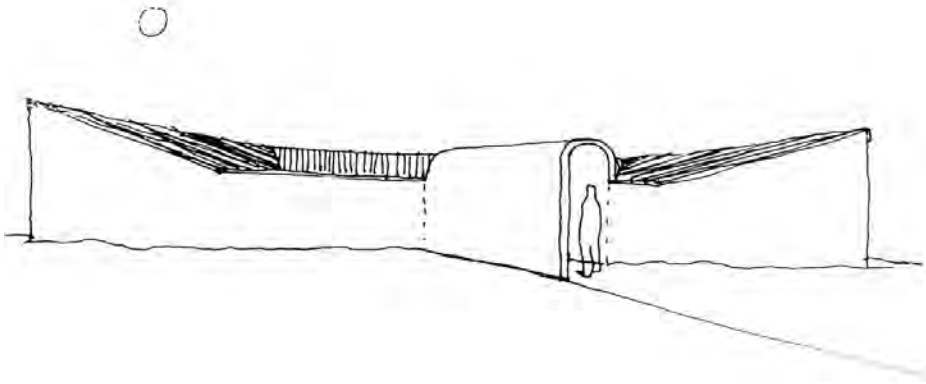


LA ARQUITECTURA VERNÁCULA A LA LUZ DE LA REVISIÓN DE LA ORTODOXIA DEL MOVIMIENTO MODERNO, SUS PREMISAS Y ANTECEDENTES

JESÚS DE LOS OJOS MORAL



Universidad de Valladolid

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA
Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

TESIS DOCTORAL:

LA ARQUITECTURA VERNÁCULA A LA LUZ DE LA REVISIÓN DE LA ORTODOXIA DEL MOVIMIENTO MODERNO, SUS PREMISAS Y ANTECEDENTES

Presentada por D. JESÚS DE LOS OJOS MORAL para optar
al grado de doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
DR. RAMÓN RODRÍGUEZ LLERA

Agradecimientos

A Ramón Rodríguez Llera, por su generosidad,
por su implicación,
por su intuición .

A mis compañeros del Departamento de Teoría de la Arquitectura y
Proyectos Arquitectónicos, por su comprensión.

A mi madre y mis hermanos, por su cariño,
por su presencia.

A Aída G. Pinillos, por su apoyo.

A Jairo Rodríguez, por su paciencia

A Alejandro Bocanegra y Manuel F. Catalina, por su energía.

A Víctor López Cotelo y Gabriel Gallegos por su sensibilidad,
por su forma de mirar.

Sin todos ellos este documento no sería lo que es. Tal vez ni siquiera sería.
Porque, en mayor o menor medida, lleva impregnada la esencia de todos.

Dibujo de portada: John Voelcker. Casa en Arkley, Staplehurst. Inglaterra (1956).
Presentada al CIAM X . Otterlo 1959.

INTRODUCCIÓN

Vernáculo y moderno en la cultura arquitectónica contemporánea 13
Bernard Rudofsky *versus* Kenneth Frampton

Planteamiento 21

Argumentación 25

I. LO VERNÁCULO EN LA ARQUITECTURA INGLESA DEL SIGLO XIX

La humanización de la cabaña primitiva 51
John Wood

***Cottage* y naturaleza** 69
John Nash

El *cottage* como modelo de idoneidad 77
John Claudius Loudon

Verdad y belleza en la construcción 87
Augustus Pugin

Arquitectura y lugar 93
John Ruskin

La reivindicación de lo anónimo 100
William Morris

La fascinación por lo imperfecto 110
Philip Webb

II. VALORES VERNÁCULOS EN EL ARTS&CRAFTS

El entorno mimetizado 135
George Devey

Camino a la desornamentación 141
Edward Godwin

Austeridad y renuncia. La vuelta a los valores rurales 157
C.F.A. Voysey

El *hall* sajón como modelo espacial 185
M.H.Baillie Scott

La esencialización de las formas vernáculas 193
Charles R. Mackintosh

Objetividad y utilidad. El carácter de la tierra 207
William Lethaby

Retorno a la vida en la naturaleza 219
El grupo de los Costwolds

III. VERNÁCULO E IDENTIDAD EN LA ARQUITECTURA ALEMANA

La definición del *Heimat* alemán. Identidad y pertenencia 247
J.G. Herder, J.V. Goethe y J.C. Dahl

Gottfried Semper y *Der Stil*: la codificación de lo vernáculo 256

Semper y la tectónica. Evolución de la cabaña 265

Semper y el ideal vernáculo: Villa Garbald 273

La granja como arquetipo del *Heimat* alemán 279

***Heimat* y patria** 287
Paul Schultze-Naumburg

La definición del tipo vernáculo 295
Hermann Muthesius

El mito romántico del héroe campesino 315
Carl Larsson y Heinrich Vogeler

Vernáculo y *genius loci* 331
Theodor Fischer

La forma artística de la casa del trabajador 342
Karl Ernst Osthaus

El sueño de la ciudad orgánica 351
Richard Riemerschmid en Hellerau

Lo vernáculo monumentalizado 363
Heinrich Tessenow en Hellerau

IV. EXPRESIONISMO, *SACHLICHKEIT* Y PERVIVENCIAS VERNÁCULAS EN LA ARQUITECTURA DE ENTREGUERRAS

Dualidad artista / artesano en la Primera Posguerra 373

La transcendencia de lo cotidiano y la vivienda del artesano 381
Heinrich Tessenow

El clasicismo vernáculo nórdico 403
Erik Gunnar Asplund, Kay Fisker y Alvar Aalto

El ideal primitivista en el Expresionismo 433
Die Brücke y *Der Blaue Reiter*

Expresión de la estructura 449
Hans Poelzig y Bruno Taut

Expresión del material 471
Erich Mendelsohn

Expresión funcional 483
Hugo Häring

V. LOS MAESTROS DEL MOVIMIENTO MODERNO Y SU CALLADA RELACIÓN CON LO VERNÁCULO

Raíces expresionistas en la Bauhaus de Weimar 505

La casa Sommerfeld y la estandarización de lo vernáculo 521
Walter Gropius y Ernst May

Moderno *versus* vernáculo 547
la Neues Bauen

La esencia tectónica de lo primitivo 559
Mies van der Rohe

La arquitectura vernácula japonesa, paradigma de la Nueva Arquitectura Internacional 575
Tetsuro Yoshida

La universalización de lo vernáculo 587
Bruno Taut en Japón y Turquía

Hacia una arquitectura humanizada 603
Adolf Loos, Alvar Aalto y Marcel Breuer

La hibridación de lo vernáculo y lo moderno 613
Le Corbusier

VI. CONCLUSIONES
669

VII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA
695

Introducción

Vernáculo y moderno
en la cultura arquitectónica contemporánea
Bernard Rudofsky *versus* Kenneth Frampton

Planteamiento

Argumentación

"La belleza de esta arquitectura ha sido considerada durante mucho tiempo accidental, pero en la actualidad estamos en condiciones de reconocerla como el resultado de un sentido especial del gusto en el manejo de problemas prácticos. Las formas de las casas, algunas veces transmitidas a través de varias generaciones, aparecen como eternamente válidas, al igual que las formas de sus herramientas. Sobre todo es lo "humano" de esta arquitectura, lo que en adelante debiera inspirarnos alguna respuesta".[1]

Vernáculo y moderno en la cultura arquitectónica contemporánea

Bernard Rudofsky *versus* Kenneth Frampton

Arquitectura sin arquitectos (*Architecture without architects*), todo un sugerente y exitoso eslogan con el que se inauguró en noviembre de 1964 la controvertida e influyente exposición organizada por el arquitecto y escritor Bernard Rudofsky (1905-1988), en la que se mostraba, a través de más de doscientas reproducciones fotográficas en blanco y negro, una seductora colección de imágenes de primitivos asentamientos humanos, además de arquitecturas rurales anónimas y estructuras preindustriales, recopiladas en su mayor parte por el propio autor durante sus viajes por diferentes lugares del planeta.[2] La idea de compilar, estudiar y organizar una muestra sobre la desconocida (y, en consecuencia, desconsiderada) arquitectura vernácula mundial bullía en la mente de Bernard Rudofsky desde los años cuarenta, pero no fue hasta 1963, año en que le fue concedida una beca de la Fundación Simon Guggenheim para estudiar la arquitectura *"sin forma y sin clasificación"*,[3] cuando pudo llevar a la práctica sus propósitos. Rudofsky aprovecharía la oportunidad de exponer los resultados de su investigación en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), para "*lanzar un*

---

[1] RUDOFSKY, Bernard: *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture.* New York: Museum of Modern Art, 1964. p.5

[2] Bernard Rudofsky dedicó su vida a viajar. Antes de abandonar Europa en 1930, huyendo del régimen nazi, Rudofsky, nacido en Moravia, había trabajado como arquitecto en Alemania, Italia y en una docena más de países. Entre 1931 y 1941 se estableció en Brasil, para posteriormente emigrar a Estados Unidos. Su vida nómada influyó decisivamente en su forma de apreciar la complejidad de las diferentes culturas con las que se fue encontrando. Sus viajes respondían a la curiosidad y al deseo de experimentar la inmersión en diferentes sistemas de vida más que a un afán de conocimiento racional: "*He aprendido mucho de los viajes (...) El conocimiento de otros países y ciudades, se convirtió en un hábito para mí. Cada año, a finales de junio yo partía hacia el sur y no regresaba antes de los últimos días de octubre (...) Debo mencionar el tema de mis viajes en busca de las raíces de la arquitectura porque no sólo determinaron mi visión de la arquitectura doméstica, sino que también hicieron de mi un nómada*". RUDOFSKY, Bernard: "Rudofsky, conferencia en la IDCA, Aspen, 1980". En: BOCCO GUARNERI, Andrea (ed.). *Bernard Rudofsky: A Humane Designer.* Nueva York: Springer Wien, 2003. pp. 226-230.
En relación a la influencia de los viajes en la obra de Rudofsky, véase, COMO, Alessandra; Rosemary Dowden: "The Collector of Images: Bernard Rudofsky's Interpretation of Modernism through the Vernacular". En: CHENG,R.; TRIPENY,P. J.(eds.). *Design Ethos Now.* Washington: ACSA, 2006. pp. 100-108

[3] RUDOFSKY, Bernard: *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture.* Op. Cit., Prefacio.

polémico y cuidadosamente elaborado ataque sobre la situación de la arquitectura moderna".[4]

Lo subversivo del planteamiento de Rudosfsky radicaba en haber conseguido aquilatar una visión crítica de la férrea ortodoxia formalista del Movimiento Moderno basándose en la recuperación de valores ancestrales inherentes a las arquitecturas vernáculas, ello en un momento de fe ciega en el progreso tecnológico y en un lugar, el MoMA de Nueva York, que treinta años antes había respaldado oficialmente al que desde entonces sería reconocido como *Estilo Internacional.* Por su parte, la muestra de Rudofsky ofrecía una alternativa que, basada en los ejemplos de sociedades orgánicas preindustriales, venía a conectar con la nueva cultura refutadora del tecno optimismo de los años sesenta, una entrega y confianza en la tecnología ensombrecida por la perspectiva de catástrofes ecológicas y guerras nucleares. La exposición del MoMA supuso uno de los mayores éxitos en la historia del Museo y durante los siguientes doce años circuló por todo el mundo, siendo exhibida en más de ochenta ciudades diferentes.

En el prefacio del catálogo homónimo de la exposición, el autor declaraba que su objetivo era intentar *"romper nuestros estrechos conceptos acerca del arte de la edificación, introduciendo al lector en un mundo no familiar de arquitectura sin genealogía*".[5] Ante la falta de un nombre genérico con el que denominar a las construcciones *sin pedigrí,* Rudofsky proponía cinco términos -vernáculo, anónimo, espontáneo, indígena y rural- mediante los cuales pasaba a concretar, a lo largo del texto introductorio, una serie de argumentos con los que hacer frente a la homogeneización y pérdida de densidad cultural de la arquitectura en las sociedades modernas más avanzadas. Para Rudofsky, por el contrario, lo vernáculo representaba la primera fase de la historia de la arquitectura, el momento auroral en el que los arquetipos se mostraban todavía visibles y no habían sido sometidos a ningún proceso de normalización artística, por lo que resultaba imposible juzgarlos mediante criterios académicos convencionales: "*Lo vernáculo es más que un estilo; es un código de buenas maneras que no tiene paralelo en el mundo urbanizado (...) es el fruto de un genio inconsciente, libre de la histeria de los planificadores*".[6]

El carácter anónimo de este tipo de arquitecturas era reivindicado por Rudofsky ya desde el título mismo de la exposición, responsabilizando a la figura tradicional del arquitecto de obviar, incluso desconocer, la problemática realidad del hombre contemporáneo, dedicándose "*a sus negocios y al logro de sus prestigios*", mientras que el constructor anónimo, poseedor de una lógica innata para resolver los problemas prácticos, comprendía mejor las limitaciones de la arquitectura y de la naturaleza gracias a una sabiduría instintiva transmitida a lo largo de generaciones: "*Al enfatizar los papeles desempeñados por los arquitectos y sus modelos, el historiador ha*

---

[4] SCOTT, Felicity: "Bernard Rudofsky, Allegories of nomadism and dwelling". En: . *Anxioux modernisms :experimentation in postwar architectural culture.* pp. 215-237 y p.216

[5] RUDOFSKY, Bernard: *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture.* Op. Cit., Prefacio

[6] RUDOFSKY, Bernard: *The prodigious builders : notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. p.235. Citado en, BOCCO GUARNERI, Andrea: "Bernard Rudofsky and the sublimation of the vernacular". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo(eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* London: Rouletge, 2010. pp. 230-249 p.246

oscurecido los talentos y realizaciones de los constructores anónimos, hombres cuyos conceptos pueden rayar alguna vez en la utopía, pero cuyas estéticas se acercan a lo sublime".[7]

Frente a la superposición de lecturas y códigos ideológicos en la arquitectura moderna, Rudofsky anteponía la espontaneidad e ingenuidad de las imaginativas y funcionales construcciones primitivas, capaces de adaptarse de manera natural a la climatología y a la topografía. Muestra de ello eran las numerosas imágenes aéreas con las que el autor documentaba diferentes tipos de asentamientos realizados en condiciones naturales extremas, como las ciudades subterráneas de la provincia china de Honnan, las cuevas trogloditas del valle de Anapo, en Sicilia, o pueblos como Positano y Mojácar, erigidos de manera orgánica sobre las colinas características del paisaje mediterráneo. La compleja orografía de estas poblaciones respondía, según los planteamientos de Rudofsky, a la necesidad de seguridad, pero, sobre todo, a la voluntad de delimitar los márgenes físicos y espirituales de las comunidades: "*La palabra urbanidad tiene su origen en estos hechos y la 'urbs' latina, significa ciudad amurallada".*[8]

En comparación, el crecimiento a modo de "*eczema*" de las ciudades modernas, fundadas sobre territorios llanos sin accidentes particulares, anulaba por completo la urbanidad, perdiéndose el sentido de protección comunal que poseían las ciudades aludidas por Rudofsky, que apreciaba en estos antiguos asentamientos el valor del factor humano que la arquitectura del siglo XX había olvidado, y aunque entendía que la humanización ínsita en lo vernáculo había detentado un papel importante en la configuración inicial de la modernidad, "*también reconoció que este aspecto había sido suprimido en la posterior codificación de lo moderno, para convertirse, según sus palabras, 'al estrecho mundo de la arquitectura oficial y comercial'*".[9]

El crítico inglés de arquitectura Reyner Banham, en la reseña sobre *Arquitectura sin arquitectos* publicada en la revista *New Society* en el número de septiembre de 1965 bajo el título *Nobly Savage Non-Architects* (Noble, Salvaje, Sin Arquitectos), refería que la fascinación por la espontaneidad de las formas urbanas primitivas como ejemplo de crecimiento orgánico cara al desarrollo de las nuevas ciudades europeas había reaparecido en los años cincuenta entre el grupo de jóvenes arquitectos vinculados al *Team X*, sugiriendo que la exposición de Rudofsky representaba la culminación de dicho movimiento. Pero Reyner Banham olvidaba mencionar en el breve ensayo citado que las referencias a las formas simples y abstractas de las arquitecturas vernáculas del Mediterráneo se encontraban ya presentes en las obras de principio de siglo de Adolf Loos o Josef Hoffmann, y que, a finales de los años veinte, las imágenes de Capri o Mikonos habían seducido a muchos de los arquitectos de la primera generación del Movimiento Moderno, como Erich Mendelsohn, Josep Lluis Sert o Le Corbusier.

En la década de los años cincuenta, la conciencia de la relación entre vernáculo y moderno se hizo más patente a la luz de las investigaciones antropológicas contemporáneas. En este sentido, los jóvenes arquitectos modernos llegaron a

---

[7] RUDOFSKY, Bernard: *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture.* Op. Cit., p.5

[8] *Ibid.* p.7

[9] SCOTT, Felicity: "Bernard Rudofsky, Allegories of nomadism and dwelling". Op. Cit., 216

anteponer las referencias primitivas a las clásicas, buscando en la arquitectura vernácula de todo el mundo modelos en los que basar y justificar "culturalmente" su propio trabajo, "*arraigándolos en una nueva dimensión antropológica capaz de compensar el universalismo genérico del racionalismo moderno"*.[10] Los primeros textos que habían puesto en evidencia esta actitud positiva hacia la "arquitectura antropológica", anteriores incluso al de Rudofsky, habían sido *Native genius in anonimous architecture*, de Sibyl Moholy-Nagy (1957),[11] y el ensayo de Aldo van Eyck *The architecture of Dogon* (1961).[12] Este último, escrito tras el viaje que el arquitecto holandés realizara a Mali, le sirvió también para argumentar su propuesta *Otterlo Circles,* presentada en el último congreso de los CIAM, celebrado en 1959. En dicha oportunidad Van Eyck formuló, mediante un sincrético diagrama, un método proyectual que englobaba tradición moderna, arquitectura clásica y construcciones vernáculas o espontáneas.[13]

En los años posteriores a la celebración de la exposición *Arquitectura sin arquitectos* se publicaron numerosos estudios caracterizados por un acercamiento metodológico a las construcciones vernáculas más científico que el empleado por Bernard Rudofsky, entre los que cabría destacar *Shelter and society* (Paul Oliver, 1969) y *Primitive architecture* (Enrico Guidoni, 1978).[14] Pero a pesar de su menor rigor científico y académico, la propuesta de Rudofsky fue capaz de captar el interés de una nueva generación de arquitectos a los que proporcionaba argumentos cara a la ampliación de los temas de investigación arquitectónica, en materias como el medio ambiente, la auto construcción o las arquitecturas colectivas y comunales. Como afirma Andrea Bocco Guarneri, "*después de 'Arquitectura sin Arquitectos', se hizo cada vez más difícil restringir la arquitectura al producto de los profesionales (arquitectos de 'pedigrí', como Rudofsky escribió en el subtítulo del libro), y dedicar la historia de la arquitectura exclusivamente a aquellos edificios construidos por los protagonistas de la historia oficial*". [15]

El carácter ciertamente dogmático de las propuestas vertidas en *Arquitectura sin arquitectos* conectaba bien con las posiciones revisionistas hacia la arquitectura moderna, y en especial hacia el Estilo Internacional, adoptadas por la crítica a mediados de los años sesenta. Rudofsky pasaría a convertirse de manera inesperada en los años posteriores a la exposición del MoMA en uno de los héroes de la lucha contra el Movimiento Moderno, junto con Robert Venturi y Aldo Rossi. Sin embargo, una de las mayores críticas contra el poder homogeneizador y universalizante de la "arquitectura internacionalista" patrocinada por el MoMA en la famosa exposición

---

[10] SABATINO, Michelangelo: : "Remoteness and presentness: the primitive in modern architecture", *Perspecta*, n. 43, 2010, pp. 139-144. p.139

[11] MOHOLY-NAGY, Sibyl: *Native genius in anonymous architecture.* New York: Horizon Press, 1957. Véase igualmente, HEYNEN, Hilde: : "Anonymous architecture as counter image: Sibyl Moholy-Nagy´s perspective on american vernacular", *Journal of architecture*, n. 13/4, agosto 2008, pp. 469-471.

[12] VAN EYCK, Aldo: : "The architecture of Dogon", *Dutch Forum*, n. 115, septiembre 1961, pp. 116-122. En relación a este tema, véase STRAUVEN, Francis: : "Aldo van Eyck : architettura moderna e cultura Dogon: Modern architecture and Dogon culture.", *Lotus international.*, 2002, pp. 120-131.

[13] AVERMAETE, Tom: "CIAM, Team X, and the rediscovery of African settlements: between Dogon and Bidonville". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* Routledge ed. Londres: 2010. pp. 250-264.

[14] Entre las numerosas publicaciones dedicadas a analizar la arquitectura vernácula durante los años sesenta, sobresalen las de RAINER, Roland: *Anonymes Bauen : Nordburgenland.* Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1961; ABRAHAM, Raimund; DAPRA, Josef: *Elementare Architektur.* Salzburg: Rezidenz Verlag, 1968; GOLDFINGER, Myron: *Villages in the sun: Mediterranean community architecture.* New York: Praeger, 1969.

[15] BOCCO GUARNERI, Andrea: *Bernard Rudofsky and the sublimation of the vernacular.* Op. Cit., 248

organizada por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock en 1932, partió del artículo que en 1947 escribiera el sociólogo e historiador americano Lewis Mumford en su columna *Sky Line,* del periódico *New Yorker,* basándose en alguna de las ideas publicadas anteriormente en su libro *The South in Architecture* (El sur en la arquitectura, 1941), obra en la que perfilaba el concepto de *regionalismo* que ya subyacía en algunos de sus textos anteriores:[16] "*Pasan generaciones antes de lograr un producto regional. Lo mismo sucede con las formas arquitectónicas. Sólo estamos empezando a conocer lo suficiente acerca de nosotros mismos y de nuestro entorno para crear una arquitectura regional. El regionalismo no es una cuestión de usar un material local, o de copiar alguna forma sencilla de construcción que ya utilizaron nuestros antepasados, a falta de algo mejor, uno o dos siglos atrás. Las formas regionales son aquellas que se acercan a las condiciones de vida real y que tienen más éxito en hacer sentir a las personas como en casa dentro de su entorno: no se limitan a utilizar el lugar, sino que reflejan las condiciones propias de la cultura en esa región".*[17]

Pero sin lugar a dudas, y a tenor de las críticas que autores como Sigfried Giedion o Henry-Russell Hitchcock vertieron sobre Mumford, al que acusaron de mantener una posición reaccionaria frente al progreso,[18] el planteamiento del artículo conseguía desequilibrar el "status quo" del sistema arquitectónico imperante en la medida que proponía una alternativa regionalista al imperante Estilo Internacional, fundamentándola en un "*modo humano y autóctono de modernidad; en la libre expresión de la tierra, el clima y la forma de vida del lugar*". [19] Para Mumford, dichas características se encontraban presentes en la arquitectura "*surgida de la tierra*", promovida por el grupo de arquitectos establecidos en la región de la bahía de San Francisco, configuradores del estilo denominado *Second Bay Region Style*, representado en especial por William Wurster (1895-1973), quien había conseguido reinterpretar la sencilla arquitectura indígena del sur de California a través de una serie de icónicas viviendas de marcado ascendente moderno, pero a su vez integradas en el lugar gracias a un profundo entendimiento de las tradiciones constructivas vernáculas.

El *regionalismo* aquilatado por Lewis Mumford, planteado no tanto como una teoría, sino como una actitud o una estrategia, simbolizaba la resistencia frente a las estructuras hegemónicas globalizantes que trataban de imponerse sobre la identidad local de la arquitectura que, fundamentada en parámetros modernos como la funcionalidad y la economía de medios, se vinculaba al mismo tiempo con las tradiciones del lugar. Pero el proceso no se limitaba únicamente a la recuperación de las formas y técnicas autóctonas de una determinada región, lo que el arquitecto Harwell Hamilton Harris definiría como *regionalismo de restricción*, sino que suponía

---

16 MUMFORD, Lewis: *Sticks and stones, a study of American architecture and civilization.* New York: Boni and Liveright, 1924; MUMFORD, Lewis: *Technics and civilization.* New York: Harcourt, Brace and Co., 1934.

17 MUMFORD, Lewis: *The South in architecture: The Dancy lectures, Alabama college, 1941,* New York: Harcourt, Brace and Co., 1941.

18 "*(...) después de la guerra, en los siguientes cinco años se dio una incesante campaña anti-regionalista por parte del MoMA y de los arquitectos de la Costa Este americana bajo el dominio de los CIAM. Primero tomó forma en el libro 'Espacio, Tiempo y Arquitectura' del profesor de Harvard Sigfried Giedion, que llegó hasta el punto de renunciar a cualquier reseña del regionalismo en su primera edición, omitiendo cualquier mención de uno de los principales arquitectos de Europa, Alvar Aalto, porque era regionalista*". LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander: *Critical regionalism : architecture and identity in a globalized world.* Múnich: Prestel, 2003. p.27

19 MUMFORD, Lewis: "The Sky Line: status quo. *The New YorKer (1947)*". En: CANIZARO,Vincent B.(ed.). *Architectural regionalism :collected writings on place, identity, modernity, and tradition.* Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007. pp. 288-292

el desarrollo de nuevas fórmulas y propuestas basadas en la hibridación de elementos vernáculos y modernos: "el *regionalismo de liberación consiste en la manifestación de una región que está en armonía con el pensamiento emergente de la época. Llamamos a esa manifestación 'regional' sólo porque aún no ha emergido en todas partes (...) una región puede desarrollar ideas. Una región puede aceptar ideas. La imaginación y la inteligencia son necesarias para ambas cosas".*[20]

A partir de las premisas de Lewis Mumford, los críticos Alexander Tzonis y Liliane Lefaivre acuñaron el concepto de *regionalismo crítico* en su artículo *The Grid and the Pathway* (La Cuadrícula y la Senda, 1981), tratando de delimitar el ambiguo significado de términos como vernáculo, local, regional o *Heimat*, vocablos que durante los dos siglos anteriores habían sido asociados *"con los movimientos de reforma y liberación",* como el Arts&Crafts o el *Deutscher Werkbund*, pero que al mismo tiempo habían demostrado poder convertirse en *"una poderosa herramienta de represión y chovinismo*",[21] caso del *Heimat* utilizado por el nacional socialismo para delimitar la pertenencia a una determinada raza o nación. Los condicionantes críticos con los que Tzonis y Lefaivre determinan este nuevo regionalismo previene "*contra los ingenuos intentos de revivir las hipotéticas formas de las desaparecidas arquitecturas locales"*, para lograr lo cual sugieren la formulación de una estrategia capaz de conciliar el carácter universal y abstracto de la arquitectura moderna y la identidad propia del lugar, bien a través de la incorporación de elementos locales no iconográficos, como la topografía o el clima, bien por medio de la recuperación de las técnicas constructivas, los materiales, la luz o el color característicos.[22]

Será finalmente Kenneth Frampton en su ensayo *Towards a Critical Regionalism* (1983) quien, a partir de la legitimación contemporánea de los elementos inmanentes a lo vernáculo universal -cultura, lugar, forma, topografía, contexto, tectónica- especifique y defina seis claves con las que poder diferenciar "*la evocación simplista del vernáculo sentimental (...) concebido como un atrasado retorno a las costumbres de la cultura popular",*[23] de aquellas arquitecturas regionales "*cuyo propósito primordial consistió en ser el reflejo y estar al servicio de las limitadas áreas en las que estaban radicadas*".[24]

En *Prospects for a Critical Regionalism* (1983), texto complementario al anteriormente citado, Frampton facilitaba una definición más ajustada del *Regionalismo Crítico*, señalando su carácter híbrido: "*El Regionalismo Crítico es una expresión dialéctica (que) conscientemente pretende deconstruir la modernidad universal en términos de valores e imágenes cultivadas localmente, al mismo tiempo que adultera estos*

---

[20] HARRIS, Harwell H.: "Regionalism and nationalism in architecture" (1ª. Ed. *Texas Quarterly*, 1958). En: CANIZARO,Vincent B. (ed.). *Architectural regionalism :collected writings on place, identity, modernity, and tradition.* Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007. pp. 56-66

[21] LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander: "The Grid and the Pathway: An introduction to the work of Dimitris and Susan Antonakakis", *Architecture in Greece*, n. 5, 1981 p. 164-178

[22] FRAMPTON, Kenneth: "Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia". En: BAUDRILLARD,Jean; FOSTER,Hal (eds.). *La posmodernidad.* Barcelona: Kairós, 2008. pp. 37-58 (1ª Ed.), FRAMPTON, Kenneth: "Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance". En: FOSTER,Hal(ed.). *The Anti-aesthetic : essays on postmodern culture.* Seattle: Bay Press, 1983b.

[23] FRAMPTON, Kenneth: : "Prospects for a Critical Regionalism", *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, vol. 20, 1983, pp. 147-162. p.149

[24] *Ibid.* p.148

elementos autóctonos con paradigmas procedentes de fuentes foráneas".[25] Como apoyo y justificación argumental, Frampton ilustraba sus hipótesis con una selección de obras de autores contemporáneos como Álvaro Siza, José Antonio Coderch, Dimitris Pikionis, Tadao Ando o Luis Barragán, todas ellas producidas de manera aleatoria durante los anteriores treinta años en culturas periféricas, aprovechándose de las "*fisuras culturales*" de una hipotética cultura central hegemónica. A pesar de las diferencias formales, el nexo común entre las obras y autores elegidos por Frampton residía en haberse mantenido fieles a la tradición moderna frente a las vacuas convenciones estilísticas del neo-historicismo imperante, y haber sido capaces al tiempo de crear una "*arquitectura del lugar en vez del espacio, y una manera de construir sensible a las vicisitudes del tiempo y el clima*".[26]

En un ulterior ensayo sobre el regionalismo, titulado *Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic* (1987), [27] Kenneth Frampton analizaba las dualidades generadas por la hibridación de las culturas locales y la civilización universal, para lo cual partía de la síntesis de elementos distintivos procedentes de ambas realidades, compendiándolos en una serie de pares dialécticos: información y experiencia, espacio y lugar, tipología y topografía, arquitectónico y escenográfico, artificial y natural, visual y táctil. A pesar de que, como se indica en la introducción del texto, se trataba de un *manifiesto especulativo*, resulta indudable que Frampton pretendía acotar los espacios que compartían la arraigadas tradiciones locales y los sistemas racionales de la modernidad, con la pretensión última de resolver la paradoja planteada en *Histoire et Vérité* (Historia y verdad, 1955) por el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, autoridad citada por el autor en sus escritos, contradicción que se podría resolver respondiendo convincentemente a *"cómo llegar a ser moderno y regresar a las fuentes; cómo revivir una antigua tradición y tomar parte de la civilización universal*".[28]

---

[25] *Ibid.* p.149

[26] FRAMPTON, Kenneth: "Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic (1ª Ed. en *Center 3: New Regionalism,* 1987)". En: CANIZARO,Vincent B. (ed.). *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity, and tradition.* Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007. pp. 374-385 p.385

[27] En 1986 Kenneth Frampton dedicará al regionalismo crítico un capítulo de su libro FRAMPTON, Kenneth: *Modern architecture : a critical history.* London: Thames and Hudson, 1985. En orden cronológico se citan los principales textos que sobre regionalismo se han escrito desde el año 1985 hasta la actualidad: CURTIS, William: : "Towards an Autentic Regionalism", *MIMAR Architecture in Development,* n. 19, 1986, pp. 24-31; KELBAUGH, Douglas: "Towards an Architecture of Place", *Arcade,* n. Diciembre, 1986; VIGATO, Jean-Claude: *L'architecture régionaliste : France, 1890-1950.* Paris: Norma éd., 1994; COLQUHOUN, Alan: "The Concept of Regionalism". En: NALBANTOGLU,Gülsüm B.; WONG, Chong T.(eds.). *Postcolonial space(s).* New York: Princeton Architectural Press, 1997; ACHLEITNER, Friedrich: *Region, ein Konstrukt? : Regionalismus, eine Pleite?* Basel: Birkhäuser Verlag, 1997; FRAMPTON, Kenneth: "Critical regionalism revisited: reflections on the mediatory potential of built form". En: UMBACH,Maiken; HÜPPAUF,Bernd(eds.). *Vernacular modernism.* Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 193-197; FRAMPTON, Kenneth: : "Critical Regionalism Revisited: Provisional Thoughts on the Future of Urban Design", *Agglutinations*, n. 27, Octubre 2003; LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander: *Architecture of regionalism in the age of globalization :peaks and valleys in the flat world.* London ; New York : (xxk): Routledge, 2012; CANIZARO, Vincent B.: *Architectural regionalism :collected writings on place, identity, modernity, and tradition.* Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007.

[28] RICŒUR, Paul: *Histoire et Vérité.* Paris, Seuil, 1955, (2e éd. augmentée), 1964



Charles Sheeler. (1883-1965). *Bucks County Barn*. 1923. Acuarela.

Los interrogantes conclusivos de un tipo de pensamiento como el de Paul Ricoeur no sólo describen la predisposición y las ambiciones intelectuales de la generación de los arquitectos vinculados al regionalismo crítico de la última década del siglo XX, sino que reflejan igualmente la constante dependencia que, desde sus orígenes, la modernidad había sostenido con lo vernáculo. Para los arquitectos modernos el uso de modelos vernáculos como mecanismo para validar sus propios planteamientos resultó apropiado, dado el carácter atemporal y anónimo de este tipo de construcciones, así como su desvinculación de la retórica ornamental de los estilos históricos del pasado. A lo largo de una extendida y compleja relación, iniciada a comienzos del siglo XIX, la arquitectura vernácula sería definida, en función de los distintos contextos culturales, como arcaica, rústica, natural, rural, premoderna, nativa, naif, indígena o campesina, pero detrás de cada una de dichas acepciones siempre subyació la idea de una arquitectura fundamentada en la sencillez, utilidad, objetividad, racionalidad y la profunda conexión con la naturaleza y la cultura del lugar donde se implantaba.

El arquitecto y crítico italiano Giusseppe Pagano, en el catálogo de la exposición *Architettura Rurale Italiana,* enmarcada en la *Triennale* de Milán de 1936, equiparaba la moralidad del arquitecto moderno con los principios sobre los que se fundamentaban las honestas y austeras construcciones rurales. Para Pagano lo vernáculo constituía un "*inmenso diccionario de la lógica de la construcción del hombre, creador de formas abstractas y de fantasías plásticas explicada a través de sus vínculos evidentes con la tierra, con el clima, con la economía, con la técnica*", por lo que entendía que su estudio no sólo era útil, sino necesario *"para comprender aquellas relaciones entre causa y efecto que el estudio exclusivo de la arquitectura estilística nos ha hecho olvidar. La arquitectura rural representa la primera e inmediata victoria del hombre que extrae de la tierra su propio sustento".*[29]

En términos equivalentes se expresaba pocos años más tarde Le Corbusier cuando describía las construcciones vernáculas de las villas francesas y las ponía como ejemplo de adecuación a las necesidades del hombre contemporáneo: "*uno desearía detenerse ante cada casa antigua o reciente y penetrar en ella; sus soluciones arquitectónicas están llenas de vida inteligente, económica, constructiva, esforzada, sana (...) la materia prima de la arquitectura, es decir, el arte de construir. El concepto de verdad es pertinente aquí, una apreciación o función adecuada, de la jerarquía de éstas, de sus motivos y humildad, de su capacidad de servicio. Servir y no presumir: aquí se centra el problema contemporáneo".*[30]

A pesar de las numerosas evidencias y testimonios que desde el siglo XIX han mostrado los vínculos existentes entre los enunciados de la arquitectura moderna y las referencias a modelos vernáculos, dicha relación no ha sido objeto de estudios disciplinares rigurosos hasta tiempos relativamente recientes, debido principalmente a

[29] PAGANO, Giuseppe; I. GUARNIERO, Daniel: *Architettura rurale italiana.* Milano: U. Hoepli, 1936. p. 12-13
[30] LE CORBUSIER: *Sur les 4 routes. L´automobile, l´avion, le bateau, le chemin de fer.* París: Editions Denöel, 1970. (1ª Ed. Paris: Libr. Gallimard, 1941) p. 189

la falta de consideración que las arquitecturas anónimas tuvieron entre los principales críticos del Movimiento Moderno. Uno de los mentores de la modernidad y sus pioneros, Nikolaus Pevsner, en su libro *Outline of European Architecture* (1960), relegaba a la categoría de simples construcciones todas aquellas obras que no hubieran sido diseñadas con una determinada voluntad estética:" *prácticamente todo aquello que encierra un espacio de tamaño suficiente para permitir a una persona moverse en su interior es edificio: el término arquitectura sólo corresponde a los edificios proyectados con ánimo de resultar estéticos".*[31] Por su parte, Henry-Russell Hitchcock, aunque se refirió a las granjas y aldeas vernáculas como construcciones "*que muestran un dominio instintivo de los materiales que el profesional de la arquitectura es incapaz de igualar*",[32] no les dedicó mayor atención en su historia ilustrada de la arquitectura mundial (*World Architecture: an Illustrated History*, 1964). La siguiente generación de críticos e historiadores, aunque menos hostiles hacia las arquitecturas anónimas que Giedion, Hitchcock o Pevsner, consideraron la influencia de lo vernáculo en el desarrollo puntual de algunas obras modernas de arquitectos como Alvar Aalto o Le Corbusier,[33] sin entrar a valorar los procesos de transferencia ente ambas corrientes. Pero no será hasta el año 2010, fecha de la publicación de *Modern Architecture and the Mediterranean,* editada por Michelangelo Sabatino y Jean-François Lejeune, [34] cuando se plantee un exhaustivo análisis crítico sobre la repercusión que la arquitectura vernácula, en esta oportunidad la mediterránea, había tenido sobre la obra de autores relevantes dentro del elenco oficial de la modernidad ortodoxa, como Gunnard Asplund, Bruno Taut, Dimitris Pikionis o Le Corbusier, abriéndose de este modo el discurso para analizar con una visión amplia y coherente el fenómeno vernáculo en Europa, referido en especial al período comprendido entre principios de los años treinta y el noveno congreso de los CIAM, celebrado en 1951.

Pero probablemente la visión más sugerente del fenómeno vernáculo, gracias a la amplitud histórica y cultural de su planteamiento, se encuentre en el artículo publicado en 2012 por Peter Blundell Jones, titulado *Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture*,[35] en el que el crítico inglés formula una penetrante revisión historiográfica del Movimiento Moderno, analizando cómo, desde los tiempos del *revival* gótico, el influjo de lo vernáculo se encuentra presente en el Arts&Crafts inglés, en los movimientos romántico nacionalistas escandinavos y en las primeras corrientes regionalistas centroeuropeas. Lo interesante

---

31 PEVSNER, Nikolaus: *An outline of European architecture.* Baltimore: Penguin Books, 1960. Citada en, OLIVER, Paul; CORRAL, José: *Cobijo y sociedad.* Madrid: H. Blume, 1978. p.9

32 HITCHCOCK, Henry-Russell: *World architecture : an illustrated history.* London: Reprint Society, 1964. Citada en, OLIVER, Paul; CORRAL, José: *Cobijo y sociedad.* Op. Cit., p.11

33 Véase BANHAM, Reyner: *Age of the masters :a personal view of modern architecture.* New York: Harper & Row, 1962., FRAMPTON, Kenneth: *Modern architecture : a critical history;* CURTIS, William J. R.: *Modern architecture since 1900.* Londres: Phaidon, 1996; COLQUHOUN, Alan: *Modern Architecture.* Oxford (EN): Oxford University Press, 2002.

34 Se ha de reseñar también su obra sobre la influencia de la arquitectura vernácula en Italia, *Pride in Modesty* (2010), por la rigurosa metodología y la abundante y novedosa documentación. Michelangelo Sabatino ha publicado igualmente numerosos artículos acerca la tradición vernácula italiana y en especial sobre la figura de Giuseppe Pagano.

LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo: *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* London: Rouletge, 2010; SABATINO, Michelangelo; FORSTER, Kurt W.: *Pride in modesty :modernist architecture and the vernacular tradition in Italy.* Toronto: University of Toronto Press, 2010; SABATINO, Michelangelo: "The primitive in modern architecture and urbanism: introduction", *Journal of architecture*, n. 4, vol. 13, 2008, pp. 355-364.

35 BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT,Timothy; HOPKIN, David (eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century.* Leiden: Brill, 2012. pp. 69-97

de la argumentación de Peter Blundell Jones radica en que, al introducir nuevos parámetros en el entendimiento de la "*otra*" modernidad, como la relación con el contexto local, la sinceridad de los materiales o el vínculo con el lugar y el paisaje, consigue volver a situar en el discurso "oficial" de la arquitectura moderna a algunos autores que por su declarada afección por lo local habían sido apartados de la línea ortodoxa trazada con mano firme por Nikolaus Pevsner en *Pioneers of Modern Movement* (1936).[36] Es el caso de William Lethaby, de Lars Wahlman, de Theodor Fischer, de Hugo Häring, de Sigurd Lewerentz y Gunnar Asplund, autores cuyas obras no ocultan su explícita naturaleza dual a tenor de su relación con la cultura vernácula de los propios países y con la universalidad de los criterios modernos.

Prolongando en cierto modo la línea argumental expuesta por Blundell Jones en el referido artículo, la presente Tesis de Doctorado trata de establecer, definir, ilustrar y ahondar en las causas y razones por las que lo vernáculo, un concepto atemporal que aparece en la teoría arquitectónica como una categoría natural y no como un estilo, comienza a ser usufructuado como fuente de referencias válidas para la praxis arquitectónica durante los siglos XIX y XX. La idea inicial subyacente parte de un antiguo y fecundo interés personal por las arquitecturas regionalistas contemporáneas, concretamente por la obra de aquellos arquitectos estrechamente vinculados a los modelos vernáculos de cada uno de sus países, como Dimitris Pikionis, José Antonio Coderch, Reima Pietïla, Fernando Távora, Luis Barragán o Sigurd Lewerentz, en cuyas obras las tradiciones locales, profundamente imbricadas con el lugar y el paisaje, consiguen armonizarse de forma natural, e incluso poética, con las premisas funcionales y compositivas de la ortodoxia moderna. Para llegar a comprender la dimensión histórica del proceso evolutivo que posibilitó tan simbiótico maridaje, se ha recurrido al análisis tanto de las corrientes y movimientos arquitectónicos que conformaron la modernidad, como a los planteamientos teóricos, y en mayor medida aún, a las obras y proyectos de sus protagonistas. Al contrario de lo que planteaba Bernard Rudofsky en *Architecture without architects*, durante los dos últimos siglos muchos arquitectos han mantenido distintos grados de relación con las arquitecturas vernáculas, por lo que el estudio detenido de cada uno de ellos ha sido un procedimiento obligado de la investigación, sirviendo de pauta y guión al esquema narrativo del texto. Se ha recurrido y utilizado abundantes fuentes bibliográficas, en especial de origen anglosajón y alemán, utilizándose en muchas ocasiones párrafos traducidos expresamente por el autor con el fin de completar la narración del texto principal, o bien ampliar las notas a pié de página, entendiendo siempre con rigor y buena fe que la inclusión de determinadas referencias textuales originales contribuye a afianzar la argumentación pretendida.

