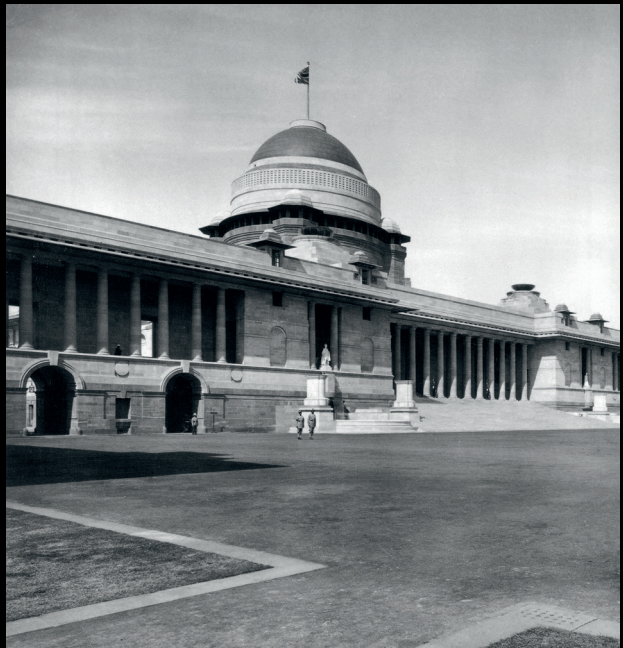


Estudios
Universitarios de
Arquitectura

29

David Rivera

La OTRA arquitectura MODERNA



Expresionistas, metafísicos y clasicistas
1910-1950

**Editorial
Reverté**



William van Alen, edificio Chrysler, Nueva York, 1928-1930.

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

29

David Rivera

La OTRA arquitectura MODERNA

Expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950

Prólogo
Paul Goldberger

Edición
Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · Caracas · México

© David Rivera Gámez, 2017
david.rivera@upm.es

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2017

Edición en papel:
ISBN: 978-84-291-2129-2

Edición e-book (PDF):
ISBN: 978-84-291-9464-7

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.
Calle Loreto 13-15, local B
08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336
reverte@reverte.com
www.reverte.com

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).

Índice

Prólogo	7
Prefacio	11
Introducción	13
I Los alquimistas del Cubismo Checo	19
II Ámsterdam desencadenada	39
III El Expresionismo: orgánico y cristalino	65
IV Zigurats para el progreso colectivo	85
V El clasicismo progresivo de Lutyens y Plečnik	95
VI El clasicismo diagramático en Berlín y París	137
VII El clasicismo moderno en Italia	159
VIII La metrópolis del mañana	191
IX La épica obrera de la Viena Roja	217
X El optimismo del Art Déco	229
XI La arquitectura del nazismo	267
XII El Realismo Socialista en Moscú	305
Conclusiones	335
Bibliografía	341
Procedencia de las ilustraciones	349
Índice alfabético	361

Prólogo

Paul Goldberger

Ya no hay constancia de que siga vigente esa visión de la arquitectura moderna que promulgaron los teóricos a mediados del siglo xx: la idea de una única línea de desarrollo que iba desde la oscuridad del academicismo y el eclecticismo del siglo xix hasta la luz de una arquitectura moderna abierta, ligera, racional y socialmente responsable.

Y es que, pasado ya más de medio siglo desde que Robert Venturi publicó en 1966 *Complexity and contradiction in architecture*, lo que podría llamarse la ‘crítica posmoderna’ ha llevado a cabo una considerable revisión de la creencia simplista y estrecha de miras de que la arquitectura moderna representaba algo históricamente inevitable, el *Zeitgeist* (el ‘espíritu de la época’), y que lo que podríamos llamar arquitectura moderna ‘ortodoxa’ europea era la única correcta y apropiada para su época.

Hace tiempo que sabemos algo más. En estos momentos –creo que es justo decirlo– pocos afirmarían que hubo un camino único para alcanzar el ‘reino de los cielos’ arquitectónico en el siglo xx, y que la modernidad *clásica* era la única que tenía el derecho a declararse la arquitectura que definía su época. En realidad, a lo largo de este último medio siglo no sólo hemos visto cómo la arquitectura moderna *clásica* caía en desgracia, sino que incluso hemos visto que hasta cierto punto se ha vuelto a poner de moda, lo que nos hace recordar esa atinada observación de John Summerson en su recopilación de ensayos titulada *The unromantic castle*: «Supongo que toda arquitectura ha de morir antes de que pueda afectar a la imaginación histórica.» La arquitectura moderna murió como una ortodoxia y luego retornó como una opción estética, apuntalada por un grado de nostalgia nada despreciable: en una maravillosa paradoja, el estilo que en su nacimiento rechazaba la historia, regresa como un ejemplo de ésta.

El polémico argumento original en favor de la modernidad –basado, como estaba, en la idea de que la arquitectura moderna iba a rescatar al mundo de los males de la ignorancia– era un cuento de héroes y villanos. Los arquitectos modernos eran los héroes, cargados de virtudes y en posesión de toda la verdad moral; los que construían en estilos más tradicionales eran los villanos, atascados en el fango antiintelectual del eclecticismo. Ahora sabemos que ese constructo era, en gran medida, absurdo; aunque puede que buena parte de la modernidad surgiese de los anhelos del so-

Paul Goldberger estudió en la Universidad de Yale y fue crítico de arquitectura del diario The New York Times entre 1973 y 1990; por esta labor recibió el premio Pulitzer en 1984; en 1997 pasó al semanario The New Yorker, y en 2012, a la revista Vanity Fair; su labor docente se desarrolla en la cátedra Joseph Urban de Diseño y Arquitectura, en The New School, Nueva York; uno de sus numerosos libros se ha traducido al español: Por qué importa la arquitectura (Ivorypress, 2012).

cialismo utópico, tales instintos bienintencionados apenas guiaron a los arquitectos modernos en sus búsquedas, muchas de las cuales estaban motivadas más por su celo en favor de una estética purista que por algún sentido de la responsabilidad social. Incluso más concretamente, la visión de la arquitectura como algo dividido entre modernos y antimodernos, entre héroes y villanos, hace caso omiso de esa contundente realidad de que gran parte de los arquitectos, incluidos muchos de los mejores del siglo xx, no podrían encasillarse adecuadamente en ninguna de las dos categorías.

Pocas cosas son blancas o negras; la mayor parte de la realidad se presenta en matices de gris, y buena parte de nuestra historia arquitectónica más rica y gratificante es justamente la más gris, por decirlo así, lo que significa que la mejor arquitectura entendía y reconocía la modernidad, y respondía a los motivos que la impulsaban, pero al mismo tiempo reconocía la historia y aceptaba la idea de continuidad, en lugar de mostrar un completo rechazo de lo que había habido antes.

Éste es realmente el tema del presente libro de David Rivera: recordarnos la amplitud de la arquitectura de la primera mitad del siglo xx, y mostrarnos cuánta buena arquitectura hubo que no surgió ni del restringido ámbito ideológico de la modernidad ortodoxa ni de su opuesto, ese obstinado historicismo que decidió limitarse a imitar el pasado. Figuras tan importantes como Michel de Klerk, Edwin Lutyens y Jože Plečnik usaban las formas históricas para crear una arquitectura completamente nueva que, en todas sus intenciones y propósitos, carecía de cualquier precedente; aunque esta arquitectura no rompió con el pasado de un modo tan radical como la obra de, digamos, Walter Gropius, Le Corbusier o Ludwig Mies van der Rohe, no era menos novedosa y, con toda seguridad, menos creativa.

Resulta imposible estudiar la obra de De Klerk, Lutyens y Plečnik –y éstos representan a muchos otros arquitectos de Europa en la primera mitad del siglo xx, incluidos los creadores del Futurismo, el Art Déco y el Novecento italiano– sin tener la sensación de que toda esa batalla de la modernidad frente al historicismo se basa en una premisa falsa. El compromiso de todos estos arquitectos consistía en hacer algo nuevo, igual que el de Gropius; pero al mismo tiempo, creían que la arquitectura existía tanto en un contexto físico determinado por la naturaleza de su entorno, como en un contexto conceptual, lo que implicaba establecer ciertas relaciones con lo anterior. No había razón alguna –entendían estos arquitectos– para que ni los condicionantes del contexto físico ni los del contexto histórico limitasen su creatividad. Y no lo hacían. De Klerk, Lutyens y Plečnik eran proyectistas de una imaginación deslumbrante. Puede que Lutyens utilizase el vocabulario clásico como punto de partida, pero sólo fue eso, un punto de partida; luego tomó el lenguaje clásico de la arquitectura y reagrupó sus piezas

para crear con ellas una especie de magia totalmente original. No hay ningún edificio de Lutyens que sea exactamente igual que algo ya visto antes; y lo mismo se podría decir de otros arquitectos que reinventaron las formas tradicionales de un modo que resultaba coherentemente novedoso. Puede que los futuristas e incluso los arquitectos que surgieron del Art Déco se dejasen llevar a veces por una retórica moderna no muy distinta de la de Gropius o Le Corbusier, pero la realidad de sus proyectos era matizada, inventiva y emocionalmente cautivadora, en un sentido que parece estar a años vista del austero y casi ascético Estilo Internacional.

