

Documentos de  
Composición  
Arquitectónica

9

*Colin St. John Wilson*

# La OTRA TRADICIÓN de la arquitectura MODERNA



## El proyecto inacabado

**Editorial  
Reverté**

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



Margarete Schütte-Lihotzky, la 'cocina de Fráncfurt', 1926.

Documentos de  
Composición  
Arquitectónica

9

*Colin St. John Wilson*

# La OTRA TRADICIÓN de la arquitectura MODERNA

## El proyecto inacabado

*Prólogo*

Emilia Hernández Pezzi

*Epílogo*

Rodrigo De la O

*Traducción y edición*

Jorge Sainz

**Editorial  
Reverté**

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

Esta edición forma parte de las labores de investigación del Departamento de Composición Arquitectónica (DCA) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM), instituciones que han colaborado en su edición y publicación.

**DCa**



Acción financiada por la Comunidad de Madrid en el marco del Convenio Plurianual con la Universidad Politécnica de Madrid en la línea de actuación **Programa de Excelencia para el Profesorado Universitario**.



Edición original:

*The other tradition of modern architecture:  
the uncompleted project*

© 1995 Academy Group Ltd., Londres

Traducción:

© Jorge Sainz Avia, 2021

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2021

Edición en papel:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2021

ISBN: 978-84-291-2309-8

Edición e-book (PDF):

© Editorial Reverté, Barcelona, 2021

ISBN: 978-84-291-9644-3

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

EDITORIAL REVERTÉ, S. A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona

Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189

Correo E: [reverte@reverte.com](mailto:reverte@reverte.com) · Internet: [www.reverte.com](http://www.reverte.com)

# 1535

# Índice

<i>Prólogo</i>	
Arquitectura moderna o ‘movimientos modernos’	7
Proemio a la edición de 2007	19
Nota a la edición de 2007	23
Introducción	25
PARTE I. EL CONTEXTO HISTÓRICO: ¿QUÉ SALIÓ MAL?	
1 El primer episodio	
La batalla de La Sarraz	33
2 El segundo episodio	
La invención del ‘estilo internacional’	49
PARTE II: LA DOCTRINA	
3 La teoría clásica	
y la falacia estética	63
4 La otra idea	
La arquitectura como arte práctico	75
PARTE III: CUATRO CASOS DE ESTUDIO	
5 Los casos de estudio	111
– El ayuntamiento	111
– La galería de arte	117
– La residencia de estudiantes	125
– La casa	133
Conclusión	153
Bibliografía	157
Agradecimientos	161
Índice alfabético	163
<i>Epílogo</i>	
La modernidad, más allá de Descartes	169
Procedencia de las ilustraciones	183



## Arquitectura moderna o 'movimientos modernos'

Emilia  
Hernández  
Pezzi

Siempre es bien recibido un libro sobre el Movimiento Moderno, porque de una forma u otra las ideas que se propusieron entonces pertenecen a la esencia de la disciplina. Los temas referidos al papel del arquitecto y la responsabilidad social de la arquitectura; a los binomios función-forma o construcción-forma; las reflexiones sobre los procesos creativos, las tendencias racionalistas u orgánicas, o la confrontación entre funcionalismo y utilitarismo; los contactos con los sistemas de producción industrial; la renovación de los modos operativos; o incluso la revolución de las palabras que sirvieron como vehículo de los nuevos contenidos: todo ello constituye sólo una pequeña muestra de aquellos grandes debates de los años 1920 que renuevan su interés cada vez que nos acercamos a su estudio a la luz de muchos requerimientos de la arquitectura contemporánea.

El Movimiento Moderno es ya un hecho histórico cuyas formas e ideas están indisolublemente ligadas al tiempo de la Europa de entreguerras y a su expansión posterior en múltiples ramificaciones, hasta el inicio de la posmodernidad. Sin embargo, la manera en que representó el encauzamiento de las aspiraciones de la modernidad permite que cada vez que se revisa aquel efervescente periodo surjan nuevas interpretaciones que sirven para descifrar mejor los objetivos de los arquitectos que lo llevaron adelante, las ideas que lo sostuvieron, y las obras y huellas persistentes que siguen constituyendo su gran legado.

Colin St John Wilson plantea en este libro que el Movimiento Moderno murió en sus inicios, cuando se celebró, en 1928, el primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) y se fijaron sus reglas de juego de manera restrictiva y excluyente. Según esta visión, las grandes expectativas que habían generado los cambios en la arquitectura y que habían comprometido a sus arquitectos se fueron diluyendo casi en el preciso momento en que se estaba materializando la idea de que existía un 'nuevo movimiento'. A partir de ahí, la multiplicidad de propuestas que habían caracterizado sus inicios se sometió a una significativa reducción que sacrificó la riqueza e intensidad de las ideas a una sola causa: la del racionalismo maquinista liderada por Le Corbusier, quien forzó la unanimidad aparente de ese primer congreso y triunfó abiertamente a partir del celebrado en 1933, con lo que institucionalizó y mantuvo vivos sus principios hasta la disolución de los CIAM en 1959. Con el fin de llegar al público lo más rápidamente posible y lograr el mayor nivel

de eficacia y claridad en los mensajes, los argumentos se redujeron a consignas y las reflexiones integradoras se convirtieron en contundentes manifiestos. Los nuevos formatos no dejaban resquicio para la duda, ni para posiciones alternativas. Ello generó disidencias, fracturas y crisis internas, y supuso, en definitiva, que muchas de las intenciones iniciales quedasen sin desarrollar, de tal manera que cada vez que se aborda cualquier indagación sobre aquel tiempo surgen opciones de reflexión que tienen cabida en el marco de las inquietudes contemporáneas, como ocurre con el libro que tenemos ahora entre manos.

