces estructurales-, pero el exterior estaba hecho con muros de carga de piedra arenisca que apoyaban en un tosco basamento de granito. El bloque en su conjunto se trataba como un único monolito en el que se recortaba una majestuosa hilera de arcos. La combinación de un armazón exterior de fábrica y 'estantes' interiores de torzados se expresaba hábilmente en los antepechos y líneas horizontales del sistema de fenestration. Dos tecnologías e ideas constructivas completamente diferentes (los arcos de piedra y la estructura metálica adintelada, un sistema viejo y otro nuevo) alcanzaban un punto de coexistencia



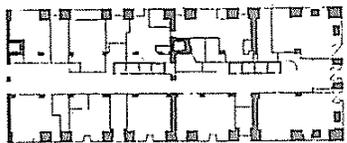
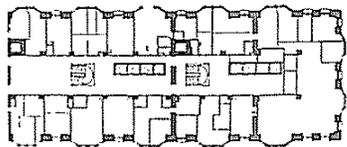


en la cabeza como fundamento de este proyecto, y que lo levantaría todo sin un solo ornamento».

Root estaba decidido a ver más allá de los hechos fugaces de la ciudad capitalista hasta llegar a un ámbito de valores más elevados, y hablaba de los «ideales de la vida comercial moderna: sencillez, estabilidad, amplitud, dignidad», y de la necesidad de que los rascacielos transmitiesen «a través de su masa y proporción [...] en cierto sentido amplio y elemental, una idea de las grandes fuerzas estables y preservadoras de la civilización moderna». Root entendía perfectamente las importantes implicaciones de lo que él y sus colegas de Chicago estaban haciendo. En respuesta a las condiciones sin precedentes de los Estados Unidos, estaban realizando una arquitectura que era nitidamente moderna, pero que se basaba en los principios fundamentales:

En los Estados Unidos estamos libres de tradiciones artísticas. Nuestra libertad engendra libertinaje, es cierto. Hacemos cosas horribles; creamos obras de arquitectura tremendamente malas; probamos a hacer experimentos en bruto que acaban en desastres. Pero en algún punto de esta masa de energías incontroladas reside el principio de la vida. Se está desarrollando y perfeccionando un nuevo espíritu de la belleza, e incluso ahora sus primeros logros están empezando a deleitarnos. Esto no es algo viejo remozado, es nuevo; proviene del pasado, pero no está atado a él; estudia las tradiciones, pero no está esclavizado por ellas. Comparemos lo mejor de nuestra arquitectura reciente -alguno de los proyectos de Richardson, por ejemplo- con los edificios más pretenciosos levantados últimamente en Europa. En las obras norteamericanas encontramos la fuerza y la adecuación, así como cierta espontaneidad y frescura [...].

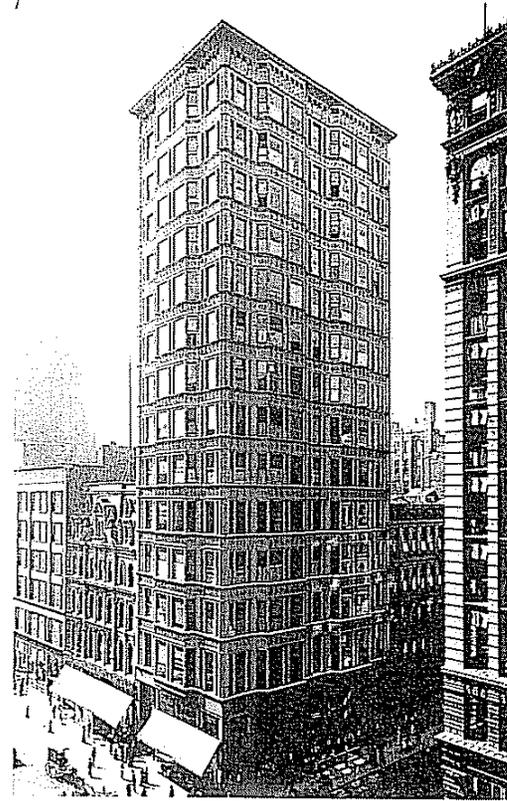
Con el edificio Reliance (1890-1894), obra de Burnham y Root con Charles Atwood como principal responsable del proyecto, la estructura de acero se liberó completamente de las tradiciones de la construcción de fábrica y abrió un mundo enteramente nuevo de transparencia delicada y planos reflectantes. El mirador (*bay window*), un rasgo distintivo tanto de los bloques comerciales como de las viviendas, se convirtió en un objeto por derecho propio, una membrana perforada con los lados facetados para mejorar la ventilación, un vidrio central fijo para la iluminación y esbeltas paterluces verticales (un tipo conocido como 'ventana de Chicago'). Los antepechos estaban recubiertos de terracota de color claro y se disponían de modo que se leían como bandas horizontales continuas. La imagen de conjunto era un armazón aparentemente ingravido que flotaba por encima de un impreciso basamento, con una fina losa rematando la parte superior de la composición. Como era habitual, el proyecto tenía sus raíces en consideraciones prácticas como la máxima entrada de luz y el incremento de espacio de oficinas logrado al hacer volar los vanos con respecto a



29 John Wellborn Root y Daniel Burnham, edificio Monadnock, Chicago, 1884-1891

30 Edificio Monadnock, planta tipo y planta baja

31 Burnham y Root (principal proyectista: Charles Atwood), edificio Reliance, Chicago, 1890-1894



los forjados. El edificio Reliance era una drástica simplificación de algunas de las ideas de fachada expresadas en el edificio Tacoma (1887-1888), de William Holabird y Martin Roche, un gran adelanto desde el punto de vista técnico, pues las fachadas colgaban de la estructura metálica como una especie de 'muro cortina'. Igualmente, el Reliance parecía confirmar una vez más algunas de las posibilidades estéticas de la construcción de esqueleto, anunciadas ya en edificios anteriores como el Crystal Palace: repetición ordenada, ligereza y una malla de acentos visuales. Es comprensible que Giedion lo considerase como un 'verdadero antepasado' de los edificios transparentes de la década de 1920, como los proyectos utópicos de Mies van der Rohe o Le Corbusier para rascacielos de vidrio.

Sin embargo, hay que decir que los sentimientos eran completamente distintos: la Escuela de Chicago rara vez anticipó el contenido social radical del posterior movimiento moderno europeo.

Aparte de Root, Louis Sullivan era el más inclinado a la teoría de los arquitectos de Chicago, y en un ensayo publicado en 1896, titulado 'El edificio de oficinas en altura desde el punto de vista artístico', esbozó sus ideas sobre el rascacielos. Estas reflexiones se basaban en los descubrimientos hechos en dos de sus edificios, el Wainwright en St. Louis (Misuri), de 1890-1891, y el Guaranty en Buffalo (Nueva York), de 1894-1895 (ambos proyectados con Adler), y tenían el carácter de explicaciones a posteriori. Para Sullivan, el rascacielos era el producto inevitable de las fuerzas sociales y tecnológicas, un tipo verdaderamente nuevo en busca de su morfología apropiada. Armado con ideas derivadas de Viollet-le-Duc, Semper, Greenough y otros, Sullivan solía observar la situación en términos 'orgánicos', lo que significaba que la función debía tener una identidad inherente y específica en la lucha por lograr una expresión directa y honrada; describía los elementos del problema de un modo pragmático (una porción inferior para las tiendas y la entrada, una entreplanta, un apilamiento repetitivo de oficinas, un espacio para la maquinaria de los ascensores en lo alto, un núcleo para la circulación vertical y un entramado para la estructura) y decidió que esta disposición funcional conducía 'naturalmente' a una división tripartita de basamento, cuerpo intermedio y remate. Más allá de la función estaba la expresión, y Sullivan decidió que el rascacielos debiera tener un énfasis *vertical*:

Debemos ahora prestar atención a la voz imperativa de la emoción. Esta nos pregunta: ¿cuál es la característica principal del edificio de oficinas en altura? E inmediatamente respondemos: es elevado. [...] Debe ser alto, hasta la última pulgada debe ser alto. La fuerza y el poder de la altura deben existir en él; la gloria y el orgullo de la exaltación deben existir en él. Debe ser todo él una cosa orgullosa que se eleva, que se alza en el más puro regocijo de ser de abajo arriba una unidad sin una sola línea dividida [...].

Los pasos que en la argumentación llevan de la función y la estructura a la idea y la expresión indican un avance que va desde una definición 'racionalista' del cometido hasta una interpretación 'simbólica', con un estilo que recuerda las observaciones de Semper sobre el modo en que las construcciones utilitarias se elevaban al nivel del arte en épocas pasadas. Sullivan no vacilaba en acentuar o negar la estructura 'objetiva' para que encajase en sus instintos escultóricos, y en el edificio Wainwright, por ejemplo, uno de cada dos pilares del fuste de oficinas era redundante desde el punto de vista estructural. Es más, pese al rechazo

verdaderamente antropomórfico. El ornamento vegetal y los redondeles perforados en la cúspide de cada vano enfatizaban el carácter de crecimiento y representaban la maquinaria de los ascensores y los conductos en la anatomía real del edificio. Había un cambio que iba de la noción de mecanismo a la idea del edificio en altura como un organismo vivo cuyo peso, presión, tensión y resistencia podían experimentarse por empatía de un modo directo y casi lúcido.

Los arquitectos de la Escuela de Chicago prestaban atención a la forma de cada rascacielos en particular, pero pensaban relativamente poco en la forma de la ciudad de los rascacielos, con sus calles ruidosas, contaminadas y cada vez más cavernosas, su falta de servicios cívicos y su curiosa impresión general de ser una repetición infinita de rectángulos mudos. El dilema de la ciudad industrial como un todo no era tan disunto al de cada edificio concreto: ¿en qué punto las fuerzas del liberalismo deberían quedar domeñadas por las consideraciones estéticas? Con todo, el nuevo paisaje urbano geométrico tenía una extraña presencia propia; al igual que la retícula del paisaje norteamericano y la de la ciudad norteamericana, era un recordatorio de que los Estados Unidos eran un invento de la Ilustración, una proyección del racionalismo y también del pragmatismo: un fenómeno de una atrevida abstracción. Justo antes de la entrada del nuevo siglo, el novelista francés Paul Bourget describía con estas palabras la ciudad de los rascacielos del Nuevo Mundo:

En un momento, a nuestro alrededor sólo hay 'edificios' que escalan el cielo con sus dieciocho, sus veinte plantas. El arquitecto que los ha construido, o más bien que los ha urdido, ha renunciado a columnatas, molduras y embellecimientos clásicos; ha aceptado con franqueza las condiciones impuestas por el especulador, multiplicando tantas veces como haya sido posible el valor de cada centímetro de suelo en la base al multiplicar las supuestas oficinas. Es un problema capaz de interesar tan sólo a un ingeniero, podríamos suponer. Nada de eso. La simple fuerza de la necesidad es un principio tal de la belleza, y estos edificios revelan tan llamativamente esa necesidad, que al contemplarlos experimentamos una emoción singular. El dibujo parece aquí una nueva clase de arte, un arte de la democracia, hecho por la multitud y para la multitud, un arte de la ciencia en el que las certezas de las leyes naturales confieren a lo que en apariencia son los más desentendidos atrevimientos la tranquilidad de las figuras geométricas.

En 1893 tuvo lugar la Exposición Universal Colombina o Feria Mundial de Chicago. La mayoría de las construcciones se proyectaron en un grandilocuente estilo clásico, francamente *beaux-arts*, una versión popular de la moda francesa del Segundo Imperio. Todos ellos revelaban el gran impacto del gusto parisiense en los estamentos

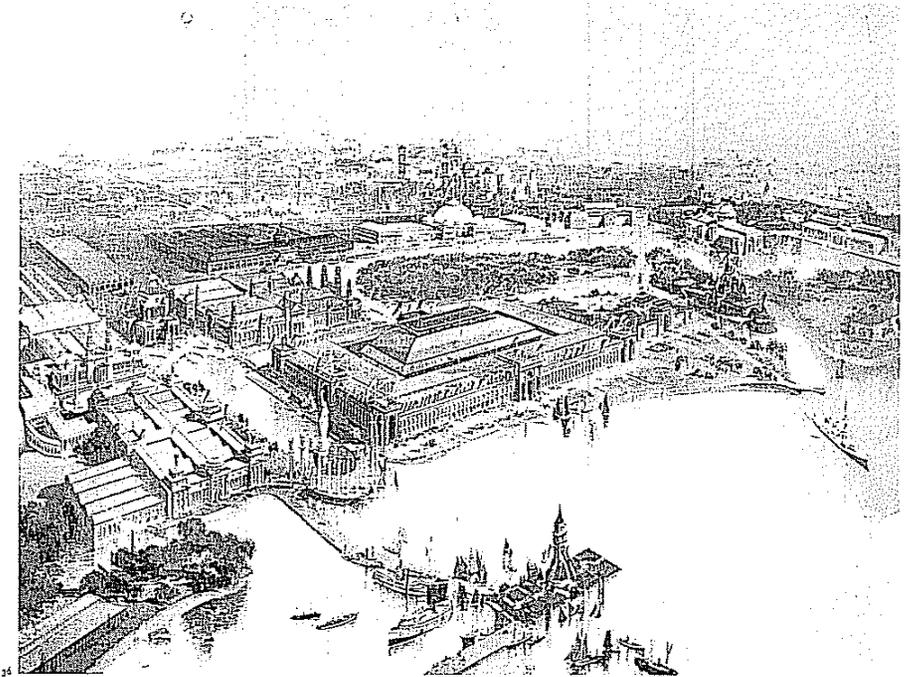
dirigentes de la arquitectura norteamericana y en el público en general. La 'Ciudad Blanca' introdujo también un nuevo modelo de urbanismo que combinaba ejes, bulevares, puntos focales y toda la colección de la retórica clásica para los espacios cívicos y las instituciones públicas. Louis Sullivan proyectó el edificio de Transportes de la Feria en un estilo contenido pero ceremonioso, con un portal de arquivoltas doradas inspirado en fuentes tan 'exóticas' como las entradas abasies y las cúpulas mogolas; pero iba a resultar cada vez más obvio que los ideales que él defendía quedarían confinados al Medio Oeste norteamericano o bien a los ámbitos de la construcción comercial o de la pequeña escala. Los arquitectos de la Escuela de Chicago se vieron en la Feria ante un conjunto disunto de prescripciones que prometían una urbanidad y un embellecimiento 'instantáneos': un clasicismo de escayola que supuestamente 'civilizaría' la máquina.

El futuro inmediato de los edificios cívicos correspondió a los arquitectos más 'eruditos', como McKim, Mead & White, Richard Morris Hunt, Cass Gilbert o Daniel Burnham (quien nadaba en varias aguas). Las propias dotes de Sullivan para lograr la monumentalidad quedaron restringidas a varias tumbas construidas en la década de 1890 (Wainwright, Getty, etcétera) y a pequeñas sedes urbanas de bancos en el Medio Oeste rural durante las dos primeras décadas del siglo XX; en todo ello reveló una prodigiosa capacidad para hundir referencias de diversas culturas (incluyendo la islámica en el caso de las tumbas) en una especie de gramática universal. Entre tanto, su proyecto para los almacenes Schlesinger Mayer (más tarde Carson Pirie Scott),



35 Louis Sullivan, almacenes Carson Pirie Scott, Chicago, 1897-1904

36 Feria Mundial de Chicago, 1893, estamento de la época

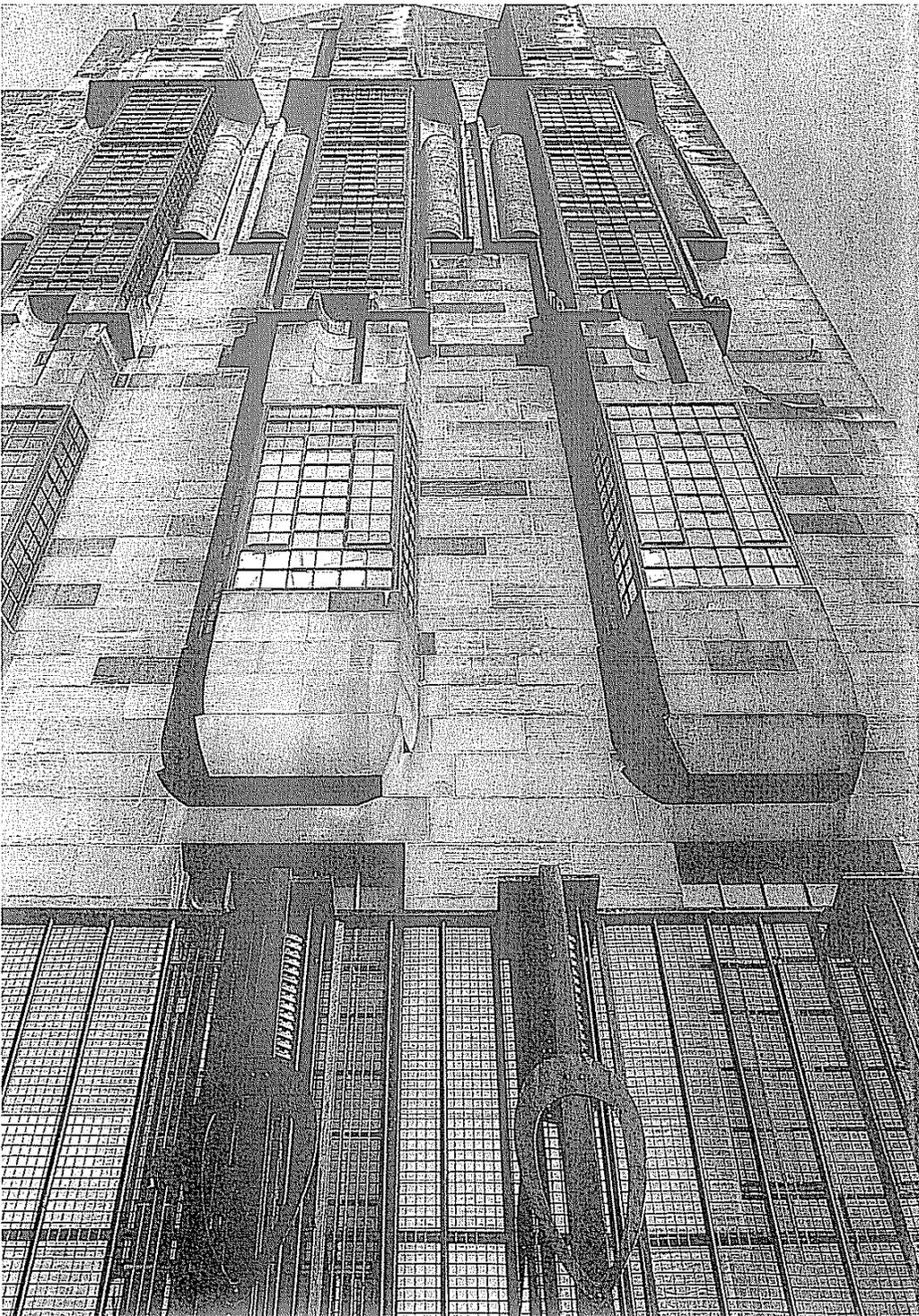


34

construidos en Chicago entre 1899 y 1904, reveló que estaba a la altura de sus facultades. En este caso se dotó a la estructura de un énfasis notablemente horizontal, con sutiles variaciones en la altura de los vanos, que daban vitalidad a la forma general. Pero este fue el último encargo importante de Sullivan en Chicago. En los años siguientes se fue retrayendo más y más en el mundo hermético de sus elaborados ornamentos, un microcosmos de temas panteístas y cósmicos. La sociedad industrial norteamericana parecía tener cada vez menos sitio para el 'culto a una vida más elevada' de este artista.

El Chicago de finales del siglo XIX puso de manifiesto con una crudeza diagramática las fuerzas fundamentales y los componentes típicos de la ciudad capitalista en la era del vapor y del acero; también planeó los problemas genéricos y las contradicciones culturales del rascacielos como tipo, e identificó varias soluciones posibles. En realidad, el rascacielos era parte de un sistema más amplio que incluía los ferrocarriles a cierta distancia y la periferia suburbana

(*suburb*) más cerca. Y es que la atmósfera pastoral y el romántico espíritu doméstico del mundo de clase media situado al final de las líneas de tranvías era la 'contraforma' esencial de la ciudad administrativa de los negocios, con su severo entorno de retículas rectangulares. Aunque los términos podían cambiar y las definiciones formales podían variar, el rascacielos desempeñaría en adelante un papel protagonista en la mayoría de las incipientes ciudades industriales, incluso en las imágenes utópicas que trataban de enderezar esas ciudades. Gracias a una feliz coincidencia de circunstancias y talentos, Chicago fue terreno abonado para una nueva síntesis de la tecnología y la forma. Aquí y allá, las crudas condiciones y el equipamiento estandarizado del capitalismo se transformaron en obras arquitectónicas de elevada intensidad poética. Enfrentándose cara a cara con las realidades industriales, y reflexionando sobre la esencia de su arte, los arquitectos de Chicago pusieron los cimientos fundamentales para un ideal más universal: el de una arquitectura moderna.



3 la búsqueda de nuevas formas y el problema del ornamento

... se han de modificar
las bases en las que se
apoyan las opiniones,
predominantes en
la actualidad, sobre
la arquitectura y se
ha de imponer el
reconocimiento de que
el único punto de partida
de nuestra actividad
artística sólo puede ser
la vida moderna.
Otto Wagner, 1895

37 Charles Rennie
Mackintosh, Escuela
de Arte de Glasgow,
1897-1909, ala de la
biblioteca, hacia 1908

Hay un antiguo debate en la historia de la arquitectura con respecto a la primacía relativa de las invenciones formales y estructurales. Por un lado están quienes ven las revoluciones importantes en el estilo como resultado directo de los nuevos materiales o métodos constructivos; por otro lado están quienes argumentan que los cambios en la visión del mundo o en la intención estética adaptan las técnicas a sus propósitos expresivos. En lo que concierne a la aparición de la arquitectura moderna, hay algo de verdad en ambas posturas, aunque el capítulo anterior debería bastar para advertirnos de los peligros del determinismo. La estructura de hierro o acero y el programa comercial apuntaban en unas direcciones más que en otras, pero la Escuela de Chicago alcanzó sus resultados porque había también arquitectos que podían considerar esos simples datos como algo relevante para la búsqueda de una nueva arquitectura. Y tampoco deberíamos olvidar que dos de las mejores obras del periodo (el almacén Marshall Field y el edificio Monadnock) se realizaron con unos medios estructurales relativamente conservadores.

Las condiciones económicas y culturales que hicieron posible que ocurriese todo esto en el Medio Oeste norteamericano no tenían un equivalente directo en Europa, pero había algunas áreas de superposición. Las bases pioneras de la arquitectura moderna tomaron varios caminos, pero todas compartían su repulsión por las reutilizaciones endebles y arbitrarias del pasado, y por las formas culturales agotadas. Ya en 1873, Friedrich Nietzsche había escrito en un ensayo, 'El uso y abuso de la historia', acerca de necesidad que tenía Europa de deshacerse de su bagaje histórico y liberar así su reprimido potencial interno. Repetidas veces, en los años en torno a 1900, nos encontramos el tema de la renovación tras un periodo de supuesta corrupción y decadencia; repetidas veces oímos ese grito vivificador de que está surgiendo un hombre nuevo y moderno cuyo carácter es perfectamente intuido por alguna vanguardia. Así pues, al componer los fragmentos del mundo arquitectónico anterior a la I Guerra Mundial para formar un cuadro mayor, es esencial compensar los contextos locales y las intenciones individuales de los arquitectos con sus contribuciones fragmentarias a una nueva tradición. Hemos de enfrentarnos aquí no con una simple trayectoria evolutiva, sino con los inciertos fundamentos de un rudimentario consenso posterior.

Puesto que el énfasis está en las formas y no sólo en las ideas o las técnicas, parece razonable concentrarse a continuación en el Art Nouveau y coincidir, por tanto, con las afirmaciones de Hitchcock de que «retrocedió el primer

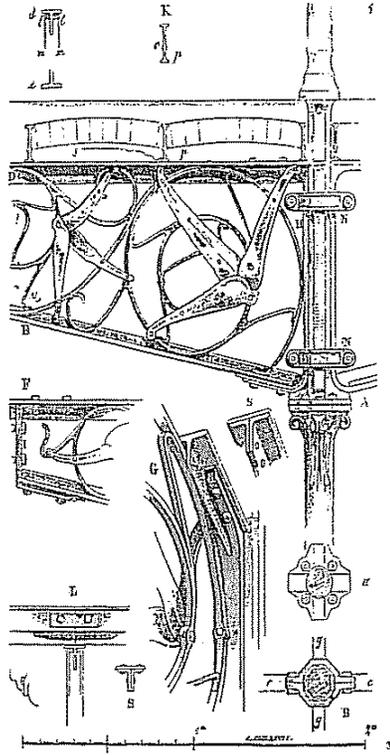
programa internacional para una renovación básica de la arquitectura que de hecho el siglo XIX se había propuesto realizar» y que «el Art Nouveau es, sin duda, la primera etapa de la arquitectura moderna europea, si por arquitectura moderna entendemos antes que nada el rechazo total del historicismo». Pero si los artistas del Art Nouveau rechazaban el historicismo, no podían renegar por completo de la tradición, pues incluso el intento creador de producir nuevas formas se servirá, en cierto grado, de las antiguas. En realidad, lo que con frecuencia se quiere decir cuando se afirma que tal y tal movimiento eran 'nuevos' era que su fidelidad a las tradiciones recientes y cercanas la habían traspasado a otras más remotas en el espacio o en el tiempo.

Incluso así es posible distinguir entre las innovaciones que amplían las premisas de una tradición preexistente, y las rupturas más drásticas. El Art Nouveau fue de este segundo género y encarna una fuerte reacción en contra del clasicismo *beaux-arts* extensamente practicado en las décadas de 1870 y 1880. En lugar de la pesada monumentalidad, proponía novedosas creaciones que aprovechaban la ligereza y espacialidad propiciadas por la construcción de vidrio y metal, y que extraían su inspiración de la naturaleza. Como tal, fue un paso importante hacia la emancipación intelectual y estilística de la arquitectura moderna. Sin embargo, el camino que llevó desde las abstracciones curvas y las esbeltas formas vegetales en metal del Art Nouveau hasta las geometrías rectangulares, blancas y desnudas, de los años 1920 no fue sencillo ni directo.

En la arquitectura, la fase más creativa del Art Nouveau abarcó desde 1893 hasta 1905 aproximadamente, algo más de una década. Los comienzos del estilo han sido diversamente fechados. Podría decirse que surgió primero en las artes gráficas y decorativas. Pevsner afirmaba que su inicio se había producido a principios de la década de 1880 en Inglaterra.

Si la curva larga, delicada y evocadora del tallo de un lirio, de la antena de un insecto, del filamento de un capullo o, en ocasiones, de una llama esbelta; si la curva ondulante y fluida que, entrelazándose con otras, brota desde los troncos y cubre asimétricamente todas las superficies aprovechables puede considerarse el *leitmotiv* del Art Nouveau, entonces la primera obra del Art Nouveau que puede señalarse es la cubierta del libro de Arthur H. Mackmurdo sobre las iglesias londinenses de Wren, publicado en 1883.

Desde luego, esto se dice con un conocimiento retrospectivo: el diseño de Mackmurdo se habría minimizado como un incidente sin importancia derivado de ciertos arabescos de los prerrafaelistas, de los trazados lineales de William Blake y de la fascinación por las formas

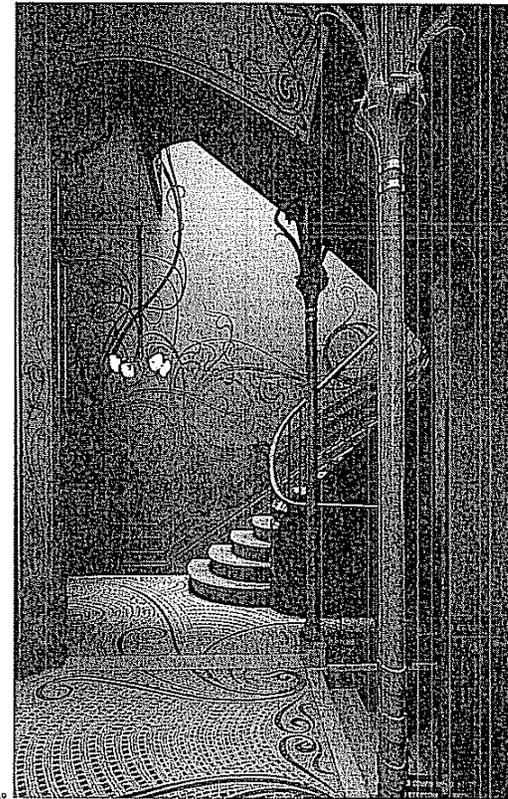


naturales de John Ruskin, si no hubiese habido posteriormente una mayor complacencia en las cualidades formales que perfila Pevsner. Hay muy pocas pruebas de que el diseño de Mackmurdo fuese el inicio de una secuencia; más bien fue una manifestación temprana de un amplio cambio en la sensibilidad durante la década de 1880, sentido también en ejemplos tan diversos como los diseños ornamentales de Louis Sullivan, Antoni Gaudí y William Burges, los dibujos melancólicos y eróticos de Aubrey Beardsley, y las pinturas simbolistas de Paul Gauguin y Maurice Denis. La consolidación no se produjo hasta principios de la década de 1890, especialmente en Bruselas, en la obra de Fernand Khnopff, Jan Toorop y un grupo de pintores conocidos como 'Les Vingt', y en la arquitectura de Victor Horta, que parecía un equivalente tridimensional de la inventiva lineal y bidimensional de los pintores.

38 Eugène Viollet-le-Duc, propuesta para una ménsula de hierro forjado, de *Entretiens sur l'architecture*, 1843-1873

39 Aubrey Beardsley, *El cocador de Solomé II*, 1894. Dibujo, 22,2 x 16 cm. British Museum, Londres

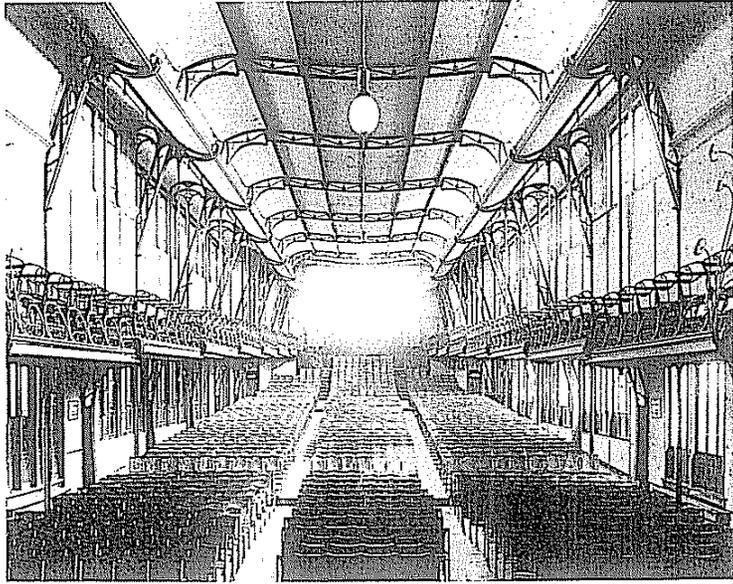
40 Victor Horta, mansión Tassel, Bruselas, 1892-1893



Tan revolucionario parece en retrospectiva el adelanto de Horta que resulta irritante que se conozca tan poco de su desarrollo anterior. Horta nació en Gante, estudió arte y arquitectura en la academia local, trabajó en el estudio de un arquitecto de nombre Jules Debuysson en París, entro en la *École des Beaux-Arts* de Bruselas y después llegó a ser delineante de un arquitecto neoclásico de poca importancia, Alphonse Balat. A mediados de la década de 1880 proyectó en Bruselas unas cuantas casas poco interesantes. Lo siguiente que tenemos es el *hôtel* o 'mansión' Tassel, de 1892-1893, una obra que muestra una absoluta seguridad, extraordinaria por su síntesis de arquitectura y artes decorativas y por su formulación de unos nuevos principios formales.

Estos principios no eran evidentes en la fachada—algo desnuda, con un volumen central curvado, un uso contenido de la fábrica de piedra y la discreta introducción de una viga de hierro a la vista—, sino en el amplio espacio de la caja de escaleras. Las principales innovaciones residían en la expresión sincera de la estructura metálica y en la ornamentación a modo de zarcillos que se transformaban gradualmente en las figuras vegetales de las barandillas, los papeles pintados de las paredes y los mosaicos del suelo. El énfasis en el uso directo de un material moderno e incluso la inspiración en las formas naturales para los ornamentos metálicos recuerdan los experimentos en hierro de Viollet-le-Duc, mientras que la expresión de los electos de crecimiento y tensión traen a la mente el interés coetáneo por la 'empatía', y la fascinación por las analogías orgánicas. Evidentemente, Horta conocía los diseños de papeles pintados de C.F.A. Voysey y quizás incluso *The Grammar of Ornament* (1856) de Owen Jones; en todo caso, debe haber sentido un gran aprecio por las formas naturales, combinado con una frescura y un exotismo deliberados. De este modo, la primera formulación madura del nuevo estilo era una síntesis de la inspiración formal de las Arts and Crafts inglesas, del énfasis estructural del racionalismo francés, y de las figuras y estructuras abstractas de la naturaleza.

Horta amplió su estilo en otros cuantos proyectos para mansiones urbanas en Bruselas durante la década de 1890. Estas casas evocaban sutilmente un mundo introspectivo, creando escenarios para una clientela fin de siglo, urbana y acomodada que podía permitirse el capricho de unos gustos exóticos y un delicado esteticismo. Los instrumentos para crear este ambiente eran las espaciosas cajas de escaleras y las largas vistas interiores a través de los comedores y hacia los invernales; los ricos contrastes de las vidrieras de colores, los tejidos de seda, el oro, el bronce



41 Victor Horta, Casa del Pueblo, Bruselas, 1896-1899, auditorio

42 Mobiliario diseñado por Henry van de Velde para su propia casa en Uccle, cerca de Bruselas, 1895. El bordado de la pared, los ángulos hacen guardia, también había sido diseñado por Van de Velde, 1893

y el metal a la vista; y las formas vegetales de un carácter vagamente decadente. Sin embargo, los edificios de Horta nunca cayeron en la mera teatralidad; había siempre un tenso orden formal subyacente; y la secuencia de los espacios desde los vestíbulos, a través de las escaleras y sobre las galerías estaba estrechamente orquestada. En la mansión Solvay (1895-1900), su estilo recién descubierto se llevó con éxito hasta sus últimas consecuencias en todos los aspectos del proyecto, incluyendo la conexión de los volúmenes interiores y el tratamiento de la fachada, en donde se desplegaba una ornamentación adecuadamente lineal.

Aunque Horta capto claramente el significado del modo de vida de sus fastuosos clientes, sus preocupaciones sociales y su ámbito de expresión no se limitó a esta clase social. Esto queda claro gracias al proyecto de la Maison du Peuple (1896-1899), también en Bruselas, construida como 'Casa del Pueblo' del Partido Socialista belga. El solar era difícil y se extendía sobre un segmento de un espacio urbano circular y, en parte, a lo largo de dos calles radiales. La fachada combinaba curvas cóncavas y convexas, y la entrada principal estaba situada en uno de los cortos salientes convexas. La expresión visible

del esqueleto de hierro era todo lo 'radical' que podían ser los rascacielos coetáneos proyectados por Sullivan en Chicago (en los que la estructura solía estar embebida en un revestimiento de fábrica, en ladrillo o en una lunda de terracota). En parte, este tratamiento se inspiraba sin duda en las anteriores estructuras de los ingenieros en el siglo XIX, como las cubiertas de las estaciones y los edificios de exposiciones, pero la elección de los materiales y el énfasis en la iluminación de los interiores mediante cerramientos de vidrio parecían tener alusiones morales relativas a la propia institución:

«... Era un encargo interesante, como esguisado comprendí: construir un palacio que no debía ser un palacio sino una 'casa' cuyo cargo hujoso sería la luz y el aire que habían faltado durante tanto tiempo en los barrios degradados de la clase trabajadora [...]».

La integración de los materiales, la estructura y las intenciones expresivas eran incluso más afortunadas en el interior, especialmente en el auditorio principal de la parte alta del edificio, en el que la cubierta estaba formada por una especie de sistema de cercha gótica en acero. Las paredes laterales y las ventanas quedaban reducidas a ligeras pantallas de relleno, y el efecto del conjunto era una unidad orgánica en la que la ornamentación y la

acentuación visual de la estructura real actuaban íntimamente unidas. Los techos estaban ingeniosamente ondulados para controlar la reverberación, y una galería doble, colgada de las armaduras de la cubierta, se usaba para contener los conductos de la calefacción. De este modo, pese a su carácter fantástico, este espacio de 'sitio' estaba fuertemente condicionado por exigencias prácticas. Como exclamaba el propio arquitecto, parafraseando a un observador:

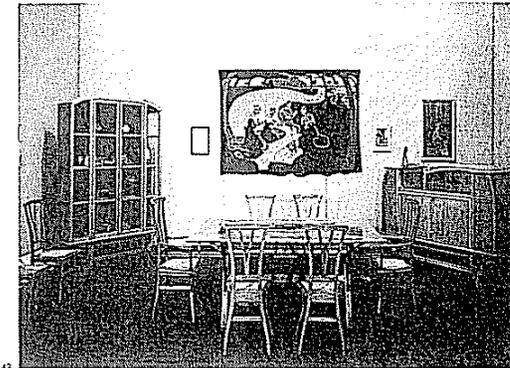
«Qué fantástico es este arquitecto; se empeña en poner sus líneas y curvas alternadas, pero realmente es un 'maestro' en ellas [...] pero estoy indignado: «¡Usted, majadero! ¡No ve que todo se ha pensado a partir de la arquitectura entendida como construcción, fiel al programa hasta rayar en el sacrilegio?»

La experimentación de Horta con el hierro y el acero continuó en otro proyecto de gran escala también en Bruselas, los almacenes A.L. Innovation, de 1901, en donde estos materiales se escogieron por su capacidad para salvar grandes luces interiores y formar huecos amplios. Nuevamente se trascendían las consideraciones prácticas en una composición de fachada en la que las delicadas pantallas y las grandes lunas de vidrio proporcionaban una imagen de futuro a un tipo de edificio relativamente nuevo. Hay que volver a Chicago para encontrar algo equivalente a esta sinceridad de expresión, y probablemente al trabajo de Louis Sullivan en particular (por ejemplo, los grandes almacenes Carson Pirie Scott, casi coetáneos). Sin embargo, en el ejemplo europeo no existe la misma sensación de la estructura entendida como un producto normativo y casi vernáculo, y tampoco la disciplina clásica subyacente. El edificio de Horta tiene más el aspecto de

un deliberado gesto personal, incluso el de un manifiesto. Al menos en Bélgica, el Art Nouveau podía percibirse como una creación prácticamente nacional, por no decir flamenca, y, por tanto, como una expresión cultural de su independencia con respecto al dominio de los modelos *beaux-arts* franceses.

Horta continuó trabajando en Bruselas durante otros treinta años, pero rara vez consiguió la frescura de sus primeros experimentos. Otro artista belga que iba a continuar la moda recién encontrada hasta bien entrado el siglo XX fue Henry van de Velde, quien parece haber tenido una mentalidad más teórica que Horta y haber prestado atención a una variedad más amplia de actividades. Hijo de un farmacéutico de Amberes, Van de Velde se hizo pintor y estuvo muy influido por los impresionistas, las imágenes sociales y realistas de Millet y finalmente por las pinturas de Gauguin. En la década de 1890 creció su interés por los oficios, bajo el impacto de las enseñanzas teóricas de William Morris, y se dedicó a las artes aplicadas. Si Viollet-le-Duc fue importante para una de las ramas del Art Nouveau por haber fomentado la idea de un nuevo estilo basado en la expresión y en la acentuación de las posibilidades constructivas de los nuevos materiales como el hierro, Morris fue crucial como otro de los precursores al haber expresado el ideal de la calidad estética y moral en todos los objetos de uso cotidiano. A su debido tiempo, uno de los propósitos de los diseñadores del Art Nouveau (que se aprecia ya en las casas de Horta) sería 'la obra de arte total' en la que cualquier detalle, hasta el último accesorio de iluminación, poseería el mismo carácter que el edificio completo.