David Rivera ha decidido centrarse en Europa porque el grado de imaginación creativa entre los arquitectos modernos que no formaban parte del Estilo Internacional fue notablemente alto en esos años entre 1910 y 1950, y se muestra capaz de defender el hecho de que no sólo existe una arquitectura alternativa al Estilo Internacional, sino que es una arquitectura alternativa *moderna*.

En los Estados Unidos, aunque en el mismo periodo también se construyó una enorme cantidad de arquitectura distinguida, e incluso a veces brillante, que se dejó fuera de la historia moderna convencional, en su mayoría era más abiertamente tradicional, o ecléctica, que la arquitectura europea del mismo periodo. En ese país, quienes rechazaban el Estilo Internacional se sentían no tanto inclinados a forjar una versión alternativa a la arquitectura moderna (aunque sin duda hubo algo de esto: en las formas del diseño aerodinámico y el Art Déco norteamericanos), como a apartarse completamente del experimento moderno. Arquitectos tan dotados como John Russell Pope, Cass Gilbert, William Adams Delano y James Gamble Rogers parecían más partidarios de exagerar sus instintos historicistas y atenuar los inventivos, de lo que lo hacía, digamos, Lutyens. (Bertram Grosvenor Goodhue fue tal vez la excepción más notable, y el arquitecto estadounidense de este periodo más comprometido con el uso de las formas históricas para crear edificios modernos que, al menos compositivamente, carecían de todo precedente.)

Pero la idea de abrirse camino entre la creación de formas originales y reutilizar las históricas no fue precisamente un invento posterior a 1910. Otto Wagner, Josef Hoffmann y Charles Rennie Mackintosh habían estado haciendo exactamente eso en la generación anterior a la primera que examina David Rivera; y en cierto sentido, lo mismo estaba haciendo Frank Lloyd Wright. Y lo mismo habían hecho, mucho antes, John Soane y también Nicholas Hawksmoor, quienes, como todos los grandes arquitectos, hacían cosas que eran nuevas y diferentes a partir de cosas que eran antiguas y conocidas. David Rivera nos ayuda a entender, en qué medida y con cuánto éxito, el siglo xx continuó esta gran tradición.

Nueva York, mayo de 2017.

Para Diana y *todos* los gatos.

Prefacio

Las guerras estilísticas han sacudido la arquitectura sin descanso desde los tiempos de Giorgio Vasari. Pero la virulencia del combate ha sido especialmente notoria en tres ocasiones concretas. En el siglo XVIII, los eruditos neoclásicos protagonizaron el primer brote organizado de censura abiertamente ideológica, y arrojaron durante décadas al pozo del desprecio a los arquitectos más personales: Francesco Borromini, Guarino Guarini y Nicholas Hawksmoor son sólo algunos ejemplos de víctimas célebres de la contumacia del celo biempensante. Más adelante, en la segunda mitad del siglo XIX, la influencia de John Ruskin y sus partidarios dio lugar a la época dorada del pensamiento artístico moralista. Probablemente no haya existido nunca un crítico de arte que condenase más obras del pasado que el envarado y apocalíptico Ruskin, cuyos dictámenes, hoy completamente desautorizados, eran leídos con ciega devoción por legiones de viajeros y turistas. Finalmente, cerca de un siglo después, tras la II Guerra Mundial, la ‘inquisición protestante’ –según la expresión de Charles Jencks– estableció la nueva verdad universal de la arquitectura a través de la historiografía ortodoxa. Es cierto que hoy en día la ideología que subyace en la mayor parte de la historiografía arquitectónica de mediados del siglo XX está oficialmente superada; pero persiste como un movimiento reflejo en la conciencia de muchos arquitectos.

La idea de escribir este libro es tan antigua como mi interés por la arquitectura moderna. Pero las dificultades logísticas que implicaba escribirlo me han echado para atrás durante años. De entre la inabarcable cantidad de arquitectos interesantes que no formaban parte del Movimiento Moderno y que construyeron su obra en la primera mitad del siglo XX, ¿quiénes son los más significativos? Por otro lado, ¿cómo evitar que el libro se convirtiese en una simple y aburrida enciclopedia? Además, ¿quién podría estar interesado en publicar un libro semejante, que se encuentra abocado a provocar toda clase de gruñidos y bufidos?

Parte de estas inquietudes perdieron su peso cuando tuve la inmensa suerte de conocer y tratar a Leon Krier, cuya inaudita erudición suele pasar desapercibida –que yo recuerde– en el maremágnum de controversias arquitectónicas en el que se halla siempre inmerso. La impresión que tengo de él es que puede explicar con insólito detalle las plantas, las características y las rarezas de todos los edificios del siglo XX que uno pueda imaginar, y de los que uno

nunca imaginó y que él, por supuesto, conoce. A la hora de redactar este libro, he tenido que dejar fuera de mi discurso, con gran pesar, a muchos de los arquitectos sorprendentes y originales de los que Leon me ha ido hablando; pero su actitud abierta e inclusiva ha sido una de las inspiraciones esenciales a la hora de escribirlo.

Otra de las fuentes importantes de inspiración para mí han sido las largas y productivas entrevistas que Alejandro García Hermida y yo hemos estado realizando durante estos últimos años a los arquitectos e historiadores que nos intrigaban de uno u otro modo (todas ellas publicadas en los distintos números de la revista *Teatro Marittimo*). El intercambio de opiniones con Wessel de Jonge, David Watkin, Hans Stimmann, Charles Jencks o Paul Goldberger –que a menudo continuaba, por correo, tras la realización de las entrevistas– nos ha hecho ver que nuestras inquietudes eran compartidas por mucha gente interesante desde ámbitos y países diversos.

Debo dar las gracias por su ayuda y sus sugerencias a Alice Roegholt, directora del Museum Het Schip de Ámsterdam; a Gavin Stamp, por sus informaciones sobre Edwin Lutyens; y a mis compañeros de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM) Rafael García, experto en arquitectura moderna holandesa, y José Manuel García Roig, experto en arquitectura alemana del siglo xx, sin olvidar a Luis Maldonado, Fernando Vela Cossío y Jaime de Hoz Onrubia, cuyo apoyo constante a lo largo de estos años ha sido esencial para mí.

Finalmente, nada de esto habría llegado muy lejos de no ser por el apoyo de Jorge Sainz, que además de autor y traductor reconocido es el editor más ilustrado y exigente que uno pueda concebir. Publicar un libro con Jorge es una auténtica experiencia y un salto acelerado (y a veces traumático) a la madurez historiográfica; y si bien nuestros puntos de vista divergen en numerosos aspectos –lo que ha hecho más estimulante el proceso entero de edición–, su constante crítica ha conseguido palpablemente que el resultado sea mucho más sólido.

Introducción

Recobra los sentidos, retorna a ti mismo, y, salido de tu letargo, y comprendiendo que eran ilusiones las cosas que te perturbaban, mira por segunda vez estas cosas de acá con los ojos muy despiertos, como poco ha mirabas aquéllas.

MARCO AURELIO, *Meditaciones*, VI, 31.

La idea de que el Movimiento Moderno es el único estilo arquitectónico realmente ‘moderno’ es una construcción claramente interesada, pero se ha sustentado durante muchas décadas en dos arraigados sofismas. El primero de ellos quedó firmemente establecido por la historiografía a partir de la publicación de dos libros: *Pioneers of the Modern Movement* (1936), de Nikolaus Pevsner,¹ y *Space, time and architecture* (1941), de Sigfried Giedion.² Este sofisma afirma que existe un *Zeitgeist*, un ‘espíritu de la época’, con un perfil claramente definido, que únicamente se manifiesta en las creaciones del Movimiento Moderno. Según esta forma de ver las cosas, la obra de Le Corbusier o de Ludwig Mies van der Rohe *representa* de hecho su época, a diferencia de la de Edwin Lutyens, Jože Plečnik o Michel de Klerk, que se consideran marginales o directamente ‘reaccionarias’. El segundo de los sofismas está implícito en el anterior y afirma que cualquier tipo de evolución o desarrollo de los lenguajes históricos es *por naturaleza* anti-moderno y, *por tanto*, se limita a ser una simple ‘pervivencia’ sin sustancia. El resultado de la combinación de estos dos artículos de fe es que las ‘historias de la arquitectura moderna’ más leídas y más influyentes (las citadas de Pevsner y Giedion, más las de Leonardo Benevolo, Bruno Zevi, Reyner Banham, Renato De Fusco o Kenneth Frampton y, en buena medida, también las de Henry-Russell Hitchcock y William Curtis) han descartado o menospreciado la inmensa mayoría de la producción arquitectónica de la primera mitad del siglo XX, y se han limitado a ser narraciones heroicas del progreso del Movimiento Moderno.