### Origen de la etiqueta ‘movimiento moderno’

Desde el momento en que el Movimiento Moderno se presentó como el episodio más importante y singular de todos los que constituían el campo de experiencias de la arquitectura moderna, se han hecho tantas interpretaciones que a veces resulta complicado entender a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de Movimiento Moderno.

En muchos escritos anteriores se había hablado de movimientos y fuerzas que estaban transformando la arquitectura. En 1928, en un artículo sobre la exposición de la Weissenhof en Stuttgart que aparece citado más adelante, Sigfried Giedion se refería ya en varias ocasiones a un ‘movimiento’ que separaba la arquitectura de las experiencias de las vanguardias artísticas. Pero fue Bruno Taut quien le dio el carácter de nombre propio y quien enumeró los principios del nuevo ‘movimiento’ en su libro *Modern architecture*, en el que antepone los criterios de eficacia y utilidad a todos los demás, pero sin olvidar el compromiso social del arquitecto, que hacía de la arquitectura un medio para mejorar la vida de las personas y también las relaciones humanas.<sup>1</sup>

Años más tarde, en 1936, Nikolaus Pevsner publicó *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*. A pesar de que en él no se hablaba propiamente del Movimiento Moderno, puesto que su último capítulo se cerraba en 1914, a partir de entonces esta denominación ha servido para agrupar los múltiples acontecimientos de la arquitectura comprendidos entre aquel momento previo a la I Guerra Mundial y la finalización de los CIAM en 1959.<sup>2</sup>

Es demasiado tiempo y son demasiadas experiencias para una misma etiqueta, pero su fuerza, en muchas ocasiones, ha llegado incluso a usurpar el significado de la de ‘arquitectura moderna’, lo que ha reducido a una sola tendencia las muchas que bulleron en ese largo periodo. El término ‘movimiento moderno’ se utiliza en muchos casos como sinónimo de ‘estilo internacional’ o ‘nueva objetividad’, y ello hace difícil identificar con precisión sus límites, tanto los cronológicos como los relacionados con sus contenidos. El carácter resbaladizo de esta etiqueta se hace evidente en un recorri-

1. Bruno Taut, *Modern architecture* (Londres: The Studio / Nueva York: A.&C. Boni, 1929); publicado simultáneamente en alemán: *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1929).

2. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius* (Londres: Faber & Faber, 1936); luego se modificó ligeramente el título: *Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1949); versión española: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Infinito, 1958).

do por los índices de los libros de historia de la arquitectura moderna en los cuales ‘movimiento moderno’ no aparece como título de ningún capítulo, salvo en el caso del de Leonardo Benevolo, que sí lo utiliza en la última parte de su *Storia dell'architettura moderna* (1960), para tratar como una unidad temática el conjunto de episodios arquitectónicos desde el Werkbund alemán hasta finales de los años 1950.<sup>3</sup>

Si nos atenemos a las versiones generalmente aceptadas, entenderemos, con Benevolo, que ‘movimiento moderno’ engloba todos los acontecimientos de la arquitectura desde la Gran Guerra hasta 1959. Pero ahora, casi cien años después, también podemos considerar no sólo la existencia de una corriente subterránea que quedó oculta bajo las tesis ‘oficiales’ –que es lo que propone Wilson–, sino que, siguiendo su misma reflexión, se podría plantear que, en realidad, hubo *muchos* movimientos modernos.

Con respecto a esa común aceptación del significado de ‘movimiento moderno’, la obra de Charles Jencks *Modern movements in architecture* (1973) constituye una importante excepción.<sup>4</sup> Su propuesta se basa en reconocer la existencia de múltiples ‘movimientos modernos’ para integrar bajo esa etiqueta todas las tendencias de arquitectura desarrolladas desde 1920 hasta finales de los años 1960. El resultado es un fundamental estudio de ideas, obras y arquitectos relevantes de ese período. Sin embargo, la profusa diversidad en la que se desenvuelve hace difícil la tarea de identificar enraizamientos comunes que justifiquen el uso de la denominación ‘movimientos modernos’ para abarcar un marco tan amplio de experiencias.

Volviendo a las visiones del consenso, si el Movimiento Moderno estaba ya formado en el tiempo del CIAM I (1928) y –como afirma Wilson– en ese momento la ‘institucionalización’ de sus principios generó el comienzo de su decadencia, podríamos considerar que el ‘auténtico’ Movimiento Moderno sería solamente el que culminó con la exposición de Stuttgart, o el de su periodo de madurez entre este año y la llegada al poder de los nazis en 1933; pero también cabría considerar el que representa el conjunto de los CIAM, con sus protagonistas, los contactos con el público, los debates y las publicaciones ‘oficiales’, entre 1928 y 1958; o el de los montajes historiográficos de los años 1930; o ese otro Movimiento Moderno que propugnaron Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson con la exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), en 1932, y la publicación de *The international style: architecture since 1922*, que orientó nuevas concepciones y representó nuevos focos de expansión;<sup>5</sup> o, por último, el de su fase final, el del tiempo de la posguerra, que se caracterizó sobre todo por el protagonismo individualista de los ‘maestros’, tanto en sus experiencias europeas, como en la fase americana, y que resultó difícilmente conciliable con los objetivos colectivos, las implicaciones sociales y el compromiso con la vida que el movimiento había tenido en sus inicios europeos.

3. Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (Bari: Laterza, 1960); primera versión española: *Historia de la arquitectura moderna* (Madrid: Tau-rus, 1963).

4. Charles Jencks, *Modern movements in architecture* (Harmondsworth: Penguin / Nueva York: Doubleday Anchor, 1973); versión española: *Movimientos modernos en arquitectura; epílogo: tardomoderno y post-moderno* (Madrid: Hermann Blume, 1983).

5. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The international style: architecture since 1922* (Nueva York: W.W. Norton & Co., 1932); versión española: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922* (Murcia: COA-AT, 1984).

## Una arquitectura ‘nueva’

Hace ahora un siglo, en los primeros años 1920, Le Corbusier publicó en *L'Esprit Nouveau* algunos de los textos más importantes para el desarrollo de una nueva arquitectura, lo que contribuyó a convertirlo en uno de sus más grandes protagonistas por su capacidad para establecer y divulgar los que serían los más firmes criterios para su desarrollo. Frente a muchas propuestas vagas y generales de algunos de sus coetáneos –que todavía se desenvolvían en un terreno inestable–, las tesis de Le Corbusier sintetizaban con la máxima claridad los objetivos de la nueva arquitectura, y sus ideas hicieron mella con rapidez en los arquitectos europeos. En estos inicios de la década, en todas partes de Europa se empezó a reconocer la necesidad de hacer cambios urgentes en el arte y la arquitectura. Un nuevo vocabulario salió a la luz: las palabras *nuevo, moderno, presente, industria, vida, realidad, funcionalismo...* expresaban la intención de un compromiso que eludía cualquier forma de conexión con el pasado.

Los arquitectos empezaron a cortar amarras para establecer en su presente un punto cero purificador que permitiese disfrutar de una liberación absoluta con respeto a las imposiciones historicistas del siglo XIX. Pero la urdimbre conceptual se había planteado muchos años antes de que Le Corbusier escribiese sus llamamientos a los arquitectos. Y no sólo en los textos más cercanos de Peter Behrens (“*Ästhetik und Industriebau*”, 1912) o de Walter Gropius (“*Der stilbildende Wert industrieller Bauformen*”, 1914),<sup>6</sup> ya directamente involucrados en la necesidad de incorporar la arquitectura a los procesos industriales, sino sobre todo en los que fueron los primeros ‘maestros’ de la arquitectura moderna: los de la generación anterior, como Hendrik Petrus Berlage, Otto Wagner o Adolf Loos, que fueron quienes forjaron muchas de las ideas que se asentaron como los fundamentos de la arquitectura del siglo XX y que dejarían un importante rastro en las obras y los escritos de los arquitectos que vinieron después. El compromiso con la función, los materiales o la construcción, la concepción de la forma como resultado y no como objetivo, la necesidad de adaptación de la arquitectura a las exigencias de los nuevos tiempos, la responsabilidad social del arquitecto, la simplicidad o el rechazo al ornamento son sólo algunas de las muestras de cómo encauzaron estos arquitectos el paso a la arquitectura moderna. Así se refleja en las palabras de Berlage:

Mientras la responsabilidad de los otros artistas se ejercita solamente en los confines de su arte, la responsabilidad del arquitecto se subordina a un juicio severísimo: la sociedad. Los errores de orden práctico cometidos por un arquitecto recaen sobre los intereses materiales de la sociedad, así como los defectos de orden estético afectan a la sociedad en la esfera espiritual.<sup>7</sup>

6. Versión española: ‘El valor de las formas arquitectónicas industriales para la conformación estilística’, en Joaquín Medina Warmburg (edición) *Walter Gropius, proclamas de modernidad* (Barcelona: Reverté, 2018), páginas 153-156.

7. Hendrik Petrus Berlage, *De bouwkunst als maatschappelijke kunst* (Ámsterdam, 1919); traducido de la edición italiana: *Architettura, urbanistica, estetica* (Bologna: Zanichelli, 1985).

También en las de Wagner:

[...] actualmente, sin embargo, nuestra sensibilidad ya nos ha de indicar que [las líneas horizontales al estilo de la antigüedad clásica] el tratamiento liso de las superficies, la máxima sencillez [en la idea inicial] y un énfasis enérgico de la construcción y los materiales caracterizarán las futuras formas artísticas [evolutivas] de nueva creación; la técnica moderna así lo exige.<sup>8</sup>

O en las de Loos:

La casa tiene que gustar a todos; a diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad. La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie; la casa, a cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a las personas de su comodidad. La casa tiene que servir a la comodidad. La obra de arte es revolucionaria. La casa es conservadora. La obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidad y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente. La persona ama todo lo que sirve para su comodidad; odia todo lo que quiera arrancarle de su posición acostumbrada y asegurada y le abruma; y por ello ama la casa y odia el arte.<sup>9</sup>

Y aunque todos estos postulados de los primeros maestros modernos resonaban todavía a finales de los años 1920, los de entonces se ofrecían como primicias para el establecimiento de una etapa renovadora: sin historia, sin fantasmas, sin estilos, sin imposiciones académicas. Nada podía impedir el avance de las nuevas ideas. Su mirada al pasado –que la hubo– se acomodó de tal modo a los intereses del momento que quedó desconectada de cualquier entramado teórico o filosófico, incluso aunque hubieran podido coincidir con sus propios objetivos, como defiende Wilson cuando habla de la lógica racional, o de la funcionalidad «como el principio clásico más antiguo».