La Tesis de Doctorado que se presenta establece como punto de partida de su discurso la reivindicación que el arquitecto John Wood Jr. hiciera de la arquitectura vernácula en 1781, cuando solicitaba para el *cottage* -la humilde y anónima cabaña, ajena a toda pretensión estilística- la misma consideración arquitectónica que le era otorgada al palacio (*A series of plans for cottages or habitations of the labourer, either in husbandry, or the mechanic arts, adapted as well to towns as to the country : engraved on thirty plates : to which is added an introduction, containing many useful observations on*

[36] PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius.* London: Faber & Faber, 1936.

this class of building, tending to the comfort of the poor and advantage of the builder : with calculations of expendes). Este planteamiento, que en cierto modo entronca con el pensamiento "ilustrado" del Abate Laugier, establecía que el origen de todos los tipos arquitectónicos domésticos, incluido el del más culto representado por el palacio, se hallaba implícito en la sencilla composición de la planta del simple *cottage*.

Al tiempo que la cabaña era reintroducida en el discurso oficial de la arquitectura gracias a los *pattern books* de John Wood, fue cristalizando en la cultura inglesa una nueva sensibilidad, positiva, hacia el carácter pintoresco de las antiguas arquitecturas vernáculas y las humildes construcciones de madera, las cuales se integraban de manera orgánica y natural en los paisajes diseñados por los arquitectos románticos. Coincidiendo con el final de las Guerras Napoleónicas, se reforzaría la búsqueda de la identidad nacional en Inglaterra y en la todavía desligada Alemania, culturas identitarias motivadas ambas por el afán de reivindicar una tradición propia frente al todopoderoso racionalismo francés y la tradición clásica italianizante, lo cual, a su vez, propiciaba que la arquitectura vernácula comenzara a ser entendida como la expresión del carácter específico de la tierra y de los pueblos que la habitaban. Frente a las impuestas arquitecturas foráneas, lo vernáculo conseguía recrear aquellos arquetipos atemporales que, como formas inalteradas de un idílico pasado, expresaban la pureza de la identidad local.

Las primeras manifestaciones de la positivización de lo vernáculo en la práctica arquitectónica afloraron de manera simultánea en Alemania e Inglaterra a principios del siglo XIX, pero el desarrollo posterior de los respectivos procesos, a pesar de su origen común, tendría características específicas en cada una de las dos culturas nacionales. En función de ello, nuestra investigación centrará su análisis en el ámbito arquitectónico europeo, poniendo especial énfasis en las principales líneas evolutivas, la británica y la germánica, que posteriormente confluirían dando lugar al Movimiento Moderno. Para afianzar determinados episodios del estudio, se ha atendido igualmente a la relación que los arquitectos de los países nórdicos mantuvieron con sus arquitecturas autóctonas, así como a la influencia que supuso para la modernidad europea "el descubrimiento" de la simplicidad de las tradiciones arquitectónicas japonesas. Por coherencia con el discurso narrativo, y por causa de la amplitud inabarcable del tema, se ha "dejado fuera" la corriente vernácula americana, representada y culminada por la figura de Frank Lloyd Wright, que buscó sus raíces en las anónimas arquitecturas de madera construidas por los primeros colonos. La influencia que la arquitectura doméstica wrightiana ejerció sobre la Escuela de Ámsterdam, en parte debida a la publicación de sus obras por Wasmuth en 1910, ha sido tratada en el apartado dedicado a Erich Mendelsohn y su relación con los arquitectos expresionistas holandeses.

Será por tanto el seguimiento de la doble genealogía determinante de los orígenes de la arquitectura moderna lo que defina la estructura de la presente investigación, organizada en tres bloques temáticos desglosados en cinco capítulo, centrados los primeros en la cultura tectónica inglesa y alemana, para dedicar los últimos a la pesquisa de las raíces vernáculas de las principales figuras del Movimiento Moderno.

En el bloque inicial, que engloba los dos primeros capítulos, se analiza la cualificación progresiva de lo vernáculo en Inglaterra desde que John Wood resaltara la importancia arquitectónica de los *cottages* a finales del siglo XVIII. Más adelante, John Nash fue uno de los primeros arquitectos en emplear elementos procedentes de las tradiciones locales en sus proyectos de viviendas rurales tratadas a la manera de sofisticadas cabañas (*Blaise Hamlet*, 1811). La utilización de diferentes sistemas constructivos en el mismo proyecto aportaba a sus construcciones una gran riqueza de texturas, consiguiendo mimetizarse de manera natural con el entorno. Mientras que Nash concebía el uso de los materiales de manera un tanto ornamental, siguiendo el ejemplo de los modelos pintorescos, John Claudius Loudon en su *An Encyclopedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture* (edición póstuma de 1846 que culminaba su extensa producción bibliográfica anterior), todo un amplio manual de construcción de *cottages*, articuló uno de los primeros discursos bien armado sobre el papel objetivo de la construcción, relegando el estilo a un papel secundario. Para ello acuñaría el término *idoneidad*, que aplicado al diseño de *cottages* venía a acotar las cualidades de uso, construcción, solidez y economía que éstos debían poseer. Por su parte, el influyente teórico defensor de las tradiciones arquitectónicas medievales y medievalizantes Augustus Welby Northmore Pugin asignó estos mismos valores a las construcciones góticas, recalcando que en los edificios medievales no existían características que no fueran necesarias por construcción, conveniencia u honestidad, además de alabar la gran adaptabilidad de los modelos góticos, capaces de asumir la variabilidad de la topografía y seguir creciendo de acuerdo a los posibles cambios del programa.

Pero el teórico y crítico que definió las características esenciales de la arquitectura vernácula fue John Ruskin, excursionista infatigable, por medio de las descripciones que hiciera de las diferentes arquitecturas locales descubiertas a lo largo de sus viajes por Suiza, Italia, Francia y el norte de Inglaterra. Su pasión por la naturaleza se tradujo en la elaboración de una teoría geográfico cultural sobre el entorno, en la que el *cottage* asumía el papel de construcción primigenia indisolublemente unida al lugar y a las tradiciones constructivas y culturales del territorio. Ruskin creía que las construcciones vernáculas, como producto de la naturaleza, eran capaces de evocar el carácter sublime del paisaje que las rodeaba y las virtudes de los campesinos que las habitaban.

El mismo entusiasmo por la arquitectura del lugar fue compartido por el también crítico y polifacético reformador social William Morris, que daría a conocer las grandes estructuras de granjas y graneros del sur de Inglaterra, valorándolas por el austero uso de materiales, el ingenio de sus estructuras y, sobre todo, la adaptación de los medios empleados a las necesidades de los moradores. Para Morris estas construcciones rurales reflejaban la creatividad y habilidad de los anónimos artesanos medievales en contraposición a los excesos del eclecticismo contemporáneo. Su definición de la arquitectura como *el arte de construir adecuadamente con materiales adecuados* fue el *leitmotiv* que guió la construcción de su famosa *Red House* (1859), proyectada por su íntimo amigo Philip Webb. Esta singular obra, que tanto Hermann Muthesius como posteriormente Nikolaus Pevsner identificarían como la génesis del Movimiento

Moderno, materializaba todas las virtudes de las arquitecturas vernáculas que se venían elogiando a lo largo del siglo XIX por parte de arquitectos y pensadores reformistas, desde John Wood hasta William Morris: sencillez, idoneidad estructural, constructiva y funcional, utilización de materiales y formas naturales en lugar de adaptaciones de las arquitecturas del pasado, diseño práctico y racional, desarrollo orgánico adaptado a las condiciones locales.

La *Red House* encarna el primer ejemplo "culto" de una arquitectura concebida a partir de la racionalidad constructiva y funcional, ajena a adscripciones estilísticas, evocadora y reivindicativa a través de la naturalidad de su construcción, la claridad de su funcionamiento, lo tosco de sus acabados exteriores, la humildad de los espacios interiores y la capacidad expresiva de su estructura, del lenguaje austero y sencillo de las construcciones anónimas rurales. Los postulados de William Morris y Philip Webb contribuyeron a afianzar una actitud reivindicativa por parte de la arquitectura doméstica inglesa del realismo, la desornamentación y el trabajo artesanal de los materiales, principios que constituyen la base del movimiento Arts&Crafts, al que estuvieron vinculados tantos gremios de artistas, artesanos y arquitectos ingleses de las últimas décadas del siglo XIX.

Los más modernos arquitectos decimonónicos, aquellos que se sentían ajenos al eclecticismo imperante, encontraron en lo vernáculo el aval necesario para definir opciones alternativas, bien fuera inspirándose en la simplicidad purista de volúmenes y texturas, bien a través del uso riguroso y objetivo de materiales y estructuras. C. F. Voysey, máximo exponente de la corriente purista, muestra en sus proyectos la voluntad de perfilar nítidamente los límites geométricos de las construcciones, reducidas en muchos casos a alargados prismas revestidos con un revoco grueso de cal, rematadas por grandes cubiertas uniformes de pizarra, ofreciendo una imagen familiar con la de las granjas y graneros que tanto fascinaban a William Morris.

La obra de Voysey nos plantea la importancia de la arquitectura vernácula, que no radica únicamente en ser una fuente de recursos constructivos ligados a un lugar, sino que, como ya había afirmado John Ruskin, permite evocar una serie de valores éticos y morales ligados a ella, como la austeridad, la concreción formal, la economía de medios o la funcionalidad. Estos estrictos planteamientos, de clara influencia rural, relativos a la honestidad e integridad que han de regir a la arquitectura doméstica, se hacen aún más patentes en el diseño de los interiores, donde prácticamente desaparece cualquier reminiscencia ornamental, suplida por la pureza y simplicidad de los acabados.

La misma tendencia hacia la desornamentación había sido planteada años antes por Edward Godwin en el proyecto de vivienda que diseñara para su amigo el pintor James Abbott McNeill Whistler, conocida como *White House* (1878), caracterizada por su sencilla fachada de ladrillo blanco. Ampliando significativamente el acervo de referencias, Godwin había encontrado en las imágenes de la arquitectura tradicional japonesa, que empezaban a ser publicadas y conocidas en la Inglaterra de la época, la inspiración para una nueva formulación compositiva con la que ofrecer alternativas a los recargados interiores victorianos, desarrollando un nuevo lenguaje constructivo y formal basado en la nitidez y amplitud de los espacios japoneses y en la austeridad de los materiales y acabados de la arquitectura vernácula.

El desarrollo de esta nueva espacialidad interior alcanzará su máxima expresión en la obra de Mackay Hugh Baillie Scott, que incorporó a su oferta arquitectónica dos considerandos que pueden ser considerados como un anticipo de la definición espacial de la modernidad: la disolución de los muros divisorios entre las diferentes salas y la introducción de la dimensión vertical gracias a la recuperación del *hall* de doble altura, de inspiración medieval. Baillie Scott propondrá en determinadas obras, como casas de campo y *cottages*, la desaparición de los revestimientos interiores, dejando a la vista la retícula estructural de madera, siguiendo de este modo las premisas de honestidad y austeridad que Voysey alababa en las construcciones rurales.

La exposición de la estructura evocadora de la atmósfera de penumbra y recogimiento de las granjas escocesas será también uno de los argumentos compositivos con que Charles Rennie Mackintosh diseñe algunos de los interiores de sus célebres viviendas, en particular la *Windyhill* y la *Hill House*. En ambas sofisticadas obras maestras de la arquitectura doméstica finisecular se alternan la planitud de los luminosos panelados blancos, decorados mediante ligeros detalles naturalistas de clara ascendencia estética japonesa, que encontramos en las habitaciones, con el ritmo y las sombras de los forjados de viguetas de madera y celosías teñidas de negro de los salones y vestíbulos. Este contraste es también patente en la composición exterior de ambas residencias, y así, mientras los recursos tradicionales son empleados en el diseño de las cubiertas, los miradores o las carpinterías, el tratamiento volumétrico del conjunto tiende a una abstracción, en gran medida deudora del purismo de Voysey, pero que, a su vez, tendrá en las pregnantes y redondeadas formas de las torres almenadas de los castillos y residencias escocesas su referencia más próxima y directa.

El segundo núcleo de arquitectos vinculados al Arts &Crafts no pretendió acrisolar un nuevo formalismo, sino que volvió la vista hacia las formas autóctonas ya establecidas con el fin de reutilizar las arraigadas tradiciones locales. Seguidores incondicionales de la obra de Philip Webb, extrayeron de la diversidad de materiales y sistemas constructivos de las arquitecturas vernáculas, y de una somera implicación con las nuevas tecnologías del acero y el hormigón, una constante fuente de experimentación arquitectónica. Mientras que Voysey y sus discípulos establecían una relación un tanto distante con el entorno, confiando en que sus edificios blancos y geométricos se integraran en el paisaje gracias a la simplicidad de sus trazados, el grupo de arquitectos vinculados a Webb, encabezado por William Lethaby, recuperó la organicidad de las plantas góticas como la mejor manera de adaptarse al entorno y de organizar las complejas relaciones funcionales. Lethaby, probablemente el arquitecto más adelantado del Arts&Crafts, consiguió incorporar el uso de la máquina en los procesos de diseño, muy lejos de los presupuestos teóricos de John Ruskin y William Morris, que seguían entendiendo el trabajo manual como la única alternativa del artesano contemporáneo. Como artista comprometido con su tiempo, motivado por una mentalidad de base eminentemente científica, sometido a la tensión dos realidades sociales tan dispares, Lethaby se sintió atraído por la capacidad de adaptación a las nuevas necesidades de las construcciones de la ingeniería, al mismo tiempo que hallaba valores similares en las funcionales construcciones vernáculas. En tal tesitura de cambio de paradigma arquitectónico acontecido en las primeras décadas del siglo XX, Lethaby creía que los modelos vernáculos, habida cuenta de su verificada objetividad científica, materializarían los nuevos tipos de la arquitectura doméstica, planteamiento que sería posteriormente retomado y desarrollado por el arquitecto alemán Hermann Muthesius.

La articulación del sistema de valores inspirados en lo vernáculo presente en la arquitectura del Arts&Crafts fue eminentemente práctica, cifrada en la construcción de numerosos edificios en el contexto de una coyuntura histórica de gran desarrollo económico y cultural. Pero la individualidad creativa de sus miembros y la conciencia de pertenecer a un movimiento en continua evolución imposibilitó la concreción de una teoría conjunta. Será el arquitecto alemán Hermann Muthesius quien asuma el reto y elabore en 1904 el primer documento unificado relativo a la arquitectura doméstica del Arts&Crafts, el ensayo titulado *Das Englische Haus.* Muthesius admiraba la manera con la que los arquitectos ingleses habían materializado toda una cultura artística en torno a la casa y lo doméstico, remitiendo a la arquitectura vernácula como génesis de la misma. En un texto publicado dos años antes, Muthesius había dejado afirmado que: "*La nueva arquitectura doméstica inglesa no era otra cosa que el rechazo al formalismo arquitectónico en favor de una forma sencilla, natural y razonable del edificio. No había nada nuevo en ese movimiento; todo había existido durante siglos en la arquitectura vernácula de las aldeas y en su paisaje rural. Uno podía encontrar en ellos todo lo que había deseado y anhelado: la adaptación a las necesidades y condiciones locales, la falta de pretensiones y la honestidad de los sentimientos, la máxima comodidad y confort en la distribución de las habitaciones, el color, un diseño atractivo y pictórico (pero también razonable), y la economía en la construcción. El nuevo edificio doméstico inglés se había desarrollado sobre esta base y producido resultados tan valiosos.*" .[37]

A diferencia de Inglaterra, en Alemania y en los países escandinavos la decantación de lo vernáculo en una arquitectura característicamente germánica o nórdica constituyó un largo proceso eminentemente teórico, de marcado perfil científico. Se atribuye al filósofo J. G. Herder, padre del romanticismo alemán, el asentamiento de la idea de la nación alemana asociada a una lengua, unas costumbres y unas tradiciones propias, determinadas por factores físicos y geográficos. El lugar aparece en dicha teoría como el principio determinante de la cultura de un pueblo, a partir del cual se generan las nociones de pertenencia e identidad, conceptos clave para comprender el sentido último del *Heimat* alemán como una expresión propia de lo vernáculo. La arquitectura fue, además, uno de los ingredientes fundamentales que los pensadores románticos utilizaron para fomentar el sentimiento de identidad nacional. Intelectuales ilustrados de la talla de Johann Wolfgang Goethe habían defendido que las construcciones góticas representaban los valores propios de las culturas del Norte, materializándose en ellas el deseo de arraigo con el lugar, la protección del hogar y la cercanía con la naturaleza.

El mayor rigor metodológico de J. J. Winckelmann, en particular el aplicado en su obra más divulgada, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Historia del Arte en la Antigüedad, 1764), se aplicó en los años posteriores a las Guerras Napoleónicas a la catalogación y posterior reconstrucción de numerosos edificios medievales destruidos durante la contienda. A partir de 1840 comenzaría una auténtica pugna entre los principales historiadores y arqueólogos alemanes por descubrir, y atribuirse, el "origen" de la auténtica arquitectura germana. Karl Schnaase fue el primero en referirlo a las grandes estructuras de las iglesias medievales de madera y a las salas de tronos de los primeros reyes nórdicos. Posteriormente, el arqueólogo Paul Lehfeldt, en base al estudio

[37] MUTHESIUS, Hermann: *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt.* Mülheim-Ruhr: Schimmelpfeng, 1902.

que en 1837 J. C. Dahl hiciera de las iglesias medievales que aún se erigían en Noruega, indicaría que las construcciones en madera de las antiguas tribus nórdicas erigidas en los siglos posteriores a la caída del Imperio Romano habían constituido el inicio de la auténtica arquitectura de los pueblos del Norte.

Pero, con toda probabilidad, los estudios que condicionaron en mayor medida el desarrollo posterior de la relación vernáculo-moderno en Alemania fueron los llevados a cabo por Gottfried Semper, destacando en particular sus obras *Die vier elemente der baukunst* (Los cuatro elementos de la arquitectura, 1851) y *Der Stil* (El Estilo, 1860). El afán de Semper por descubrir las leyes universales en las que se habían fundamentado los estilos clásicos le invitó a remontarse al estudio de la arquitectura de las primitivas civilizaciones, convencido como estaba de que la cultura arquitectónica helénica se había forjado sobre la base de anteriores tradiciones constructivas. A partir de las nuevas revelaciones de los arqueólogos y antropólogos alemanes, que situaban las primeras realizaciones cerámicas y textiles de la humanidad en el Neolítico, y la revelación de la existencia de trazas prearquitectónicas en la cabaña caribeña mostrada en la Exposición Universal de Londres de 1851, Semper concretó su propia teoría de la arquitectura, de naturaleza eminentemente empírica, basada fundamentalmente en el análisis de los procedimientos técnicos y constructivos utilizados por las diferentes civilizaciones a lo largo de la historia. En síntesis, codificó los cuatro elementos básicos que conformaban la cabaña primitiva en función de las habilidades técnicas que eran requeridas para su construcción. De esta manera, el hogar, primer signo del asentamiento humano, estaría relacionado con la cerámica y la metalurgia; la cubierta, con la carpintería; el montículo o terraplén, con la mampostería; el cerramiento, con las técnicas textiles basadas en el nudo, fundamento según Semper del arte tectónico, dada su posterior evolución hacia la junta y la articulación. En el capítulo de *Der Stil* dedicado a la tectónica, Semper avala la teoría del origen de la arquitectura germánica en las salas de los primeros caudillos nórdicos, basándolo él mismo en un análisis comparativo de sus sistemas estructurales y los de las iglesias noruegas, sugiriendo incluso que dichas estructuras se encontrarían presentes en las granjas sajonas del norte de Alemania y de Suiza, las cuales, al no haberse visto afectadas por el estilo gótico, representarían la herencia de las tradiciones constructivas primitivas.

La idealización de la granja como arquetipo depositario de la autenticidad germánica activó la catalogación de la arquitectura vernácula, siendo objeto, a partir de 1871, año de la unificación de Alemania, de un gran número de investigaciones enfocadas desde diferentes especialidades, como la geografía, la historia económica, la etnografía y el arte popular, tratando de aquilatar el origen de la casa alemana en cuanto símbolo representativo de la nueva nación, presupuesto que llevaba implícita la mitificación del campesinado, heredero de antiguas virtudes, sobre el que recaería la responsabilidad de refundar la nueva nación.

Coincidiendo con el periodo nacional romántico prevalente en los países del Norte de Europa y Alemania, la idealizada arquitectura rural será divulgada a través de los museos etnográficos al aire libre, en los cuales se recreaban antiguas aldeas rurales y los hábitos y costumbre de las granjas, respuesta pedagógica a la búsqueda de las raíces culturales e históricas con las que fijar lo más nítidamente posible la identidad nacional.

El afán de rescatar y conservar las culturas arquitectónicas primitivas y los paisajes vírgenes en los que habitualmente estaban implantadas favoreció la fundación de numerosos movimientos constituidos en pro de la reforma de la vida, *lebensreform,* en torno a los cuales los intelectuales del momento trataban de ofrecer alternativas a los caducos modos de vida urbanos, proponiendo la vuelta a los saludables modos de vida en el campo. En Escandinavia, artistas vinculados al nuevo romanticismo nacionalista como Carl Larsson, Anders Zorn y Akseli Gallen-Kallela, construyeron sus viviendas en el interior de los bosques, alejados de los condicionantes modernos, utilizando para ello técnicas y materiales vernáculos. Su visión de la casa como una obra de arte les llevó a diseñar también el mobiliario, los textiles, los utensilios domésticos y todo tipo de elementos decorativos elaborados siguiendo procesos estrictamente artesanales. El ejemplo pronto fue imitado por jóvenes arquitectos concienciados, como los suecos Lars Wahlman y Carl Westman, o los finlandeses Lars Sonck y Eliel Saarinen, que comenzaron también a diseñar viviendas evocadoras de las diferentes tradiciones regionales.

En Alemania se constituyeron colonias de artistas en zonas rurales próximas a sugerentes parajes naturales, como la aldea Worpswede, situada en una bella región pantanosa al norte de Bremen, elegida como residencia por pintores como Heinrich Vogeler y Paula Modersohn-Becker, por escritores tan reconocidos como Rainer Maria Rilke. Heinrich Vogeler, un concienciado activista en pro del retorno a la vida en el seno de la naturaleza, se implicó en las iniciativas locales, llegando a construir alojamientos para los campesinos plagadas de referencias vernáculas locales, como las cubiertas de paja y los muros de entramado de madera. Su preocupación por las condiciones de vida de los campesinos se tradujo en su participación en las actividades de la *Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft* (DGG, Sociedad Ciudad Jardín Alemana), en calidad de miembro de la cual viajó a Inglaterra en 1909 con objeto de conocer *in situ* las recientes experiencias urbanas, en concreto la primera ciudad jardín inglesa, sita en Letchworth, diseñada por los arquitectos Raymond Unwin y Barry Parker.

La *DGG,* fundada en 1902, promovía la revisión del sistema de vida urbano contemporáneo, asumiendo la existencia de diferentes enfoques sobre cómo afrontar la cuestión, desde los que propugnaban la reforma social a través del traslado a un entorno más natural de las viviendas de los trabajadores, hasta los que, imbuidos de presupuestos agraristas neorrománticos, apoyaban la formulación de modelos urbanos basados en la incorporación a los mismos de las bondades de los sistemas rurales, la alternativa que apoyaban Vogeler y Larsson. Pero la conceptualización teórica de la *DGG* no se basaba únicamente en las experiencias inglesas, ya que anteriormente en Alemania se habían llevado a cabo experiencias similares, como la colonia de artistas de Darmstadt o los asentamientos de trabajadores en torno a las fábricas de la compañía *Krupp,* en Essen.

En la formulación de las nuevas ciudades jardín alemanas tuvieron gran influencia las teorías y propuestas que el arquitecto austriaco Camilo Sitte había expuesto en su libro *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Construcción de ciudades según principios artísticos, 1889). Frente al urbanismo racionalista, Sitte proponía métodos proyectuales capaces de emular las cualidades visuales y espaciales de las antiguas calles y plazas constitutivas de las ciudades medievales, basando en parte la conformación del paisaje urbano contemporáneo en la

incorporación de los acontecimientos topográficos y la puesta en valor de las preexistencias vernáculas.

Uno de los máximos defensores del concepto de ciudad como organismo sería Theodor Fischer, que lo pudo llevar a la práctica en el plan regulador de Múnich-Schwabing, diseñado a partir de una disposición de calles serpenteantes, continuadoras de las trazas de caminos existentes, consiguiendo resolver de este modo la compleja estructura del barrio muniqués, en el que los edificios proyectados por Fischer se entienden desde la consideración contextual y la articulación volumétrica y visual que sus formas establecen con el entorno.

La reivindicación de las características latentes en la arquitectura vernácula del sur de Alemania, en especial su profundo compromiso con el espíritu del lugar, expuesto en el uso de materiales, en los acabados y colores de la región, en la búsqueda de indicios de lo que el edificio *quería ser* a través de un cuidadoso y sensible análisis del entorno, originó un "estilo" propio, basado en lo informal, lo irregular, lo asimétrico y lo expresivo. Theodor Fischer transmitiría las virtualidades de dicho estilo a sus pupilos de las Universidades de Múnich y Stuttgart, entre los que se encontraban algunos que posteriormente llegarían a ser líderes del expresionismo y organicismo alemanes, caso de Hugo Häring, Bruno Taut, Ernst May y Eric Mendelsohn.

Junto a la referida Sociedad Ciudad Jardín Alemana (DGG), una de las asociaciones que más influencia ejerció en la Alemania de finales del siglo XIX fue la *Heimatkunst,* movimiento artístico vinculado al *revival* de las artes populares y la cultura tradicional del campesinado. Sus miembros, deseosos de aquilatar una nueva cultura objetiva, capaz de adaptar las modernas construcciones industriales y agrarias al paisaje tradicional alemán, proponían el uso de los objetos artesanales y de la arquitectura vernácula como fuente de inspiración de la arquitectura y del diseño modernos. La idea de que a través del estudio de los procesos y formas artesanales de la tradición vernácula sería posible desarrollar prototipos y sistemas de producción ajustados a los procesos técnicos modernos será una de las soluciones que Hermann Muthesius proponga años más tarde en el *Deutscher Werkbund* con el fin de mejorar la producción industrial alemana.

Vinculada estrechamente a la *Heimatkunst*, se crearía en 1903 la *Bund für Heimatschutz* (Asociación para la Protección y Preservación de la Patria), cuyo objetivo principal se cifraba en la conservación de los paisajes y las poblaciones rurales alemanas ante la devastación provocada por la industrialización. Su órgano de propaganda era la revista *Kulturarbeiten,* editada por el arquitecto Paul Schultze Naumburg, en cuyas páginas, por medio del contraste de imágenes entre construcciones nuevas y vernáculas, se definía una línea argumental en la que la arquitectura poco funcional, o la muy ornamentada, además de peligrosas para el entorno, eran consideradas moralmente inadmisibles, mientras que lo bello era relacionado con lo correcto, lo útil y lo éticamente aceptable. Tratando de encontrar una respuesta que combinara tradición y tecnología, Schultze Naumburg propuso un nuevo estilo, denominado *Heimatstil,* cuyos fundamentos estéticos se basaban en el gusto *biedermeier,* una variante regional del neoclasicismo de finales del siglo XVIII caracterizada por la contención ornamental, la sencillez y la expresión de la funcionalidad a través de una contenida belleza.

Frente al retorno a un lenguaje tradicional adaptado de manera un tanto forzada a los requisitos tecnológicos, Hermann Muthesius, vinculado desde sus orígenes al *Deutscher Werkbund,* planteó que la nueva arquitectura alemana había de someterse a los mismos procesos de depuración que los objetos industriales, por lo que exploró modelos que se adecuaran a las normas del sentido práctico y a la objetividad del diseño. El movimiento *sachlichkeit,* concepto aunador de lo objetivo y lo práctico, fue entendido en el campo arquitectónico identificado con el realismo constructivo y la inclusión de valores funcionales, como la higiene o la salubridad. Ante la *arquitectura de estilo* (*stilarchitektur*) dominante en la cultura urbana, con sus gratuitos excesos formales, Muthesius ofertaba el *arte de construir* (*baukunst*), tal como era aplicado en las humildes construcciones vernáculas, edificios necesarios y sin pretensiones, base sobre la que Muthesius promovió el estudio y tipificación de la nueva vivienda alemana. Con tal fin estimuló, mediante la publicación de libros como *Das englische Haus* (La casa inglesa, 1904) y *Landhaus und Garten* (Casa de campo y jardín, 1907), una cultura de la casa a la manera de la desarrollada en Inglaterra, inspirada en el tipo de arquitectura vernácula doméstica, cuyas referencias se hallaban igualmente presentes en el agro alemán. A partir de dicho arquetipo vernáculo-funcional, Muthesius proyectó una gran variedad de viviendas destinadas a la élite industrial prusiana, en las que los diferentes espacios se adecuaban de manera funcional a las necesidades de orden técnico y práctico, como la orientación, las vistas o la iluminación, al tiempo que se empleaban en ellas los sistemas constructivos vernáculos con el fin de dotar de unidad y coherencia formal a todo el conjunto, que de este modo determinaba su arraigo cultural con el entorno natural.

La oportunidad de aplicar la producción en serie y la estandarización en cuanto procesos industriales trasvasados al desarrollo de la vivienda del trabajador se produjo en 1907, cuando Karl Schmidt, director de los *Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst* (Talleres Alemanes de Artesanía) tomó la decisión de instalar su nueva fábrica a Hellerau, en las inmediaciones de Dessau, y construir junto a ella las viviendas de los trabajadores. La proyetación de esta ciudad jardín estuvo a cargo de Richard Riemerschmid, que se basó en las ideas de Camillo Sitte y en los ejemplos de comunidades para trabajadores construidos por Theodor Fischer para diseñar en esta ocasión una comunidad orgánica en la que las hileras de viviendas se adaptaban al sinuoso trazado de las calles, configurando pintorescas plazas alrededor de los edificios comunales. Tipológicamente, las viviendas eran muy similares, por lo que para evitar caer en la monotonía habitual de las viviendas urbanas, Riemerschmid introdujo ligeras variaciones en las piezas de las esquinas, pasadizos y galerías salientes, trabajando sobre todo con las diferentes posibilidades expresivas de las cubiertas, a tenor de los modelos vernáculos de las granjas vecinas.

El planteamiento más novedoso en este capítulo de la arquitectura doméstica vino de la mano del entonces joven arquitecto Heinrich Tessenow. Sus diseños de viviendas para Hellerau (1908) soslayan el lenguaje regionalista de Riemerschmid, reinterpretan la simplicidad de los modelos vernáculos mediante las abstracción formal y la manipulación estereotómica de la forma pura, a la búsqueda de una protoforma capaz de evocar la idea ancestral de la casa que al mismo tiempo respondiera a las premisas modernas de objetividad, sencillez y economía de medios. La controversia generada por el proyecto de la Escuela de Danza de Hellerau (*Festspielhaus, 1911)*, al

que Tessenow aplicó idénticos principios de desnudez y esencialidad geométrica que el de las viviendas, pero a escala monumental, representó en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial el cambio de paradigma en la manera de entender e interpretar lo vernáculo por parte de la cultura tectónica alemana. La lectura narrativa e instrumental de los tradicionales sistemas constructivos que hicieran Muthesisus, Riemerschmid o Fischer, evolucionó hacia una aún mayor simplicidad, inspirada en la esencialización de las formas atávicas del cobijo, opción que se erigiría en la corriente principal de la (posterior) arquitectura de vanguardia en Alemania.

El deseo de cambio tras la Primera Guerra Mundial hacia una nueva sociedad más espiritual, contrapunto al materialismo implícito en la vorágine tecnológica e industrial de los años prebélicos, se plasmó en una arquitectura netamente revolucionaria, cuyos postulados tratarían de canalizarse a través del *Deutscher Werkbund*. Dos posiciones diametralmente opuestas se perfilaron entre los arquitectos y artistas alemanes del momento. Por un lado, la visión pragmática, defendida por Karl Scheffler, que proponía el resurgimiento de lo artesanal aprovechando el superávit de mano de obra y la falta de materias primas, creando para tal efecto un estado preindustrial. Por su parte, los más idealistas, amparados por Karl Ernst Osthaus, confiaban en la figura del artista como el líder capaz de guiar la revolución ética que restituyera el trabajo a su condición de actividad creativa. Hans Poelzig, que en 1919 sería nombrado presidente del *Deutscher Wekbund,* en su primer discurso pronunciado ante la asociación, trató de equilibrar ambas perspectivas antagónicas, aunque su vinculación con la corriente expresionista, encabezada por BrunoTaut, Walter Gropius y César Klein, quedó nítidamente reflejada en las conclusiones finales, en las que proponía que el arte y la artesanía debían ser los cimientos sobre los que construir el nuevo *Werkbund*, a lo que se añadía la adopción de los valores espirituales del arte más joven y la transformación de las escuelas de arte y arquitectura en talleres.

La Ley de Asentamientos en Zonas Rurales, promulgada por la República de Weimar en 1919, venía a facilitar a los habitantes de las empobrecidas ciudades el emigrar al campo y construir viviendas con huertos, lo que posibilitaría ciertos niveles de subsistencia. Dicha coyuntura fue estudiada por Heinrich Tessenow en su libro *Handwerk und Kleinstadt* (Trabajo Artesanal y Pequeña Ciudad, 1919), en el que reivindicaba la vivienda del artesano con espacio de taller, patio y huerto como condición indispensable para poder crear una sociedad más igualitaria. El artesano y su taller constituían el patrón a partir del cual Tessenow definía la escala que debía poseer la pequeña ciudad, asi como el grado de relación entre sus habitantes. Por ello, ambos factores serían clave para entender el carácter cercano y cotidiano que Tessenow imprimió a sus proyectos de viviendas, infundiéndoles, a través del estudio de lo necesario, un poder de evocación cuasi místico.

Las características implícitas en este tipo de viviendas -modestia, sensatez, objetividad y austeridad- habían sido ampliamente desarrolladas por Tessenow en los proyectos que venía realizando en el ámbito rural, recogidas en uno de sus primeros libros, el titulado *Der Wohnhausbau* (La Construcción de la Casa, 1909), en el que, además, explicitaba su filosofía sobre lo doméstico, apoyándose gráficamente en dibujos de interiores ficticios, capaces de evocar el estado de *calma elegante* anhelado por el arquitecto.

El dominio del lenguaje formal y poético de las arquitecturas vernáculas constituyó un factor clave en las propuestas de asentamientos agrícolas, como el que en 1920 Tessenow diseñó para Schleswig-Holstein. La materialidad vernácula del proyecto, acentuada por la cubierta de paja, solución tradicional y característica del norte de Alemania, armonizaba magistralmente con el sistema de proporciones clásicas gracias a la logia de pilares de la fachada y el gran testero triangular forrado con tablones de madera a modo de frontón. La combinación de la materialidad vernácula del lugar y la abstracción geométrica de los sistemas clásicos constituyó una de las primeras muestras del moderno clasicismo vernáculo europeo.

En los mismos años veinte se produjo una "confluencia estilística" entre el clasicismo vernáculo de Tessenow y la sensibilidad doricista con la que los arquitectos escandinavos caracterizaron sus proyectos entre 1915 y 1930. El interés de Tessenow por las tradiciones artesanales encajaba a la perfección con las tradiciones constructivas locales de los países nórdicos, en especial con la construcción en madera, sistema habitualmente empleado en las viviendas y granjas rurales. La honestidad de este tipo de construcciones y su vinculación con un genuino pasado preindustrial quedará plasmado modélicamente en la capilla que Asplund diseñó a modo de cabaña en el bosque del cementerio de Enskede (1920). Su formalización, al igual que las viviendas de Tessenow en Hellerau, se entiende y explica a partir del arquetipo básico del cobijo. Mientras que exteriormente la capilla muestra sus arcaicos sistemas constructivos, el interior, dominado por la gran cúpula blanca y columnas dóricas de madera, se determina como un espacio clásico, concebido con la pretensión de suscitar emociones. Se trata de la misma dualidad que se observa en la portada de acceso al museo de Fäborg (1915), obra de Carl Petersen, considerada como la primera muestra del clasicismo nórdico. En ella se puede apreciar la sensibilidad del arquitecto hacia la materialidad de las construcciones vernáculas, aprehendidas en la desnudez de los paramentos estucados, en la escala rural de las oscuras cubiertas inclinadas, en claro contraste con las dos columnas dóricas de piedra roja que enmarcan la puerta. Similares sistemas compositivos se encuentran también en una serie de proyectos de Kay Fisker destinados a casas de vacaciones en Dinamarca, en los que, sobre la base de una materialización vernácula de muros de mampostería, o de madera, y chimeneas de fábrica cerámica, se introducen elementos clásicos como las columnas que flanquean los accesos, o el ritmo proporcionado de los huecos de las fachadas. Pero, además, Kay Fisker basó la organización de las plantas a partir de una sistematización de elementos repetitivos, y en algunos casos prefabricados, constituyendo a todas luces un acercamiento a un funcionalismo extraído de la tradición clásica y vernácula, que el propio arquitecto definiría como tradición funcional. Será esta cualidad "bipolar" positiva la que haga del sincretismo resultante de la suma de lo vernáculo y lo clásico un método apropiado cara a la construcción de los numerosos asentamientos que se realizaron tras la Primera Guerra Mundial en países como Noruega y Finlandia, cuyo mejor ejemplo lo representa la ciudad jardín de Käpylä (1920-5), diseñada por Martti Valikangas.

Alvar Aalto fue, también en este caso, el arquitecto que mejor supo aunar las imaginativas tradiciones constructivas del nacional romanticismo finlandés, el doricismo depurado de arquitectos escandinavos como Ragnar Östberg o Gunnard Asplund, y la cultura vernácula de las granjas y aldeas tan arraigadas en la arquitectura popular finesa. En la serie de pabellones que diseñó para la Exposición Industrial de

Tampere, de 1922, se evidencia el gran conocimiento que Alvar Aalto poseía tanto de la artesanía como de las más recientes tecnologías, utilizando los contrastes entre sistemas constructivos vernáculos, como las cubiertas de paja, y otros eminentemente modernos, caso de las estructuras y cerramientos de madera laminada, sobre la trama de un sistema de proporciones y ritmos clásicos. La suma sintetizada expresaba bien la dicotomía entre la máquina y la tradición natural, condición que estará presente en tantos de los proyectos aaltianos posteriores.

Lo mismo en las obras de los principales artífices del clasicismo vernáculo nórdico, como en las del propio Tessenow, se conjugaban equilibrios y contrastes entre referentes culturales duales, entre lo clásico y lo romántico, entre lo genérico y lo local, estrategia de la confrontación positiva que sirvió a la causa de de instaurar un tipo de arquitectura contextual, multisensorial y sensible, a la definición de una tradición arquitectónica moderna que más que ninguna otra tendrá en cuenta las experiencias vivenciales de los usuarios, tratando de evocarlas de manera sensual en sus sencillos y delicados interiores.

Más que el funcionalismo vernáculo basado en la objetividad "tessenowiana", el idealismo artístico que impregnó al *Deutsche Werkbund* tras la Primera Guerra Mundial determinaría el desarrollo de la arquitectura alemana hasta mediados de los años veinte, entonces cuando la recuperación económica facilitó la vuelta a posiciones más pragmáticas, justificadas por la reactivación del desarrollo industrial. Los propuestas expresionistas de arquitectos como Bruno Taut o Walter Gropius se remitían todavía entonces a los enunciados que Paul Scheerbart, Wilhelm Worringer, Franz Marc y Vasily Kandinsky habían divulgado a principios de siglo. Las teorías expuestas por Wilhelm Worringer en *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y empatía, 1906), proclamaban la abstracción como una tendencia ya presente en el arte de los pueblos primitivos, consecuencia de su inquietud interior ante la falta de supuestos racionales con los que interpretar la realidad. La necesidad de encontrar el sentir primigenio, el atávico impulso creador abstracto del arte primitivo, fue uno de los argumentos esenciales del discurso de Ernst Ludwig Kirchner, líder de *Die Brücke*, que encontró en estas formas de arte carentes de refinamientos, honestas, incapaces de ser corrompidas por la cultura moderna, una herramienta crítica con la que cuestionar los valores de la sociedad establecida. Los artefactos tribales, las vigas talladas y pintadas de las Islas Palaos, las pinturas budistas de los templos de Ajanta, fueron algunas de las exóticas y primitivas referencias citadas, aunque también se hallaron y aclamaron idénticas capacidades de abstracción en ejemplos vernáculos alemanes, como las tallas de madera góticas o las xilografías medievales. La nostalgia de *Die Brücke* por el arte popular, patente en la elección de motivos campesinos y de arquitecturas rurales presentes en muchas de sus obras pictóricas, puede ser interpretada como una forma de primitivismo doméstico.

La búsqueda y descubrimiento de inmaculadas formas de vida preservadas en remotos litorales o en recónditas regiones montañosas fue una inquietud compartida tanto por los artistas del *Die Brücke* como por los del *Der Blaue Reiter.* Kandinsky, junto a su compañera Gabriel Münter, encontró en Murnau, un pintoresco pueblo de los Alpes, un lugar donde recluirse a pintar durante la época estival. Allí ambos artistas amantes descubrieron el arte popular bávaro, cuyas pinturas sobre vidrio y tallas de madera policromadas estarían relacionadas, según el propio Kandinsky, con la marcada espiritualidad y el fuerte cromatismo del folklore ruso, que había conocido durante sus

viajes por Vologda, una región aislada y boscosa del norte de su patria natal. Kandinsky valoraba el potencial de los ingenuos y desinhibidos dibujos campesinos, la bondad de sus objetos y artefactos, reflejo de una manera sencilla y directa de comunicar el contenido simbólico de los mitos universales. La propensión de las culturas vernáculas hacia la esencialización de sus representaciones afectó, sin duda, a la evolución de la pintura de Kandinsky y su proceso hacia la abstracción de las formas, como reconocía él mismo en su ensayo *Uber das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte, 1912). Kandinsky, artista proteico y visionario, fue capaz de sintetizar muchas de las constantes estéticas presentes en las corrientes expresionistas anteriores a la Guerra, que posteriormente serían adoptadas por la arquitectura alemana gracias al empeño de críticos como Adolf Behne y el poder narrativo y evocador de los textos de Bruno Taut. El valor simbólico de las formas, el uso de estructuras cristalinas y orgánicas, la fascinación por el movimiento, el color como puerta del alma y el interés por lo medieval y lo primitivo, fueron algunas de las características que el expresionismo pictórico inculcó en la nueva arquitectura.

Al mismo tiempo que las corrientes expresionistas definían las bases que configurarían el universo utópico y revolucionario de los planteamientos arquitectónicos posteriores a la Guerra, Hans Poelzig, hacia 1905, acotaba un expresionismo más pragmático, basado en el valor expresivo de los materiales, en el significado simbólico de las formas y en la recuperación del espíritu constructivo y estructural de las arquitecturas vernáculas. Poelzig, de personalidad y aspecto expresionista él mismo, diseñó edificios industriales en donde pudo dar rienda suelta a su creatividad plástica, a veces aterradora, sin renunciar por ello al carácter funcional inherente a tal tipo de arquitectura. La estereotomía de los imponentes muros de carga del depósito de aguas de Hamburgo, trabajados de manera escultórica, cual formas talladas por la naturaleza, dará paso en sus proyectos posteriores a un lenguaje más tectónico. Éste será plenamente experimentado en el pabellón de Silesia para la Exposición de Posen (1911), en el que el gran armazón metálico, estructura y expresión de la forma, es puesto en evidencia con toda su "crudeza" constructiva, tanto en lo referente a las fachadas como a los interiores. Los muros cerámicos construidos entre los bastidores estructurales seguían patrones decorativos similares a los entramados de madera de las granjas de Silesia, de la misma manera que las cubiertas metálicas y los lucernarios abuhardillados evocaban de manera inconfundible la arquitectura rural de dicha región. Poelzig vinculará la recuperación de los sólidos sistemas constructivos y estructurales del pasado con la *Sachlichkeit*, base de la doctrina industrial desarrollada por el *Werkbund.* Por su parte, el crítico Adolf Behne, al mismo tiempo que alababa el espíritu funcional, racional y objetivo de los edificios industriales de Poelzig, describía su artística "*necesidad interior*", en clara referencia a su expresividad, entendiendo que esta característica los elevaba desde la condición de meros mecanismos al nivel de obras de arte orgánicas

La recuperación de los sistemas estructurales y constructivos tradicionales en las obras de Poelzig ejerció una enorme influencia en la arquitectura industrial llevada a cabo posteriormente. Se pueden encontrar características similares en el *Jahrhunderthalle* (Hall del Centenario, 1913), obra de Max Berg, así como en los pabellones que Bruno Taut diseñó para la Feria de la Construcción de Leipzig, de 1913 y en la *Casa de cristal* (*Glashaus*) para la Exposición de Colonia de 1914. En los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial, la exigua capacidad

económica de Alemania determinó que las complejas arquitecturas cristalinas, imaginadas por Bruno Taut y sus visionarios correligionarios de la *Cadena de Cristal*, hubieran de adecuarse a la capacidad expresiva que latía en las funcionales estructuras de las construcciones vernáculas, tal como había señalado Hans Poelzig.