El origen de este encono ideológico se remonta a los años 1920: a los combates doctrinarios y la retórica social de la vanguardia arquitectónica ‘funcionalista’. Según Peter Blundell Jones, las primeras historias del Movimiento Moderno «describían una revolución de la que ellas mismas formaban parte, y que buscaban perpetuar y justificar»; sus autores tenían «un interés personal en el

1. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius* (Londres: Faber & Faber, 1936); 3ª edición, revisada y ampliada: *Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius* (Harmondsworth: Penguin Books, 1960); versión española: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Infinito, 1958); 2ª edición, revisada y ampliada: 1963 y siguientes.

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

asunto» y «contaron historias parciales para apoyar la causa; como era inevitable, redujeron y simplificaron, seleccionaron e interpretaron; tuvieron tanto éxito en su esfuerzo por crear una imagen convincente que su palabra se convirtió en ley para un par de generaciones, y sus principios se adoptaron en la educación de los arquitectos por todo el mundo durante décadas». Y añade: «aunque la ideología propagada por estos autores cayó en desgracia en la década de 1970, la interpretación que ofrecían ha resultado tenazmente duradera.»³

La influencia de esta versión *ortodoxa* de la historia es de hecho tan poderosa y persistente que continúa sin ser cuestionada, incluso después de haber sido objeto de una campaña de desprestigio universal en los años 1970 y 1980. «Ya no forma parte de un sistema consciente de pensamiento, sino de una atmósfera general de prejuicio», como observaba Geoffrey Scott en relación con el moralismo arquitectónico de su época.⁴ Y junto con el fantasma de la ideología, por supuesto, se ha mantenido invariable el ‘panteón’ aceptado de los arquitectos modernos.

A consecuencia de ello, la historia de la arquitectura del siglo xx continúa escribiéndose de manera fuertemente sesgada a principios del siglo XXI, y la versión oficial se perpetúa con infinidad de pequeñas correcciones. Ejemplos de esto último serían las recientes aportaciones de Alan Colquhoun en 2002,⁵ Kenneth Frampton en 2007⁶ y Jean-Louis Cohen en 2012.⁷ Lo mismo ocurre con las obras más críticas como *Modern architecture through case studies* (2002), del citado Peter Blundell Jones,⁸ que a pesar de su título sólo recoge ejemplos del Movimiento Moderno; *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968* (2005), de Harry Francis Mallgrave,⁹ que no analiza ninguna de las numerosas aportaciones teóricas al debate moderno aparte de las de los propios arquitectos funcionalistas; o *Makers of modern architecture* (2007), de Martin Filler,¹⁰ que habla de los mismos ‘maestros’ de siempre y sus continuadores en la época actual.

Uno de los primeros problemas que debe afrontarse si se desea restituir toda su riqueza y complejidad a la historia de la arquitectura moderna es el de la propia definición de ‘modernidad’, que debe ser liberada de su largo secuestro doctrinal. Cuando en 1932 Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock enumeraron los principios de lo que pasaría a considerarse luego la ‘arquitectura moderna’, dejaron bastante claro que correspondían simplemente a un nuevo estilo moderno, el último en llegar, que denominaron ‘Estilo Internacional’. Pero aparte de este estilo había muchos otros, que no dejaban de mostrar rasgos igualmente *modernos*.

El concepto de ‘arquitectura moderna’ puede retrotraerse hasta el siglo XIX para incluir en él a John Soane o a Karl Friedrich Schinkel; o puede llevarse hasta 1750, como hicieron Peter Collins o Emil Kaufmann; o puede remontarse hasta el Renacimiento, si-

3. Peter Blundell Jones, *Modern architecture through case studies* (Oxford: Architectural Press, 2002); versión española: *Modelos de la arquitectura moderna: monografías de edificios ejemplares*; volumen I: 1920-1940 (Barcelona: Reverté, 2011), página 15.

4. Geoffrey Scott, *The architecture of humanism: a study in the history of taste* (Londres: Constable, 1914). Versión española: *La arquitectura del humanismo* (Barcelona: Barral, 1970), página 107.

5. Alan Colquhoun, *Modern architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002); versión española: *La arquitectura moderna: una historia desapasionada* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005).

6. Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history* (4ª edición, revisada, aumentada y actualizada; Londres: Thames and Hudson, 2007); versión española: *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).

7. Jean-Louis Cohen, *L'architecture au futur depuis 1889* (París: Phaidon, 2012).

8. Véase la nota 3.

9. Harry Francis Mallgrave, *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

10. Martin Filler, *Makers of modern architecture* (Nueva York: New York Review of Books, 2007); versión española: *La arquitectura moderna y sus creadores* (Barcelona: Alba Editorial, 2012).

guiendo el hilo hasta Giorgio Vasari. ‘Moderno’ significa sencillamente ‘propio del presente’, y esta definición implica el reconocimiento de una diferencia con respecto a lo ‘propio del pasado’; pero no implica necesariamente que la arquitectura deba tener cubierta plana o ser asimétrica, por ejemplo, o que no haya de mostrar revestimientos, ni que tenga que presentarse como una resolución esquelética de los requerimientos prácticos de un programa. *A priori*, incluso podría afirmarse que la arquitectura moderna es polimorfa y que carece de una estética conjunta, y ello no haría menos modernas las realizaciones coetáneas más diversas.

Pero de una manera u otra, toda época imprime un carácter muy reconocible a sus producciones, y ese carácter *típico* se va haciendo más nítido a medida que su imagen se aleja hacia el pasado. La arquitectura del siglo xx —clásica o no, ‘funcionalista’ o no— se distingue globalmente de la anterior, pero no lo hace exclusivamente en los términos superficiales del estilo. En general, la arquitectura del siglo xx tiende al establecimiento de relaciones visuales y espaciales orgánicas y a menudo contrapuestas, en las que los cuerpos se intersecan o encabalgan, se interpenetran, o bien se singularizan y contrastan, según los principios *purovisualistas* formulados por los teóricos de la estética alemana a finales del siglo xix. Los principios de la *Gestalt* y de la *Einfühlung* forman parte de ese conjunto de conceptos que los arquitectos modernos, conociéndolos o no, han aplicado de manera habitual, y que se encuentran expresados tanto en las obras ‘clásicas’ como en las más ‘originales’ y vanguardistas.

Por otra parte, la arquitectura moderna del siglo xx tiende de forma casi automática hacia la abstracción, lo que resulta tan evidente en la obra de Lutyens y Plečnik como en la de los arquitectos del Movimiento Moderno. La abstracción es conspicua incluso en movimientos cargados de imaginería y expresividad como la Escuela de Ámsterdam y el Cubismo Checo, de modo que los órdenes clásicos, los elementos vernáculos (tejados, chimeneas), las molduras góticas o la decoración aplicada más florida (por ejemplo, en el Art Déco) se presentan siempre como un principio de organización y como un conjunto de alusiones que capturan el sentido fluyente, genérico y relativo de la vida propia del siglo xx. La expresión del ‘dinamismo’ implícita en la imagen de numerosos edificios modernos es de hecho uno de los rasgos más reconocibles de la arquitectura de la primera mitad del siglo, y puede encontrarse tanto en las composiciones ‘disparadas’ de la Escuela de Ámsterdam como en el maquinismo expresivo del Art Déco, el Expresionismo orgánico, el clasicismo ‘deslizante’ de Lutyens o las disposiciones escenográficas nazis. La sugerencia del movimiento sacude incluso las configuraciones más sólidas y clasicistas, que se presentan como equilibrios temporales, como acuerdos tensos de las partes, como formas nunca terminadas, susceptibles de crecer o desarrollarse.