### Arte y arquitectura de vanguardia

La gran revolución artística desarrollada en esos años –un cambio que los artistas asumían con menos ataduras que los arquitectos– allanó el camino de tal modo que resulta imposible separar, al menos en los primeros momentos, las intenciones de unos y otros. Los manifiestos y programas de los primeros fueron un formato rápidamente secundado por los segundos; las ideas de internacionalismo y de objetividad, los nuevos modos operativos y los enfoques racionalistas se adecuaban bien a las aspiraciones de los arquitectos.

Los primeros años de la década de 1920 fueron de una actividad febril. Los artistas se reunieron en los congresos de Düsseldorf

8. Otto Wagner, *Moderne Architektur* (Viena: Anton Schroll, 1896); a partir de 1914 publicado como *Die Baukunst unserer Zeit*; versión española: *La arquitectura de nuestro tiempo* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), página 150; las expresiones entre corchetes indican las diferencias entre la edición de 1896 y la de 1914.

9. Adolf Loos, "Architektur", *Der Sturm* (Berlín), 15 de diciembre de 1910; versión española: "Arquitectura", en *Escritos II: 1910-1932* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), página 33.

(1922) y Weimar (1923), unos encuentros que convocaron a los más altos representantes de la vanguardia europea (como László Moholy-Nagy, El Lissitzky o Theo van Doesburg), con la intención de crear una liga artística que se denominó Internacional Constructivista. Pese a las resonancias con la III Internacional que podía sugerir su nombre, esta liga se presentaba despolitizada y adaptada a las exigencias artísticas del mundo occidental, pues liberaba al arte de los compromisos políticos manifestados en la Rusia socialista. De esta manera, en su versión artística sirvió fundamentalmente para eliminar las diferencias entre los programas de las diferentes vanguardias, borrar las fronteras geográficas y unificar las propuestas, para proclamar el carácter internacional del arte europeo y facilitar vías de conexión que permitiesen el libre intercambio artístico entre países, la fluidez de las relaciones entre el Este y el Oeste, y la participación común en el montaje de exposiciones.

Los arquitectos se apoyaron en la experiencia de los artistas, cuyos renovadores conceptos facilitaron importantes cambios en las tácticas y en las estrategias de proyecto. El término 'composición' se sustituyó por el de 'construcción' y, aunque esta palabra no tenía el mismo significado para los arquitectos que para los artistas, los primeros asumieron con entusiasmo los principios de la configuración elemental y los nuevos sistemas de relación que conllevaba, de modo que estos cambios supusieron la sustitución de los rígidos principios de la composición académica por sistemas de conexiones dinámicas, de equilibrios contrapuestos, de organismos múltiples y abiertos, de secuencias y recorridos... que se convirtieron pronto en recursos habituales entre los arquitectos comprometidos con la nueva arquitectura.

Bajo la influencia del manifiesto del grupo de artistas húngaros KURI, encabezado por Farkas Molnár, alumno de la Bauhaus, muchos componentes de esta escuela se adhirieron a los postulados racionalistas. El cartel realizado en 1922 por Peter Keler, también alumno de la escuela, resumía los nuevos objetivos que iban a dominar la orientación de la Bauhaus en lo sucesivo: estaba compuesto con las letras iniciales de las palabras 'constructivo', 'utilitario', 'funcional' e 'internacional', y estos cuatro términos se convirtieron sin duda en los detonantes no sólo del paso de la Bauhaus a su fase constructivista, sino también en los del Movimiento Moderno, en cualesquiera de las muchas vertientes que lo caracterizaron.<sup>10</sup>

Aunque con significados distintos, el término 'construcción' había sido utilizado por los expresionistas alemanes como un concepto ligado a esa utopía de un mundo mejor que habían soñado algunos arquitectos y artistas en la inmediata posguerra. Construir (*Bauen*) había sido la consigna que reunió las ideas del grupo Arbeitsrat für Kunst, constituido en 1918; una consigna que, sólo un año más tarde, asumiría Gropius como la idea vertebradora del trabajo en la Bauhaus y que constituyó un fundamento esencial en su programa:

10. Publicado en la revista húngara *Út* (Novi Sad), diciembre de 1922.

¡Así pues, constituyamos un nuevo *gremio de artesanos*, pero sin la presunción divisora de clases, que quiso erigir un muro arrogante entre artesanos y artistas! Anhelemos, concibamos, creemos conjuntamente la nueva arquitectura del futuro, en la que todo estará *en una entidad*: arquitectura y escultura y pintura, que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo.<sup>11</sup>

Fue Ludwig Mies van der Rohe quien, en 1923, despojó la idea de construcción de cualquier derivación social o artística. En un texto publicado en la revista *G* (inicial de *Gestaltung*, ‘configuración’), afirmaba con rotundidad cuáles eran las posiciones de los arquitectos en el nuevo contexto:

No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos.

La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo.

La forma, por sí misma, no existe.

La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea; sí, es la expresión elemental de su solución.

La forma como meta es formalismo; y esto lo rechazamos.

Tampoco buscamos un estilo.

También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo.

Tenemos otras preocupaciones.