El cambio de rumbo hacia un expresionismo objetivo está ya patentizado en el proyecto que Bruno Taut propuso para el recinto ferial *Land und Stadt* (Campo y Ciudad, 1921-1923) de Magdeburgo. A diferencia de sus anteriores formaciones cristalográficas, tan frágiles y transparentes, ilustradas en *Die Stadtkrone* (1917) y *Alpine Architektur* (1919), Taut recurre en este proyecto a una materialidad más sencilla y tosca que, sin obviar su condición expresiva, recupera los valores evocadores de las granjas y graneros sajones, con sus enormes tejados inclinados, reivindicando de este modo un carácter rural a través del cual intentar recuperar el utópico pasado preindustrial.

La evolución hacia un funcionalismo expresionista fue la elección por la que optaron muchos arquitectos de los años 20, y en cuya especificación desempeñó un papel determinante el arquitecto Erich Mendelsohn. De forma similar a la empleada por Hans Poelzig en sus primeros proyectos, Mendelsohn, en la *Torre de Einstein* (1921), confió la expresividad del edificio a la materialidad estereotómica de los muros, acentuada por la profundidad de los huecos y el redondeamiento plástico de las esquinas. En dicha significativa obra se observa igualmente la afinidad formal con el estilo vernáculo organicista de los arquitectos de la Escuela de Ámsterdam. Los tintes arquitectónicos holandeses eran en parte comprensibles, fruto de sus viajes a Holanda, en donde se sintió atraído por las realizaciones racionalistas de Peter Oud y las primeras obras marcadamente wrightianas de Willem Marinus Dudok, por lo que en sus siguientes proyectos Erich Mendelsohn dejó de lado la compleja plasticidad de la *Einsteinturm,* inclinándose por un sistema capaz de cojuntar la expresividad y sensibilidad de la escuela de Ámsterdam, con la objetividad y funcionalidad de la de Rotterdam. Esta "simbiosis holandesa" quedará refrendada por la fábrica de sombreros Steinberg-Herrmann, en la que, sobre una racional trama estructural de pórticos inclinados de hormigón, se concluirá el dinamismo de las cubiertas -que seguían el ejemplo de los tejados de paja de Staal y Kropholler, en el *Park Meerwijk-,* junto a la compleja materialidad de los cerramientos de ladrillo, conferirán cierto carácter simbólico al edificio, contextualizado al tiempo con el entorno.

Probablemente la obra que mejor capitalice su adscripción a las filas de un expresionismo funcionalista de tintes vernáculos, alternativa perfilada por Hans Poelzig y desarrollada en los años posteriores a la Guerra por Bruno Taut y Erich Mendelsohn, sea el complejo agrícola *Gut Garkau* (Klinberg, 1922-5), de Hugo Häring. Respetando los dictados que el propio arquitecto planteara en su ensayo *Wege zur Form* (Aproximación a la Forma, 1925), la expresión no había de anteponerse a la función, sino que la forma del edificio debía expresar el eficiente cumplimiento de la función. La morfología, al igual que la de un organismo vivo, había derivarse del uso al que la obra estuviera destinada, sin establecer formas apriorísticas impuestas por una organización racional previa.

Con motivo de realizar el diseño de la granja *Gut Garkau,* Häring analizó detenidamente la cultura agraria, desde las tareas diarias de los trabajadores al

desplazamiento y organización jerárquica de los animales, hasta la disposición y uso de la maquinaria industrial. Häring concluía de ello que la expresión arquitectónica de cada uno de los elementos que componían el proyecto estaba motivada por las propias solicitudes funcionales. Al mismo tiempo trató de trasladar una cierta retórica expresiva al edificio, apelando a la naturaleza de los materiales y a la manera como eran tratados, consiguiendo establecer un diálogo entre las diferentes piezas del conjunto y de éstas con el paisaje circundante.

Para lograr el señalado espíritu poético que posee *Garkau*, los diferentes sistemas constructivos fueron empleados acorde con la naturaleza específica del material, bien fuera el empleado de manera artesanal, como la madera o el ladrillo, bien con tratamientos más tecnificados, caso del hormigón. Häring consiguió tratar la construcción de *Garkau* más allá de la eficacia práctica, particularmente a través de la sutil y deliberada elaboración de los detalles, experimentando con variaciones de los sistemas tradicionales, o bien intercalando modelos vernáculos con soluciones contemporáneas.

El lenguaje arquitectónico experimentado por Hans Poelzig, Bruno Taut y Hugo Häring, que basaba la expresión del edificio en la elocuencia de la estructura, la construcción y la función, aunque olvidado por los principales apologistas del Movimiento Moderno, volvería a reaparecer en los años 50, en particular entre muchos de los jóvenes arquitectos ingleses vinculados a la corriente brutalista, interesados en la revalorización de la construcción y la materialidad como necesarios acompañantes de la función.

Las dos alternativas de ardua conciliación que se fraguaron en el seno del *Deutsche Werkbund*, la de aquellos que defendían la vuelta a un mundo preindustrial basado en la objetividad del trabajo artesanal, defendida por Karl Scheffler y Heinrich Tessenow, y la de los que, como Bruno Taut o Hans Poelzig, pretendían la construcción de un nuevo sistema más espiritual a partir de la introducción del arte en los procesos productivos, se conjugaron, bajo las directrices de Walter Gropius, en el ideario de la Bauhaus, fundada en 1919. En sus cuatro primeros años de funcionamiento, el espíritu pedagógico de la Escuela estuvo dominado por los ideales artísticos identificados con la figura de Johannes Itten, maestro que se haría cargo del curso preliminar, planteándolo como un acercamiento del alumno a la experimentación mediante *collages* y representaciones realistas, buscando la desvelación de la estructura última de los materiales. Un planteamiento de naturaleza tal era evidente que entroncaba con las teorías primitivistas de *Die Brücke,* con la profundización en el mundo interior de la psique a través del contacto directo entre el artista y el material. Reflejo de este ideario, los objetos producidos bajo la dirección artística de Itten poseían un ascendente primitivo, medievalizante, popular y vernáculo. La *African Chair,* diseñada y construida por Marcel Breuer y Gunta Stölzl en 1921, inspirada en técnicas vernáculas, como el tallado con azuela de la estructura de madera o el empleo de la tapicería tejida manualmente, revela paladinamente las referencias elegidas, desde el arte popular húngaro y africano, hasta los tronos de los reyes nórdicos, pasando por toques de la filosofía hindú o budista, fuentes creativas, entre otras, sobre las que se conformó la pedagogía de la primera Bauhaus de Weimar.

En 1920 Walter Gropius podrá llevar a la práctica su proyecto ideal de una Bauhaus organizada como un conjunto de gremios artesanales, un tanto a la manera de las logias medievales de constructores de catedrales, cuando reciba el encargo de una casa para el industrial maderero y constructor Adolf Sommerfeld. En ese mismo año Gropius había publicado el artículo titulado *Neuen Bauen mit Holz*, (Nueva Construcción con Madera), en el que reivindicaba la construcción en madera como la única técnica capaz de adaptarse al espíritu de una época marcada por la crisis moral y económica, y cuya tarea más urgente debía ser la edificación de viviendas para trabajadores en forma de "cabañas" de madera (*Hütten Bauen*). La casa Sommerfeld, en cuanto construcción vernácula de marcado carácter rural, encajaría perfectamente con el espíritu de renovación y búsqueda de pureza de la arquitectura originaria y natural de los arquitectos expresionistas. Su realización fue un logro colaborativo en el que participaron artesanos procedentes de todos los talleres de la Bauhaus, pero a pesar de su evidente naturaleza artesanal, el diseño fue un delicado ejercicio de construcción encaminado a experimentar las posibilidades de los sistemas prefabricados en madera patentados por Adolf Sommerfeld, de manera que la construcción de su propia casa constituía un ensayo para el desarrollo de prototipos producibles a nivel industrial. La patente, denominada *Blockbauweise* (Sistema de Construcción mediante Troncos) sería también utilizada por Gropius en el proyecto del nuevo complejo para el grupo industrial Sommerfeld, que incluía, además de su propia residencia, un gran edificio de oficinas y viviendas para los trabajadores. Lo más sugerente de este proyecto no construido era el edificio-puente diseñado enteramente en madera, que se apoyaba sobre enormes pilares tallados en forma de pirámide invertida y conectaba las dos piezas más elevadas, una solución que Gropius utilizaría seis años más tarde en el proyecto de la Bauhaus de Dessau.

El retorno de Gropius a soluciones constructivas arcaicas vendría a corroborar la recuperación de los principios constructivos que habían permanecido inalterados desde un lejano pasado primitivo, sistemas de construcción en los que se encontrarían "*las semillas de una sabiduría y una rectitud telúrica inmemoriales*".[38] Fruto de esta "vernacularización" de la Bauhaus, Walter Determann, bajo directrices señaladas por Gropius, definió el proyecto para los nuevos talleres y residencias de estudiantes en las boscosas colinas *am Horn,* en Weimar, proponiendo un asentamiento de sencillas cabañas de madera dispersas por el bosque, sin calles, ni estructuras comunales, románticamente adaptadas a la orografía y a las condiciones naturales existentes, tratando de reforzar de esa manera la relación directa de sus ocupantes con el entorno natural disfrutado en estado puro. Las viviendas diseñadas por Determann poseían un acentuado carácter primitivo en su aspecto exterior, acorde con el que Gropius había experimentado en la casa Sommerfeld, utilizándose en ambos proyectos parecidos recursos constructivos: zócalo de mampostería, muros dobles de madera y cubierta a cuatro aguas con tejas planas de pizarra.

El tipo de viviendas construidas en los años expresionistas de entreguerras estuvo básicamente influido por las formas y sistemas constructivos derivados de las arquitecturas vernáculas. Un ejemplo significativo son las propuestas que Ernst May desarrolló en Silesia, entre los años 1919 y 1925, época en la que dirigía desde Breslau la oficina para la *Schlesische Heimstätte* (Asociación para los Asentamiento Rurales de

[38] RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso.* Barcelona : Gustavo Gili, 1975. pp. 29-31

Silesia). Aunque Ernst May se identificaba con el pensamiento reformista de la República de Weimar, sentía un enorme interés por las arquitecturas tradicionales. A principios de 1920 había llevado a cabo exhaustivos estudios sobre las granjas silesianas con el fin de crear nuevas tipologías de viviendas rurales que, manteniendo en lo posible un cierto carácter regional, fueran capaces de incorporar las técnicas de producción una sociedad desarrollada. Aplicando pautas propias de un sistema científico de clasificación, Ernst May analizaba en el trabajo de campo cada parte constituyente de las construcciones vernáculas, cara a su posible reutilización contemporánea. A continuación, dichos elementos serían tipificados y normalizados por un equipo de trabajo según las reglas fijadas por el recién fundado Instituto Alemán de Normalización, tratando de ese modo de hacer frente a la pérdida de identidad cultural derivada de la estandarización constructiva de los nuevos asentamientos rurales, creando, para compensarlo, un nuevo tipo arquitectónico capaz de concretar las cualidades esenciales de lo vernáculo.

Para posibilitar la autoconstrucción de viviendas a los inexpertos campesinos, Ernst May racionalizó los procesos de montaje, readaptando los sistemas tradicionales a las nuevas tecnologías, reduciendo de este modo los costes y los tiempos de ejecución. Su primer éxito empleando mano de obra no cualificada fue la *Siedlung Oltaschin* (1921), diseñada mediante un ajustado sistema estructural de muros de carga y cerchas de madera peraltadas. El resultado formal rememoraba los tradicionales graneros sajones adaptados a los estándares modernos, resaltaba el valor de un modelo cultural y estético contemporáneo de colonización arraigado en los valores del lugar, una opción compartida contemporáneamente por arquitectos como Sigurd Lewerentz, en el grupo de viviendas en Eneborg (1917), o Willem Dudok, en los barrios Anemonestraat y Papverstraat de Hilversum (1915-17). Como la simplicidad de los modelos tradicionales, granjas o viviendas rurales, permitía adaptarse a las posibilidades de la prefabricación, Walter Gropius en los primeros años de la Bauhaus, Ernst May, Sigurd Lewerentz o Willem Dudok tradujeron dichas formas primitivas en módulos aptos para ser fabricados en serie mediante la iteración estandarizada y la producción industrial.

El cambio de orientación que se produjo en la Bauhaus alrededor de 1923, optándose por posiciones artísticas más objetivas, como las representadas por Theo van Doesburg, reflejaba el interés permanente de Gropius por concretar una metodología didáctica más racional que garantizara la adaptación de la producción de los talleres de la Bauhaus a los procesos industriales. De este modo, la indagación en la naturaleza y expresión de los materiales se trocó en fascinación por el maquinismo y la tecnología. En la Exposición de la Bauhaus de 1923 no fueron las cabañas de Determann las que se exhibieron en Weimar como modelos de referencia, sino el prototipo *Haus am Horn,* de marcado sesgo abstracto, basado en las formulaciones geométricas de *De Stijl.* El ideario de la *Neues Bauen* ganó cada vez más aceptación, y en 1927 el nuevo lenguaje moderno y radical alcanzaría su apogeo con la construcción de la colonia *Weissenhoff,* en Stuttgart. La rapidez con la que la Nueva Arquitectura se instaló e impuso en la sociedad alemana generó desconfianza de arquitectos reticentes a los presupuestos modernos. Reunidos en torno a la figura de Paul Schultze-Naumburg y del grupo *Der Block*, su crítica derivó en una defensa del alma del pueblo alemán y de una arquitectura cuya evolución natural había sido truncada por un sistema de vida puramente materialista. Para dar forma a sus reaccionarias propuestas políticas,

Schultze-Naumburg se apropiaría del concepto de lo vernáculo y del sentido de identidad y pertenencia que éste presuponía, para desde la atalaya del nacionalismo reduccionista denunciar cualquier influencia extranjera como algo ajeno y contrario al espíritu de la cultura alemana. La agudización polarizada de posiciones arquitectónicas y políticas acabó conllevando el rechazo de los arquitectos de la *Neues Bauen* de cualquier opción que implicara el menor vínculo con lo local, con la tradición, o con el pasado.

Aunque los principales defensores de la Nueva Arquitectura, Adolf Behne, Sigfried Giedion o Gustav Platz, excluyeron en sus escritos toda referencia a la arquitectura vernácula, Peter Meyer, en su ensayo *Moderne Architektur und Tradition* (1927) señalaría una vez más la diferencia abismal existente entre los planteamientos nacionalistas, guardianes de una tradición degenerada en la imitación de las formas históricas, obviando por completo la relación que éstas habían tenido con un espacio y un tiempo concretos del pasado, y los de aquellos que, comprometidos con el espíritu del lugar, trataban de utilizar técnicas y materiales tradicionales de manera honesta, objetiva y lógica, acorde a los parámetros de la modernidad. Gracias a la continuada labor de éstos últimos se conseguirá liberar a lo vernáculo de las adherencias nostálgicas, de su arraigo e identificación excluyente con las costumbres y tradiciones locales tomadas en su pura literalidad, generándose una nueva acepción, atemporal, anónima, multicultural y universalista de lo vernáculo, gracias a la cual la arquitectura moderna pudo volver a reencontrarse con sus raíces.

Al lograr desvincularse de la restrictiva apropiación nacionalista, el concepto de lo vernáculo volvió a recuperar su contenido universal, condición que sería aprovechada por algunas de las principales figuras de la modernidad arquitectónica para fundamentar sus novedosas propuestas, justificándolas en modelos culturales primitivos en los que los fundamentos arquitectónicos quedaban mejor explicitados. Es el caso de Mies van der Rohe, que ya en 1923, en una conferencia pronunciada ante la Asociación de Arquitectos Alemanes, con el fin de demostrar la relación directa existente entre la construcción y la adecuación a las necesidades de los usuarios, se remitía a los ejemplos de una tienda india, una cabaña hecha con hojas y palos, un cobertizo esquimal y una casa de campesinos alemana. Mies, a través del principio constructivo articulado mediante la *piel* y la *osamenta*, describía cómo el musgo y la piel de foca servían de recubrimiento a los cobijos esquimales, erigidos mediante huesos de morsa. Según su criterio, se consideraba al esqueleto estructural como la esencia misma del construir, lo cual no sólo determinaba la forma, sino que constituía la forma en sí misma. La explicitación de tales convicciones por parte de Mies remitía a la figura por él admirada del arquitecto holandés H. P. Berlage, quien, a su vez, basándose en la teoría de la vestimenta (*Bekleidung*) precisada por Semper en *Der Stil,* había defendido la relación directa entre el esqueleto y la expresión del edificio, manifestando igualmente que el revestimiento no podía negar la estructura con envolturas inadecuadas, sino acentuar el propio orden interno del edificio.

A través de esta nueva línea genealógica, la arquitectura primitiva ofrecía a Mies la posibilidad de reconocer un vínculo directo con los orígenes, facilitándole un arquetipo alternativo que no resultaba ser ni historicista ni moderno. Además, Mies descubrió en las obras publicadas por el etnólogo y arqueólogo alemán Leo Frobenius un magnífico archivo gráfico y documental, especialmente en el libro titulado *Das*

unbekannte Afrika (África desconocida, 1923), que entre las construcciones documentadas en sus páginas destacaban algunas realizadas mediante armazones estructurales de madera, constituidos por esbeltos postes verticales sobre los que apoyaba una extensa cubierta horizontal construida mediante una trama de troncos superpuestos en dos direcciones y delimitada por muros de barro que no llegaban hasta el techo. Según Sergius Ruegenberg, uno de los colaboradores del estudio de Mies en Berlín, el arquitecto habría utilizado esta referencia concreta del libro de Leo Frobenius como inspiración del Pabellón de Barcelona. Al desvincular los soportes verticales de cualquier función no estructural, las particiones y los cerramientos recuperaban de nuevo el cometido de configurar los espacios, tal y como había argumentado Semper en su teoría sobre el origen textil de los muros en las cabaña primitivas.

El concepto de muro en los proyectos de Mies evolucionó desde las pantallas semitransparentes de la Exposición de la *Mode* (Berlín, 1927) realizadas con tejidos, pasando por la abstracción de las divisiones de mármol y cristal del Pabellón de Barcelona (1929), hasta los tabiques móviles del *Museo para una pequeña ciudad* (1942). En este último ejemplo, las particiones fueron diseñadas como soporte virtual de las grandes piezas pictóricas, lo que implicaba, aplicando las razones de Semper sobre el revestimiento en la Antigüedad, la recuperación del potencial original de los muros como transmisores de los anhelos artísticos del hombre.

Muchos de los rasgos distintivos de la obra de Mies van der Rohe, como la disolución de los límites del espacio, la autonomía de los muros o la incorporación de la naturaleza en la espacialidad interior, han sido cotejados con aquellos que se pueden encontrar en la arquitectura tradicional japonesa, aunque el propio Mies no documentara nunca dichos vínculos. Los arquitectos europeos de los años veinte, a la búsqueda de formas alternativas de espiritualidad, encontraron en la arquitectura japonesa una continua fuente de inspiración, dada su perfecta combinación de referencias a la naturaleza, a la filosofía, a la tecnología o al pensamiento matemático. Las sobrias construcciones de madera afectas al esteticismo *zen* y las sencillas y humildes viviendas japonesas que Tetsuro Yoshida describía e ilustraba en *Das Japanische Wohnhaus* (1936), fundamentaban su lógica constructiva a partir de la modularidad y adaptabilidad que proporcionaba el *tatami* como patrón de medida. El concepto del espacio variable y flexible, adaptable a las cambiantes necesidades de los usuarios, permitirá la apertura de todas las estancias de la casa a la naturaleza, diluyendo los límites espaciales entre interior y exterior. Está sobradamente documentada la influencia que el libro de Tetsuro Yoshida ejerció sobre los arquitectos europeos contemporáneos, en especial sobre Gunnar Asplund y Alvar Aalto, quien incorporó en su obra numerosos motivos vernáculos japoneses mostrados en el libro de Tetsuro Yoshida, en especial en el diseño de la *Villa Mairea*.

Al tiempo que aparecía en Europa *Das Japanische Wohnhaus,* Bruno Taut publicaba *Das japanische Haus und sein Leben* (La casa y la vida japonesas, 1935). Escrito como una crónica de su estancia en Japón entre los años 1933 y 1936, el libro contiene una amplia reflexión sobre la casa japonesa, desde las humildes cabañas vernáculas hasta las casas burguesas del estilo *suyika*, haciendo hincapié en los hábitos y las costumbres de sus habitantes, su artesanía, e incluso la ropa y los utensilios empleados en las tareas diarias. La importancia dada a los valores de la tradición

constructiva en la conformación del discurso "japonés" de Bruno Taut queda puesta de relieve en el capítulo dedicado a las viviendas de los campesinos y pescadores, que incluye una serie comparativa de imágenes de granjas europeas y japonesas, cuyas analogías formales vendrían a reforzar la existencia de un lenguaje común de todas las culturas populares. Este "vernáculo universal", como lo define Taut, se fundamenta en cuatro principios básicos latentes en todas las construcciones vernáculas: *técnica, construcción, función y proporción*, principios que le permiten al autor definir una arquitectura común a todas las culturas, y al mismo tiempo establecer su especificidad formal y constructiva a partir de la adecuación de las mismas al clima, la geografía y los materiales del lugar. A pesar de las escasas realizaciones arquitectónicas de Bruno Taut en Japón, el sistema de hibridación cultural propuesto en ensayos como *Mimari bilgisi* (1938) será experimentado en los proyectos que desarrolló pocos años más tarde en Turquía, especialmente en la casa construida para él y su mujer en las laderas boscosas del barrio de Ortakoy, en Estambul (1938).

La reivindicación de las diferencias culturales determinadas por el clima, la geografía y la variedad de materiales presuponía una crítica por parte de Bruno Taut a la homogenización y descontextualización del Estilo Internacional, reserva ya manifestada por Adolf Loos a principios de siglo, cuando señalaba los límites de la aplicación de los supuestos racionalistas en determinados contextos. En su artículo *Reglas para quien construya en las montañas* (1913), Loos dejaba explícito su deseo de no interferir en los principios marcados por el lugar en aquellos casos en los que existieran condicionantes naturales predeterminados. Loos, que buscaba la belleza en la sencillez, admiraba la reducción a lo elemental que disfrutaban los campesinos y la relación entre sus construcciones y el lugar donde se erigían. Su respeto por el entorno cultural y geográfico se concretó finalmente en la casa de montaña que construyó en Payerbach (Villa Kuhner, 1930) en la cual exploró las posibilidades de adaptación del modelo vernáculo de la cabaña de madera, al tiempo que experimentaba nuevos lenguajes, materiales y técnicas, así como una moderna espacialidad resultado de la aplicación del concepto del *raumplan* .

En 1940 Alvar Aalto publicó un ensayo titulado *La humanización de la arquitectura* en el que exponía la necesidad de reclamar un funcionalismo que se adecuara a los requerimientos psicológicos del ser humano y atendiera al medio donde éste habita. El desinterés de Aalto por los preceptos del Estilo Internacional se había manifestado anteriormente, en 1934, fecha del proyecto de casa-estudio en Mukkiniemi, y se hizo aún más palpable en la arquitectura efímera de los pabellones de Finlandia en las Exposiciones de París (1937) y Nueva York (1939). Era, por su parte, un definitivo cambio de actitud, la manifestación de una sensibilización y defensa de una nueva filosofía del diseño más humana, la transformación del lenguaje purista de la primera modernidad en un modelo expresionista con superposiciones naturalistas y vernáculas.

Contemporáneamente a los alegatos de Alvar Aalto y BrunoTaut en favor de una arquitectura más sensible al hombre que a la máquina, Marcel Breuer, arquitecto vinculado al núcleo fundacional de los CIAM, comenzó a replantearse algunos de los cánones modernos, dirigiendo su mirada hacia la amplia paleta cromática y de texturas de las arquitecturas vernáculas que conoció en los viajes que durante los años 1931 y 1932 le llevarían por el sur de Francia, España, Grecia y Marruecos. Gracias a ellos,

descubrió todo un mundo de formas intactas, originales y anónimas, sin contaminaciones estilísticas de ningún género, que en cierto modo se acercaban a las pretendidas por la arquitectura moderna. Antes de emigrar a Inglaterra y posteriormente a Estados Unidos, Marcel Breuer pronunció una conferencia en Zúrich titulada *Wo stehen wir heute?* (¿Dónde estamos hoy?, 1934) en la que planteaba paralelismos entre ciertos aspectos de la arquitectura vernácula y el Movimiento Moderno, reclamando una arquitectura que tendiera hacia lo característico, la norma, lo no arbitrario del arte popular, pero sin imitarlo directamente. Las tradicionales casas de colonos de Nueva Inglaterra, caracterizadas por sus muros de armazones arriostrados y sus rústicas chimeneas de piedra, constituyeron la referencia vernácula de Marcel Breuer en su etapa americana, en la que desarrollaría la serie de modernas e icónicas cabañas de madera en *Cape Cod*, modelo que serviría igualmente de inspiración para su famosa casa de la exposición del jardín del MoMA, de 1949.

En la década de 1930 los rigurosos planteamientos puristas de los primeros años del Movimiento Moderno habían sido revisados críticamente por arquitectos como Bruno Taut, Alvar Aalto o Marcel Breuer, que no ocultaban su desconfianza hacia una estética fruto de la entrega pasiva a la cultura de la máquina y a la industria. Pero probablemente la crítica más fecunda fue la efectuada en 1931 por Le Corbusier, deducible de su proyecto de casa para Hèléne de Mandrot, en Toulon, en el que abandona el lenguaje formal de superficies planas y formas cúbicas, que él mismo había contribuido a definir e imponer, en favor de una estética más orgánica y más adecuadamente adaptada al clima y a la geografía.

Son muchos los estudiosos especialistas en la obra de Le Corbusier que han justificado el giro estilístico del maestro en la recuperación de los modelos vernáculos que había conocido durante su viaje por los Balcanes, en 1911, primera etapa de su famoso *Voyage d´Orient*. Sin embargo, la relación de Le Corbusier con lo vernáculo no se basa únicamente en el contacto con las anónimas arquitecturas turcas y búlgaras, de muros encalados, patios y miradores. Como él mismo afirma en las páginas de *La Ville Radieuse* (1935), también había sentido fascinación por las granjas, auténticas herramientas precisas adecuadas al entorno natural y a las necesidades del hombre, y por las casas rurales, como la que visitó asiduamente junto a Fernand Léger en Vézelay, entendiendo en consecuencia que lo vernáculo constituía un modelo tipológico universal de funcionalidad, eficiencia y adecuación a la escala humana.

Durante los veranos transcurridos en el pueblo costero de La Picquey, en la bahía de Arcachon, a Le Corbusier se le revelaría *el eterno hecho de la arquitectura* en las humildes cabañas de madera que los pescadores levantaban en las playas con materiales procedentes de los pinares cercanos. El arquitecto admiraba en las mismas el que su diseño respondiera tan adecuadamente a los mínimos imprescindibles, el que fueran construcciones de proporciones armoniosas, concluyendo de todo ello su capacidad para encarnar un ideal moderno de estandarización adecuado a las medidas del hombre. Más aún, en su libro *Une maison- un palais* (1928) las ponía incluso como ejemplo de una *actitud decente* hacia el lugar y hacia los requerimientos de confort y seguridad de los usuarios.

Los viajes por el Mediterráneo, especialmente los que realizó por el norte de África y las islas del Egeo, influyeron de manera decisiva en la adopción de

determinados valores de la arquitectura vernácula presentes en la obra de Le Corbusier. Durante sus estancias en el valle del M´Zab argelino había identificado en el acervo de la cultura ancestral y en sus arcaicas técnicas nuevas formas de expresión y de adaptación a las condiciones geográficas y climáticas del lugar. Los patios, las terrazas, los contrastes de luces y sombras, la importancia de la circulación del aire en el diseño de las anónimas viviendas africanas serían temas y elementos incluidos por Le Corbusier en su propio repertorio, culminación por su parte de una tradición intemporal de la arquitectura mediterránea. En sus visitas a la *kasbah* de Argel redescubriría la escala humana del habitar, la arquitectura de los sentidos incitadora a procesos personales de "humanización" de la arquitectura que ya se habían despertado en sus recorridos por Oriente.

Pero el viaje que señalaría un cambio de actitud definitivo hacia la arquitectura vernácula, no sólo por parte de Le Corbusier, sino también por tantos otros arquitectos modernos, fue el crucero que a bordo del buque *Patris II* trasladó a los representantes del IV CIAM desde Marsella a Atenas, haciendo del Mediterráneo el foro ambiental del encuentro. El Congreso significó la primera crisis interna de la organización por causa de las discrepancias surgidas a propósito de la definición de los arquetipos de la nueva arquitectura, el distanciamiento agudizado entre la *objetividad* de los arquitectos germanófonos de la *Neues Bauen,* ajenos a cualquier tipo de recuperación de la historia, y los francófonos, que tras la experiencia del viaje a Grecia comenzarían revalorizar ciertos aspectos disciplinares relacionados con las tradiciones vernáculas. La arcaica arquitectura doméstica del Mar Egeo cautivó a los participantes procedentes de los países mediterráneos por su belleza, su plasticidad y su pureza cromática, encontrando en ella la perfecta simbiosis entre el lugar, las necesidades de los habitantes y los escasos medios disponibles, de los cuales los propios usufructuarios sacaban el máximo partido gracias a los infinitos recursos de su imaginación creativa.

Tras la clausura del Congreso de Atenas, la arquitectura popular mediterránea no sólo avalaría con sus sólidas razones determinadas corrientes arquitectónicas de nuevo cuño, como el Racionalismo italiano, sino que aspiró a verse reconocida como la protoarquitectura de la modernidad, tal y como defendía Josep Lluis Sert al afirmar que la arquitectura del Movimiento Moderno representaba el retorno a las formas puras del Mediterráneo. En lo concerniente al maestro Le Corbusier, el encuentro con las humildes y anónimas construcciones de las islas griegas le supuso la confirmación de la preexistencia de una arquitectura anónima y popular adaptada a la escala del hombre y a la naturaleza del lugar, un tipo de "arquitectura sin arquitectos" que vendría a facilitar una nueva transición de sus posicionamientos, desde la militancia funcionalista que entendía la casa como una máquina para vivir, a la defensa de una arquitectura de carácter orgánico, vinculada a una concepción más humana del habitar.

En el transcurso de los años treinta, las referencias de los proyectos realizados por Le Corbusier a las formulaciones vernáculas del pasado mostrarán su amplio abanico de opciones, que oscilan desde la introducción selectiva de determinados elementos locales, caso de los arcaicos muros de mampostería de la *Villa Madrot*, hasta la adopción de técnicas constructivas de clara ascendencia vernácula, como las bóvedas de la *Villa Félix*, pasando por la incorporación de estrictos principios de austeridad

constructiva, como las estructuras realizadas con troncos de madera de la *Villa Errazuriz* y de la *Villa Le Sextant*

La dualidad primitivo/ moderno que se aprecia en las obras referidas ha de entenderse como el resultado de un fértil intercambio en el que lo vernáculo "naturaliza" a lo arquitectónico culto, facilitando una simbiosis entre los procedimientos manuales y los industriales, entre las técnicas del constructor local y la simbolizada por los productos estandarizados. Finalmente, la inevitable confrontación dialéctica entre lo natural y el artificio se materializará de manera plausible en la pequeña cabaña que Le Corbusier construyó para sí mismo en 1952 a orillas del Mediterráneo. Más que en ninguna otra obra suya, el *Cabanon* manifiesta el contraste entre lo primitivo de la vida en contacto con la naturaleza, sin mayor refugio que la cabaña de troncos y la sombra de un árbol, y la moderna delicadeza compositiva del espacio interior, diseñado a partir de elementos prefabricados, articulados mediante abstractas referencias geométricas. De este modo, Le Corbusier convierte la antítesis de lo universal y lo local, de lo artesanal y lo industrial, de lo vernáculo y lo moderno, en el motivo central de una nueva arquitectura, la que en años posteriores desarrollará en sus heroicas obras de la India.

I
Lo vernáculo en la arquitectura inglesa del siglo XIX

La humanización de la cabaña primitiva
John Wood

***Cottage* y naturaleza**
John Nash

El *cottage* como modelo de idoneidad
John Claudius Loudon

Verdad y belleza en la construcción
Augustus Pugin

Arquitectura y lugar
John Ruskin

La reivindicación de lo anónimo
William Morris

La fascinación por lo imperfecto
Philip Webb

La humanización de la cabaña primitiva

John Wood

Tras una larga carrera profesional dedicada principalmente al diseño de edificios públicos, viviendas en hilera y diversas piezas arquitectónicas para la ciudad de Bath, el arquitecto inglés, John Wood *the younger*, publicó en 1781 a modo de testamento vital, un libro con modelos (*pattern book*) de *cottages,*[1] esperando contribuir en la mejora de las ínfimas condiciones en que se encontraban las abandonadas clases trabajadoras rurales, consecuencia evidente de los desequilibrios sociales provocados por la primera Revolución industrial. En la introducción de *A series of Plants for cottages of habitations of the labourer*, Wood manifiesta la desazón que le produjo ver el estado de las viviendas de los agricultores, que llegaba a ser "*una ofensa a la decencia y a la humanidad (...) Me parecieron casuchas rotas, sucias, incómodas, y miserables, apenas proporcionaban un refugio para los animales del bosque; y mucho menos eran viviendas adecuadas para la especie humana; es imposible describir la condición miserable de los pobres aldeanos, de la que fui demasiado a menudo un espectador melancólico*".[2]

Antes de acometer el diseño de estas olvidadas tipologías, Wood visitó y se entrevistó con campesinos del medio rural en el Este de Inglaterra:" *Me dije que era necesario sentirse como un agricultor, y para ese fin los visité*".[3] El análisis exhaustivo y sistemático de las condiciones de vida en relación a los tipos de habitación, su orientación solar o el tamaño de las ventanas, así como las consiguientes directrices para la construcción de las nuevas viviendas, reflejaban claramente el espíritu de un pensador ilustrado británico de mediados del siglo XVIII. Al igual que otros reformistas filántropos de la época, Wood comenzó a preocuparse por temas de orden práctico, como la iluminación, calefacción, ventilación, privacidad y el confort o la higiene en el entorno doméstico. Estas cualidades serán abordadas en los siete principios sobre los cuales debería ser construido el cottage ideal: *"(1) Un cottage debería ser seco y saludable: para ello tendría que elevarse 18 pulgadas sobre el suelo existente. (2) Cálido, alegre y confortable: los muros deberían tener suficiente grosor para no dejar pasar el calor ni el frío. La entrada debe estar separada de la habitación por una puerta. Las habitaciones deberán recibir la luz desde el este o el sur. (3) Cómodo: todo cottage deberá tener un porche o cobertizo para proteger la entrada y las herramientas.*

---

[1] Se utilizará a lo largo del texto el término cottage y cottages en inglés (sin cursiva) debido a la dificultad de encontrar una palabra apropiada en castellano para definir las múltiples acepciones que esta ha ido teniendo a lo largo de tres siglos. Aunque en la actualidad su acepción se haya establecido como la de una pequeña casa de campo vinculada a un jardín, en el siglo XVIII según el diccionario de Samuel Johnson de 1792, un cottage era definido como una "*una morada infame*". El término aparecía también en la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert, que indicará lo siguiente al respecto: "*es un término puramente inglés, que significa cabaña o choza situada en el campo sin tierra alguna a su dependencia. La reina Isabel había prohibido construir cualquier casa en el campo, por pequeña que fuera, a menos que tuviese un mínimo de cuatro acres de tierra a su alrededor, pertenecientes al mismo propietario. De modo que, según este reglamento, un cottage es una casa que no tiene cuatro acres de tierra a su dependencia*". DIDEROT, Denis; D´ALEMBERT, Jean; MOUCHON, Pierre: *Encyclopédie; ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* Paris: Briasson, 1754. T. IV. p.316.

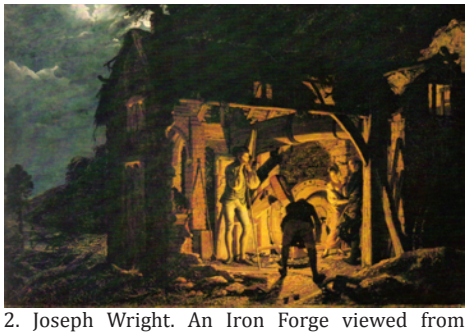
Nota: Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones que aparecen en el texto son del autor.

[2] WOOD, John: *A series of plans, for cottages or habitations of the labourer,either in husbandry, or the mechanic arts, adapted as well to towns, as to the country.* London: J. Taylor; Architectural Library, 1792. (Colección de plantas para cottages y viviendas para trabajadores, ya sea en las artes agrícolas o mecánicas, adaptadas a las ciudades y al campo).

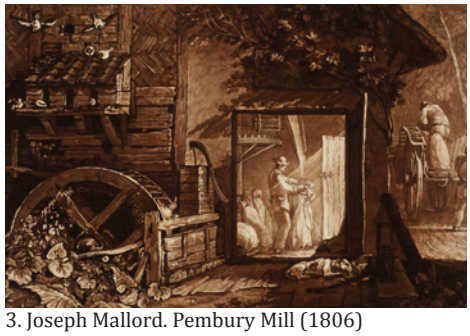
[3] *Ibid.* p.3



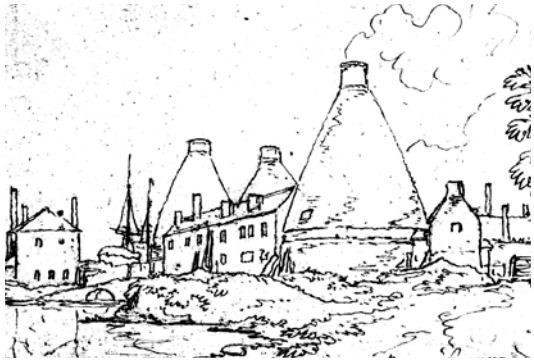
1. Jonathan Skelton. A Farmstead verso standing figure. (1755)



2. Joseph Wright. An Iron Forge viewed from without. (1773)



3. Joseph Mallord. Pembury Mill (1806)





4. y 5. Philip James De Loutherbourg. Title Houses and Mountains Seen from a Bridge near Llangollen.(1786)



6. Joseph Mallord William Turner. The Straw Yard. (1806)

Disposición adecuada de las ventanas, de las chimeneas y de las escaleras. Y por último por la adecuada proporción del tamaño del cottage a la familia que lo habite: una habitación para el matrimonio, otra para las hijas y otra para los hijos. Es una ofensa a la decencia si los niños y las niñas duermen juntos. (4) No tendrán más de 12 pies de ancho. (5) Deberán construirse pareados, con pequeñas diferencias de unos a otros. Así podrán ayudarse unos a otros en caso de enfermedad o accidente. (6) Por economía deberán ser construidos fuertes, con los mejores materiales y la mejor ejecución (7) Deberá asignarse un trozo de terreno para cada cottage. El cottage debería construirse en las cercanías de un manantial de agua".[4]

Pero el libro de Wood no se concibió como un manual de autoconstrucción de viviendas para el campesinado. Su destinatario último eran los propietarios de las tierras para los que trabajaban. El origen de esta situación se forjó en la revolución agraria inglesa de 1760 que transformó definitivamente los sistemas comunales de reparto de fincas y trabajo en sistemas privados, a partir del cual los pequeños propietarios terminaron vendiendo sus tierras a grandes terratenientes por no poder mantenerlas, para ser contratados posteriormente como asalariados por el mismo hacendado. [5] Wood en su manual, instaba a los propietarios a mejorar las terribles condiciones en las que se encontraban sus trabajadores, aportando un sistema lógico de construcción basado en la racionalización del territorio. Los diseños geométricos de las viviendas guardaban estrecha relación con los paisajes regulares de los pueblos trazados artificialmente por la reforma agraria, donde los elementos delimitadores del paisaje estaban constituidos por setos y cercados. En su mentalidad racionalista, la construcción de estas nuevas viviendas se equiparaba con un proceso productivo más, dentro de los ya iniciados por la industrialización del campo.

El sistema propuesto mantiene unos claros criterios de estandarización, basados en el número de habitaciones o el ancho máximo de fachada.[6] A partir de esta geometría básica, Wood desarrollaría un método de crecimiento basado en las leyes de proporción y armonía del espacio que ya enunciara en 1734 su compatriota Robert Morris.[7] Según estas reglas, los principios formales podrían ser aplicados a cualquier tipo de edificio, independientemente de su tamaño y de su condición o uso. Pero Wood va un paso más allá al plantear que en la génesis de cualquier tipología de vivienda su estado germinal se encuentra en la cabaña: "*considerando la relación de escala existente entre la planta de la cabaña más simple [simple hut] y la del palacio más soberbio, puesto que un palacio no es ni más ni menos que un cottage perfeccionado, y la planta de este último es la base de la planta del primero, decidí concentrar mi atención hacia un hecho de tanta importancia como el diseño de cottages*".[8]

---

[4] *Ibid.* p.4

[5] La revolución agrícola inglesa se originó a partir de 1750 debido fundamentalmente a las mejoras tecnológicas en el trabajo del campo: rotación de cultivos, arados y cercado de las propiedades privadas (*enclosure*). Fue también fundamental el desarrollo del mercado interior inglés gracias a una menor regulación estatal y una mayor producción de ganado en las grandes explotaciones creadas por el *enclosure*. Para algunos autores, la revolución agraria inglesa estaría en el origen de la Revolución Industrial.

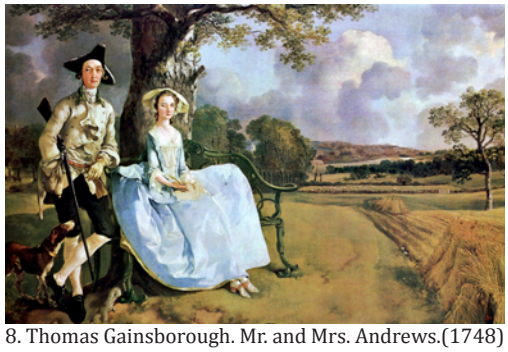
6 Los cottages de Wood son presentados en una serie de plantas y alzados que varían en función del número de habitaciones, a partir de un esquema simétrico, con la puerta en el centro y ventanas a cada lado. La cubierta será siempre a dos aguas y las chimeneas irán colocadas en los testeros.