Finalmente, la arquitectura del siglo xx se ha mostrado insistentemente preocupada por la expresión de ideales colectivos, y ha sido estrechamente moldeada por la aparición de la política de masas. Carl Schorske identificaba estos mismos elementos en la consolidación de la trayectoria de Otto Wagner en torno a 1910,¹¹ y esta visión puede ampliarse para abarcar gran parte de la arquitectura moderna proyectada desde entonces. La democracia popular, el Estado nacional burocrático o el propio proceso de modernización elevado a fin en sí mismo son algunas de las entidades cuya pujanza empezó a hacerse claramente presente en la cultura europea a lo largo del periodo de entreguerras. En esa época, los valores que se exaltaban pertenecían a todos los miembros de la comunidad por igual, ya se tratase de una comunidad cultural, racial o histórica, real o imaginaria; y la expresión arquitectónica de tales valores se dirigía al conjunto de los ciudadanos. Esta nueva visión del mundo moderno se encuentra tanto en las utopías expresionistas de los años 1910 como en Brasilia, tanto en el clasicismo impositivo de Albert Speer como en el racionalismo genérico de Mies van der Rohe, tanto en el ‘modo elemental’ de Edwin Lutyens como en las fábricas de Peter Behrens, en el ‘brutalismo monumental’ del estado del bienestar y en el programa del Rockefeller Center; y probablemente explica en gran parte la preferencia por la forma del zigurat que encontramos a lo largo del siglo.

Se trata de tendencias globales que afectan por igual a toda la sociedad y que determinan al menos parcialmente los programas de los edificios. La arquitectura del Movimiento Moderno se centró en la exaltación del proceso de modernización (maquinista) y en ideas sociales y urbanas de corte colectivista, pero existen diversas respuestas a los problemas planteados por la época. Dentro de las múltiples opciones, la variante específicamente ‘totalitaria’ no es tan fácil de identificar, y afirmar –como se hace a menudo– que el Metro de Moscú, la arquitectura de la Exposición Universal de Roma (EUR) o la Haus der Deutschen Kunst en Múnich, de Paul Ludwig Troost, son obras intrínsecamente autoritarias carece de sentido alguno. Sería sumamente difícil encontrar rasgos agresivos o coercitivos, o incluso inequívocamente ideológicos, en alguna de estas construcciones, más allá de las frases inscritas en sus muros o los mosaicos y estatuas que los decoran, con sus temas patrióticos y heroicos, tan similares a los que encontramos en los monumentos de las democracias. A la inversa, sería muy fácil encontrar rasgos coercitivos e impositivos en ciertos barrios de viviendas sociales, edificios de oficinas y, sobre todo, en reformas urbanísticas ideadas por los protagonistas del Movimiento Moderno. La opinión de Lars Olof Larsson contribuye a aclarar esta cuestión:

Cierta tendencia en pro de las dimensiones colosales caracteriza generalmente el desarrollo de la arquitectura en el

11. Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: politics and culture* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1979); versión española: *Viena fin-de-siècle: política y cultura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), páginas 116-122.

siglo xx; tiene sus causas en las condiciones sociales, las consideraciones económicas y el progreso técnico. Prueba de ello son los rascacielos de los Estados Unidos o las primeras concepciones urbanas de Le Corbusier, así como gran número de nuevos edificios posteriores a la II Guerra Mundial.¹²

Pero el colosalismo sólo es una consecuencia ocasional de esas condiciones sociales y económicas. Es el enfoque colectivo lo que constituye una característica propia de la arquitectura del siglo xx, trátase de las ‘casas máquina’ de Le Corbusier o de los rascacielos ‘icónicos’ estalinistas.

Por otro lado, hace ya muchos años que Geoffrey Scott demostró la absoluta futilidad del argumento ético para enjuiciar la calidad de la arquitectura,¹³ y aunque él se refería a William Morris, John Ruskin y sus herederos democráticos y religiosos, la argumentación es perfectamente válida para el caso de los fascismos. La incorporación de las principales obras arquitectónicas realizadas por los regímenes autoritarios a las historias de la arquitectura moderna es una tarea largamente descuidada y especialmente urgente, teniendo en cuenta la maraña de prejuicios al respecto que todavía es preciso vencer. Si tomamos como ejemplo la arquitectura de la época nazi, observaremos que los historiadores ni siquiera se molestaron en analizarla. Nikolaus Pevsner opina que «cuanto menos se diga de ella, mejor»;¹⁴ Henry-Russell Hitchcock hace lo mismo y justifica esta actitud, ostensiblemente anticientífica, alegando escuetamente que en ella «poco hay que merezca mención específica»;¹⁵ y en su obra más popular, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, John Summerson se limita a decirnos que la variante nazi no es más que «una muestra de Neoclasicismo negativo y frío».¹⁶ Estos toscos juicios de valor abundan en las historias de la arquitectura moderna, donde la época nazi forma parte, a lo sumo, de un capítulo a modo de cajón de sastre donde se arroja todo lo que no cuadra con el Lecho de Proculo funcionalista.¹⁷

Estos prejuicios no se detienen de ningún modo en la arquitectura de los regímenes autoritarios; se extienden devastadoramente hasta incluir toda la arquitectura monumental –sea o no ‘autoritaria’– y también los estilos espiritualistas rechazados a causa de su ‘fantasía’. Según el enfoque ortodoxo, una gran mayoría de la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo xx era caprichosa e ‘irracional’ (o peor aún, ‘anti-racional’)¹⁸ y, por tanto, podía desestimarse. *Artis sola domina necessitas*, había grabado Otto Wagner en el exterior de su villa vienesa, y los posteriores defensores del funcionalismo se refugiaron en este dogma. Pero sostener que existe una manera ‘puramente funcional’ de edificar es sencillamente un sinsentido. En última instancia, las infinitas querellas de la historiografía contra la ‘arquitectura moderna no funcionalista’ resultan formar parte de la misma ‘batalla de los estilos’ iniciada en el siglo

12. Lars Olof Larsson, ‘Classicism in the architecture of the xxth century’, en Léon Krier, *Albert Speer: architecture, 1932-1942* (Bruselas: Archives d’architecture moderne, 1985), página 240.

13. Scott, *La arquitectura del humanismo*, páginas 105-137.

14. Nikolaus Pevsner, *An outline of European architecture* (Harmondsworth: Penguin Books, 1942 y siguientes); versión española: *Breve historia de la arquitectura europea* (Madrid: Alianza, 1994), página 349.

15. Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries* (Harmondsworth: Penguin Books, 1958); versión española: *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Cátedra, 1981), página 497.

16. John Summerson, *The classical language of architecture* (Londres: Methuen, 1963; edición revisada y aumentada: 1980); versión española: *El lenguaje clásico de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974; edición ampliada: 1984), página 151, figura 118.

17. Véanse los capítulos: ‘El compromiso político y el conflicto con los regímenes autoritarios’, apartado ‘Alemania y Austria’, en la *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benevolo; ‘La arquitectura y el estado: ideología y representación, 1914-1943’, apartado ‘El Tercer Reich, 1929-1941’, de la *Historia crítica de la arquitectura moderna*, de Kenneth Frampton; o ‘Las críticas totalitarias al Movimiento Moderno’, de la *Arquitectura moderna desde 1900*, de William Curtis.

18. Véase J.M. Richards y Nikolaus Pevsner, *The anti-rationalists* (Londres: Architectural Press, 1973).

XIX, y los argumentos de los funcionalistas contra los otros tipos de arquitectura apenas difieren en esencia de los empleados por Augustus Pugin y John Ruskin en su denuncia de la arquitectura renacentista.¹⁹

En el presente libro aparecen reflejados un buen número de estilos y tendencias que están ausentes o son marginales en las historias de la arquitectura moderna, pero que sin duda fueron importantes en la época en la que nacieron. Aquí se analizan los movimientos expresionistas y simbolistas tanto como los estilos épicos modernos: el Futurismo, el Art Déco, el Novecento, la arquitectura metafísica, el monumentalismo industrial babilónico y los diversos tipos de clasicismo. Es interesante comprobar que, a diferencia de la historia del Movimiento Moderno, la de los otros estilos de la primera mitad del siglo xx forma parte inseparable de la cultura de ciudades concretas. La arquitectura de la que se habla en este libro sería inconcebible sin el contexto histórico de París, Londres, Berlín, Praga, Moscú, Milán, Roma, Viena, Ámsterdam, Liubliana y Nueva York, que proporcionan un sentido de identidad específico a los diversos estilos y movimientos.