Precisamente nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser lo que únicamente debería ser, es decir, CONSTRUCCIÓN.<sup>12</sup>

Wagner ya había hablado muchos años antes sobre el papel de la forma como resultado (de requisitos de construcción y material) y no como objetivo, pero el texto de Mies alcanzaba aquí la contundencia del manifiesto. Al igual que los de Le Corbusier –cuyos ensayos en *L’Esprit Nouveau* se habían reunido en el libro *Vers une architecture* ese mismo año, 1923–,<sup>13</sup> este artículo de Mies marcaba el nuevo carácter de los escritos de arquitectura, al aproximarse más a la concisa claridad que caracterizaba la eficacia de los manifiestos artísticos que a la intención reflexiva de otros arquitectos alemanes. Erich Mendelsohn (en su conferencia ‘Dynamik und Funktion’),<sup>14</sup> Hugo Häring (en su ensayo “Wege zur Form”)<sup>15</sup> o Adolf Behne (en su libro *Der moderne Zweckbau*, escrito en 1923, aunque no publicado hasta 1926)<sup>16</sup> seguían tratando de poner orden en el camino de la arquitectura moderna desde posiciones más integradoras, que entendían la diversidad de las corrientes contemporáneas y, sobre todo, las diferentes concepciones del funcionalismo, algunas de las cuales, como la de Häring, estaban más próximas al organicismo que al racionalismo mecanicista.

11. Walter Gropius, ‘Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar (1919); versión española en Medina Warmburg, *Walter Gropius*, páginas 165-170.

12. Ludwig Mies van der Rohe, “Bauen”, *G* (Berlín), número 2, septiembre 1923; versión española: ‘Construir’, en Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura* (Madrid: El Croquis Editorial, 1995), página 366.

13. Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: Les Éditions G. Crès et Cie., 1923); versión española: *Hacia una arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1964).

14. Erich Mendelsohn, ‘Dynamik und Funktion’, en *Bauten und Skizzen* (Berlín: Wasmuth, 1923), página 4.

15. Hugo Häring, “Wege zur Form”, *Die Form* (Berlín), número 1, octubre 1925, páginas 3-5; versión española: “Camino hacia la forma”, en José Manuel García Roig, *Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring y Martin Wagner* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004), páginas 136-140.

16. Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau* (Múnich: Drei Masken Verlag, 1926); versión española: 1923: *la construcción funcional moderna* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994).

## La ‘causa’ de una arquitectura moderna

Aunque en el panorama europeo se identificaban figuras destacadas (como Le Corbusier, Mies, J.J.P. Oud o Gropius) y sus palabras tenían entonces un enorme eco en el desarrollo de los acontecimientos, por encima de las individualidades se reconocía el empeño en conseguir un objetivo común: la causa de una arquitectura moderna.

Volviendo a 1923, los acontecimientos se multiplicaban; Berlín se había convertido en centro de relaciones artísticas y verdadero hervidero de ideas. A través de Mendelsohn y Behne,<sup>17</sup> Alemania se interesaba por las tendencias racionalistas de la arquitectura holandesa, y se había asentado con firmeza la conciencia de que existían nuevas fuerzas impulsoras de grandes cambios. Tuvieron lugar exposiciones como la del Neoplasticismo de Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren celebrada en París, en la galería L’Effort Moderne, con la participación de Mies; o la GröÙe Berliner Kunstausstellung, entre cuyas obras estaba el *Proun* espacial de El Lissitzky o la sala de exposición neoplástica, fruto de la colaboración entre el artista Vilmos Huszár y el arquitecto Gerrit Rietveld, que alojaba la silla Berlín, diseñada por este último.

El camino estaba trazado; ahora empezaba la fase de consolidación de todos estos principios que venían formulándose desde hacía tanto tiempo. La exposición de arquitectura moderna que tuvo lugar en la Bauhaus –en el contexto de la gran muestra que la escuela realizó en Weimar en el verano de 1923– fue el hecho que sirvió como detonante para el reconocimiento de una arquitectura que recibía el epíteto de ‘moderna’ y que reflejaba su dimensión internacional con la presencia de arquitectos de todas partes de Europa además de la representación americana, con Frank Lloyd Wright.

Era la primera vez que se reunía un material (maquetas, fotografías y planos) que hasta entonces había aparecido disperso en diferentes revistas como *De Stijl* (Róterdam), *Wendingen* (Ámsterdam), *L’Esprit Nouveau* (París), *Stavba* (Praga) y *Arkitekten* (Copenhague). Y también era la primera vez que quedaba allí representada una arquitectura desarrollada desde criterios funcionales.<sup>18</sup>

Como parte de la exposición, Adolf Meyer y Georg Muche construyeron la casa experimental Am Horn, presentada por ellos como la primera casa funcionalista al haber logrado la máxima practicidad posible, porque a cada espacio le correspondía un uso específico, no intercambiable.<sup>19</sup> La exposición de arquitectura fue muy relevante en un contexto en el que, además de ocupar los locales de la Bauhaus, decorados para la ocasión con los murales de Oskar Schlemmer, el museo regional albergaba muestras del trabajo realizado por maestros y alumnos de la escuela. Y como afirmaban algunos críticos, en ella se dejó ver el fin del expresionismo.