En 1894-1895, Van de Velde proyectó una casa para su propia familia en Uccle, cerca de Bruselas, para la que se creó un mobiliario específico. Sus diseños de sillas manifestaban el interés por la estructura expresiva y orgánica; se pretendía que unas fuerzas dinámicas realizasen las funciones de los diversos componentes, dando a las sillas un carácter conscientemente animado y antropomórfico. Van de Velde hacía una distinción entre la 'ornamentación' y el 'ornamento', siendo la primera algo aplicado y el segundo un medio de revelar con sinceridad las fuerzas estructurales internas o la identidad funcional de una forma. Este interés por la expresión sincera de la estructura y la función le condujo, en su interior de la barbería Haby en Berlín (1901), a dejar a la vista cañerías de agua, conducciones de gas y tubos eléctricos. Van de Velde admiraba lo que la máquina podía hacer en la producción en serie, con tal que se mantuviese un rígido control sobre la calidad por parte del artesano que había diseñado el



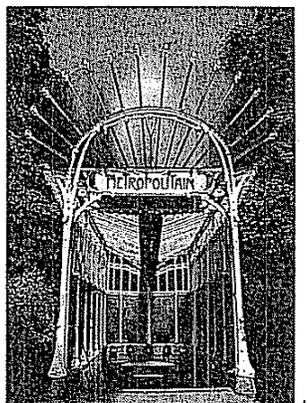
43

prototipo; entendía que, si se quería evitar la banalidad, siempre debía existir un elemento artístico subjetivo. El crítico francés Edmond de Goncourt acuñó el término 'estilo yate' al juzgar los diseños de Van de Velde cuando se conocieron por vez primera en París; y el artista alegó que sus medios eran:

[...] los mismos que se usaban en las etapas iniciales de las artes y los oficios populares. Es solamente porque comprendo y me maravillo de lo sencilla, coherente y bellamente que están contruidos un barco, un arma, un coche o una carretilla por lo que mi trabajo es capaz de agradar a los pocos racionalistas que quedan [...] siguiendo resuelta e incondicionalmente la lógica funcional de un artículo y siendo abiertamente honrado con los materiales empleados [...].

Van de Velde era socialista y tenía la esperanza de que la producción industrial en serie de sus objetos podría hacer que la calidad visual fuese accesible a las grandes masas; sin embargo, sus formulaciones de índole arquitectónica quedaron confinadas a un círculo bastante reservado de clientes. En el Teatro de Colonia de 1914, trató de crear su versión de un edificio comunitario que exaltase los valores sociales ampliamente establecidos. Pero su *Gesamtkunstwerk* ('obra de arte total') siguió siendo propia de una élite cultivada.

El Art Nouveau no siempre quedó como la reservada creación de una vanguardia. De hecho, el estilo se popularizó rápidamente en el diseño gráfico e industrial, en la cristalería, el mobiliario, la joyería e incluso en la vestimenta. La rápida difusión de estas ideas se vio estimulada por la aparición de publicaciones periódicas como *The Studio*, que causaron un gran impacto en la moda; y también por las iniciativas comerciales pioneras de personas como Samuel Bing, quien abrió una tienda de arte moderno llamada Salon de L'Art Nouveau en la Rue de Provence de París en 1895. Bing y el crítico de arte alemán Julius Meier-Graefe habían descubierto la casa de Van de Velde en Uccle y habían invitado al artista a diseñar algunas salas para la tienda. La moda se impuso rápidamente; y entre los que se vieron influidos estaban el vidriero Émile Gallé y el arquitecto Hector Guimard. En Nueva York, mientras tanto, L.C. Tiffany estaba diseñando una cristalería con delicadas formas vegetales y ricos tonos de color; en realidad, había llegado a este estilo por sí mismo, lo que tendió a afianzar la idea de que por fin existía una verdadera expresión del espíritu subyacente de la época. El completo éxito del nuevo estilo en el gusto general se evidenció claramente en la exposición de París en 1900 y en la de Turín en 1902, en las que dominaron el 'Art Nouveau', el 'Jugendstil' y el 'Stile Liberty' (tales eran sus diversos nombres). Así pues, a principios del siglo XX, el Art



Nouveau —que comenzó en Bélgica tal vez con una intención vagamente nacionalista— había adquirido un carácter internacional; se percibía como un camino para salir de la interminable mezcla de estilos eclécticos, y como un reflejo válido de esas actitudes mentales de fin de siglo, que eran exóticas, algo escapistas y algo progresistas. Así reaccionó el crítico italiano Silivius Paolotti ante la exposición de Turín:

Para ocupar el puesto del automatismo despidado, de la magnificencia rígida y regia, de la ostentación opresiva y desnuda, tenemos ahora un refinamiento delicado e íntimo, una novedosa libertad de pensamiento, un ruid entusiasmo por las sensaciones nuevas y continuas. Todas las actividades del hombre son más complejas, rápidas e intensas y cautivan nuevos placeres, nuevos horizontes, nuevas cimas. Y el arte tiene nuevas aspiraciones y nuevas voces, y brilla con una luz completamente nueva.

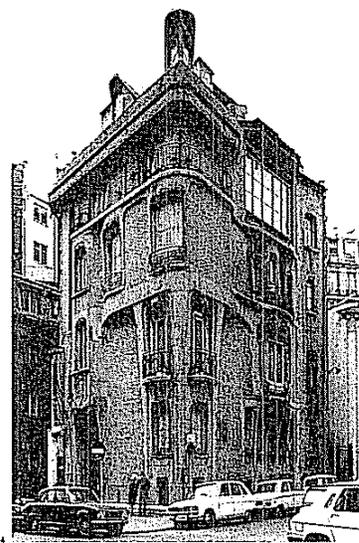
Aunque un ideal del Art Nouveau era el interior perfectamente ejecutado y unificado, el estilo reveló también sus posibilidades para aplicaciones públicas mucho más amplias. Entre ellas, las más notables tal vez fuesen los proyectos de Hector Guimard para el metro de París en 1900, en los que se usaban formas inspiradas en la naturaleza para crear arcos y accesos en hierro que después se producían en serie mediante moldes. Al igual que Horta, Guimard había pasado por la academia, habiendo estado en la École des Beaux-Arts de París desde 1885 hasta principios de la década de 1890. En la École des Arts Décoratifs, de 1882 a 1885, ya se había familiarizado con el racionalismo gótico de Viollet-le-Duc, que después había intentado reinterpretar de una forma extremadamente personal. En 1898, escribió que «tan sólo

43 Hector Guimard, estación de metro, París, 1900

44 Hector Guimard, casa y estudio del arquitecto, París, 1909-1910

había aplicado las teorías de Viollet-le-Duc, sin quedar fascinado por la Edad Media». Otra influencia clave fue la del movimiento británico de las Arts and Crafts, que Guimard había estudiado mientras visitaba Inglaterra y Escocia en la década de 1890. También visitó a Horta, y esto le proporcionó el catalizador esencial.

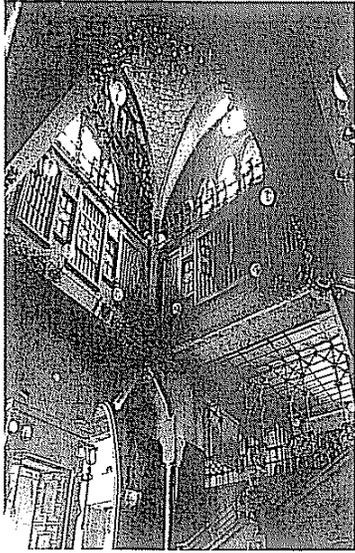
Guimard comenzó a experimentar con el nuevo estilo en su proyecto para un exclusivo bloque de viviendas, conocido como el Castel-Béranger, situado en la Rue de La Fontaine, en el recientemente creado 16^o arrondissement. En este caso, los detalles de la entrada y las florituras ornamentales eran motivos *art nouveau* algo aislados en un proyecto por lo demás incoherente. Trabajando diez años después a una escala mucho menor, en su propia casa y estudio, no muy lejos, Guimard fue capaz de inyectar a todo el proyecto el carácter bulboso e hinchado de un crecimiento natural, y de modelar las superficies de ladrillo y los detalles de hierro para que parecieran estar subordinados a un único impulso estético. La planta, con sus suaves enlaces entre formas ovales y distintos ejes diagonales, indica que Guimard pudo haber consultado las sofisticadas soluciones para los angostos solares urbanos de los *hôtels* o mansiones parisenses del siglo XVIII; de hecho, la naturaleza juguetona y curvilínea del Rococo puede contarse entre las posibles fuentes del ornamento *art nouveau*.



En manos de importantes figuras de talento, el Art Nouveau fue mucho más que un nuevo sistema de decoración. En las mejores obras de Horta, Guimard y Van de Velde, la propia anatomía y el carácter espacial de la arquitectura se vio transformado de manera fundamental. Sus formas solían estar estrictamente limitadas por la disciplina funcional y por la tendencia racionalista a expresar la estructura y el material. Más aún, cada artista intentaba a su manera encarnar una visión social y realizar las instituciones para las que construía.

Consideraciones semejantes se pueden hacer respecto al arquitecto catalán Antoni Gaudí, cuya extremada originalidad y su idiosincrasia muestran que sólo fue un lejano afiliado a los ideólogos del Art Nouveau. En electro, hay que cuidarse de llevar demasiado lejos la abstracción histórica: una fase estilística en arquitectura es una especie de amplia base de motivos, modos de expresión y temas comunes, de los que puede surgir una gran variedad de estilos personales.

Gaudí nació en 1852 y murió en 1926. Sus obras más tempranas datan de la década de 1870 y manifiestan su reacción en contra de la moda imperante y del estilo Segundo Imperio, y en favor del neogótico. Fue un ávido lector de las obras de Ruskin y la inspiración de sus primeros diseños es claramente medieval, pero pronto surgió ese sentido de lo extravagante que iba a caracterizar su estilo sumamente personal de principios de siglo. En el palacio Güell (1885-1889), los interiores se transformaban en espacios de un carácter casi eclesiástico, mientras que las fachadas estaban esmeradamente ornamentadas con herrajes ondulantes que se adelantaban en algunos años a los experimentos de Horta en Bruselas. De este modo, el estilo de Gaudí, como el de Guimard, era en parte una abstracción de las formas medievales; y parecía elaborar esa disunción que había hecho Ruskin entre los rasgos estilísticos evidentes de la arquitectura gótica —que variaban de una región a otra y de un periodo a otro— y los principios ordenadores más profundos, que se conservaban de un modo más coherente en diversos lugares a lo largo del tiempo. La imaginativa transformación de estos prototipos estaba motivada por el imaginario particular de Gaudí y por su obsesión por encontrar un estilo 'regional' auténticamente catalán. De hecho, éste se concebía localmente como un estilo 'nacional', pues algunos sectores de la nueva burguesía industrial entendían que Cataluña estaba en condiciones de reivindicar su cultura y su lengua antiguas como reacción a la hegemonía de Madrid y el idioma castellano. Gaudí fue uno de los varios arquitectos



su propia inspiración en las formas naturales, sus curiosas imágenes herméticas y su manifestación de las creencias animistas. La Sagrada Família obtiene parte de su presencia y significación del contraste de su geometría con las diagonales y los rectángulos nítidos de la retícula urbana de Barcelona, establecida por el plan urbanístico de Ildefonso Cerdà en 1859, y también del modo en que sus agujas recogen las energías de la topografía irregular, plagada de colinas, del territorio interior y las transmiten hacia el mar. Cuando era joven, Gaudí había trabajado en los senderos y las grutas que dan acceso al enclave sagrado de Montserrat, a espaldas de Barcelona –un lugar que combina las leyendas catalanas y católicas– y allí había quedado fascinado por los picos característicos de este paisaje mítico.

La riqueza del arte de Gaudí reside en la conciliación de lo fantástico y lo práctico, lo subjetivo y lo científico, lo espiritual y lo material. Sus formas nunca eran arbitrarias, sino que estaban enraizadas en principios estructurales y en un elaborado mundo personal de significados sociales y emblemáticos. La estructura de la Sagrada Família y proyectos como el de la cripta de la capilla de la colonia Güell (comenzada en 1898) se basaban en la optimización de las fuerzas estructurales, lo que llevó al arquitecto a las variaciones sobre la parábola. Así pues, Gaudí era mucho más 'racionalista' de lo que su obra nos llevaría a pensar tras un examen superficial, y las secciones de su iglesia pueden compararse no sólo con las de las catedrales góticas, sino también con algunos dibujos de esqueletos hechos por Viollet-le-Duc. Pero el calificativo de 'racionalista' tampoco hace justicia a Gaudí, ya que era profundamente religioso y creía que las cualidades materiales de la arquitectura debían ser la manifestación externa de un orden espiritual; intuía la presencia de este orden en las estructuras de la naturaleza, que entendía como un reflejo directo del Entendimiento Divino. Así pues, las 'leves' de la estructura no eran las de una física

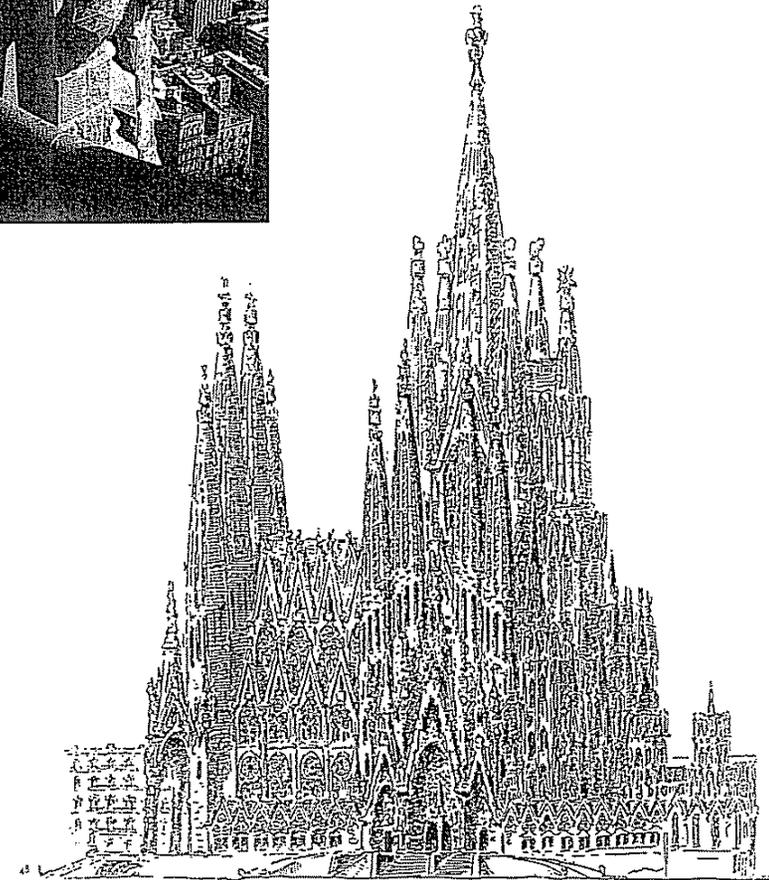


45 Antoni Gaudí, palacio Güell, Barcelona, 1885-1887, interior

46 Antoni Gaudí, maqueta de alambre de la estructura de la capilla de la colonia Güell, Barcelona, 1898-1900

47 Antoni Gaudí, templo espartano de la Sagrada Família, Barcelona, 1884-presente

48 Sagrada Família, dibujo de la fachada de la natividad, basada en un boceto de Rubió, publicada en 1906



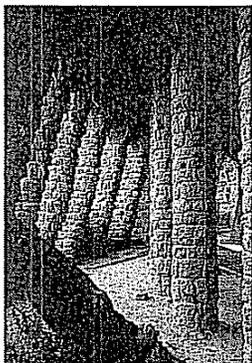
(véase el capítulo 8) decididos a hacer cristalizar estas aspiraciones culturales. En su caso, la cuestión consistió en comprender los tipos estructurales locales y las técnicas constructivas del ladrillo y la cerámica, pero también en responder poéticamente, por no decir miscamente, a la vegetación y el paisaje hedonistas del Mediterráneo, así como a las tradiciones y el carácter marítimos de Barcelona.

En 1884 se encargó a Gaudí continuar los proyectos de Francisco del Villar para el templo expiatorio de la Sagrada Família, situado en las afueras de Barcelona. La cripta conservó el proyecto de Villar, basado en prototipos góticos de los siglos XIII y XIV. Los niveles interiores visibles se completaron según el proyecto de Gaudí hacia 1893 en un estilo gótico de transición. La progresión posterior en altura, a través de las diversas fases de la culminación del crucero, debemos compararla punto por punto con el florecimiento del arquitecto como uno de los artistas más curiosos y originales de los últimos doscientos años. Los elementos que sugieren una vaga afinidad con el Art Nouveau dan paso finalmente a un lenguaje de absoluta fantasía, evocador de tallos vegetales y anatomías oníricas. En realidad, estas formas surrealistas no carecían totalmente de precedentes, pues parece claro que Gaudí (que había trabajado algún tiempo en el norte de África) conocía las construcciones en barro de los bereberes, con

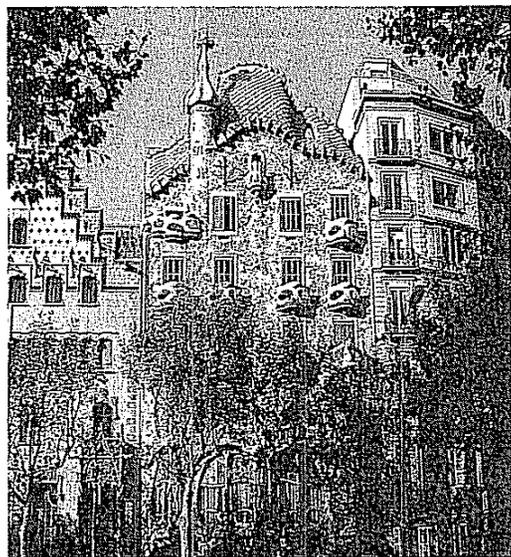
meramente materialista, sino las pruebas de la existencia del Creador. La parábola, en particular, con su bella economía, se convirtió en un emblema de lo sagrado.

De este modo, el vocabulario de Gaudí estaba impregnado de un elaborado simbolismo para el que la revitalización gótica de su juventud había aportado un punto de partida útil y convencional. Su panteísmo, como el de Ruskin, se extendía a las maravillas mineralógicas más pequeñas y a las fuerzas naturales más grandiosas. Estas cualidades de la naturaleza se abstraían y se expresaban en un vocabulario cargado de metáforas y asociaciones de ideas. No es de extrañar que la generación surrealista de la década de 1920 (especialmente su compatriota catalán Salvador Dalí) sintiese tal afinidad por su trabajo. Y es que en Gaudí, en sus obras más extravagantes, existe siempre la sensación de un contacto con profundas fuerzas psíquicas y modelos irracionales de pensamiento imaginativo. Su densa caligrafía era capaz de portar varios significados simultáneos, como puede apreciarse en las complejas curvas de hierro de su baldaquino sobre el altar mayor de la catedral de Palma de Mallorca, que formaban su figura gracias a unas imágenes internas que combinaban asociaciones con una tienda, un barco y (posiblemente) una corona de espinas. El 'libro abierto' situado sobre este armarón curvo y lineal que sostiene lámparas a modo de barcos podría interpretarse también como una vela: el baldaquino en su conjunto, entendido como un navío de la época de la Cruzadas, una imagen simbólica de la Iglesia triunfante.

El estilo tardío, completamente personal, de Gaudí surgió por vez primera en el proyecto para el parque Güell, llevado a cabo entre 1900 y 1914. Bancos con formas de



47



50

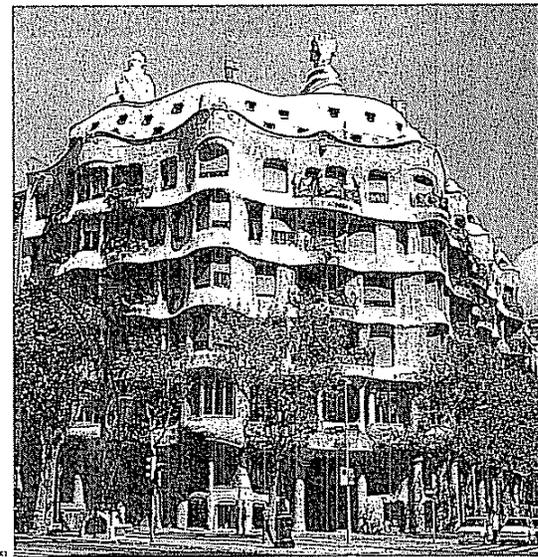
animales e incrustaciones de cerámica coloreada marcan los bordes de las terrazas escalonadas, brindando vistas sobre la ciudad. Hay espeluznantes grutas subterráneas que sugieren tenebrosos claros en un bosque subterráneo, así como escaleras que fluyen como la lava. La terraza principal está sostenida por una sala hipostila de columnas huecas de hormigón con desagües en su interior, mientras que unos contrafuertes curvos con textura de escamas sugieren las formas nudosas de los árboles o algún origen natural de los arborescentes góticos. Tanto el paisaje sinuoso del parque Güell como las torres con incrustaciones de la Sagrada Familia dan la impresión de provenir de un mundo submarino de formaciones coralinas que habrían quedado al aire al descender el océano.

Las principales obras civiles de Gaudí se concibieron en paralelo al parque, y comenzaron con la casa Batlló (1904-1907), una remodelación de un edificio de pisos. En este caso se puede apreciar (y así se ha hecho) un juego virtual de analogías dispersas. Así, algunos críticos han resaltado las referencias marítimas de olas, corales, espinas de pez y vastas fauces, mientras que otros han hablado de la cubierta en forma de dragón y de la posible significación religiosa de todo esto como una alegoría del bien y del mal. Si tales analogías acertan o no respecto a las intenciones

49 Antoni Gaudí, parque Güell, Barcelona, 1900-1914, paseo inferior con contrafuertes

50 Antoni Gaudí, casa Batlló, Barcelona, 1904-1907

51 Antoni Gaudí, casa Milá, Barcelona, 1905-1910



51

de Gaudí, puede que nunca lo sepamos, pero sugieren el poderoso impacto de las formas del arquitecto sobre la imaginación.

En la casa Milá (1905-1910), la concepción plástica de las curvas turbulentas se aplicó no sólo a la fachada, sino también a la planta y a los espacios interiores. El alzado está en constante movimiento con sus rebordes superpuestos y netamente cortados. Una vez más, vienen a la mente imágenes de olas y acantilados (el edificio se conoce popularmente como 'La Pedrera'), pero es un naturalismo conseguido mediante la ornamentación y la cantería más sofisticadas. Las texturas artificiales de los rebordes dan la impresión de que esas formas se han ido configurando a lo largo de los siglos a través de un proceso de erosión gradual.

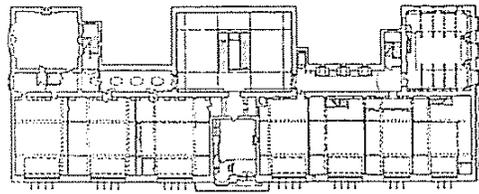
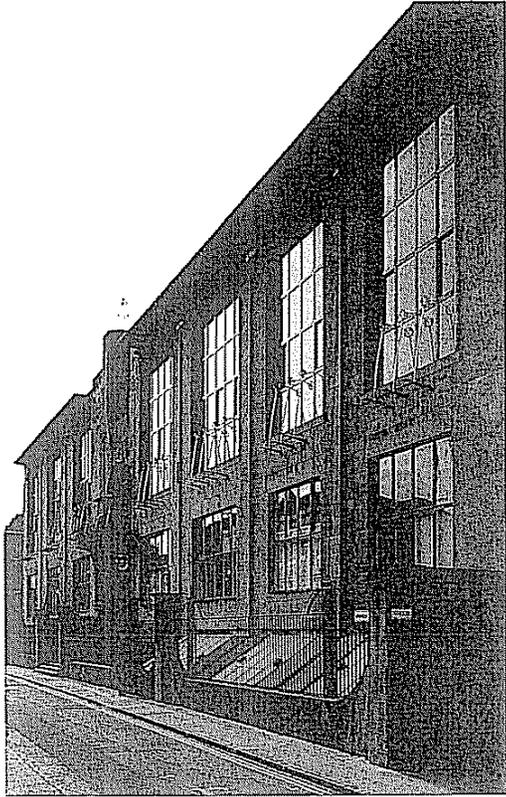
Los edificios de Gaudí eran extravagantes hasta el punto de ser inimitables, lo que naturalmente impidió la propagación de su estilo como una tradición local. Una de las acusaciones hechas contra el Art Nouveau en la primera década del siglo XX era que sus propuestas dependían demasiado de un enfoque subjetivo y que no se ajustaban lo suficiente al ideal de diseñar tipos para la producción estandarizada en serie. Esta crítica ha de aceptarse con reservas, pues —como se ha mostrado— tanto Guimard como Van de Velde lograron producir en serie

perfiles estandarizados de cierta complejidad visual. Incluso algunas de las secciones estructurales más complejas de Gaudí podían realizarse siguiendo las técnicas de abovedado normales en Cataluña, que usaban capas superpuestas de rasillas. Más aún, el Art Nouveau demostró ser muy adecuado para repetir procesos de impresión en cosas tales como carteles, y llegó a ser una especie de estilo popular relacionado con el consumismo; y a principios del siglo XX se había extendido a muchos centros provinciales que aportaron su propio acento regional. Sin embargo, hubo cierta resistencia. En Inglaterra, por ejemplo, el Art Nouveau se consideraba con recelo como una desviación tautada y decadente de los sobrios propósitos de las Arts and Crafts. Pero en Escocia se creó un estilo de enorme originalidad, relacionado con el Art Nouveau, gracias a otro individuo inclassificable: el arquitecto de Glasgow Charles Rennie Mackintosh.

Mackintosh es importante en esta coyuntura no sólo a causa de la fuerza imaginativa de sus propios proyectos, especialmente la Escuela de Arte de Glasgow (1897-1909), sino debido a que su evolución abrió un camino, más allá del Art Nouveau, hacia una forma de expresión más sobria en la que se resaltaban las amplias disposiciones de masas simples y las secuencias de espacios dinámicos. Su estilo

surgió independientemente del de Horta, pero de fuentes y preocupaciones vagamente semejantes, y apareció por vez primera en la decoración de los diversos 'salones de té' de la señora Kate Cranston en Glasgow (1897-1898). Estos diseños eran lineales, abstractos y estaban fuertemente cargados de simbolismos gálicos y referencias célticas; no es una sorpresa descubrir que el término 'Spook School' ('Escuela espectro') se inventó para denominar a Mackintosh y su círculo (incluida su esposa). En 1897, Mackintosh ganó el concurso para proyectar la nueva Escuela de Arte de Glasgow. El edificio iba a situarse en una ladera de pendiente casi imposible, lo que parecía indicar que la fachada principal debía colocarse en la parte más alta del solar. Las funciones que debían incluirse eran varias aulas, un salón de conferencias, una biblioteca, y una sala con un estudio privado para el director. Se necesitaban también espacios para la exhibición de trabajos y para albergar una colección permanente de vaciados de yeso.

Mackintosh se enfrentó a estos condicionantes colocando dos hileras de aulas a lo largo del lado norte, dando a Rennie Street (el extremo más alto del solar), y otras aulas, la escuela de anatomía, la de modelado del natural, la escuela de arquitectura y las salas de diseño y composición dando al este y al oeste. La sala y el estudio del director estaban situados sobre la entrada, mientras que el museo debía colocarse en la parte posterior del conjunto, en un nivel superior donde podía recibir la luz cenital. La riqueza del esquema surgía de la yuxtaposición y la secuencia de salas de diferentes tamaños, y de la orquestación de diferentes calidades de luz; de la inteligente superposición de espacios en sección; y del modo en que las escaleras, corredores y salas de exposición estaban modelados como si procediesen de un volumen continuo de espacio. La Escuela de Arte era una elaboración del tema de una celosía transparente de listones de madera o metal -una especie de entramado luminoso- que se hubiese colocado sobre un armazón de piedra lacetada. Las ventanas, los muros, las chimeneas, las ménsulas de acero y otros elementos funcionales se trataban con una sinceridad inexorable: había una concentración en las cosas por sí mismas, sin retórica alguna que distrajerse. La poesía surgía de las poderosas yuxtaposiciones y de la tensa interacción de lo lleno y lo vacío, de la masa y el plano. Los movimientos interiores y las tensiones estructurales se apreciaban en la dinámica de los exteriores. Así, el alzado norte era una sutil fusión de simetría y asimetría, en la que los grandes ventanales superiores de las aulas principales estaban colocados



52 Charles Rennie Mackintosh, Escuela de Arte de Glasgow, 1897-1909

53 Escuela de Arte de Glasgow, primera planta

54 Escuela de Arte de Glasgow, sección norte-sur por el vestíbulo de entrada y el museo

55 Escuela de Arte de Glasgow, interior de la biblioteca, hacia 1908

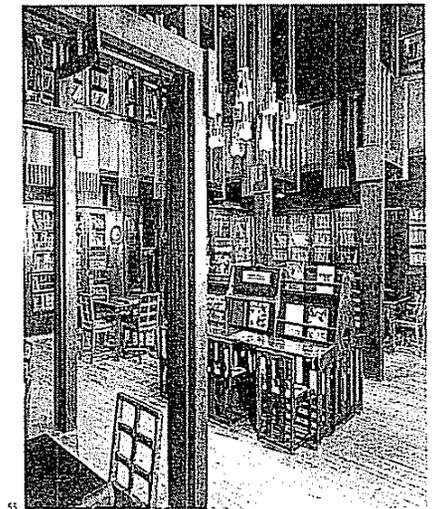
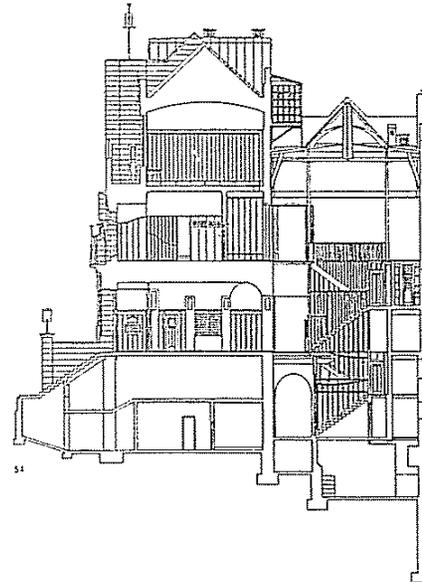
dentro de formas masivas y severas de fábrica. El portal de entrada se resaltaba mediante un conjunto de motivos y un arco, sobre el que el estudio del director aparecía retranqueado (una disposición que parecía una esquematización del Austin Hall, de H.H. Richardson, en la Universidad de Harvard, de 1881). A los lados, los muros que flanqueaban el edificio caían hacia la parte inferior del solar como grandes extensiones de superficie de piedra sutilmente articulada, recordando (entre otras cosas) el interés del arquitecto por los prototipos rurales regionales y por las mansiones señoriales escocesas. El trabajo del hierro en el exterior, en las verjas y las ménsulas para la limpieza de los ventanales, mostraba una vaga analogía con el Art Nouveau en cuanto a su abstracción de motivos naturales, pero al igual que el edificio en su conjunto, estos detalles se referían menos a curvas alectadas y más a una rigurosa disciplina escultórica. El tratamiento directo del vidrio y el metal introducía una evocación sincera de la tecnología industrial, algo que no estaba fuera de lugar en una ciudad con astilleros.

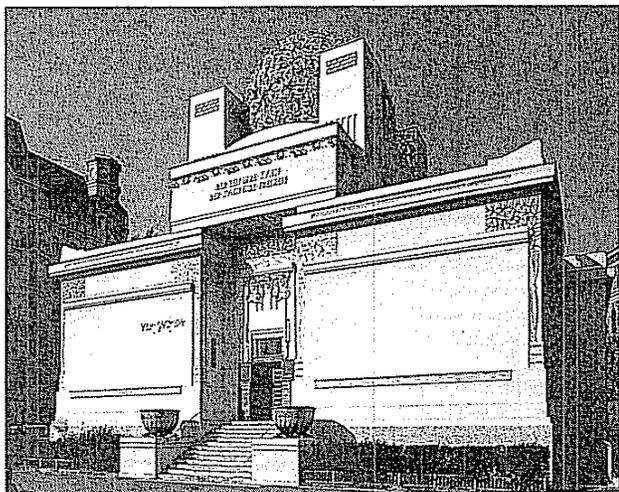
Estas cualidades pasaron a primer plano, sin la distracción de lo recargado, en el ala de la biblioteca de la escuela, proyectada alrededor de 1908, en la que las figuras abstractas talladas y los grupos de ventanas verticales del exterior se complementaban con las ménsulas rectangulares de madera en las salas de lectura interiores.

La verticalidad de las proporciones recuerda al Art Nouveau, pero las severas formas rectangulares indican una nueva dirección. Es comprensible que Pevsner identificase este interior como un primer ejemplo del tipo de efectos espaciales que después iban a ser fundamentales para el movimiento moderno, y, visto en retrospectiva, hay paralelismos con las creaciones espaciales de Frank Lloyd Wright en el mismo periodo (véase el capítulo 7). Observando esto desde una distancia de más de tres cuartos de siglo, el arquitecto británico Denis Lasdun hablaba «del inquietante misterio de un templo japonés»:

En la biblioteca hay un extraordinario aire de agitación congelada. Las líneas son dinámicas y por todas partes el acento se pone en la manipulación y el control del espacio. La forma estructural se revela y se entrelaza; la madera habla por sí misma. Los postes, las ménsulas y los pares se organizan dentro de unos módulos de medida reconocibles, hablan del espacio intemporal, de un lugar de congregación que sería adecuado para cualquier época.

Por tanto, resulta trónico que Mackintosh fuese menospreciado por los críticos ingleses de su época como alguien peligrosamente exótico, puesto que era precisamente su control geométrico y su tendencia a la abstracción lo que resultaba atractivo en los centros artísticos europeos, en parte como apoyo a su propia aversión a los excesos del Art Nouveau. Mackintosh fue menos apreciado en Londres que en Viena, donde la





publicación de sus planos y dibujos le hicieron conocido e influente, especialmente en los círculos de la Secesión en torno a Joseph Maria Olbrich. A Olbrich y al ya mayor Otto Wagner les desagradaban tanto la composición del diseño clásico académico como la 'nueva decadencia' del Art Nouveau. De hecho, el edificio de exposiciones de la Secesión en Viena (1897-1898), obra de Olbrich, era un intento algo extravagante de formular un lenguaje expresivo de geometrías puras y formas masivas como pilonos.

Decorado en su interior con pinturas de Gustav Klimt, este edificio estaba dedicado al culto estético de la 'Primavera sagrada' (*Ver Sacrum*) y era un manifiesto crítico en contra de esos monumentos culturales imperiales, oficiales y algo pesados, realizados a la grandiosa manera clásica en la Ringstrasse una generación antes. La casa Majolica, obra de Wagner, un edificio de pisos construido entre 1898 y 1899, suponía también una vuelta a los valores arquitectónicos fundamentales y a las estrictas proporciones rectilíneas, a pesar de la persistente simpatía por los motivos vegetales en algunos de los detalles. A finales de la década de 1890, en un artículo publicado en *Dekorative Kunst* (Múnich), el arquitecto alemán August Endell escribía sobre un estilo 'no histórico' de formas puras capaces de conmover el espíritu de un modo similar a los ritmos de la música.

Nos enseñan que no puede haber una forma nueva, que todas las posibilidades se han agotado en los estilos del pasado, y que todo el arte reside en un uso de las formas antiguas modificado

individualmente. Se llega incluso a presentar el penoso eclecticismo de las últimas décadas como el nuevo estilo.

Para los que saben discernir, este desánimo es simplemente risible, puesto que pueden ver claramente que no sólo estamos en el comienzo de una nueva fase estilística, sino al mismo tiempo en el umbral de un Arte completamente nuevo. Un Arte con formas que no significan nada y que no nos recuerdan nada, que elevan nuestras almas con la profundidad y la fuerza con que la música ha sido siempre capaz de hacerlo [...].

Este es el poder de la forma sobre la mente: una influencia directa e inmediata sin ningún paso intermedio [...]. de una empatía directa.

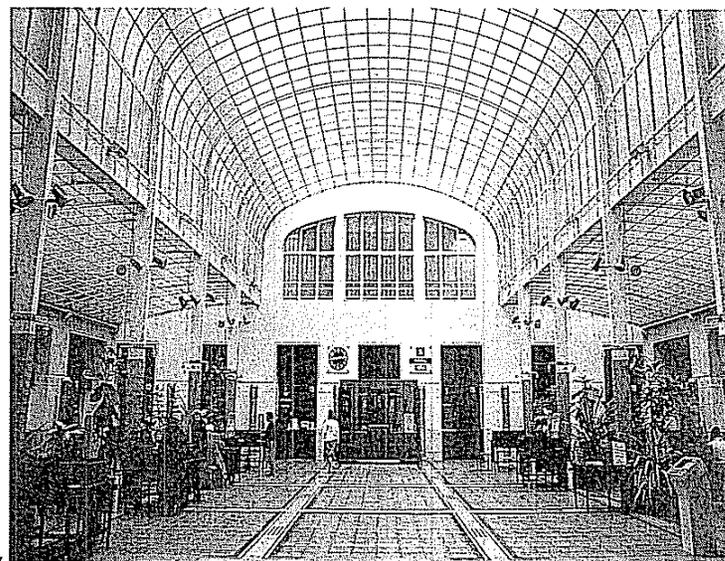
En 1895 Otto Wagner publicó *Moderne Architektur*, en donde hablaba de la necesidad que tenía la arquitectura de orientarse hacia la 'vida moderna', aludía al nuevo estímulo cultural extraído de la experiencia cotidiana de la *Großstadt* (la metrópolis), y recomendaba las cualidades de la sencillez y la «uniformidad casi militar». Más aun, argumentaba que el nuevo estilo debía ser 'realista', lo que según parece implicaba la expresión directa de los medios de construcción, la admiración por las técnicas y materiales modernos, y la respuesta a las aspiraciones cambiantes de la sociedad. Las ideas de Wagner estaban bastante en deuda con Semper, pero también con la noción de una nueva era de industrialismo e ingeniería que brotaba a través de la repostería de la arquitectura vienesa anterior. Wagner insistía en que «los nuevos propósitos deben dar vida a nuevos métodos constructivos y, siguiendo este razonamiento, a nuevas formas».

56 Joseph Maria Olbrich, edificio de exposiciones de la Secesión, Viena, 1897-1898

57 Otto Wagner, Caja Postal de Ahorros, Viena, 1904-1906, interior

Si seguimos a Wagner desde sus proyectos de finales del siglo XIX hasta la Caja Postal de Ahorros de Viena (1904-1906), entramos en un mundo absolutamente diferente al del Art Nouveau, un mundo en el que una racionalidad básica y un orden estable y digno han sustituido a los dinámicos zarcillos y a los electos curvilíneos. La Caja Postal de Ahorros debía ser una institución popular, un banco para la gente corriente, y Wagner invocó y subvirtió en su solución las normas de la monumentalidad. Comparado con los monumentos neobarrocos de sus alrededores, el edificio pareciera severo y simplificado, aunque la planta se basaba en una disciplina esencialmente clásica. Algunos de los detalles, como el almohadillado abstracto o las esbeltas columnas metálicas de la marquesina de entrada, suponían sutiles inversiones de elementos constructivos familiares. Las propias fachadas estaban cubiertas con delgadas placas de mármol con las cabezas de los tornillos expresadas y realizadas por brillantes capuchones de aluminio. En realidad, estas superficies lisas de piedra (y el almohadillado interior) están fijadas con mortero a un muro de ladrillo, y los capuchones sólo tenían una función temporal durante el montaje. No obstante, estas cabezas de los tornillos subrayaban que el revestimiento era sólo una capa, y aludían a la presencia

del esqueleto de vidrio y metal que formaba la principal sala de operaciones situada en el corazón del edificio. De un modo bastante similar a Sullivan, a Wagner le interesaba no sólo 'expresar' la función y la estructura, sino simbolizarlas; e incluso usar de algún artificio para transmitir la 'verdad'. La sala de operaciones que ocupa el centro del edificio estaba bañada por la luz natural y podía verse en lo alto de las escaleras principales en el momento de entrar. En realidad, consistía en una transformación de un tipo urbano frecuente durante el siglo XIX (la nave acristalada del ferrocarril) en una translúcida metáfora social que evocaba honradez, transparencia, ligereza y disponibilidad: valores, todos ellos, apropiados para el propósito social del edificio. Los soportes de acero ensanchados hacia arriba y las curiosas chimeneas arguidas de ventilación sugerían una ligera retórica maquinista más que una simple objetividad ingenieril, pero también suponían inversiones de las expectativas habituales de carga y soporte. Los detalles del vidrio configuraban una piel ingrátida de un blanco lechoso que difuminaba la luz natural, mientras que el suelo (que tenía justo debajo las cámaras acorazadas) estaba hecho con bloques de vidrio translúcido. La 'modernidad' de la solución de Wagner se basaba en la originalidad y la luminosidad de su interpretación institucional y en su



reinterpretación radical de las normas existentes para la arquitectura pública.