[7] MORRIS, Robert: *Lectures on Architecture, Consisting of Rules Founded upon Harmonick and Arithmetical Proportions in Building.* Oxford: J. Brindley, 1734.

[8] WOOD, John: *A series of plans, for cottages or habitations of the labourer,either in husbandry, or the mechanic arts, adapted as well to towns, as to the country.* Op. Cit., p.3



7. Constable Flatford. Mill Scene of a Navigable River (1816)



8. Thomas Gainsborough. Mr. and Mrs. Andrews.(1748)





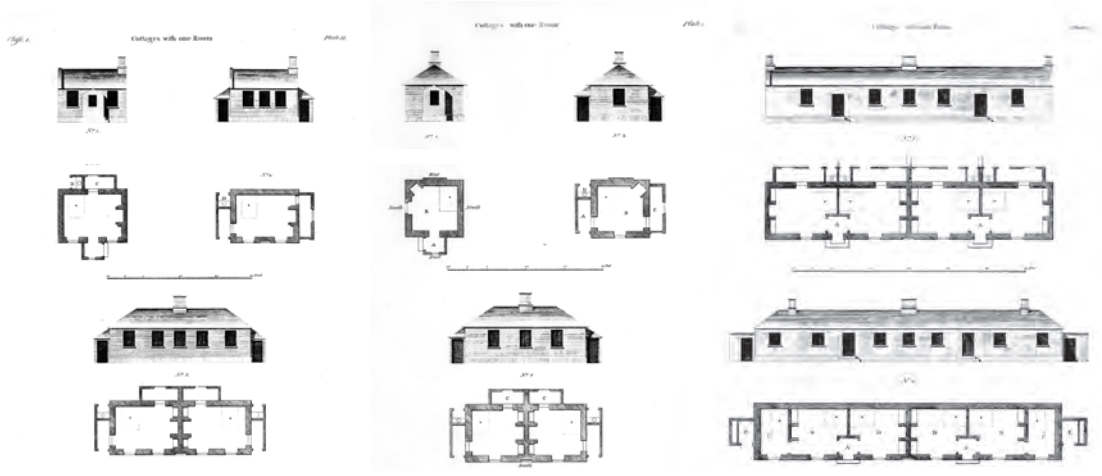
9. y 10. Cercados ingleses en Yorkshiredale.



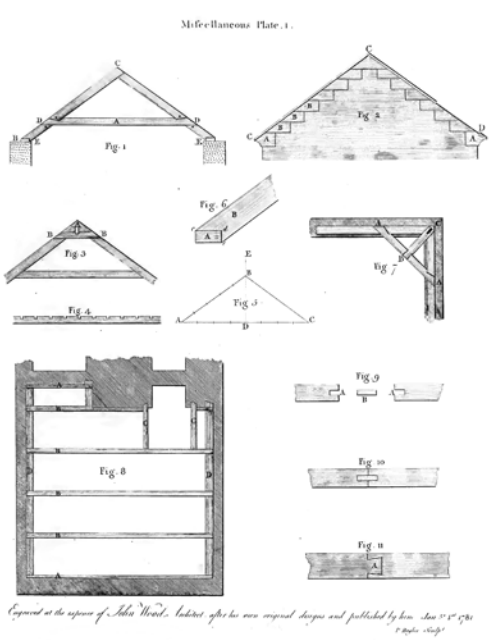
11. Reparto de tierras en un Manor medieval

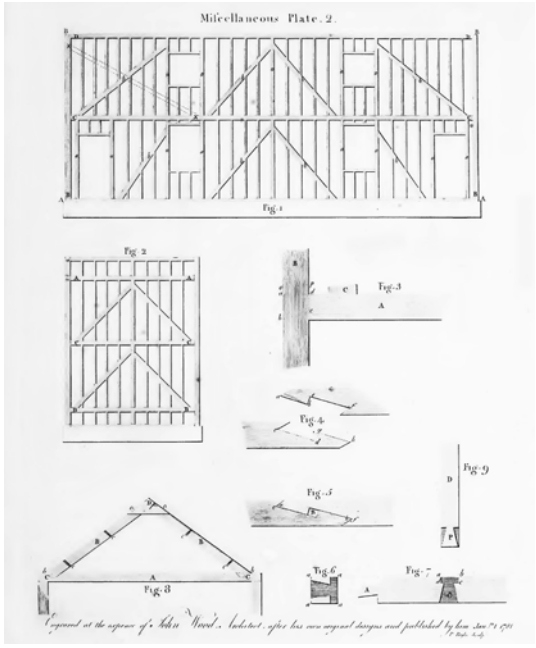


12. Peter Paul Rubens. View of Het Steen in the Early Morning.(1636).

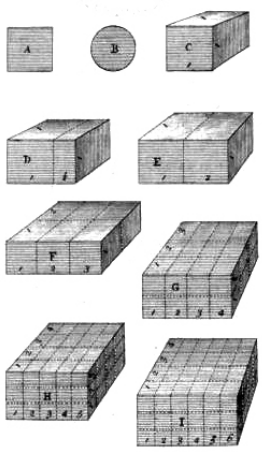


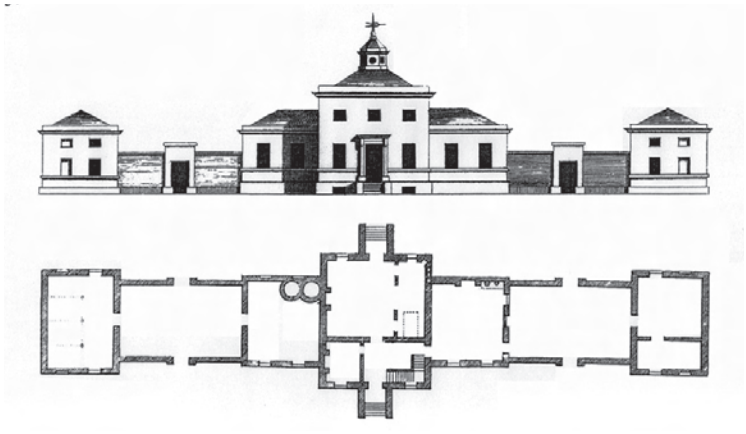
13. John Wood. Series of plans for cottages or habitations. (1781)



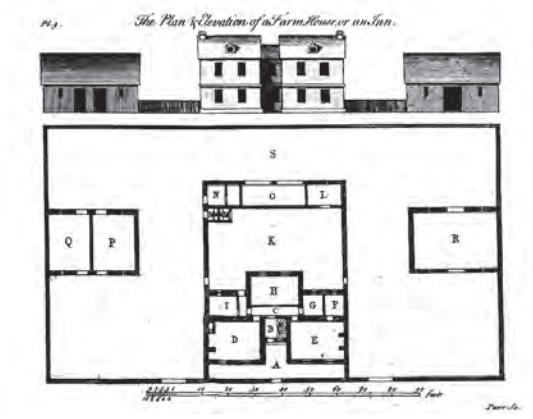


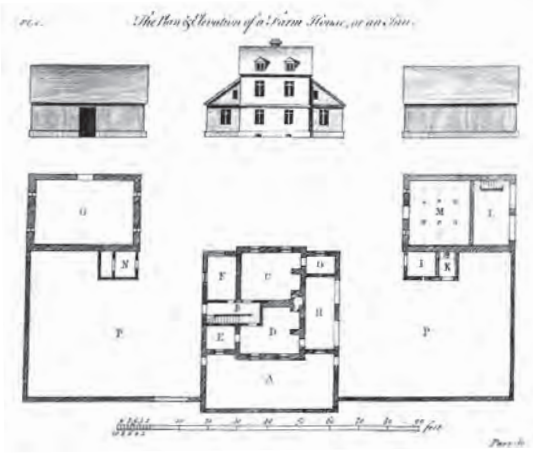
14. y 15. John Wood. Detalles de cottages. Series of plans for cottages or habitations. (1781)

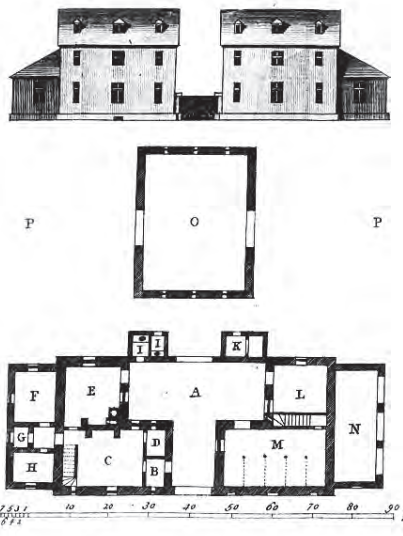




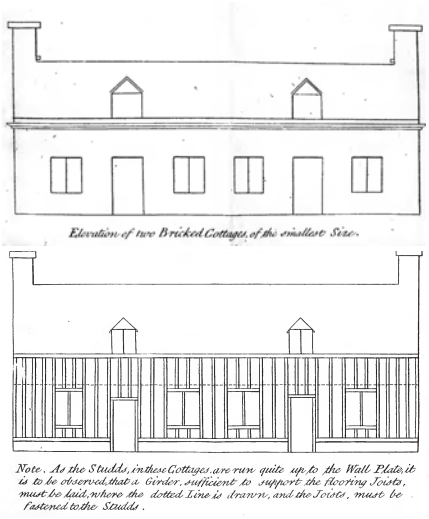
16. y 17. Robert Morris. *Proportions.* En Lectures on architecture (1734)

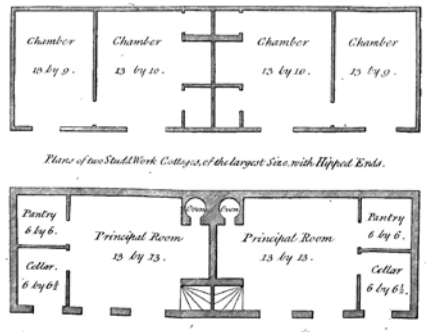


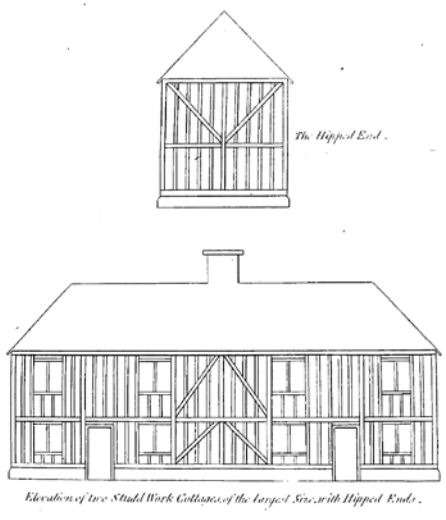




18., 19. y 20. William Halfpenny. Useful Architecture (1760)







21., 22. y 23. Nathaniel Kent. Hints of gentlemen of landed property. (1775)

La reivindicación y defensa de las arquitecturas anónimas que emanan de este texto supuso la quiebra del sistema clásico de valores de la cultura tectónica inglesa, para el cual, la arquitectura doméstica estaba basada en el lenguaje culto de las villas *palladianas*.[9] Tal vez el precedente más cercano a esta nueva visión ampliada de lo doméstico la encontremos en el libro *Usefull Architecture* de William Halfpenny. Ya en su prólogo se puede leer: " *La arquitectura había sido tratada de tan diversas maneras que un autor tardío podía aprovechar la ocasión para decir: ya no puede publicarse nada nuevo, especialmente en lo que respecta a los edificios sencillos, como los aquí descritos. Pero la Verdad jamás permanece indiscutible, por más que la verdadera belleza y elegancia aparezca con la debida simetría y armonía en un cottage bien construido, en mayor grado del que se puede encontrar en el Palacio más exaltado, donde se introdujeron variadas invenciones y perifollos para reparar su deficiencia de proporción*".[10] Con similares argumentos, Nathaniel Kent elaboró algunos años después el libro de modelos *Hints to gentlemen of landed property,*[11] dirigido a hacendados y terratenientes, ahondando específicamente en los aspectos técnicos -Kent era agrimensor- de los tipos más comunes de viviendas populares que se construían en el siglo XVIII.

Menos propositivo que el libro de Wood sus sintéticos diseños reflejan cuán básica era la idea de lo doméstico que se aplicaba a este tipo de construcciones. Normalmente pareadas y de planta rectangular eran construían en piedra o en estructura de madera con muros de relleno, en una o dos alturas y dos dependencias simétricas respecto al pequeño vestíbulo de entrada, rematadas lateralmente por dos hastiales con chimenea. Este modelo de casa para trabajadores, debido a su sencillez y economía constructiva, se extendió rápidamente por toda Gran Bretaña y Norte América, donde mantuvieron su sencillez tipológica, aunque adquirirían apariencias diversas en función de los materiales locales con los que fueran construidas. En las acuarelas que ilustran los viajes por Inglaterra y Escocia del escritor y acuarelista William Daniel (1769-1837) reunidas en su libro *A Voyage Round Great Britain* (1814-1825) aparece reflejada la expansión del modelo tipo de *cottage con dos dormitorios* por todo el territorio británico. En muchos de estos dibujos, las sencillas construcciones campesinas se encuentran desprotegidas en medio de los espectaculares paisajes escoceses, aportando la dimensión humana al conjunto.[12] Como se puede ver, el modelo propuesto por Wood tuvo una extraordinaria repercusión posterior, pero su importancia no estuvo tanto en lo novedoso de los sencillos diseños que proponía como en el hecho de haber establecido unos parámetros mínimos de bienestar y mejora de las condiciones de vida de los trabajadores a partir de la puesta en valor de las arquitecturas más humildes.

Al mencionar la simple cabaña (*simple hut*), Wood está articulando un discurso cuyas fuentes se encuentran en los escritos del filósofo ilustrado francés Jean Jacques Rousseau y en las teorías estéticas del Abate Marc Antoine Laugier, publicadas en *Essai sur l'Architecture* (1753). El avance de la teoría de Laugier sobre las anteriores

---

[9] RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: "Arquitectura Doméstica Familiar Moderna". En: RIVERA, J.(ed.). *Arquitectura y orden: ensayos sobre tipologías arquitectónicas.* Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988. pp. 68-77. p.70

[10] HALFPENNY, William: *Useful Architecture in Twenty-one New Designs for Erecting Parsonage-Houses, Farm-Houses and Inns.* Londres: Robert Sayer, 1760. p. 1

[11] KENT, Nathaniel: *Hints to Gentlemen of Landed Property.* Londres: J. Dodsley, 1775.

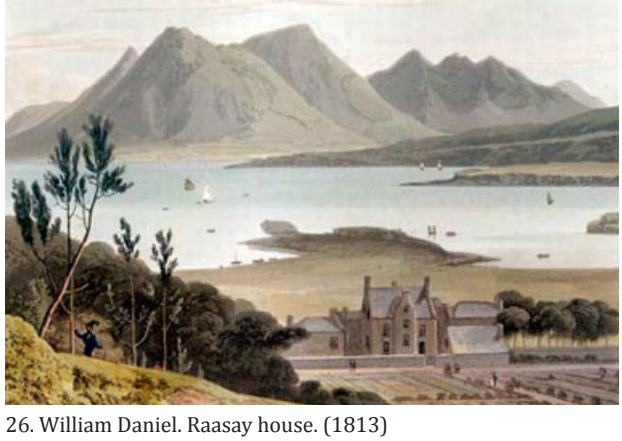
[12] DANIELL, William; AYTON, Richard: *A voyage round Great Britain, undertaken in the summer of the year 1813, and commencing from the Land's-End, Cornwall.* Londres*:* Tate Gallery, 1978.



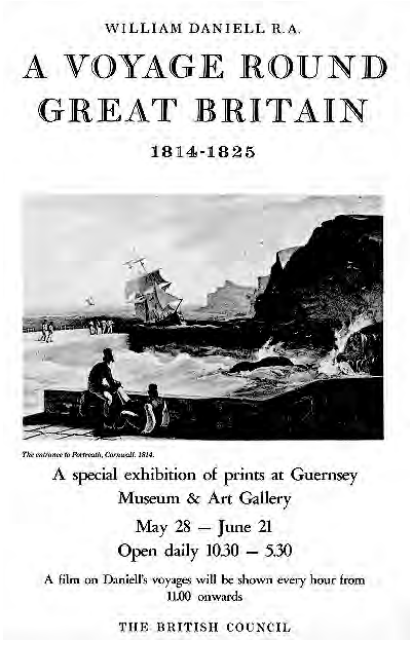
24. William Daniel. Jura and Craighouse. (1813)



25. William Daniel. Berrydale Caithness. (1813)



26. William Daniel. Raasay house. (1813)



27. William Daniell. A voyage round Great Britain, 1814-1825

teorías normativas de los tratados reside en el ennoblecimiento de la cabaña desde la simple representación de un hipotético pasado, a la de un principio universal a partir del cual será posible reformar la arquitectura: "*La pequeña cabaña rústica que acabo de describir es el modelo sobre el cual se han imaginado todas las magnificencias de la Arquitectura. Acercándose a la simplicidad de este primer modelo será como se eviten los defectos esenciales y se consigan las perfecciones verdaderas(…) No perdamos de vista nuestra pequeña cabaña rústica.".*[13] Aunque Wood no pretendiera dar forma a la cabaña original, utilizó ese concepto ya arraigado en la cultura neoclásica del momento para proporcionar un soporte culto y al mismo tiempo una validez estética y social al diseño de las sencillas y anónimas casas rurales.[14]

Con la publicación de los *pattern books* en Inglaterra se quiso no solo resolver el problema de la construcción de viviendas para las clases más pobres, sino también mejorar y fortalecer la moral del agricultor. Al diseminar por el paisaje *buena arquitectura,* como se denominaba a la arquitectura neoclásica del momento, se trataba de paliar los efectos sociales negativos que tuvieron las leyes de *enclosure* sobre la base del campesinado. [15] Pero al mismo tiempo, la estandarización basada en estos libros junto con los avances de las técnicas constructivas y la disponibilidad de nuevos materiales, trajeron como consecuencia la desaparición paulatina de muchas tradiciones vernáculas empleadas por los campesinos en la construcción de sus propias viviendas, lo que en última instancia, ocasionó el abandono de los entornos rurales a medida que la Revolución Industrial fue avanzando.

Ante esta situación, algunos ciudadanos de clase media, formaron sociedades para tratar de mejorar las condiciones de los trabajadores del campo. Fue el caso de Benjamin Hill que fundó en 1825 la Sociedad para la mejora de las condiciones de la clase trabajadora (*Society for Improving the Condition of the Labouring Classes*) y la Sociedad de amigos de los trabajadores (*Labourer´s Friend Society, 1827*). John Hall, arquitecto y secretario de la primera de las sociedades creadas por Hill, publicó en 1825 el libro *Novel Designs for Cottages, Small Farms & Schools* con proyectos de cottages y escuelas para los trabajadores más desfavorecidos del medio rural. [16] Muchos de los ideales relacionados con el confort y la felicidad, la salubridad y la limpieza que aparecen en el libro de Hall son traslación directa de los enunciados por Wood en 1781. Pero a diferencia de estos últimos, en los que los modelos se describen como sistemas abstractos, válidos para cualquier lugar, las imágenes que presentan las viviendas diseñadas por Hall se sitúan en paisajes idílicos, similares a las agrestes naturalezas escocesas de William Daniel. En sus ingenuos dibujos, los agricultores que aparecen en las casas realizando sosegados trabajos domésticos propios de una utópica vida en el campo, mantienen una relación directa con la naturaleza que les rodea, como si habitasen en un bello jardín romántico.

---

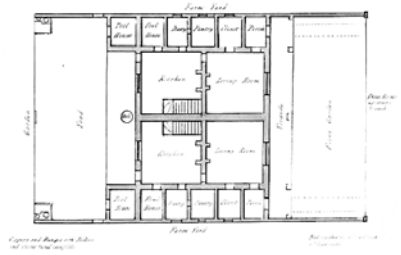
[13] LAUGIER, Marc A.: *Essai sur l'architecture:observations sur l'architecture. (1ª edición 1753.)* Bruselas: Pierre Mardaga, 1979. pp.8-10

[14] MAUDLIN, Daniel:: "Habitations of the Labourer: Improvement, Reform and the Neoclassical Cottage in Eighteenth-Century Britain", *Journal of Design History*, n. 1, vol. 23, 2010, pp. 7-20. p.12

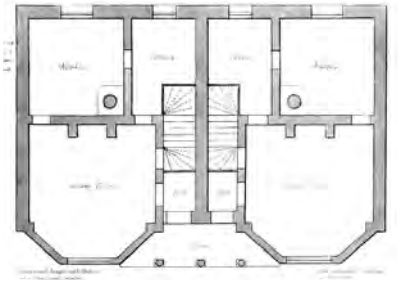
[15] Entre 1796 y 1815 fueron aprobados por el Parlamento de Gran Bretaña 1800 expedientes de vallado. Entre 1801 y 1851 se dobló la población de Inglaterra mientras que en 1801 el 80% de esta población era rural y en 1851 solamente el 50%

[16] HALL, John: *Novel Designs for Cottages, Small Farms & Schools, with Observations theron by John Hall, Secretary to the Society for improving the condition of the Labouring Classes.* 1825.



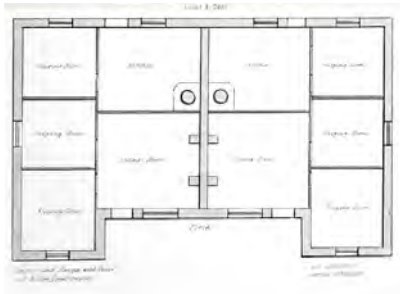


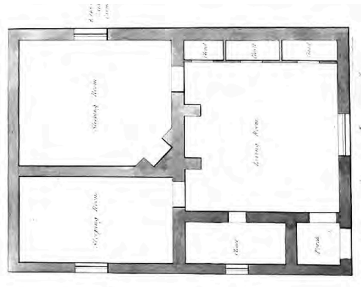












29., 30., 31. y 32. John Hall. Novel Designs for Cottages, Small Farms and Schools. (1825)



28. John Hall. Portada Novel Designs for Cottages, Small Farms and Schools. (1825)

La convivencia entre los diferentes estilos clásicos y la espontaneidad e irregularidad de los paisajes pintorescos, será la seña de identidad de la cultura inglesa a partir de mediados del siglo XVIII. Lo que comenzó restringido al mundo de los jardines llenos de fantasías arquitectónicas se fue emancipando hasta convertirse en un estilo, cuyos principios articuladores se identificaban con una normatividad anticlásica, pluriestilística y vernácula, así como con un espíritu práctico relacionado con la vida en el campo.[17] El rasgo más sobresaliente del estilo pintoresco será por tanto la integración del edificio en el lugar, entendiendo lo construido como un elemento orgánico, en el que las partes que lo conforman habrán de adaptarse a las irregularidades de la topografía hasta conseguir que lo natural y lo artificial se difuminen en un único contorno. Así, frente a la abstracta geometrización clasicista del paisaje, la arquitectura pintoresca entiende el lugar físico como un dato de partida con el que han de armonizar los trazados y las formas de los elementos construidos. Para lograr dicho resultado armónico los arquitectos de la época se sirvieron de las tradiciones constructivas locales. En este sentido, Uvedale Price (1747-1829), escritor británico, creador del concepto estético de lo pintoresco se anticipó a la sensibilidad romántica al poner en valor la estética de lo local frente a lo universal. Las construcciones vernáculas anónimas como castillos, molinos, cottages o abadías en ruinas adquirieron en los escritos de Price un profundo significado cultural al revelarse como temas específicamente ingleses, en contraste con el racionalismo neoclasicista europeo.[18]

Siguiendo los enunciados fundacionales de esta estética pintoresca, James Malton definió con el término *Old English*, al estilo arquitectónico surgido de la heterogénea composición de soluciones autóctonas inglesas, (como los entramados vistos de madera en los muros, las ventanas con parteluces o las cubiertas de paja) asociadas con otras de estética neoclásica (como las columnas dóricas en los porches de acceso). El ensayo *An essay of British Architecture* desarrollaba en catorce ilustraciones diferentes tipos de cottages de diferentes tamaños, tal y como queda reflejado en su extenso subtitulo: "*Confirmado por catorce diseños, con su iconografía, planos, proyección a escala; incluye viviendas para el campesino y el granjero, y retiros para los caballeros, con varias observaciones: todo ello en veintiún laminas, diseñadas y ejecutadas en aguatinta*".[19] El avance de las propuestas de Malton respecto a los anteriores *pattern books* reside en que no responden a un ideal tipológico basado en leyes geométricas, sino que introduce el factor de la construcción en un intento de definir materialmente el carácter de la casa de campo tradicional. Por ello sus diseños incluían paredes de estuco desgastado y madera envejecida, coexistiendo naturalmente con columnas y frontones, aunque en ocasiones sus proporciones clásicas no conseguían encajar con el efecto rústico deseado.[20]

[17] RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Arquitectura Doméstica Familiar Moderna.* Op. Cit., p 72
[18] PRICE, Uvedale: *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape.* Londres: 1796.
[19] MALTON, James: *An Essay on British Cottage Architecture: Being an Attempt to Perpetuate on Principle, that Peculiar Mode of Building, which was Originally the Effect of Chance.* Londres: Thomas Malton, 1798.
[20] ACKERMAN, James S.; BALSINDE, Isabel: *La villa: forma e ideología de las casas de campo.* Madrid: Akal, 1997. p. 263



33.Malton James.An Essay on British Cottage Architecture. (1798)



34. Francis Wheatly. Sifting the past country scene figures by a cottage door and cattle in a stream. (1795)



35. George Morland. A View of Windsor from Snow Hill. (1738)

Fueron numerosos los *pattern books* de estética pintoresca que se editaron en Inglaterra durante el periodo de las Guerras Napoleónicas (1792-1815),[21] pero en ningún caso tuvieron el enfoque humanitario del libro de Wood.[22] Muy al contrario, su público fue la clase alta, para la que los modelos de cottages sirvieron de ejemplo en la construcción de sus románticas villas privadas en el campo, comparables en términos de escala y coste, que no de estilo, con las que Robert Morris y William Halfpenny publicaron algunos años antes.[23] Como afirma Andrew Ballantyne, refiriéndose a la regresión sufrida por la arquitectura doméstica de esta época: *"los cottages fueron mostrados no como una ráfaga de valentía en un mundo moderno, tal y como debió propiciar la Revolución, sino como la continuación de una vieja manera de hacer las cosas que restauró el antiguo contrato vital entre el trabajador agrícola y la tierra".* Planteada en estos términos, la supuesta recuperación del cottage para una arquitectura social enunciada por los arquitectos filántropos neoclásicos, fue anulada en el contexto anti revolucionario de la nobleza inglesa, retrocediendo históricamente hasta la *"edad de oro del campo, época en que la nación estuvo en su momento más fuerte, con victorias frente a los vecinos continentales; el momento en que las degradaciones del feudalismo fueron finalmente barridas por la Ley del Suelo de 1589*".[24]

Esta búsqueda de la autenticidad inglesa en la arquitectura doméstica realizada dos siglos antes, puede entenderse como una reacción romántica y nacionalista contra la Revolución francesa y las Guerras Napoleónicas que aislaron Inglaterra del continente europeo durante más de veinte años. En este ambiente de retorno a un idílico pasado, lo pintoresco funcionó como un bálsamo capaz de edulcorar la realidad y envolver el espíritu pragmático de la economía preindustrial con la estética nostálgica y pastoral de lo pictórico. Las concepciones ilustradas de los arquitectos filántropos neoclásicos como Wood que trataban de luchar contra la pobreza a través del diseño realista de viviendas modernas, sencillas y fáciles de construir, fueron anuladas por la ingenuidad romántica . En la mente racionalista de Wood, la acepción del cottage pintoresco era negativa y llevaba implícitas las miserables cualidades de las viviendas autóctonas vinculadas con la enfermedad y la pobreza, como queda descrito en numerosos relatos de la época: "*Las casas de la gente común son impactantes para la humanidad, construidas con piedras sueltas y cubiertas con terrones, con brezo, retama, o ramas de abeto; se ven, a lo lejos, como negras toperas. Los tugurios más miserables que se puedan imaginar*".[25]

Por contraposición, el pintoresquismo rechazaba las mejoras de la reforma agraria, preconizando el sublime paisaje rural anterior, y encontraba (de manera un tanto amoral) placer estético en las escenas de pobreza rural y en el estado de

---

[21] Se citan algunos entre los más relevantes: SMITH, J.T.(1797): *Remarks on Rural Scenary: With twenty etching of cottages from nature*. STEVENS, Francis (1815): *Views of cottages and farm houses in England and Wales*. RICHARDSON, George (1792): *New Designs in Architecture, Consisting of Plans, Elevations and Sections for Various Buildings*. LUGAR, Robert (1823): *Architectural Sketches for Cottages, Rural Dwellings and Villas*. POCOCK, W. F. (1823): *Architectural Designs for Rustic Cottages, Picturesque Dwellings*.

[22] Colección de dibujos publicada en forma de manual de carácter básicamente divulgativo, que ofrecía modelos cultos simplificados o directamente vernáculas a constructores de provincias. Se desarrollaron sobre todo a partir del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Inglaterra.

[23] MORRIS, Robert: *Rural Architecture*, 1750; HALFPENNY, William: *Rural Architecture in the Gothic Taste*, 1752.

[24] BALLANTYNE, Andrew: "Tudoresque Vernacular and the Self-Reliant Englishman". En: GUILLERY, Peter (ed.). *Built from below: British architecture and the vernacular.* Oxon: Routledge, 2010. pp. 123-144. p.132

[25] PENNANT, Thomas: *A Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides.* Londres: B. White, 1776. p. 216









36. hasta 39. Smith John Thomas. Remarks on Rural Scenery. (1797)









40. hasta 43. Francis Stevens. Views of cottages and farm houses in England. (1815)

decadencia y ruina de los cottages vernáculos. William Gillpin en su libro *Dialogue upon the garden and the Stow* (1748) plantea la irreconciliable divergencia -ética y estética- entre el mundo de la arquitectura neoclásica, regular y confortable, y el de la "imaginativa" arquitectura pintoresca: "*Nuestros afectos sociales, sin duda, encuentran su disfrute al máximo cuando contemplan un país que sonríe en medio de la abundancia, donde las casas están bien construidas alrededor de plantaciones regulares, todo cómodo y útil. Pero tal regularidad y exactitud no excita de ninguna manera el Placer de la imaginación*."[26]

Este estado ilusorio, ajeno a la realidad impuesta por la reforma agraria y la Revolución Industrial, formaba parte de la denominada *Merrie England* (alegre Inglaterra),[27] un estereotipo que desde la Edad Media y a lo largo de los siglos posteriores fue tallando la idiosincrasia de la cultura rural inglesa. Los rápidos cambios provocados por la guerra contra Francia y la industrialización no fueron asumidos por buena parte de la sociedad, la cual volvió su mirada hacia una época anterior, basada en un idealizado modo de vida bucólico y pastoril. Este concepto, cargado de tintes nostálgicos en torno a los auténticos valores "ingleses", incorporó al inconsciente colectivo numerosos iconos culturales del estilo de vida campesino como la taza de té, el asado de los domingos, los tejados de paja y las posadas campestres. Fue por ello por lo que la idealizada arquitectura anónima de las granjas, los graneros y en especial los humildes cottages pintorescos, construidos a partir de elementos de la arquitectura vernácula medieval, sirvieron de motivos en muchos grabados y pinturas de la época, propagando el gusto por lo vernáculo a lo largo de toda la Isla.

Entre los numerosos libros de dibujos de escenas rurales y guías de viajes que plasmaron esta estética, destacan *Remarks on rural scenary: with twenty etching of cottages from nature* (1797) de John Thomas Smith y *Views of cottages and Farmhouses in England and Wales* (1815) de Francis Stevens. En la introducción del primero, J.T. Smith analizaba cuales eran las características ideales que debía tener el anhelado paisaje rural para un pintor aficionado: "*Al elegir los objetos que deben ser representados de la naturaleza, el mejor consejo que puedo ofrecer es que os retiréis al recoveco más íntimo del bosque y a la aldea menos frecuentada: el primero os suministrará los más variados modelos de árboles, plantas y follaje, bien sean perfectos y vivos o mutilados y en decadencia; y el segundo, las formas más sencillas de casas, puentes, puertas, graneros, cercas y otras estructuras rurales (...) En el campo remoto y salvaje, en los indeterminados bordes de los bosques o en el silencioso valle secuestrado, encontraréis los más ricos tesoros de la Naturaleza pintoresca: la cabaña más vieja y débil, oprimida bajo el tejado, vallada con retales de ladrillo y piedra y muros de barro mezclado con estacas, colándose en la oscuridad bajo la umbría del huerto florecido* ".[28]

---

[26] GILPIN, William: *A dialogue upon the gardens of the right honourable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire.* Los Ángeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1976.

[27] "*El trabajo del profesor Ronald Hutton confirma mi creencia de que Gran Bretaña era un lugar más feliz antes de que los puritanos llegaran junto con sus sombreros negros y el odio a la diversión. Merrie England no es un mito. Realmente se solía bailar alrededor de la cruz de mayo, de fiesta por el día y bebiendo cerveza toda la noche. Y curiosamente el jolgorio estaba alentado por la Iglesia, sobre todo en la Baja Edad Media. Esto se debía a que la Iglesia se había dado cuenta de que los festejos podrían ser una fuente de recursos para ayudar a las comunidades* ". HODGKINSON, Tom: "Merry England was real enough.", [Página Web] 17 nov 2006 [consulta 2 marzo 2014]. Disponible en: http: //www.theguardian.com/ books/booksblog/2006/nov/17/ merryenglandwasrealenough

[28] SMITH, John T.: *Remarks on rural scenary: with twenty etching of cottages from nature and from observations and precepts relative to the pictoresque.* Londres: John Thomas Smith, 1797. p. 14

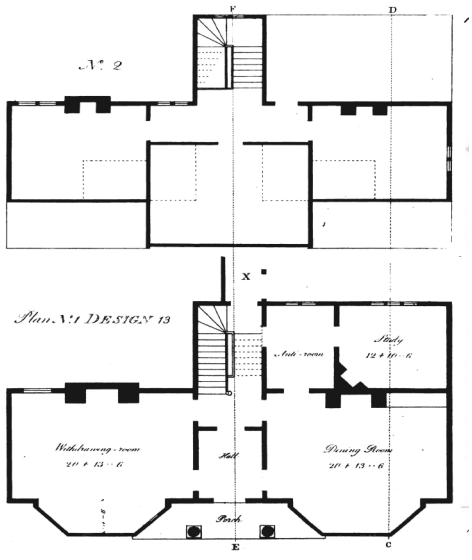


44. William Chambers. Casas de caridad en Milton Abbas. (1780)



45. William Chambers. Viviendas en Milton Abbas. (1780)





46. hasta 49. Malton James. An Essay on British Cottage Architecture. (1798)

En una línea similar Francis Stevens en su libro recopilatorio de imágenes sobre granjas y cottages, reivindica como tema pictórico lo humilde y lo modesto de la arquitectura doméstica: "*el estudio general del paisaje incluye el estudio de la arquitectura doméstica entre las diversas ramificaciones de lo rural. Es este conocimiento consumado de los principios del arte lo que ha vestido las humildes escenas en los cuadros de los artistas vivos. Es así como el estilo de pintura pastoral ha podido deleitar a las mentes cultivadas, al igual que lo harían las descripciones en verso del mismo escenario por parte de los más admirados poetas*".[29]

Asistimos pues en este cambio de siglo a una puesta en valor de las humildes y anónimas casas campesinas. Como apunta John Summerson, "*el cottage como objeto de interés visual se consolidó en la última década del siglo XVIII, dejando de ser una mera cuestión económica o algo cómico o grotesco. Anteriormente no había existido a nivel arquitectónico, era un tejido accidental sin ninguna fecha ni propósito fijo, construido para el uso de los más pobres. Si se trataba de un cottage nuevo se construía una mera caja de ladrillos, cascotes y yeso. Y si se requerían un conjunto de cottages más elegantes, se tomaba un tipo de algún libro de modelos, como en el famosos ejemplo de la nueva villa de Milton Abbas.*[30] *Pero esta actitud racional anterior no consideraba el aspecto primordial del cottage y más adelante se descubriría la verdadera naturaleza del mismo. La cabaña campesina fue, sin duda, una creación accidental. Pero también lo eran las rocas y las ruinas, igual que toda la parafernalia del paisaje pintoresco. De esta manera el cottage volvió a la vida, junto con una clase especial de ficticia felicidad".*[31]

Como ya se ha expuesto anteriormente, uno de los primeros *pattern books* en establecer ciertos criterios prácticos en relación al diseño de *cottages* pintorescos fue *An essay of British Architecture* de James Malton. Los principios del diseño de cottages, según este autor, surgen de la combinación de un número variable de lo que el denomina "factores reconocibles" comunes a las viviendas campesinas tradicionales: "*Un porche en la entrada; pautas irregulares en la dirección de los muros; una parte de la edificación más alta que otras; múltiples cubiertas de diferentes materiales, de paja particularmente y diseñadas con valentía; fachadas en parte construidas con paredes de ladrillo, en parte con maderos y ventanas de guillotina*".[32] Lo novedoso respecto a los libros anteriores fue la utilización de la definición constructiva como base sobre la cual fundamentar los principios de la arquitectura vernácula. De manera indudable este hecho queda plasmado en el énfasis que el autor hace por definir gráficamente los diferentes sistemas constructivos sobre los que basa sus modelos de cottages: ripias de madera, cubiertas de paja, chimeneas de ladrillo, muros entramados con enfoscado tosco o ladrillo desnudo se conjugan en los alzados de manera natural, o, como apunta en el propio título del ensayo, *por efecto del azar*. Repitiendo la misma imagen del cottage en perspectiva, Malton diseñó tres modelos diferentes, jugando simplemente con el cambio compositivo de los materiales en las fachadas, sin variar un ápice la

---

[29] STEVENS, Francis: *Views of cottages and Farmhouses in England and Wales.* Londres: R. Ackerman, 1815. introducción

[30] Milton Abbas es una aldea al suroeste de Inglaterra diseñada por el arquitecto William Chambers y el paisajista Lancelot *"Capability"*Brown en 1780 por encargo del Conde de Dorchester. Además de los 36 cottages con techo de paja y muros de enfoscado encalado en las fachadas, colocados en hilera,se construyeron también un asilo de ancianos y una iglesia.

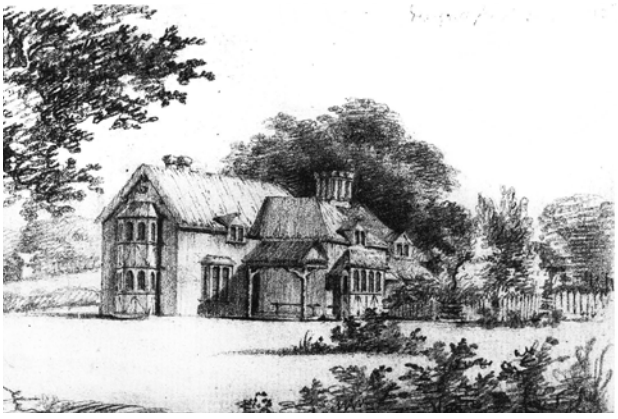
[31] SUMMERSON, John: *The life and work of John Nash, architect.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1980. Op. Cit., p. 51

[32] MALTON, James: *An Essay on British Cottage Architecture: Being an Attempt to Perpetuate on Principle, that Peculiar Mode of Building, which was Originally the Effect of Chance.* Op. Cit., p.4





50. y 51. John Nash. Vistas de la entrada a Attingham Park. (1798)





52. y 53. John Nash. High Legh Hall.(1798)

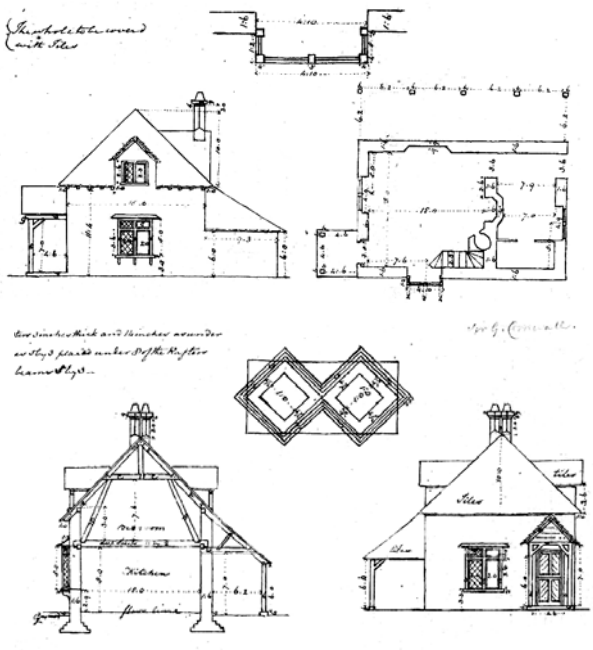
volumetría del conjunto. A partir de este mecanismo de formación, un mismo esquema de planta se podía recubrir con múltiples fisonomías constructivas, sin atender a precisiones históricas o estilísticas. En los ejemplos que Malton proponía como modelos de vivienda para las clases sociales más bajas, el resultado estético de este proceso constructivo era cercano a lo rústico, mientras que en aquellas viviendas diseñadas para los terratenientes, su imagen general se aproximaba al cultivado gusto gótico. La convivencia entre estilos foráneos y exóticos, carentes de cualquier referencia a estilos cultos, formó parte de la ecléctica estética pintoresca a lo largo de todo siglo XIX: "*La arquitectura doméstico-pintoresca consagrará la pérdida de prestigio del monumentalismo como valor incuestionable, y acabará reivindicando la bondad de todo tipo de materiales, incluidos los más económicos o localistas, y las formas más variopintas, al gusto, a veces un tanto depravado de la clientela".*[33]

Cottage y naturaleza
John Nash

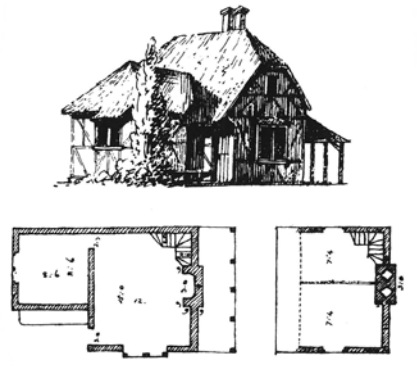
El autor que mejor personificó esta tendencia ecléctica en la arquitectura del siglo XIX fue John Nash. En su obra conviven italianismos de excelente factura , Cronkhill (1802), el organicismo compositivo de *Luscombe Castle* (1799-1804), el neoorientalismo hindú del Pabellón Real de Brighton (1815), o la intervención urbana de *Regent´s Park* y *Regent´s Street* (1811). Su interés por la vivienda más humilde y en especial su pasión por lo rural y lo vernáculo hacen de él una figura primordial para este análisis. Después de una etapa no muy afortunada como constructor de sus propios proyectos en Londres, en 1790 Nash conoce a Uvedale Price cuyas teorías sobre el pintoresco influyeron de manera notable en sus proyectos urbanos. En 1792 Nash se asoció con el reputado paisajista y diseñador de jardines Humphry Repton, que procuraba un arquitecto para ayudarle en el diseño de las construcciones auxiliares vinculadas a sus proyectos de jardines: invernaderos, pabellones y portones de acceso, establos, granjas y corrales, graneros, y sobre todo, cottages para guardas de fincas y otros sirvientes. Nash demostró gran interés hacia estos proyectos manifestando una habilidad arquitectónica única y encontrando un placer íntimo y personal en su resolución, incluso después de deshacer su sociedad con Repton en 1800.