19. A este respecto, véase:

– Scott, *La arquitectura del humanismo*, páginas 112-114;

– David Watkin, *Morality and architecture: the development of a theme in architectural history and theory from the Gothic Revival to the Modern Movement* (Oxford: Clarendon Press, 1977); versión española: *Moral y arquitectura: desarrollo de un tema en la historia y la teoría arquitectónicas desde el 'revival' del gótico al Movimiento Moderno* (Barcelona: Tusquets, 1981), páginas 31-39;

– Paul Goldberger, *Why architecture matters* (New Haven, Connecticut, y Londres: Yale University Press, 2009); versión española: *Por qué importa la arquitectura* (Madrid: Ivorypress, 2012), páginas 59-65.

Los alquimistas del Cubismo Checo

En el comienzo de su ya clásico estudio sobre la Viena ‘fin de siglo’ [xix], Carl Schorske se apoyaba en un análisis de *La valse*, de Maurice Ravel, para mostrar el nacimiento del mundo moderno como «un cataclismo de sonidos, [en el que] cada tema continúa respirando su individualidad, excéntrica y distorsionada ahora, en el caos de la totalidad». ¹ Según Schorske, la modernidad –tal como se entendió este término en el siglo xx– tiene su origen en la debacle del orden moral y social liberal que tuvo lugar en la Belle Époque, y que obligó a los distintos actores culturales y políticos a idear nuevas formas de expresión y a entenderse con la siniestra aparición de la nueva política de masas. Los artistas y políticos modernos se vieron empujados a definir desde cero un nuevo orden filosófico y moral, que se polarizó visiblemente en dos tendencias contrapuestas: por un lado, apareció un racionalismo exacerbado, despojado y cientifista, que pretendía reducir los problemas humanos a parámetros biológicos y materiales; por el otro, se produjo el estallido de los movimientos místicos y expresionistas, que pretendían reintroducir la trascendencia a partir del estudio del yo.

Este esquema podría utilizarse provechosamente para comprender muchas de las cosas que ocurrieron en la arquitectura de la primera mitad del siglo xx, y muy especialmente para abordar el problema esencial de la *búsqueda del significado*, que constituirá un tema recurrente desde la Escuela de Ámsterdam hasta el movimiento posmoderno y más allá, pasando por la obra de Louis Kahn y por la expresividad gestual del Brutalismo. La historia arquitectónica del siglo xx puede leerse como un enfrentamiento continuo entre dos tendencias contrapuestas: 1, el deseo de extender una arquitectura ‘objetiva’, ‘funcional’, industrializada y capaz de resolver de un plumazo los problemas humanos y sociales, cuyo origen se cifraba a menudo en el pecado del individualismo; y 2, la necesidad hondamente sentida de explorar la propia identidad.

Aunque no aparece en las historias de la arquitectura moderna, el llamado ‘Cubismo Checo’ fue la primera vanguardia artística dirigida por un grupo de arquitectos; comenzó como un acto de rechazo hacia el racionalismo burgués de la generación más madura y asentada, y enseguida se articuló como un movimiento cultural con manifiestos, proclamas y debates. El inicio de la rebelión tuvo lugar en el interior de la asociación Mánes, que agrupaba a los arquitectos *progresistas* y que dirigía Jan Kotěra, un brillante discí-

1. Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: politics and culture* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1979); versión española: *Viena fin-de-siècle: política y cultura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), página 25.

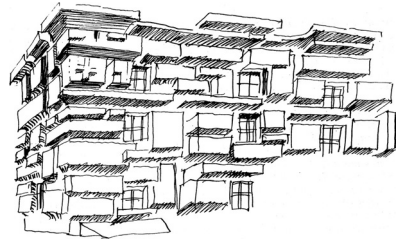
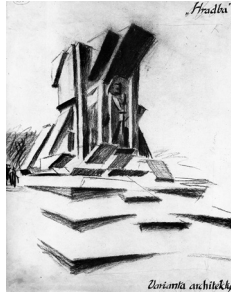
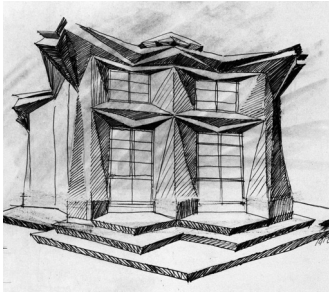


1.1. La herencia de la Wagnerschule en los grandes almacenes Wenke (1909-1910), en Jaroměř, de Josef Gočár.

pulo de Otto Wagner que por entonces era considerado el decano de la arquitectura checa. En 1911, una serie de miembros descontentos decidió abandonar repentinamente la asociación y fundar un colectivo independiente (el Skupina výtvarných umělců, o ‘Grupo de artistas plásticos’), con su propio medio de expresión (la *Umělecký Měsíčník*, o ‘Revista mensual de arte’). Esta secesión dio lugar a un auténtico grupo de vanguardia, integrado, entre otros, por los arquitectos Pavel Janák, Josef Gočár, Josef Chochol y Vlastislav Hofman, además de un contingente de pintores y escritores, entre los cuales destaca elocuentemente el nombre de Karel Čapek. La indignación que llevó a la escisión fue provocada por las protestas retrógradas que algunos miembros de Mánes elevaron contra un artículo del pintor cubista Emil Filla sobre el tema ‘Neoprimitivismo’,² y sobre todo por el hecho de que el propio Kotěra secundase estas protestas.

Uno de los promotores de la revuelta, Josef Gočár, había sido discípulo de Kotěra y había desarrollado ya una carrera brillante a principios de siglo, antes de virar hacia el cubismo. Los otros dos miembros fundamentales del movimiento cubista, Pavel Janák y Josef Chochol, eran *Wagnerschüler* (‘alumnos de Wagner’) como el propio Kotěra. Al igual que Gočár (figura 1.1), Janák contaba ya con una serie de notables edificios racionalistas construidos en la primera década del siglo, pero, a diferencia de Gočár, era además

2. Vladimír Šlapeta, “El cubismo en la arquitectura”, en Alexander von Vegesack (edición), *Cubismo Checo: arquitectura y diseño, 1910-1925* (Weil-am-Rhein: Vitra Design Museum, 1991), página 38.



1.2. Pavel Janák, diseño de fachada (1912), propuesta para el monumento a Jan Žižka (1913) y croquis experimental (1916).

un consumado teórico de vanguardia y había polemizado a menudo en las páginas de *Styl*, la revista de la asociación Mánes y el órgano de expresión más influyente en el ámbito arquitectónico checo. El propio año 1911, Janák había publicado en *Styl* un artículo muy crítico sobre *Moderne Architektur*, el libro más importante de Otto Wagner, recién traducido al checo; había alabado en el pasado el elegante estilo de su maestro, pero en este texto, titulado “De la arquitectura moderna a la arquitectura”, denunciaba con crudeza el materialismo empobrecedor derivado del enfoque de Wagner. El artículo afirmaba, en contra de lo sostenido por Wagner, que la belleza en arquitectura se obtiene *a pesar del material*, buscando por encima de todo el efecto y la poesía.

El manifiesto teórico del nuevo movimiento cubista, “El prisma y la pirámide” (1911), un denso artículo escrito por Janák con tintes místicos y filosóficos, apareció enseguida en la revista del grupo y reflejó su sólida ideología. En él encontramos una defensa apasionada y decidida de la expresividad y una crítica severa del *materialismo* al que estaba abocando catastróficamente «la purificación respecto a las viejas formas y tradiciones estilísticas históricas que la nueva arquitectura ha resuelto emprender». La cuestión era realmente seria, puesto que «a través de esta actividad artística negativa y purificante puede decirse que el sentido y el significado se han perdido junto con todo aquello que diverge de algún modo del esqueleto prismático».³

Uno de los puntos polémicos esenciales del texto de Janák reside en la contraposición entre el Sur materialista y el Norte espiritual, una antinomia acuñada por los historiadores del arte alemanes del *fin-de-siècle* y que formaba parte del enfoque característico de la escuela ‘purovisualista’. La simplificación que aplica Janák a este tema se resume así: los pueblos del Sur (incluidos aquí tanto los italianos como los antiguos egipcios) tienden a adaptar sus formas arquitectónicas a las leyes naturales (gravedad, peso, tectónica, etcétera) y su sistema formal tiende en general al acoplamiento de los planos vertical y horizontal: el prisma es su paradigma. En cambio, los pueblos del Norte (aquí se incluyen los periodos gótico francés y barroco centroeuropeo) buscan espiritualizar la forma trascendiendo la materia, y adoptan las diagonales y las líneas obli-

3. Pavel Janák, “The prism and the pyramid”, en Zdeněk Lukeš y Ester Havlová, *Český architektonický kubismus / Czech architectural Cubism* (Praga: Galerie Jaroslava Fragnera / Jaroslav Fragner Gallery, 2006), página 161.

cuas, desafiando así la idea de estabilidad y expresando tensiones dramáticas (figura 1.2). La forma piramidal es la mejor expresión de este modo de entender la arquitectura, pues tiende a reducir la masa mientras expresa un ascenso (o descenso) dinámico. «La forma geométrica del prisma matérico proviene de su utilidad, de factores técnicos, no de conclusiones basadas en el pensamiento, el arte o la filosofía.»⁴ Sin embargo, también en la naturaleza pueden encontrarse ejemplos de resultados formales complejos, con intervención de fuerzas oblicuas, como el proceso de cristalización, que evidencian el equilibrio dinámico y expresivo que Janák defiende en la arquitectura, y figuras formales como el volcán, los desplomes o los precipicios, que «evocan sentimientos dramáticos». El dramatismo intrínseco en la cristalización interesará enormemente también a los expresionistas alemanes y a los colaboradores holandeses de la revista *Wendingen*, y constituye uno de los lugares comunes en la expresión vanguardista de principios del siglo xx.