Viena y, poco después, Berlín y París iban a estar entre los baluartes de una reacción en contra del Art Nouveau que adquirió un creciente impulso en la primera década del siglo XX. Esta reacción fue alimentada en parte por los ideales de sencillez e integridad de las Arts and Crafts; en parte por una concepción abstracta del clasicismo como algo que tenía menos que ver con el uso de los ordenes que con el aprecio por los valores clásicos 'esenciales' de la simetría y la claridad de las proporciones; y en parte por la sensación de que el arquitecto debía esforzarse por dar expresión a los valores del mundo moderno a través de soluciones sencillas y sencillas a los problemas arquitectónicos en los que las disciplinas de la función y la estructura debían desempeñar un papel creciente, mientras que el de la ornamentación aplicada debía ir a menos.

Aparte de Wagner—que ya tenía 60 años a comienzos del siglo XX—, los dos principales exponentes de una arquitectura nueva en Viena fueron Josef Hoffmann y Adolf Loos. Hoffmann fue uno de los fundadores, en 1903, de los Wiener Werkstätte, un centro de actividad en el campo de

la decoración. En su proyecto para la clínica de reposo de Parkersdorf (1904–1906) dejó reducidas las paredes a delgadas superficies planas. Su mejor oportunidad le llegó en 1905 con el encargo de una mansión de lujo que iba a construirse en las afueras de Bruselas un financiero belga que había vivido en Viena. El Palais Stoclet debía ser una especie de palacio suburbano de las artes en el que Adolphe y Suzanne Stoclet reunirían sus tesoros y agasajarían a la élite artística de Europa. Así pues, tenía que combinar el aire de un museo, de una residencia de lujo y de un escenario ejemplar del gusto moderno.

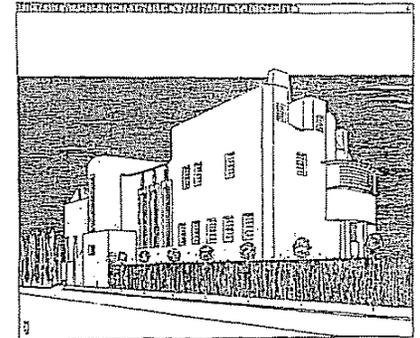
Hoffmann fue capaz de responder al 'aura' del programa con una casa de una sofisticación inmensa que combinaba recursos de regularidad e irregularidad, así como características de indole señorial y también más modestas. Las salas estaban enlazadas *en suite* en una planta que empleaba ingeniosos cambios de eje y dirección, y en la que los espacios principales como el vestíbulo, el comedor y la sala de música (con su pequeño escenario) se manifestaban como volúmenes prominentes en las fachadas. La composición global era equilibrada, pero asimétrica, siendo sus principales focos de atención la

58 Josef Hoffmann, palacio Stoclet, Bruselas, 1905–1911

59 Palacio Stoclet, comedor con mosaicos de Gustav Klimt

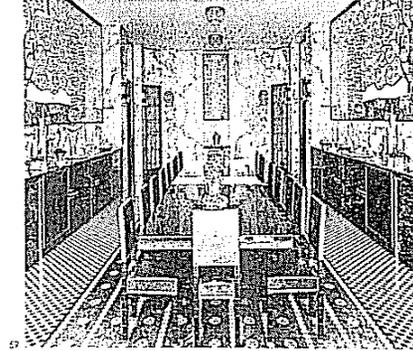
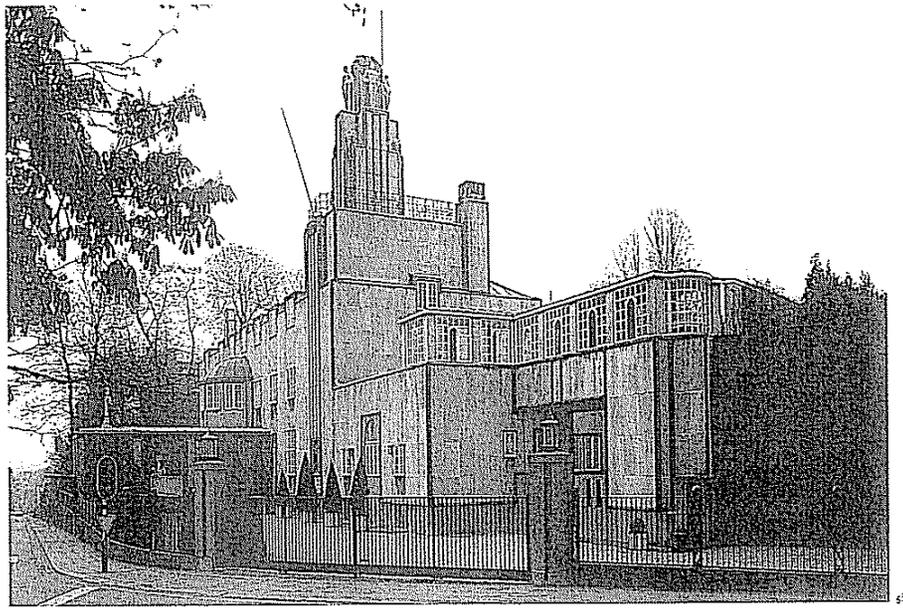
60 Charles Rennie Mackintosh, 'Casa para un amante del arte', 1900, proyecto para una exposición patrocinada por la publicación alemana *Zeitschrift für Innendekoration*, y publicada en 1902

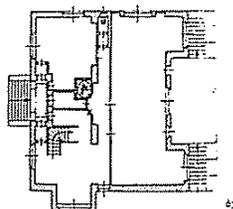
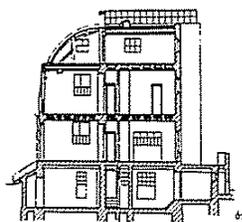
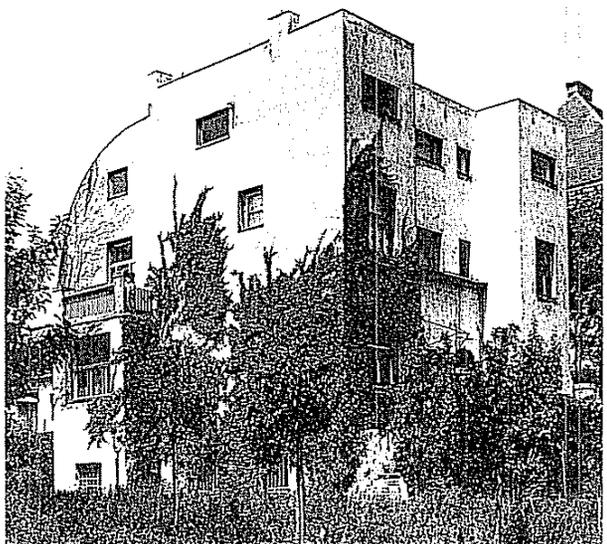
fantástica torre escalonada de las escaleras con sus estatuas adosadas, los miradores y la puerta cochera. Las formas estaban recubiertas de losas delgadas de piedra con molduras lineales para acentuar su carácter plano. En los interiores, los materiales eran severos, rectilíneos y precisos, e incluían mármoles pulidos y ricos acabados en madera. En esta casa se aprecia la influencia de Mackintosh (un prototipo para el proyecto fue claramente la 'Casa para un amante del arte', ideada por el arquitecto escocés en 1900), pero donde este habría acentuado lo rústico y lo modesto, Hoffmann resaltó lo grandioso y lo cosmopolita. La elegancia disciplinada del palacio Stoclet queda realzada por el mobiliario y por las espléndidas decoraciones murales de Klimt. Además de ecos de Mackintosh, también hay recuerdos de Olbrich, e incluso tal vez de Schinkel. Pero el palacio Stoclet es uno de esos proyectos en los que tiene poco sentido enumerar las fuentes y las influencias, puesto que han sido asimiladas y reformuladas en un convincente estilo personal. En sus imágenes y en su talento, el edificio retrataba una exclusiva forma de vida que iba a ser borrada por la devastación de la I Guerra Mundial: una especie de bohemia aristocrática.



La inclinación de Adolf Loos por una simplificación rectilínea y volumétrica era incluso más drástica que la de Hoffmann. Loos se vio poco afectado por el Art Nouveau, en parte porque pasó los años centrales de la década de 1890 en los Estados Unidos (un país que elogiaba mucho por su fontanería y sus puentes); y en parte porque parece que comprendió que la reacción de ese movimiento en contra de las 'formas muertas' de la academia se estaba inclinando demasiado hacia lo premeditado, lo personal y lo decorativo, todo lo cual consideraba que era enemigo del éxito duradero del arte. Pero Loos aportó también la visión de alguien que había reflexionado sobre la forma de muchos objetos sencillos y cotidianos, objetos que comparaba con las pretenciosas creaciones de buena parte del arte consciente. Algunos de sus ensayos más incisivos tratan de cosas tales como los trajes de caballero, la ropa deportiva y las sillas de madera producidas en serie por Michael Thonet. Según parece, entendía que éstos eran los objetos que daban prueba de un arte, por decirlo así, inconsciente. Loos también admiraba la sencillez y la sinceridad de la arquitectura campesina, e incluso de la ingeniería moderna, cosas que comparaba favorablemente con los penosos excesos estilísticos de la arquitectura y el diseño de objetos creados para la burguesía vienesa. Había sido sugerencia de Nietzsche que el hombre moderno europeo debía quitarse la máscara; y en la Viena de Freud, Loos abogaba por la eliminación de los disfraces convencionales para descubrir así al ser 'honrado' que había dentro.

Si Loos detestaba la impostura generalizada de las falsas fachadas adosadas a los edificios de viviendas de las nuevas





61 Adolf Loos, casa Steiner, Viena, 1910

62 Casa Steiner, sección

63 Casa Steiner, planta del nivel de entrada

clases arribistas de Viena, también vilipendia el cultivado esteticismo de los secesionistas como Olbrich, quien le parecía expresar el tenso desarraigo de la gran metrópolis y su falta de fundamento en la práctica común. Más allá de las mordaces ocurrencias de Loos, existía una seria reflexión sobre la dificultad de desarrollar una cultura genuina sobre la base de una producción en serie que parecía condenada a no crear más que objetos *kitsch*. De un modo que anunciaba el posterior uso por parte de Le Corbusier de objetos 'puros' y mecanizados como los barcos de vapor y los coches para revelar una modernidad 'mas verdadera' que la producida por los arquitectos, Loos señalaba las locomotoras y las bicicletas por poseer unas cualidades que tenían poco que ver con la 'personalidad' o el gusto estético. Y declaraba: «Buscar la belleza en la forma sola, y no hacerla depender del ornamento, es el objetivo al que aspira toda la humanidad.»

Hasta 1910, buena parte del esfuerzo proyectual de Loos se dedicó a reformas de pequeña escala. En sus escasos proyectos de casas de ese periodo dejó reducido el vocabulario exterior a unas cajas rectangulares de revoco perforadas por aberturas sencillas, sin la reminiscencia siquiera de una cornisa o un plinto. Por regla general, sus interiores eran más elaborados, logrando en algunos de

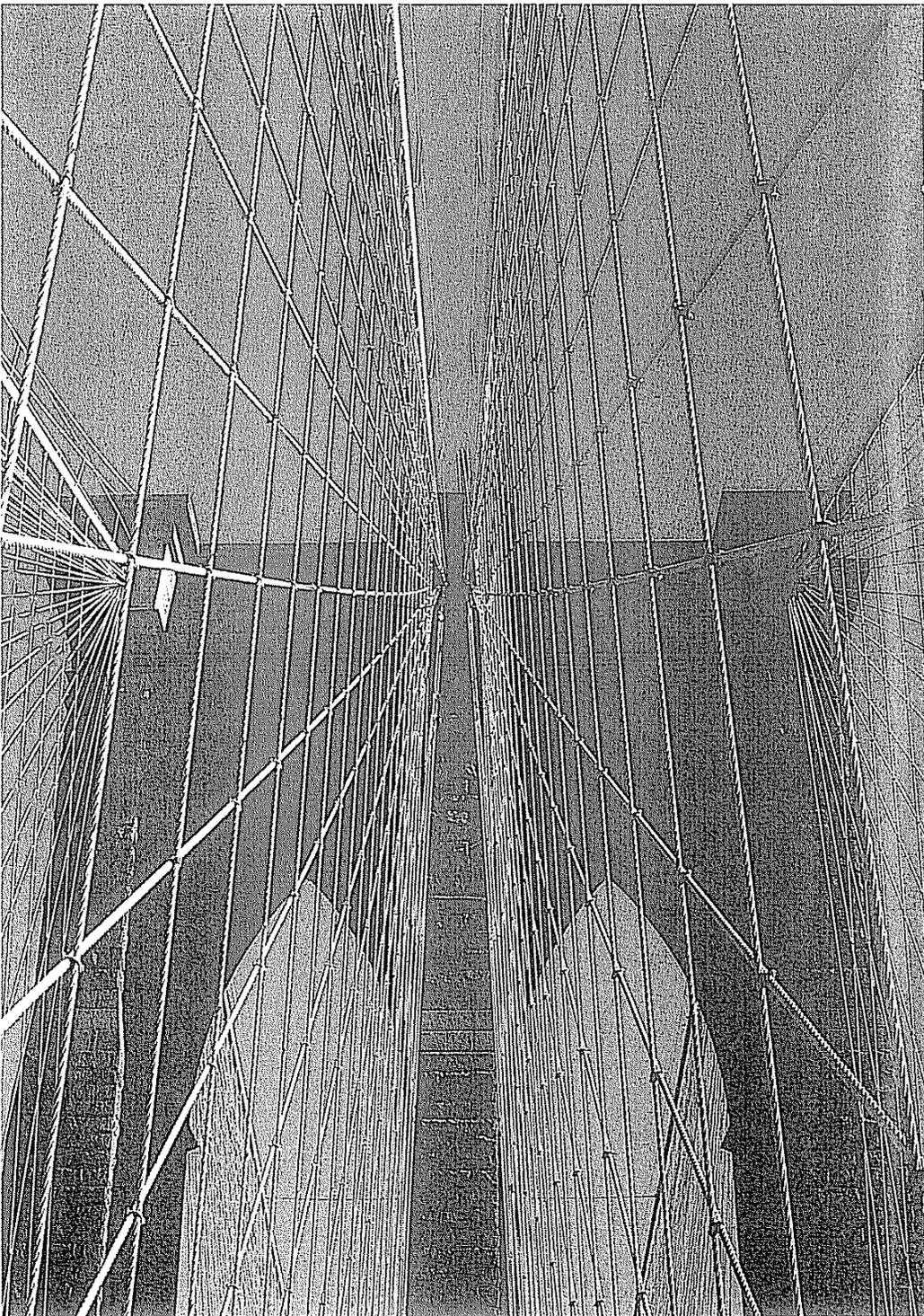
ellos ciertas interpenetraciones espaciales (convertidas más tarde en lo que denominó '*Raumplan*'), aunque se seguían distinguiendo por un control rectangular global. Pese a sus polémicas, Loos recurría a un ornamento reduccionista —el interior del bar *Kärntner*, de 1907 (figura 154), tenía incluso molduras clásicas simplificadas—; pero para los hábitos vieneses del momento este tratamiento parecía contenido, por no decir mínimo. Tal vez el proyecto más notable de los años intermedios de Loos sea la casa Steiner en Viena, de 1910, donde el efecto arquitectónico externo se confiaba a la hábil disposición de las ventanas con grandes hojas de vidrio en las superficies planas y sin decoración. Aunque había todavía un largo camino (tanto en significado como en forma) entre esta villa, con su planta 'neoclásica' y su simetría estricta, y los planos interpenetrados y las asimetrías dinámicas del Estilo Internacional de los años 1920, el logro de una sencillez tan drástica una década y media después del inicio del Art Nouveau y toda una década antes de los proyectos de villas blancas y cúbicas de Le Corbusier en la década de 1920 es algo digno de mención.

En realidad, no es cierto en absoluto que los proyectos de Loos anteriores a la guerra tuviesen mucha influencia en la aparición del movimiento moderno después de la I Guerra Mundial. Sus teorías, especialmente sobre el

ornamento, eran mucho más conocidas, quizá debido a que ponían por escrito una serie de prejuicios coincidentes, pero no necesariamente relacionados, que la generación posterior había decidido que fuesen una doctrina unificada. Como polemista, Loos era muy brillante; en un artículo titulado 'Ornamento y delito' (1908), arremetía contra la noción misma de ornamento, alegando que era la prueba de una cultura decadente.

El niño es amoroso. El papá también lo es, para nosotros. El papá mata a sus enemigos y los devora. No es ningún delincuente. Pero si la persona moderna mata a alguien y lo devora, es un delincuente o un degenerado. El papá tatúa su piel, su barca, su remo, en una palabra, todo lo que está a su alcance. No es ningún criminal. La persona moderna que se tatúa es un delincuente o un degenerado. Hay prisiones en las que un ochenta por ciento de los presos muestran tatuajes. Los tatuados que no están en prisión son delincuentes latentes o asustados degenerados. Si un tatuado muere en libertad, habrá muerto algunos años antes de llegar a cometer un crimen. [...] Pero lo natural en el papá y en el niño es, en la persona moderna, un síntoma de degeneración. He encontrado la siguiente sentencia y se la ofrezco al mundo: la evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del ornamento en los objetos utilitarios.

Trasladado a la situación en la que se encontraba el propio Loos, esto significaba que el Art Nouveau, pese a toda su emancipación de las fórmulas académicas, había de considerarse como otro más de los 'estilos' superficiales y transitorios. El descubrimiento de un verdadero estilo de la época se produciría cuando se eliminase el ornamento, y cuando las cualidades esenciales subyacentes en la forma (la proporción, la claridad y la medida) pudiesen aparecer sin adornos. Al menos esto es lo que creía Adolf Loos, y hubo una generación de arquitectos posteriores dispuestos a seguir una dirección similar en su búsqueda del supuesto 'estilo universal' para los tiempos modernos.



4 el racionalismo, la tradición de la ingeniería y el hormigón armado

La arquitectura viva
es la que expresa
fielmente su tiempo.
La buscaremos en
todos los ámbitos
de la construcción.
Elegiremos obras que,
estrictamente
subordinadas a su uso
y realizadas mediante
la utilización juiciosa de
los materiales, alcancen
la belleza a través
de la disposición
y las proporciones
armónicas de los
elementos necesarios de
los que están formadas.
Auguste Perret, 1923

64 John A. Roebling,
puente de Brooklyn,
Nueva York, 1869-1883

Aunque el Art Nouveau pareció romper con las cadenas del pasado para ser un nuevo estilo, pronto se apreció que era una creación subjetiva insuficientemente enraizada en principios duraderos y sintonizada de modo incompleto con los medios y las necesidades de una sociedad industrial. En esta visión, incluso arquitectos como Horta y Guimard —que se habían acercado al núcleo de la cuestión de una nueva arquitectura— quedaron agrupados con los decoradores más superficiales del Art Nouveau. En parte, esta reacción estaba impulsada por anhelos vagamente morales en favor de lo severo y sin adornos, y en parte por las ideas racionalistas que exigían una justificación práctica para los efectos formales. Esto tenía algo de irónico ya que —como se ha indicado— el racionalismo había inspirado algunas de las creaciones más disciplinadas del Art Nouveau.

Así pues, hasta 1905, el estilo que había florecido tan rápidamente estaba comenzando ya a marchitarse; pero después de él, las cosas no podían seguir siendo iguales. El Art Nouveau dio origen a un lenguaje de la abstracción y supuso nuevos modos en los que las enseñanzas de la naturaleza se podían incorporar a la arquitectura. Se hundió una tradición de formas emotivas y orgánicas, que se desarrollaría aún más en la experimentación libre de la 'Escuela de Amsterdam' hacia finales de la I Guerra Mundial y en el llamado 'Expresionismo' de la década de 1920. Más importante a corto plazo fue la reacción *contra* el Art Nouveau, que adoptó toda una serie de formas distintas. En Viena, Hoffmann y Loos indicaron que el camino hacia adelante de un verdadero estilo moderno residía en la creciente simplificación formal; en Berlín, Peter Behrens recurrió a los principios clásicos, los cuales pretendía reformular con unas nuevas formas que respondiesen al estado industrial moderno; en París, Auguste Perret (otro heredero más del racionalismo) buscó una disciplina formal en las limitaciones y las posibilidades creativas de los nuevos sistemas constructivos, especialmente el hormigón armado, en la creencia de que conducirían a unas formas arquitectónicas genuinas de calidad duradera.

Esta última noción procedía, desde luego, de las ideas de Viollet-le-Duc, que había influido en parte en la capacidad inventiva estructural del Art Nouveau. Ya se ha señalado que sus teorías eran a veces excesivamente mecánicas, pero que causaron un impacto inmenso en quienes entendían, a principios del siglo XX, que un lenguaje basado en «la verdad respecto al programa y la verdad respecto a los métodos de construcción» podía ser el mejor antídoto contra el historicismo académico,

por un lado, y los caprichos personales, por otro. Hay que mencionar aquí el papel de la tradición ingenieril del siglo XIX, que ya había puesto de relieve las posibilidades de las nuevas formas con nuevos materiales, y que el propio Viollet-le-Duc había destacado, en contraste con los 'lenguajes muertos' de los arquitectos.

[...] los ingenieros navales y los constructores de máquinas, cuando construyen un barco de vapor o una locomotora, no tratan de recordar las formas de un barco de vela de los tiempos de Luis XIV ni de una diligencia enjambada, sino que obedecen ciegamente los nuevos principios que les vienen dados y producen obras que tienen su carácter propio, que tienen su estilo [...].

Uno de los efectos de las opiniones de Viollet-le-Duc fue fundar una tradición de la historia de la arquitectura en la que se iba a sobrevalorar el papel de los aspectos prácticos en las grandes obras del pasado. Así, Auguste Choisy, en su *Histoire de l'architecture* (1899), hablaba de la arquitectura gótica como «el triunfo de la lógica en el arte», cuyas formas estaban «gobernadas no por los modelos tradicionales, sino por su función y sólo por su función». Esta visión se reforzaba con sencillos dibujos geométricos en los que los edificios se representaban como diagramas estructurales, como si la estructura y sólo la estructura hubiese sido la preocupación del arquitecto (figura 68). La deducción de la postura racionalista parecía ser: si los arquitectos modernos simplemente pensasen tan claramente como sus antecesores y se concentrasen en la función y la estructura, sus resultados tendrían la misma autenticidad.

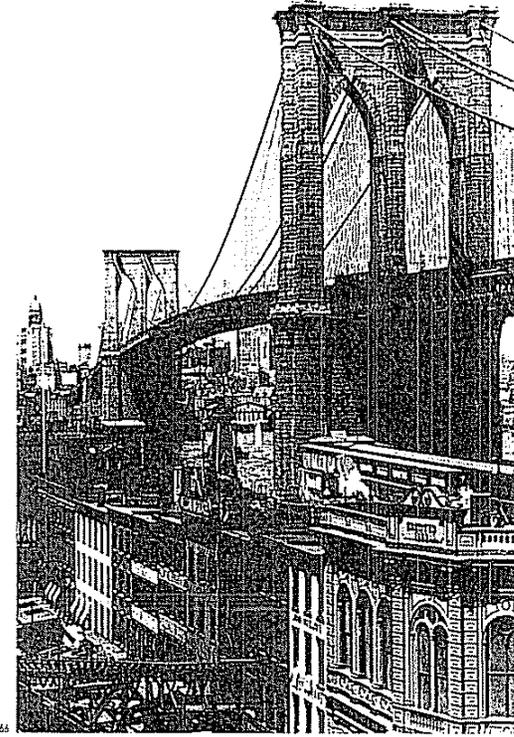
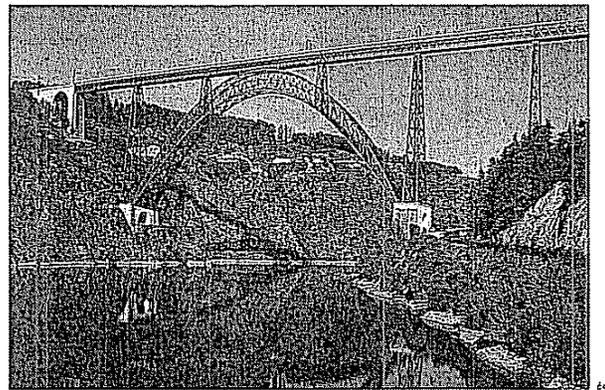
En cierto sentido, tanto Viollet-le-Duc como Choisy estaban proyectando hacia atrás los valores de los

ingenieros del siglo XIX. Los asombrosos efectos de ligereza y transparencia visuales de edificios como el Crystal Palace (1851), de Paxton, o las naves del mercado de Les Halles en París (1853), de Victor Baltard, parecían remitirse de hecho a una juiciosa atención a las exigencias del programa y la estructura; pero estos edificios de hierro y las posteriores construcciones utilitarias de acero ¿constituían una nueva *arquitectura*? Incluso quienes podían admirar las proezas estructurales (y la eventual elegancia formal) de la ingeniería se daban cuenta de que faltaba cierto carácter poético de la forma. De este modo, aunque los racionalistas y los ingenieros, cada uno a su manera, parecían capaces de emanciparse del historicismo, se enfrentaban a otro peligro: la proliferación de un funcionalismo insulso y materialista, carente de la calidad de un verdadero estilo expresivo.

Este problema ya había preocupado a algunos autores y proyectistas a principios del siglo XIX. En su libro *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* (1804-1809), J.-N.-L. Durand había abogado por un sistema proyectual basado en la adición y la combinación de elementos estructurales y funcionales básicos, que recurría una y otra vez a retículas de soportes simplificados colocados en plantas simétricas. En realidad, se trataba de una versión descafeinada de la disposición clásica, de la que se había eliminado lo expresivo y lo metafísico. En la década de 1820, el teórico Heinrich Hübsch había estudiado la idea de basar la forma directamente en la necesidad, mientras que Schinkel —que saludaba la disciplina de la estricta construcción— entendía, no obstante, que 'lo histórico y lo poético' debían estar

65 Gustave Eiffel, puente de Garabit, cerca de St.-Flour, 1880-1884

66 John A. Roebling, puente de Brooklyn, Nueva York, 1869-1883



presentes si el resultado que se buscaba era la arquitectura, y no la simple construcción.

Es más, no se trataba de que los grandes ingenieros del siglo XIX desatendiesen el problema de la expresión formal en sus proyectos. Comparado con cualquier referencia, el puente de Garabit (1880-1884), obra de Eiffel, habría de juzgarse como un triunfo escultórico además de una solución práctica al problema de salvar un barranco. Las formas estructurales estaban destacadas en términos visuales: la dinámica del arco que saltaba de un lado al otro; la poderosa horizontal de la plataforma superior que sostenía la vía férrea como un elemento prácticamente independiente que atravesaba el espacio; las jerarquías de vigas insertadas en un claro orden global de acentos visuales; las celosías transparentes y los vanos a través de los cuales se podían ver el cielo y el paisaje.

John A. Roebling, proyectista del puente de Brooklyn en Nueva York (1869-1883), consideraba que la ingeniería podía contribuir a alcanzar una nueva cultura democrática en la que se uniría la utilidad y los valores más elevados de la forma. El puente de Brooklyn se basaba en el principio de la suspensión y combinaba una leve estructura de cables de acero con dos macizas pilas de piedra. Las líneas diagonales complementaban los principales cables curvos y contribuían tanto a la estabilidad lateral como al espectáculo visual del proyecto. El puente de Brooklyn llevó la ingeniería a un elevado plano poético. Montgomery Schuyler (el mismo crítico que alababa el edificio Monadnock) hablaba de él como «un arco aéreo [...] entre las abigarradas ciudades» como «[...] una estructura de esqueleto en la que, como en un diagrama científico, vemos —incluso el profano lo ve— la interacción de las fuerzas representadas por una abstracción de líneas». Para él, el puente de Brooklyn era tan «perfecto como un organismo de la naturaleza [...]».

Los arquitectos de Chicago estudiados en el capítulo 2 también buscaban una 'síntesis más elevada' de la técnica, el material y la forma en sus proyectos de rascacielos. Se recordará que Sullivan, por ejemplo, había intentado sugerir que la forma debería 'seguir' a la función, deducirse de ella, pero había descubierto que toda una serie de soluciones podían ser igualmente defendibles y que ese tosco montón de materiales que constituían el edificio en altura sólo podía adquirir un valor estético mediante una intervención intuitiva por parte del artista. Aunque Sullivan rechazaba el valor de las 'reglas y demás impedimenta', de hecho había descubierto que la función y la estructura no podían 'generar' por sí mismas una forma adecuada sin la intervención de prototipos históricos o naturales sumamente abstractos. En realidad, los torpes intentos del propio Viollet-le-Duc por desarrollar un sistema 'verdadero respecto al hierro' se habían visto influidos por los precedentes medievales, e incluso tal vez por las formas de los huesos. Así pues, la historia no había desaparecido completamente de la escena. Muy al contrario, la cuestión en cierto sentido llegó a ser: ¿qué cualidades abstractas de la tradición podían servir mejor para las formas sugeridas implícitamente por las nuevas técnicas constructivas? Sea como fuere, una duda de este tipo subyacía en muchos de los experimentos de los primeros pioneros de la arquitectura del hormigón armado.

El hormigón lo habían empleado ya los arquitectos romanos y paleocristianos, pero después había caído en desuso durante la mayor parte de la Edad Media y del Renacimiento. Hasta la segunda mitad del siglo XIX el

material no se estudió enteramente de nuevo, pero en general con propósitos utilitarios para los que su economía, sus amplias luces y su resistencia al fuego lo hacían recomendable. La invención del armado, mediante el cual se insertaban barras de acero para aumentar su resistencia, pertenece a la década de 1870. Ernest Ransome en los Estados Unidos y François Hennebique en Francia desarrollaron cada uno su sistema de entramados empleando este principio. Estos sistemas demostraron ser muy adecuados para la creación de espacios de trabajo de planta libre con grandes ventanas, donde antes el fuego había sido un peligro. El sistema de Hennebique empleaba soportes verticales esbeltos, vigas laterales delgadas sobre ménsulas, y losas de torzados. El resultado era algo semejante a un entramado de madera, lo cual era poco sorprendente ya que los encotrados se hacían también con madera. Pero el hormigón, entre todos los materiales, era uno de los más flexibles, uno de los menos determinantes de la forma; se atenia a la figura del molde y a la inteligencia modeladora del proyectista. En ciertas situaciones, unas formas eran sin duda más lógicas que otras; pero el material no generaba un vocabulario por y para sí mismo.

Esto llegó a ser aún más evidente cuando los arquitectos, en los últimos años del siglo XIX, intentaron descubrir un estilo basado en este material. Mientras algún proyectista podía argumentar que su carácter maleable lo hacía natural para la expresión del Art Nouveau, otro podía resaltar el papel de un sistema de entramado y relleno, y reivindicar el valor de los antecedentes góticos, o incluso de los de hierro y vidrio. Una gama semejante de posturas se podían tomar

con respecto a la expresión externa del material. Mientras algún arquitecto lo podía considerar algo trivial que necesitaba recubrirse con azulejos o plaquetas de ladrillo, otro podía defender que tenía su propia belleza inherente y que debía dejarse visto.

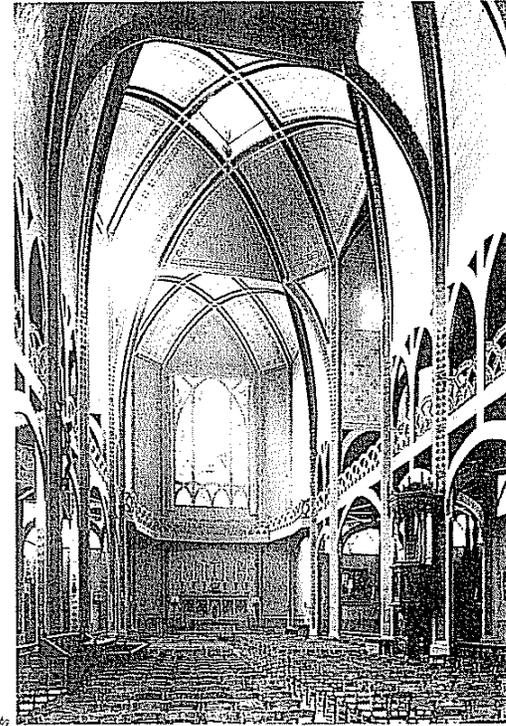
Entre las experiencias paradigmáticas hay que mencionar, en Francia, la iglesia de Saint-Jean-de-Montmartre, comenzada en 1894 y terminada en 1904, y proyectada por Anatole de Baudot. En realidad, la iglesia estaba realizada con cemento armado, más que hormigón, pero los efectos de ligereza y amplitud de luces con soportes aparentemente esbeltos eran de tal índole que cualquiera de los dos materiales los habría conseguido. Al exterior se hizo relativamente poco esfuerzo para expresar el esqueleto, pero en el interior se adoptó un sistema que dejaba clara la distinción entre soportes y paneles de relleno. Los arcos apuntados y la manifestación de los nervios indicaban prototipos medievales, y no sorprende descubrir que Viollet-le-Duc había sido tutor de De Baudot. Pero Saint-Jean carece de resolución formal; es un extraño híbrido de referencias medievales y exóticas, un acento vagamente *art nouveau*, e ideas totalmente novedosas relativas a la construcción. Puede que la estructura sea lógica, pero la expresión visual de la estructura resulta indecisa. No obstante, la iglesia indicaba nuevos modos en los que las enseñanzas de los estilos anteriores podían aplicarse a una situación moderna.

En esencia, éste era el problema que preocuparía también a Auguste Perret en los mismos años. Perret era cuarenta años más joven que De Baudot, pero no estaba

67 François Hennebique, sistema esquinado para el hormigón armado, 1892

68 Auguste Choisy, lámina de *Histoire de l'architecture*, 1899, que muestra Santo Sofía

69 Anatole de Baudot, St-Jean-de-Montmartre, París, 1894-1904, interior

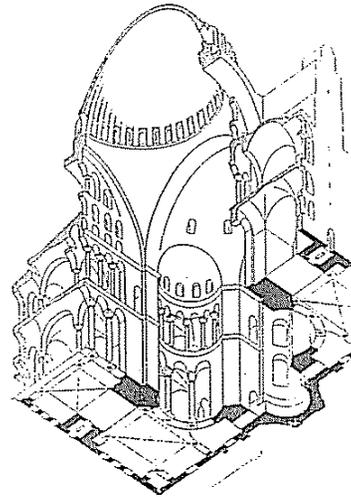
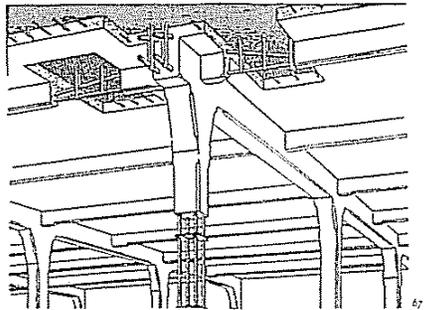


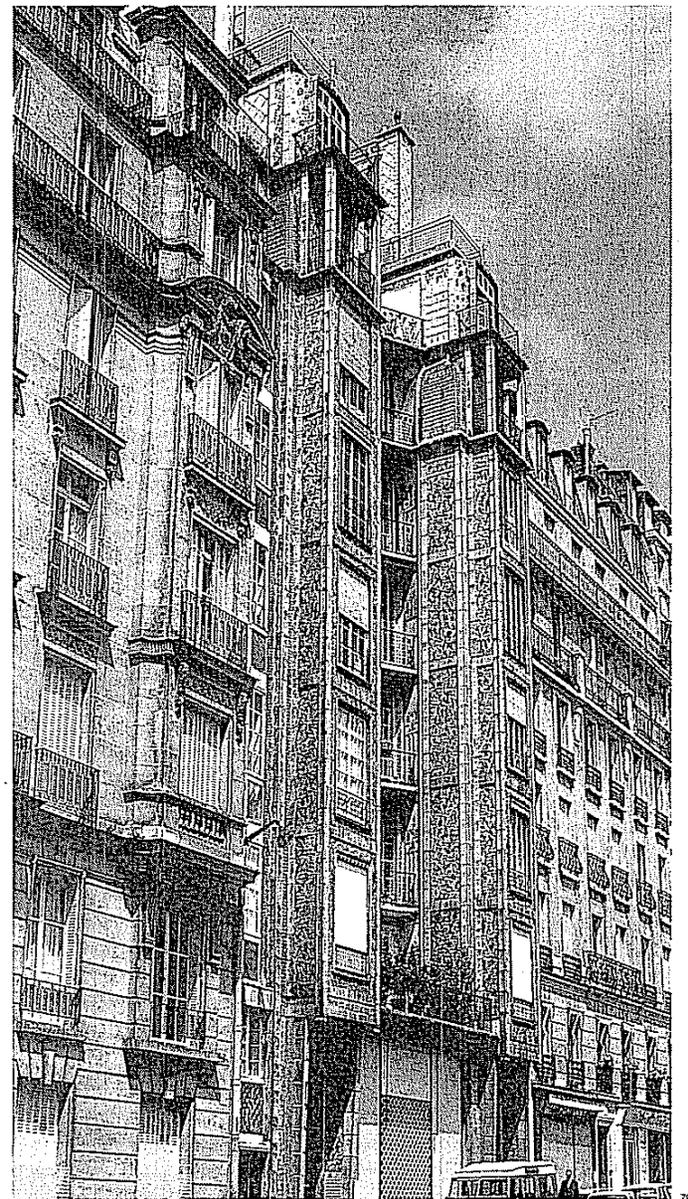
menos influido por las ideas de Viollet-le-Duc. Sin embargo, había recibido también el adocctrinamiento sobre los principios clásicos en la École des Beaux-Arts durante la década de 1890 bajo la tutela de Julien Guadet, autor del libro *Éléments et théorie de l'architecture* (1902). El método que Guadet intentaba inculcar a sus alumnos era el opuesto a esa servil imitación de los precedentes que los enemigos de la École gustaban de parodiar; sus clases se ocupaban de los principios clásicos de la composición y la proporción, y del análisis de tipos de edificios; trataba de transmitir un sentimiento de aprecio por las cualidades esenciales del clasicismo, en vez del respeto por los hábitos gramaticales superficiales. Es necesario resaltar un elemento adicional de la formación de Perret: tanto él como su hermano Gustave fueron adiestrados desde muy temprana edad en los fundamentos de la construcción de

edificios en la empresa de su padre. Esta combinación de pragmatismo, una visión teórica racionalista y una comprensión firme e intuitiva de los principios clásicos fundamentales iba a configurar la producción de Perret a lo largo de su vida.

Las viviendas proyectadas por el arquitecto en el número 25 bis de la Rue Franklin, en 1902, se basaban en las posibilidades de la construcción de una estructura de hormigón adintelada y rectangular. El edificio está situado entre construcciones colindantes de piedra gris, verticales y más bien sombrías, con unas espléndidas vistas sobre el Sena y la torre Eiffel en la lejanía. Perret dio la máxima importancia a estas vistas haciendo los huecos de las ventanas tan grandes como lo permitían las ordenanzas de la zona y mediante la eficaz estrategia de situar el patio de luces obligatorio en la parte delantera del edificio y no en la trasera. La planta se adaptaba a las expectativas normales de los ocupantes de clase media, y situaba los salones en el centro de la fachada, pero el sistema de estructura de hormigón permitía tabiques delgados y cierto ahorro de espacio. Esta capacidad era aún más evidente en la planta baja, adonde Perret trasladó su estudio, y donde los soportes aparecían en un espacio libre como premoniciones de los *pilots*, tan importantes para la arquitectura de la década de 1920. Perret aprovechó los retranqueos de la parte superior del edificio y las cubiertas planas que proporcionaba su sistema constructivo para crear una terraza en la cubierta.