Es difícil datar el primer cottage proyectado por este autor. Entre los primeros se encontraría un grupo de siete viviendas vinculadas al proyecto de ajardinamiento en Attingham que Lord Berwik encargó a Humphrey Repton alrededor de 1798. Los dibujos que todavía se conservan, muestran un grupo de cottages formando parte de una organización dispersa de construcciones que posiblemente formaran un poblado pintoresco. Pocos años después John George Legh que acababa de heredar la propiedad familiar en Knutsford, fue convencido por Repton y Nash para crear una idílica aldea desarrollada conjuntamente al nuevo proyecto del *High Legh Park*. En una carta enviada a Legh (enero, 1798) Nash expresa su filosofía, claramente basada en conceptos pintorescos en los que se aúnan el paisaje, la arquitectura y la percepción conjunta de ambos: *"los cottages deberían dispersarse y esconderse entre las plantaciones (...) y colocarse lo más hacia atrás posible como si fuera un prado (...) las masas de árboles*

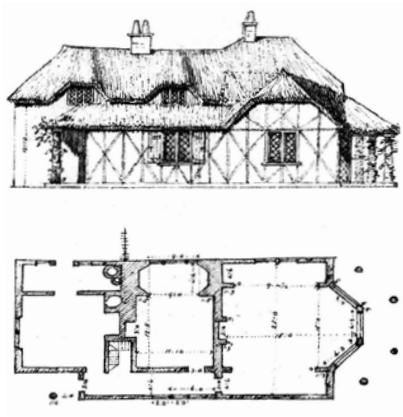
[33] RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Arquitectura Doméstica Familiar Moderna.* Op. Cit., pg. 75



54. y 55. John Nash. Moccas Cottage. (1804)



56. John Nash. Uvedale house. (1805)



57. John Nash. Osborne cottage. (1805)



58. John Nash. Swiss cottage. Cahir Park. (1810)

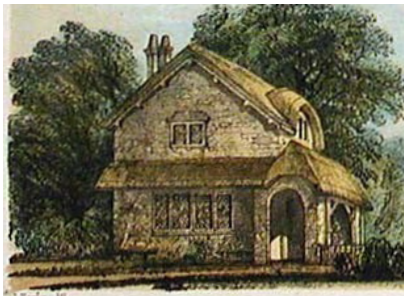
deben proteger los jardines y patios permitiendo al mismo tiempo que la vista de las cabañas no sea interceptada al ser vista a través de los claros (...) Al entrar en la aldea, el hostal, los cottages y la herrería deberían emerger conjuntamente a la vista (...) La herrería deberá buscar el lugar para que el fuego puede iluminar el camino y dar alegría por la noche para todo el pueblo (...) una cúpula habrá de ser colocada en la capilla para ser vista entre los árboles".[34]

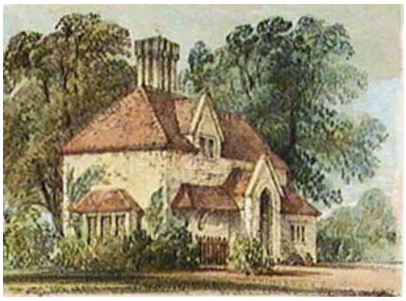
No parece que esta aldea se llegara a construir, aunque en 1810, Nash seguía aún en contacto con Legh diseñándole una escuela que sí se construyó. En los cuadernos de dibujo de George Repton,[35] hijo de Humphrey y asistente de Nash, encontramos varios diseños de cottages no construidos para John Legh, así como la herrería y la casa del guarda. En los cuadernos de Repton están detallados una treintena de cottages de diferentes escalas. Desde el más pequeño con una habitación arriba y otra abajo, como es el caso del cottage para Uvedale Price, hasta los más grandes de un tamaño similar al de una granja modesta, caso del *Osborne Cottage* en la Isla de Wight datado en 1805. Aunque no existen dos diseños iguales, todos ellos presentan un carácter común fruto de una acentuada materialidad a partir de la cual se pueden analizar los elementos constructivos hasta en sus más sutiles detalles. El grado de definición de estos modestos ejercicios era en proporción muy superior al de cualquiera de los enormes castillos que proyectó en esa misma época. En una carta escrita a Sir George Cornwall en 1804, para el que estaba desarrollando el proyecto de dos cottages en Moccas, Herefordshire, Nash le advertía que para conseguir una buena resolución de la obra era necesaria una ejecución sensible a los detalles: "*Estoy muy contento de que me haya escrito sobre este tema, porque tengo la mortificación diaria de ver malinterpretados estos pormenores en los cottages, y muy buena parte de su buen efecto depende de su correcta comprensión. No solo son parte esencial de la construcción, sino que de ellos depende también el necesario crecimiento de las cosas. Cuando este principio se pierde de vista, se convierten en meras y pretenciosas decoraciones, y no hay nada más desagradable*".[36]

No está registrado que John Nash conociera el libro de Malton (*An essay of British Architecture),* pero lo que es cierto es que ambos compartían no solo la reivindicación por una recuperación y perpetuación del cottage británico, sino el principio por el cual su valor máximo residía en la lógica constructiva y en la plasmación directa de los diferentes materiales y sus aparejos, obviando cualquier tipo de recubrimiento decorativo. Incluso en alguno ejemplos más ornamentados como el *Swiss cottage* en *Cahir Park*, obra de 1810, la estructura exterior de troncos y ramas que sujeta la galería que rodea todo el perímetro, evidencia una sinceridad constructiva y una sencillez de medios realmente adelantadas para su época. Como comenta Summerson aquel proyecto era "*un alegato por la honestidad de la construcción verdaderamente inaudito en la época*".[37]

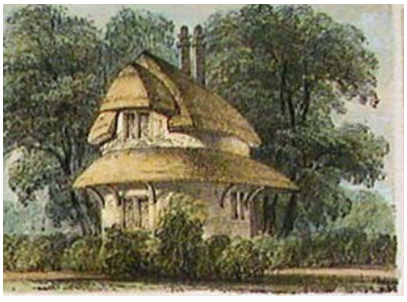
---

[34] MANSBRIDGE, Michael; SUMMERSON, John: *John Nash: a complete catalogue.* Oxford: Phaidon, 1991. p. 82
[35] George Repton, recopiló prácticamente la totalidad de los dibujos de cottages del estudio de Nash en tres pequeños cuadernos de dibujo, que se extienden a lo largo de los años 1802 a 1818. En la actualidad se encuentran en el RIBA de Londres.
[36] SUMMERSON, John: *The life and work of John Nash, architect.* Op. Cit., p. 54
[37] *Ibid.* p.54











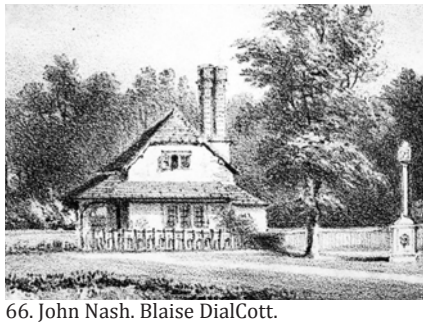
59. hasta 63. John Nash. Blaise Hamlet. (1810)



64. John Nash. Blaise Oak



65.John Nash. Blaise Diamond.



66. John Nash. Blaise DialCott.



67. John Nash. Blaise Dial.

La devoción de Nash hacia las formas más humildes de arquitectura se hace también extensiva a sus moradores. Si volvemos a la carta que Nash escribe a John George Legh, explicándole como deben situarse las edificaciones respecto al paisaje, deducimos que no solo explora perspectivas pintorescas para el observador foráneo, también busca la intimidad y la paz de los que allí viven. En las delicadas plantas de los *cottages* de Nash, incluso en los más pequeños, las pocas piezas que los conforman se compactan entorno a las chimeneas y a las escaleras, con una clara estrategia de conseguir comodidad y confort en todas las estancias. Es llamativo el uso de múltiples tipos de porches exteriores que se amoldan a los diferentes usos domésticos, desde proteger la entrada, cubrir un banco para el descanso y la contemplación, o evitar el soleamiento directo en la vivienda. "*Lo práctico se hace virtud en el sistema compositivo de las plantas domésticas pintorescas, pues lo que comenzó como manifestación de rebeldía contra las prescripciones de la geometría regular, se institucionalizó como la planta libre, orgánica, de crecimiento y cambio, adecuada para instalarse en lugares incluso agrestes, por tanto más bellos, proclive a fragmentarse en los pequeños espacios que facilitan la vida cotidiana, sin temor a romper la cada vez más desconsiderada y monótona simetría".*[38]

Esta condición humana y en cierta manera utópica de los proyectos de Nash está muy distante del espíritu pragmático procurado por los arquitectos filántropos neoclásicos. John Wood buscaba la virtud y la moral bajo una ley de mínimos y estándares arquitectónicos, en los que el trabajo del campesino formaba parte de un sistema de producción controlado por el terrateniente. Nash por el contrario abre un abanico de vivencias y relaciones entre el habitante, su morada y la naturaleza. Para ello la planta clásica se descompone buscando la variedad provocada por las asimetrías pintorescas y la diversificación de los materiales utilizados. El modelo compacto y homogéneo de la villa señorial neoclásica da paso a la humilde y pintoresca vivienda del campesino emancipado, reivindicando la relación con el lugar, la comodidad y una cierta diferenciación.[39]

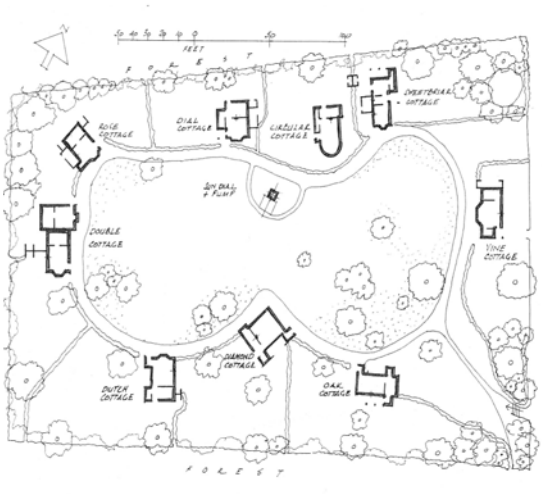
La perspectiva de una vida en el campo encuentra la oportunidad de hacerse realidad cuando John Scandrett Harford, el principal banquero de Bristol, adquiere en 1789 la hacienda de *Blaise Castle* y después de que Nash desarrolle para él algunos proyectos menores como la lechería y la casa del guarda, en 1810 le solicita el diseño de una serie de alojamientos para los trabajadores jubilados de su empresa. Aunque el cliente tenía en mente una tipología en hilera a modo de asilo, fue Nash quien planteó que la mejor manera de satisfacer las necesidades de los ancianos era facilitar a cada uno un cottage independiente y agruparlos en un lugar apartado. Harford entendió y apoyó el espíritu de la propuesta de Nash, posiblemente impulsado por su educación cuáquera, para la que la sencillez y la integridad así como la vida en comunidad y la justicia representaban valores fundamentales. Su diseño es muy básico, estableciéndose un esquema muy similar en todas ellos con una sala y la cocina en la planta baja y con varios anexos solapados al volumen principal en los que se encuentra un baño, una despensa y el lavadero. La planta superior, donde se encuentran las habitaciones, se desarrolla en todos los casos bajo la cubierta que se proyecta mas allá de la planta baja, originando múltiples porches delimitados por prominentes volúmenes anexos. Al contrario que la organización en planta, la materialidad de los cottages se resuelve en

[38] RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Arquitectura Doméstica Familiar Moderna.* Op. Cit., p. 75
[39] *Ibid.* p.75









68. Planta general de Blaise Hamlet.







69. hasta 74. Vistas viviendas de Blaise Hamlet.

cada caso de manera singular. Muros de mampostería y de madera se combinan con cubiertas cerámicas o de paja, con un actitud más contenida que en el *Swiss Cottage*, ofreciendo un recital de soluciones constructivas basadas en técnicas tradicionales. Más allá del evidente pintoresquismo, que la multiplicidad de soluciones aporta al conjunto, la interacción entre la naturaleza y la arquitectura que Nash ideó pensando en la comodidad y la intimidad de sus moradores, consiguió crear un pequeño universo más humano, ajeno completamente a las sombrías viviendas en hilera que los empresarios construían en aquellos días a sus jubilados. El enorme éxito conquistado, motivará e inspirará la construcción de nuevas comunidades para trabajadores, siguiendo el modelo de viviendas aisladas en la naturaleza (*model village*) como *Selworthy Green* (1828) en Somerset, sirviendo también de referencia para uno de los primeros ejemplos de ciudad jardín, el *Hampstead Garden Suburb*, diseñado a principios del siglo XX por Barry Parker y Raymond Unwin.[40]

Pero el edén que Nash creó en *Blaise Hamlet* se correspondía con una visión idealizada y poco representativa de las condiciones reales en la que vivían los trabajadores del ámbito rural en la Inglaterra de principios del siglo XIX. La realidad resultaba más severa ya que durante los años de guerra fueron aprobados por el Parlamento Británico 1800 expedientes de vallado (*Enclosure*) que afectaron a cerca de 24.000 kilómetros cuadrados de tierras de labranza. El sistema comunal de reparto de origen medieval (*open fields system*) prácticamente desapareció, compensándose a los campesinos con pequeñas parcelas. Los más pobres no pudieron cercar sus propiedades ni instalar en ellas drenajes para el cultivo de maíz, por lo que terminaron vendiendo sus propiedades a los vecinos más acaudalados, trabajando para ellos a cambio de un jornal. Se pasó así de un sistema de auto suficiencia a otro basado en los salarios, en la línea del liberalismo dominante. De esta manera se crearon grandes latifundios, en los cuales se introdujeron modificaciones cuantitativas y cualitativas basadas en nuevas técnicas, nuevos cultivos y nuevas rotaciones.

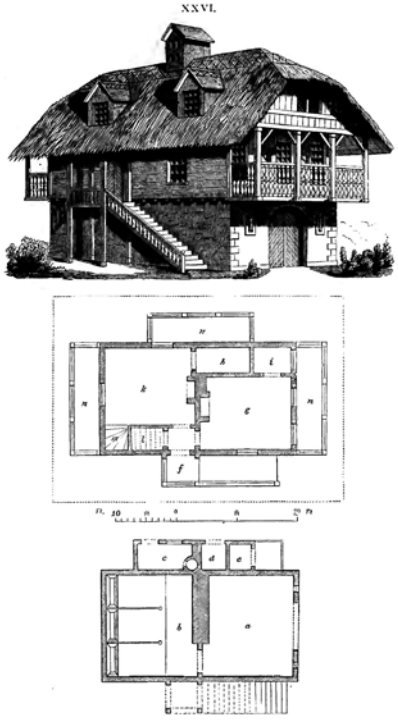
El aumento de la población y el aislamiento británico durante las guerras napoleónicas propició la producción masiva de alimentos, motivo por el cual los grandes propietarios derribarían las viviendas de los campesinos para extender sus tierras de cultivo. Los campesinos sin posibilidad de trabajar en las nuevas industrias quedaron a merced de los terratenientes, con salarios tan miserables, que el gobierno hubo de instaurar un impuesto, denominado *Poor Rate*, para subsidiar parte de su jornal. Cuando terminó la guerra contra Francia el sistema de latifundios se vino abajo, ya que el estado dejó de comprar alimentos para los soldados y al mismo tiempo, las importaciones a Estados Unidos y Europa hicieron descender el precio de los productos agrícolas ingleses. Esta situación provocó un enorme aumento de la pobreza en el campo, y por consiguiente un incremento de la presión que los nuevos impuestos ejercerían sobre los pequeños propietarios de tierras. "*De esta manera, no solamente cientos, sino miles de honestos trabajadores, austeros y hasta ahora independientes pequeños propietarios, con sus familias, quedaron a la deriva reducidos a la mendicidad absoluta* ".[41]

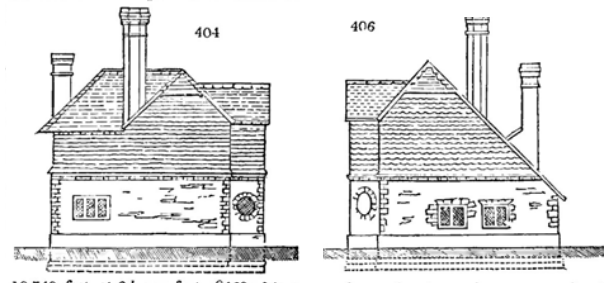
---

[40] SUMMERSON, John: *Spirit of the age eight centuries of British architecture. nº 5: Lanscape wint buildings.* [video] Londres: British Broadcasting Corporation, 1975. n.5

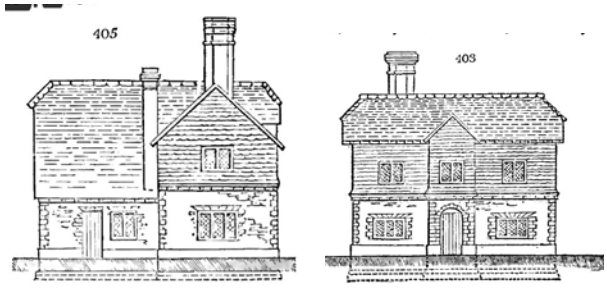
[41] LOUDON, John: *The Gardener's Magazine and Register of Rural & Domestic Improvement, Volumen 6.* Londres: Longman, Rees, Orome, Brown and Green, 1830. p. 140

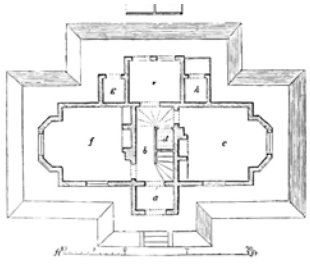












75., 76., 77. y 78. John Claudius Loudon. Encyclopedia of cottage, Farm and Village. (1833)

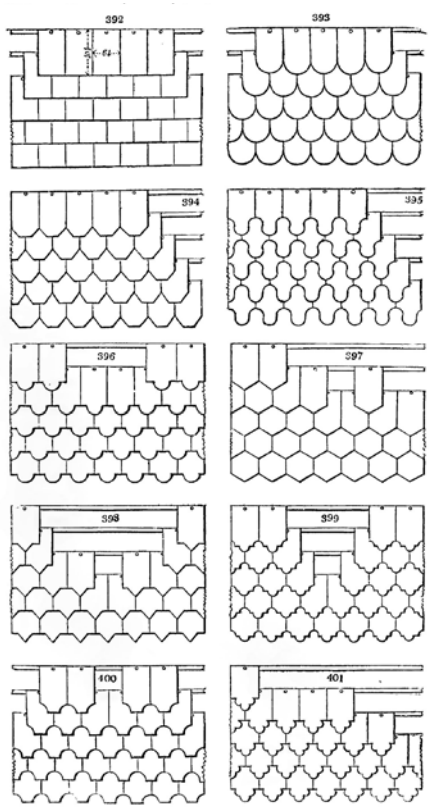
El conflicto estalló en el verano de 1830 con las revueltas de campesinos (*Swing Riots*) en Elham Valley, al Este de Kent, en las que se quemaron pajares y mutilaron animales, además de destruir los que eran considerados símbolos de la opresión: las máquinas de cosechar, las casas de trabajadores (*workhouses*) y los graneros de diezmos. Aunque finalmente muchos terratenientes acordaron aumentar los salarios, y los párrocos (así como algunos propietarios) redujeron los diezmos, el incumplimiento de muchos de los acuerdos hizo que la situación se extendiera hacia el suroeste de Inglaterra, provocando la caída del primer ministro, el Duque de Wellington, que fue substituido por el reformista Charles Earl Grey. Por todo ello, las clases altas británicas se sintieron gravemente amenazadas y respondieron con duras medidas punitivas, pero parte de la nobleza rural analizó el problema de manera más objetiva, entendiendo que este provenía en gran medida de las terribles condiciones en las que malvivían las clases menos desfavorecidas. La descripción de William Corbett, uno de los pocos políticos que apoyó las reclamaciones de los campesinos y evitó una revolución con su apoyo a la reformista ley electoral de 1832, es concluyente: " *Miren estas casuchas, hechas de barro y paja, trozos de vidrio, o de viejos desechos; ventanas sin marcos ni bisagras, con frecuencia atascadas en el muro de barro. Entren en ellos y miren los restos de sillas o taburetes; las miserables tablas clavadas que sirven de mesa; el suelo de gravilla, ladrillo roto, o desnudo*".[42]

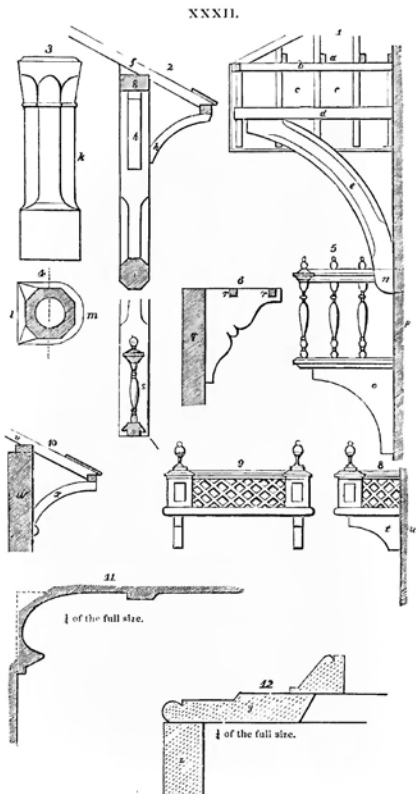
El *cottage* como modelo de idoneidad
John Claudius Loudon

En esta etapa de toma de conciencia del mal estado del campesinado inglés por parte de las clases gobernantes, tuvo mucha incidencia la publicación a partir de 1826 de la revista *Gardener's Magazine*. Su director John Claudius Loudon, hijo de granjero, había estudiado botánica y se definía a si mismo como paisajista. Convencido reformista agrario, dedicó sus primeras investigaciones a las cuestiones prácticas y científicas vinculadas con la producción agrícola. Entre 1813 y 1815, viajó por toda Europa, interesándose por la mejora de los sistemas de invernaderos, así como por las condiciones técnicas e higiénicas de las viviendas de los campesinos. En 1822 publicó *An Encyclopædia of Gardening,* a la que siguió *The Encyclopedia of Agriculture* en 1825.

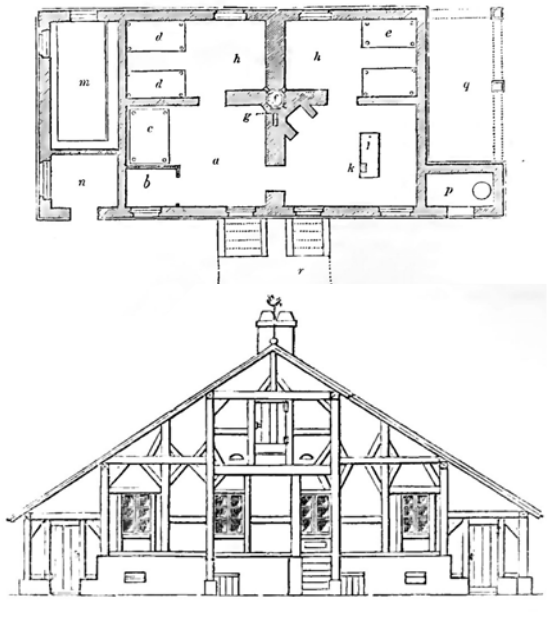
La multiplicidad de intereses e inquietudes de Loudon se reflejan perfectamente en el subtítulo de la revista: *Gardener's Magazine, Registro de las Mejoras Rurales y Domésticas, que comprenden: tratados de paisaje y jardinería, arboricultura, floricultura, agricultura, arquitectura rural , estructuras de jardín, plantas de jardín y casas de campo, villas suburbanas etc. y también lista de plantas nuevas y raras, frutas y vegetales*. En los números publicados a partir de 1830, coincidiendo con las revueltas de campesinos, Loudon, bajo el sobrenombre de *The conductor*, escribe a modo de editorial algunas reflexiones políticas bajo el epígrafe, *Sumario sobre el progreso de la jardinería y de las mejoras rurales acaecidas durante este año, con noticias referentes al estado de ambas en el extranjero*.[43] En este espacio de crítica, Loudon planteaba cómo

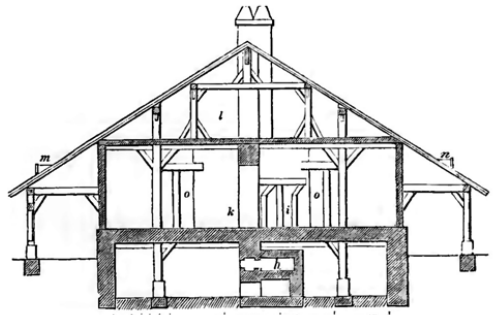
[42] ALLIBONE, Jill: *George Devey, 1820-1886.* Cambridge: Lutterworth Press, 1991. p. 24
[43] A partir de 1820 Loudon y su mujer Jane Webb comienzan a editar periódicos baratos, de ideología progresista y filosofía Utilitarista, intentando llevar el conocimiento tanto científico como estético a las





79. John Claudius Loudon. Fachadas de madera. Cornisas y jabalcones. Encyclopedia of cottage, Farm and Village. (1833)





80. John Claudius Loudon. Modelo de granja. Encyclopedia of cottage, Farm and Village. (1833)

deberían llevarse a cabo las reformas racionales de las propiedades y comunidades agrícolas, tanto públicas como privadas. Las mejoras de las condiciones de los trabajadores pasaban ineludiblemente por el aumento de salarios y la regeneración de los alojamientos por parte del estado, sin estar sometidos a la benevolencia o el altruismo de las clases dominantes. En 1832 en relación con las revueltas campesinas escribiría: " *El estado depresivo de la población agrícola en Inglaterra, la consiguiente presión de la tasa de los pobres (Poor Tax) en algunos lugares, y los ultrajes de los incendiarios en otros, han obligado a la atención de los propietarios de tierras a poner los medios para mejorar, o al menos calmar por un tiempo, su población territorial; y, en consecuencia, hemos venido escuchando, que desde hace más de un año las casas están siendo reparadas, y ya están siendo asignadas tierras a casas con rentas moderadas en la mayor parte de los condados ingleses. En los últimos seis meses la alarma ocasionada por el cólera ha motivado una mayor atención al tema del confort en los cottages de los trabajadores agrícolas así como de las condiciones de los pobres en general; higiene, calefacción, ventilación adecuada, y comida sana son las mejores medidas preventivas de la enfermedad*" .[44]

Desde la misma revista, Loudon proporcionaba modelos de cottages de los más variados estilos como acicate instructivo para los terratenientes interesados. La construcción de cottages llegó a ser durante la primera mitad del siglo XIX la gran preocupación de los grandes hacendados que no querían ver a su alrededor la pobreza evidenciada en las cabañas de sus trabajadores. Además, la atención hacia las condiciones de las viviendas empezó a ser un símbolo de estatus, buen gusto y medida de riqueza y filantropía. Esto motivó que durante la primera mitad del siglo XIX, se publicaran multitud de *pattern books* para el diseño de cottages de carácter divulgativo, dirigidos a propietarios y constructores, muchos de ellos ilustrados por arquitectos y en ocasiones como ya se ha visto patrocinados por sociedades filantrópicas.

En 1828 Loudon, a través de *Gardener's Magazine,* informó a sus clientes que poseía una colección de más de 200 diseños de cottages que podían ser inspeccionados y reproducidos, poniendo también a su disposición los servicios de un joven arquitecto por un módico precio.[45] El éxito de esta iniciativa dio como resultado la publicación, seis años más tarde de un compendio de todos los modelos aparecidos en la revista bajo el título de *Encyclopedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture.*[46] Las múltiples propuestas de la *Encyclopedia* de Loudon encierran un alto valor ejemplar, en cuanto que consagran en ellas la tradición dispersa anterior de otras obras que venían a cumplir parecidos fines, pero con una menor escala de ambiciones.[47] El tamaño y estilo de las edificaciones mostradas en esta obra enciclopédica abarcaba un rango muy amplio, desde el más humilde cottage para trabajadores del campo, hasta la gran villa de influencia italiana; pero en cualquiera de los casos, lo extraordinario del libro será la minuciosidad en la definición de las ilustraciones e indicaciones prácticas descritas (1400 páginas con 2000 ilustraciones), evidenciando el pensamiento igualitario y los principios democráticos de Loudon.

---

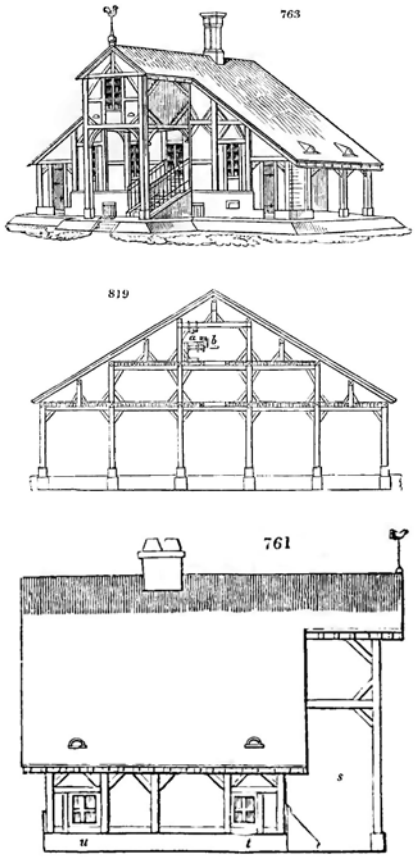
clases medias del país. Véase MACARTHUR, John: *The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities.* Londres: Routledge, 2013. p. 14

[44] ALLIBONE, Jill: *George Devey, 1820-1886.* Op. Cit., p 25.

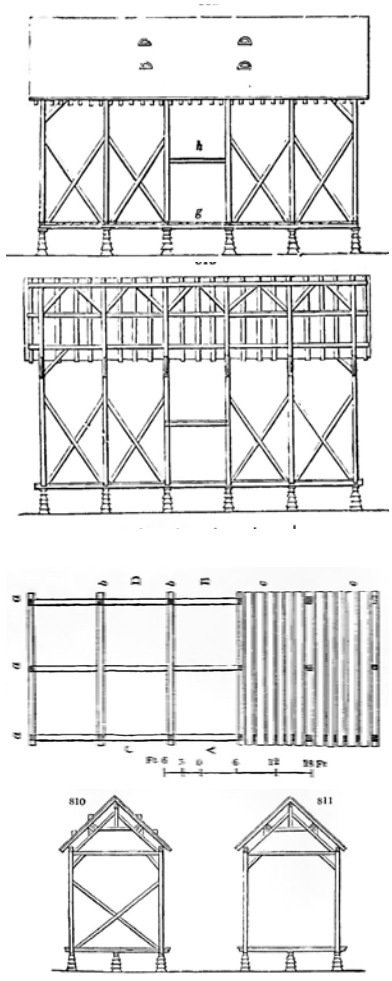
[45] *Ibid.* p.25

[46] LOUDON, John: *The Encyclopedia of Cottage, farm and village architecture and furniture.* Londres: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1833.

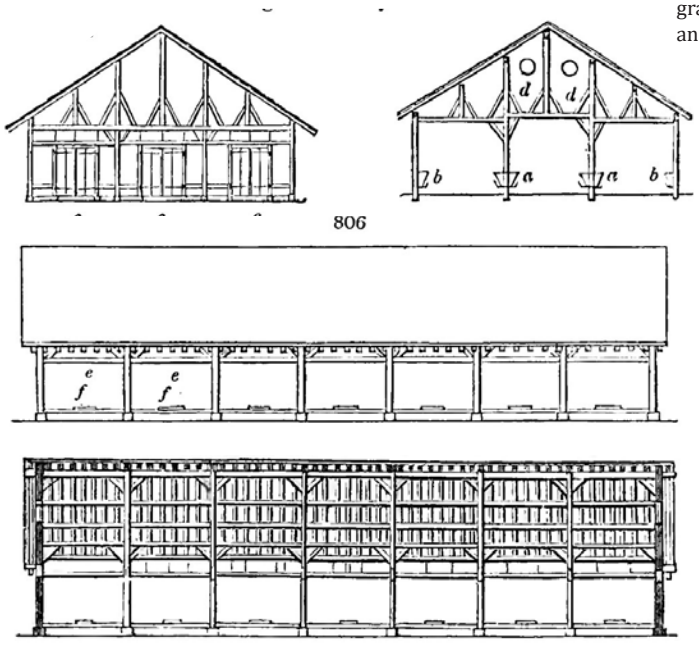
[47] RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Arquitectura Doméstica Familiar Moderna.* Op. Cit., p.75.



81. John Claudius Loudon. Modelo de granja. Encyclopedia of cottage, Farm and Village. (1833)



82. John Claudius Loudon. Modelo de granero. Encyclopedia of cottage, Farm and Village. (1833)



83. John Claudius Loudon. Modelo de establo. Encyclopedia of cottage, Farm and Village. (1833)

Al igual que en los libros de sus predecesores, John Wood y John Hall, la extensa obra de Loudon denota una actitud humanitaria y moralizadora basada en una práctica arquitectónica racional de las construcciones sencillas y confortables, en las que no solo se valora el recinto edificado, sino también todos aquellos elementos que facilitan la vida de los que viven en ellas; desde el mobiliario hasta los tejidos y herrajes, los vallados y por supuesto la jardinería y las edificaciones vinculadas al jardín. A cada estilo propuesto le eran asignados varios ejemplos prácticos, de arquitectos no muy conocidos, analizados desde un enfoque claramente funcional, buscando la disposición más lógica de las diferentes piezas del programa y su relación con el paisaje. Pero sobre todo el énfasis de las propuestas de Loudon incidirá en las especificidades constructivas de cada uno de esos estilos.

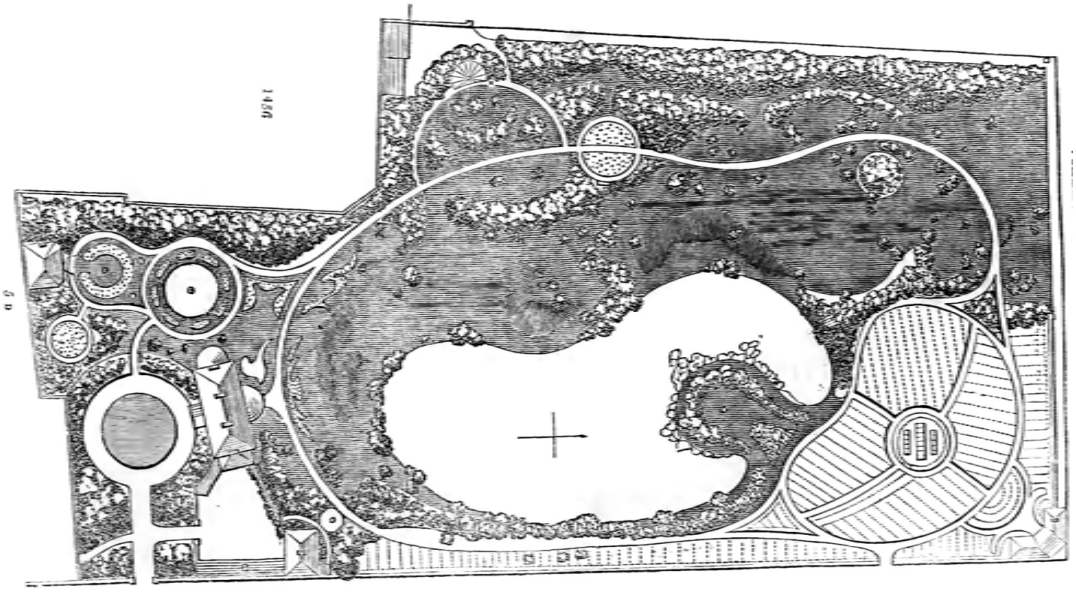
En el Libro I de la *Encyclopedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture* titulado *Diseños de cottages para trabajadores y mecánicos, y viviendas para jardineros y agentes judiciales y otros funcionarios superiores, y para los pequeños agricultores y cultivadores de su propia tierra*, se dedicaba un apartado al *Old English Style*, título que ideó James Malton en su libro *An essay of Brittish Cottage architecture* para denominar al estilo fundado a partir de tradiciones constructivas vernáculas y autóctonas inglesas. A modo de ejemplo práctico del *Old English*, Loudon realiza un minucioso estudio sobre los diferentes sistemas constructivos utilizados en un cottage realizado en Guilford, Surrey. En los numerosos dibujos que ilustran el capítulo vemos las diferentes posibilidades que ofrecen los sistemas tradicionales de construcción de cerramientos con tejas de madera en función de los diferentes sistemas de colocación. El resultado, claramente pintoresco, se basa en la utilización de múltiples materiales, trabajados de manera natural, buscando su propia expresión poética: "*Es muy común tener dos, tres, o más tipos de tejas de madera ya que producirían un juego atractivo de la luz y la sombra, mostrando algunas de las alteraciones más agradables de líneas rectas y onduladas que esta especie de material es capaz de producir. En general, sería conveniente colorear las tejas de un tono color piedra o de color crema, y las paredes de ladrillo o de piedra del zócalo se puede dejar sin colorear en función de si el matiz natural del material empleado es agradable. La cubierta se revestirá con tejas cerámicas planas a poder ser envejecidas que hayan perdido el brillo del horno*".[48]

Más adelante Loudon aportará un dato clave en cuanto a los principios compositivos del estilo *Old English* y su vínculo natural con los materiales y la manera en que estos son mostrados: " *en lo que respecta al coloreado de los materiales, tengo mis objeciones (...) porque la coloración, aún siendo muy delgada disfraza la naturaleza del material, y por lo tanto destruye su propia expresión, dándole una expresión falsa (...) Un muro puede decirse que tiene su expresión verdadera y natural, cuando, a primera vista, muestra los materiales de los que se ha construido; la manera en que estos materiales se han reunido y los principios de la construcción de los que depende para su estabilidad, resistencia y duración (...) El efecto general satisface, desde su aspecto acogedor y confortable. Las masas resultantes son generalmente muy irregulares y a veces se producen combinaciones de formas, que son gratificante para el amante del pintoresco (...) El ornamento nunca se introduce intencionadamente no habiendo nada en este estilo incompatible con el carácter humilde de una vivienda tipo cottage* ".[49]

---

[48] LOUDON, John: *The Encyclopedia of Cottage, farm and village architecture and furniture.* Op. Cit., p. 226-230

[49] *Ibid.* p. 231



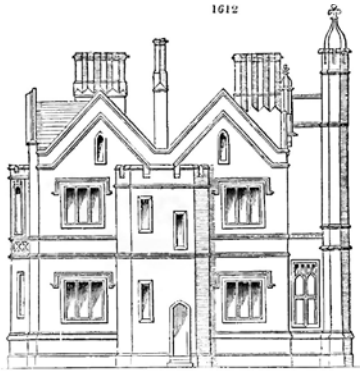
84. John Claudius Loudon. Diseño de jardines y villas. Encyclopedia of cottage, Farm and Village. (1833)



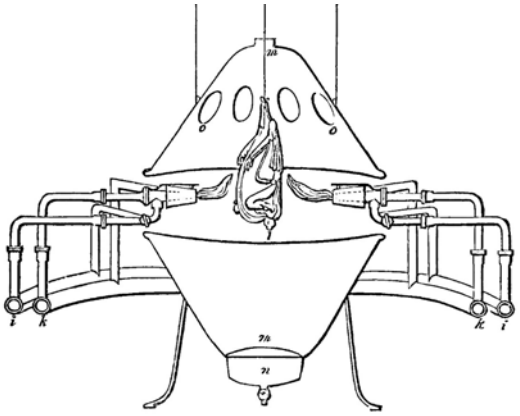
1547

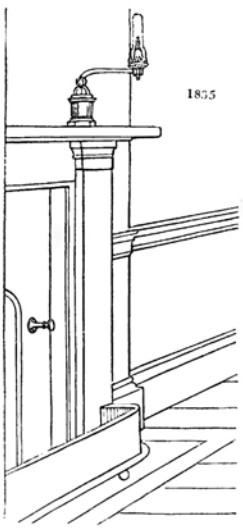


1612

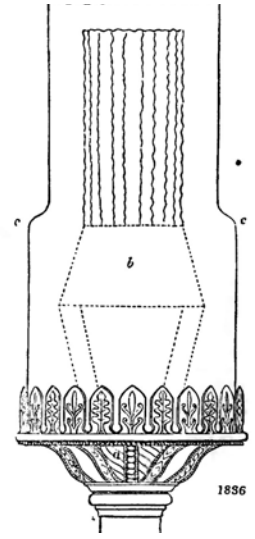


85., 86. y 87. John Claudius Loudon. Diseño de villas. Encyclopedia of cottage, Farm and Village. (1833)





1855



1886

88., 89. John Claudius Loudon. Diseño de maquinaria doméstica. Hornos y cocinas.

Igualmente importante para esta investigación es el Libro II dedicado al diseño de granjas, graneros y otras construcciones rurales vinculadas a las explotaciones agrícolas (lecherías, establos, casas de hielo, secaderos, etc.) por lo que tendrá de recopilación de las tradiciones constructivas vernáculas, posiblemente poco o nada registradas en la época. [50] El gran conocimiento técnico que Loudon poseía en materia de diseño y gestión de granjas le permitió profundizar con rigurosidad científica en las numerosas tipologías que conoció en sus viajes por Europa e Inglaterra.

Así como en el Libro I, dedicado a los cottages, los elementos a estudio fueron los acabados y materiales de fachada con los que se daba forma a los diferentes estilos, en el caso de las construcciones de índole utilitario (y por lo tanto menos dadas a cuestiones de orden estético), será la estructura el aspecto sobre el que se haga mayor hincapié. Loudon utilizó secciones e isometrías constructivas para explicar de manera gráfica cómo construir lo que para aquella época eran las estructuras más amplias, y por tanto las más complicadas de realizar: naves de almacenaje, graneros y establos. En muchos casos la sencillez y solidez de las soluciones estructurales, bien fuera para resolver grandes luces o para conseguir una mayor altura en el espacio de almacenaje, eran comunes a los diferentes ámbitos geográficos aunque en cada lugar poseyera su propia expresión local. Por otro lado, estas construcciones conservaban un carácter atemporal, al ser soluciones que habían evolucionado de manera pausada a lo largo de siglos de experimentación. La sencillez y funcionalidad latente en estas anónimas arquitecturas vernáculas, tendrá un enorme ascendente en las generaciones posteriores y en concreto en el pensamiento y la sensibilidad estética e histórica de los arquitectos vinculados al Arts&Crafts.