Un elemento común une las construcciones de los jóvenes alemanes, holandeses, checos, daneses, rusos, y franceses:

17. Adolf Behne, “Holländische Baukunst in der Gegenwart”, *Wasmuth Monatshefte für Baukunst* (Berlín), volumen vi, 1921-1922, número 1-2, páginas 1-7.

18. Adolf Behne, “Die internationale Architektur-Ausstellung im Bauhaus zu Weimar”, *Bauwelt* (Berlín), número 37, 1923, página 533.

19. Georg Muche, “Das Einfamilienwohnhaus des staatlichen Bauhauses”, *Velhagen & Klasing Monatshefte* (Berlín, Bielefeld, Leipzig, Viena), volumen xxxviii, número 9, mayo 1924, páginas 331 y siguientes; versión española: “La casa vivienda unifamiliar de la Bauhaus Estatal”, en Hans Maria Wingler: *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), páginas 84-85.

la tendencia a una gran solidez, concreción y claridad, incomparablemente más próximas al espíritu de nuestra época que toda la arquitectura ‘utopista’ y ‘expresionista’.<sup>20</sup>

Después de Weimar se inició un periodo de confirmación, madurez y expansión que comenzó con la publicación, en 1925, del libro de Gropius *Internationale Architektur*, el primero de los que constituirían la colección de los *Bauhausbücher*, que se irían editando a continuación.<sup>21</sup> Con tan sólo dos páginas de texto y alrededor de cien imágenes, el libro exhibía el desarrollo internacional de la nueva arquitectura y explicaba su similitud formal como algo derivado de una «voluntad creadora general de condición fundamentalmente nueva, que cuenta con representantes en todos los países cultos del planeta». Este libro se convirtió en una guía ilustrada de referencia sobre la arquitectura moderna y consagró su existencia. Incluso atendiendo a la crítica que le había formulado Behne en relación con la exposición de la Bauhaus –que el afán de ensalzar el presente había excluido de ella a grandes arquitectos de la primera época– en este caso Gropius seleccionó también obras de algunos de ellos, como Berlage, Behrens, Henry van de Velde o Hans Poelzig.

Pero el hecho de mayor relevancia fue la exposición de vivienda celebrada en 1927 en Stuttgart, la Weissenhofsiedlung, que congregó a los arquitectos más importantes del momento bajo la dirección de Mies van der Rohe, y que vino precedida de la traducción al alemán de *Vers une architecture y Les 5 points d'une architecture nouvelle*. De nuevo se trataba de una exposición de arquitectura moderna, pero esta vez los arquitectos se reunían con el único objetivo de formular y experimentar soluciones para la vivienda.

A partir de ese momento ya no había reservas sobre el alcance de la nueva arquitectura; fue muy grande el impacto en el público a través de revistas y periódicos, que dieron buena cuenta del significado del acontecimiento. La arquitectura moderna ya era un hecho y su objetivo común se reconocía en la investigación sobre la vivienda moderna en diversas vertientes que tenían que ver, sobre todo, con la experimentación de materiales y técnicas, y con la exploración tipológica. Las volumetrías simples, las fachadas lisas y blancas, las cubiertas planas, los huecos enrasados y la profusión de elementos metálicos en cerramientos y barandillas fijaron sus características formales y su imagen homogénea.

### Crisis desde el principio

Sin embargo, las crisis que más tarde se sucederían en el desarrollo del ‘movimiento’ se manifestaron desde sus mismos orígenes. Tras reconocer el valor indudable del conjunto de la exposición, el crítico e historiador Sigfried Giedion cuestionó en un artículo sobre el efecto de la muestra, publicado al año siguiente, algunos de sus re-

20. Walter Passarge, “Die Staatliche Bauhaus-Ausstellung in Weimar”, *Das Kunstblatt* (Potsdam), volumen VII, 1923, páginas 309 y siguientes; versión española: “La exposición de la Bauhaus Estatal en Weimar”, en Winger, *La Bauhaus*, página 86.

21. Walter Gropius, *Internationale Architektur*, ‘Bauhausbücher’, volumen 1 (Múnich: Albert Langen, 1925); versión española del texto en Medina Warmburg, *Walter Gropius*, páginas 227-231.

sultados en relación no sólo con problemas de ejecución (Giedion utiliza el término ‘deplorable’ para calificar la labor de los contratistas) o de instalaciones, sino con algo más importante: según su opinión, ningún arquitecto, salvo Oud, había descendido al territorio de lo particular, de la vida y de las necesidades de los habitantes de la casa moderna que allí se presentaba. Frente a esta valoración positiva de Oud, Giedion afirmaba que Le Corbusier –que era considerado por sus colegas «un romántico, o un visionario», según el propio Giedion– estaba en sus antípodas, mientras que Mart Stam representaba la pura construcción, desnuda, sin el cuidado por los «acabados» de Oud, y sin la «chispa visionaria» de Le Corbusier.<sup>22</sup> Giedion dejaba suficientemente claras las diferentes concepciones de los arquitectos que revelaba el análisis atento de la exposición.