Lo que hacía que las viviendas de la Rue Franklin fuesen arquitectura, en vez de simple construcción, era el modo en que se había dado a estas intenciones prácticas una forma clara y tectónica. El piso inferior se resaltaba como una unidad separada, más alto que los que tenía encima, mientras que los seis pisos siguientes se expresaban mediante ligeros vuelos y una disposición variable de la profundidad de las ventanas en el retranqueo en forma de U. La estructura rectangular subyacente no se veía con claridad, pero su presencia quedaba indicada por el contraste de colores y texturas de los azulejos de la fachada, mientras que el carácter de los paneles de relleno no portantes estaba indicado por superficies cerámicas rehundidas con diseños florales. En el sexto piso, no obstante, la estructura se liberaba de las superficies de las paredes, insinuando ese tipo de efectos dialfanos y transparentes que iba a perseguir la arquitectura moderna una generación después. El resultado de la cuidadosa atención de Perret a las proporciones, los detalles y los intervalos era una obra calculada de gran sobriedad y reposo. El conjunto estaba imbuido de un clasicismo



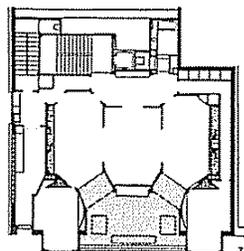


70 Auguste Perret, viviendas en el 25 bis de la Rue Franklin, París, 1902

71 Viviendas en el 25 bis de la Rue Franklin, planta de la vivienda tipo

72 Auguste Perret, garaje en el 51 de la Rue de Ponthieu, París, 1905

73 Auguste Perret, Teatro de los Campos Eliseos, París, 1911-1913, diagrama de la estructura de hormigón

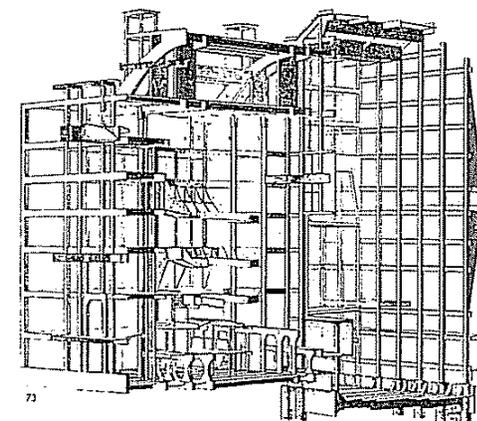


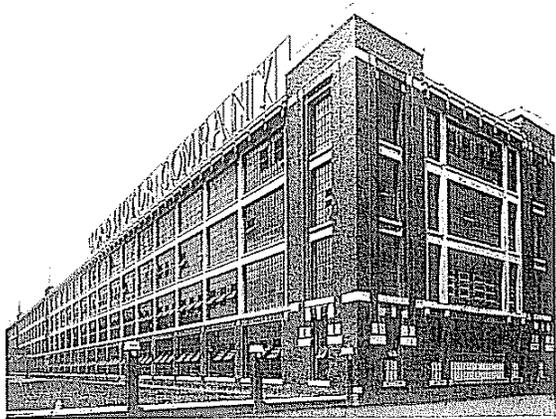
sereno, pero sin hacer un uso patente de los órdenes clásicos. Las viviendas de la Rue Franklin, junto con la algo posterior ala de la biblioteca de la Escuela de Arte de Glasgow de Mackintosh, el palacio Stoclet de Hoffmann, el edificio Larkin de Wright, la fábrica de turbinas AEG de Behrens en Berlín, y quizás un puñado más, debe figurar como una de las obras paradigmáticas del primer movimiento moderno. Sin embargo, parte de su fuerza reside precisamente en la autoridad con que anunciaba las posibilidades de un nuevo material con una fraseología enraizada en la tradición.

En 1905 Perret dio un nuevo paso, dejando el hormigón completamente visto (aunque protegido con pintura blanca, hay que reconocerlo) en el proyecto de un garaje en el 51 de la Rue de Ponthieu. Es posible que se sintiese más libre de hacerlo así en un edificio cuya función se acercaba a la 'estética de almacén' de Hennebique más que las viviendas burguesas. Y puede que en la articulación de la fachada del garaje, Perret estuviese aplicando un conocimiento de segunda mano de los edificios con esqueleto de Chicago. En cualquier caso, el resultado trasciende sus influencias con una formulación clara, dotada de un verdadero estilo personal. La estructura de hormigón del interior permitía una considerable flexibilidad en la distribución que facilitaba así la circulación y el estacionamiento de los coches. En manos menos sensibles, esta organización interior podía haber llevado fácilmente a un tosco ensamblaje de aberturas rectangulares y soportes en la fachada. Perret puso orden en el proyecto mediante la sutil colocación de los vidrios de

las ventanas para dar el sentido correcto de la profundidad, y organizando la trama de tensiones visuales verticales y horizontales—las aparentes, no sólo la estructura real—con un ritmo sencillo de acentos primarios y secundarios. El marco de la composición global estaba definido por las 'pilastras' desnudas que se alzaban de abajo a arriba sosteniendo la abstracta 'cornisa' del remate superior.

No cabe duda de que Perret, por esas lechas, había decidido que las formas 'correctas' para el hormigón eran las rectangulares, debido en parte a sus prejuicios estéticos y en parte a la simplicidad de hacer rectangulares los encofrados de madera de los que el hormigón tomaba secciones normales sencillas; de este modo, su vocabulario con estructura de madera del pasado. Pero su padre le había adiestrado en los vuercuetos de la cantería y la estereotomía, y las molduras y detalles de los proyectos de Perret—que generalmente podían justificarse por motivos sumamente prácticos (por ejemplo, como vierteaguas)—parecen ser parientes históricos de las paredes lisas y los elementos en ménsula apreciables en la tradición clásica francesa que se remonta al siglo XVII. Es fascinante especular sobre cómo habría reaccionado el abate Laugier (el teórico de mediados del siglo XVIII mencionado en el capítulo 1) ante la obra de Perret si hubiese podido volver a la vida en la primera década del siglo XX. Es de sospechar que habna reconocido inmediatamente la intención de reafirmar ciertos elementos esenciales del clasicismo con nuevos propósitos y con nuevos materiales; se adivina también que podría haber respetado los sentimientos





74 Albert Kahn, fábrica de la Ford Motor Company, Highland Park, Michigan, 1909

75 Eugène Freyssinet, hangares para dirigibles, Orly, 1916-1921, parábola dibujada sobre una foto del edificio sin terminar

76 Freyssinet, hangares para dirigibles, Orly, 1916-1921

implicitos en el afonismo de Perret de que «no se debe permitir en un edificio ningún elemento destinado únicamente a ser ornamento, sino más bien convertir en ornamento todas las partes necesarias para la estabilidad».

Hacia 1911, los hermanos Perret se contaban entre los líderes de la construcción en hormigón en Francia. Por entonces recibieron la visita del empresario Gabriel Anstuc, quien quería erigir un nuevo teatro y esperaba que Perret pudiese ayudar a realizar un proyecto de Henry van de Velde. Esta colaboración no duró mucho —como era de suponer— y el Teatro de los Campos Elisios (1911-1913) fue ejecutado según el proyecto de Perret con fachadas basadas en los alzados de Van de Velde. Una vez más, Perret puso de manifiesto la profundidad de sus lealtades clásicas en el uso de elementos que recordaban pilstras y cornisas desnudas. En el interior, la resistencia del hormigón se usaba para reducir al mínimo las interrupciones de la visión del escenario. La estructura de hormigón del edificio era casi una obra de arte en sí misma, e iba a convertirse en una de las principales inspiraciones para la generación que creó el movimiento moderno en la década de 1920; el tratamiento exterior del teatro prefirieron olvidarlo, puesto que no estaba a tono con sus objetivos.

En los Estados Unidos, paralelamente a los experimentos pioneros de Hennebique, el ingeniero Ernest Ransome y el arquitecto Albert Kahn descubrieron muchas

aplicaciones para el nuevo material en los proyectos de fábricas, almacenes e incluso silos de grano. Los silos cilíndricos de hormigón eran fáciles y económicos de construir, evitaban los problemas del fuego y podían llevarse hasta grandes alturas, permitiendo así una elevada concentración de almacenaje junto a las vías férreas; también tenían una pureza y una belleza indiscutibles que fueron captadas años después por los pintores Charles Sheeler y Edward Hopper. Asimismo, eran instrumentos para la industrialización del campo, al igual que los rascacielos eran recursos para la industrialización de la ciudad.

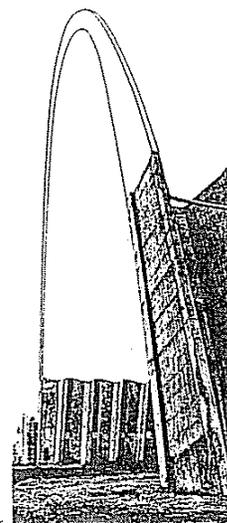
El hormigón también era recomendable para los proyectos de fábricas de grandes luces para albergar las nuevas técnicas de la 'taylorización', según la cual todos los pasos de la fabricación se sometían a una racionalización científica para la producción de artículos en serie. Albert Kahn dedicó gran parte de su vida a proyectar fábricas de coches, trabajó en estrecha colaboración con Henry Ford, y hacia 1908 ya estaba levantando sus característicos edificios de esqueleto en Detroit y sus alrededores. Kahn encontraba el hormigón casi ideal para satisfacer exigencias fundamentales como la economía, la estandarización, la iluminación natural, la protección contra el fuego, la buena ventilación y unos interiores flexibles y sin obstáculos por donde se pudiera abrir paso la cadena de montaje. El resultado era una morfología característica de plantas

reticuladas y alzados rectangulares sencillos de unas proporciones agradables. Pero Kahn nunca pensó que sus proyectos utilitarios fuesen Arquitectura con mayúscula; y lo mismo ocurría con los ingenieros que proyectaban los silos de grano; fue la vanguardia europea, al ver estos objetos en fotografías, la que se refirió a ellos como imágenes simbólicas de un lenguaje nuevo y universal de la arquitectura.

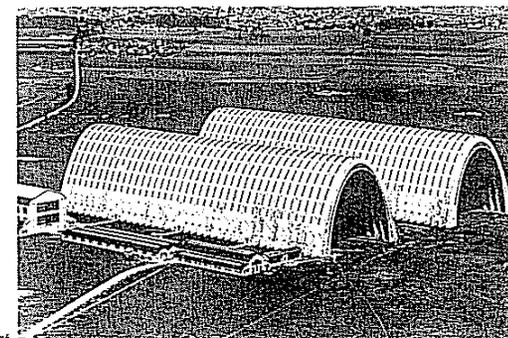
Uno de los pocos arquitectos norteamericanos que se ocupó de las posibilidades del nuevo material fue Frank Lloyd Wright. Sin duda se sintió atraído por él debido a su economía y a que podía salvar luces muy amplias, pero también porque se podía adaptar a sus ideas espaciales. Con su énfasis *arts and crafts* en la naturaleza de los materiales, Wright también pensaba que era mejor dejar vistas las superficies de hormigón. Una de sus primeras obras maestras, el Templo de la Unidad en Oak Park (1905-1908), se construyó en hormigón. Este edificio se estudia mejor y con más detalle en el contexto de la filosofía de Wright y de su vocabulario evolutivo de la forma abstracta (páginas 127-129); aquí basta con decir que el edificio, al igual que las viviendas de Perret, dio una mayor categoría al hormigón, y aportó más argumentos a la impresión de que las formas 'correctas' para este material eran rectangulares, desnudas y abstractas, aunque Wright no lo confiaba todo, como Perret, a la estructura.

Pero las formas rectangulares no eran de ningún modo las únicas aptas para el hormigón, como bien demostraron las proezas técnicas de Eugène Freyssinet

en Francia y de Robert Maillart, constructor de puentes, en Suiza en las dos primeras décadas del siglo XX. Los vastos hangares para dirigibles de Freyssinet en Orly (1916-1921) eran de sección parabólica y se servían de componentes pretensados, mientras que los puentes de Maillart solían descansar sobre delgados apoyos curvos, losas o vigas esbeltas; los experimentos de Maillart contribuyeron a emancipar el hormigón armado del pensamiento tradicional de la construcción de fábrica, pero también entraron en conflicto con esa versión de la ingeniería que insiste en los cálculos a expensas de la economía conceptual y visual. El puente de Tavanasa (1903), sobre el Rin-Verder en Suiza, empleaba un arco trarrectado para permitir la expansión y la contracción. Era el modo en que las tensiones estructurales se acentuaban directamente en el material, empleado con un perfecto sentido de la coherencia visual, lo que elevaba esta rigurosa forma ingenieril al nivel del arte estructural. Los nitidos detalles de las losas hacían resaltar las sombras y ofrecían al ojo líneas de fuerza. La calzada se expresaba como un plano delgado con una vida independiente de la estructura que realmente la sostenía. Las curvas inferiores también estaban desmaterializadas mediante los cuidadosos detalles de los bordes y los resaltos extrusionados. En general, la sensación era que había unas fuerzas que se entrecruzaban y contrarrestaban unas a otras en el espacio. Las líneas y las superficies parecían flotar. La *Jahrhunderthalle* o 'Palacio del Centenario' de Max Berg en Breslau (1912) sacaba también mucho partido de la capacidad de cubrición de



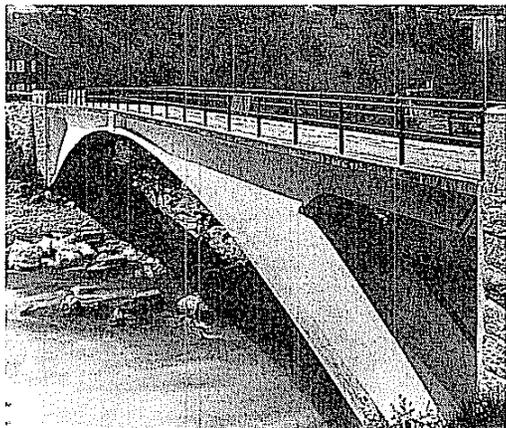
75



76

la construcción abovedada, pero revelaba una tendencia expresionista y dinámica muy alejada de la sobriedad de Perret o de la contención de Maillart. Esta gran variedad de formas posibles para el hormigón sirvió sólo para resaltar que la tendencia a pensar en las formas rectangulares del movimiento moderno como algo ligado indelectiblemente al hormigón es una simplificación exagerada. La generación que, por una serie de razones estéticas y simbólicas, buscaba los efectos de los planos delgados, los voladizos horizontales y la simplicidad geométrica, consideraba precursores suyos a Perret y Wright, al tiempo que dejaba de lado una tradición curvilínea igualmente viable.

Entre los arquitectos que proporcionaron una genealogía a la estética rectangular posterior está el francés Tony Garnier, que también ligó el nuevo material a otro movimiento que sería crucial en la década de 1920: el urbanismo para una sociedad industrial. Garnier nació cinco años antes que Perret, en 1869, y asistió también a las clases de Guadet en la École des Beaux-Arts en la década de 1890. En 1899 ganó el Premio de Roma con un proyecto para la 'Sede de un banco estatal' que era una muestra ejemplar de la composición *beaux-arts* en el uso de ejes primarios y secundarios, la absoluta simetría y la separación de la circulación respecto a las zonas a las que daba servicio. Aparentemente, Garnier debía pasar su tiempo en Roma estudiando los monumentos de la antigüedad y haciendo reconstrucciones de Herculano; por el contrario, orientó su atención al proyecto de una ciudad ideal moderna conocida simplemente como la 'Cité Industrielle', que no se publicó hasta 1917, fecha en la que el arquitecto había conseguido poner en práctica algunas de sus ideas en un nuevo barrio situado a las afueras de Lyon, con el patronazgo socialista del alcalde de la ciudad, Edouard Herriot. La Cité Industrielle se basaba en la noción de unas zonas diferentes para las áreas residenciales, industriales, recreativas y de transporte, y combinaba los antecedentes urbanísticos franceses y su uso de grandiosos ejes, los ideales de la Ciudad Jardín inglesa y las ideas sociales de la tradición socialista utópica. Pero las casas de los dibujos de la Cité Industrielle se apartaban mucho de las ideas *arts and crafts* debido al uso de cubiertas planas, geometrías cúbicas simples y el uso del hormigón y de la estandarización. Si acaso, el estilo era una especie de 'griego' desnudo, pero las referencias a las molduras clásicas eran mínimas. Las viviendas tenían simples ventanas rectangulares perforadas en las superficies, y en ciertos lugares unas estructuras de hormigón se elevaban por encima de las cubiertas y sujetaban losas horizontales a modo de parasoles, dando un aire de transparencia a la imagen. La estación central



77

del ferrocarril también estaba construida con hormigón y hacía un uso espectacular de las marquesinas y los voladizos horizontales. La Cité de Garnier daba una imagen convincente a las funciones de una ciudad moderna y concedía aún más importancia a la idea de que las formas cúbicas y rectangulares eran las más adecuadas para la construcción en hormigón armado y para la estandarización. Más aún, existía la sugerencia adicional de que los sobrios valores de la clara repetición geométrica eran los 'correctos' para una nascente sociedad de la era de la máquina.

Entre los que quedaron convencidos por estos modelos de pensamiento, y que se adhirieron a algunos de los principios que respaldaban la visión de Perret sobre la arquitectura de hormigón armado, estaba Charles-Edouard Jeanneret, convertido después en Le Corbusier. Esta figura es tan importante para la historia que abarca este libro que parece mejor tratar su formación separadamente (véase el capítulo 10). Aquí basta con decir que Jeanneret nació en La Chaux-de-Fonds, Suiza, en 1887; que sus primeros proyectos revelan una mezcla de influencias *art nouveau* y regionalistas; que pasó parte de su juventud (con poco más de 20 años) trabajando en el taller de Perret, donde aprendió las enseñanzas básicas del hormigón armado y se impregnó de las ideas de Viollet-le-Duc; y que dos años después (1910) trabajó en el estudio de Peter Behrens en Berlín, donde asimiló la idea de que la

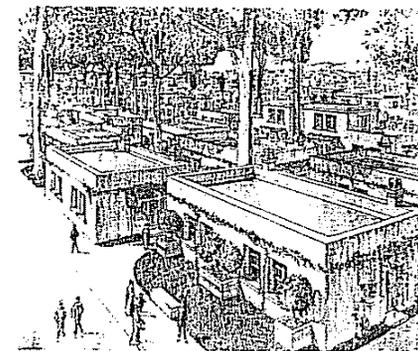
77 Robert Maillart, puente de Tavanasa, Suiza, hacia 1905

78 Tony Garnier, Cité Industrielle, barrio residencial, de *Une cité industrielle*, 1917

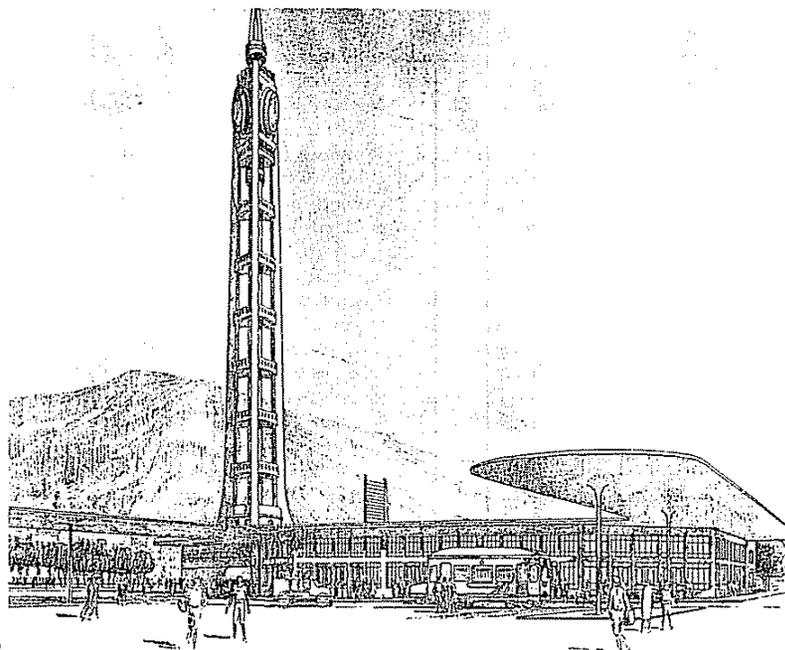
79 Tony Garnier, Cité Industrielle, estación de ferrocarril, de *Une cité industrielle*, 1917

nueva arquitectura debía descansar sobre la idealización de los tipos y las normas diseñadas para servir a las necesidades de la sociedad moderna, a la vez que debía estar en armonía con los medios de la producción en serie. Al menos esto es suficiente para situar en su contexto su trascendental sistema 'Dom-ino' de casas de hormigón (1914-1915).

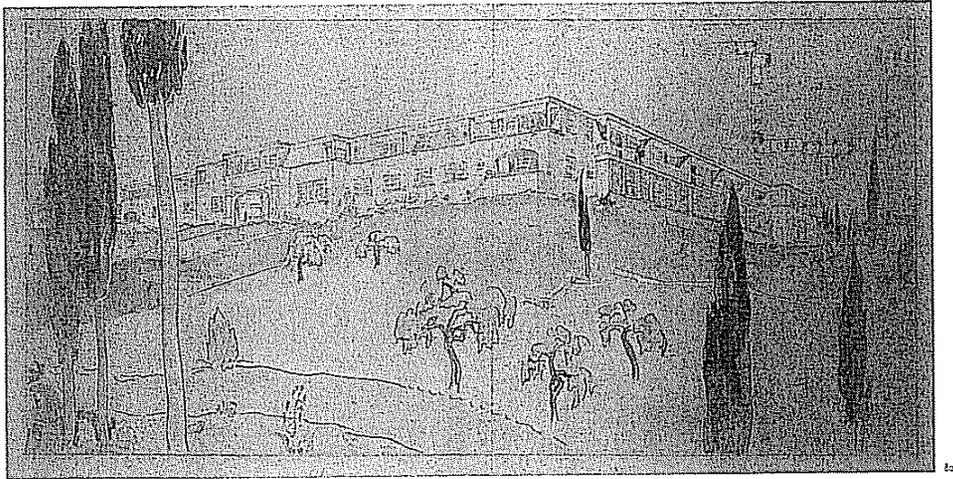
Este sistema se proyectó como un conjunto de piezas para ayudar a la rápida reconstrucción de Flandes, arrasado por la guerra. Jeanneret suponía, con optimismo, que la guerra acabaría pronto, y su ideal era producir en serie un conjunto básico de componentes, incluyendo los moldes necesarios para hacer un esqueleto sencillo de hormigón con seis apoyos y losas con voladizos. El armazón de la vivienda se podía montar después en menos de tres semanas, y se podían usar como cerramiento muros de mampostería hechos con las ruinas de otros edificios. Las ventanas y los accesorios, todos ellos producidos en serie, debían inspirarse en los precedentes locales e insertarse dentro del esqueleto. El propio nombre



78



79



10 Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), dibujo de las casas Dom-ino, 1914-1915. Copia realizada con color, 46 x 93 cm. Fondation Le Corbusier, Paris

11 Le Corbusier, esqueleto Dom-ino, 1914-1915, de la *Coeuvre complète*, vol. 1, 1910-1929

'Dom-ino' encerraba en sí el término latino para 'casa' (*domus*) y el juego del 'domino' (la plana de un barrio suburbano completo recordaba vagamente una fila de fichas de domino, todas del número seis). Algo intrínseco era la idea de que los componentes sencillos, rectangulares y susceptibles de ser producidos en serie, podían organizarse para hacer viviendas y comunidades modernas. Desde el mismo comienzo, se puede apreciar la futura preocupación de Le Corbusier por la definición de los elementos de un nuevo lenguaje arquitectónico y urbanístico.

El germen central del sistema Dom-ino, así como de la arquitectura y del urbanismo del Le Corbusier posterior, era el propio esqueleto (proyectado con la ayuda de Max Dubois). Se trataba de una unidad estructural consistente en tres losas horizontales, lisas por debajo y por encima, las dos superiores apoyadas en soportes de hormigón de sección cuadrada, y la inferior levantada del suelo sobre zapatas de hormigón. En la perspectiva de este esqueleto (que sólo se publicó en la década de 1920) se mostraban las escaleras que comunicaban los dos niveles. Era notable que el Dom-ino—al contrario que, digamos, el sistema de Hennebique—no hacía uso de ménsulas ni de vigas. Las losas y los soportes eran totalmente limpios y contribuían a transmitir una idea estructural totalmente pura. Aplicando el principio del voladizo, las losas, además, se podían extender más allá de la línea de los soportes. En realidad, no debían ser monolíticas, sino tener bovedillas cerámicas,

cubiertas por arriba con hormigón y reforzadas con vigas interiores de acero.

Una ventaja del sistema de Jeanneret habría sido su construcción rápida, pero esto no se puso a prueba; otra era intrínseca e indudable: hacía con el hormigón lo que el sistema de Perret no había hecho, a saber, separaba las funciones estructural y de pantalla del muro, sacando el cerramiento de la estructura. Ahora el cerramiento se adosaba a los bordes de las losas, con la posibilidad de presentarse como una superficie plana suspendida en el espacio sobre un vacío. Dado que el peso del edificio lo sostenía ahora el esqueleto, el 'muro' externo (u otra forma de revestimiento) podía disponerse sin pensar en la carga que soportaba y sin la interrupción de la estructura. Se podía convertir electivamente en una especie de membrana que se perforaría según lo exigiesen las necesidades funcionales o los instantos compositivos. En los dibujos de las casas Dom-ino, el vidrio se situaba a veces de un modo provocador en las esquinas, justo donde una construcción tradicional de fábrica habría sido estructuralmente más sólida.

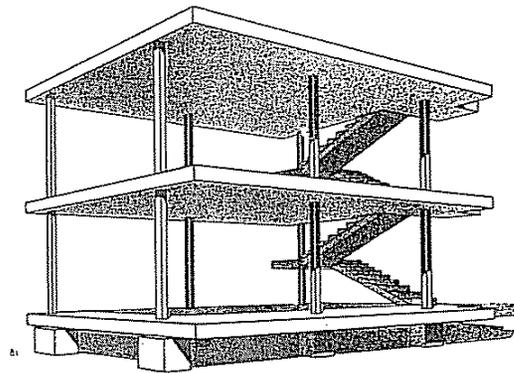
En el interior, el sistema Dom-ino permitía también nuevas libertades. Los tabiques se podían situar donde se quisiese, en línea o no con la retícula de soportes. Se ahorraba espacio y se alcanzaba un nuevo grado de flexibilidad funcional. Estéticamente, el énfasis podía cambiar, pasando de excavar espacios en las masas a

modular espacios con soportes mínimos. Partes del forjado podían eliminarse para crear volúmenes de doble o triple altura. El nivel interior podía liberarse completamente para dejar pasar la circulación pública, mientras que el superior, plano, podía usarse como terraza. En forma embrionaria, el esqueleto Dom-ino exponía en detalle ciertos principios generales (la planta libre, la fachada libre y la terraza de la cubierta plana) que serían de capital importancia para Le Corbusier en los años siguientes.

Sin embargo, esto es observar el esqueleto Dom-ino con una visión retrospectiva, y con el conocimiento de los electos transparentes, planos y ligeros de las obras posteriores del movimiento moderno en la década de 1920. Por tanto, es justo señalar que las casas Dom-ino propuestas en 1914-1915 eran pobres en electos visuales, pese a toda su simplicidad de volumen, y que los interiores eran limitados y tradicionales, pese a todas las posibilidades espaciales del esqueleto estructural; probablemente reflejaban la admiración de Jeanneret por las viviendas sin

adornos del Mediterráneo, con sus cubiertas planas y sus figuras cúbicas modeladas por la luz. De hecho, las casas Dom-ino fueron el primero de una serie de intentos del arquitecto por encontrar un equivalente moderno e industrializado de los modelos vernáculos del pasado.

Pero si las ideas Dom-ino anticipaban algunos aspectos de la arquitectura de la década de 1920, también se apoyaban firmemente en la tradición racionalista. Cuando Jeanneret trabajaba para Perret en 1908, había utilizado su primera paga para comprar el *Dictionnaire de l'architecture* de Viollet-le-Duc. En uno de los márgenes, junto a una ilustración de un arbotante gótico, Jeanneret se refería en una nota a la insistencia de Perret en el esqueleto estructural: «captó el esqueleto y captará el arte.» Igualmente, el purificado diagrama de la estructura representado por el Dom-ino podía entenderse como la verdadera destilación de la *idea* de la carga y el soporte: la esencia de la columna, el forjado y la cubierta, expresada en formas puras, prácticamente ideales. Era como un genotipo, una imagen de los orígenes, a partir de la cual podía desarrollarse una arquitectura simbólica. En su propio teorema Dom-ino, el joven Jeanneret sentó las bases para su futuro sistema arquitectónico y urbanístico, pero con la ayuda de sus mentores, pasados y coetáneos. De un modo muy similar, el racionalismo y el hormigón armado fueron dos elementos, pero sólo dos entre varios, que con el tiempo se aglutinarían en el periodo 'heroico' de la arquitectura moderna: la década de 1920.





5 los ideales de las arts and crafts en gran bretaña y los estados unidos

Las artes y los oficios han hecho un llamamiento para restaurar nuestra conciencia de la hoarader, la integridad y la sencillez en la sociedad contemporánea. Si se puede conseguir esto, el conjunto de nuestra vida cultural se vera profundamente afectado [...]. El éxito de nuestro movimiento no sólo alterará la apariencia de las casas y los apartamentos, sino que tendrá repercusiones directas sobre el carácter de toda una generación [...]. Si los nuevos rumbos son genuinos, surgirá un estilo original y duradero [...].
Hermann Muthesius, 1907

82 Charles y Henry Greene, casa Gamba, Pasadena, 1907-1908, detalle de la escalera

La búsqueda de los valores de la sencillez y de la sinceridad que motivaron tantos movimientos artísticos en la primera década del siglo XX tuvo sus raíces en una serie de posturas intelectuales anteriores. El último capítulo estudiaba una de ellas (el racionalismo) e indicaba cómo contribuyó al descubrimiento de formas basadas en la construcción con hormigón armado. Sin embargo, había otra corriente de ideas que procedían de Pugin, Ruskin y William Morris, según las cuales la 'corrupción de los estilos del siglo XIX' sería contrarrestada por la artesanía inspirada, y que sostenían que se lograría una arquitectura auténtica mediante la expresión directa de las virtudes morales originales. Cada uno de estos pensadores ingleses estaba disgustado a su manera con el impacto de la Revolución Industrial en la organización social, en los métodos constructivos y en el propio fundamento moral de la cultura. Morris, en particular, había esperado anunciar un nuevo periodo de entereza integral en el que las cualidades estéticas más elevadas se hiciesen descender del pedestal de los museos y se vinculasen de nuevo a los utensilios y artefactos de uso cotidiano. Por tanto, el arquitecto se debía convertir en un maestro de los oficios; y si juzgamos por la Red House, la 'Casa Roja' de Philip Webb y William Morris, de 1859, esta actitud solía traducirse formalmente en un vocabulario de inspiración medieval en el que las cualidades directas del diseño vernáculo se imitaban para crear un emblema adecuado a la vida sana y sencilla.

Nikolaus Pevsner ha seguido la evolución de los ideales de las Arts and Crafts durante las tres últimas décadas del siglo XIX y ha puesto de manifiesto el impacto del pensamiento de Morris en Walter Gropius y el Deutsche Werkbund en Alemania durante la primera década del siglo XX. Sólo cuando los ideales de Morris respecto a la reintegración del arte y la vida, del oficio y la utilidad, se transformaron para permitir la mecanización, es cuando llegaron a ser directamente útiles para la creación del movimiento moderno. Pero la historia no se mueve en línea recta, y la herencia de las Arts and Crafts impregno una serie de movimientos en torno a 1900 que resulta que no dieron como fruto una arquitectura específicamente 'moderna'.

Es natural comenzar la historia en Gran Bretaña con el legado de los ideales de la arquitectura doméstica transmitidos desde Webb, Richard Norman Shaw, Edward Godwin y Arthur Heygate Mackmurdo, hasta una generación posterior que incluye a Voysey, Edwin Lutyens, Mackay Hugh Bailie Scott, Edward Prior, Mackintosh, Charles Robert Ashbee y William Richard Lethaby. Charles Francis Annesley Voysey nació en 1857 y creó su estilo



83 Philip Webb, Casa Roja, Bealey Heath, Kent, 1859

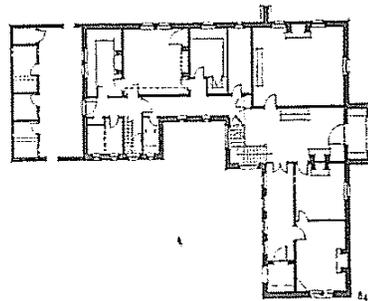
84 Casa Roja, planta

85 Charles Francis Annesley Voysey, The Orchard, Chorleywood, Hertfordshire, 1899-1900, salón

86 Charles Francis Annesley Voysey, Perrycroft, cerca de Malvern, 1893, proyecto inicial

propio y original justamente antes del fin de siglo en proyectos como el de una casa en Bedford Park (1890-1891) o el de un estudio en St. Dunstan's Road, West Kensington, del mismo año. En ellos, el electo estético nace de la disposición de volúmenes simples salpicados de piedras y encajados, perforados por hileras de ventanas y realzados por el juego geométrico de las chimeneas y los tejados de poca inclinación. No es difícil comprender que los historiadores formalistas que buscaban una genealogía para las formas blancas y desmudas de la arquitectura moderna posterior se hayan vuelto hacia Voysey; sin embargo, el arquitecto expresó su perplejidad al tener sobre él la responsabilidad de ese papel de 'pionero del diseño moderno'. El hecho de estar inmerso en los sencillos placeres del diseño vernáculo inglés, su falta de ostentación y su obsesión casi infantil por la composición de los canales y las bajantes en las lachadas tienen muy poco en común con las ideas de una generación posterior para la que la simplicidad tenía una significación universal y mecanicista muy distinta.

La visión de Voysey parece haber alcanzado su plena madurez en las grandes casas situadas en entornos rurales, como Perrycroft, proyectada para un emplazamiento en las colinas de Malvern (1893), o Greyfriars (1896), construida en un cerro de Surrey conocido como Hog's Back. La primera de ellas utilizaba extensamente los contrafuertes inclinados y los aleros muy salientes no sólo como recursos estructurales, climáticos y compositivos, sino también



como modos de ligar el edificio al terreno e indicar la continuidad con el diseño vernáculo local. Esta era una idea central en la doctrina arquitectónica de las Arts and Crafts: las costumbres y los materiales autóctonos debían traducirse en un buen uso por parte del profesional moderno.

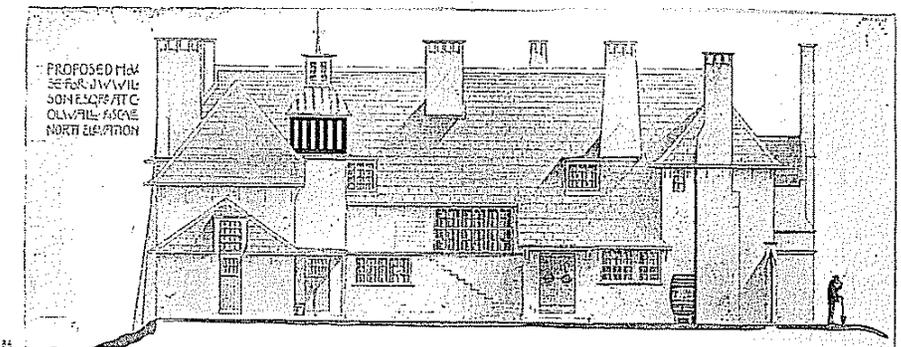
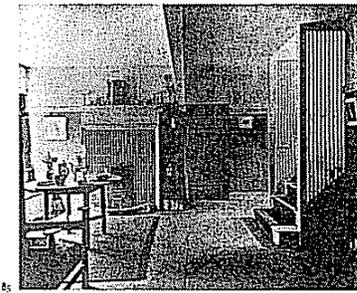
Aunque Voysey personalmente no era un artesano, sí prestaba atención al diseño de papeles pintados, muebles, accesorios y aditamentos, pues entendía que los mismos impulsos debían inspirar todos los interiores de una casa al igual que condicionaban la forma general. En esto perseguía de nuevo una sencillez retórica que estaba en abierto contraste con el recargamiento y la complejidad del diseño victoriano anterior. En The Orchard, Chorleywood

(1899-1900), los muros y las barandillas de las escaleras se habían despojado de todo, y los pasadores y los goznes de las puertas se habían modelado siguiendo ejemplos rurales; los interiores estaban bañados por la luz. Pevsner solía asociar esta sinceridad y esta juventud con una reacción más amplia respecto a los valores. «Es sabido que hacia finales de la época de la reina Victoria en toda la vida cultural inglesa se manifestó el anhelo por una atmósfera más fresca y alegre.» Otro rasgo novedoso de los proyectos de Voysey era el modo en que los volúmenes interiores se abrían de modo que tendían a fluir unos dentro de otros. En Broadleys (1898), una casa que domina el lago Windermere, el salón se modeló como un doble espacio. En planta, los elementos principales estaban sutilmente dispuestos con un orden que combinaba cierto grado de simetría y regularidad con cualidades irregulares y asimétricas. De esta manera, Voysey consiguió dar forma a las pautas de la vida social de los ingleses acomodados de finales de siglo. Se trataba de una especie de rusticidad

intencionada, una emulación del 'habla común' del estilo vernáculo, que era, desde luego, muy consciente.

M.H. Baillie Scott era nueve años menor que Voysey y, al contrario que él, trabajó mucho en la Europa continental. En su casa Blackwell, de 1900, también en el lago Windermere, intento abrir el espacio interior. Naturalmente esto no era simplemente una cuestión estética, sino un intento de expresar una forma de vida. Baillie Scott ha dejado evocadoras imágenes que describen la vida del hogar de clase media con el fuego crepitando en un salón central, las salas de estar abriéndose unas a otras, los rincones de las chimeneas, la sala de música y las escaleras amplias y curvas. Estas disposiciones estaban fuertemente cargadas de deliberadas connotaciones señoriales con referencias a un romántico pasado nacional. Tanto Voysey como Baillie Scott conseguían evocar una poderosa imagen del hogar del hombre inglés que con el tiempo se difundiría a través de los catálogos de edificios para proporcionar muchos de los tópicos habituales de la construcción doméstica suburbana del periodo de entreguerras.

Otra característica del diseño doméstico creativo del periodo eduardiano era la fusión de la casa con el entorno del jardín mediante el uso de pergolas, senderos, jardines rehundidos y similares. Sin duda, no se permitía que la 'rusticidad' de la casa *arts and crafts* fuese demasiado tosca ni que se alejase demasiado de la elegancia y la urbanidad de los usuarios de clase media. En la Hill House o 'Casa de la Colina', en Helensburgh (1902-1903), construida para el editor Walter Blackie, Charles Rennie Mackintosh proyectó no sólo la casa y todos sus accesorios y aditamentos, sino también las dependencias anejas, las puertas del jardín, los muros, las terrazas y las pergolas, todo ello como parte de



una concepción estética unificada. El resultado era una obra de arte total, un realce estético de todos los rituales de la vida familiar, desde la 'cara pública' presentada a los invitados que llegaban al vestíbulo, a la relativa regularidad del comedor y la sala de estar, y a los mundos más irregulares y privados de los rincones de las chimeneas, los dormitorios, la biblioteca y los asientos del jardín. Los ecos eran locales y tradicionales; las reverberaciones, internacionales, incluso universales, pues la Casa de la Colina fue uno de los varios proyectos de Mackintosh que iba a inspirar nuevas tendencias en el extranjero. Era la nítida interacción de los planos murales y los huecos, las siluetas y las superficies, así como la exaltación directa de elementos funcionales como las chimeneas, lo que hacía atractivo este edificio para la vanguardia vienesa. En efecto, «Mackintosh desarrolló el aire algo encarecido y frío de la tradición vernácula escocesa y lo transformó en un estilo vivo de principios del siglo XX [...]»