El tercer capítulo del libro titulado *Diseños variado de Villas, con diversos grados de alojamiento, y en diferentes estilos arquitectónicos,* estaba dedicado a las edificaciones de las clases sociales con mayor nivel económico. En él, las villas y los jardines eran catalogados en función de su adscripción estilística, de su tamaño y de su coste económico. Las ilustraciones con las que se presentaban cada uno de los ejemplos de villa eran imágenes en escorzo del exterior del edificio, envueltas en frondosos bosques junto a una planta general de toda la hacienda en la que se dibujaba de manera preciosista todo su desarrollo paisajístico, mostrando la relación existente entre el diseño de la vivienda y el de su entorno. En las descripciones técnicas posteriores, Loudon desarrolló una evaluación de diferentes modelos de ordenación de jardines así como la colocación de lo edificado en relación a las vistas y las masas arbóreas cercanas. La materialidad y la forma de cada una de las villas era proyectada en función del estilo arquitectónico que se deseara conseguir; a cada estilo se le adscribían una serie de elementos arquitectónicos, en muchos casos estereotipados y con poco rigor histórico: al estilo italiano la torre cilíndrica en esquina y la logia con arquerías; al denominado estilo griego, la escalinata y el pórtico; balcones y terrazas en las villas marinas o almenas y merlones en estilo escocés antiguo. Pero será el gótico, o, como lo denomina la *Encyclopedia*, el estilo "apuntado", el que Loudon desarrolle con mayor profusión de imágenes y detalles de fachada específicos de esta corriente: arcos, ventanas, contrafuertes y chapiteles. Pero no solo se ocupa del aspecto exterior implícito al estilo. Como hombre de su tiempo educado en las nuevas tecnologías vinculadas al desarrollo industrial, Loudon mostró también los equipamientos e instalaciones más novedosas

[50] *Ibid.* p. 354

de la época. Calefacción, agua caliente y multitud de nuevos inventos domésticos diseñados para el confort de las nuevas villas del siglo XIX, fueron ampliamente detallados en espléndidas ilustraciones comprensibles para todo tipo de público: mecanismos para lavar, bombear agua, hornear comida o calentar agua.

En las conclusiones de esta magna obra, Loudon desglosa de manera teórica lo que el denomina *principios de Idoneidad arquitectónica*,[51] o lo que es lo mismo, los preceptos racionales y científicos sobre los que el autor entiende que ha de estar fundada una arquitectura consecuente con su tiempo. El libro mantendrá en todo momento una coherencia ideológica de acuerdo a los dos objetivos enunciados en la introducción: mejorar las condiciones de vida de la gran masa social, y en segundo lugar crear y difundir entre la humanidad el confort y la belleza arquitectónica. Loudon enumera estos modernos principios de la siguiente manera: *Idoneidad* en la disposición de los usos y funciones de la vivienda, de acuerdo con los diferentes hábitos y formas de vida de sus ocupantes; *Idoneidad* en la construcción con materiales adecuados y técnicas comprobadas; *Idoneidad* en la solidez de los elementos constructivos y, finalmente, *Idoneidad* en la durabilidad y en la economía de medios. Hoy en día estas cualidades pueden parecer normales para cualquier vivienda, pero se ha de recordar que, solamente cuarenta años antes de la *Encyclopedia* de Loudon, fue John Wood el primero en establecer una relación de mínimos estandarizados para las viviendas de los trabajadores.

Por ello, la *Encyclopedia* de Loudon es avanzada en cuanto que establece el grado mínimo de dignidad arquitectónica y confort vital exigible a una sociedad industrializada, procurando soluciones técnicas y estéticas a todos los sectores de la misma. Loudon vio en las emergentes clases medias formadas por comerciantes, industriales y profesionales así como en las clases obreras, una oportunidad de democratizar la vivienda y elevar el nivel del gusto a una escala global. Incluso desligó la relación ancestral existente entre las villas y las haciendas agrícolas rurales que se creaban en torno a ellas, transformando las primeras en residencia en las afueras de las ciudades con una parcela alrededor, dedicada al recreo y al placer más que al beneficio, consiguiendo así democratizar la villa entre los sectores de la burguesía, que podían disfrutar al mismo tiempo de los beneficios de los centros urbanos y de la vida en el campo. [52] Los nuevos sistemas de transporte, especialmente el ferrocarril, transformaron en poco tiempo el paisaje rural de las periferias de las ciudades industrializadas. Huir de la ciudad empezó a sentirse como una necesidad en los años de apogeo de la descontrolada Revolución Industrial, por lo que redescubrir el campo, la naturaleza y sus formas de vida contribuiría a recuperar una salud corporal y un sistema de vida alternativo y complementario.

En el libro *Suburban Gardener and Villa Companion* publicado en 1838, así como en posteriores ediciones ampliadas de la *Encyclopedia* (hubo 14 reediciones), Loudon hará un mayor énfasis en las pequeñas construcciones tipo cottage, dirigidas a públicos más numerosos y de rentas más moderadas, desarrollando nuevos estilos de jardines más pequeños vinculados a las viviendas. Loudon se preocupó del tema de la arquitectura doméstica y residencial en toda su amplitud social, entendiendo cada vez

[51] *Ibid.* p.1106
[52] ACKERMAN, James S.; BALSINDE, Isabel: *La villa: forma e ideología de las casas de campo.* Op. Cit., p. 268

más que en el apartado de la habitación se trataban asuntos de suma trascendencia, y no sólo de naturaleza económica. A medida que las ciencias de tipo positivo fueron imponiendo sus inapelables criterios y procedimientos, las viviendas pasaron a ser consideradas como un dato cultural de merecida catalogación. En ellas se verán reflejadas lo que siempre habían venido guardando celosa y discretamente, esto es, las costumbres, los usos, el color, los materiales, la historia particularizada de la que las casas serán en sí mismas portadoras.[53]

Siendo *The Encyclopedia of cottage* una obra citada por muchos autores como síntesis de las virtudes y defectos del eclecticismo, hay que indicar que la afección de su autor por la multiplicidad de estilos arquitectónicos, solamente se hará evidente cuando los utilice como sistema de clasificación del ingente número de modelos de viviendas incluidos en el libro, y no dedicará ningún apartado del mismo a la definición de reglas estilísticas. Para Loudon, las cuestiones de estilo eran secundarias y, como se ha visto anteriormente, sus preocupaciones principales giraban en torno a la comodidad y la higiene. Muestra de ello se puede encontrar en su propia vivienda, *Woodhall farm* (1810), una anónima granja remodelada, sencilla y sin ningún ornamento con el que pueda definirse su adscripción a un estilo concreto. Como matiza acertadamente Ackerman, la obra de Loudon estaba dirigida a quienes querían construir modestamente, encontrando el modelo a seguir en las arquitecturas anónimas que punteaban los paisajes agrícolas que durante toda su vida había ayudado a recuperar. [54]

En el último capítulo del libro, Loudon definirá de manera concisa los límites entre la idoneidad arquitectónica, fruto de una experiencia colectiva a través de la objetividad y de lógica constructiva, y la subjetividad de los estilos arquitectónicos sometidos a los cambiantes gustos de la sociedad. La arquitectura debe expresar su objetivo mostrando lo que es y *"cada parte del edificio debe indicar externamente su particular uso (...) La expresión del uso en una granja , puede ser reconocida por la gente que vive en el campo . El granero es reconocido por su gran cubierta, por su mayor altura y por sus ventanas de ventilación y su piso elevado (...) La expresión del uso de las iglesias y capillas es reconocido por todos porque todos estamos acostumbrados a entrar en ellas (...) Que un edificio que expresa su uso proporciona más satisfacción que cuando no la expresa, es algo que todos sentimos. La belleza de la verdad es tan esencial para cualquier otro tipo de belleza que ni el arte ni la moral pueden prescindir de ella*" .[55] Pero también ha ser la expresión de su lógica constructiva: " *Todo el mundo sabe que un muro de piedra es más duradero que uno de barro, y nadie considera que un edificio alto y estrecho es más estable que uno que tiende al cubo. Las cubiertas que vuelan considerablemente exponiendo su estructura de madera no transmiten el mismo grado de durabilidad que cuando estas se rematan con cornisas de piedra(...) Todo esto tiende a demostrar, que la expresión de la aptitud de la construcción , es la belleza de la arquitectura como algo positivo, la expresión de la idoneidad en si misma*" .[56]

---

[53] RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Arquitectura Doméstica Familiar Moderna.* Op. Cit., p. 74
[54] ACKERMAN, James S.; BALSINDE, Isabel: *La villa: forma e ideología de las casas de campo.* Op. Cit., p. 268
[55] LOUDON, John: *The Encyclopedia of Cottage, farm and village architecture and furniture.* Op. Cit., p.1112
[56] *Ibid.* p. 1114

Así planteado, la *verdad y la belleza* son cualidades intrínsecas de la arquitectura lógica y bien construida, de la arquitectura anónima y funcional sin adscripción ninguna a estilos suplementados. En relación a la manifestación de los estilos arquitectónicos, más adelante Loudon afirmará: "*La expresión del estilo, como puede deducirse de los dos anteriores enunciados, no es esencial en un edificio. Un edificio puede ser útil, fuerte, y resistente, tanto en la realidad como en su expresión, sin tener otra belleza que la del uso y la verdad; es decir, siendo adecuado al uso para el que fue diseñado, pareciendo ser lo que es*".[57]

Finalmente, en las últimas páginas del extenso libro, Loudon desarrolla un breve alegato final en favor de la utilización de los estilos arquitectónicos argumentando que el objeto de la arquitectura, como arte del gusto, es añadir a la belleza conseguida por el uso y la buena construcción otra belleza dirigida no a la razón sino a los sentidos: "*Las bellezas del uso y la verdad se dirigen principalmente a la razón*; *la de la arquitectura, como un arte del gusto,* se *dirige conjuntamente a la razón y a la imaginación*. *Todas las artes del gusto producen un efecto sobre la mente a través de los sentidos. Así, la música nos afecta por el sonido*, la *pintura por los colores y la poesía por* las *palabras. Arquitectura y escultura operan casi exclusivamente en el ámbito de las formas*; *pero difieren principalmente en este sentido,* ya *que la escultura tiene por objeto la producción de las imitaciones de las formas naturales*, *mientras que la arquitectura opera por combinación de formas totalmente artificiales"*.[58] Según estos planteamientos la belleza de las formas arquitectónicas surge por dos vías: la belleza universal inherente a todos los estilos arquitectónicos y otra belleza accidental e histórica de los estilos particulares. "*La primera independiente de cualquier estilo de arquitectura que haya existido hasta ahora o que puedan existir en lo sucesivo*; *su efecto resulta a partir de impresiones orgánicas y asociaciones de carácter general* [proporción, unidad, simetría, variedad]. *La segunda depende de la adición a la primera*, *de asociaciones relacionadas con las formas conocidas y de detalles de diferentes estilos arquitectónicos hasta entonces en uso, o que en entrarán en uso*, en este *y en otros países*.[59]"

No deja de ser insólito que una mentalidad utilitarista y tecnológica como la de Loudon en parte moldeada a partir de las teorías protofuncionalistas de Jeremy Bentham,[60] deje en manos de los estilos arquitectónicos, transitorios por definición, el resultado final de la forma arquitectónica, traicionando en última instancia los dos principios sobre los que se construye su teoría: la expresión de lo objetivo y la realidad de lo construido. De alguna manera, este lapso en su sólido discurso, fue el precio a pagar por conseguir llegar a todas las mentalidades y clases sociales en aquel comienzo de siglo, en el que la mayor parte de las clases cultas, una vez liberadas de las ataduras académicas neoclasicistas, buscaban de manera azarosa la apariencia más ocurrente para sus edificios.

---

[57] *Ibid.* p. 1115
[58] *Ibid.* p.1115
[59] *Ibid.* p. 1115
[60] Jeremy Bentham (1748-1832), Reformista Inglés, cercano a posiciones progresistas y democráticas, su casa fue centro del movimiento utilitarista; su axioma fundamental fue "*la felicidad del mayor número de personas es la medida del bien y del mal. La naturaleza ha colocado a la humanidad bajo el gobierno de dos amos soberanos: el dolor y el placer. Ellos solos han de señalar lo que debemos hacer. Lo bueno es lo útil, y lo que aumenta el placer y disminuye el dolor*".

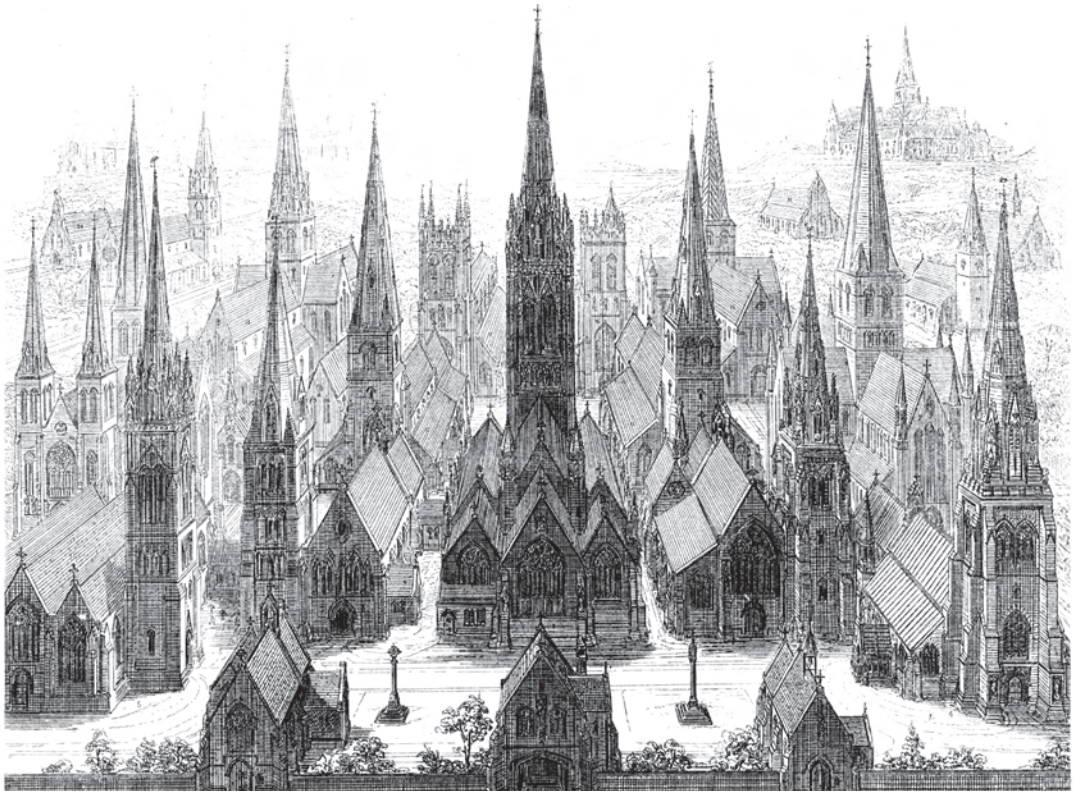
Hubo también arquitectos que trataron de desarrollar en su trabajo las líneas de honestidad, verdad y belleza enunciadas en los principios de Loudon. Su historia hay que rastrearla entre la multitud de nombres propios y de estilos que convivieron en aquella época, ya fueran los considerados estilos cultos como el neogótico y el neogriego o los basados en otras estilísticas foráneas, exóticas, o carentes de cualquier referencia a estilos identificables como tales. El siglo XIX fue un periodo de continuo intercambio y conflicto entre las ideas desarrolladas a partir de la teorías pintorescas con aquellas implícitas en los estilos arquitectónicos sobre todo con el resurgido estilo gótico.

Verdad y belleza en la construcción
Augustus Pugin

En 1834, el mismo año en que Loudon publica la primera edición de *An Encyclopedia of cottage*, Augustus Pugin se convierte al catolicismo y dos años después, fruto de ese cambio de dirección espiritual, publicará *Contrasts,* libro en el que defenderá la arquitectura gótica como la única arquitectura auténtica y cristiana. [61] Su padre, un aristócrata francés emigrado a Inglaterra huyendo de la Revolución francesa, trabajó a partir de 1790 como dibujante de detalles pintorescos de cottages de estética vernácula para algunos arquitectos como John Nash. Gracias a esto, el joven Pugin llegó a ser un precoz especialista en el conocimiento y diseño de la imaginería gótica, y con solo 15 años recibiría el encargo de diseñar el mobiliario para la reconstrucción del Castillo de Windsor. En *Contrasts* su pasión por la arquitectura gótica, sobre todo la del periodo previo a la Reforma, que él consideraba más cálida y sin influencias clásicas, se extrapolaba también hacia el propio sistema feudal, valorando de manera un tanto idealista la conciencia del trabajo en el Medievo, por encima de los aspectos más oscuros de aquel periodo.[62]

En su siguiente libro, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841) Pugin definirá las dos reglas claves de la arquitectura gótica: "*en un edificio no deben existir características que no sean necesarias por conveniencia*, *construcción u honestidad"* y en segundo lugar, "*los ornamentos deben estar compuestos por los elementos constructivos esenciales del edificio".*[63] Como se puede observar, estos dos principios son prácticamente idénticos a los que ya enunciara Loudon en la *Encyclopedia*, pero en su desarrollo posterior, Pugin irá un poco más allá al negar la posibilidad de adoptar aleatoriamente cualquier estilo arquitectónico indicando que "*muchos rasgos arquitectónicos son impostados sobre edificios con los que no tienen ninguna relación, solamente en aras de lo que se denomina efecto y los ornamentos son construidos sin relación con el edificio en lugar de formar parte de la decoración de la construcción*".[64]

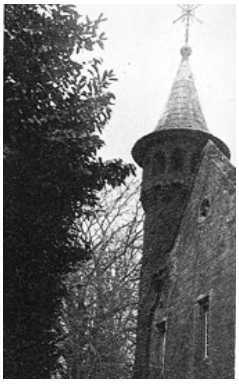
[61] En *Contrasts*, Pugin compara un pueblo católico de 1440 y la misma ciudad que en 1840 era un compendio de obras de hierro y cristal, asilos, cárceles e iglesias medievales expoliadas. Pero no solo establece contrastes entre las ciudades; las imágenes de comunidades monásticas medievales se comparaban con las de las condiciones miserables de las calles del Londres de ese momento.
[62] DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Londres: Phaidon, 1997. p. 15
[63] PUGIN, Augustus: *The True Principles of Pointed or Christian Architecture.* Londres: J. Weale, 1841. p.1
[64] *Ibid.* p. 1

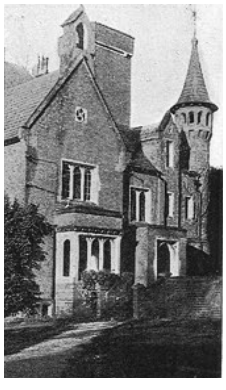


90. August Pugin. The present revival of Christian architecture.(1843)











91., 92. y 93. August Pugin. St Maries Grange. Alderbury. (1838)

Por el contrario, para Pugin "*los arquitectos de la Edad Media sacaron a la vista las propiedades de los materiales e hicieron de sus mecanismos un vehículo para su arte (...) Un edificio y todo en él deberían ser reflexiones honestas sobre los materiales tanto como sobre sus usos*".[65]

Pero entre sus principios no sólo hay referencias al estilo gótico, su proximidad hacia las teorías pintorescas se hace patente cuando compara la forma en que la arquitectura clásica y la gótica asumen las posibles variaciones en el diseño de un edificio cuando este se encuentran con dificultades topográficas o funcionales: "*un arquitecto debe exhibir sus habilidades transformando los contratiempos en múltiples bellezas pintorescas; esto constituye la diferencia entre los principios de lo clásico y la arquitectura doméstica gótica. En la primera se verían obligados a diseñar una solución que ocultara esas irregularidades y en la segunda solo tienen que embellecerlas".*[66]

Será en los escasos proyectos de viviendas que Pugin desarrolle al inicio de su carrera, donde más claramente se sigan estos principios. En su primera vivienda, *St. Marie´s Grange* (Alderbury, 1838), la disposición de las diferentes piezas que conforman la casa se adapta a las irregularidades del terreno, huyendo de cualquier posible simetría, conformando de esta manera un *collage* de volúmenes de ladrillo rojo en los que las pocas ventanas que existen se colocan sin seguir ninguna regla compositiva. Las apuntadas cubiertas de teja plana roja agudizan dicha imagen de homogeneidad matérica. La austeridad en los materiales y las múltiples rarezas compositivas combinando hastiales apuntados con torres prismáticas y cilíndricas, chimeneas y miradores, dan la sensación de ser el resultado de incorporaciones de diferentes periodos históricos, como si de un edificio de época medieval se tratara. Su aspecto cerrado y anónimo, aparentando ser una fortaleza, se debiera en parte al miedo neurótico de Pugin hacia los ladrones, pero también a una cierta teatralidad por parte del autor, al trasladar a lo construido, su visión ideal de la arquitectura y la sociedad doméstica del Medievo.

En esta obra se observa el cuidado con el que Pugin armoniza las arquitecturas anónimas, tradicionales y vernáculas inglesas con otros elementos provenientes de su extenso conocimiento de la arquitectura culta gótica. En su libro *An Apology for the Revival of Christian Architecture (1843),* reclamará que los estudiantes de arquitectura viajen por Inglaterra observando sus paisajes e investigando los edificios medievales, para después usarlos como "*una escuela en el estudio y la contemplación"*. Según esto, el análisis de la arquitectura vernácula local debería promoverse a través de pequeñas escuelas locales, y sólo cuando el alumno hubiera llegado a la unión del conocimiento religioso y el conocimiento de las "*crónicas de su país*" podría ser capaz de diseñar de acuerdo con "*la fe, las costumbres y las tradiciones naturales*".[67]

Motivado por lo específico de su educación arquitectónica, en la que se congregaron diversos estilos, culturas y religiones, *St. Marie´s Grange* reproducirá esa amalgama entre las arquitecturas medievales de estilo gótico, las arquitecturas vernáculas de los cottages ingleses del siglo XVI y el cottage pintoresco de la época.[68]

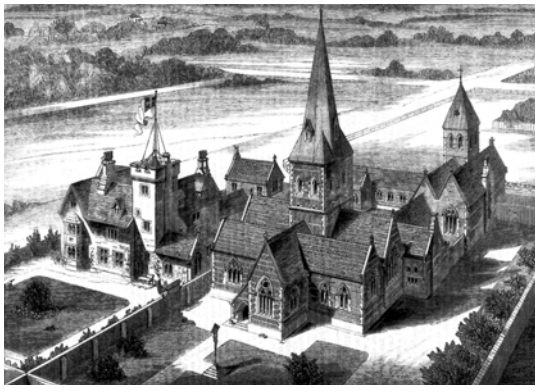
---

[65] *Ibid.* p.1
[66] *Ibid.* p.72
[67] PUGIN, Augustus: *Apology of the Revival of Christian Architecture.* Londres: J. Grant, 1843.
[68] HILL, Rosemary: *God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain.* Londres: Penguin, 2008.





94. y 95. August Pugin. The Grange, Ramsgate, Kent. (1843-4)



96. August Pugin. Iglesia de St. Augustine junto a su vivienda. (1846-1851)



97. August Pugin. Iglesia de St. Augustine. (1846-1851)

Como detallara su discípulo Benjamin Ferrey, quien elaboró alguno de los grabados que ilustran el libro dedicado a Pugin, " *la casa era pintoresca y extraña, muy observada por gente del vecindario. No se puede decir que este trabajo fuera un éxito; no había nada atractivo en el diseño exterior, y ninguna de las comodidades modernas en la disposición interior. El edificio tendía más bien a mostrar más la excentricidad de su propietario que su habilidad en el diseño".*[69] Podría considerarse que éste fue un primer experimento en el que se quisieron conciliar dos lenguajes próximos, como la arquitectura medieval y el pintoresco, y por tanto "*esta casa fue una casa de ideas más que de expresiva imaginación".*[70]

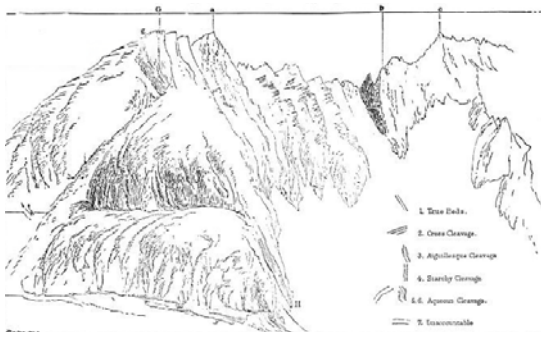
Muchas de estas ideas aparecerán posteriormente en su siguiente casa en Ramsgate a la que denomina simplemente *La Grange* (la granja), y aunque esta última es menos altisonante en su apariencia exterior, hereda de la primera características tales como su aire de impenetrabilidad, las habitaciones comunicadas entre si formando un circuito interior, la capilla (aunque no tan alta como la de *St Marie*), una torre como puesto de observación, y la disposición de los huecos sin orden preestablecido buscando solamente la comodidad en el interior . En el diseño de la planta se puede encontrar el germen de muchas de las organizaciones de usos que serán desarrolladas en los años siguientes por los arquitectos vinculados al Arts&Crafts. La planificación evita deliberadamente cualquier simetría impuesta, y las distintas salas sobresalen unas respecto a otras adecuándose al entorno, mientras que las chimeneas y los hastiales se expresan directamente y sin pretensión. La forma en L de la planta se organiza alrededor de un hall colocado en el ángulo interior de las dos alas, reminiscencia del gran hall medieval reintroducido por Pugin de las antiguas salas sajonas.[71] En este hall se sitúa la escalera de tres tramos alrededor de un vacío central iluminado cenitalmente, al que se vuelca la galería superior de acceso a los dormitorios. En el ángulo exterior de la L se sitúa la capilla, separada del volumen de la vivienda por la torre observatorio que también acoge los baños y una escalera de servicio.

Este sistema compositivo es deudor de las plantas domésticas pintorescas, concebidas desde el sentido de la practicidad, en que la planta crece y se modifica para adecuarse a las solicitaciones del lugar, capaz de fraccionar el programa y ofrecer pequeños espacios a cada requerimiento de la vida cotidiana. De esta manera, siguiendo el principio de honestidad constructiva que había enunciado el propio Pugin, los alzados reflejan la organización interior: grandes masas de ladrillo liso local de color rojo formalizan volumétricamente las diferentes partes del programa, siendo horadadas por sencillas ventanas encuadradas en marcos de piedra. Los únicos detalles de los alzados se concentran en el tallado de los miradores que sobresalen del hastial principal y que recuerdan la importancia de las piezas que allí se sitúan: la sala de dibujo y el estudio.

Vinculada a la vivienda, Pugin construyó a sus propias expensas la iglesia de *St Augustine*, en la que se revela el principio de fidelidad al lugar que tendrá suma repercusión en la arquitectura posterior en la arquitectura de Philip Webb. En este caso la fidelidad será entendida como la utilización de materiales vernáculos y técnicas constructivas tradicionales, con el requisito de que pudieran ser desarrolladas por

[69] PIPER, John:: "St. Marie´s Grange", *Architectural review*, vol. 98, Octubre 1945, Londres, pp. 90-93. p. 90

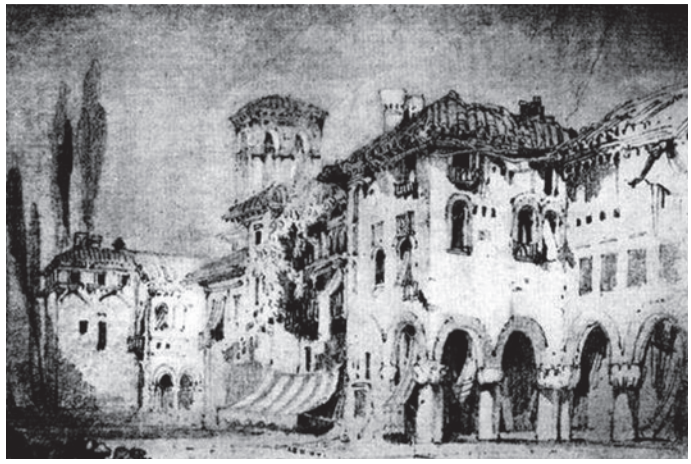
[71] HITCHCOCK, Henry R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX.* Madrid: Madrid: Cátedra, 1981. p. 381







98., 99. y 100. John Ruskin. Dibujos de morfología natural. The poetry of Architecture. (1837)



101. John Ruskin. Arquitectura popular en Italia. The poetry of Architecture. (1837)

artesanos locales. En el caso de la iglesia, construida entre 1846 y 1851, la fachada era tan sencilla como la de la cercana vivienda: volúmenes rotundos construidos en mampostería de sílex tallado de Kent con bandas horizontales y remates de huecos en piedra marrón de Whitby. Los interiores se construyeron en madera de roble oscuro y piedra de Caen. Como apunta Henry Russel Hitchcock, "*este edificio es digno de los más altos ideales de construcción medieval*".[72]

Como se puede observar, en la iglesia de *St Agustine*, Pugin no solo pretende revivir las tradiciones locales y elevarlas a arquitectura nacional, también desea escapar de las modas internacionalistas. Pugin defendió de manera vehemente la arquitectura tradicional inglesa frente a la moda de las villas italianas o el estilo neogriego: " *¿Qué hace una casa italiana en Inglaterra? ¿Hay alguna similitud entre nuestro clima y el de Italia. En lo más mínimo (...) No somos italianos, somos ingleses (...) nosotros siempre cultivamos este sentimiento (...) nunca nos olvidaremos de nuestra tierra* ".[73] Preocupado por los efectos de la universalización de los estilos y el retroceso de la cultura arquitectónica local, Pugin subrayará: "*Inglaterra está perdiendo rápidamente su venerable atuendo; todos los lugares se convierten en lo mismo (...) los sentimientos nacionales y la arquitectura nacional se sitúan en su punto más bajo, por lo que es un deber absoluto de cada inglés intentar su recuperación*".[74]

Arquitectura y lugar
John Ruskin

Estos mensajes serían motivo de inspiración para la siguiente generación de arquitectos y pensadores de mitad del siglo XIX. Entre ellos se encontraba John Ruskin, crítico de arte y arquitectura y prolífico escritor. Nacido en 1819 en el seno de una rica familia de comerciantes de vinos, fue educado en la tardía cultura romántica, y su pronta introducción a los escritores de la época (como Sir Walter Scott) forjó en él una fuerte relación con el paisaje y las montañas. Durante su infancia viajó por Inglaterra y Escocia disfrutando de largas temporadas de vacaciones en Francia, Alemania y Norte de Italia. Aunque en alguno de sus escritos, Ruskin se desmarca de manera hostil de la arquitectura de Pugin, es innegable que compartía con él muchos de sus planteamientos y de sus preocupaciones, en especial, la búsqueda de una auténtica arquitectura nacional basada en las características únicas del lugar y del carácter de sus gentes.[75] Al igual que Pugin, Ruskin defendió la arquitectura gótica como el estilo verdaderamente inglés dedicando muchos de sus abundantes escritos a tratar de demostrarlo.

Su educación empirista le llevó a desarrollar teorías arquitectónicas basadas en la geografía y el análisis de la climatología. En *The Nature of Gothic,* en el segundo

[72] *Ibid.* p. 165
[73] PUGIN, Augustus: *The True Principles of Pointed or Christian Architecture.* Op. Cit., p. 64-65
[74] *Ibid.* p. 65
[75] Ruskin repudió a Pugin de manera vehemente en el apéndice del Volumen I de *The Stones of Venice*: "*No es un gran arquitecto, sino uno de los arquitectos más pequeño posible de concebir* ". Véase RUSKIN, John: *The Stones of Venice. Volume the First. The Foundations. (1ª ed. 1851. Smith, Elder & Co. London)* Nueva York: John Wiley and Sons, 1880a. Appendix 12, p372

volumen de *Stones of Venice,*[76] Ruskin desarrolló un teórico mapa *mundi*, en el que sintetizaba en tres bandas climáticas paralelas las tres corrientes arquitectónicas que él considera más importantes de la historia de la arquitectura, invitándonos a analizar si las obras de arte de la humanidad, que transformaron la naturaleza y construido estructuras sagradas y seculares, presentaban la misma lógica geográfica. Los límites cartográficos de su estudio se correspondían con los de la cristiandad clásica, extendiéndose desde los desiertos del África mediterránea hasta los hielos de Escandinavia, situando la ciudad de Venecia en el centro del mundo, punto de encuentro de las tres corrientes culturales que corresponderían con las respectivas zonas climáticas: Gótico en la zona fría, Clásico en la zona templada y Árabe en la zona *tórrida*. Lo que Ruskin alentaba con esta teoría era la redistribución de la división clásica del mundo conocido y de las personas que lo habitaban, tratando de retar la asumida superioridad de lo clásico al colocar a Venecia en lugar de Roma en el centro de ese eje mundial, y en especial al gótico Palacio de los Dogos como culminación de la arquitectura cristiana.[77]

Pero lo transcendental para este análisis, más allá de cuestiones de orden estilístico, es que Ruskin propone una estrategia de pensamiento crítico adelantada a su época, por la cual ciertas características del entorno geográfico, en concreto su clima y su topografía, condicionan la formación del carácter de los pueblos que lo habitan, y por lo tanto de las arquitecturas que estos generan. Esta perspectiva ecológica, que encontró numerosos adeptos entre los pensadores de la segunda mitad del XIX, fue la base del desarrollo de la Geografía como disciplina formal en las Academias europeas a partir de 1870: el geógrafo inglés Halford Mackinder en una conferencia pronunciada en 1887, subrayó que la geografía por su generación de "*leyes causales*" había servido de "*puente entre las ciencias naturales y el estudio de la humanidad*".[78] En su texto *On the Scope and Methods of Geography* (1887) propondrá que "*la función de la Geografía es registrar la interacción del hombre en sociedad con su entorno, en función de los cambios locales de este último*".[79]

Como apunta Denis Cosgrove, esta relación entre naturaleza y humanidad parafrasea claramente el objetivo que Ruskin manifiesta en la introducción a su primer libro, *The Poetry of Architecture:* "*registrar la arquitectura de las naciones europeas en asociación con el escenario natural y el carácter nacional*".[80] Escrito de manera precoz cuando Ruskin contaba con 19 años, resulta del compendio de una serie de ensayos publicados entre septiembre de 1837 y diciembre de 1838 en la revista *Architectural*

---

[76] RUSKIN, John: *The Stones of Venice. Volume the Second. The Sea-stories. (1ª ed. 1853. Smith, Elder & Co. London)* Nueva York: John Wiley and Sons, 1880.

[77] COSGROVE, Denis: "Mappa mundi, anima mundi: imaginative mapping and environmental representation". En: WHEELER, Michael (ed.). *Ruskin and Environment.* Manchester: Manchester, 1995. pp. 76-101. p. 88

[78] Halford Mackinder (1861-1947). Geógrafo inglés, fundador de la Geopolítica. En el texto de *On the Scope and Methods of Geography* argumenta que la política está condicionada por las realidades físicas de la geografía de los países. Las cuestiones políticas dependen de los resultados de las incidencias entre el hombre y su entorno, entendiendo el entorno como la configuración de la superficie de la tierra, el clima, la vegetación y la ausencia o abundancia de recursos naturales.

[79] MACKINDER, Halford J.: "On the Scope and Methods of Geography", *Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record of Geography*, n. 3, vol. 9, 1887, Londres, The Royal Geographical Society, pp. 141-174. p.214

[80] RUSKIN, John: *The Poetry of Architecture (The Completes Woks of John Ruskin, Vol I).* Nueva York: National Library Association, 2010. Publicado en *The Architectural Magazine entre* 1837–38, su primera edición autorizada en 1893

Magazine dirigida por su amigo John Claudius Loudon, para el que ya había colaborado en 1834 publicando tres artículos sobre geología en *Magazine of Natural History*. En el subtítulo del libro deja claros sus objetivos: *La poética de la Arquitectura: la arquitectura de las naciones de Europa considerada en asociación con el escenario natural y el carácter nacion*al. En principio el estudio habría de abarcar todo el abanico de formas y tipologías de la arquitectura europea, pero en última instancia solamente fueron desarrollados los capítulos dedicados a los cottages y a las villas.

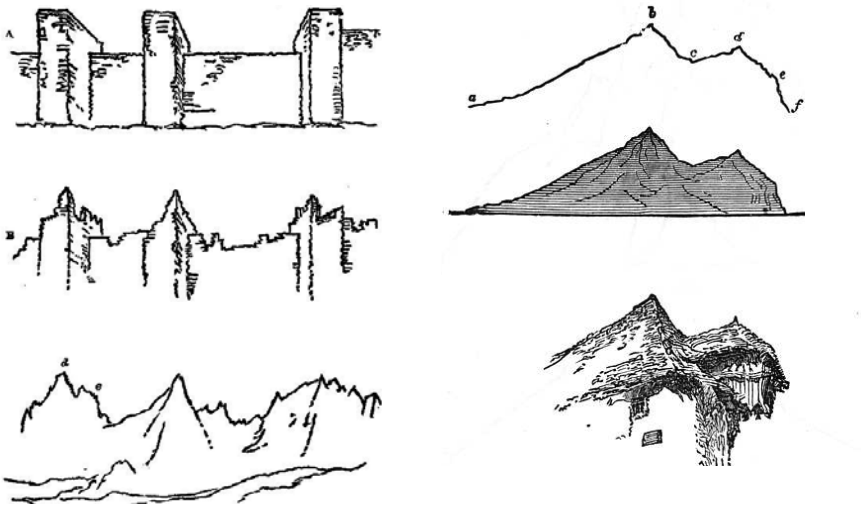
El análisis del escenario natural a partir del cual Ruskin desarrolla su teoría geográfico-cultural no tiene una única fuente. Este hecho ha de ser atribuido al cúmulo de intereses simultáneos que se congregaron en aquel momento en la mente del joven autor. La primera forma de abordar la naturaleza será a partir de la condición empírica de la ciencia a principios del XIX, en particular la geología, a la que Ruskin dedicó muchos de sus primeros estudios (gracias a los cuales forjó un gran dominio del dibujo de las formas naturales). En el otro extremo del análisis se encuentra el enfoque romántico en el que fue educado, sobre todo hacia el paisaje y la naturaleza, como queda patente en las descripciones de sus estancias en los Alpes, que según sus palabras fueron las experiencias más transcendentales, evocadoras y sublimes en el conjunto de todos sus viajes. Esta dicotomía provocó su rechazo al enfoque puramente científico del paisaje y al análisis basado únicamente en la observación morfológica: "*La tendencia natural de la ciencia es hacer que su poseedor deba buscar, y eminentemente ver, las cosas relacionadas con sus conocimientos específicos; y como toda ciencia precisa debe ser limitada severamente (...) Pero yo estaba bastante seguro de que si examinaba la anatomía de una montaña científicamente, no tendría mucho éxito, tocando sólo sus aspectos externos. Por lo tanto, (...) cerré todos los libros de geología, y me situé lo más lejos que pude para ver los Alpes de una manera sencilla, sin pensamientos, y sin teorías; para verlos, si pudiera ser, plenamente".*[81]

En *The poetry of Architecture*, Ruskin estudió los paisajes de su infancia en Inglaterra y Escocia así como los observados en sus viajes a Francia, Suiza y norte de Italia. Los clasificó según cuatro categorías en función de su conformación climática y geomorfológica tratando de revelar las relaciones del mundo físico con el carácter de las construcciones autóctonas de esos territorios.[82] En los cinco capítulos que conforman la primera parte del libro relaciona de manera empírica la arquitectura vernácula con la geografía y la climatología del territorio en el que se origina, dejando a un lado los aspectos más pintorescos y aportando las claves de su formación en relación al carácter y modos de vida de los que lo habitan. Ruskin asigna al cottage el valor de la construcción primigenia indisolublemente unida a un lugar y a unas tradiciones, al contrario que la moda pintoresca que asimilaba el cottage como una tipología que podía intercambiarse entre diferentes regiones.

---

[81] COSGROVE, Denis:: "John Ruskin and the Geographical Imagination", *Geographical Review*, n. 1, vol. 69, 1979, Nueva York, American Geographical Society, pp. 43-62. p. 45

[82] Ruskin divide su *mapa mundi* personal en cuatro geografías, cuatro climas y cuatro modelos de arquitectura: *Green Country*: paisajes boscosos, zonas húmedas y templadas situadas en el sureste de Inglaterra, Kent y Sussex. Emociones de respeto y melancolía inspiradas en la antigüedad de sus viejos troncos. *Blue Country*: campiñas cultivadas. Vistas amplias y cielos azules con colores variados que cambian con las estaciones. Gales y norte de Italia. *Grey Country*: paisajes amplios, sin árboles, cercados ni ondulaciones del terreno. Norte de Francia. *Brown Country*: Montañas y altas colinas. Paisajes despoblados y agrestes. Suiza y Westmoreland en el norte de Inglaterra.