Dejando aparte el carácter vago y discutible de las contraposiciones ensayadas por Janák, en todo este discurso hay un aspecto más concreto que resultaría de gran importancia para la identidad del Cubismo Checo. Tras concluir que en la cultura checa se encuentran por igual las trazas de ambas tradiciones, el arquitecto puntualiza: «es característico de la disposición de la esencia espiritual de nuestra nación el hecho de que ésta se amplió y profundizó en nuestro país sobre todo a través del Barroco»;⁵ y añade: «ahora estamos empezando a concentrarnos en el Gótico y el Barroco que solían parecer tan lejanos de nosotros [...]. Estos estilos atraen nuestra atención con la animada cualidad de su espíritu mediante la cual se penetra la masa, y también por el carácter dramático de los medios por los cuales se crean sus formas.»⁶ En esta clase de afirmaciones se percibe claramente la influencia de las teorías alemanas de la empatía y de la ‘pura visualidad’, que los cubistas checos conocían particularmente bien. En definitiva, «El prisma y la pirámide» es un arrebatado alegato en defensa de la espiritualización de la arquitectura, y ofrece a los arquitectos inquietos dos modelos históricos concretos para su uso como referentes; y no unos modelos cualesquiera, deseables de un modo general, sino códigos específicos naturalmente adaptados a la disposición anímica de los checos.

Algunos autores, como Ivan Margolius o Wolfgang Pehnt,⁷ han dado por sentado que el movimiento arquitectónico cubista se vio crucialmente inspirado por la vanguardia homónima creada por Georges Braque y Pablo Picasso; pero la medida en que los cubistas checos se vieron realmente influidos o motivados por la pintura cubista parisiense es todavía un motivo de debate. Para Ian Bentley y Georgia Butina, la influencia del cubismo francés «no fue en ningún modo inevitable», pero fue facilitada por las analogías que parecía contener con respecto a ciertos giros lingüísticos de la ar-

4. *Ibidem*, página 164.

5. *Ibidem*, página 160.

6. *Ibidem*, página 162.

7. Véanse: Ivan Margolius, *Cubism in architecture and the applied arts: Bohemia and France 1910-1914* (Newton Abbot y Londres: David and Charles, 1979), páginas 7 y 13; y Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus* (Stuttgart: Gerd Hatje, 1973); versión española: *La arquitectura expresionista* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), páginas 60-62.

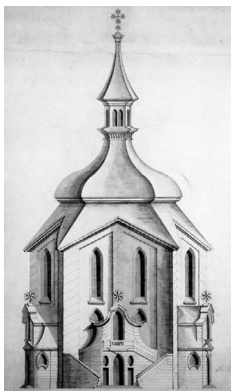
quitectura tradicional checa.⁸ Sin embargo, la cuestión plantea dudas. Ciertamente, los artistas de vanguardia de la Praga de 1910 (Bohumil Kubišta, Josef Čapek, Emil Filla, Antonín Procházka, Otto Gutfreund, etcétera) habían vivido el ambiente parisiense y estaban al tanto de lo que ocurría en la capital del arte moderno, del mismo modo que la generación anterior había seguido las evoluciones del Impresionismo y el Simbolismo. El historiador del arte Vincenc Kramář proporcionó a los pintores praguenses el respaldo de la teoría; la galería de la asociación Mánes expuso en 1910 una muestra de arte internacional que incluía obras cubistas; y la revista del grupo se hacía eco de los sucesos de París. Además, el taller parisiense de František Kupka estaba junto al de Raymond Duchamp-Villon, lo que parece cargar de significado la famosa maqueta de una *casa cubista* elaborada por el segundo en 1912, una especie de *hôtel* a la francesa con mansardas, que muestra tímidamente algunos elementos de remate apuntados y facetados en una manera que guarda ciertas semejanzas con el estilo de los cubistas checos.

Pero la posible inspiración francesa pierde gran parte de su relevancia si consideramos que las metas y los medios del Cubismo analítico eran ajenos a los cubistas arquitectónicos checos, quienes tenían un programa propio y más bien estaban bajo el influjo de las teorías artísticas alemanas. Por otra parte, Kubišta era miembro del grupo Die Brücke, lo que podría sugerir alguna clase de relación directa entre las formas picudas características del Expresionismo alemán y las formas escultóricas similares que utilizaban los checos en los edificios. En este caso, sin embargo, es mucho más importante la influencia de Jože Plečnik, cuyo proyecto de fachada para la fábrica Stollwerk en Viena (1905), así como su croquis expresionista de 1907 para una capilla, ambos conocidos por los checos, muestran caracteres *diamantinos* muy similares a las formas que utilizarían luego los cubistas.⁹ Las formas plegadas y angulares del Cubismo Checo parecen hallarse prefiguradas también en la cripta de la iglesia del Espíritu Santo, en el barrio vienés de Ottakring, que Plečnik había estado proyectando desde 1908. Tanto Pavel Janák como Josef Gočár, las dos cabezas de fila del Cubismo Checo, admiraban profundamente a Plečnik, quien además era amigo de Kotěra desde que ambos se encontraron en la *Wagnerschule*. Kotěra conseguirá a Plečnik en 1911 su puesto de profesor en la Escuela de Artes Aplicadas de Praga. Y la fuerte identificación de Plečnik con su Eslovenia natal debió de ejercer una atracción considerable sobre los cubistas, cuya búsqueda del espíritu eslavo es del todo determinante. Janák defendía a Plečnik como ejemplo de artista sintético perfecto, en oposición a un Otto Wagner cada vez más prosaico y utilitario.

En todo caso, las posibles filiaciones europeas del Cubismo Checo parecen poco importantes en conjunto si se tiene en cuenta la

8. Ian Bentley y Georgia Butina, "Arquitectura cubista en Praga, 1911-1921", *Composición Arquitectónica, Art & Architecture* (Bilbao), número 3, junio 1989, páginas 78-80.

9. Vladimír Šlapeta, "Jože Plečnik y Praga", en *Jože Plečnik, arquitecto, 1872-1957* (Madrid: DGVA, MOPU, 1987), página 86.



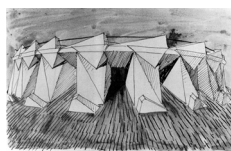
1.3. Alzado de la iglesia de San Juan Nepomuceno (1719-1727), obra de Santini-Aichel.

1.4. Lámpara diseñada por Josef Gočár y exhibida en la exposición de la Werkbund en Colonia, 1914.

1.5. Emil Králíček, farola cubista, 1912.

influencia mucho más decisiva de los lenguajes monumentales tradicionales de Bohemia, que se encuentran sorprendentemente próximos a muchas de las soluciones estéticas adoptadas por los arquitectos cubistas (figuras 1.4 y 1.6). Como se ha resaltado en varias ocasiones, los arquitectos cubistas checos se inspiraron abundantemente en las bóvedas diamantinas del Gótico tardío bohemio y en las formas oblicuas e intersecadas del Barroco dieciochesco más experimental, como el de Jan Santini-Aichel;¹⁰ Vlastislav Hofman identificaba las iglesias husitas rurales, de estilo gótico, como una de las fuentes formales de la estética del Cubismo (figura 1.3); e incluso se ha señalado la similitud de la estética cubista checa con «las formas facetadas típicas del cristal de Bohemia»;¹¹ muchos de los detalles vanguardistas *cubistas* de las obras construidas poco después de 1910, durante el primer y más importante periodo de desarrollo de este movimiento arquitectónico local (como los pliegues sobre las ventanas en los edificios de Josef Chochol en Vyšehrad, el portal de la Casa de la Virgen Negra, de Josef Gočár, o el de la Casa del Diamante de Emil Králíček) pueden encontrarse en portadas y remates de edificios del casco histórico de Praga, no muy lejos del emplazamiento de los propios edificios cubistas, aun cuando el tratamiento formal y la posición en la composición muestran –como es natural– diferencias de detalle.