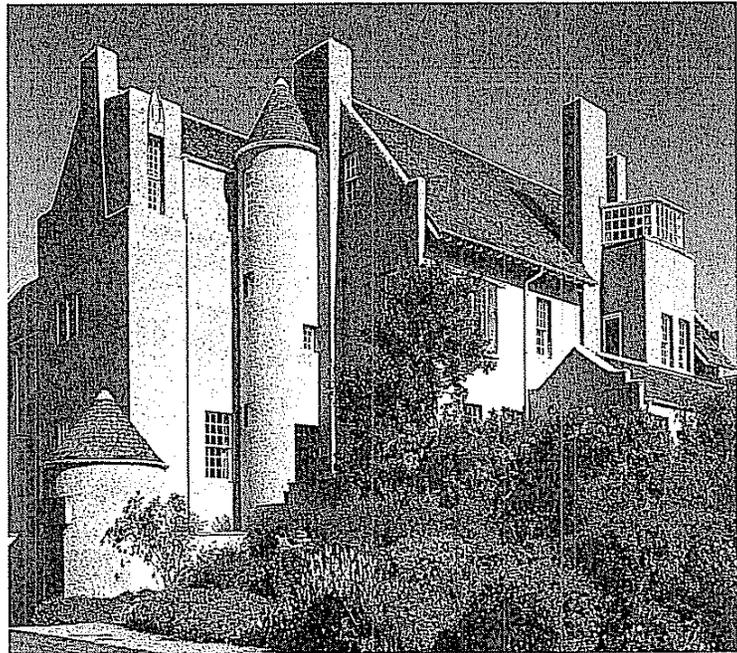
Algunas de las creaciones más valiosas de este tipo en Inglaterra las proyectó Edwin Lutyens, que con frecuencia

trabajaba junto a su prima, la diseñadora de jardines Gertrude Jekyll, para quien construyó una de sus primeras casas, en Munstead Wood, cerca de Godalming, Surrey (1896). A ésta siguieron pronto otras casas extraordinarias en la misma zona, incluyendo los Orchards en Godalming y Tigbourne Court, también en Surrey y también de 1898. Lutyens recibió una inspiración directa de Shaw y Webb, pero superó a ambos en la amplitud de sus fuentes, el alcance de su imaginación y su capacidad para modificar hábilmente la usanza vernácula en su propio beneficio. Creía profundamente en el uso de los oficios y materiales locales, tanto porque resultaba práctico como porque llevaba obligatoriamente a una armonía entre la casa y su entorno arquitectónico o natural. Así, en sus primeros proyectos se le encuentra empleando las bandas cerámicas de Surrey y las armaduras de madera basadas en las casas de los labriegos, y variando la profundidad de los aleros de acuerdo con el carácter y los precedentes locales. En Overstrand Hall, Norfolk (1901), se emplearon las típicas combinaciones autóctonas de hiladas de piedra de pedernal

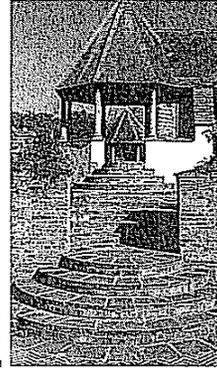
87 Charles Rennie Mackintosh, Casa de la Colina, Helenburgh, 1902-1903

88 Edwin Lutyens, The Pleasance, Overstrand, Norfolk, 1899-1901, vista de los escalones del jardín

89 Edwin Lutyens, Tigbourne Court, Surrey, 1898



87



88



89

y ladrillo rojo, pero sabiamente transformadas en un vocabulario agradable en sus acentos y realizado con inteligentes colisiones de fragmentos clásicos y medievales.

Sin embargo, sería completamente inadecuado rechazar a Lutyens como un mero ecléctico que irrumpió en el cajón de sastre de la historia con objeto de satisfacer el gusto por los exóticos escenarios de fin de semana de unos clientes sumamente ricos. Implícito en el juego había un controlado sentido de la proporción y un principio organizativo; bajo su viveza había una mente sobria y curiosa, que con el tiempo iba a buscar las certidumbres del diseño clásico. Más aun, la unidad de los proyectos de Lutyens se conseguía mediante una juiciosa combinación de ejes y motivos geométricos repetidos. Por eso se encuentran 'temas' plasmados en planta, alzado y volumen, como cuando un arco se vuelve un escalón semicircular, para descubrirlo de nuevo como un nicho en la pared, una capilla, o un lujoso baño hemisférico eduardiano forrado de mosaico. Los juegos geométricos se podían extender también a los elementos del trazado del jardín. En The Pleasance (también en Norfolk, 1899-1901) la forma esférica convexa del horno de pan se manifestaba de nuevo en el hemisferio cóncavo del baldaquino de ladrillo del jardín; los jardines rehundidos estaban, a su vez, unidos a la casa por escalones en forma de anfiteatro, trazados circulares en el terreno y niveles curvos.

Lutyens también estaba fascinado por el carácter especial de cada cliente y cada lugar, y siempre intentaba dar una respuesta única para ellos. En Lindisfarne se le pidió remodelar un castillo escocés sobre un promontorio que dominaba el mar del Norte. Lutyens lo transformó en una joya fortificada, cuyos parapetos armonizaban con las rocas en derredor y cuyas imágenes estaban enteramente a tono con el espíritu del lugar. En Heathcote, Ilkley (1906), el cliente solicitó una imagen más magnífica y prestigiosa de la que era habitual para Lutyens, y el solar, al ser casi suburbano y estar encerrado por edificios a ambos lados, sugirió las cualidades de una villa regular. Por ello, el arquitecto varió su manera de hacer para incluir algo del carácter del barroco inglés, con citas de Vanbrugh y Hawksmoor. El cuerpo principal de la casa estaba ingeniosamente unido con el emplazamiento mediante parterres, una 'gran pradera' absidal y sutiles ejes transversales. Por su parte, los materiales eran locales: piedra de Guiseley con toques grises, de las canteras de Motley. El resultado era una mole maciza con cierta cualidad severa, perfectamente adaptada a su región y a su situación. En The Salvation (1912) en Sandwich, Kent, se hizo que el pabellón de entrada armonizase con el carácter de una población ribereña de Kent usando tejas locales y carpintería blanca, que se trataron con una especie de irregularidad intencionada, combinándose de un modo soberbio con el carácter secular de los alrededores.

No existe en la obra de Lutyens la perturbación de las nuevas fuerzas sociales o de la industria, de la cual sus propios clientes eran propietarios. Sus proyectos evocaban un mundo seguro y estable de continuidad nacional; implicaban la idea de que los oficios se habían mantenido perpetuamente invariables de región en región a lo largo de los tiempos.

Voysey, Lutyens, Baillie Scott, Prior y los demás arquitectos ingleses que podrían agruparse vagamente como *arts and crafts* en la primera década del siglo XX, eran unos innovadores audaces en el diseño doméstico, pero en muchos aspectos eran tradicionalistas. La 'libertad' de su forma de proyectar y la sinceridad y 'honradez' en el uso de los materiales eran quizás emblemáticas de una reacción en contra del recargamiento y la pomposidad de la arquitectura doméstica inglesa anterior, pero estos arquitectos estaban sin duda lejos de buscar la creación de un 'mundo feliz'. En cierto sentido, sus proyectos eran microcosmos de valores profundamente queridos relativos al significado del hogar: mundos en miniatura donde los detalles como los picaportes de las puertas y los palomares, así como el tono general, estaban impregnados de una especie de reverencia por el ideal de una feliz vida de familia desarrollada en un entorno natural.

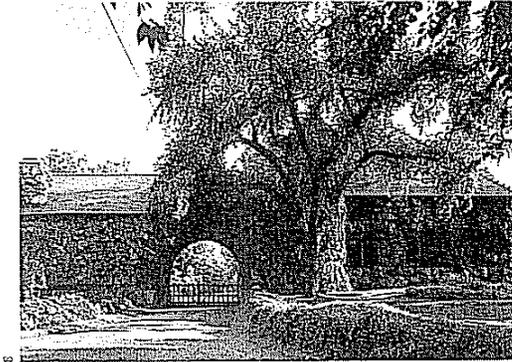
Antes de la I Guerra Mundial, se acostumbraba a hacer referencia al nuevo estilo como 'la arquitectura libre inglesa', pero hacia 1910 se había desatado una fuerte reacción en favor de un historicismo neoclásico directo y una dependencia de los modelos extranjeros y 'cosmopolitas' más que de los autóctonos y vernáculos. Hacia la misma época en que las Beaux-Arts francesas estaban empezando a ejercer su influencia en Inglaterra, los valores de las Arts and Crafts se estaban exportando, no decirlo así, a Alemania. Una personalidad clave al respecto fue Hermann Muthesius, que fue destinado a la embajada alemana en Londres precisamente para estudiar el diseño doméstico inglés. Su libro *Das englische Haus*, de 1904, era un estudio magistral de la tradición nacional de la casa. Indudablemente estaba complaciendo ciertos gustos de Alemania al remontarse en el siglo XIX hasta la casa de campo y el jardín ingleses. Pero también estaban en juego ideales más importantes. Muthesius estaba trabajando para una élite alemana que sentía profundamente la inferioridad de su cultura y su disolución debido a la industrialización; en el movimiento inglés apreciaban un carácter sereno y sobrio, así como una aplicación inteligente de la calidad formal al diseño cotidiano. Muthesius ensalzaba hasta lo mítico al hombre inglés y su hogar de este modo:

[...] permitáseme repetir una vez más que el moderno movimiento artístico inglés no tiene rastro de esas ideas fantásticas, superfluas y a menudo alejadas con las que parte del nuevo movimiento continental está tan comprometido. Lejos de todo esto, tiende más hacia lo primitivo y lo rústico; y en esto se adapta perfectamente bien al tipo de casa rural tradicional. Además, este resultado encaja exactamente con el gusto del hombre inglés, para quien no hay nada mejor que la sencillez lisa y llana [...]. Un mínimo de 'formas' y un máximo de atmósfera apacible, cómoda y sin embargo animada: esto es a lo que aspira [...]. Tal acuerdo le parece una unión con la madre naturaleza, a la que, a pesar de todas las culturas más desarrolladas, la nación inglesa ha permanecido siempre más fiel que ningún otro pueblo. Y la casa de hoy en día es prueba de ello [...]. El modo en que se adapta admirablemente a la naturaleza en derredor con la felicidad de su colorido y la solidez de su forma: por todos estos motivos constituye hoy una prueba cultural de las sanas tendencias de una nación que, en medio de su riqueza y sus adelantos en la civilización, ha conservado en un grado notable su aprecio por lo que es natural. La civilización urbana, con sus influencias destructivas, con sus prisas y su presión sin sentido, con su entrecerrado estímulo de esos impulsos hacia la vanidad que están latentes en el hombre, con su exaltación de lo refinado, lo estable, lo anormal hasta proporciones inhumanas: nada de ello ha tenido en la práctica un efecto perjudicial para la nación inglesa.

La admiración alemana por las Arts and Crafts inglesas iba mucho más lejos que esto. Incluía un intento de emular los valores de la honradez de los materiales, la sencillez, etcétera, en el diseño de los objetos cotidianos y en los planes de estudio de las escuelas de diseño, y a la larga se extendió hasta convertirse en toda una obsesión nacional por el ideal de una buena calidad formal en el diseño industrial. Volviendo a 1915, William Lethaby —que había estado profundamente implicado en el movimiento inglés— podía expresar su tristeza ante «la tímida reacción y la reaparición de los estilos de catálogo» en Inglaterra, y su admiración por «los adelantos en el diseño industrial alemán, basado en las artes y los oficios ingleses». La manera en que este movimiento —que se había concebido en parte como una reacción contra las crueldades de la industrialización— llegó a ser la base de una filosofía nacional del diseño industrial debe explicarse en un capítulo posterior; aquí basta decir que los valores de las Arts and Crafts, una vez exportados y transformados, fueron otro elemento principal del rompecabezas del movimiento moderno.

Esto fue así no sólo en Europa, sino también en los Estados Unidos, donde el catalizador de la transformación fue Frank Lloyd Wright. Él era sin duda el arquitecto más original que iba a verse influido por los ideales de las Arts and Crafts, y, en este sentido, no puede considerarse típico. No obstante, la formulación que hizo de ellos se produjo en un ambiente de ideas provenientes de principios del siglo XIX. No había un equivalente exacto de William Morris en la tradición norteamericana, pero

90 Henry Hobson Richardson, Ames Gate Lodge, North Easton, Massachusetts, 1880-1882

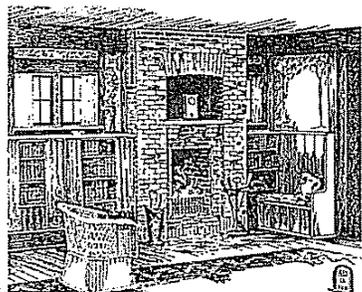
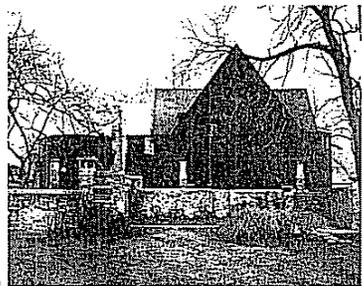


sus ideas eran sin duda muy conocidas. En la figura de Andrew Jackson Downing tenemos un pensador y proyectista de mediados del siglo XIX que concedía mucha importancia a la imagen de la casa individual cubierta con listones de madera (el refugio rústico) como algo inequívocamente norteamericano y democrático. Vincent Scully ha seguido el desarrollo posterior, durante las últimas tres décadas del siglo XIX, de los llamados estilos *stick* ('listón de madera') y *shingle* ('teja de madera'), en los que la expresión directa de la construcción en madera, las plantas abiertas e irregulares, las galerías y una romántica exhibición de cubiertas inclinadas, chimeneas y miradores tuvieron cada cual su papel. Podría decirse que la influencia de Norman Shaw en estos movimientos fue considerable; sin duda, las tradiciones locales de construcción en madera desempeñaban un papel importante, pero había también algo menos definible: un espíritu de libertad y cierta preocupación por las relaciones de cada vivienda en particular con su entorno natural. Como siempre, la evolución arquitectónica norteamericana se vio tanto favorecida como obstaculizada por la falta de una tradición nacional larga y coherente: favorecida, porque esta situación fomentaba cierto grado de experimentación; obstaculizada, porque existía relativamente poca orientación basada en las normas anteriores. Es en la figura de Henry Hobson Richardson —formado en la tradición *beaux-arts*, con un profundo aprecio por las referencias medievales y un raro instinto para lo que era más importante para el naciente orden social de los Estados Unidos— donde encontramos una síntesis convincente de lo autóctono y lo importado. La Ames Gate Lodge (1880-1882), en North Easton, Massachusetts, está unida

al emplazamiento y a la región por un fuerte sentido del lugar y por un uso exagerado de la mampostería autóctona; sin embargo, la rusticidad de la imagen está ennoblecida, formalizada y realizada por el conocimiento por parte del arquitecto de tradiciones muy distantes que incluían exotismos tales como los arcos paleocristianos de Siria y las construcciones agrícolas medievales francesas. Este era el extremo 'rural' de la escala de Richardson, y la Ames Gate Lodge incluso rondaba la idea de los orígenes arquitectónicos en formaciones geológicas o refugios primitivos hechos con rocas enormes.

De este modo, la búsqueda de un modelo de arquitectura doméstica en los Estados Unidos nunca estuvo muy alejada de la cuestión más amplia de definir una arquitectura norteamericana en general. Sigueron poco después una serie de formulaciones y emociones desplegadas en torno a ideas como: la búsqueda de un ideal pastoral o de un paisaje intermedio; la noción de una expresión honrada, liberada de la decadencia europea; la concepción de un funcionalismo autóctono; y la aspiración a una adecuación y una comodidad que reflejasen las de la naturaleza, que conducirían por un camino corto a la belleza y a los significados más profundos. Tenido de nostalgia por la búsqueda anterior del paraíso en el 'Nuevo Mundo', este sofisticado anhelo de sencillez en contacto con los valores naturales cristalizó en los escenarios 'naturales' más cultos y artificiales: los *suburbs* o conjuntos residenciales suburbanos, que comenzaron a proliferar alrededor de las mecanizadas ciudades norteamericanas desde la década de 1880 en adelante.

Como veremos en el capítulo 7, Wright captó todo el significado de esta situación y logró hacerse cargo de la casa familiar suburbana y tejer toda una mitología alrededor de ella. Sus primeros proyectos derivaban del estilo *shingle*, de fuentes japonesas, de la tradición vernácula del Medio Oeste norteamericano y de los historicismos de los estilos reina Ana y colonial que afectaron brevemente al Medio Oeste de su juventud en la década de 1880 y principios de 1890. Los ideales de las Arts and Crafts importados de Gran Bretaña, relativos a la respuesta directa a la naturaleza de los materiales y el diseño total de la construcción y los accesos, incluido el entorno, pronto inspiraron su visión. Sin embargo, al contrario que Morris y sus contemporáneos británicos, Wright captó también la importancia positiva de la mecanización. En su ensayo 'El arte y el oficio de la máquina', de 1901, reconocía que «la máquina está aquí para quedarse» y que esto influiría no sólo en las técnicas de los artistas en la construcción (por ejemplo, líneas rectas de madera sencillamente cortada), sino en todo el tejido de



los rincones y bancos de fábrica, los materiales 'humildes' y los hogares de las chimeneas en el salón. Las fuentes de estas imágenes eran diversas, y parecían incluir los *chalets* suizos, las casas de madera japonesas y toda una variedad de prototipos regionales norteamericanos de chozas y cabañas.

En California no existía sólo la idea de una nueva sociedad, desligada de las convenciones y todavía no contaminada por la industria; había también vastas extensiones de terreno. Más aún, el clima favorecía una arquitectura abierta al exterior. Los maestros del género de casas lujosas, pero aún 'simplicísimas', de California fueron los hermanos Charles y Henry Greene (nacidos en 1868 y 1870) que se educaron en la escuela de formación manual de Calvin Woodward en St. Louis a finales de la década de 1870, donde se les estimuló a manejar materiales naturales (especialmente la madera) y a dar a sus concepciones una forma visual. Al final de la década de 1880 los hermanos fueron al este y estudiaron en el Massachusetts Institute of Technology (MIT) donde aprendieron algunos de los artificios axiales y los recursos intelectuales del diseño *beaux-arts*. Tras terminar sus estudios pasaron algún tiempo trabajando en la zona de Boston, donde sin duda estudiaron las obras de H.H. Richardson y toda una variedad de ejemplos locales de estilos *stick* y *shingle*. Finalmente se trasladaron al oeste. Les iba a llevar una década elaborar un estilo basado en sus influencias anteriores, en los híbridos estilos autóctonos de California (especialmente los que usaban una sencilla construcción de madera y balconadas muy voladas), e incluso en prototipos japoneses en los que se conseguían proporciones elegantes, juntas bellamente tratadas y una soberbia combinación de lo regular y lo irregular.

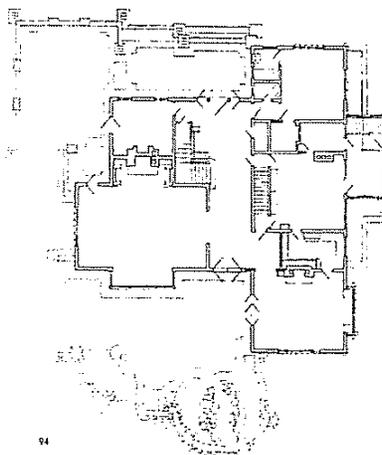
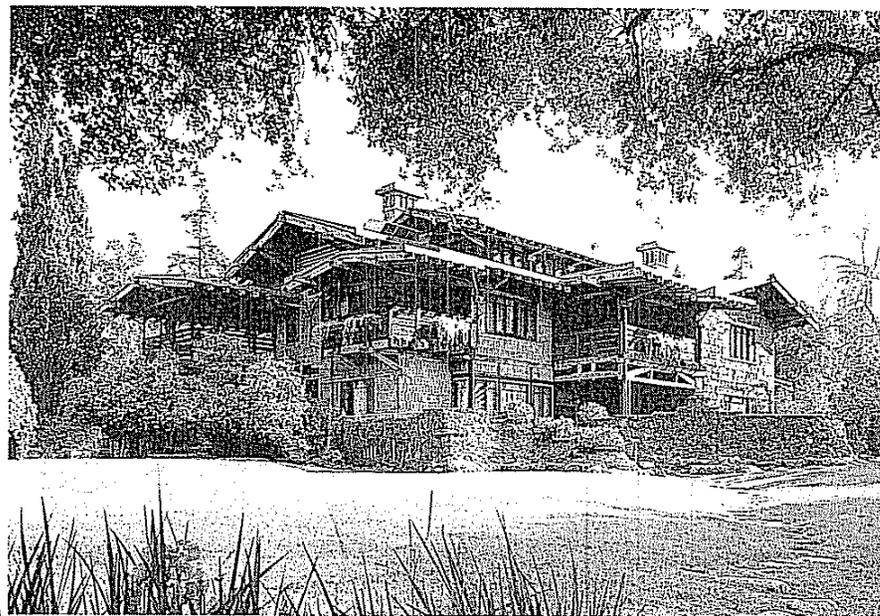
La obra maestra de su nuevo estilo regional fue la casa Gamble en Pasadena (1907-1908), construida para uno de los socios millonarios de la marca de jabones Procter and Gamble. La casa representaba el pleno engrandecimiento y ennoblecimiento de la imagen del *bungalow* de California, pero aun así el edificio era sorprendente por su intimidad y su escala humana. Se confería al conjunto un efecto de nobleza al situarlo sobre una especie de plinto aterrazado, ligeramente levantado sobre el nivel de las praderas y los bancos de helechos de los alrededores. La relativa solidez de los cuerpos principales con hastiales se realizaba con la delicada transparencia de las balconadas irregulares de estilo *stick* que contenían porches apacibles, con sus postes superpuestos y sus sombras profundas. Los principales materiales del exterior eran la madera de secuoya de las vigas y el armazón, y las *shakes* (grandes tejas de madera), también de secuoya, que combinaban muy bien con los

91 Casa propia de Frank Lloyd Wright, Oak Park, cerca de Chicago, Illinois, 1893

92 Gustav Stickley, proyecto de bungalow, de The Craftsman, hacia 1905, interior

93 Charles y Henry Greene, casa Gamble, Pasadena, California, 1907-1908

94 Casa Gamble, Pasadena, planta baja con la vegetación



colores naturales de alrededor. En el interior, a estas calidades y texturas materiales se añadían las brillantes vidrieras de colores, la madera de arce barnizada a mano y el resplandor de las lámparas de Tiffany. La elegancia de las proporciones generales se extendía hasta las partes y los detalles más pequeños: la articulación de las juntas deslizantes a prueba de terremotos, con espigas y correas, y la sutileza visual de las cabezas de las vigas cortadas en ángulo de las balconadas. No es sorprendente descubrir que la casa fue modificada (como lo fueron la mayoría de los proyectos de los hermanos Greene) en el curso de la construcción, moldeando con frecuencia los propios arquitectos los detalles de madera en obra para asegurar un efecto preciso.

La planta de la casa Gamble proporciona indicios adicionales de las intenciones de los arquitectos. Se llega por una terraza abierta; la puerta delantera da directamente a un vestíbulo amplio y abierto que atraviesa en línea recta la casa hasta llegar a otra terraza situada en la parte posterior. Las escaleras, el comedor y la sala de estar (los dos últimos dominando el estancque y el helechal) están unidas por este espacio principal. La sala de estar, como

la sociedad para la que construían. Wright siguió siendo un tradicionalista en muchos sentidos; pero su fuerte aprecio por la forma abstracta y su visión de un nuevo orden social hicieron de él un eslabón entre el ideal artesano del siglo XIX y las ideas impulsoras del movimiento moderno posterior en Europa.

Además de la propia arquitectura de Wright y de la 'Escuela de la Pradera' que desarrolló algunas de sus ideas (vease la página 138), hubo otras corrientes en los Estados Unidos que extendieron el movimiento de las Arts and Crafts, especialmente en la Costa Oeste. El oeste se consideraba todavía una frontera reciente y reunía por ello los restos de más de un siglo de mitología pionera. Desde 1901 a 1916, Gustav Stickley difundió el mensaje del 'Movimiento del Artesano' en una revista llamada precisamente *The Craftsman*. Esta recogía la evolución del diseño de *bungalows* y muebles, e ilustraba proyectos ideales para casas concretas. Entre estas sugerencias había unas para casas de uno o dos pisos con aleros muy salientes, galerías, plantas trepadoras y chimeneas almohadilladas. Los interiores eran meras evocaciones del 'hogar', a las que contribuían las vigas vistas, los pies derechos de madera,

en tantos proyectos coetáneos de Wright, es simétrica y está a eje con la chimenea principal, que está concebida como una pieza fundamental. Hay que reconocer que la planta y los espacios generados a partir de ella carecen de la tensión y el control de las casas de la pradera de Wright, pero la combinación de cualidades regulares e irregulares, tan apropiada al papel y al significado sociales de una vivienda como ésta, es un rasgo ampliamente compartido por gran parte del diseño *arts and crafts* de este periodo. E igualmente ocurre con el intento de unificar el edificio con su entorno, conseguido en este caso por la horizontalidad dominante, la ambigua situación de los porches (mitad dentro, mitad fuera), la simpatía hacia la naturaleza de los materiales, la provisión de plantaciones y la planta de bordes irregulares que combina con el jardín. Es el tema de la 'casa natural' llevado hasta sus últimas consecuencias, todo ello favorecido por el clima y la flora de California.

Aunque los ideales de los 'artesanos' se solían poner en práctica en contextos domésticos, ésta no era su única salida, y tanto la Escuela de Arte de Mackintosh como el Templo de la Unidad de Wright eran ejemplos notables de ideas similares llevadas a cabo en escenarios institucionales. En el norte de California, Bernard Maybeck realizó un ejemplar edificio de artesano: el templo de la First Church of Christ, Scientist, en Berkeley (1910). En realidad, este edificio se resiste a una clasificación simple; es singular y excéntrico. Maybeck se había formado como constructor de muebles y se había recreado luego con su educación *beaux-arts* en París. La iglesia está impregnada de tradición y se atiene con fuerza a las ceremoniosas ideas compositivas axiales que son inherentes a la visión *beaux-arts*. Pero los elementos arquitectónicos montados sobre esta planta hierática tienen muy poco que ver con el gran estilo clásico (a pesar de que los proyectos del mismo arquitecto en la Exposición del Pacífico de 1915 revelan una reinterpretación personal y eficaz de los prototipos clásicos); más bien nos encontramos con una mezcla de estilos (gótico, suburbano de California, *stick*, japonés), y una variedad casi fantástica de materiales y electos, entre ellos madera tallada, acristalamientos de carpintería industrializada, paneles de amianto y espaldares con guarnaldas de glicinias. Esta profusión de asociaciones de ideas mantiene la unidad gracias a un desarrollo coherente de temas geométricos. El proyecto se apoyaba en un entramado de tipos (la pérgola y el edículo, la cubierta y el frontón, la casa y el templo) y establecía analogías entre las formas vernaculas y las honoríficas. Pese a la complejidad de sus referencias, esta iglesia mantiene una unidad convincente.



Si Maybeck representa un extremo abrupto y obsesivo del Movimiento del Artesano en el oeste de los Estados Unidos, Irving Gill debe considerarse su complemento debido a la sobriedad y la gran sencillez de su planteamiento. Nacido en 1870, Gill tuvo una formación ampliamente autodidacta y muy influida por el hecho de que su padre fuese empresario constructor con un don para encontrar soluciones rápidas en la edificación. El propio Gill fue un temprano defensor del hormigón armado en el diseño doméstico, especialmente en el uso de las técnicas de las 'losas ladeadas'; y, al igual que Perret, pensaba que el material requería un sencillo vocabulario rectangular. Se vio respaldado en esta visión por sus reacciones personales hacia las tradiciones regionales del suroeste de los Estados Unidos, especialmente las construcciones de adobe de la zona y las viviendas de muros blancos al estilo 'mision', con sus superficies planas y blancas rasgadas por las sombras, sus tejados bajos, sus pérgolas extendidas y sus secuencias de patios. Pero el de Gill no era un metro romanticismo de raíz rural; su trabajo estaba motivado por una visión social de amplitud considerable; Gill entendía la condición suburbana y sabía cómo responder mejor a la topografía, la vegetación, el clima y la sociedad de ciudades en rápida expansión como San Diego, pensaba en California como la última frontera, y por consiguiente como un lugar adecuado para la expresión de un nuevo modo de vida basado en lo mejor de los viejos ideales democráticos norteamericanos. Así pues, la relevancia de la sencillez desnuda en su obra era en parte moral, pero estaba muy alejada en sus significados de la idolatna maquinista de la vanguardia de Europa que iba a crear el movimiento moderno de la década de 1920. Por el contrario, Gill

95 Bernard Maybeck, templo de la First Church of Christ, Scientist, Berkeley, California, 1910

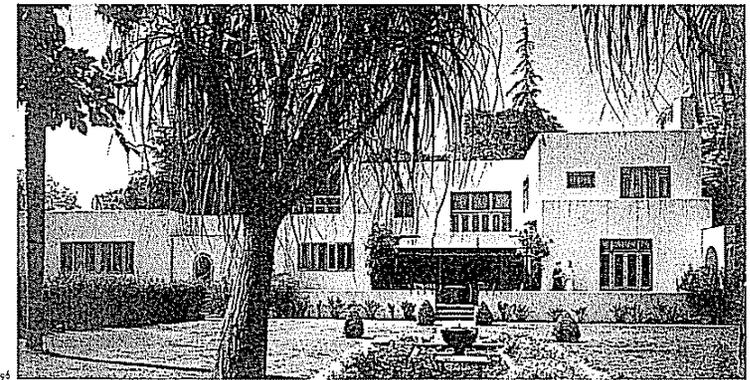
96 Irving Gill, casa Dodge, Los Angeles, California, 1915-1916

—que había asimilado algo del panteísmo y del aprecio por las geometrías simbólicas propugnados por Sullivan— pretendía hacer de las extensas masas de sus propios proyectos un equivalente de las estructuras de la naturaleza:

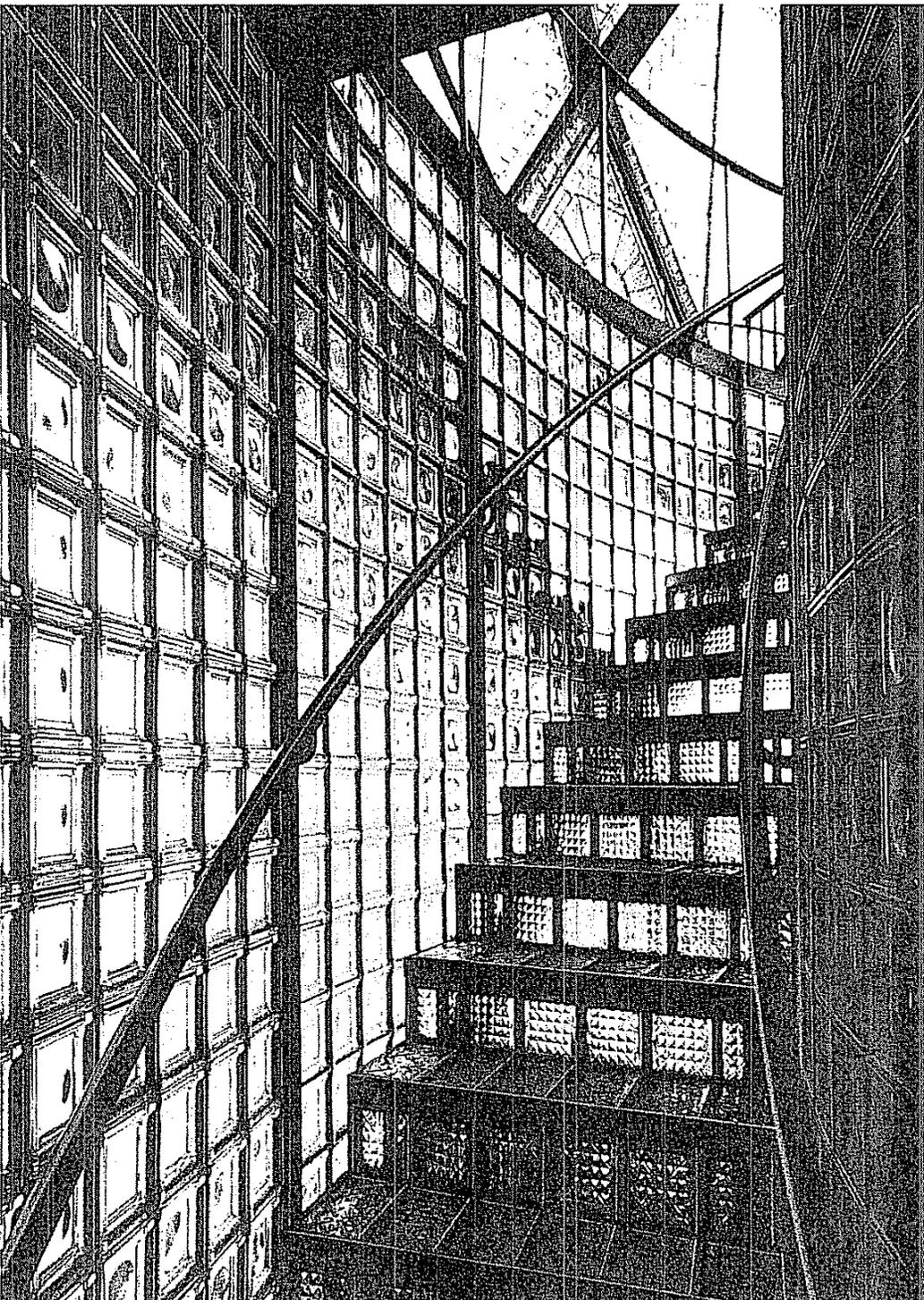
Debíamos construir nuestra casa simple, sencilla y sólida como una roca y después dejar su ornamentación a la naturaleza, que la entonara con líquenes, la cincelara con tormentas, la hara grácil y agradable con la sombra de parras y flores como hace con la piedra del prado. Creo también que las casas debían construirse más sólidamente y que debían ser absolutamente higiénicas. Si el caso de la decoración sin importancia se dedicase a la construcción, tendríamos una casa más duradera y digna.

La interpretación de la 'naturaleza' por parte de Gill iba más allá del mero interés por la ubicación sensible y por los efectos del paso del tiempo sobre las superficies. Al igual que Wright y Sullivan, creía que las mejores geometrías eran las abstraídas de las estructuras y los procesos de la naturaleza; y que las formas del arte deberían imitar esa adecuación a un fin que distingue a las formas naturales. En opinión de Gill, las figuras básicas de la gramática arquitectónica eran análogas a los rasgos naturales y también eran capaces de selectar a las emociones de un espectador de maneras muy precisas.

Todo artista ha de tener en cuenta tarde o temprano, de una forma directa y personal, estos cuatro principios: las líneas más poderosas. La línea recta, tomada del horizonte, es un símbolo de grandeza, esplendor y nobleza; el arco, modelado según la bóveda del cielo, representa el reposo, la reverencia y la aspiración; el círculo es el signo de la integridad, el movimiento y el avance, como puede verse cuando una piedra toca el agua; el cuadrado es el símbolo del poder, la justicia, la honradez y la firmeza. Éstas son las bases, las unidades del lenguaje arquitectónico, y sin ellas no puede haber discurso arquitectónico sincero ni inspirado.



En el extenso cuadro de la transición desde los 'estilos' del siglo XIX hasta la creación de una arquitectura moderna, la prolongación del movimiento Arts and Crafts en el siglo XX desempeñó un papel parcial e inspiró un trabajo individual de una calidad extraordinaria. Más que un estilo unificado, había intereses ampliamente compartidos. Resultó así que Gill anticipó algunos aspectos superficiales de la arquitectura blanca y geométrica de la década de 1920, pero su obra era prácticamente desconocida en Europa; y su perspectiva, completamente disjunta. De hecho, gran parte del esfuerzo de la generación que iba a crear el movimiento moderno en Europa se dirigió contra las aspiraciones artesanas. No obstante, los ideales de las Arts and Crafts tuvieron una importante función purificadora al reforzar los valores de la sencillez, la honradez y la necesidad. Ideales de esta misma índole iban a ser fundamentales para la actividad del Deutsche Werkbund en Alemania, una organización que buscaba un entrelazamiento más directo con la mecanización.



6 las respuestas a la mecanización: el deutsche werkbund y el futurismo

El problema de la arquitectura moderna no es un problema de remodelación lineal. No se trata de encontrar nuevas molduras, nuevos marcos de ventanas y puertas, de sustituir columnas, pilstras y mensulas con cariatídes, moscones y ranas; [...] sino de crear la nueva casa construida a partir de una planta sana, aprovechando todos los recursos de la ciencia y de la técnica, satisfaciendo noblemente las exigencias de nuestra costumbre y nuestro espíritu, desdiciendo todo lo que es grotesco, pesado y antihigiénico con nosotros (tradición, estilo, estética, proporción), determinando nuevas formas, nuevas líneas, una nueva armonía de perfiles y volúmenes, una arquitectura que tenga su razón de ser sólo en las condiciones especiales de la vida moderna, y su correspondencia como valor estético en nuestra sensibilidad.

Antonio Sant'Elia, 1914

97 Erno Taut, Pabellón del Vidrio, Colonia, 1914

Desde sus comienzos, el movimiento Arts and Crafts había estado impregnado de sentimientos conservacionistas y de cierta nostalgia por una sociedad supuestamente integrada anterior a los efectos caóticos de la industrialización. Por el contrario, en la década anterior a la I Guerra Mundial, especialmente en Alemania e Italia, surgieron unas actitudes filosóficas, poéticas y finalmente formales en las que se puede encontrar una visión aduladora de la mecanización. Ya se ha señalado que la propia noción de arquitectura 'moderna' presuponia un sentido progresista de la historia; sólo examinando las teorías del Deutsche Werkbund en Alemania y de los futuristas en Italia (entre las que había un contraste considerable), y las ideas arquitectónicas paralelas de figuras como Peter Behrens, Walter Gropius y Antonio Sant'Elia, podemos comprender como la mecanización llegó a considerarse una especie de motor esencial para la marcha hacia adelante de la historia, que requiera una expresión apropiada en la arquitectura y el diseño.

Esto no supone, ni por un momento, que se alcanzase un consenso sobre cómo se debería hacer. En Alemania —que se industrializó más tarde que Gran Bretaña y Francia, y que experimentó profundamente algunas de las consecuencias y traumas del proceso— hubo un gran debate con respecto a las relaciones ideales entre el artista y la industria. En términos generales, había cuatro principales corrientes de opinión. Una de ellas era una continuación directa de los valores *arts and crafts* en las *Kunstgewerbeschulen* ('escuelas de artes y oficios'), donde se seguía creyendo que los objetos de calidad se conseguirían sólo a través de la concentración en los oficios artesanales. Estrechamente ligada a esta visión estaba una idea sumamente individualista del papel de la creación artística, que sostenía que las formas auténticas de la arquitectura sólo podrían surgir de la impronta del temperamento expresivo; esta posición contribuyó a extender los aspectos más subjetivos del Art Nouveau y llevó a la visión 'expresionista'. Por el contrario, la tercera postura era materialista y pragmática, y solía mantener que las mejores formas serían las que surgesen del uso lógico y directo de los materiales para resolver problemas edificatorios; era, en otras palabras, una visión funcionalista. La cuarta postura (la que nos interesara especialmente) se inclinaba a considerar al funcionalista como una bestia inculta, al expresionista como un residuo irrelevante del culto al genio, y al artesano como una entidad extinguida a menos que se dedicase a los problemas de diseñar objetos para la producción en serie. Así pues, la ocupación del artista/arquitecto debía ser el diseño de

las 'formas tipo' –ya fuesen objetos de diseño industrial, elementos constructivos o piezas de la estructura urbana– de una civilización nueva, mecanizada y, por decirlo así, alemana. Era una ideología en la que el artista tenía que actuar como una especie de mediador entre la creación formal y la estandarización, entre el estilo personal y la forma adecuada al *Zeitgeist* (o 'espíritu de la época'), entre una visión del mundo contemporáneo y la confianza en unos principios artísticos ya muy antiguos.