102. y 103. John Ruskin. Estudios comparativos entre la Naturaleza y la arquitectura. The poetry of Architecture. (1837)





104. y 105. John Ruskin. Arquitectura popular en Suiza. The poetry of Architecture. (1837)





106. y 107. John Ruskin. Cottages suizos. The poetry of Architecture. (1837)

Su análisis del cottage suizo es tal vez el más relevante debido a lo sublime del paisaje en el que se construye y la pasión que Ruskin le profesa: "*en ese desfiladero del Jura encontré la discreta, pero hermosa fachada de un cottage suizo. Pensé que era la pieza más bella de arquitectura que he tenido la dicha de contemplar; no era nada en sí misma, nada más que unos cuantos troncos de pino cubiertos de musgo, sin apretar, clavados juntos: pero su poder era el poder de la asociación; su belleza, la de lo idóneo y lo humilde*". [83] Y continúa más adelante detallando los sistemas constructivos del cottage: "*la residencia de invierno es una pieza mucho más elaborada. El requisito principal es, por supuesto, la resistencia y esta es siempre observable en el gran tamaño de los maderos y la manera ingeniosa en el que se unen con el fin de apoyar y descansar el uno en el otro (...) El tejado es siempre muy plano, generalmente en un ángulo de 155 °, y se proyecta desde 5 a 7 pies sobre los laterales, con el fin de evitar que las ventanas se obstruyan con la nieve*".[84]

A lo largo del texto se intercalan descripciones técnicas como la anterior con otras de índole más retórica: "*cuando se agrupan una serie de cottages forman una masa de fantásticas proporciones (...) llena de carácter y pintoresca en extremo. Y si el ornamento no es muy elaborado*, *suficiente para preservar el carácter, y la casa es antigua y no demasiado cuidada, el efecto es precioso*: *la madera se convierte en una pátina de tiempo que armoniza deliciosamente con las piedras grises del tejado y el verde oscuro de los pinos circundantes*. *Si tienes la suerte de estar situado en una cañada silenciosa,(...) y rodeado de acantilados* [el conjunto] *parece del todo perfecto*; *humilde*, *precioso y muy interesante*. *Tal vez no se puede encontrar entonces ninguna casa que se le iguale*; *y ninguna pueda ser más acabada en efecto*, *agraciada en detalle*, *y característica como conjunto*".[85]

Para un espíritu romántico como el de Ruskin, los Alpes representaban la naturaleza salvaje en el centro de una Europa civilizada. Como relata el dibujante y escritor de libros de viajes de la época Thomas Roscoe describiendo un viaje por Suiza en 1820: "*Las viviendas tienen una apariencia tan perfectamente primitiva que uno podría con razón creer que su arquitectura no había conocido ninguna alteración desde el momento en que las casas fueron construidas sin ningún otro punto de vista terrenal que el de ser un refugio*"[86]. El poder del cottage, resalta Ruskin, es el poder de la asociación, siendo esta una propiedad que tienen determinadas construcciones para evocar el carácter sublime del paisaje que les rodea y las virtudes de los campesinos que en ellas habitan: "*Donde quiera que se encuentre, siempre sugiere pensamientos de una vida apacible, pura y pastoral* .[87] Este mecanismo asociativo se basaría, según el autor, en la observación y descripción exacta de las formas del paisaje para posteriormente establecer analogías entre estas formas y las encontradas en el mundo natural. Esto queda ilustrado en un grabado del libro *Modern Painters,* en el que Ruskin describe la similitud entre el ala de un pájaro y la curvatura de la pendiente rocosa de una montaña.[88] Pero también le permite demostrar que el hombre ha seguido esas formas naturales en sus construcciones, al apreciar la

[83] RUSKIN, John: *The Poetry of Architecture (The Completes Woks of John Ruskin, Vol I). Op. Cit.,* p.38
[84] *Ibid.* p. 41
[85] *Ibid.* p. 25-35
[86] ROSCOE, Thomas: *The Tourist in Switzerland and Italy.* Londres: R. Jennings, 1830. p. 62
[87] RUSKIN, John: *The Poetry of Architecture (The Completes Woks of John Ruskin, Vol I).* Op. Cit., p. 35
[88] RUSKIN, John: *Modern Painters (The Completes Woks of John Ruskin, Vol IV).* Nueva York: National Library Association, 2010. p. 285

armonía que se consigue en ciertos paisajes entre las creaciones humanas y su entorno natural: "*El material y la forma sugerido por la naturaleza siempre representará el edificio más bello por ser el más apropiado. Las irregularidades del terreno, el carácter y el color de esas anomalías, la naturaleza del aire, la exposición y la consiguiente caída de la luz, la cantidad y la forma de follaje cercano y lejano, todos tienen su efecto en el diseño y deben influir en el diseñador, provocando un perfecto cambio en las circunstancias de cada localidad".*[89]

Para Ruskin esta armonía sería lograda únicamente por los *hombres libres y conscientes de su humanidad*, a los que *Dios permitió expresar la verdad y el amor a través de su arte.* El trabajo del hombre armonizaba con la naturaleza sólo si este actuaba con autenticidad, y según las teorías de Ruskin, este hecho únicamente fue posible en los tiempos en que sus construcciones fueron desarrolladas de manera inconsciente, libre y espontánea, vinculadas a un lugar, según el orden natural dispuesto por Dios. Según estos enunciados, el humilde constructor de la Edad Media, reconocía en el mundo natural formas que podían ser reproducidas sin sentirse forzado por la arrogante geometría como sucediera en la época Clásica y en el Renacimiento, cuando la confianza era depositada en el hombre y en su inteligencia más que en la sabiduría propia de la Naturaleza. [90] Para Ruskin la arquitectura clásica era la arquitectura de los esclavos, abrumados por la constante búsqueda de la perfección en todo aquello que ejecutaban, siempre de acuerdo a una serie de reglas claramente estipuladas; cualquier persona podría llegar a esa perfección repitiendo el modelo una y mil veces: *"se puede enseñar a un hombre a dibujar una línea recta y cortarla; definir una línea curva y tallarla; y copiar y tallar cualquier número de líneas y formas dadas, con admirable rapidez y una precisión perfecta; (...) pero si le pides que piense en cualquiera de esas formas, que considere si puede encontrar algo mejor en su cabeza, él se detendrá; su ejecución se volverá vacilante y diez a uno cometerá un error en el primer golpe de cincel que dé como ser pensante. De esta manera se habrá hecho de él un hombre. Antes no era más que una máquina, una herramienta animada".*[91]

Por ello la arquitectura desarrollada por hombres libres basada en las reglas de la naturaleza debía ser imperfecta, o *salvaje* como la denominaba el autor. Al ser la arquitectura un reflejo de la naturaleza, el artesano gótico no idealizaba sus temas, por lo que no solamente expresaba sus propias imperfecciones técnicas, también plasmaba aquellas propias de los elementos de la naturaleza que le servían de modelo. Se podría establecer una relación entre el concepto de *imperfección salvaje* de Ruskin y el de *bellezas pintorescas* que utilizara Pugin. Como ya se analizó, Pugin planteaba que el artesano debía resolver con maestría los contratiempos que iban surgiendo en el desarrollo de un proyecto, bien fueran de diseño, motivados por la adaptación al lugar de la planta, o bien relacionados con los sistemas constructivos y estructurales los cuales habrían de dejar su impronta en las fachadas del edificio. Ruskin a esta virtud de la arquitectura gótica la denominó *changefullness*, lo que sería equivalente a decir variable o adaptable. Para él la arquitectura gótica era la única arquitectura racional, porque podía adaptar su forma a cada uso, "*sin tener por ello la mínima sensación de pérdida ni de unidad o esplendor".* [92] Esta naturalidad en el crecimiento y desarrollo del

[89] RUSKIN, John: *The Poetry of Architecture (The Completes Woks of John Ruskin, Vol I).* Op. Cit., p. 35
[90] COSGROVE, Denis: *John Ruskin and the Geographical Imagination.* Op. Cit., p. 57
[91] DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit., p. 18
[92] *Ibid.* p. 19

proyecto de los artesanos góticos es descrita de la siguiente manera: *"Si querían una ventana, abrían una; una habitación más, agregaban una; un contrafuerte, construían uno; sin prestarse a convencionalismos establecidos por la apariencia externa, sabiendo que esas atrevidas interrupciones del plan formal daban interés adicional a su simetría más que dañarla (...) Cada arquitecto sucesivo al cargo de una gran obra, construyó piezas que añadía a su manera, sin importar el estilo adoptado por sus predecesores*."[93]

Sin embargo, esta visión idealizada del trabajador gótico en épocas medievales, contrastaba enormemente con la de los trabajadores de la Inglaterra de mediados del siglo XIX. En cierta manera la reivindicación del gótico por parte de Ruskin no se debía tanto a sus aspectos arquitectónicos como a la idea de sociedad que el gótico había procurado. En consecuencia, sostuvo que el trabajo en la Edad Media, aunque difícil y poco agradable, permitía conservar la dignidad del trabajador, ya que se llevaba a cabo de manera voluntaria. Su visión de una sociedad neo-feudal en la que se simultaneaba la nobleza y dignidad del trabajo con la importancia de un guía "*fuerte de corazón y noble de espíritu*" que liderara al pueblo a la manera de los héroes medievales, resultaba más extrema aún que la defendida por Pugin en *Contrasts*. En *The Stone of Venice,* en el capítulo dedicado a definir *la naturaleza del gótico* sugiere que habría más libertad en la Inglaterra de la época feudal que la que existía en aquel período de industrialización, en el que "*la vitalidad de las muchedumbres es transformada en combustible para alimentar el humo de las fábricas*".[94] Con estos precedentes Ruskin entendió que el trabajo creativo liberaría y ennoblecería las vidas de los pobres, proporcionando a todos ellos la oportunidad de ser creativos. Por el contrario, en la era de la máquina se anuló completamente esa libertad ya que todas los oficios eran organizados según el principio industrial de la *división del trabajo*, por el cual el trabajador jamás encontraría la plenitud. El trabajo dependía de la máquina y la máquina destruía la creatividad.

Como posteriormente plantee William Morris (1834-1896) en su artículo *The Revival of Architecture*: "*por una maravillosa inspiración del genio, Ruskin alcanzó de un salto la verdadera concepción del arte medieval. La esencia de lo que Ruskin nos enseñó era bastante simple (...) que el arte de cualquier época debía ser una expresión de su vida social, y que la vida social de la Edad Media permitió la libertad de expresión del trabajador individual (...)*".[95] Sin embargo esta relación entre el artista y la sociedad se había quebrado siglos atrás. En el Renacimiento el artista había de ser un humanista y un hombre de ciencia pero en ningún caso un artesano, y de manera similar, durante la Revolución industrial los artistas se apartarían de las copias e imitaciones producidas por las máquinas comenzando a despreciar la utilidad y al público.[96] Nikolaus Pevsner en *Pioneros del Diseño Moderno*, situará a William Morris como el primer artista que comprendió la decadencia de los fundamentos sociales del arte durante los siglos posteriores al Renacimiento ,[97] planteando la vuelta del arte a la esfera de los anónimos objetos cotidianos a través de los oficios artesanales: *"¿Por qué habríamos de*

[93] RUSKIN, John: *The Stones of Venice. Volume the First. The Foundations.* Op. Cit., p.179
[94] RUSKIN, John: *The Stones of Venice. Volume the Second. The Sea-stories.*
[95] MORRIS, William: "The Revival of Architecture". En: *Architecture, industry & wealth; collected papers.* Londres: Longmans, Green and Co., 1902. pp. 198-214 p. 204
[96] PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius.* Buenos Aires: Infinito, 1977. p. 17 (1ª ed.) PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius.* London: Faber & Faber, 1936
[97] *Ibid.* p.19

preocuparnos por el arte, a menos que todos pudieran participar de él? ".[98] Morris describió el verdadero arte vivo como aquel que era capaz de adaptarse a las condiciones variables de la sociedad, el clima y la geografía; era la expresión de la interacción del hombre con la naturaleza, y por lo tanto, específico de sus entornos y culturas. La tradición para Morris, bien fuera cultural o arquitectónica, surgía a partir de esa interacción entre el medio físico y sus habitantes, en un sentido estrictamente local, lo que la convertiría en un fenómeno vivo, continuo, adaptable y dinámico.[99] Las formas antiguas mejoraron en el transcurso del tiempo, ajustándose constantemente a las demandas del desarrollo y a las nuevas posibilidades técnicas. En el ideario de Morris, y posteriormente del movimiento Arts&Crafts, lo vernáculo como tradición viva se aplicará no solo a los objetos de uso diario, también a las viviendas del hombre común, que gracias al valor que concedían a lo anónimo, llegaron a ser "*un objeto digno del pensamiento del arquitecto*"[100].

La reivindicación de lo anónimo
William Morris

La infancia de William Morris discurrió en *Woodford Hall*, una hacienda familiar en los márgenes del bosque de Epping, un mundo apartado que no había sufrido cambios durante los últimos siglos. En la casa hacían su propio pan, cerveza y mantequilla; el joven Morris aprendía de las plantas y los pájaros, siempre en contacto con la naturaleza, paseando con su caballo por los bosques. Este idílico periodo terminó con la muerte de su padre en 1847, situación que obligaría a la familia a mudarse de nuevo a Walthamstow, su ciudad natal. Morris buscaría durante el resto de su vida repetir las condiciones que había disfrutado en *Woodford Hall*, una vida casi medieval, autosuficiente y en contacto con la naturaleza. Esa pasión por lo medieval la cultivó en los años de estudiante en Oxford, y aumentó con la lectura de la primera edición de *The Stones of Venice.* El libro de Ruskin le impresionó de tal manera, que él y su amigo Edward Burne Jones decidirían abandonar la idea del sacerdocio, optando por estudiar arquitectura y pintura respectivamente, entendiendo que a través de ambas artes podrían desarrollar los conceptos socialmente revolucionarios[101] enunciados en los románticos y visionarios escritos de Ruskin[102].

Con 22 años comenzó a trabajar en el estudio de George Edmund Street, líder del Revival gótico Victoriano que era por aquel entonces arquitecto de la Diócesis de Oxford. Al cabo de nueve meses de una experiencia no demasiado enriquecedora delineando las molduras de la puerta de la Iglesia de San Agustín y después de que Burne Jones le introdujera en los círculos de Dante Gabriel Rossetti y los pintores Prerafaelistas, Morris optó por dejar de lado la arquitectura y probar suerte con otras artes. Cuando en 1857 quiso amueblar su estudio en Londres y nada que le satisficiera estaba a su alcance, decidió fabricar por sí mismo un mobiliario sólido y al mismo tiempo decoroso, en el cual

[98] *Ibid.* p. 19
[99] EVANS, Timothy: "William Morris and the study of material culture", *Folcklore Forum*, n. 1-2, vol. 15, 1982, Indianapolis, Department of Folklore and Ethnomusicology, Indiana University, pp. 69-86. p.73
[100] PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius.* Op. Cit., p.19
[101] "*La arquitectura, como proclamaban los seguidores de Ruskin y Morris puede ser bella y verdadera, pero ante todo ha de ser un instrumento de justicia y utilidad*". Véase COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolucion, 1750 - 1950. (4ªed)* Barcelona: Gustavo Gili, 1981. p.109
[102] MANIERI ELIA, Mario: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna.* Barcelona etc.: Gustavo Gili, 1977. p. 81

pudiera sentarse Barbaroja. El último giro de su vacilante carrera, se produjo en 1857 cuando decoró junto a sus compañeros artistas el interior de su propia casa proyectada por su amigo y colega en el estudio de Street, Philip Webb, la famosa *Red House*, en Bexley Heath. Motivado por esta enriquecedora experiencia en 1861 y siguiendo la estrategia de los gremios medievales enunciada por Ruskin, funda la firma *Morris, Marshall& Faulkner, Trabajadores Artísticos en Pintura, Tallas, Muebles y Metales*. El abanico de oficios ofrecidos por la sociedad obligó a Morris, como buen discípulo de Ruskin, a participar tanto en el diseño de las piezas como en el trabajo artesanal de ejecución de las mismas.

En la Gran Exposición de Londres de 1862 sus diseños fueron criticados por ser *innecesariamente rudos y feos*. The Building News sería más tajante: "*Si todos los inventos modernos, los gustos y la historia deben ser totalmente ignorados, y se requiere el arte medieval en su mezcla de pureza e impureza, entonces los señores Morris, Marshall & Faulkner tienen mérito. Sus obras son casi perfectas; sus cortinas, su atril, su sofá, sus cómodas, todo armonizaría con una familia que podría de repente despertarse después de un sueño de cuatro siglos y que se contenta con pagar precios enormes para amueblar un granero (...) Todo es completamente medieval, y tan adaptado a las necesidades del hombre actual, como una armadura histórica a una guerra moderna*" .[103]

A pesar de sus habilidades como diseñador nunca intentó el diseño arquitectónico. Lo que conocemos de su relación con la arquitectura es sobre todo a través de numerosas conferencias para múltiples asociaciones y gremios de artesanos y arquitectos que se fundaron en la segunda mitad del siglo XIX.[104] El interés que demostró por la arquitectura a lo largo de su vida se plasmó en 1877 cuando fundó la *Society for Protection of Ancient Buildings* (SPAB) junto a Philip Webb para contrarrestar las destructivas restauraciones de edificios medievales en la época victoriana.[105] Ambos lucharon desde esta sociedad contra la práctica extendida que devolvía los edificios a un idealizado estilo anterior, incluso demoliendo elementos añadidos en otras épocas. Esta manera de actuar había arruinado muchas arquitecturas refinadas de la Edad Media, en parte por ignorancia y en parte por la imposibilidad de los artesanos del siglo XIX de reproducir los habilidosos métodos del gótico. En el manifiesto fundacional de la SPAB Morris instó a sus contemporáneos "*a tratar nuestros antiguos edificios como monumentos de un arte de antaño, creados por las costumbres de antaño, en el que el arte moderno no puede entrometerse sin destruir. De este modo, y por tanto, podremos proteger nuestros edificios antiguos y legarlos de manera instructiva y venerable a los que vienen después de nosotros*".[106]

El hecho de ser ajeno a los debates estilísticos de su generación, junto con una visión pragmática de los retos de la sociedad industrial y una educación sensible hacia la naturaleza y las construcciones tradicionales, forjaron en William Morris un ideal

---

[103] DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit., p. 27

[104] En este capítulo han sido utilizadas las siguientes conferencias de William Morris:
"The Revival of Architecture", publicada en *Fortnightly Review*, Mayo 1888; "The Lesser Arts of Life", 21 Junio 1882, *Birmingham and Midlands Institute*; "The Influence of Building Materials on Architecture", 20 Nov 1881, *Art Workers' Guild* en *Barnard's Inn*; "The prospects of architecture in civilization", 10 marzo 1880, *London Institution*; "Gossip about an old house on the upper Thames", Noviembre 1884, publicada en *The Quest*

[105] La *SPAB* fue fundada por William Morris en 1877, como resultado directo de las propuestas intervencionistas de Sir George Gilbert Scott para la "restauración" de la Abadía de Tewkesbury.

[106] DONOVAN, Andrea E.: *William Morris and the Society for the Protection of Ancient Buildings.* Londres: Routledge, 2007.

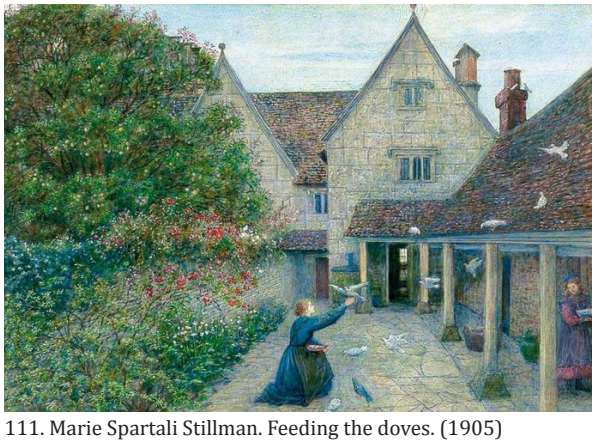




108. y 109. Kelmscott Manor. The Costwolds. Inglaterra.



110. Marie Spartali Stillman. View of Kelmscott Manor.



111. Marie Spartali Stillman. Feeding the doves. (1905)

arquitectónico fundamentado en las arquitecturas anónimas y vernáculas que surgieron silenciosamente, vinculadas al entorno y a las necesidades más básicas de las personas que las habitaban: "*Si las viejas casas, graneros y similares, se mantienen en buen estado año tras año, no tendrán que ser derribadas para dejar lugar a otras nuevas de ladrillo rojo, o a las modernas casas Tudor. Y dónde nuevos edificios tengan que ser construidos, con una construcción de bien y sentido común, sin pretensiones, con buenos materiales de la región, estas tendrán que tomar su lugar al lado de las antiguas casas y buscar, como ellas, el verdadero sentido del lugar* ".[107] Morris describió la trágica pérdida de las arquitecturas humildes como una *punzada de consternación* al comprobar que aquellos lugares que habían sido entrañables en tiempos pasados, aquellos "*que nos refrescaban después del trabajo, o nos tranquilizaban después de la angustia*",[108] estaban siendo invadidos por "*miserables y escuálidas casas surgiendo entre los dulces prados y los abundantes setos de nuestra antigua y tranquila aldea".*[109] Por el contrario, añoraba los tiempos en los que la arquitectura se construía de acuerdo a unas reglas no escritas y la nueva casa "*aunque pareciera joven y pequeña junto a las casas antiguas y la antigua iglesia (...) tendría un trozo de la historia para el día de mañana (...) y sus queridos y delicados muros blancos serían un auténtico eslabón entre los innumerables eslabones de esa larga cadena, cuyos inicios no conocemos, pero en cuya poderosa longitud, incluso la cúpula majestuosa de la Sabiduría Eterna, no es más que un pequeño eslabón, aunque sea maravilloso y resplandeciente".*[110]

Pero en esta poética y sutil definición de la tradición vernácula, la casa a la que se refiere Morris no es una maravillosa obra de arte, ni tampoco un palacio, ni siquiera una casa señorial, sino la casa del campesino o la cabaña del pastor. Son esas casas que encontraba en el camino a *Kelmscott Manor*, su residencia de verano en los Costwolds, "*descansando sobre laderas soleadas de encantadores contornos*" las que reivindicará como su ideal arquitectónico: " *allí está el cottage que una vez fue nuevo, la casa de un campesino construida con la piedra caliza de Cotswold, cuyos muros y tejados lucen hoy con un encantador gris cálido, aunque fueran de color blanco cremoso en sus primeras días. Nada podría estropear la belleza de Cotswold: todo lo que es sólido y bien labrado está hábilmente planeado y bien proporcionado. Sobre el arco de la puerta hay un delicado tallado, y cada detalle está cuidado; de hecho es hermoso, una obra de arte y un pedazo de la naturaleza. Sin lugar a dudas no hay un hombre que pudiera haberlo hecho mejor teniendo en cuenta su uso y su lugar (...) Quien la construyó entonces? Ninguna extraña raza de los hombres, tan solo el cantero de la localidad* ".[111] De esta manera, Morris reivindicará la arquitectura anónima, ajena a estilos foráneos y arquitectos sometidos a modas, construida con los materiales que se encontraban en los alrededores: "*creo que no hace ni doscientos años que vuestros ilustrados arquitectos ya estaban construyendo casas para la alta nobleza, las cuales eran bastante feas a pesar de que la belleza aún persistía entre las casas de los campesinos. Sus materiales no eran descabellados, traían las piedras para los muros desde el campo vecino y extraían buena piedra de sillería en la colina* ".[112]

---

[107] MORRIS, William: "On the external covering of roofs". En: MORRIS, May(ed.). *Collected Works. Vol 22.* Londres: Longmans, Green, 1910. pp. 406-409. p.408
[108] MORRIS, William: "The prospects of architecture in civilization". En: LEHMANN, John(ed.). *On art and socialism.* Londres: John Lehmann, 1947. pp. 252-254
[109] *Ibid.* p.254
[110] *Ibid*. p.253
[111] *Ibid.* p.253
[112] *Ibid.* p.254



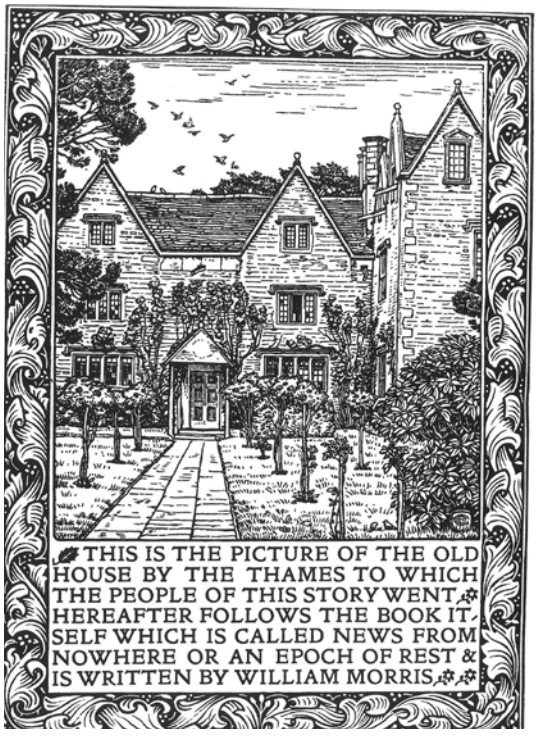




112., 113. y 114. Patios de Kelmscott Manor.



115..Kelmscott Manor dibujado por May Morris. Verano 1877



116. William Morris. Portada de News from Nowhere con un grabado de la entrada a Kelmscott Manor. (1890)



117. Edmund Hort New. Vista de Manor House desde la granja

Para Morris, al igual que para sus maestros Ruskin y Pugin, los materiales y los sistemas constructivos eran la esencia propia de la arquitectura. En su texto *The influence of Building Materials upon Architecture* expone: "*Ahora el tema de los materiales es claramente el fundamento de la arquitectura, y no estaría muy desencaminado si definiera la arquitectura como el arte de construir adecuadamente con materiales adecuados*",[113] propiciando desde esta óptica pragmático-materialista una alternativa al eclecticismo reinante en la época: "*de hecho no veo cómo vamos a tener otra cosa que la perpetua imitación, ecléctica imitación de esto, aquello y el otro estilo del pasado, a menos que empecemos a considerar lo que los materiales nos ofrecen, cómo tenemos que usarlos y la manera de construir con ellos poniéndonos en la posición de ser arquitectos; y no arquitectos que pasan las dificultades de la construcción al constructor, y se guardan para sí mismos solo aquella parte que puede ser aprendida de manera mecánica*".[114] Más adelante en el mismo texto, escrito para una conferencia ante la *Art Workers Guild*, sociedad que aglutinaba a diseñadores, arquitectos y artesanos,[115] desarrolla de manera magistral lo que podría entenderse como un manual de construcción restringido a técnicas y materiales sencillos, cotidianos y tradicionales. Desglosa los diferentes tipos de muros y de cubiertas en función de su nobleza, su dificultad constructiva y lo que es más importante, su adecuación al entorno y a las tradiciones constructivas locales: "*El tipo de construcción que se requiere en los distintos lugares es muy diferente. Hay una gran cantidad de edificios muy bonitos por todo el país los cuales están construidos como un granero o un cobertizo para carros, y pienso que sería una gran lástima si los perdiéramos. No podemos construir todos nuestros edificios a lo largo del país con piedra de sillería y además sería terrible si pudiéramos hacerlo. ¿Cuántos edificios se ven, grandes y espléndidos edificios erguidos en medio de un parque que son inefablemente deprimentes, en gran parte debido a que no se construyeron de acuerdo a las costumbres del lugar en el que se proyectaron, al margen de cualquier cuestión de diseño arquitectónico? Pero al viajar a través del país se ven muchos ejemplos de buenos y ordinarios edificios del campo, construidos con los materiales exclusivos del lugar, muy a menudo con las simples piedras del entorno; y es un gran placer ver la habilidad con que se construyen estos edificios*".[116]

La pasión de Morris por la arquitectura vernácula se trasluce también en su influyente libro *News from nowhere* (1890) en el que las casas de los agricultores aparecen en el sueño del protagonista como lugares mágicos de un pasado ya desaparecido a manos de la máquina y el capital. En los últimos capítulos del libro recrea los paisajes y las aldeas de los Costwolds incluyendo un grabado de *Kelmscott Manor*, la casa solariega de piedra gris, situada en los prados del alto Támesis, cerca de Lechlade, donde Morris pasó largas temporadas de trabajo y ocio entre 1871 y 1896. "*en aquella mansión el mobiliario era escaso, solamente lo indispensable y de un gusto muy sencillo. El gusto extraordinario por la ornamentación que yo había notado entre aquella gente en otros sitios, parecía haber sido sacrificado al sentimiento de que la casa misma y todo en su conjunto era el ornamento de la vida rústica, entre la cual se encontraba desde*

---

[113] MORRIS, William: "The influence of Building Materials upon Architecture"[conferencia,1892]. En: MORRIS, May (ed.). *Collected Works. Vol 22.* Londres: Longmans, Green, 1910. pp. 391-405

[114] *Ibid.* p. 395

[115] El *Art Workers Guild* (Gremio de Trabajadores del Arte) fue fundada en 1884 por un grupo de cinco arquitectos formados en el estudio de Richard Norman Shaw: William Lethaby, Edward Prior, Ernest Newton, Mervyn Macartney y Gerald Horsley. Sus principios estaban basados en las teorías de William Morris y promovían la unidad de todas las artes, sin distinguir las bellas artes de las artes aplicadas.

[116] *Ibid.* p.395

los tiempos antiguos como el resto de un naufragio, y querer decorarla hubiera sido quitarle su carácter de belleza natural".[117] La región de los Costwolds forma parte del imaginario de los arquitectos ingleses de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo entre aquellos cercanos a las posiciones de los Arts&Crafts: [118] "*Con una belleza poco llamativa, tiene el encanto sin igual de la sutileza y la perdurabilidad. El joven Támesis serpentea a través de los prados, entre las leves colinas circundantes, en un paisaje que parece como si poco cambio hubiera pasado por él desde el asentamiento Inglés".*[119] La armonía entre los edificios y su entorno es la característica más destacada de estos paisajes, donde la tradición vernácula evolucionó fuerte y casi inmutable desde alrededor de 1450 hasta la Revolución Industrial. Las casas que salpican estos paisajes de verdes praderas fueron construidas con la piedra caliza de Oolite de suaves tonos que varían del gris al ocre.[120]

Kelmscott Manor data de finales del siglo XVI y forma parte de un conjunto de casas de campo construidas por un grupo de ricos granjeros en un estilo parco y austero utilizando la piedra caliza de la zona y las cubiertas de pizarra. El elemento más característico de esta construcción son los múltiples hastiales triangulares (*gables*) que componen sus alzados y resuelven la iluminación frontal del bajo cubierta, generando una imagen unitaria y compacta de pequeños tejados como si de una pequeña aldea se tratara. De la mano de William Morris, *Kelmscott Manor* se transformará en el icono de su teoría arquitectónica, sirviendo de modelo para muchas de las arquitecturas domésticas de los Arts&Crafts: "*su imagen sencilla, la armonía inalterada de los interiores, sus pintorescas buhardillas entre las grandes vigas del techo, donde en los viejos tiempos dormían labradores, y lo telúrico de sus muros de piedra y cubiertas de pizarra tan orgánicamente vinculados a los sustratos geológicos eternos que parecieran haber crecido fuera de la tierra".*[121] Morris dedicará un artículo a describir de manera poética los paisajes y la arquitectura de *Kelmscott Manor*, valorando por encima de todo lo anónimo y lo sencillo: "*algunas palabras sobre una casa que me encanta; con un amor prudente pienso que, aunque mis palabras no pueden dar idea del encanto especial al respecto*, *sin embargo, les aseguro que el encanto está ahí; tanto en la vieja casa creciendo fuera de la tierra, como en la vida de aquellos que vivían en esa misma tierra; sin necesitar ningún arquitecto con el anhelo de hacer algo más que lo estrictamente correcto; solamente un delgado hilo de tradición, la sensibilidad hacia las delicias de la pradera, el bosque y el río y una cierta cantidad de sentido común, del gusto por los materiales y quizás, en el fondo de todo ello, un poquito de sentimiento. Creo que esto fue todo lo que se necesitó para la construcción de esta antigua casa".*[122]"

---

[117] MORRIS, William: *Noticias de Ninguna parte: o una era de reposo.* Buenos Aires (AR): La protesta, 1928. p. 211

[118] Las casas de los Cotswolds se construyeron a partir de las fortunas originadas por la producción y manufacturas de la lana y de los molinos asociados a los cercanos ríos. Estos se localizaron en Cirencester y Tetbury. Sobre 1750 ya se había desarrollado una protorevolución industrial en esta zona, pero hacia 1830 el sistema se derrumbó por la aparición de factorías con máquinas a vapor, dejando esta comarca sin medios de subsistencia, rural y casi feudal.

[119] MACKAIL, J. W.: *The life of William Morris.* Londres: Longnman, Green, 1899. p. 233

[120] MANDER, Nicholas: *Country Houses of the Costwolds: from the archive of Country Life.* Londres: Aurum Press Ltd, 2008. p. 9

[121] Owlpen: "William Morris and Kelmscott: the Arts and Crafts in the Cotswolds", [Página Web] 27 abril 2012 [consulta 20 marzo 2014]. Disponible en: http://www.owlpen.com/arts/cotswold-houses

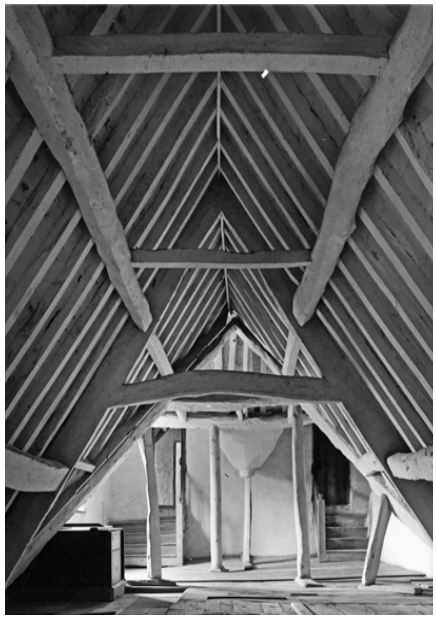
[122] MORRIS, William: "Gossip about an old House on the Upper Thames". En: MORRIS, May; SHAW,Bernard (eds.). *William Morris, Artist, Writer, Socialist.* Londres: Russell & Russell, 1966. pp. 364-371

Los veranos pasados en *Kelmscott Manor* fueron aprovechados por Morris para estudiar lo que él denominaba *el difícil arte de disfrutar de la vida*, descubriendo en las aldeas próximas las arquitecturas olvidadas desde épocas medievales, y convirtiéndose poco a poco en un apasionado erudito de las construcciones vernáculas de los Costwolds. Un ejemplo de estas arquitecturas son Bibury y Arlington, dos pequeñas aldeas medievales prácticamente desconocidas hasta el siglo XIX, ubicadas a ambos lados del valle que forman el río Coln y las praderas inundables que lo bordean. A lo largo del camino que unía las dos villas se establecieron en el siglo XVII una sucesión de casas en hilera en las cuales se alojaron los tejedores y los telares a expensas del cercano molino de Arlington, donde se golpeaban los paños de lana hasta convertirlos en fieltro. Morris los definió como el lugar más bonito de Inglaterra descubriendo una armonía excepcional en sus calles, construidas en su totalidad con sólidos muros de piedra caliza de hasta dos metros de espesor a veces dorados y otras de color gris plateado por efecto de la lluvia. En una época en que se ensalzaban las virtudes y la creatividad de los artesanos, estas casas parecían ser el equivalente del arte popular, creado por hombres hábiles, pero anónimos.[123]

Otro edificio que Morris sacó a la luz pública en sus escritos fue el granero de los diezmos en *Great Coxwell*, construido por los monjes cistercienses de la abadía de Beaulieu, fechado alrededor de 1246. Su imponente masividad exterior, evidenciada por los muros ciegos de sillares de piedra caliza y la empinada cubierta también de piedra, contrastan con la delicadeza de la estructura de madera interior, resuelta mediante un audaz entramado de pilares y vigas trianguladas, "*inalcanzable en su dignidad, tan bella como una catedral, pero sin ostentación del arte del constructor* ".[124] La atención de Morris hacia este tipo de edificios poco o nada valorados en su momento se encuentra, como ya se indicó, en el origen de la fundación de la Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos (SPAB). La sensibilidad hacia las texturas auténticas, los materiales a la vista, el análisis exhaustivo de la historia y de las condiciones específicas del lugar, así como la reparación antes que la restitución, significaron un enfoque totalmente revolucionario no sólo en las teorías de la restauración, también en las del proyecto arquitectónico, iniciando una época en la que la sinceridad de los materiales y de los sistemas estructurales vendría a substituir a los estilos académicos y sus ornamentos. Si como indica Peter Davey en su libro sobre la arquitectura del movimiento Arts&Crafts, los arquitectos ligados a esta corriente hubieran sentido la necesidad de escribir un manifiesto, los escritos de Morris formarían el núcleo de sus propuestas y sus amados edificios vernáculos, los modelos a seguir.[125]

Pero será la casa que Morris encargó a su amigo y socio Philip Webb, denominada *Red House* (1859) por la uniformidad del color rojo en las fachadas y la cubierta, la que represente el icono fundacional del movimiento Arts&Crafts, al materializar en la simplicidad de sus sencillos y humildes materiales un cambio de paradigma en la manera de entender la relación entre las diferentes artes y la arquitectura. Webb y Morris eran jóvenes reformistas, por lo que la casa supondrá una revolución silenciosa, " *una declaración en tres dimensiones de principios y creencias,*

[123] ASLET, Clive: *Villages of Britain: The Five Hundred Villages that Made the Countryside.* Londres: Bloomsbury, 2010.
[124] MACKAIL, J. W.: *The life of William Morris.* Op. Cit., p. 233
[125] DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit., p.38









119., 120., 121. y 122. William Morris. Interiores de Kelmscott Manor.





123. y 124. Vistas de Arlington Row en Bibury.

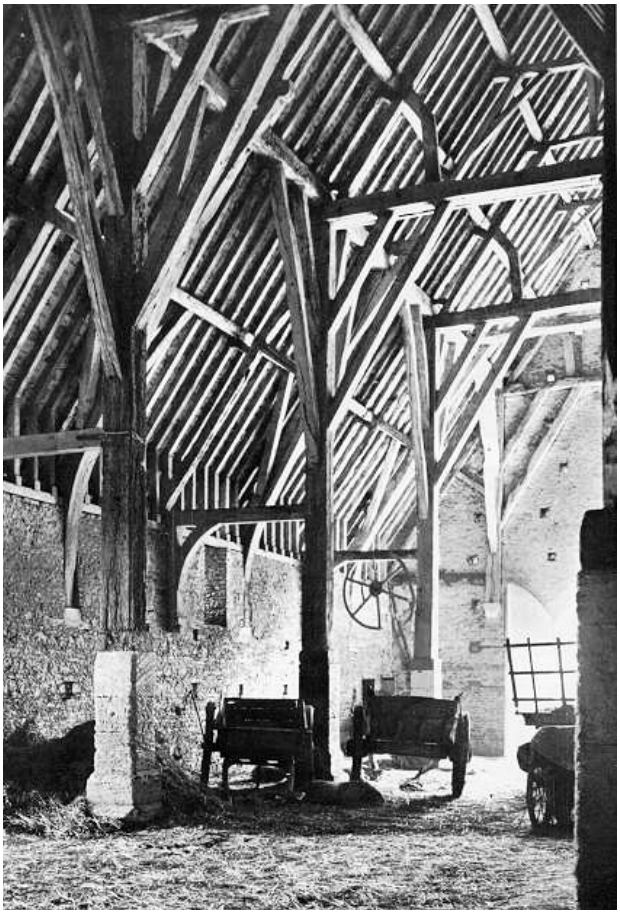


125. Molino de Bibury









126., 127., 128. y 129. Granero medieval Great Coxwell. Oxfordshire. Inglaterra. (Siglo XIII)

un desafío a la tiranía de la máquina, y un llamamiento al regreso de los valores humanos."[126]. Posteriormente esta obra adquirirá gran significación histórica al ser situada en el punto de partida del Movimiento Moderno, gracias a la interpretación dada por Pevsner en su libro *Pioneers of modern Movement* (1936) a partir de las notas de Herman Muthesius en sus tres volúmenes dedicados a las casas inglesas (*Das Englische Haus,* 1904) . Muthesius se refirió a la *Red House* como "*la primera casa privada de una nueva cultura artística, la primera casa en ser concebida como un todo, dentro y fuera, el primer ejemplo en la historia de la casa moderna".*[127]

La manera en que Muthesius y Pevsner fragmentaron la historia de la arquitectura inglesa para hacerla encajar en su modelo lineal, es puesta en duda por autores más contemporáneos como Peter Blundell Jones, que plantea que la *Red House* fue "*sin duda brillante, tal vez en algunos aspectos incluso un punto de inflexión, pero también dependía de la teoría y la práctica de los dos decenios anteriores en un grado que difícilmente puede ser exagerado (...) Al tomar la Red House como el comienzo, tanto Muthesius como Pevsner exageraron su autonomía y encubrieron en qué medida esta obra encajaba en un patrón continuo de desarrollo (...) Reconocer esto no menosprecia los logros de Webb, pero sí ayuda a explicar cómo un arquitecto de 28 años de edad, pudo producir un trabajo tan consumado*".[128] Situemos pues al autor en su momento reseñando los antecedentes sobre los que se concebirá esta controvertida obra maestra.

La fascinación por lo imperfecto
Philip Webb

Philip Webb (1831-1915) nació y se educó en Oxford, ciudad que por entonces era el centro del revival gótico en los edificios eclesiásticos, asociado a la renovación de la teología y las prácticas litúrgicas de la Iglesia Anglicana. Después de un periodo de prácticas en el estudio del arquitecto John Billing, en Reading, diseñando pequeñas iglesias, granjas y tiendas, en 1854 comenzó a trabajar en el estudio de George Edmund Street (1824-1881), arquitecto de la diócesis de Oxford desde 1850. El revival gótico contaba con numerosos apoyos y había sido encumbrado como estilo nacional por la *Ecclesiological Society* a la que Street pertenecía, aceptándose como estilo único en los edificios religiosos por anglicanos y católicos, mientras que en los edificios públicos se mantendría la preferencia por el estilo clásico. [129] Asimismo, como ya se ha referido, los pensadores más adelantados de la época, Pugin y Ruskin,

[126] HOLLAMBY, Edward: "The Red House". En: HOLLAMBY,Edward; GARNHAM,Trevor; EDWARDS, Brian (eds.). *Arts & crafts houses.* London: Phaidon Press, 1999. pp. 184
[127] MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* New York: Rizzoli, 1979. p. 17
[128] BLUNDELL JONES, Peter: "Red House. Master of Building Series", *AJ, Architects' journal*, n. 15 Enero, 1986, Londres, pp. 36-56. p.38
[129] Los orígenes de la Sociedad Eclesiológica se remontan a 1839 cuando estudiantes de los últimos cursos de la Universidad de Cambridge fundaron la *Cambridge Camden Society*, para promover el estudio de la arquitectura Gótica y de las antigüedades eclesiásticas. Publicaban la revista *The Ecclesiologist* mensualmente, con la intención de asesorar estilísticamente a los arquitectos y constructores de Iglesias, propugnando el retorno a los estilos medievales. En el año 1845 pasó a denominarse *Ecclesiological Society* y su sede se trasladó a Londres. En 1840 contaba con más de 700 miembros, entre ellos decanos y obispos los cuales ejercieron gran influencia en el diseño de las iglesias inglesas durante el siglo XIX.

desarrollaban sus teorías estéticas en numerosas publicaciones con la recuperación del espíritu del gótico como epicentro de las mismas.

En este contexto, Webb compartía con Street la pasión por los edificios medievales y el mundo natural, desarrollado en sus viajes de estudios por el sur de Inglaterra y Escocia entre 1856 y 1857, que fueron dedicados casi por completo a una intensa toma de datos de las arquitecturas vernáculas. Ambos compartían también el trabajo detallista y concienzudo, gracias al cual Webb fue nombrado asistente principal del estudio al cabo de un año. Street compaginaba sus numerosos proyectos con conferencias y con la escritura de artículos en la revista *The Ecclesiologist* y de libros como el influyente *Brick and Marble in the Middle Ages, Notes of a Tour in the North of Italy (1855),* fundamentando una sólida trayectoria que le haría valedor del reconocimiento posterior como adalid del gótico Victoriano de su época. Pero la actividad que más influyó en la evolución de la arquitectura inglesa, fue el interés de Street por el trabajo artesanal en la arquitectura, estableciendo que era el deber de los arquitectos decorar sus edificios con pintura y escultura realizada con sus propias manos. Por influencia de Street, Webb y el recién llegado al despacho William Morris comenzaron a colaborar también en estos oficios artesanales siendo esta circunstancia probablemente la que marque el origen del movimiento Arts&Crafts en Inglaterra.