Ese mismo año, 1928, se celebró el congreso de La Sarraz, momento que –como hemos visto– da inicio a este libro y sobre el que el autor construye su tesis del declive del Movimiento Moderno. Según Wilson, la formulación abstracta y general de los principios de ese ‘movimiento’ propició la pérdida de la libertad con la que se había iniciado la revolución de la arquitectura moderna, y forzó el silencio de las voces disidentes. El congreso dio así un golpe casi mortal al primer ‘movimiento moderno’, que había nacido del debate, de la discusión encendida y de la multiplicidad de teorías dirigidas a mejorar las condiciones de la vida, con la vivienda considerada una tarea esencial del arquitecto, que se involucraba en el entramado social y permitía el nacimiento de otro que asumía las nuevas ideas y las enunciaba como consignas y fórmulas de obligado cumplimiento. Poco se podía hacer para evitar estas sucesivas muertes del ‘movimiento’ a las que alude Wilson citando a Giancarlo de Carlo. Pero el final de aquel primer movimiento se alargó todavía unos años. En 1929, *L'Architecture Vivante* publicó un diálogo entre Jean Badovici, arquitecto y director de la revista, y Eileen Gray, arquitecta y diseñadora, en el que ya se podían detectar muchas reservas en relación con el rumbo que iban tomando los acontecimientos. Gray manifestaba su rechazo a los planteamientos abstractos alejados de la vida y de la realidad, y a la pobreza de conceptos; aceptaba la simplicidad, pero no la «grosera simplificación», y se quejaba de la inexpresiva neutralidad formal y de que se hablase tanto de higiene y tan poco de bienestar.

En este breve periodo de tiempo, antes de la subida al poder de los nazis en 1933 –que supondría el final de todas estas experiencias y la huida forzosa de la gran mayoría de sus protagonistas–, los arquitectos alemanes tuvieron ocasión de llevar a la realidad sus ideales de compromiso social al participar en los programas de construcción de viviendas que puso en marcha el gobierno socialdemócrata de la República de Weimar. Es una etapa que Wilson valora positivamente, sobre todo por lo construido en Alemania y Holanda, por su «frescura y sensatez».

22. Sigfried Giedion, “La leçon de l'exposition du ‘Werkbund’ à Stuttgart, 1927” *L'Architecture Vivante* (Paris) 1928, primavera-verano, páginas 37-43.

Pero a partir de este momento Wilson plantea la decadencia del Movimiento Moderno a causa de la «traición a sus intenciones iniciales»; y se atreve a hacer algo de lo que muchos otros historiadores y críticos no han sido capaces: reconocer abiertamente el carácter doctrinario de los CIAM y cuestionar su empobrecida visión de la arquitectura, perdida en abstractas conexiones con la sociedad y la economía. En lugar de aceptar las tesis oficiales, Wilson abre la puerta a otra indagación sobre el Movimiento Moderno que obliga a rastrear en sus orígenes (pero esta vez no se trata de buscar lejanos antecedentes, sino de situarse en sus momentos iniciales, en sus primeros pasos para entender «lo que salió mal») o a plantearse las razones acerca de cómo se diluyeron las ideas de arquitectos de tanta importancia en la consolidación de la arquitectura moderna como Hugo Häring o Alvar Aalto, que quedaron siempre a la sombra de las que representaban la línea oficial. Tampoco le resulta fácil aceptar la versión de la arquitectura europea que propagó el libro *The international style*, de Hitchcock y Johnson, publicado a raíz de la ya citada exposición 'Modern architecture: international exhibition', celebrada en el MoMA en 1932, porque, con el fin de hacer más asequibles sus contenidos al público norteamericano, los comisarios redujeron a cuatro simples reglas de estilo y composición el rico argumentario que había cobrado vida en la Europa de los años 1920.

Wilson se enfrenta asimismo a las concepciones reduccionistas que se manifestaron con relación a la tecnología, a la función e incluso a la historia con una negación absoluta de los referentes del pasado, sin los cuales –dice citando a T.S. Eliot– se hace difícil entender el presente. Todo ello lleva a Wilson a desconsiderar ese Movimiento Moderno que se forjó en la exclusión y en la rigidez de sus 'ortodoxos' postulados.

### La 'otra' tradición

Para equilibrar esa situación, Wilson ofrece una alternativa que propone recuperar las ideas, las personalidades y las obras de esas tendencias que en el siglo xx se han considerado 'las otras' –las que *no eran* Movimiento Moderno– y reunir las bajo la etiqueta de la 'otra tradición'. Se trata de obras y arquitectos situados en los márgenes del movimiento porque fueron rechazados por la crítica, excluidos de la historiografía y tachados, por muchos, de románticos.

En el último capítulo, Wilson adopta un enfoque propiamente arquitectónico: elige cuatro casos de estudio, en cada uno de los cuales contraponen dos obras realizadas en distintos periodos que abarcan desde finales de los años 1920 hasta finales de los años 1960, con lo cual se cubre en gran parte el periodo considerado como específico del Movimiento Moderno. En todos los análisis se comparan proyectos que representan «la tradición ortodoxa», con los que representan esa «otra tradición» que se propone. No se trata en este caso

de corregir ‘errores’ con respecto a esos grandes olvidados por la historiografía –como habían hecho Pevsner y J.M. Richards en *The anti-rationalists* (1973), al recuperar a algunos de sus protagonistas–,<sup>23</sup> ni tampoco de revivir el camino que había iniciado Walter Curt Behrendt en *Modern building: its nature, problems, and forms* (1937) al contraponer el «orden mecánico» al «orden orgánico», representados respectivamente por las obras de Le Corbusier y Wright.<sup>24</sup>