La famosa farola cubista diseñada por Králíček en 1912 (figura 1.5; lo único que queda de su local para la casa farmacéutica Adam) representa una estilización cubista de motivos diamantinos tradicionales, al igual que el edículo que rodea a la estatua barroca situada junto a la Casa del Diamante. Es interesante saber que Janák, Gočár, Hofman y Chochol eran miembros del Klub za starou Prahu ('Club de la vieja Praga'), que se había fundado en 1900 como protesta contra los proyectos radicales de modernización de la ciudad antigua y del barrio judío.¹² Pero tampoco debemos olvidar que las intervenciones y construcciones de los cubistas eran vistas a menudo por los conservadores como elementos claramente perturbadores.



1.6. Bedřich Feuerstein, proyecto para el monumento a Jan Žižka, 1913.

10. Véanse: Šlapeta, "El cubismo en la arquitectura", página 37; y François Burkhardt, "El Cubismo Checo hoy", en Alexander von Vegesack (edición), *Cubismo Checo: arquitectura y diseño, 1910-1925* (Weil-am-Rhein: Vitra Design Museum, 1991), páginas 98-100.

11. Bentley y Butina, "Arquitectura cubista en Praga, 1911-1921", página 78.

12. Rostislav Švácha, *The architecture of new Prague 1895-1945* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985), página 102.

1.7. Josef Gočár, *Casa de la Virgen Negra*, Praga, 1911-1912; alzados y escalera.



La Casa de la Virgen Negra (1911-1912), de Josef Gočár, suele considerarse el primer edificio cubista de Praga, y ocupa una posición muy céntrica en pleno núcleo medieval de la ciudad (figuras 1.7 y 1.8). Su ambigüedad estilística está tan lograda que puede leerse alternativamente como una muestra de continuidad urbana y como un manifiesto de modernidad. Si se pasa junto a él sin prestar mucha atención, las mansardas, los machones que subdividen la fachada y las cornisas –situadas al mismo nivel que las impostas de los edificios contiguos– lo camuflan con gran éxito, a pesar de encontrarse en la confluencia de dos calles importantes, en una especie de pequeño remanso desde donde puede contemplarse de frente. Algunos elementos (como los dinteles labrados y las cabezas de vigas que sobresalen, o el portal entre pilares plegados y facetados) son abstracciones o variaciones de motivos vernáculos reconocibles. Observado con un mínimo de atención, sin embargo, la cualidad más sorprendente del edificio es su aspecto de caja acristalada: la inusual proporción entre grandes ventanales y estrechas porciones de muro –que delata la estructura de hormigón armado–, los amplios escaparates que restan solidez a la planta baja y el grafismo indicativo y muy abstracto de los elementos decorativos (por ejemplo, las ménsulas planas que flotan en el espacio por debajo de la cornisa). La influencia de Wagner y la Secesión aparece aquí en sordina en el refinamiento de los detalles y en el elegante equilibrio de la composición entre elementos macizos y cristalinos; y también en el cuidado diseño interior del café Orient, ubicado en el primer piso, y de la escalera curvada y triangular cuya barandilla dibuja formas prismáticas oscilantes en el espacio mediante una delicada malla tejida con hierro.

Como han señalado Bentley y Butina, Gočár corrige la impresión producida por los amplios paños transparentes «modelando las superficies acristaladas en forma de vanos plásticos que, a pesar de ser de vidrio, tienen una suficiente solidez aparente, a través de su forma, como para equipararlos a los edificios del entorno. Además, estas formas facetadas evocan un antecedente contiguo, imitando la forma de un balcón que sobresale un poco más allá en la



calle Celetná». ¹³ Se podría añadir que la casa de la Virgen Negra pertenece en realidad al mismo tipo de arquitectura moderna que el edificio inmediatamente anterior construido por Adolf Loos para la firma Goldman & Salatsch en la Michaelerplatz de Viena (1909; figura 1.9). Encontramos aquí la misma concepción contextual del volumen y su estructura, los detalles alusivos a edificios antiguos del entorno, la modernidad en la simplificación de la forma cúbica y los grandes vanos con cerramiento poligonal. Y si el acceso principal del edificio de Loos presenta grandes columnas dóricas de mármol negro que ofrecen una versión algo más abstracta de los pórticos barrocos vieneses, el de la casa de la Virgen Negra ostenta los pilares y capiteles facetados característicos en los palacios barrocos de la zona, aunque trabajados de un modo más nítido y estilizado. En la parte superior de su edificio, Gočár transmutó el ático en una banda de vidrio continua interrumpida por machones acanalados que parecen encontrar su capitel, por asociación, en las ménsulas planas que flotan bajo la cornisa, por encima de una faja continua.

En su famosa conferencia de diciembre de 1911 ‘Mi casa en la Michaelerplatz’, Loos defendió la corrección de su aportación al tejido histórico de la ciudad, muy criticada, alegando que su edificio era esencialmente fiel a las tradiciones arquitectónicas vienesas; las columnas retranqueadas que tantos reproches habían recogido se encontraban también en importantes edificios monumentales del pasado, y la fachada plana y *sin cejas* era un rasgo característico de las plazas vienesas de siempre: «¿De qué estilo es la casa? Del estilo vienés del año 1910». ¹⁴ El planteamiento arquitectónico de Loos —continuado en la serie de villas que construyó a lo largo de los años 1910 en los alrededores de Viena— era extraordinariamente parecido al adoptado por los cubistas de Praga.

1.8. *Casa de la Virgen Negra, escorzo.*

1.9. *Adolf Loos, casa en la Michaelerplatz, Viena, 1909.*

13. Bentley y Butina, “Arquitectura cubista en Praga, 1911-1921”, página 83.

14. Adolf Loos, *Escritos II: 1910-1932* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), páginas 48 y 50.

Una de las perversiones de la historiografía arquitectónica del siglo xx ha sido presentar a Loos como un arquitecto revolucionario cuyo denuedo del historicismo y de la ornamentación prefiguraba las polémicas del Movimiento Moderno. Nada más lejos de la realidad. El propio Loos marcó netamente sus distancias con respecto a Le Corbusier y reivindicó una y otra vez por escrito una modernidad perfectamente en línea con la tradición, vernácula, incluso ‘clásica’, entendida como una actualización de las formas de construir predominantes en una zona.¹⁵ A esta necesaria continuidad Loos le daba el nombre de ‘cultura’.

Estas ideas coinciden plenamente con las expresadas por Janák y otros arquitectos cubistas, y en realidad constituyeron todo un *leitmotiv* para las vanguardias arquitectónicas de los años 1910, que se oponían al historicismo académico y automático, y entendían la modernización como una reinterpretación de las formas y los tipos tradicionales.

Las tres obras construidas por Josef Chochol en Vyšehrad, al sur de Praga, constituyen las muestras más prístinas del cubismo arquitectónico, liberadas como están de la necesidad de camuflarse en un contexto urbano más denso. El bloque de viviendas de la calle Neklanova (o bloque Hodek, 1913) es una moderna casa de vecinos de hormigón armado sin decoración aplicada sobre los paramentos; los muros están ‘inflexionados’ en diversos pliegues y las fachadas aparecen dramatizadas por un potente juego de luces y sombras (figura 1.10). Como ha señalado Ákos Moravánszky, la masa de este edificio se difumina al llegar a la esquina, donde una delgada columna angular recorre el espacio desde el suelo hasta la cornisa rodeada de abiertas balconadas:

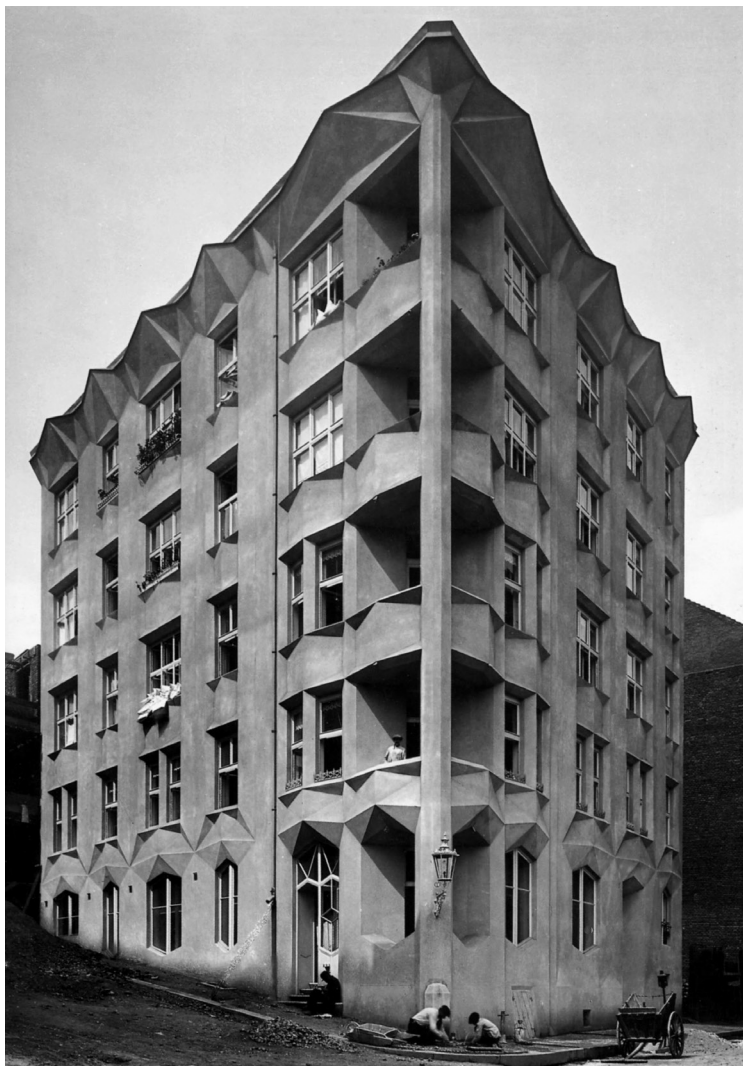
Los lugares donde el haz prismático de la columna y las pilastras situadas entre las ventanas tocan la cornisa son puntos de cristalización, en los que los soportes transmiten su energía a las formas dinámicas de la cornisa. Los capiteles se convierten en pliegues, con lo que se elimina la rigurosa separación de cubierta y pared exigida por [Gottfried] Semper [...]. Este extraordinario grado de isomorfismo [...] demuestra que en tales casos el cubismo fue mucho más que un nuevo tipo de ornamento de fachada.¹⁶

El propio Chochol explicó en un artículo de 1913 (“Sobre la función del detalle arquitectónico”) que la *estructura analítica* compuesta por partes era característica de los pueblos del Sur, mientras el carácter nórdico de los checos les conducía hacia formas orgánicas y dramáticas, capaces de reflejar la vitalidad de la forma. Siguiendo las líneas de las teorías de Theodor Lipps sobre la *Empfindung* (‘empatía’), Chochol consideraba que la arquitectura debe dirigirse «a individuos de temperamentos afines y sensibilidades similares»,¹⁷ lo que entendido en el contexto de sus reflexiones im-

15. *Ibidem*, página 24.

16. Ákos Moravánszky, *Competing visions: aesthetic invention and social imagination in Central European architecture, 1867-1918* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997), página 352.

17. Bentley y Butina, “Arquitectura cubista en Praga, 1911-1921”, página 76.



1.10. Josef Chochol, edificio de viviendas Hodek, en la calle Neklanova, Vyšehrad, Praga, 1913.

plicaba una adaptación a las características del *genius loci*. Por otra parte, según él, la imagen de la nueva arquitectura checa debía ser rotunda y plásticamente nítida (sin ornamento), para adaptarse al ritmo acelerado de la vida en la ciudad moderna.

En las viviendas de la calle Neklanova, el plano de la escala humana (planta baja) y la cornisa oblicua saliente indican con sus pliegues pronunciados las líneas continuas y quebradas que confluyen en la potente esquina, donde las terrazas disuelven este efecto en el aire y permiten así que la mirada pase a través del edificio. Pocas obras de la época *expresan* mejor que ésta la naturaleza del material y el sistema constructivo, o presentan una imagen más puramente moderna. Y a pesar de todo, el edificio de Chochol se ha proyectado en un *estilo praguense*, con elementos góticos y ba-

1.11. *Josef Chochol, villa Kovařovič, en la calle Libuřina, Praga, 1913.*



rocros claramente identificables para quien conoce la arquitectura del lugar. El portal –enmarcado por pliegues que modulan monumentalmente la luz sin abandonar la más pura abstracción– presenta un juego sutil entre llenos y vacíos (pues el espacio abierto que atraviesa la esquina forma parte de él tanto como la puerta de entrada), y el efecto aparece animado por las líneas oblicuas de antepechos, carpinterías y parapetos, lo que se complica con los distintos tamaños de las ventanas poligonales que se adaptan al desnivel de la calle.

La villa Kovařovič (1913), en la calle Libuřina, es la otra obra célebre de Chochol (figura 1.11): un experimento de pliegues y volúmenes que actualiza el tema de la villa desarrollando un esquema muy parecido al de la villa Bauer, de Gočár, en Libodřice (mirador central, cuerpos laterales y alas traseras). Frente al edificio igualmente experimental de Gočár, sin embargo, la villa de Chochol presenta superficies más netas y serenas, y prescinde de la ornamentación, por lo que ofrece una imagen más pura de las búsquedas volumétricas cubistas. La posición en la que se encuentra (en la *entrada* a Praga desde el sur y delante del río Moldava) es tan afortunada como para dotar a la villa de una visibilidad privilegiada, que Chochol enfatizó elevándola sobre el terreno mediante un podio sorprendente con forma de estrella, al que se llega por cinco caminos que terminan en cinco tramos cortos de escaleras;

todo ello delimitado por una verja pautada por pilares poligonales y apuntados. La puerta, modelada con planos oblicuos, los caminos y las escaleras se encuentran en una posición levemente desviada con respecto al eje marcado por el volumen central de la villa, de modo que la posición respectiva de unos respecto a otros se ve exagerada o desplazada por efecto de la perspectiva en cuanto nos movemos en torno al edificio.

Como en la Casa de la Virgen Negra, la villa de Chochol asume formas tradicionales: el *tipo* característico de la villa, con un formato de tres plantas, cuerpo saliente en el centro a lo largo de dos pisos y una especie de ático aparentemente más estrecho. Pero el modelado del volumen, como en la calle Neklanova, difumina la masa en juegos oblicuos de planos nítidos, y el ático sólo parece más estrecho porque los machones intermedios están coronados por un juego diamantino de triángulos que enlazan los elementos verticales con los horizontales, con lo que tapan parte de las ventanas. Éstas son amplias y cuadrangulares, y proporcionan a la fachada una suerte de regularidad geométrica acelerada y desarrollada en el cuerpo central saliente, en el que los pliegues son más pronunciados y las ventanas (y puertas) más estrechas. Dos logias laterales comunican la villa con los edificios contiguos, y actúan así como telón de fondo hasta la altura del primer piso. La fachada trasera –que da a una calle corriente– es un ejercicio de cubismo urbano igual de sorprendente: desnudo, blanco, con su cornisa oblicua muy destacada, su cuerpo central desnivelado con respecto a los laterales (las ventanas no están alineadas) y los característicos pliegues abocinados. Por otro lado, puesto que los dos edificios contiguos son obras coetáneas de otros dos arquitectos relacionados con el Cubismo Checo (Otakar Novotný, aún en su etapa racionalista, y Emil Králíček, en una abigarrada mezcla de clasicismo, cubismo y estilo Secession), la vista de conjunto permite evaluar contrastadamente el vanguardismo exhibido por Chochol.

La otra obra de Chochol en la misma zona, el edificio de viviendas V Bayeru (1913), se halla directamente bajo la antigua ciudadela de Vyšehrad y, por tanto, en un emplazamiento de gran importancia histórica: de nuevo frente al río y en la entrada de la ciudad. Chochol redujo el bloque a una faja alargada de dos pisos y camufló las formas cubistas todo lo posible, subsumiéndolas en el diagrama de una villa tradicional, con cuerpos centrales (también en los laterales) con gabletes, tejados inclinados bien visibles en el frente, buhardillas y arcos poligonales. La imagen del edificio es la de una villa alargada y comprimida a la vez, concebida para verse a paso rápido desde la carretera, y para armonizar con el contexto histórico; sus elementos se encabalgan unos sobre otros, como nervios o músculos en tensión.

Los edificios más característicos de Chochol se realizaron todos en 1913, y éste es precisamente el año de la gran confluencia de-