Uno de los defensores más activos de esta postura era Hermann Muthesius (autor del libro *Das englische Haus*), que fundó el Deutsche Werkbund en 1907. Esta organización se estableció precisamente para forjar lazos más fuertes entre la industria y los artistas alemanes, y elevar así la calidad del diseño de los productos nacionales a imagen de lo que Muthesius había visto en Inglaterra. Desde el principio se consideró que esto era mucho más que un asunto comercial, y que más bien implicaba profundas indagaciones en la naturaleza del 'espíritu alemán', el papel de la forma en la industria y la vida psíquica de la nación. Muthesius escribía:

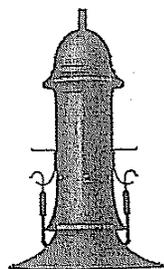
Mucho más elevado que lo material es lo espiritual, mucho más alto que la función, el material y la técnica, se yergue la forma. Estos tres aspectos materiales pueden estar imperablemente resueltos, pero si no lo estuviese la forma, viviríamos todavía en un mundo embrutecido. Así pues, nos espera una tarea mucho más importante y más grande: despertar una vez más la comprensión de la forma y producir el renacimiento de la sensibilidad arquitectónica.

Muthesius confiaba en la élite industrial cultivada que –esperaba– podría ser educada para liderar la nación alemana en su misión innata: la elevación del gusto general hasta alcanzar una posición de supremacía en los mercados y negocios del mundo, y el florecimiento de una *Kultur* influyente y genuina. El nivel moral de la vida debía mejorarse gracias al impacto de los objetos bien diseñados del mercado, del hogar y del lugar de trabajo: en realidad, del entorno en su conjunto. Evidentemente, Muthesius imaginaba una especie de estilo unificado que reemplazase la confitería del eclecticismo decimonónico, y que se debiera manifestar claramente tanto en una tarola, una taza de té o un monumento, como incluso en el edificio de una fábrica. Crucial en esta postura era la fe en el retorno a las cualidades formales fundamentales que expresarían arquitectónicamente la dignidad y el sereno empeño de un espíritu nacional alemán nuevo y confiado. En esta postura hay ecos de los escritos de Semper, que había pronosticado la necesidad de un estilo apropiado a los métodos maquinistas tras su visita al Crystal Palace y la Gran Exposición de 1851. Y no debe sorprendernos

descubrir que Muthesius sintiese una considerable simpatía por la grandeza de la tradición clásica (especialmente tal como se manifestaba en la obra de Schinkel), pues esa tradición parecía sunar muy bien la combinación de valores marciales y poder impersonal, de erudición y abstracción formal, que Muthesius tal vez consideraba esencial en el estilo necesario para su propia época: «[...] el restablecimiento de una cultura arquitectónica es una condición básica para todas las artes [...]». Se trata de volver a introducir en nuestro modo de vida ese orden y esa disciplina cuya manifestación exterior es la buena forma.»

De la tradición inglesa *arts and crafts* Muthesius heredó el interés por el poder moral del diseño para influir en la vida de la gente, cierto sentido de la integridad en la expresión de la naturaleza de los materiales, el aprecio por la encarnación digna de la función y la obsesión con la 'falta de honradez' de los historicismos postizos. Sin embargo, estas nociones se cruzaban, por decirlo así, con el ideal de diseñar para la máquina y con los conceptos filosóficos derivados de la tradición idealista alemana (en particular los escritos de Hegel). Para estos últimos era crucial la idea de que el destino de Alemania era alcanzar una concepción más elevada en el esquema histórico de las cosas; e igualmente crucial era otra idea, relacionada con la anterior: que una especie de 'voluntad para la forma', con una fuerte impronta nacional, haría realidad las formas de un estilo genuino. Así pues, tal estilo no se consideraría una cuestión meramente personal, convencional o deliberada, sino una inevitable fuerza del destino: una necesidad universal.

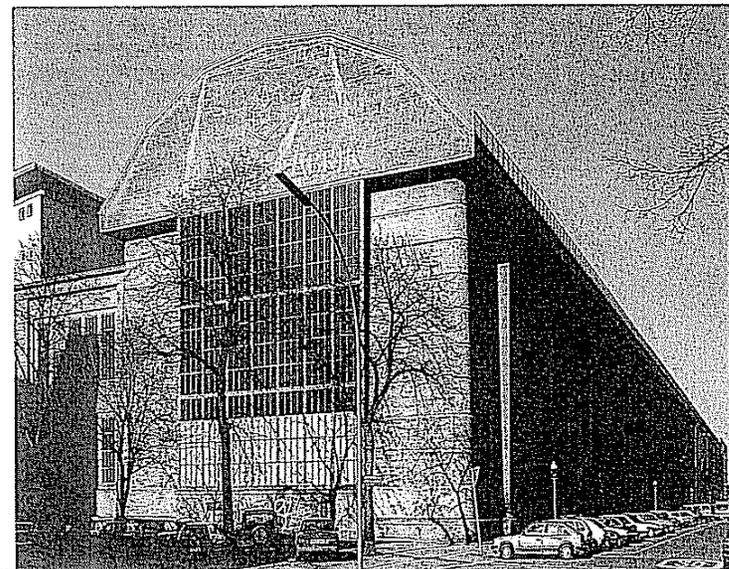
Es evidente que lo efímero es incompatible con la verdadera esencia de la arquitectura. Las características peculiares de la arquitectura, la constancia, la tranquilidad y la permanencia, y sus tradiciones



95

98 Peter Behrens, diseño de lámpara para la AEG, 1907

99 Peter Behrens, fábrica de turbinas AEG, Berlín, 1903-1909



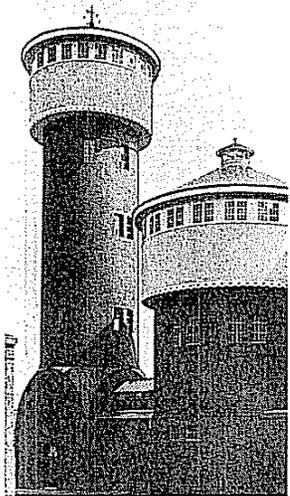
99

milenarias de expresión casi han llegado a representar lo que es eterno en la historia del hombre [...]. De todas las artes, la arquitectura es la única que tiende fácilmente hacia lo típico y sólo así puede cumplir realmente sus objetivos. Sólo esforzándonos firmemente por conseguir una meta sencilla seremos capaces de recuperar la calidad y la seguridad infalible en ese toque que admitamos en las realizaciones del pasado, donde la singularidad del propósito era algo inherente a la época.

Sera demasiado sencillo, y demasiado comodo, ver la arquitectura de Peter Behrens como una ilustración directa de las aspiraciones de Muthesius; pero aproximadamente después de 1907 se produjo una notable consonancia entre sus posiciones, especialmente en los diseños que Behrens realizó para la gigantesca empresa eléctrica AEG; estos diseños incluían objetos para la producción en serie, como lámparas, carteles y muebles, así como edificios. Su carrera artística hasta esa fecha había mostrado síntomas de interés por cuestiones más generales, comenzando con una inmersión en los ideales *arts and crafts* durante su etapa en la colonia de artistas de Darmstadt, fundada por el gran duque Ernst Ludwig von Hessen en 1899. Aunque era uno de los residentes fundadores de la colonia (otro era J.M. Olbrich), Behrens escribía acerca del «placer físico existente en lo útil y lo adecuado» y recalca la necesidad de una nueva integración de ambas cosas. Su propia casa,

de 1901, nos muestra que ha pasado por una soñadora fase *art nouveau*, con una rica fusión de formas curvilíneas y emociones melancólicas del tipo de las que atraían a una mentalidad introvertida. La búsqueda por parte de Behrens de un genuino arte alemán parece haberle llevado luego a través de una 'llamada al orden' que se manifestó en las geometrías estereométricas y planas de sus edificios de inspiración románica para la exposición de Oldenburg, en 1905. En la época en que trabajaba para la AEG, su visión había madurado considerablemente y su vocabulario comenzó a exhibir características abiertamente neoclásicas. Al igual que Muthesius, Behrens percibía en Schinkel una combinación de asociaciones nacionalistas e idealistas adecuadas a su propia misión de formular una imagen para la élite industrial. Tuvo la fortuna de contar con la atención y el interés de Emil Rathenau como su principal protector en la AEG, un hombre que combinaba los intereses culturales y técnicos en una visión única.

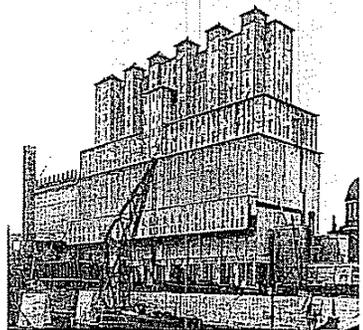
Tanto Rathenau como Behrens entendían que las tareas industriales debían considerarse labores culturales esenciales de la época. La fábrica cobró así una significación mucho mayor de la que solía poseer. Behrens se dio cuenta de que su cliente necesitaba edificios impresionantes, de aspecto culto y de un estilo grandioso.



dar un ritmo de dignidad y una impresión de reposo; la figura del puente grúa se combinó ingeniosamente con la imagen de un frontón clásico; y a los pilares repetidos de acero visto de los alzados laterales se les dio el carácter de una *travée* de soportes clásicos. Pero las expectativas habituales de carga y soporte quedaron invertidas, puesto que los pies derechos eran de sección variable, más delgados por abajo que por arriba. En el punto en que estos soportes se unían al basamento, había juntas con rotulas atomilladas. Por su parte, las vastas superficies de vidrio de la fachada principal se dejaron entrasadas con el plano del frontón, como para dar la sensación de una pantalla delgada que flotaba por delante de los ángulos macizos de las esquinas de hormigón, que ofrecían a la vista una adecuada imagen de estabilidad estructural.

La intuición de Behrens para los volúmenes geométricos primarios de la tradición clásica (tal vez acrecentado por sus lecturas de los historiadores formalistas del arte como Heinrich Wölfflin) le permitió imprimir cierto sentido de la proporción a muchas otras categorías de la estructura industrial. Por ejemplo, su proyecto para una fábrica de gas en Frankfurt (1911-1912) se componía de sencillos cilindros en una espectacular yuxtaposición. De hecho, la estética de la ingeniería era un tema de interés recurrente para el Deutsche Werkbund, y no era raro que se entablasen debates para comparar el valor estético relativo de una torre de señalización respecto a otra. Los *Jahrbücher* ('anuarios') del Deutsche Werkbund (1913-1914) ilustraban barcos de guerra y silos de grano como ejemplos de proyectos que combinaban la lógica funcional con las cualidades impresionantes de la forma abstracta.

En el *Jahrbuch* de 1913 había un artículo titulado 'El desarrollo de la arquitectura industrial moderna',



100 Peter Behrens, fábrica de gas, Frankfurt, 1911-1912

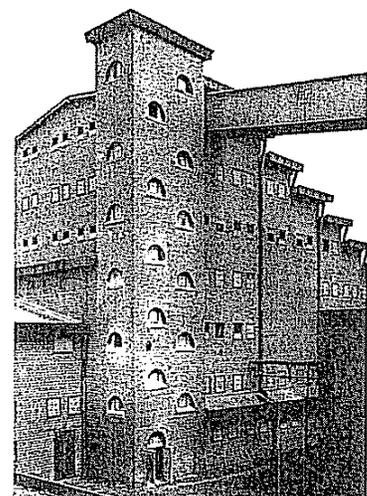
101 Silos de grano norteamericanos, del Deutscher Werkbund Jahrbuch, 1913

102 Hans Poelzig, factoría química, Luban, Alemania (actualmente en Polonia), 1911

Muchas de las fábricas y almacenes que diseñó para la AEG entre 1908 y 1914 eran ingeniosas fusiones del vocabulario clásico abstracto con sencillos esqueletos estructurales. Por ejemplo, la fábrica de turbinas de Berlín (1908-1909) tenía el carácter de un templo dedicado a algún culto industrial. Las colosales turbinas tenían que ser levantadas y trasladadas de uno a otro extremo de la sala mientras se efectuaba el trabajo en ellas, un proceso que requería una nave central ininterrumpida y un puente grúa en lo alto. La solución de Behrens fue hacer de todo el edificio una serie de elegantes grúas paralelas divididas en dos partes que se unían en el vértice de la cubierta. El conjunto tenía un carácter grandioso, incluso noble, y los efectos de ligereza y masa visual se armonizaban inteligentemente para enfatizar las líneas generales; si Behrens hubiese sido un mero funcionalista, podría haber optimizado simplemente las funciones y haber revestido la estructura resultante con materiales baratos, sin preocuparse por la proporción, y no digamos por el impacto de las formas sobre el espíritu; si hubiese sido un 'expresionista' (como su coetáneo Hans Poelzig en Breslau), podría haber tratado de dramatizar el proceso del movimiento con una disposición formal sumamente escultórica. Pero Behrens siguió un camino intermedio entre estos dos enfoques, en busca de una forma sobria y, de hecho, 'típica' dentro del 'espíritu clásico/alemán'. Los soportes y el perfil se ajustaron para

escrito por un joven arquitecto llamado Walter Gropius, que alababa las fábricas de la AEG como «monumentos de una potencia soberana que dominan sus alrededores con una grandeza verdaderamente clásica», y hablaba también de «la convincente monumentalidad de los silos de grano de Canadá y los Estados Unidos [...]» y los talleres totalmente modernos de las empresas norteamericanas, que son comparables a los edificios del antiguo Egipto [...]. Gropius alababa además el «aprecio natural por las formas grandes y compactas, novedosas e intactas», y sugería que los arquitectos modernos europeos podrían «tomar esto como una valiosa insinuación y negarse a seguir prestando atención a los ataques de nostalgia histórica o a otras consideraciones intelectuales [...]» que son un obstáculo para la verdadera sencillez artística. Gropius iba aun más lejos y afirmaba que el espíritu de los tiempos modernos exigía su propia expresión en un estilo nuevo caracterizado por «una forma exactamente marcada [...], contrastes claros, la ordenación de los componentes [...], unidad de forma y color», un estilo que sería «apropiado para la energía y la economía de la vida pública». Entre quienes tomaron esto «como una valiosa insinuación» estaba el joven Charles-Édouard Jeanneret (más tarde Le Corbusier), que trabajó en el estudio de Behrens en 1910 y se mantuvo en contacto con los movimientos alemanes después de esa lecha.

Resulta instructivo comparar el proyecto de Behrens para una fábrica de gas con el de Poelzig para un depósito de agua en Breslau (1908) o con el proyecto de este mismo arquitecto para una factoría química en Luban (1911), pues da cierto sentido a lo que significaba el ala 'expresionista' del Werkbund. 'Expresionismo' es como poco un término confuso y tiene escasa validez como etiqueta estilística. En este contexto del diseño industrial, hace referencia a una actitud en la que se prescindía de la sobriedad y la estabilidad en favor de las formas agudas, dinámicas y sumamente emotivas. En efecto, la motivación funcional que había tras los proyectos de Poelzig era exactamente tan rigurosa como la que gobernaba los de Behrens, pero el énfasis en la expresión formal era diferente. Las raíces del vocabulario expresionista residen en este caso en el Art Nouveau, y era el Art Nouveau, con su énfasis en el individualismo, lo que más molestaba a Muthesius. En efecto, en el congreso del Werkbund de 1914 se produjo un famoso debate entre Henry van de Velde y Muthesius que se ha descrito habitualmente como el enfrentamiento entre la visión individualista y la filosofía de 'lo típico'. En última instancia, era una discusión sobre la adecuación: ¿a qué debía parecerse el 'verdadero' estilo moderno?



El estudio de Behrens, con su énfasis en todos los aspectos del diseño industrial, fue el lugar de formación de buen número de artistas que iban a heredar las tensiones y los éxitos del periodo anterior a 1914, y a contribuir a la fase sumamente creativa de la década de 1920. Entre ellos, los principales fueron el futuro Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe y el propio Walter Gropius; en realidad, puede que estos tres 'coincidiesen' allí brevemente en 1910. Gropius nació en 1883 y se formó en la Charlottenburg Hochschule de Berlín y en Múnich; sus primeros proyectos de viviendas muestran una notable atención hacia los volúmenes y las figuras simples. En 1911, tras una completa formación en el estudio de Behrens, recibió su propio encargo para remodelar la fábrica de hormas de zapato Fagus en Alfeld. Esta fábrica pertenecía a Karl Benscheidi, quien ya había supervisado el proyecto de un tal Eduard Werner, un arquitecto industrial de Hannover. La planta y los alzados ya se habían definido e incluso habían sido aprobados por las autoridades locales cuando se llamó a Gropius para aportar mejoras en el tratamiento exterior. Éste modificó sólo ligeramente las indicaciones interiores de su predecesor. Es el tratamiento visual del bloque de los talleres lo que es significativo para la creación de un estilo industrial y, en realidad, para la formación de una 'estética fabril' que con el tiempo influiría en el 'estilo maquinista' universal de una década después. Los recursos de la

envoltura exterior del edificio son inteligentes adaptaciones de los de Behrens, pero el efecto es absolutamente distinto, ya que en este caso todo contribuye a dar una sensación de ingravidez y transparencia más que de masa. Las pilastras murales se han rehundido de modo que las cristalerías parecen flotar como una piel transparente. El despiece de las ventanas, las molduras de ladrillo y las juntas reafirman las proporciones principales, y la unagen incorpora con éxito una reacción simbólica a la mecanización como idea. Sin duda Gropius parece haber captado el talante esencial del programa de su cliente, que incluía la incorporación de lo último que ofrecía la planificación industrial norteamericana: buena ventilación, una planta abierta y lógica para la producción mecanizada en cadena, y espacios bien iluminados para que delineantes y administrativos acometiesen la labor de contribuir a mejorar las condiciones de quienes tenían problemas en los pies.

Sin embargo, es interesante comparar la Faguswerk con los proyectos coetáneos de Albert Kahn para las fábricas Ford en Detroit (mencionados en el capítulo 4 en relación con la construcción en hormigón armado). Estas fábricas se construían a partir de meras consideraciones comerciales y funcionales. No cabe duda de que se concedía la debida atención a la relación de sólidos y vacíos, pero no parece que ni a Kahn ni a Ford se les ocurriese nunca que sus edificios podían ser un 'indicador del espíritu de los nuevos tiempos'. En Alemania, la actitud hacia el diseño fabril era completamente distinta y estaba envuelta en especulación filosófica. Tal como Gropius iba a plantear el tema después de la guerra, su arquitectura era un intento no sólo de dar cabida a las funciones del mundo moderno, sino también de simbolizar ese mismo mundo.

En 1914, Gropius y Adolf Meyer recibieron el importante encargo de proyectar el pabellón del Werkbund para la exposición de Colonia. El edificio debía albergar objetos del diseño industrial alemán en un marco que fuese en sí mismo una muestra ejemplar de los ideales del Werkbund. La construcción más grande era la sala de máquinas, situada en el eje principal y expresada como una sencilla nave ferroviaria neoclásica. Se llegaba a ella por un patio delimitado por un pabellón de entrada simétrico, flanqueado por dos cajas de escaleras acristaladas. La simetría del esquema la rompía el pabellón de Deutzer Gasmotoren, adosado al extremo trasero de la sala de máquinas sobre un eje transversal. La disciplina de la planta recordaba los procedimientos *beaux-arts*, y la disposición tenía un marcado carácter procesional.

Sin embargo, las formas que se elevaban en el espacio sobre esta planta no tenían ningún precedente histórico

obvio. Los volúmenes desnudos de ladrillo del bloque de entrada, con cubiertas voladas y miltos parapetos horizontales, eran quizás un eco de Wright en clave formal. Pero el cerramiento acristalado de la parte posterior y las torres de escalera transparentes y aerodinámicas (con las escaleras helicoidales visibles dentro de ellas) eran magníficas creaciones que producían no sólo una sensación de ingravidez y de espacio, sino también un aura de maquinaria precisa y disciplinada, de control industrial elegante y digno. Así pues, era otro edificio casi sagrado dedicado a los valores de la élite industrial de Alemania; y algo típico del talante y del gusto del conjunto era el hecho de que una estatua clásica reclinada estuviese situada al final de un estanque que conducía al pabellón de Deutz, mientras que, al lado opuesto de esta misma construcción, había un 'objeto sagrado': una turbina de gas.

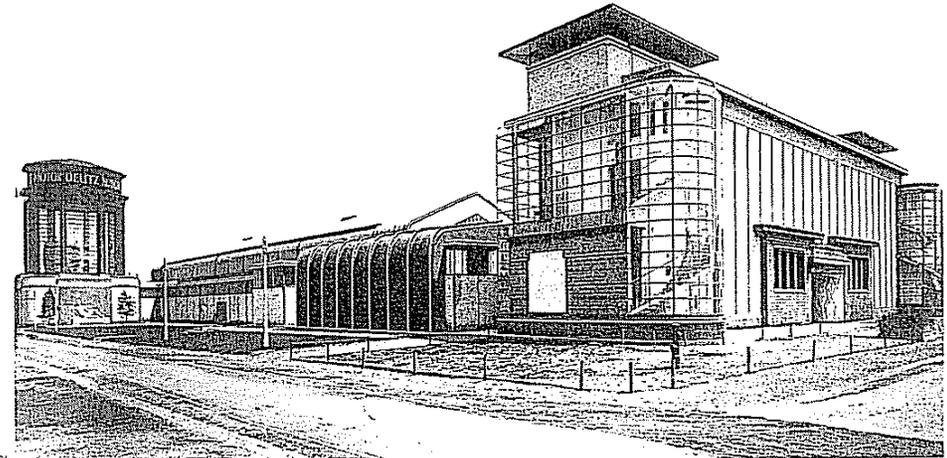
Este pabellón transparente muy bien podría haber sido inspirado por una evocación aún más fantástica de la industrialización: el pabellón de Bruno Taut para la industria del acero en la feria de Leipzig de 1913. Este pabellón se había construido en forma de zigurat rematado por una estera, habiéndose realizado todo el conjunto con una elegante estructura del propio material para cuya

103 Walter Gropius y Adolf Meyer, fábrica de hermas de zapatos Fagus (Faguswerk), Alfeld, 1911-1912

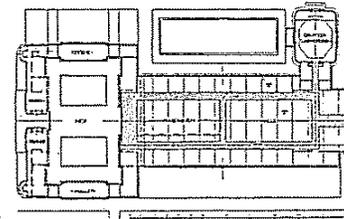
104 Walter Gropius y Adolf Meyer, pabellón del Werkbund, Colonia, 1914, vista delantera con las escaleras de vidrio, la sala de máquinas y el pabellón de Deutzer Gasmotoren

105 Pabellón del Werkbund, planta

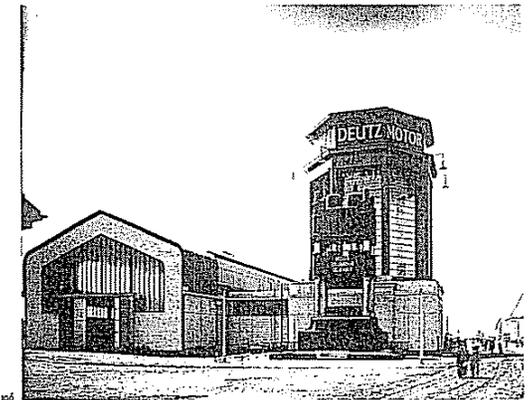
106 Pabellón del Werkbund, vista trasera con la sala de máquinas y el pabellón de Deutzer Gasmotoren



104



105



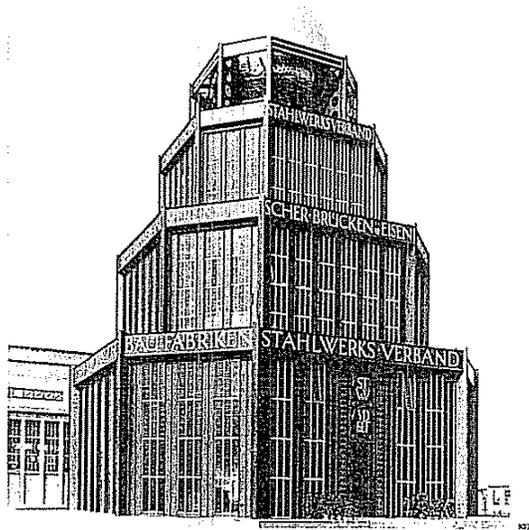
106

exaltación y anuncio se había construido el pabellón. La obra de Taut tenía más afinidades con el ala 'expresionista' del Werkbund que con Gropius, y estaba impregnada de un espíritu místico, por no decir utópico, algo reñido con la contención, la sobriedad, y la fe en la estandarización y en las soluciones normativas de figuras como Behrens y Muthesius. El proyecto de Taut para el Pabellón del Vidrio de Colonia (1914) hizo aun más claro el contraste; tenía la forma de una especie de mausoleo industrial: una cúpula de vidrio de distintos colores colocada sobre un plinto elevado al que se accedía por un ceremonioso tramo de escaleras. El interior estaba salpicado de diferentes manchas de luz que se reflejaban en las contrahuellas de bloques de vidrio sostenidos por esbeltas piezas de acero, y que se reforzaban gracias a unas lentes móviles. En este edificio se podía encontrar todo el oficio, y algo de la atmósfera, de una pieza esmeradamente cancelada y cuidadosamente elaborada de una vajilla *art nouveau*. Pero las cualidades fin de siglo estaban superadas por una aspiración utópica y progresista: de hecho, el poeta y novelista fantástico Paul Scheerbart —que consideraba el vidrio como el material del futuro— influyó seguramente en las imágenes de Taut.

Vivimos la mayor parte del tiempo en espacios cerrados. Estos constituyen el entorno en el que se desarrolla nuestra cultura. Nuestra cultura es, en cierto modo, un producto de nuestra arquitectura. Si queremos aumentar nuestro nivel cultural, nos vemos obligados, nos guste o no, a transformar nuestra arquitectura. Y esto sólo será posible si eliminamos el carácter de espacio cerrado de las habitaciones en que vivimos. Pero sólo podemos conseguirlo con la arquitectura de cristal, que deja entrar en la habitación la luz del sol y de la luna y de las estrellas, no sólo a través de un par de ventanas, sino a través de tantas paredes como sea posible, construidas de cristal, de cristales de colores. El nuevo entorno creado así debe aportarnos una nueva cultura.

No hace falta resaltar que Gropius y Taut, cada uno a su manera, estaban intentando exaltar la industrialización, revelar su capacidad para la poesía e indicar su potencial cultural, genuino y progresista. Sin embargo, iban a ser la visión y el vocabulario de Gropius —con la sugerencia inherente de que la rectangularidad y la transparencia eran rasgos visuales apropiados para un nuevo orden arquitectónico industrial— los que resultarían más influyentes. No obstante, antes de que estas sugerencias fragmentarias de los edificios de Gropius anteriores a la guerra pudiesen cuajar en el estilo maduro de la década de 1920, serían necesarios otros catalizadores, en particular los recursos espaciales y formales del arte abstracto, y las actitudes poéticas del Futurismo, que se unirían en la filosofía y la forma de De Stijl al final de la década de 1910.

El Futurismo era un movimiento poético antes de convertirse en un movimiento pictórico y escultórico,



y en un movimiento arquitectónico en el sentido restringido de que hubo un manifiesto futurista de arquitectura en 1914, y un arquitecto, Antonio Sant'Elia, cuyos dibujos intentaban traducir los ideales futuristas en una nueva imagen urbana: 'La città nuova'. El manifiesto fundacional del Futurismo se publicó en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, y era obra del poeta Filippo Tommaso Marinetti. El manifiesto era un vehemente ataque al tradicionalismo en la cultura y defendía una expresión alimentada por las fuerzas contemporáneas y por las sensaciones poéticas liberadas por un nuevo entorno industrial. De inspiración anarquista, la visión futurista no tenía ninguna filiación política en particular, pero estaba a favor del cambio revolucionario, la velocidad, el dinamismo de todo tipo, y una adulación agresiva de la máquina. Como rasgo peculiar, el manifiesto fundacional sugería la destrucción

107 Bruno Taut, pabellón de la industria del acero, Leipzig, 1913

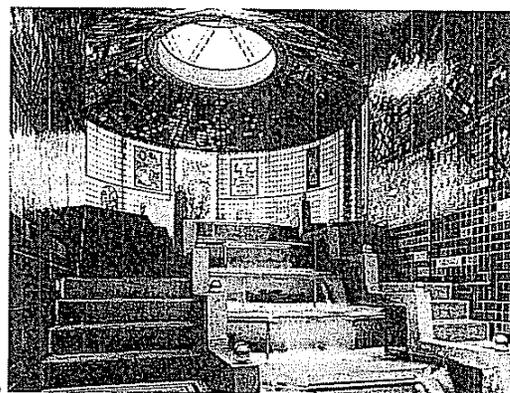
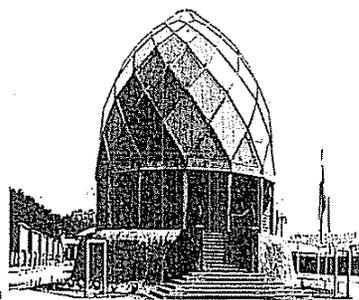
108 Bruno Taut, Pabellón del Vidrio, Colonia, 1914

109 Pabellón de vidrio, interior

de los museos y las academias; la vitalidad de la vida contemporánea se oponía al agotamiento de las formas heredadas del arte:

Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su carrocería adornada con tubos de escape, como serpientes de aliento explosivo... un automóvil que ruga, que tiene el aire de correr bajo la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.

Naturalmente, el escrito de Marinetti pertenecía sin duda a una tradición estética que se remonta, pasando por el Simbolismo francés, hasta Baudelaire, el 'poeta de la vida moderna'. En cierto sentido, el propósito era, pues, hacer las fronteras del arte más amplias y más inclusivas, antes de deshacerse completamente de ellas. El tema típico del Futurismo era la metrópolis moderna, vista como una especie de expresión colectiva de las fuerzas de la sociedad.



Cantaremos a las grandes muchedumbres agudadas por el trabajo, el placer o la revuelta; las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; la vibración nocturna de los arsenales y las obras bajo sus violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas que tragan serpientes que echan humo; las fábricas suspendidas de las nubes por los cordones de sus humaredas; los puentes como saltos de gimnastas lanzados sobre la cuchillería diabólica de los nos soleados; los paquebotos aventureros que presentan el horizonte; las locomotoras de pecho metálico que pisan sobre los raíles como enormes caballos de acero embriagados por grandes tubos y el vuelo arremetido de los aeroplanos cuyas hélices producen palmeos de banderas y aplausos de una muchedumbre entusiasta.

Los manifiestos futuristas de pintura (1910) y escultura (1912) intentaban extender más aún la sensibilidad futurista. El dinamismo era el principal concepto común, y los primeros pintores del movimiento, entre ellos Umberto Boccioni y Gino Severini, intentaban traducir el espíritu futurista no sólo eligiendo temas como trenes saliendo de las estaciones, solares al borde de las ciudades industriales y huelgas, sino también tratando estos asuntos con un juego vitalista de colores complementarios, efectos divisionistas de iluminación y composiciones diagonales inestables. En 1911, los recursos del Cubismo analítico comenzaron a ser asimilados por los pintores futuristas, lo que dio como resultado la incorporación de la fragmentación, las interpenetraciones de espacio y forma, la abstracción y los elementos de la realidad. El recurso cubista de mostrar diferentes puntos de vista de un objeto se adoptó para expresar la duración y los diferentes estados de los objetos al desplegarse en su entorno. Este era un elemento clave de la doctrina futurista, relacionado sin duda con la adulación que hacían estos artistas de las ideas filosóficas de Henri Bergson sobre el tiempo y el flujo. Bergson resaltaba la primacía del cambio en cualquier realidad y el papel de la intuición al percibirla. Los pintores futuristas trascendieron con mucho cualquier banal 'realismo de apariencias contemporáneas', intentando crear *equivalentes simbólicos* a su excitado estado de ánimo cuando se enfrentaban a estímulos enteramente nuevos como el movimiento, la velocidad, la luz artificial, el acero y los paseos en coches rápidos.

La escultura futurista abrió igualmente un nuevo territorio expresivo en un intento de expresar 'el dinamismo universal': el flujo de la vida moderna. El manifiesto de escultura anunciaba que la base de esta nueva forma sería 'arquitectónica': «[...] no sólo como construcción de masas, sino de modo que el bloque escultórico tenga en sí los elementos arquitectónicos del ambiente escultórico en el que vive el tema.» El dibujo de Boccioni *Botella + Mesa + Manzana de casas* (1912)

parece poner de manifiesto esta concepción del espacio como 'campo', e indica lo importante que eran la transparencia y la intersección de planos como principios de la composición futurista. Cuando se propuso trasladar estas ideas a la escultura, el artista tuvo que adoptar diferentes técnicas, evidentemente, y su *Botella desplegándose en el espacio* (1912) intentaba evocar las cambiantes energías de un objeto, su palpitación y el movimiento en sus alrededores. En *Formas singulares de continuidad en el espacio* (1913) —una dinámica figura humana avanzando a grandes zancadas con agitados planos de bronce precipitándose por sus bordes—, Boccioni usaba los efectos de luz evanescentes de las superficies pulidas para evocar el dinamismo. Sin embargo, el manifiesto de escultura se oponía en teoría a las jerarquías tradicionales del valor del material (bronce, mármol, etcétera) y proponía (siguiendo nuevamente, sin duda, la yuxtaposición de valores cotidianos y heroicos del Cubismo) la incorporación de nuevos materiales sintéticos:

Destruir la nobleza completamente literaria y tradicional del mármol y el bronce. Negar la exclusividad de un material para la total construcción de un grupo escultórico. Afirmar que también veinte materiales distintos pueden participar en una sola obra con el objetivo de elevar la emoción plástica. Enumeramos algunos: vidrio, madera, cartón, hierro, cemento, cau, cuero, tela, espejos, luz eléctrica, etcétera.

Aunque, hablando con propiedad, no existió una 'arquitectura futurista', sí hubo un manifiesto futurista sobre el tema, que tal vez fuese compuesto por el joven arquitecto Antonio Sant'Elia con la ayuda de Marinetti. En su primera versión —conocida como el 'Messaggio'—, constituyó la introducción a una exposición de dibujos de 'La città nuova' de Sant'Elia en 1914. No es de extrañar que esta arquitectura teórica estuviese concebida como una expresión directa de las fuerzas contemporáneas y como una exaltación dinámica de las tendencias desarraigadas y antinaturales de la ciudad moderna.

Esta arquitectura no puede estar naturalmente sujeta a ninguna ley de continuidad histórica. Debe ser nueva como nuevo es nuestro estado de ánimo [...]. En la vida moderna, el proceso del consiguiente desarrollo estilístico en la arquitectura se desiente. La arquitectura se aparta de la tradición; vuelve a comenzar forzadamente desde el principio.

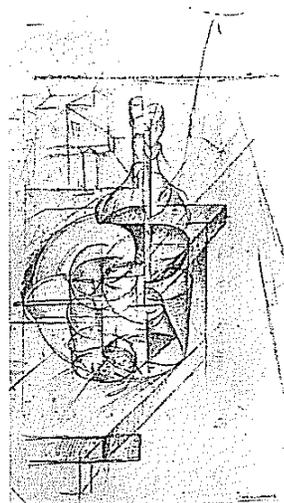
De este modo, la nueva arquitectura debía expresar 'nuevas actitudes espirituales'; pero debía también encontrar formas apropiadas a los nuevos materiales y medios de construcción:

El cálculo de la resistencia de los materiales, el uso del hormigón armado y del hierro excluyen la 'arquitectura' entendida en el sentido clásico y tradicional. Los materiales modernos de construcción y nuestras nociones científicas no se prestan en absoluto a la disciplina de los estilos históricos, y son la causa principal del aspecto grotesco

110 Umberto Boccioni, *Estados de ánimo: las despedidas*, 1911. Círculo sobre lienzo, 70,5 x 96,2 cm. Museum of Modern Art, Nueva York, donación de Nelson A. Rockefeller, 1979

111 Umberto Boccioni, *dibujo para Botella desplegándose en el espacio*, 1912. Tiza, 33,4 x 23,9 cm. Raccolta Bottarelli, Milán

112 Antonio Sant'Elia, *La città nuova*, central eléctrica, 1913. Dibujo, 39,5 x 29,8 cm. Museo Civico, Como



de las construcciones 'a la moda' en las que se querrá obtener, a partir de la ligereza y de la soberbia esbeltez de la *passelle* ('viguería') y a partir de la fragilidad del hormigón armado, la curva pesada del arco y el aspecto macizo del mármol.

Hasta aquí se trataba de una definición negativa que no daba a entender una forma precisa que no fuese decir que los nuevos edificios debían ser más ligeros y más abiertos en su expresión, y que ya no debían ser prisioneros de inadecuadas ideas heredadas. Más adelante, en el Messaggio se daba una idea más clara del *estilo* de esta nueva expresión de los tiempos:

Nosotros debemos inventar y fabricar *ex novo* la ciudad moderna, semejante a una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes; y también la casa moderna, semejante a una máquina gigantesca. Los ascensores no deben arrojarse como 'solitarias' en los huecos de las escaleras; sino que las escaleras, convertidas en algo inútil, deben ser abolidas, y los ascensores deben trepar como serpientes de hierro y cristal a lo largo de las fachadas. La casa de hormigón, de vidrio, de hierro, sin pintura y sin escultura, nace solamente en la belleza congénita de sus líneas y sus relieves, extraordinariamente lea en su mecánica simple, alta y ancha cuanto sea necesario, y no cuanto este prescrito por las leyes municipales, debe surgir al borde de un abismo tumultuoso, la calle, la cual ya no se extenderá como una alfombrilla al nivel las portenas, sino que profundizará en la tierra en otros planos que acogerán el tráfico metropolitano y estarán unidos, para los trámites necesarios, por pasarelas metálicas y por velocísimos *tapi roulants* ('cintas transportadoras').

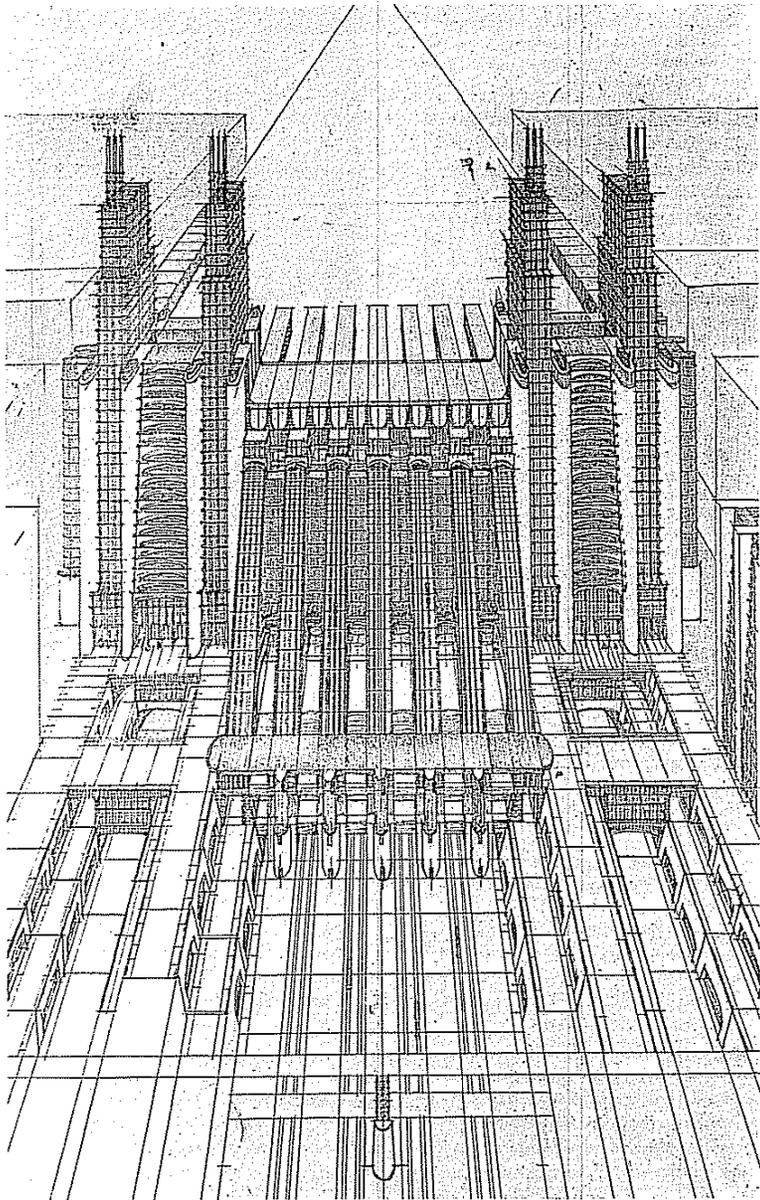
Por tales razones, ahora que es necesario abolir lo monumental, lo decorativo, que es necesario resolver el problema de la arquitectura moderna no plagando fotografías de China, Persia o Japón, o volviéndose imbécil con las reglas de Vitruvio, sino a golpes de genio, y armados con una sólida cultura científica y técnica; que todo debe ser revolucionario; que es necesario aprovechar los techos, utilizar los subterráneos, disminuir la importancia de las fachadas, trasplantar los problemas del buen gusto desde el campo de la moldurita, del capitelucho, del portaito a ese otro más amplio de los grandes agrupamientos de masas, de la vasta disposición de las plantas [...]. Que la arquitectura nueva es la arquitectura del cálculo frío, de la audaz temeraria y de la simplicidad; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del vidrio, del cartón, de la fibra textil y de todos los sustitutos de la madera, la piedra y el ladrillo que permitan obtener el máximo de elasticidad y de ligereza.