Con el recorrido por las obras que abarca la parte final del libro lo que emerge por encima de tendencias, etiquetas, ortodoxias, heterodoxias o ideas relegadas es, en definitiva, la arquitectura. Wilson acomete el estudio del Movimiento Moderno desde la perspectiva del momento en el que redacta el libro, mediados de los años 1990. Ese compromiso con su tiempo es lo que da valor a sus tesis, porque, efectivamente, una vez terminada la etapa de la arquitectura posmoderna se hacía necesario recuperar el pasado desde puntos de vista más generosos e inclusivos, para entender mejor el siglo xx, a punto de acabar entonces, y fundamentar así la apertura de nuevas perspectivas. Ello forzaba también a poner en tela de juicio los enfoques que se habían constituido en dominantes, y a recuperar, ante la cercanía de un nuevo siglo, los que se podían prever más coincidentes con los que lo orientarían. Por eso, en la confrontación analítica que hace Wilson entre los ‘ortodoxos’ y los ‘orgánicos’, parecen salir siempre vencedores estos últimos, porque la arquitectura contemporánea –así lo entiende el autor– debe estar más cerca de las verdaderas necesidades humanas, como propugnaron los primeros arquitectos del Movimiento Moderno.

Y para ello, el autor nos muestra una arquitectura que se proyecta sin restricciones a la hora de tratar el espacio, la luz, la flexibilidad de la planta, la lógica orgánica, la libertad en los sistemas de orden, la evocación simbólica, la complejidad de las conexiones, las vistas, la proximidad al paisaje; y a estas características opone las retículas forzadas, la retórica del edificio público, la luz deslumbrante o la indiferencia al clima y al paisaje. Aunque la visión es sesgada, el autor consigue su propósito de impulsar nuevas formas de acercamiento a la arquitectura moderna, que es una de las muchas lecciones que este libro nos deja: que se pueden dar nuevos significados al término ‘moderno’.

De hecho, en la medida en que el relato se hace más arquitectónico, el triunfo no viene representado por la aparición y el protagonismo de unas u otras tendencias, sino por su capacidad para reflejar la fuerza de la gran causa de la ‘arquitectura moderna’ en su conjunto. Ésta es, en definitiva y por encima de las demás etiquetas, la que engloba el Movimiento Moderno, o los movimientos modernos, y las ‘otras’ tendencias que caracterizaron su desarrollo durante la primera mitad del siglo xx, lo que abarcaría toda la herencia que ahora recogemos.

Madrid / Noja, julio de 2021.

23. Nikolaus Pevsner y J.M. Richards, *The anti-rationalists: art nouveau architecture and design* (Londres: Architectural Press, 1973).

24. Walter Curt Behrendt, *Modern building: its nature, problems, and forms* (Nueva York: Harcourt Brace / Londres: Martin Hopkinson, 1937); versión española: *Arquitectura moderna: su naturaleza, sus problemas y formas* (Buenos Aires: Infinito, 1959).

## Proemio a la edición de 2007

*Ellis Woodman*

Examinando cuidadosamente la historia de la arquitectura, nos encontramos con sucesivos textos polémicos que han tenido su impacto en la imaginación de los profesionales con una fuerza francamente inexplicable. Desde luego, es difícil pensar en otra disciplina artística que se haya revelado tan susceptible a las instigaciones de la palabra escrita. ¿Dónde está, en la historia de la pintura, del cine o de la ópera, el manifiesto que haya ejercido la influencia que podría atribuirse a, digamos, *Vers une architecture*, de Le Corbusier? El fenómeno es aún más curioso por cuanto que muchos de los textos clave de la teoría arquitectónica son obra de arquitectos jóvenes que aún estaban por construir a cualquier escala. Podemos estar seguros de que la profesión habría seguido un camino muy distinto a lo largo del siglo xx si no hubiese sido por las indicaciones de personajes relativamente bisoños como Adolf Loos, Le Corbusier, Aldo Rossi, Robert Venturi y Denise Scott Brown, y Rem Koolhaas.

Como un tratado compuesto por un arquitecto con décadas de ejercicio profesional a sus espaldas, *La otra tradición* es, por tanto, una rareza. El lector descubrirá –creo– que esto resulta ser una significativa distinción. A diferencia de tantos manifiestos de arquitectura, este libro no plantea una ideología abstracta frente a la que los profesionales podrían modelar su trabajo. En realidad, su argumento es precisamente una denuncia de ese pensamiento doctrinario. Para Colin St. John Wilson, el valor de un edificio no reside en su correspondencia con un ideal preestablecido, sino en la destreza con la que se adapta a las contingencias prácticas. En resumen: su libro es una llamada en favor del entendimiento de la arquitectura como un arte práctico.

O más bien debería decir: un *retorno* a tal entendimiento. Como establece el autor, fue sólo debido al ascendiente de la École des Beaux-Arts de París como el arte y la funcionalidad llegaron a verse como valores divergentes e incluso opuestos. Se trataba de una falsa polarización que muchos miembros del Movimiento Moderno, pese a toda su retórica funcionalista, demostraron estar demasiado dispuestos a adoptar. Muchos, pero no todos. El título del libro hace referencia a una amplia constelación de talento que Wilson agrupa convincentemente en una ‘contratendencia’ marginal, pero persistente: un movimiento de resistencia opuesto a la reducción del Movimiento Moderno a un esquema formulario, insensible a los caprichos de la vida humana.

*Ellis Woodman, arquitecto y crítico británico, es actualmente director de The Architecture Foundation, y profesor de historia y teoría de la arquitectura en la Escuela de Arte y Arquitectura Sir John Cass de la Universidad de Kingston.*