El Messaggio llega a su fin con un alegato en favor de «los materiales en bruto, desnudos o violentamente coloreados»; con la afirmación de que la «arquitectura real» trasciende el funcionalismo al ser «síntesis y expresión»; con la sugerencia de que la inspiración se encuentra en «el novísimo mundo mecánico que hemos creado, del que la arquitectura debe ser la más bella expresión, la síntesis más completa, la integración artística más eficaz».

Es más probable que el Messaggio estuviese inspirado en los dibujos de Sant'Elia que viceversa, pero tales dibujos eran en sí mismos respuestas intuitivas a las actitudes

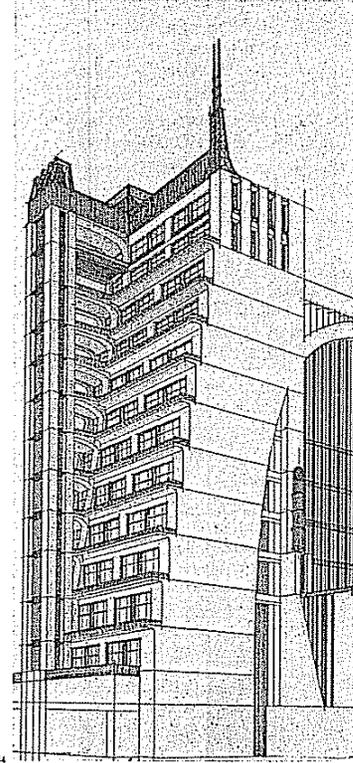


de los futuristas anteriores. Aunque el tema de la exposición era 'La città nuova', no había ninguna planta general, sino más bien una colección de nuevos tipos de edificios e indicaciones para cosas tales como centrales eléctricas, aeropuertos, hangares para dirigibles, estaciones a varios niveles y edificios residenciales escalonados de un tipo llamado *casa a gradinate*. Aunque se afirmaba que estos edificios no tenían sus raíces en la tradición, el estilo de algunos de los dibujos mostraban una purificación del Art Nouveau, y Sant'Elia se había inspirado claramente —como habían hecho Gropius, Behrens y Muthesius— en las formas atrevidas y espectaculares de los almacenes y puentes del siglo XIX. También es posible que el tema de la ciudad a varios niveles, a la manera de un colosal mecanismo dinámico, viniese sugerido por fotografías o secciones de la ciudad de Nueva York, que mostraban ferrocarriles elevados a distintas alturas, y rascacielos. Entre los apuntes de Sant'Elia había algunos dibujos en los que desnudaba los edificios hasta dejarlos en sus volúmenes esenciales: rectángulos, cilindros y conos. Estas figuras



113 Antonio Sant'Elia,
La città nuova, estación
terceronaria central y
aeropuerto, 1913-1914.
Lápiz y tinta sobre papel,
50 x 39 cm. Museo Civico,
Como

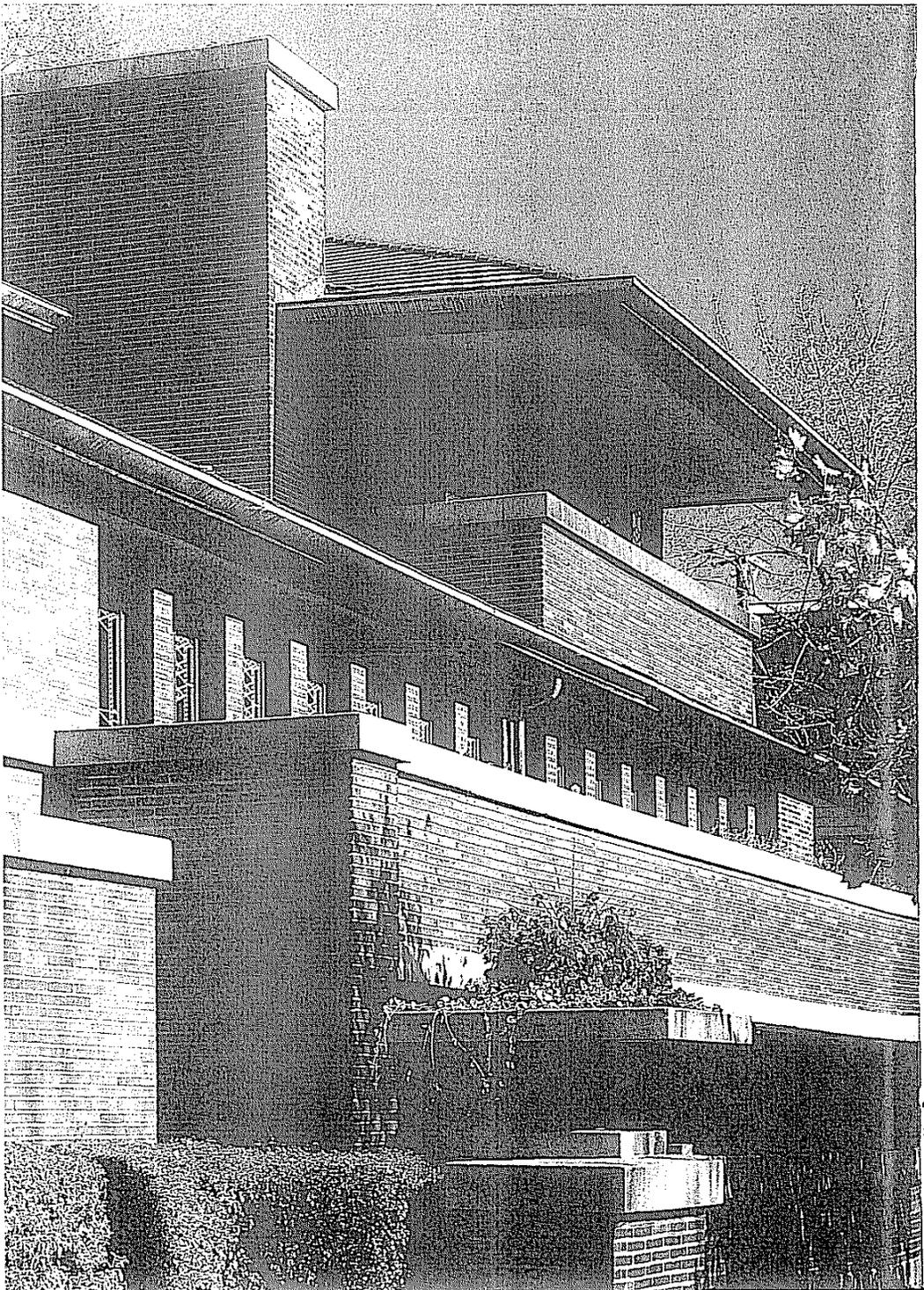
114 Antonio Sant'Elia,
La città nuova, casa a
gradinate, 1914. Lápiz
y tinta sobre papel,
28,8 x 17,9 cm. Museo
Cívico, Como



nunca eran cualitativamente tan estáticas como los diseños industriales de Behrens de la misma época (Sant'Elia empleaba en sus dibujos espectaculares escorzos para reforzar la sensación de dinamismo), pero constituían un recordatorio de que los futuristas, al igual que los arquitectos alemanes, entendían que las formas puras y las nítidas líneas rectas eran en cierto sentido apropiadas para la mecanización. El manifiesto futurista de escultura afirmaba que:

[...] La línea recta será viva y palpitante; se prestará a todas las necesidades de las infinitas expresiones del material, y su desnuda severidad fundamental será el símbolo de esa severidad de acero de las líneas de la maquinaria moderna.

Sant'Elia murió en la guerra, pero sus ideas y algunas de sus imágenes sobrevivieron en los círculos vanguardistas de Holanda, Rusia, Alemania y Francia. La importancia del Futurismo en el contexto de la historia de la arquitectura moderna es clara: reunió una colección de actitudes progresistas, posiciones antitradicionalistas y tendencias en favor de la forma abstracta, y las combinó con la exaltación de los materiales modernos y con cierta complacencia hacia las analogías mecánicas. Resulta obvio el contraste entre los valores dinámicos y anárquicos del Futurismo y el pensamiento más imperturbable y organizado del Deutsche Werkbund; pero ambos movimientos descansaban sobre la premisa fundamental de que el espíritu de la época estaba ligado inevitablemente a la evolución de la mecanización, y que una auténtica arquitectura moderna debía tener esto en cuenta en sus funciones, sus métodos de construcción, su estética y sus formas simbólicas.



7 el sistema arquitectónico de frank lloyd wright

Aunque pueda ser radical, el trabajo aquí ilustrado está dedicado a una causa conservadora en el mejor sentido de la palabra. En ningún caso implica una negación de la ley y el orden elementales inherentes a toda gran arquitectura; más bien es una declaración de amor hacia el espíritu de esa ley y ese orden, y un reconocimiento reverencial de los elementos que hicieron que su antiguo texto fuese en sus tiempos vital y hermoso.
Frank Lloyd Wright, 1908

115 Frank Lloyd Wright,
casa Robie, South
Woodlawn, Chicago,
Illinois, 1908-1910

De vez en cuando surge un artista singular que reorganiza tan profundamente los postulados básicos de un periodo que merece ser estudiado individualmente. Las creaciones de estos personajes están marcadas por una coherencia y una integridad extraordinarias que se hallan tanto en el dominio de los medios como en la capacidad para dar una expresión profunda a una visión idealista del mundo. Las soluciones encarnadas en su obra parecen resolver problemas que son relevantes mucho más allá de sus circunstancias particulares; cristalizan las preocupaciones del periodo e influyen en otras personas alejadas en el espacio y en el tiempo. Lo pretendan o no, los artistas con este carisma se convierten en fundadores de nuevas tradiciones. En la formación de la arquitectura moderna destacan dos figuras de este calibre imaginativo e intelectual: Le Corbusier y Frank Lloyd Wright.

La arquitectura de Frank Lloyd Wright ha ocupado una curiosa posición en las historias del diseño moderno. Se le ha retratado como uno de los primeros arquitectos en romper con el eclecticismo y en fundar un nuevo estilo basado en una concepción espacial de planos interpenetrantes y masas abstractas que (dice la historia) se transformaron después—especialmente a través de su influencia en los movimientos holandeses—en el Estilo Internacional. Desde este punto de vista, las observaciones dispersas de Wright sobre la importancia para la arquitectura de la producción mecanizada han de tomarse como pruebas de su postura 'progresista'. Pero hay otra versión de Wright que resalta sus raíces en los ideales sociales norteamericanos y halaga su sensibilidad regionalista y su filiación *arts and crafts*. En este escenario, Wright surge como un intento tradicionalista por conservar los valores de una Norteamérica frontonera, individualista pero democrática, en contra de las arremetidas de la mecanización. Ambas visiones tienen algo de verdad; y el hecho mismo de que se puedan ver tantas cosas en la obra y en el pensamiento de un solo artista nos debería poner en guardia frente a las posibles visiones opuestas dentro un único enfoque.

La trascendental importancia de Wright rebasa con mucho esos escenarios restringidos que la historiografía anterior le ha impuesto. Puede que su punto de partida fuesen las condiciones materiales y culturales del Medio Oeste a finales del siglo XIX y la herencia de la Escuela de Chicago, pero su actividad y su visión se ampliaron con el tiempo mucho más allá, hasta hacer una lectura más amplia de la ciudad y el paisaje norteamericanos, e incluir una interpretación universalizadora de varias tradiciones de Oriente y Occidente. En el conjunto de las intuiciones

y la visión del mundo de Wright había un sueño ligado a la plasmación de las relaciones y las instituciones del hombre, y también a la armonización del espacio moderno con la naturaleza. Wright consiguió desarrollar un lenguaje arquitectónico de geometrías simbólicas que configuraba una visión mítica de la sociedad, que asumía imágenes e ideas de diversas fuentes y que tenía sus propias 'reglas' internas como sistema formal.

Wright nació en 1867. Su padre era predicador y su madre creía fervientemente que su hijo sería un gran arquitecto. Con el tiempo sus padres se separaron, y es posible que la obsesión posterior de Wright por la expresión de unas relaciones familiares idealizadas pueda ser debida, como compensación, al efecto que una vida familiar infeliz y desarraigada tuvo sobre su naturaleza sensible. Una poderosa influencia inicial fue la experiencia de trabajar en la granja de su tío en Wisconsin; Wright recordarla más tarde como prestaba atención a un árbol, una colina o una flor, y dejaba vagar su mente por ensueños de formas y figuras abstractas. Otra influencia formativa crucial fue la de algunos bloques de 'Froebel' que su madre adquirió para él en la exposición de Filadelfia de 1879. A Wright le resultaba muy agradable colocar esas figuras geométricas simples haciendo juegos formales que revelaban su intuitivo sentido compositivo. Parte del método de Froebel consistía en que cada configuración estuviese ligada a un tema cósmico. Los posteriores planteamientos formales del arquitecto en cuanto al diseño y su te en la universalidad de las formas geométricas fundamentales pueden encontrarse parcialmente en estas primeras experiencias.

La formación arquitectónica de Wright estuvo lejos de ser ortodoxa. Comenzó estudiando ingeniería en 1885 en la Universidad de Wisconsin, pero no completó el curso. En cambio, se trasladó a Chicago donde trabajó en el estudio de Joseph Lyman Silsbee, un proyectista de casas suburbanas. Allí aprendió mucho acerca del trabajo básico del diseño doméstico y se enfrascó en las modas imperantes de la arquitectura suburbana. En 1888 Wright se trasladó a trabajar con Louis Sullivan, quien por aquella época estaba ocupado en transformar los principios y las formas de una arquitectura orgánica, especialmente para el diseño de rascacielos. Como se indicó en un capítulo anterior (véanse las páginas 47-50), Sullivan era un idealista que creía que el arquitecto del Medio Oeste tenía una oportunidad única para generar las imágenes de una cultura, desembarazadas de formas importadas y foráneas, pero fundadas no obstante sobre los antiguos principios de la arquitectura. El uso frecuente de analogías orgánicas en sus escritos,

en sus formas constructivas y en sus diseños ornamentales era la expresión externa de la creencia de que la arquitectura y la sociedad tenían sus raíces en un orden natural. Con un acto de abstracción visionaria, el artista debía profundizar bajo la superficie de su sociedad y ver el 'significado interior' de las instituciones humanas para darles después una forma apropiada. Sullivan estaba obsesionado con la idea de que el arquitecto estaba especialmente dotado con el don de profetizar la forma 'verdadera' de la democracia.

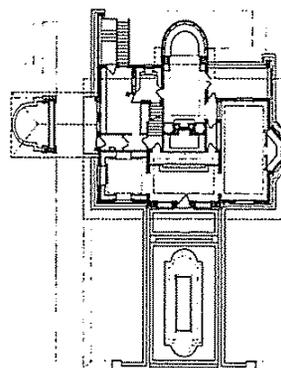
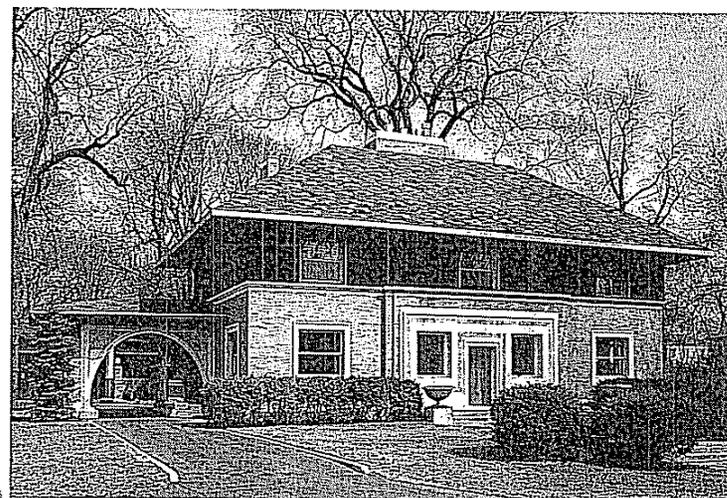
Wright asimiló gran parte de ello y, con el tiempo, lo elaboró a su manera, pero en el ámbito de la vivienda familiar individual. Rápidamente se le concedió mucha responsabilidad en el estudio, pero después de un periodo de cinco años se marchó para instalar su propio despacho en el estudio situado junto a su casa de Oak Park, un barrio suburbano de Chicago. Su propia casa, proyectada cuando tenía 22 años, da una idea de su periodo formativo (figura 91). Las influencias del estilo *shingle* derivadas de Silsbee estaban controladas por una fuerte disciplina formal: elementos como el porche y la cubierta volada eran algo intrínseco al estilo vernáculo suburbano de Chicago, y eran modos sensatos de afrontar lo extremado del clima y de unir la casa al jardín; la posición focal del hogar de la chimenea era otro rasgo tradicional de la casa norteamericana, al que Wright iba a atribuir gradualmente sus propios significados. Pero los espacios del piso interior fluían unos en otros más de lo que era habitual en un proyecto de este tipo, y la forma global estaba ingeniosamente controlada por ejes, de modo que había una sensación de rotación alrededor del núcleo central. Visto en retrospectiva, se pueden empezar a vislumbrar aquí ciertas tendencias subyacentes que se iban a hacer más claras posteriormente.

El gran avance de Wright se produjo con la casa Winslow (1893-1894), construida en River Forest, un barrio suburbano de Chicago cercano a Oak Park. El señor Winslow era un hombre de negocios que se había trasladado recientemente a Chicago y quería una casa libre de adornos superfluos, pero con una sólida elegancia. La regularidad del edificio es evidente a primera vista. La fachada principal es completamente simétrica con respecto a la puerta de entrada, situada en un panel de piedra que sobresale ligeramente del plano de la pared. El segundo piso está rehundido, es de terracota oscura con textura, y debido al contraste con el ladrillo de colores suaves del piso inferior, esta zona parece estar retranqueada. La composición está coronada por un tercer elemento, también de fuerte énfasis horizontal: una cubierta volada con aleros profundos. Los detalles son nítidos, las líneas están muy

116 Frank Lloyd Wright, casa Winslow, River Forest, cerca de Chicago, Illinois, 1893-1894

117 Casa Winslow, planta baja

118 Casa Winslow, vista posterior



marcadas, las juntas se expresan con claridad; la forma es sobria y digna, pero no carente de vitalidad.

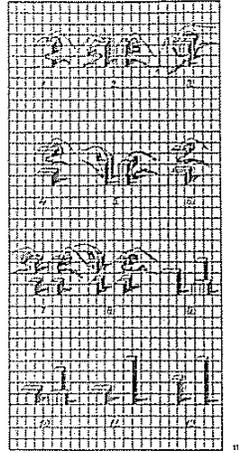
Desde el frente, la chimenea es visible sobre el centro de la casa, y cuando se pasa al interior se encuentra una cara a cara con el fuego, situado al fondo, tras una especie de cancel: una imagen que indica que el hogar de la chimenea se entiende en términos casi sagrados como el emblema de la casa moralmente recta. Formalmente la chimenea se encuentra en el núcleo de la vivienda y fuerza al visitante a seguir una secuencia rotacional a través de los espacios de recepción, que culmina en el comedor de la parte posterior del eje principal, manifestado exteriormente como un volumen absidal. El alzado posterior carece de la coherencia del frontal, ya que presenta una disposición formal asimétrica y bastante irregular. Era típico de la forma de proyectar de Wright situar el dormitorio principal encima de la habitación más ceremonial (el comedor) y en el mismo eje. En la parte trasera del terreno, más allá de la puerta cochera, hay unas pequeñas caballerías que repiten en miniatura el vocabulario del edificio principal. Fue aquí donde el señor Winslow y Wright prepararon conjuntamente una edición limitada, con unos volúmenes exquisitamente impresos e ilustrados, del libro *House Beautiful* (1896-1897) de William Channing Gannett. Los temas de este libro tienen cierta relación con las propias actitudes de Wright hacia la casa,

a la que parece haber considerado una institución casi sagrada que requiera un tratamiento arquitectónico noble y ceremonial. El sentido de la vivienda como influencia moral y religiosa estaba muy arraigado en la cultura en la que trabajaba Wright, pero probablemente para él tenía una especial relevancia personal. Norris Kelly Smith ha llegado incluso a afirmar que la combinación de regularidad e irregularidad en los proyectos domésticos de Wright debería interpretarse como una metáfora institucional que expresaba la visión que tenía el artista de la naturaleza de libertad y dependencia intrínseca a la vida familiar.

Pero los temas por sí mismos no hacen una arquitectura sin formas. Lo que hacía tan notable la casa Winslow era el modo en que combinaba ciertas influencias, pero trascendiéndolas, indicando así los ingredientes del propio estilo de Wright. Silsbee se había dejado muy atrás; de la tradición clásica se aprovechaba su control axial; del estilo *shingle*, sus plantas en rotación; la abstracción de la naturaleza que hacía Sullivan se reinterpretaba, al igual que esa intuición del maestro de que los edificios debían tener una base, un cuerpo intermedio y un remate (otra idea con alusiones clásicas: la columna con basa, fuste y capitel). La entrada regular de la casa Winslow se aproximaba en su espíritu, e incluso en algunos de los detalles de piedra, a la tumba Wainwright construida por Sullivan en St. Louis en ese mismo periodo. Sin embargo, las formas de Wright buscaban, más allá de los esquemas heredados, un sentido instintivo del orden en la naturaleza, como bien comprendió un crítico:

[...] es lo más claro y satisfactorio que ha hecho [...]. En el emplazamiento elegido la naturaleza ha estado trabajando durante años, levantando el maravilloso olmo; y el carácter de la casa estaba en cierto modo determinado por el carácter de este árbol. Y la empatía que se ha cultivado entre ellos la sienten las personas cultas y las incultas [...]. La impresión transmitida por el exterior es la impresión transmitida por el olmo [...]; una especie de potencia sencilla de naturaleza orgánica que parece tener tanto derecho a ese lugar y a tomar parte del emplazamiento como el árbol. La analogía empieza ahí y continúa, pues los detalles de la casa están tan bien puestos en su sitio y son tan constantes en sí mismos y en su relación mutua como la casa entera lo es con respecto a sus alrededores [...]. El arquitecto muestra su empatía con la naturaleza.

Este crítico podía haber llegado más lejos en sus indicaciones de las analogías con la naturaleza. La metáfora del árbol llegaría a ser primordial en el pensamiento de Wright (al igual que lo había sido en el de Ruskin), con implicaciones de orden y enraizamiento pero con capacidad de crecimiento y cambio. El esquema tripartito de raíces, tronco y ramas iba a calar a su vez en sus disposiciones formales. En la casa Winslow, la triple



119 Los bloques educativos de Froebel

120 Estampa japonesa del tipo de las que influyeron en Wright por su abstracción. Hukuju, Fuente de tablas en la provincia de Kashu, hacia 1875

121 El templo Ho-o-den, reconstruido en la Exposición Colombina Mundial de Chicago, 1893

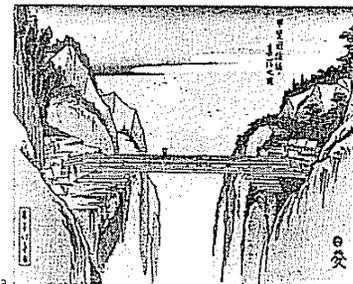
división de base, cuerpo intermedio y cubierta en voladizo se explicaba en detalle con gran claridad.

Sin clientes no habría arquitectura y resulta interesante especular con qué tendrían los edificios de Wright para proporcionarle más de cien encargos en los quince años siguientes. Por entonces, Chicago se estaba desarrollando con rapidez y lo mismo ocurría con sus barrios suburbanos. Éstos formaban prosperas comunidades de clase media de fortuna reciente, pero, en conjunto, de valores conservadores. Muchos de los clientes de Wright eran hombres que habían triunfado en la vida por su propio esfuerzo y a quienes el arquitecto describía como poseedores de «instintos no corrompidos e ideales no contaminados». Más recientemente, Leonard K. Eaton trató de caracterizarlos como «convencionales externamente [...] pero inclinados a] poseer una vena de interés artístico o tecnológico que les predisponía a aceptar soluciones nuevas y radicales para el problema arquitectónico de la vivienda». Más aún, los clientes exigían valor a cambio de su dinero, y la de Wright era una arquitectura libre de los recargados aderezos típicos de gran parte del diseño doméstico de la zona. Sus plantas eran lógicas, estaban bien elaboradas para ajustarse a las exigencias de cada cliente y se adaptaban al emplazamiento para sacar el máximo partido de los pequeños solares rectangulares generalmente disponibles. Wright dio respuesta al nuevo fenómeno del automóvil transformando en garaje el tipo anterior del cobertizo de carruajes. Se prestaba mucha atención al diseño de los sistemas de agua fría y caliente, y a veces se

incorporaba una forma rudimentaria de aire acondicionado. Wright era un arquitecto al que le gustaba inspeccionar de cerca las obras de construcción y supervisar los mínimos detalles de sus proyectos.

Sin embargo, es de sospechar que el atractivo iba más allá de estas consideraciones pragmáticas. Con sus extensas líneas horizontales, sus detalles proporcionados con elegancia, su mobiliario de obra y sus ateros volados, y sus cualidades y caracteres espaciales siempre variables, los proyectos de Wright poseían sobriedad, fantasía y una noble cualidad de escala. En contraste con la severidad del centro de Chicago—donde trabajaban muchos de los propietarios—, la casa proporcionaba un relajante mundo doméstico, un espacio de calma y refugio. En el corazón, una amplia chimenea, acabada con delgados ladrillos romanos, podía disponerse con troncos sobre el propio suelo de la pradera, mientras que en verano las ventanas de vidrieras coloreadas, con sus formas vegetales abstractas, permitían a la luz cambiante salpicar los interiores. Las cocinas estaban diseñadas para facilitar la labor de los sirvientes o las amas de casa (dependiendo de la riqueza de los clientes). Los comedores eran amplios y relajados, pensados para las reuniones informales vespertinas. A veces se proyectaban salas de juegos separadas, en cuyo caso había un acceso independiente a las zonas de los adultos dentro de la casa. Para los más extravagantes o cultivados se incluían alas de música o invernaderos. Las casas de Wright respondían a los ritos y las aspiraciones de una nueva burguesía suburbana (cenas y similares) pero también evocaban una imagen tradicional del hogar norteamericano; en cierto sentido, ayudaban a que una clase emergente encontrase su propia identidad.

El camino desde la casa Winslow hasta el tipo completamente desarrollado de la 'casa de la pradera', de casi una década después, no fue sencillo. Fue un proceso



de infinita experimentación en el cual cada nueva aplicación permitía la ampliación y depuración de los principios. Las ideas domésticas de Wright estaban evidentemente marcadas por esa clase de valores *arts and crafts* que fomentaban la sencillez contenida, el uso honrado y directo de los materiales, la integración del edificio en la naturaleza, la unificación de accesos y aditamentos y la expresión de un elevado ideal moral. Pero Wright comenzó a reinterpretar estas premisas de un modo radical; estaba más interesado en la mecanización que la mayoría de sus antecesores y coetáneos dentro de la tradición *arts and crafts*. En 1901, en un escrito titulado 'El arte y el oficio de la máquina', Wright explicaba que las formas geométricas simples podían ser elaboradas con toda facilidad por las sierras mecánicas, e indicaba que el arquitecto debía estar abierto a las trepidaciones de una nueva era mecanizada. Con esto trataba de dar a entender no que la máquina debía ser exaltada directamente en analogías o imágenes mecánicas, sino que la industrialización debía entenderse como un medio para alcanzar ese fin más amplio de proporcionar un ambiente decente y edificante para los nuevos modelos de vida.

Fue la arquitectura japonesa la que ayudó a Wright a lograr su síntesis. Wright no visitó ese país hasta 1905, pero mucho antes ya había estudiado ejemplos orientales en libros y en representaciones de estampas japonesas; probablemente vio la reconstrucción del templo de Ho-o-den en la Exposición Colombina Mundial de Chicago en 1893, que quizá sólo vino a confirmar su interés por las cubiertas voladas y por una gramática basada en armazones, travesaños y pantallas de madera. Grant Manson ha señalado que el *tokonoma*—elemento permanente de los interiores japoneses y loco de contemplación y ceremonial doméstico—podría haber influido en la atención prestada por Wright al hogar de la chimenea como elemento fijo en



el sistema arquitectónico de Frank Lloyd Wright

unos espacios por lo demás fluidos. Evidentemente, el arquitecto admiraba las proporciones refinadas, la carpintería exquisita, el uso de materiales humildes y el emplazamiento sutil en la naturaleza que encontraba en ciertos ejemplos japoneses. Se trataba de una arquitectura que modulaba el espacio y lo llenaba de un carácter espiritual: lo opuesto, en su opinión, a la tendencia renacentista a colocar muros alrededor de habitaciones como cajas y a decorarlas con ornamentos. Wright buscaba una expresión integral y tridimensional en la que el exterior fuese un reflejo de los volúmenes interiores, y en la que la escala humana impregnase todas las partes. Más aún, las estampas japonesas –aparte de su representación de la arquitectura– indicaban un lenguaje de figuras y colores directamente a tono con los sentimientos (algo similar a lo que habían hecho los bloques de Froebel al principio de su vida). En otras palabras, las estampas proporcionaban enseñanzas adicionales de *abstracción*: a Wright le aportaron una comprensión más profunda en la percepción intuitiva de valores espirituales ‘más elevados’.

Más que todo ello, las estampas animaron a Wright a tratar de formular una especie de tipo ideal para la vivienda, por encima de las peculiaridades de cada uno de los casos; Sullivan había intentado algo similar con el rascacielos, una formulación «tan amplia que no admita excepción». Para Wright, la fase clave de cristalización parece haber sido hacia 1901, cuando publicó su idea para ‘Una casa en una ciudad de la pradera’ en el *Ladies' Home Journal*. Visto en retrospectiva, se puede considerar esto como una especie de ‘teorema’ que resumía sus descubrimientos hasta la fecha, y que sentaba las bases de un gran periodo de creatividad que se extendería desde 1901 hasta 1910, y que incluiría obras maestras como las casas Martin, Coonley y Robie, el edificio Larkin y el Templo de la Unidad. La

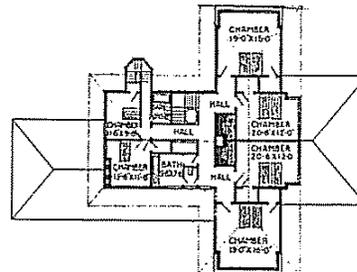
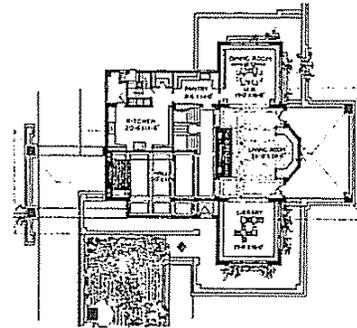
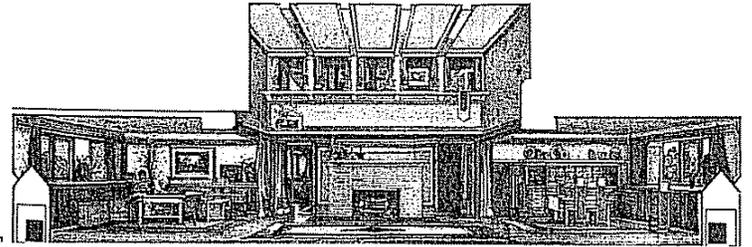
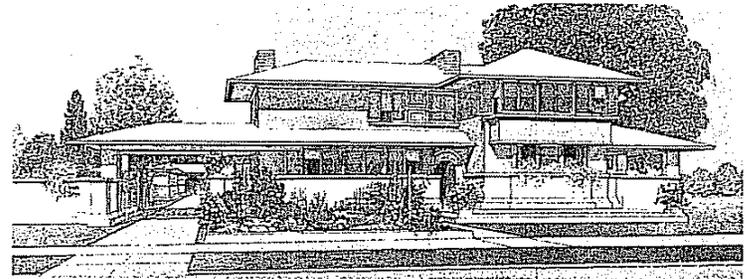
‘Casa en una ciudad de la pradera’ estaba formada por largas líneas horizontales paralelas al terreno llano del solar. Las cubiertas irregulares se extendían alrededor y englobaban los porches, la puerta cochera y los volúmenes principales en una unidad vital y asimétrica. Las ventanas quedaban reducidas a simples pantallas –había muy pocas paredes macizas– y los espacios interiores estaban enlazados unos con otros. Gran parte del mobiliario era de obra y el carácter de los interiores era espacioso y elegante. En el centro estaba el hogar de la chimenea, y los diferentes espacios de la casa estaban colocados con relación a este elemento centripeto. Seguía habiendo control y jerarquía axiales, pero lo rotacional y lo asimétrico se combinaban con ellos en una arquitectura de planos deslizantes y solapados, animada por un ritmo intenso.

La casa Ward Willits (1902), construida en el barrio suburbano de Highland Park, al norte de Chicago, fue una de las primeras de la fase madura de la obra de Wright; esta muy retranqueada con respecto a la calzada y la primera impresión es la de unas cubiertas bajas que se extienden tras los árboles próximos, y ventanas encapuchadas con oscuras rendijas de vidrio colocadas bajo los aleros. El edificio se divide en cuatro alas principales, de modo que el tamaño nunca es agobiante. Se entra desde una puerta cochera, situada a la derecha del edificio, subiendo unos escalones. Las casas de Wright solían tener un ‘camino’ que las recorría; en este caso existe la elección momentánea de volver hacia atrás para coger la escalera helicoidal cuadrada que lleva al piso de los dormitorios, o bien tomar la ruta más llamativa que sale del vestíbulo siguiendo la visión diagonal hacia la sala de estar. Ésta se halla en el eje principal y alcanza una altura de planta y media; treme la chimenea en el eje y una pantalla de ventanas verticales. Las paredes están revocadas y son lisas, y hay listones de madera que rebajan

112 Frank Lloyd Wright, casa Martin, Buffalo, Nueva York, 1904, vista aérea, de los ‘volumenes Washburn’, 1910-1911

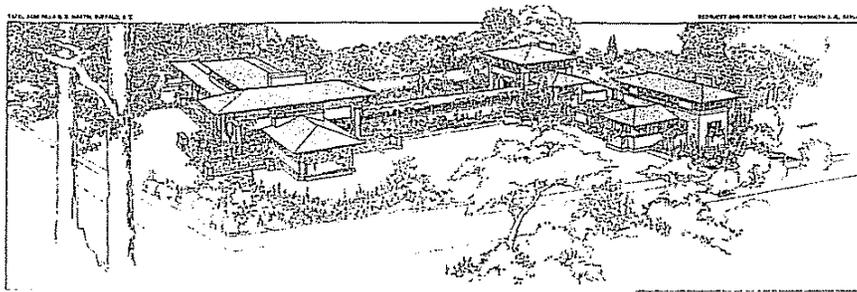
113 Frank Lloyd Wright, proyecto para ‘Una casa en una ciudad de la pradera’, *Ladies' Home Journal*, febrero de 1901

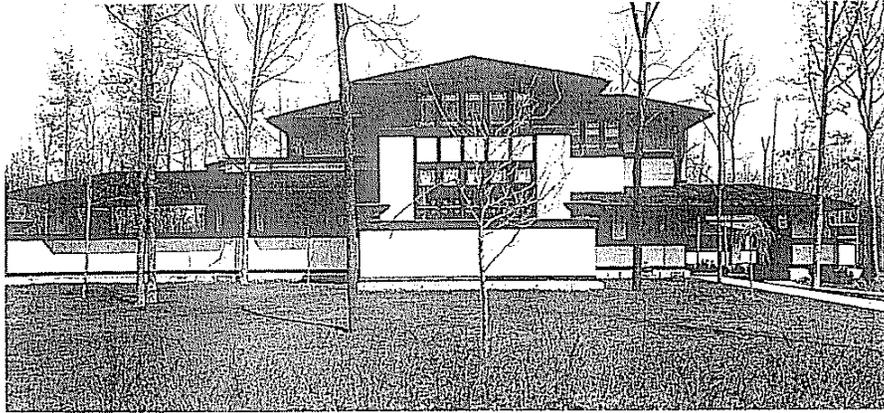
114 ‘Una casa en una ciudad de la pradera’, planta baja y primera



la escala y relacionan la estructura, el mobiliario y los detalles con las proporciones principales. Desde este espacio se puede ver a su vez, a lo largo de otra diagonal, el comedor, situado en un eje transversal, con vistas hacia el jardín en tres de sus lados; en el ala trasera de la casa está la cocina.

Los detalles como las rejillas, las texturas del ladrillo en la chimenea, los parteluces de las ventanas, e incluso las líneas de plomo de los vidrios llevan la impronta de la misma inteligencia formal que concibió el conjunto, como si hasta las partes más pequeñas hubiesen tenido la idea generadora implícita dentro de todas ellas. Así, las figuras abstractas de la planta y la ornamentación de las ventanas se perciben como variaciones de los mismos trazados geométricos. De hecho, la planta es casi una obra de arte en sí misma y sirve para ilustrar los principios compositivos de Wright. Hay ejes primarios y secundarios que están reforzados por las líneas centrales de las cubiertas y la colocación de la chimenea, pero muchas de las habitaciones están desplazadas sobre ejes paralelos a los principales. El resultado es una especie de rotación de ‘molinete’ que se experimenta en tres dimensiones como una tensión espacial que varía a medida que nos movemos por los espacios interiores. La sección está estratificada y los elementos se deslizan unos sobre otros. Las partes y el todo se mantienen en un equilibrio vital. Para Wright, este dinamismo era





125 Frank Lloyd Wright, casa Ward Willis, Highland Park, cerca de Chicago, Illinois, 1902

126 Casa Ward Willis, planta baja

127 Frank Lloyd Wright, casa Dana, Springfield, Illinois, 1902-1904, planta baja

128 Casa Dana, vista exterior, de los 'volúmenes Wasmuth', 1910-1911

quizás equivalente a la fuerza de la vida que él sentía en la naturaleza; y daba a sus viviendas algo de la cualidad de una música espacial en la que el ritmo, el movimiento, la repetición y la variación de elementos similares provocaban estados de ánimo y emociones de diferente grado e intensidad.

La casa Ward Willis fue un primer experimento con las teorías recién concebidas por Wright. En ella puso a prueba las diversas piezas de su tipo 'casa de la pradera'. Más de veinte años después volvió la vista atrás, hacia este periodo, e intentó poner por escrito los principios que guiaban sus proyectos domésticos.

Primer.

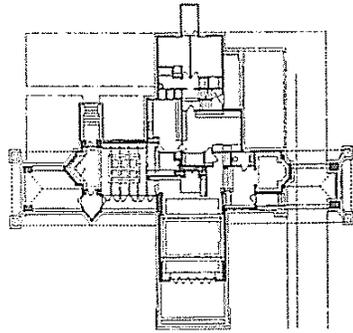
Reducir al mínimo el número de partes necesarias de la casa y las habitaciones separadas, y hacer que todas se unan como un recinto espacial, dividido de tal manera que la luz, el aire y las vistas impregnaran el conjunto con un sentido de unidad.

Segundo.

Asociar el edificio como conjunto con el emplazamiento mediante la extensión y el énfasis de todos los planos paralelos al suelo, pero evitando ocupar la mejor parte del terreno, dejando así la mejor zona para el uso en relación con la vida de la casa. Los planos extendidos y nivelados se mostraban muy útiles a este respecto.

Tercero.

Eliminar la habitación como una caja y la casa como una anillo, haciendo todas las paredes como pantallas de delimitación; hacer que los techos, los suelos y las pantallas de delimitación fluyan unos dentro de otros como un gran recinto de espacio, sólo con subdivisiones interiores. Hacer todas las proporciones de la casa más generosamente humanas, con menos espacio desperdiciado en la estructura, y una estructura más apropiada al material, de modo que el conjunto sea más habitable. Generoso es la mejor palabra. Las externas líneas rectas o los perfiles serotonímicos eran muy útiles al respecto.



Cuarto.

Sacar del terreno los sótanos inusuales, levantarlos como un pedestal bajo en favor de una posición habitable para la casa, haciendo visible la propia cimentación como una plataforma baja de fábrica sobre la que se debería asentar el edificio.

Quinto.

Armonizar todas las aberturas necesarias hacia el 'exterior' o hacia el 'interior' con buenas proporciones humanas y hacer que aparezcan de un modo natural, aisladas o como una serie en el esquema de todo el edificio. Solían parecer 'pantallas de luz' en vez de paredes, dado que toda la 'Arquitectura' de la casa consistía principalmente en el modo en que estas aberturas se situaban en dichas paredes, ya que se agrupaban alrededor de las habitaciones como pantallas de delimitación. La habitación como tal era entonces la expresión arquitectónica esencial, y no debía haber huecos cortados en las paredes tal como se costaba en una caja, puesto que no estaba en armonía con el ideal 'plútrico'. Los huecos recortados resultaban violentos.

Sexto.

Eliminar combinaciones de diferentes materiales en favor de un único material en la medida de lo posible; no usar ningún ornamento que no resulte de la naturaleza de los materiales, para hacer así el edificio

entero más claro y más expresivo como lugar para vivir, y dar a la concepción del edificio un énfasis adecuado y revelador. Las líneas geométricas o rectas eran naturales para la maquinaria usada en las empresas constructoras de entonces, de modo que los interiores tomaban este carácter de manera natural.

Séptimo.

Incorporar toda la calefacción, la iluminación y la fontanería de modo que estos sistemas se convirtieran en partes constitutivas del propio edificio. Estas instalaciones se hacían arquitectónicas y a todo ello contribuía el ideal de una arquitectura orgánica.

Octavo.

Incorporar como arquitectura orgánica —en la medida de lo posible— el mobiliario, haciéndolo todo uno con el edificio y diseñándolo en términos simples para el trabajo a máquina. De nuevo todo con líneas rectas y formas rectangulares.

Noveno.

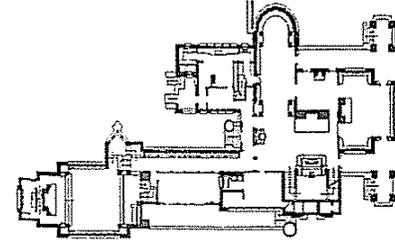
Eliminar al decorador. Para él todo eran curvas y eliorescencias, si es que no era todo de 'época'.

Esto no supone afirmar que el 'sistema' de Wright fuese rígido y obligatorio; por el contrario, le permitía contar con

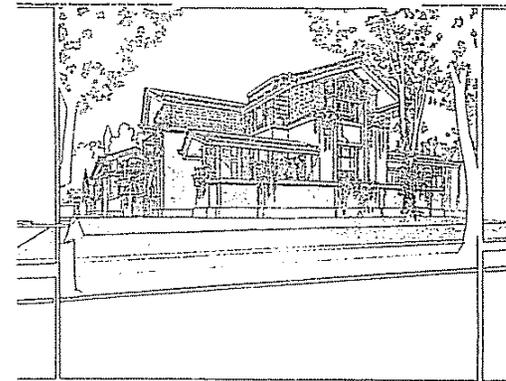
una base firme desde la que experimentar; su flexibilidad quedaba bien demostrada en sus respuestas a diferentes tamaños de vivienda. Muchas de las primeras casas de Wright eran modestas, pero a medida que fue creciendo su reputación ocurrió lo mismo con el tamaño de sus encargos, hasta el punto de que pronto estuvo construyendo para personas inmensamente ricas.

La casa Dana en Springfield, Illinois (1902-1904), ocupaba toda una parcela suburbana e incluía no sólo la casa principal, un ala de música y un camino cubierto a modo de invernadero, sino también los restos de la anterior residencia familiar a la que reemplazaba. Esta última se incorporaba como una especie de santuario familiar. La entrada principal recibía un tratamiento ceremonial por medio de una cubierta con frontón y un arco bajo (que daba al conjunto el aire de una tumba), que precedían a un secuencia regular a través de espacios expansivos y convergentes que culminaba en el comedor con bóveda de cañón, situado en el eje principal. La sala de música era una versión más perforada del tema de la bóveda, y estaba situada en un eje transversal, al final de una pergola semicristalada. La familia había obtenido su riqueza de las praderas y se había retirado a Springfield (capital del estado de Illinois) para llevar una existencia más urbana; y al conjunto se le había dado un toque casi institucional, pues era de esperar que funcionase virtualmente como un centro cultural en esta población del Medio Oeste, pequeña pero en rápida expansión. En los exteriores se usaron ladrillos lisos de color beis, con ribetes de cobre (ahora cardenillos) en los bordes de las cubiertas. Los interiores orquestaban un equivalente visual de los himnos de Whitman a las praderas, con acabados dorados, castaños y rojizos, y con accesorios de iluminación y vidrios emplomados basados en una estilización triangular de la planta del zumaque. Para este tipo de proyectos, Wright separaba cada una de las piezas individuales y luego las sometía a una coherente disciplina formal basada en temas metalóricos dominantes.

En la casa Martin de Buffalo, Nueva York (1904), Wright tuvo que dar cabida a todas las funciones de una finca de lujo: caballerizas, un pabellón de invitados, una gran vivienda principal, pergolas, jardines, un invernadero, etcétera. Wright monumentalizó su vocabulario habitual de pilares, cubiertas y urnas de jardín para conferirle el apropiado tono de importancia, y fue reduciendo la escala en diversas jerarquías enlazadas. Aquí es donde su método de organizar una planta con la ayuda de una malla geométrica le ayudó a mantener unas dimensiones uniformes y a orquestar ejes y direcciones. La planta de



127



128

la casa Martin es un trazado abstracto de lo más sofisticado, no muy diferente de una pintura de Mondrian, en donde tienen el mismo valor los espacios interiores y los exteriores, la figura y el fondo (véase la figura 166). En otras palabras, los prados, las pergolas y los espacios intermedios estaban organizados según los mismos principios que los edificios principales.

La casa Coonley (1908) en Riverside es otro caso en el que se unificó todo un opulento recinto, pero con total respeto hacia las diversas exigencias funcionales. Estas casas de la pradera más grandes combinaban un aura de magnificencia y dignidad adecuada a sus dueños con un control sutil y refinado del detalle y la escala. En ellas, Wright puso de manifiesto que podía 'extender' su vocabulario sin perder coherencia; se han calificado de 'palacios', pero sería más preciso situarlas en la larga tradición de la *villa*, y en concreto de la *villa suburbana*, un tipo que combina las virtudes de la vida urbana y la campestre dentro de un trazado modulado de espacios habitables que responden a ambas cosas. El manejo que hace Wright de la regularidad y la irregularidad, del bloque y el jardín, de la pergola y la cubierta, de lo pintoresco y lo clásico, de lo cultivado y lo primitivo, indica una familiaridad nada superficial con algunos casos paradigmáticos de este tipo de edificio, como la Casa del Jardiner de la Corte, de Schinkel, en Charlottenhof, de 1836. La imagen arquetípica que tenía Wright del hogar suburbano, ya fuese grande o pequeño, con su sentido de enclave, sus cubiertas irregulares, sus transiciones fluidas y su aura romántica, era, en efecto, una 'contralorma' de la rigidez de la retícula urbana y de la coacción y la severidad de la ciudad industrial; era la destilación de un tipo social, como lo era el teorema de Sullivan para el edificio de oficinas en altura.

Wright tuvo que afrontar variaciones de emplazamiento además de las de tamaño. Muchas de sus primeras casas estaban situadas en parcelas rectangulares y planas de superficie pequeña o media. Pero en 1904 se encontró con

un terreno de carácter enteramente nuevo cuando se le pidió proyectar la pequeña casa Glasner en Glencoe, en la orilla norte de Chicago. El sitio estaba colgado al borde de un barranco con un espeso bosque. La disposición habitual de una casa apoyada en un plinto y sin sótanos simplemente no servía. Así pues, Wright proyectó la casa de modo que la referencial horizontal la suministrase la línea de cubierta; las formas del edificio caían en cascada desde esta línea hasta encontrarse con el barranco a varios niveles. Se entraba por el nivel superior desde la parte posterior una vez pasada la cocina, hasta encontrar el salón-comedor y el dormitorio principal; las demás habitaciones estaban situadas abajo. Los volúmenes estaban anclados al lugar por tres elementos verticales de planta poligonal: una biblioteca en un extremo, una sala de té sobre un puente en el otro (finalmente no construida), y un cuarto de costura junto al dormitorio principal.

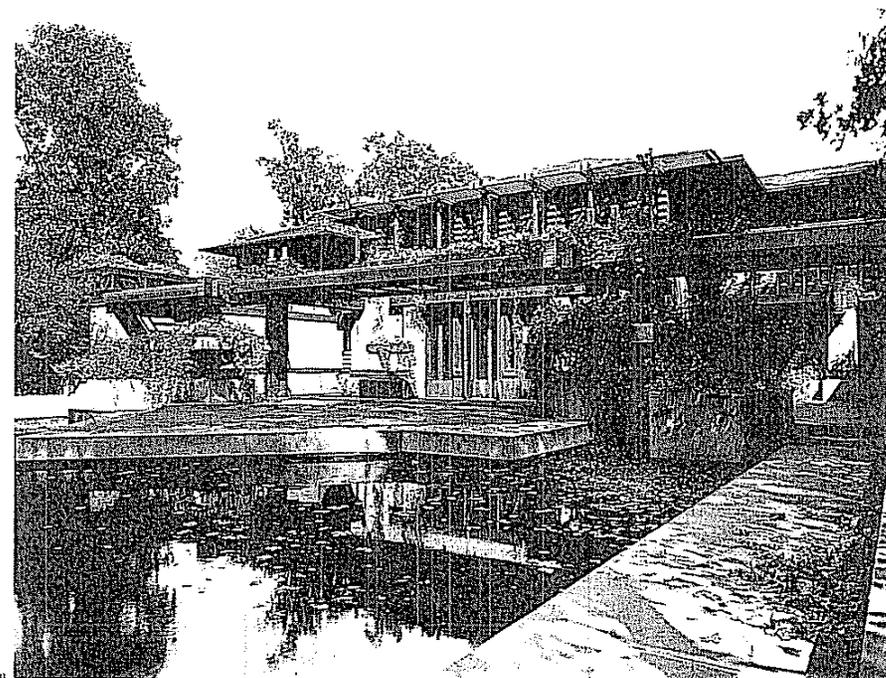
Puesto que el salón estaba a la altura de las copas de los árboles y rodeado por arbustos, se podía esperar que hubiese moscas e insectos en los meses de verano. Si todas las ventanas se hubiesen hecho practicables se habrían necesitado rejillas para insectos, que habrían obstruido las vistas. Wright resolvió el problema mediante un híbrido de sus ventanas habituales en las 'casas de la pradera' y de la ya muy experimentada 'ventana de Chicago' (una hoja central fija exclusivamente para la iluminación, y dos hojas pequeñas, laterales y verticales con rejillas, exclusivamente para la ventilación), sacada de su habitual contexto comercial; de este modo era posible mantener grandes superficies libres de mallas para insectos. La vista a través de la larga *travée* de ventanas, con motivos abstractos de árboles en las vidrieras, era totalmente mágica. El interior era sensible a todos y cada uno de los cambios de luz y color en el barranco. El carácter resultante era más rústico que suburbano, y estaba reforzado por los listones y tablas horizontales de la parte inferior, así como por la imagen de mirador de los volúmenes poligonales. El precioso efecto

129 Frank Lloyd Wright, casa Glasner, Glencoe, cerca de Chicago, Illinois, 1905

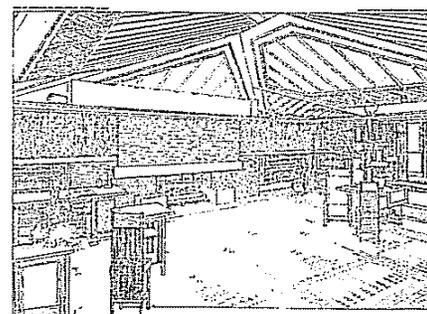
130 Casa Glasner, planta baja; el puente y la sala de té, o la derecha, no se construyeron

131 Frank Lloyd Wright, casa Coonley, Riverside, Illinois, 1908

132 Casa Coonley, sala de estar, de los 'volúmenes Wasmsuth', 1910-1911



131



132

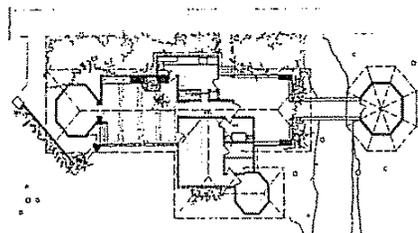
de una línea de cubierta en voladizo flotando sobre un terreno desigual era algo que Wright volviera a emplear.

El estilo de un artista puede entenderse como un conjunto de elementos típicos organizados en conjuntos que adoptan en sí mismos patrones característicos y genéricos. Un estilo basado en principios encarnará una especie de 'sistema' de formas constructivas que se combinan y recombinan de acuerdo con reglas gramaticales e intuitivas. Tal 'fórmula' es lo opuesto a un 'estereotipo' árido y repetitivo; es una abstracción que permite muchas posibilidades creativas en torno a unos cuantos temas centrales. Para ese artista —y Wright era esa clase de artista—, cada nuevo empeño edificatorio es una oportunidad adicional para explorar el tipo ideal al tiempo que se desvelan también nuevos significados. En ocasiones puede surgir una oportunidad que impulse la clarificación de la visión que guía al artista.

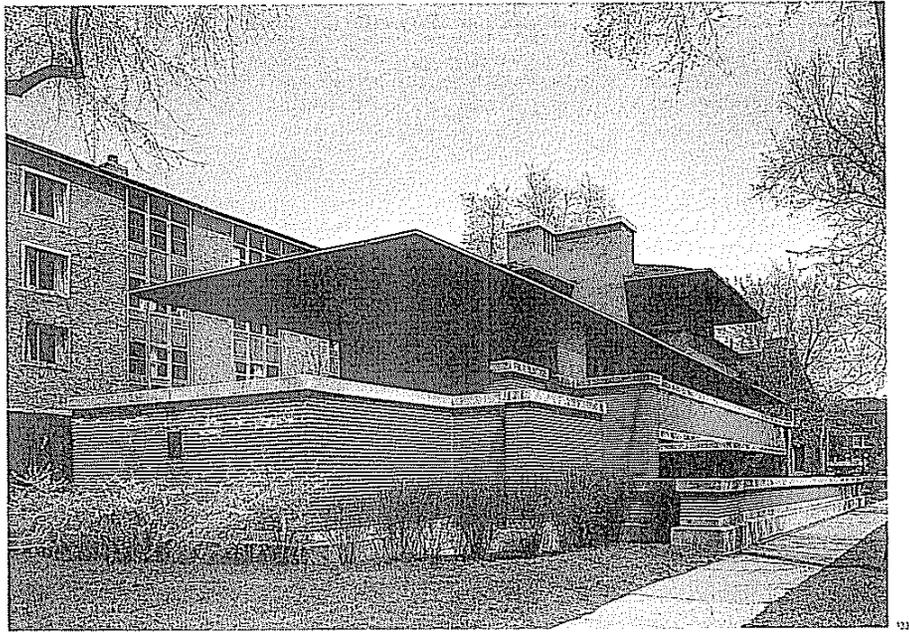
La casa Robie (1908-1910) estaba entre las expresiones más claras de Wright dentro del ideal de 'casa de la



127



129



133 Frank Lloyd Wright, casa Robie, South Woodlawn, Chicago, Illinois, 1906-1910

134 Casa Robie, plantas primera y semisótano

135 Casa Robie, salón comedor de la primera planta

136 Casa Robie, detalle de una ventana con vidrio emplomado

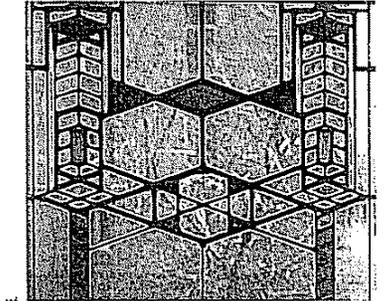
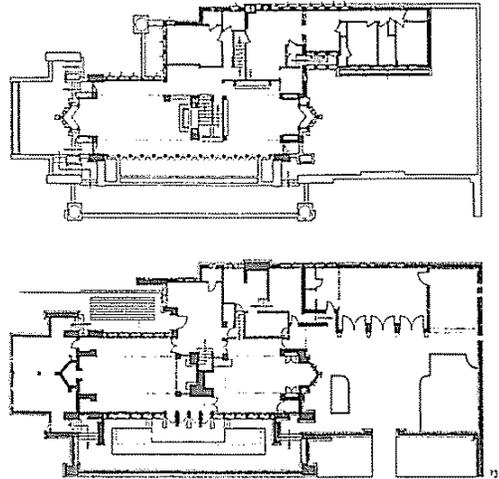
escaleras formando una unidad que la atravesaba verticalmente por el centro. La sala de billar y la habitación de los niños estaban en el semisótano, mientras que el salón y el comedor estaban en el primer piso, que se convertía así en una especie de *piano nobile*. En realidad, no eran tantos habitaciones como una: un único espacio dividido parcialmente por la chimenea, con detalles que creaban la impresión de que el techo flotaba sobre él como un solo elemento continuo que corría de un extremo a otro. En estos extremos había miradores con asientos en salientes como prosas, que reforzaban el sentido del eje longitudinal y evocaban las formas triangulares de las cubiertas inclinadas que había encima. Desde allí, el señor Robie podía mirar hacia fuera pero sin ser visto, dado que los parapetos y los voladizos aseguraban la protección visual.

El principal espacio interior de la Robie House ilustra lo ingeniosamente que podía armonizar Wright sus soluciones habituales con un nuevo caso concreto a niveles formales, funcionales, estructurales y simbólicos simultáneamente. A lo largo de cada lado del espacio principal había un reborde colocado incluso más bajo que el resto del techo. Esto reforzaba el carácter de recinto y acentuaba la horizontalidad de la sala; pero también cumplía una serie de funciones, ya que el reborde llevaba adosadas pequeñas lámparas de globo 'japonesas', y los cables eléctricos estaban ocultos en su interior, al igual

que los conductos y las rejillas para la renovación del aire. La cubierta en su conjunto era un ingenioso dispositivo ambiental capaz de ser un colchón caliente en invierno y un canal de extracción en verano. Los voladizos se extendían espectacularmente en el entorno, y el vano más grande se salvaba con la ayuda de una viga de acero encargada a unos astilleros. Pero estos amplios voladizos no eran sólo para crear un efecto visual. Los extensos planos realizaban la sensación de cobijo, protegían las ventanas de la lluvia, la nieve y el resplandor, liberaban los bordes del edificio de cualquier carga estructural importante (permitiendo las extensas pantallas de ventanas) y hacían de mediadores entre el interior y el exterior. El resultado de todos estos recursos juntos era la antitesis de la caja cerrada: era como si la casa Winslow, de quince años atrás, hubiese explotado hacia fuera.

Un sistema arquitectónico requiere una actitud coherente en el detalle, así como en la disposición de las formas principales, y al igual que la 'fórmula' general se debe adaptar cada vez que se encuentra una nueva unidad, los detalles característicos deben sintonizar con la obra singular. En la casa Robie, Wright usó largos ladrillos 'romanos' aparejados con profundas líneas de sombra en las juntas, para armonizar con las líneas horizontales predominantes. Otro detalle característico era la urna rematada con una albardilla de piedra; en la casa Robie

pradera; al igual que la villa Malcontenta era una de las más completas realizaciones del sueño de la villa por parte de Palladio. El cliente, el señor Robie, era fabricante de bicicletas y tenía sólo 27 años cuando contrató a Wright para que le proyectase una casa en un solar de esquina sumamente angosto al sur de Chicago; necesitaba un ala para la servidumbre y una sala de billar, así como las habituales salas de estar, comedor, dormitorios, cocina y baños, e indicó que quería «ver a sus vecinos por la acera sin ser visto» y también que le gustaría tener, si era posible, vistas de un parque situado en la diagonal opuesta, pero una manzana más allá. Wright interpretó estos datos transformándolos en formas mediante su vocabulario evolutivo. En planta dispuso el edificio en dos bandas desplazadas una a lo largo de la otra y con cierto grado de solapamiento entre ellas. La más pequeña de las dos estaba en la parte trasera del solar y contenía el garaje, el cuarto de calderas, el lavadero y la entrada en la planta baja, y las habitaciones de los sirvientes, la cocina y una habitación de invitados en la primera planta. La otra 'franja' era más prominente y estaba organizada con la chimenea y las

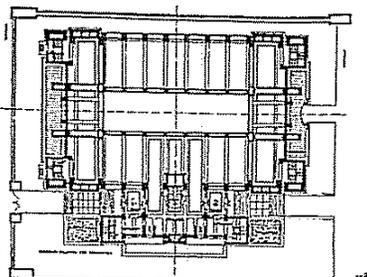
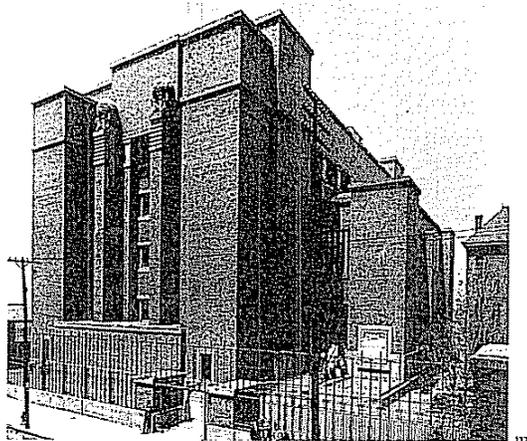


todo ello se integraba en la composición y se ajustaba para evocar las líneas del tejado y los parapeetos. Otro elemento habitual de Wright era la ventana de vidrieras emplomadas de colores con motivos abstraídos de formas naturales; en la casa Robie, los dibujos estaban a tono con la horizontalidad dominante y con los temas triangulares de la planta.

Así pues, todas las partes contribuían a formar una sinfonía: una orquestación de ideas y formas, de ambientes y materiales que trascendía las simples preocupaciones de la época. A su lado, los proyectos de la llamada 'Escuela de la Pradera' (los seguidores de Wright) eran meras sombras.

La casa Robie registro un momento concreto de la historia de la cultura norteamericana en los años que llevaron a la I Guerra Mundial y fue decisiva para el desarrollo del concepto moderno de espacio, pero también enlazaba con un amplio campo de significados y resonancias dentro de la historia de la arquitectura. La combinación del control axial y una silueta romántica y expansiva tal vez vinculaba el edificio con obras de una generación anterior, como la Ames Gate Lodge (1880-1882), de H.H. Richardson (figura 90). Ya se habían asimilado las enseñanzas del diseño religioso y doméstico japonés, y también los rasgos del estilo vernáculo del Medio Oeste. En esas expansivas líneas horizontales que flotaban sobre estrias de sombra y un basamento de ladrillo y dinteles de piedra tal vez había recuerdos lejanos de los estratos geológicos que tanto habían intrigado a Wright en su infancia, aunque también se pueden hacer analogías con los yates de vapor y otros objetos de la era moderna. La casa Robie abordaba la idea misma de la vivienda, sus necesidades prácticas, sus rituales y sus matices psicológicos; era una obra que, aun siendo moderna, apuntaba hacia la idea de los orígenes; incluso recordaba los elementos arquetípicos de Sempër (que Wright sin duda conocía): el plinto, el hogar, la cubierta y el cerramiento. La casa Robie era rica en implicaciones ocultas. Las propuestas que contenía —y los recursos formales que las articulaban— fueron susceptibles de una elaboración casi inagotable en la obra posterior de Wright.

Aunque la mayoría de las obras de Wright hasta 1910 fueron casas, también recibió otros tipos de encargos. Así pues, su 'sistema' hubo de extenderse para dar cabida a nuevas demandas funcionales y expresivas. En 1902, por ejemplo, la compañía de venta por correo Larkin, de Buffalo (Nueva York), le pidió que proyectase un edificio de oficinas en función de sus necesidades. El solar estaba casi completamente rodeado por vías férreas, con fábricas al fondo y unos depósitos de gas más cerca. Parecía aconsejable una solución volcada hacia el interior y sellada



herméticamente. Del vocabulario de la 'casa de la pradera' Wright adoptó el tema de las plataformas colgadas de pilares verticales, que dispuso alrededor de un espacio a modo de atrio, alto e iluminado cenitalmente. Las escaleras y las instalaciones de ventilación se colocaron en torres altas situadas en las esquinas, de las cuales estaba colgado el sistema interior. Esto daba un carácter macizo y monumental al exterior y proporcionaba un énfasis vertical suficiente para unificar las partes más pequeñas y hacer coherente la forma global. Con su silueta severa y dominante, su fuerte carácter axial y su amplio espacio interior a modo de nave (figura 170), tal vez sea comprensible que al edificio Larkin se le describiese como 'una catedral del trabajo' (tenía inscripciones con lemas moralistas que indicaban

137 Frank Lloyd Wright, edificio Larkin, Buffalo, Nueva York, 1902-1906 (demolido)

138 Edificio Larkin, planta

valor religioso de este), pero el edificio también evocaba los diseños de Wright para aparadores u otros muebles domésticos. Grandes o pequeños, todos los diseños se trataban de acuerdo con unos principios formales coherentes.

Asimismo, el edificio Larkin revelaba la postura de Wright en relación con sus coetáneos y sus predecesores. En realidad, se trataba de una versión más vertical de un tipo urbano ya existente: el edificio de oficinas con un atrio acristalado e iluminado cenitalmente en el centro. Desde el punto de vista gramatical, era un descendiente del edificio Wainwright de Sullivan (figura 32), pero invertido, por decirlo así, de fuera adentro. La volumetría evocaba una versión abstracta de los pilonos egipcios, mientras que las líneas generales revelaban quizá la influencia de la sede de la Secesión vienesa (1897-1898), de Olbrich (figura 56). La austeridad y la audacia eran típicas de los tipos industriales como los silos de grano, y sin embargo el conjunto tenía una atrevida monumentalidad. El edificio Larkin recibió encendidos elogios de los proyectistas europeos que andaban en busca de una arquitectura moderna, pero fue censurado por vanos prestigiosos críticos norteamericanos (por ejemplo, Russell Sturgis, por estar demasiado desnudo. Wright defendió su planteamiento en estos términos:

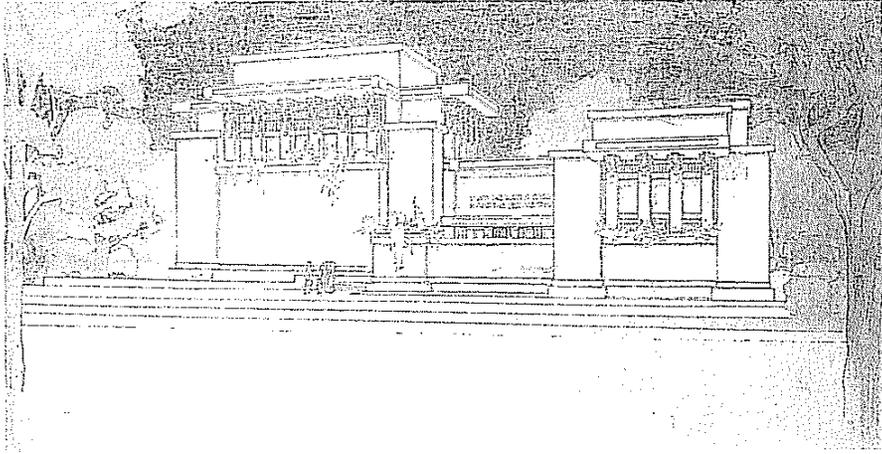
Hay cierto placer estético en dejar tal cual una cosa que durante siglos ha sido torturada y distorsionada y con la que se ha regateado en nombre del Arte, y así dejar que su dignidad innata se ponga de manifiesto una vez más. Confieso mi amor por las arañas limpias; el cubo lo encuentro reconfortante; la estera, inspiradora. En la oposición del círculo y el cuadrado encuentro motivos para temas arquitectónicos [...]; combinando estos con el octógono, encuentro materiales suficientes para un desarrollo sinfónico. Puedo manejar estas formas de vanos modos sin adulteradas, pero me encantan puras, fuertes e imaculadas [...]. Hay suficiente sitio, dentro de estas limitaciones, para que un artista trabaje —estoy seguro— y responda bien al instante para los principios básicos.

En 1905 se encargó a Wright proyectar un edificio con una función realmente sagrada. Los unitarios de Oak Park necesitaban un nuevo lugar de reunión. Evidentemente pensaban en él en términos tradicionales, incluyendo un campanario. Pero Wright insistió en redefinir el programa y en reinterpretar la idea fundamental de un lugar de reunión; decidió «abolir en el arte y el oficio de la arquitectura, la literatura en cualquiera de sus formas simbólicas», y proporcionar un espacio digno «en el que estudiar al hombre mismo por el bien de su Dios»; comenzó con una sala no muy distinta a los espacios más ceremoniales, para recepciones o cenas públicas, con sus casas, es decir, simétrica, hierática y localizada en el púlpito gracias a unas galerías: «[...] una sala noble para el culto

pretendido, y que esa gran sala configure el edificio entero. Que la sala interior sea la arquitectura exterior.» Durante el curso del proyecto, puede que Wright se sintiese inspirado en parte por el *Book of Tea* (1906) de Kakuzo Okakura, en el que el autor describía los rituales de la tradicional ceremonia del té japonesa, y se refería al espacio de la casa del té como «la morada del vacío». Para la sala principal del Unity Temple, el Templo de la Unidad, Wright eligió un cuadrado como generador, tal vez porque era una forma centralizada, focal y estable, con una evocación inherente de totalidad y unidad. A dicha sala la dotó de un carácter misterioso mediante el control sutil de la proporción y el filtrado de la luz. La presencia de este volumen principal se apreciaba claramente en el exterior gracias a la expresión directa de la geometría del edificio y su jerarquía de soportes.

Además de un 'templo', los unitarios necesitaban un espacio para la escuela dominical infantil y una sala para las reuniones informales. Wright situó ambas en un rectángulo lateral que colocó con el eje menor alineado con el cuadrado. El vestíbulo de entrada a ambos espacios estaba situado como un 'cuello' entre ellos y se llegaba a él desde la calle subiendo unos cuantos escalones que llevaban a una terraza. Más de 34 estudios se hicieron antes de que Wright quedase satisfecho con la relación entre estos volúmenes principales. La fuerza del resultado reside en las relaciones tensas y elementales, y en el modo en que los temas principales se repiten en las partes más pequeñas. Wright escogió el hormigón como material de construcción porque era barato y fácil de usar: un paso sumamente atrevido de dar en 1905, especialmente para un edificio religioso, y mucho más dado que se decidió dejar el material visto en el exterior.

Los elementos principales recordaban la fórmula de la 'casa de la pradera' y controlaban las transiciones de tamaño entre los volúmenes generales y las partes más pequeñas; incluían pilares de esquina (con las escaleras y los conducciones), muros, pantallas de ventanas y versiones más delgadas de los pilares principales para sostener la estructura de la cubierta. Esta última era plana y se elevaba libremente con respecto a la caja interior, dando la impresión de ser una especie de voladizo clásico en lo alto de la composición en el exterior, y un parasol perforado por rectángulos de luz en el interior. El edificio tenía también un basamento claramente definido, de modo que la 'gramática' tripartita del alzado se había empleado una vez más. La importancia de esta abstracción de la tradición no les pasó inadvertida a los coetáneos de Wright; uno de sus delineantes comentaba en 1904 «su tendencia, en los dos



137

últimos años [...], a simplificar y reducir sus proyectos a los 'elementos mínimos' (como él los llama). Su gramática—que puede decirse que él ha inventado—es tal como la usó en la casa Winslow y consiste en un basamento, un tramo recto de muro hasta los alféizares del segundo piso, y un friso desde este punto hasta la cubierta, y luego una cornisa con un amplio voladizo [...]. El Templo de la Unidad era una destilación completa de elementos similares a esos, y en 1906 podía encontrarse al mismo autor comparando el edificio con un templo clásico. Parece que Wright era plenamente consciente de las resonancias clásicas de su proyecto, algo que no sería tan insólito para un arquitecto que había trabajado con Sullivan y que probablemente había estudiado la obra de Schinkel en sus publicaciones. En la mente de Wright, sin duda, el Templo de la Unidad era un ejercicio a partir de los 'primeros principios'.

Parte de la riqueza de Templo de la Unidad surge del contraste entre unos exteriores macizos y unos interiores luminosos en los que las masas se disolvían. Aunque el esquema de las salas principales era simétrico, los volúmenes se percibían de hecho en diagonal desde el tortuoso recorrido que pasaba a través de ellos: otro tema procedente de las casas. El camino hacia el interior pasaba por el vestíbulo de entrada, bajando después unos escalones hasta llegar a un claustro de acceso situado a un nivel intermedio bajo las galerías. Éstas estaban colgadas de cuatro torcidos pilares dentro de los cuales se hallaban los conductos de las instalaciones. La vitalidad del espacio

interior se creaba, en parte, por el ritmo secundario de los niveles intermedios, y por la luz que se filtraba a través de las pantallas de ventanas emplomadas situadas al nivel del techo; los detalles de estas últimas creaban la impresión de que la losa de cubierta estaba flotando. Una vez que el visitante se sentaba, la geometría centraba la atención en el púlpito y en el eje principal del esquema.

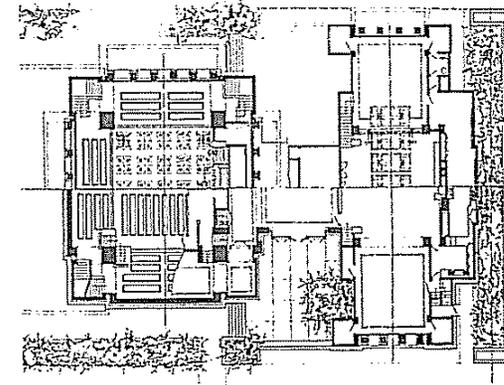
De este modo, la solución para el Templo de la Unidad se encontró en la aplicación de los principios que Wright ya había estado siguiendo, y en su reconsideración a la luz de una institución sagrada. Wright no confió en un falso simbolismo, sino en el impacto directo de los espacios y los volúmenes bajo la luz, imbuidos de un carácter espiritual. La cuestión de si Wright consideraba una 'iglesia' algo más sagrado que una 'casa' es, tal vez, algo discutible, pero su respuesta iba a proporcionar a su sistema doméstico una grandeza inusitadamente hierática, ceremonial y simétrica. Al igual que en la casa Winslow, los valores clásicos se habían abstraído y transformado hasta el punto de que las formas del arquitecto parecían poseer un carácter casi natural. Esta magnífica síntesis era un recordatorio adicional de que Wright, a pesar de su poder de innovación, también se sentía atraído por lo que denominaba «la ley y el orden elementales inherentes a toda gran arquitectura».

En 1909, Wright dejó a su esposa para irse a vivir con Mamah Borthwick Cheney, la mujer de uno de sus clientes. Al año siguiente se marchó con ella a Europa algunos meses, durante los cuales reunió dibujos de sus últimos

139 Frank Lloyd Wright,
Templo de la Unidad, Oak
Park, Illinois, 1905-1908,
dibujo en perspectiva.
Tinta sepa y acuarela.
Frank Lloyd Wright
Archives, Taliesin West,
Arizona

140 Templo de la
Unidad, planta baja con
la zona de entrada entre
el espacio principal
(izquierda) y la escuela
dominical (derecha)

141 Templo de la Unidad,
interior



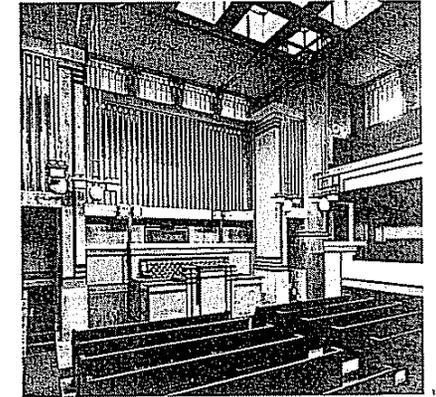
140

años de actividad. Todos ellos los publicó en los llamados 'volúmenes Wasmuth' (1910-1911). A su vuelta a los Estados Unidos se retiró del ambiente de la vida suburbana y las responsabilidades familiares y se marchó a la campiña de Wisconsin, donde construyó 'Taliesin', una 'casa sobre la colina' en la que el sistema de la 'casa de la pradera' se amplió un más para adaptarse a los niveles irregulares del terreno. En efecto, los ecos del estilo vernáculo rural e incluso de los estratos de roca surgieron incluso con mayor claridad; habría motivos justificados para llamar a ésta la manera 'rústica' de Wright. Taliesin se convirtió en su retiro y en su exaltación de la vida ideal vivida en un entorno 'natural'.

Apartado del ambiente en el que originalmente había formado su arquitectura, Wright se sentía cada vez más dispuesto a explorar nuevos caminos. Los jardines Midway (1913), un lugar de diversión en la parte sur de Chicago (que combinaba escenarios y restaurantes y bares al aire libre), ampliaron el tema de las horizontales interpenetradas para crear una especie de teatro social de patios, terrazas, pergolas y niveles. Los ornamentos y las pergolas entrelazadas de este conjunto adoptaban un carácter fantástico, a modo de esculturas abstractas que hacían referencia a figuras ocultas. Las decoraciones murales de Wright en el pabellón de juegos de la casa Coonley (1911-1912) se componían de discos de colores solapados y exploraban temas similares a los que estaban surgiendo en la pintura vanguardista en Europa. Pero el nuevo modo de vida de Wright se vio interrumpido por la tragedia en 1914, cuando su familia adoptiva fue

masacrada por un criado loco en Taliesin y el fuego dejó la casa reducida a cenizas. La subsecuente desorientación psicológica tuvo un considerable impacto sobre la trayectoria posterior de Wright como arquitecto (véase el capítulo 13).

Antes del estallido de la I Guerra Mundial, Wright había establecido un lenguaje arquitectónico basado en ciertos principios y había creado una serie de obras concretas que podrían calificarse con justicia de obras maestras; había heredado las confusiones de los 'estilos históricos' y había extraído enseñanzas de diversas culturas, así como de influencias específicamente norteamericanas, para formular una gramática del diseño que trascendía con mucho su situación local en cuanto a sus implicaciones universales. Su influencia en los Estados Unidos ya era considerable, especialmente entre aquellos seguidores de la 'Escuela de la Pradera' en el Medio Oeste (véase la página 138), pero los 'volúmenes Wasmuth' y los ocasionales visitantes extranjeros lograron que su obra llegase a ser conocida también en Europa. Todo esto se produjo principalmente mediante fotografías y dibujos. Así se creó una especie de versión 'mitológica' de Wright en las mentes de diversos arquitectos, particularmente en Holanda, que se usó para fomentar una serie de incipientes teorías e ideales dentro de la búsqueda general de una arquitectura moderna.



el sistema arquitectónico de Frank Lloyd Wright

129