William Morris llega al estudio en 1856 y a partir de ese momento él y Webb trabarán una profunda amistad que duraría el resto de su vida. Aunque sus trayectorias vitales son similares hasta ese momento, sus personalidades son opuestas y complementarias. [130] Morris es rebelde, vehemente con ataques de rabia y entusiasmos repentinos. Webb por el contrario mantiene un temperamento equilibrado basado en el autocontrol, lento a la hora de modificar sus ideas y melancólico en apariencia. Pero ambos comparten principios afines en lo personal y en lo político, a lo que se suma su veneración por la campiña inglesa y las arquitecturas rurales de épocas anteriores a la industrialización.[131] A través de Morris, Webb entró a formar parte del círculo de los artistas Prerrafaelistas reunidos en torno al Hogarth Club de Londres, al que pertenecían también Ruskin y Street, donde encontraría una exclusiva plataforma en la que establecer relaciones entre clientes y amigos con inquietudes próximas a las suyas. Fue a lo largo de esas reuniones donde, irónicamente, a partir de los argumentos expuestos por Ruskin, Webb se convenció de que el revival gótico no ofrecía esperanzas de transformarse en una gran arquitectura.[132] Ruskin mantenía que la gloría del gótico radicaba en la libre expresión del espíritu creativo y que éste había sido anulado por el comercialismo. Webb dio continuidad a la argumentación planteando que la falta de creatividad y habilidad entre los artesanos había obligado a los arquitectos a copiar los estilos del pasado perdiendo el contacto con las necesidades reales. Si la arquitectura "*había dejado de ser una tradición viva y en desarrollo para convertirse en un asunto pobre y sin vida de libros de modelos y exhibición de dibujos (...)*

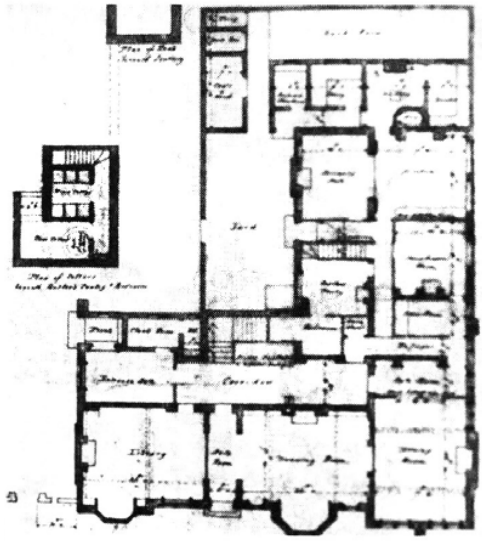
[130] Las familias de ambos pertenecían a la clase media alta debido a los prósperos negocios de sus progenitores. Ambos mueren a una edad temprana, teniendo que vivir ambas familias de las pensiones heredadas. Pero mientras Morris (hijo único) podrá disfrutar de una asignación anual desahogada que le permitirá dedicarse al estudio, la lectura y los viajes durante su juventud, Webb tendrá que trabajar desde los 17 años en diferentes oficinas y simultanearlo con los estudios de dibujo en la *AA* de Londres.
[131] KIRK, Sheila: *Philip Webb (1831-1915): domestic architecture.* New Castle: New Castle University, 1990. [Tesis no publicada] p.120
[132] *Ibid.* p. 122

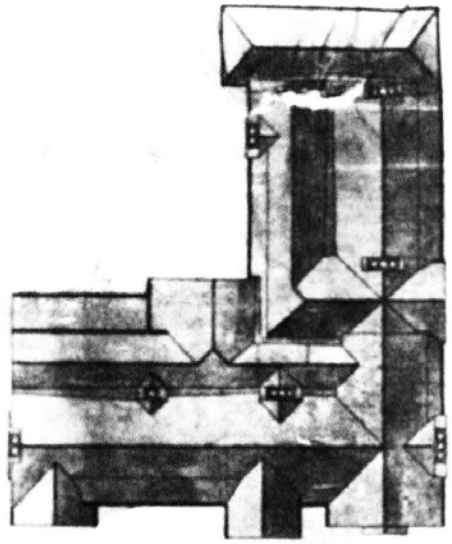






130., 131., y 132. Arquitectura rural en las afueras de Londres fotografíada por Hermann Muthesius (1900)





133. y 134. William Butterfield. Rectoría de Avechurch. (1855)

era completamente inútil esperar algo de la gran arquitectura copiándola, cuando el sentimiento y el espíritu que la habían producido ya no existían".[133]

Aunque procesaba un gran respeto y admiración por su mentor, hacia 1858 Webb empezó a sentirse incómodo con la manera en que Street, en el momento más álgido del Alto Gótico Victoriano, empezó a utilizar elementos de inspiración gótica en sus diseños, provenientes de diversos países desvirtuando el gótico histórico inglés. Sin embargo no se pueden desestimar las importantes aportaciones que Webb recibió de Street, como el dominio de las artes y oficios relacionados con la construcción, la utilidad del ritmo, la regularidad y la repetición, el énfasis en la buena composición y buenas proporciones. También provenía de Street, la puesta en práctica de los dictados de la arquitectura gótica enunciados por Pugin, basados en el reflejo de la veracidad a través de los materiales y la expresión del interior en el exterior.[134] La decisión de abandonar el estudio de Street coincidió aproximadamente con el periodo de tiempo en que se estaba proyectando la *Red House*. Previamente, en el verano de 1858, Webb, Morris y su compañero de Oxford Charles Joseph Faulkner, decidieron emprender una travesía en barco desde Paris a Candebec por el Sena, alojándose en posadas y haciendo excursiones cortas para ver y dibujar las construcciones góticas de los pueblos ribereños. Durante estas jornadas Morris y Webb maduraron algunos conceptos en relación a su vivienda, con la idea en mente de crear una comunidad de artistas donde pasar las vacaciones y los fines de semana junto a sus familias y amigos. A la vuelta del viaje Morris compró un huerto en el pequeño pueblo de Upton, en Kent, a solo tres kilómetros de la estación de tren, lo cual favorecería las visitas de sus colegas de Londres. En abril de 1859 los planos de la nueva casa estaban preparados, y a finales de ese mismo año abandonó definitivamente el estudio de Street sin tener otro proyecto entre manos que la *Red House.*

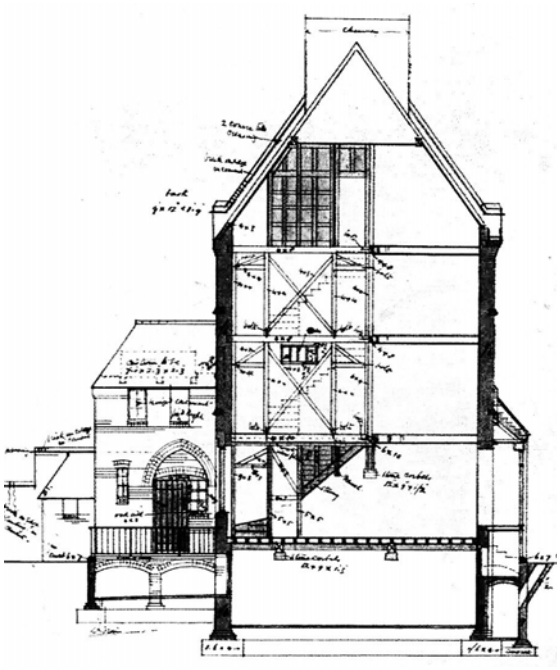
El planteamiento de Webb en ese momento supone probablemente el punto de inflexión que citaba Blundell Jones, ya que con 28 años de edad y once de experiencia con los arquitectos más avanzados de su época, decide romper con los estilos anteriores y empezar algo nuevo, un nuevo estilo que necesariamente habría de contener algo del pasado, "*al igual que las nuevas ideas que se inspiran en ideas existentes*".[135] Como comentó años más tarde a su pupilo y biógrafo William Lethaby, en aquel momento de ruptura decidió simplemente hacer "*nuevos edificios sin pretensiones de estilo*" ya que " *Webb creía que desde Bizancio hasta el Renacimiento, la arquitectura había sido un arte popular, existiendo una tradición común detrás de los deseos individuales, formada por la razón misma de las cosas".*[136] Durante los años que siguieron a esa decisión, Webb buscó incesantemente esa tradición como fuente de inspiración del nuevo estilo arquitectónico en la experimentación y observación de las arquitecturas vernáculas. De manera pausada y metódica desarrolló una filosofía basada en la creencia de que la única esperanza para la buena arquitectura estaba en la vuelta a los honestos y sencillos edificios anónimos, en particular las pequeñas casas de pueblos y aldeas, construidas al margen de estilos y modas en la tradición de los antiguos gremios de maestros canteros. Estos olvidados edificios "*poseían todo lo que había buscado y deseado: simplicidad, idoneidad estructural, formas naturales en lugar de*

[133] *Ibid.* p.123
[134] *Ibid.* p.27
[135] *Ibid.* p. 123
[136] LETHABY, William: *Philip Webb and his work.* Oxford: Oxford University Press, 1935. p. 144

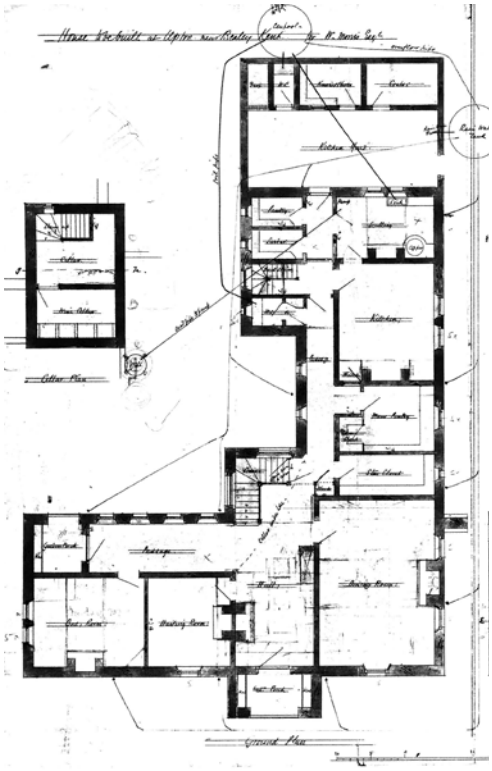


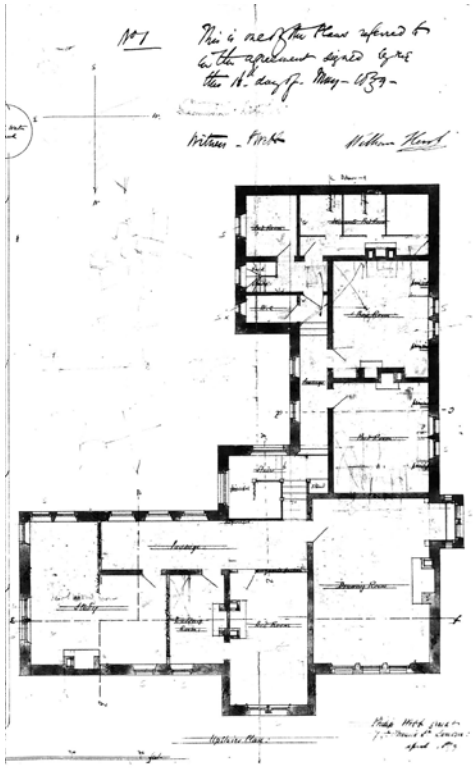


135., 136.Philip Webb. Red House. (1860)



137. Philip Webb. Red House. Sección transversal.





138. Philip Webb. Red House. Plantas

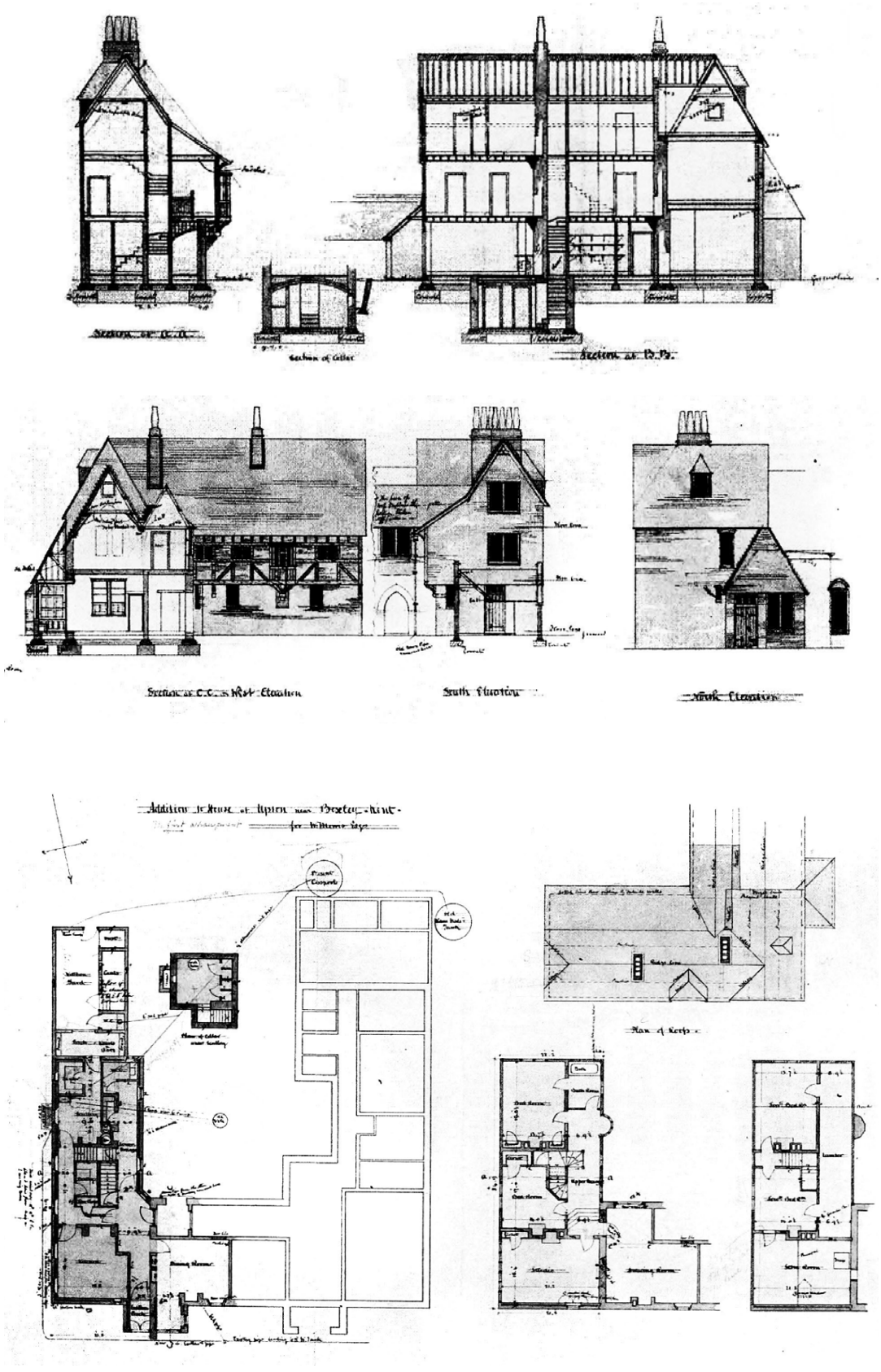
adaptaciones de las arquitecturas del pasado, diseño práctico y racional, hábitat agradable y colores armoniosos que habían surgido espontáneamente en tiempos pasados a través de un desarrollo orgánico basado en las condiciones locales".[137] Webb debió conocer muchas de estas construcciones en las zonas rurales alrededor de Londres. Estaban construidas de manera sencilla en ladrillo o mediante entramados de madera y entrepaños enfoscados, teja roja revistiendo las empinadas cubiertas, pequeñas ventanas y galerías de madera pintada colocadas de manera irregular por las fachadas. Los interiores eran extremadamente simples aunque siempre tenían un confortable espacio alrededor de la chimenea,[138] las cuales sobresalían de los muros evidenciándose al exterior como grandes torres de ladrillo.

La *Red House* será un primer ensayo de todas estas nuevas ideas, pero siendo la obra inicial de un arquitecto joven, estará afectada también por aquellas asimiladas en sus años de aprendizaje. Si vimos la influencia que tuvo Street en su formación, más importante si cabe fue la de William Butterfield (1814-1900), por el cual sentía un profundo respeto y con el que más adelante le uniría una gran amistad. La arquitectura de Butterfield, también de estilo neogótico, era menos antigua y más innovadora que la de Street, pero desarrollada con más sentido común. Butterfield en sus edificios seculares, vicarías, colegios y cottages, creó un estilo basado en las simplicidad de las formas vernáculas sin ser tan exagerado en su rusticidad como los cottages pintorescos, siempre con el objetivo puesto en el bajo coste de la construcción y su fácil mantenimiento. Ninguno de estos edificios fue publicado en su momento, por lo que Webb habría de conocerlos por haberlos visitado durante sus viajes de estudio. Si analizamos alguno de ellos comprobaremos que son claramente el antecedente de la su famosa vivienda. En la planta de la rectoría de Avechurch (1855), se encontraría la base tipológica sobre la que se diseñó la *Red House*. Proyectadas ambas en forma de L, la escalera se encuentra en el ángulo interior, situándose el comedor en el ángulo contrario. También encontramos similitudes en el remate de las dos alas, en una de las cuales se sitúa el patio de servicio vinculado a las cocinas y en el opuesto un pequeño porche de acceso al patio. Un esquema similar se encuentra también en la primera casa que construyó Pugin, *St. Marie´s Grange*, y de la que ya se ha hecho mención en este texto.

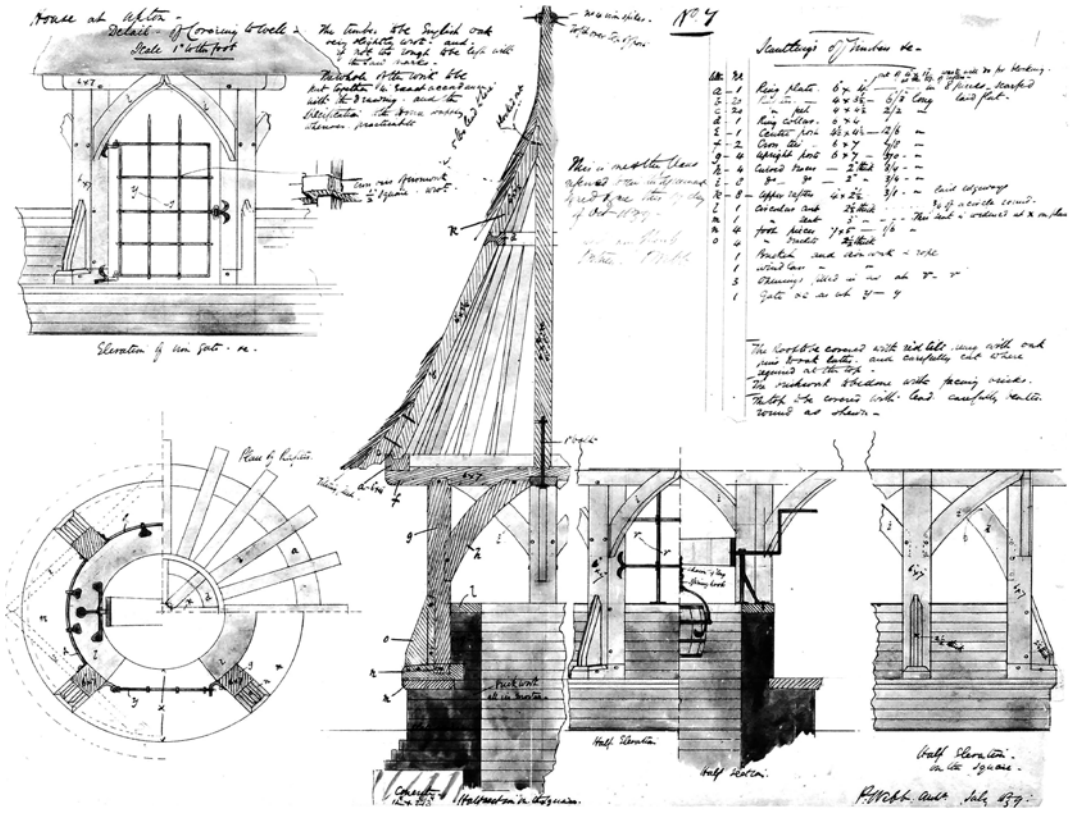
La diferencia de ambas con la de la *Red House,* radica en que en esta última se sigue de manera premeditada una de las máximas enunciadas por Ruskin, el *Changefullness*, o adaptabilidad de la planta para amoldarse a cada uso. Las habitaciones se colocan en cadena uniéndose por un pasillo posterior abierto al patio. Este sistema, relativamente normal, en nuestros días, fue revolucionario en aquel momento ya que las habitaciones, siguiendo esquemas medievales, se unían unas a las otras debiendo ser atravesadas para llegar a la siguiente. Por lo demás la planta es muy clara en cuanto al reparto de usos. La ubicación de la escalera en la esquina separa los usos más públicos y representativos (comedor, salas de estar en planta baja y estudio y sala de dibujo en planta primera) en el lado norte de la casa, frente a los más privados y de servicio en el ala oeste. Algunos autores han puesto en duda la extraña orientación del edificio, ya que coloca en el norte los usos más públicos cediendo el lado sur, siempre más cálido, a los corredores y escaleras. Si nos fijamos con más detenimiento

[137] MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p. 16

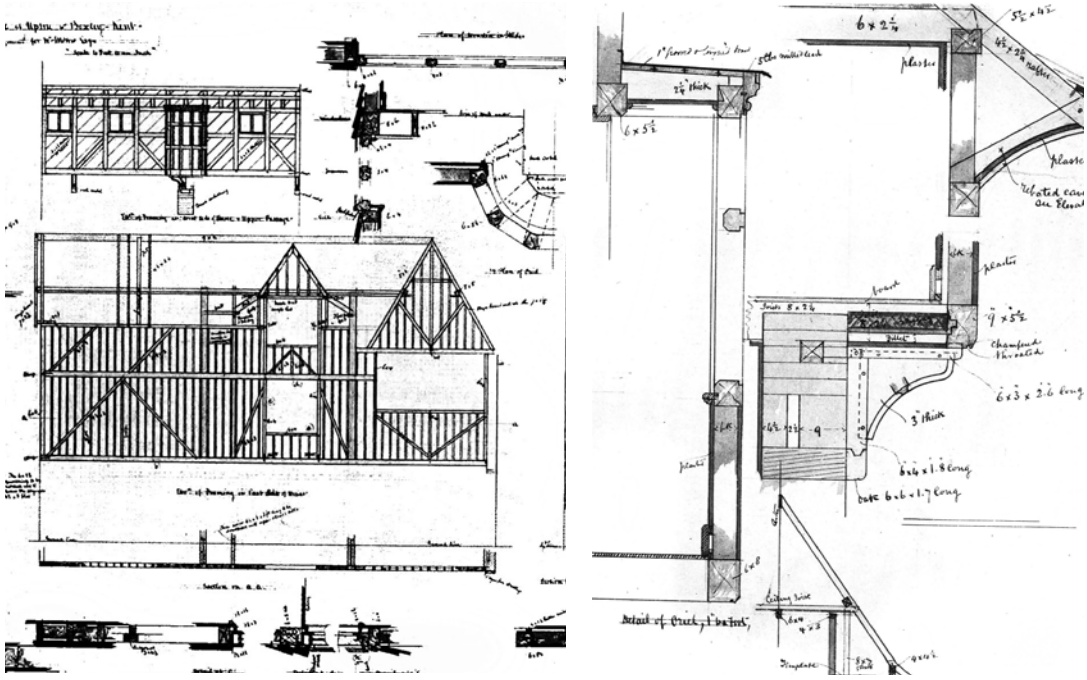
[138] El espacio para sentarse alrededor de la chimenea, *ingle-nook*, será uno de los motivos favoritos de la arquitectura doméstica inglesa durante las siguientes décadas y será importado a Europa a través de arquitectos como Adolf Loos y Hermann Muthesius.



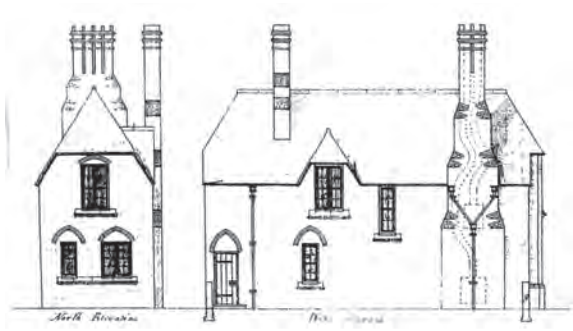
139. Philip Webb. Proyecto de ampliación de la Red House como vivienda de Burne Jones (1864)



140. Philip Webb. Red House. Detalles pozo.

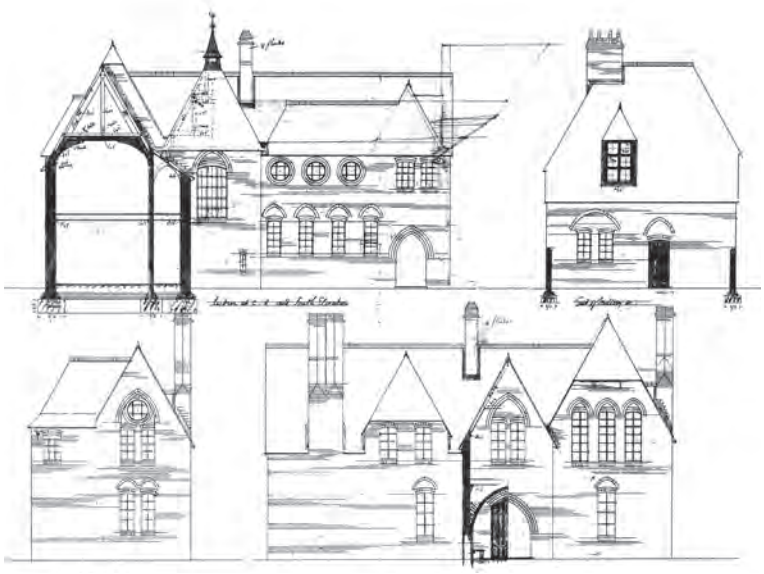


141. y 142. . Philip Webb. Red House. Detalles estructura de madera.





143. William Butterfield. School House en Trumpington. (1857)



144. Philip Webb. Red House. Alzados y sección. (1859)









145. y 146. W. Butterfield, Coalpit Heath Vicarage, Avon.(1844-1845)

147. y 148. W. Butterfield. Baldersby Cottages. (1855)

el comedor y la sala de dibujo están situados en la esquina principal, teniendo entrada de luz y de radiación solar también desde el oeste, mientras que el estudio colocado cerrando el ala norte se abre a tres lados, evidenciando la importancia que Morris concedía al trabajo artístico desarrollado con sus colegas en la casa.

Como plantea Peter Blundell Jones en su ensayo sobre la *Red House,* es probable que el diseño en L de la casa estuviera pensado para ser ampliada posteriormente, como se refleja en los planos datados de 1864 que Webb preparó para la vivienda nunca ejecutada de Burne Jones.[139] La ampliación cerraría el patio, volcándose hacia él todas las zonas de tránsito de ambas casas y consiguiendo de esta manera privatizar las zonas de estancia y dormitorios, alejándolas del bullicio del patio central. La ampliación es sumamente inteligente, sirviéndose de elementos de la antigua casa, como el porche de salida al patio, para resolver ese mismo problema en la nueva. Siendo el último exponente de los artistas y poetas románticos, la *Red House* como icono de una época anterior posee numerosos elementos simbólicos que aparecerán reflejados en dos novelas épicas que William Morris publique en 1896: *The Well at the world´s End* (El pozo y el fin del mundo) y *The Cloister and the Hearth* (El claustro y el hogar). El claustro correspondería con los corredores abiertos hacia el patio central con su marcado ritmo de huecos. El hogar o corazón, evidentemente, se refiere a las chimeneas, extraordinariamente diseñadas por Webb, de formas simples pero rotundas en ladrillo liso, colocadas por toda la casa. El pozo, única fuente de agua de todo el edificio, probablemente sea el elemento más peculiar del conjunto. Concebido con una clara estética vernácula, es el elemento más claramente medieval, tanto por su sistema constructivo formado por grandes piezas de madera, como por su imagen característica, acentuada por el exagerado chapitel cónico de su cubierta. Si observamos la planta con la ampliación, el pozo se encontraría en el centro geométrico del patio. El resultado de todo el complejo en forma de U con el pozo en el centro como si de un claustro se tratara, estaría totalmente en consonancia con la idea romántica que Morris propuso a Webb de vida en comunidad de manera similar a los monasterios de la Edad Media .

En esta primera obra de Webb todavía existen ciertos elementos remanentes del estilo gótico, como los arcos apuntados en los pasos bajo los muros de carga interiores y sobre ciertas ventanas de los muros exteriores. Sin embargo, un estudio más detallado de los alzados demuestra que en algunas situaciones la expresión del gótico tiende a desvanecerse al anular el perfil apuntado del hueco, colocando el arco de descarga coplanario con la ventana. El tamaño de los huecos está proporcionado con la forma y la superficie de las habitaciones y su disposición no responde a esquemas reguladores, siguiendo los criterios de adaptabilidad y variabilidad enunciados por Ruskin. Los ladrillos y tejas planas rojas que dan nombre a la casa hicieron de ella algo inusual para sus contemporáneos, acostumbrados a utilizar estuco. Para evitar la sensación de perfección mecánica, fueron elegidos y colocados de tal manera que hubiera cambios de tonalidades y de texturas. Aparte de los arcos apuntados sobre alguna ventana, no existe ningún elemento decorativo fuera de los propiamente definidos con los colores y acabados de los materiales. Esta estética austera y monocromática posibilita una lectura global del edificio. La expresividad se conseguirá mediante la superposición de ciertos volúmenes, señalando la importancia

[139] BLUNDELL JONES, Peter: "Red House. Master of Building Series". Op. Cit., p. 46

de su uso interior: el dormitorio principal sobre la entrada, el mirador de la sala de dibujo y la torre de la escalera con cubierta propia y lucernario.

La gran cubierta que unifica y caracteriza esta obra podemos encontrarla con anterioridad en algunas obras de William Butterfield, como en la antigua escuela de Great Bookham (1856), la vicaría de Cowick (1854) y la *School House* en Trumpington (1857). Construidas mediante grandes y sofisticadas estructuras de madera, revestidas de teja plana roja, seguirán una estética cercana a las construcciones vecinas como almacenes y graneros, evidenciando la atracción y respeto que Butterfield y después Webb profesaron por los entornos rurales. Pero será en los cottages de Baldersby (1855), obra también de Butterfield, donde hallemos mayores similitudes con la *Red House*, sobre todo en la continuidad de los materiales de fachada y cubierta acentuada en este caso por la desaparición del alero. Lo que atrajo a Webb de estas obras menores de Butterfield fue su simplicidad y el sentido común de las plantas ajustadas, los espacios bien iluminados y las estructuras correctamente dimensionadas. Como tiempo más tarde Webb comentara a Lethaby " *el sentido común es nuestra único recurso*".[140]

En esta vuelta a la razón constructiva el ornamento no tendrá cabida, contradiciendo a los estetas de la época que, como Ruskin, pensaban que la arquitectura sin ornamento no era arquitectura. Webb lo argumentó a partir de sus propios estudios de campo observando que en las primeras arquitecturas góticas y en las arquitecturas vernáculas, no existía el ornamento. Sin embargo no apreciaba esa arquitectura por su aspecto primitivo y su rudeza. Lo que admiraba de dichos edificios era su pragmatismo y la naturalidad con la que estaban resueltos. Eran bellos de manera inconsciente, y como ya habían adelantado Pugin y Ruskin, evocaban el espíritu creativo de los artesanos medievales. Él denominará a esta cualidad *Savageness* (lo salvaje, lo brutal) basada en lo simple y en lo inmediato. Según Webb, lo salvaje se dio en diferentes culturas que, independientemente de su ubicación geográfica, en algún momento poseyeron lo que el autor definió como el elemento *Barbárico.*[141] Este elemento fue el que "*llevó a los constructores a expresarse en todo su esplendor con una eficacia directa, antes incluso de tener consciencia del detalle atractivo (...) lo he visto en el griego arcaico(...); en los templos tallados en roca de la India y en las tempranas construcciones bizantinas (...) No es bárbaro, es como empezar a quitarse los grilletes con el impulso de la imaginación, y no es licencioso como la saciedad de lo incontrolado. Es la cautela de la simplicidad* ".[142] Con este juego de metáforas Webb describe de manera poética la frescura y la naturalidad de la expresión del artesano gótico, el instinto y la imaginación manifestada en sus detalles y en sus imperfecciones. La fascinación de Webb por lo imperfecto, en la creencia de que representaba el carácter creativo de los artesanos, le llevó a utilizar los materiales de manera natural con acabados manuales, más toscos, donde se percibía el trabajo del artífice.

---

[140] DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit., p.45

[141] Barbárico: perteneciente o relativo a los pueblos bárbaros. En sus textos lo diferencia explícitamente de la expresión *bárbaro*. Philip Webb entiende como pueblos bárbaros aquellos no influidos por la cultura clásica griega ni romana.

[142] LETHABY, William: *Philip Webb and his work.* Op., p132-133

A diferencia de Ruskin, Webb no facilitará toda la libertad al artesano en el diseño de los detalles. Muy al contrario, uno de los pilares de su nueva arquitectura se basará en la definición de lo que denominó la *multiplicidad de detalles*, consistente en intercalar en un mismo edificio múltiples materiales y texturas con el cuidado de no caer en lo ornamental y sin perder el carácter masivo, directo y simple. En este sentido, la *Red House* representará, en su forzada humildad, el estado inicial de las teorías de Webb. Incluso podría parecer demasiado desnuda sin esos detalles que su autor confeccionará en posteriores proyectos. La búsqueda de la simplicidad y la capacidad de invención de Webb estarán siempre en constante lucha. [143] Pero en la *Red House*, manifiesto de una nueva arquitectura, la sencillez acentuó la eficacia, sacando a relucir el elemento *barbárico* que se encontraba en la naturalidad de su construcción, mediante la claridad de su funcionamiento, en lo tosco de sus acabados exteriores, en la serenidad de los espacios interiores y en el lenguaje doméstico e integrador de las estructuras. En sus obras posteriores será más complicado detectar el carácter primitivo que posee su primera obra, moviéndose siempre entre lo vernáculo y lo erudito, entre el exceso de detalles y la parquedad de los materiales, entre lo feo y lo sublime.[144] No es de extrañar que su amigo y biógrafo William Lethaby hubiera de inventar un término para describir los intereses estéticos de Webb: *la delicadeza rústica.*

La obra de Webb no es demasiado extensa y se compone fundamentalmente de casas de campo y cottages. La dedicación a cada uno de los proyectos era completa, concentrándose en la resolución de múltiples detalles constructivos que, al igual que su admirado Butterfield, presentaba en grandes láminas para su resolución en obra. Como apunta Robert Mac Leod en su libro *Style and Society* (1971), "*el grado de detalle exhibido por Webb era excepcional; los encuentros no solo eran desarrollados en planta y sección, también en perspectiva".* La atención y el cuidado hacia cada una de sus obras consiguieron que los principios de la nueva arquitectura que perseguía, enunciados en la *Red House*, se mantuvieran consecuentes a lo largo de su trayectoria, por muy diferentes que fueran la escala de las construcciones o la importancia de los clientes.

En 1864 recibe el encargo de su primera casa de campo, la *Arisaig House*, en lnverness-Shire, Escocia. Webb se enfrenta por primera vez no sólo a un programa complejo, sino también a un entorno natural abierto. Para encarar estos nuevos retos, desarrollará una estrategia de acercamiento al lugar que denominará *Consistent Whole* (conjunto coherente) basado parcialmente en el término *Organic Whole* (conjunto orgánico) utilizado a menudo por los Eclesiologistas. Esta noción establecía la existencia de analogías entre la arquitectura y los organismos naturales, los cuales se hacían evidentes en la adaptabilidad a las necesidades y condiciones del lugar de las arquitecturas más anónimas, que establecían en ocasiones una simbiosis casi orgánica entre ésta y su medio.[145] Webb, asume estas premisas como más tarde veremos, pero

---

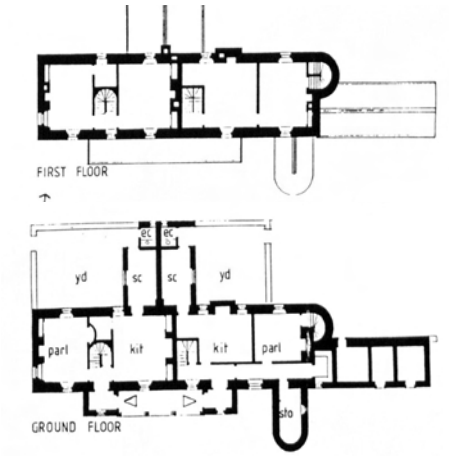
[143] *Ibid.* p. 136

[144] Bernard Shaw comentó a Lethaby en una ocasión que Webb era un hombre muy capacitado pero con una fuerte atracción hacia lo feo. Esta afirmación probablemente esté relacionada con el intento deliberado de algunos arquitectos neogóticos de la época, por sorprender a través de la fealdad. Véase KIRK, Sheila: *Philip Webb (1831-1915): domestic architecture.* Op. Cit., p. 437

[145] El término *Organic Whole* fue concebido por el naturalista británico Charles Bonnet alrededor de 1750, pero su traslación a un concepto arquitectónico se debe al arqueólogo e historiador alemán, Alois Hirt, quien sostuvo que las proporciones de un edificio orgánico deben depender de la construcción, la función y la apariencia, debiendo estar relacionadas con las proporciones de la figura humana.







149., 150. y 151. Philip Webb. Arisaig House. Edificio de viviendas del servicio. (1864)







152., 153. y 154. Philip Webb. Arisaig House. Edificio de caballerizas y almacén.

introduce el término "coherente" para acentuar además que la arquitectura no sólo ha de adecuarse al entorno de manera "pictórica", sino que cada detalle y el conjunto final, tanto el construido como el natural, han de estar relacionados entre si en escala y carácter.

Como ya se refirió, tanto Webb como Morris sentían pasión por los paisajes y el mundo rural de Gran Bretaña, y en las numerosas visitas a edificios antiguos para la *Society for the Protection of Ancient Buildings* (*SPAB*), intuyeron la conexión directa que existía entre la protección del paisaje y la puesta en valor de las construcciones vernáculas amenazadas por la industrialización. Esta percepción llevó a Webb a disponer, como una de las primeras premisas al diseñar sus casas de campo, la colocación del edificio de la manera que mejor armonizara con el entorno. Para ello utilizará disposiciones de crecimiento orgánico, (la planta se extiende de forma horizontal, amoldándose a la orografía), y mecanismos de esponjamiento mediante el uso de patios, para articular la complejidad de usos requerida. Para entender los requerimientos del lugar, visitaba los emplazamientos en repetidas ocasiones antes de comenzar a proyectar, anotando los pormenores relacionados con la topografía, su relación con el paisaje circundante y los materiales y sistemas de construcción de las aldeas cercanas.[146] Está acreditado el interés de Webb en conocer a los artesanos de las localidades vecinas para aprender sus técnicas de construcción que serían empleadas posteriormente en la construcción de sus obras.

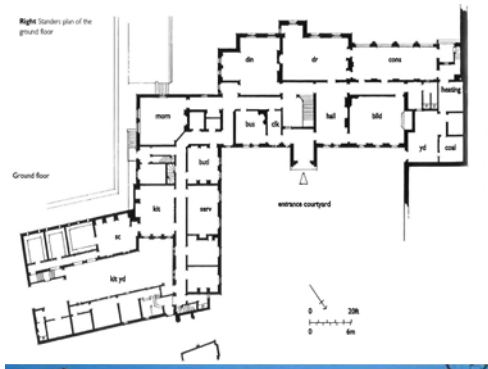
En la *Arisaig House*, utilizó para la construcción de los muros un basalto de color marrón oscuro extraído directamente de la finca. Los canteros y albañiles que construyeron el edificio provenían de Glasgow y no estaban acostumbrados a los métodos tradicionales de corte y colocación de la zona, por lo que debieron construir innumerables muros de muestra hasta llegar al deseado por Webb. De la misma manera, en uno de sus más interesantes proyectos, la *Standen House*, cerca de East Grinstead, West Sussex (1891-1898), Webb explota las cualidades de los materiales tradicionales que ya existían en el granero y la granja de la hacienda los cuales se mantuvieron como parte del complejo. Ladrillos hechos a mano de color rojo, rosa y gris, muros y cubiertas de tejas de madera; piedra de color amarillo crema de un afloramiento cercano, enlucido blanquecino y artesanía en madera pintada de blanco[147], serán los materiales utilizados en el nuevo edificio.

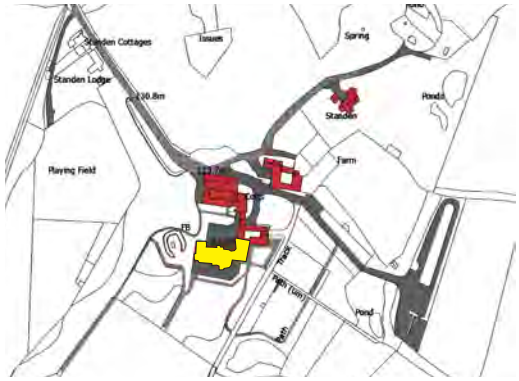
Webb rechazó el ornamento por estar en contra de su visión realista y pragmática de la arquitectura. Esto provocará inmediatamente que los materiales, sus colores y texturas, adquieran capacidades expresivas nunca antes apreciadas de manera tan directa por los arquitectos. Probablemente esta sensibilidad fuera acrecentada por la observación de los cuadros de paisajes rurales de James Duffield Harding y de su amigo George Price Boyce .[148] Por lo tanto, para Webb el lugar es entendido como un

[146] Webb visitaba la obra de la Arisaig House, situada en el noroeste de Escocia a casi 900 kilómetros de Londres aproximadamente una vez cada 10 días.

[147] KIRK, Sheila: *Philip Webb: The pioneer of Arts and Crafts architecture.* Londres: John Wiley & Sons, 2005. p. 152

[148] George Price Boyce (1826-1897), acuarelista perteneciente al primer círculo Prerrafaelista, amigo de Webb y Rosetti. Anteriormente realizó prácticas de arquitectura (entre 1843 y 1849), en el estudio de Little donde coincidió con George Devey, para el que trabajó posteriormente (1847). Este dato es importante, ya que muchos estudiosos han encontrado una relación entre la fascinación por las arquitecturas vernáculas de Devey y el empleo en años posteriores de ideas similares por parte de Philip Webb. La conexión entre ambos sería George Boyce al que Devey habría introducido en el estudio y la representación de paisajes y





155. y 156. Philip Webb. Standen House. Planta baja ampliación y situación con anteriores edificios agrícolas.





157. y 158. Philip Webb. Standen House. Fachada principal ampliación.





159. y 160. Philip Webb. Standen House. Encuentro entre el edificio nuevo y los existentes.

hecho topográfico y al mismo tiempo como un conjunto de referencias locales, históricas y constructivas, que determinan el carácter y la organización general del edificio. Las raíces de la arquitectura "*descansan en la tierra y sin el amor por la tierra, ninguna buena obra puede ser hecha".*[149] Esto implicaba que cada proyecto habría de ser único y su forma imposible de predecir de antemano. Con esta sencilla ecuación, Webb desmonta por completo, siglos de apriorismos estéticos impuestos por los estilos, estableciendo unas pautas que serán básicas en la manera de entender la relación entre el lugar y el proyecto en la arquitectura contemporánea.

Sería imposible en esta investigación analizar en profundidad la relación de todas las obras de Webb con los materiales, el paisaje y el carácter vernáculo del lugar. Las referencias de cada una de ellas a un momento determinado y a unos escenarios concretos nos obligaría a una ardua labor de investigación *in-situ* que no haría sino confirmar los principios generales que ya se han avanzado. Por ello limitaré mi estudio a algunas de las obras que de manera más clara evidencian los principios de su nueva arquitectura. Ya se ha citado la *Arisaig House* (1864) y la *Standen House* (1894). Aunque estas dos obras estén tan distanciadas en el tiempo, evidencian la misma claridad de criterios en su fundación.

La adaptación de la planta al lugar que veíamos en la *Arisaig House* evolucionará magistralmente en la *Standen House*, adecuando la configuración de los nuevos edificios a toda una red de edificios agrícolas existentes. El zigzagueante movimiento de la planta sitúa el ala principal del nuevo edificio orientado hacia las mejores vistas al sur, configurando el patio de acceso a la casa entre el bosque sobre la colina al oeste, la antigua granja *Hollybush* (1450) al norte, y el nuevo ala de servicio al este. Parte de la gran cubierta de este cuerpo se conectará con la granja, formalizando el pasaje de acceso al gran patio de recepciones. Aunque el edificio principal fue terminado en 1894, posteriormente Webb edificó entre 1896 y 1898 un par de cottages para los trabajadores en el camino de acceso al complejo con el mismo lenguaje de materiales que las construcciones anteriores. Se consigue así que, ya desde la entrada al conjunto, la arquitectura en su relación íntima con el lugar nos evoque, como planteaba Ruskin, los paisajes ancestrales que probablemente fueran ya ajenos a los erosionados por la Revolución industrial.

En ambos ejemplos también se hace evidente el mecanismo utilizado para evitar que el edificio construido anule al paisaje con su impacto visual. Fragmentando lo máximo posible la volumetría, se evitan grandes masas continuas del mismo material. En la *Arisaig House* los elementos que sobresalen del volumen general formalizan su propia cubierta a diferentes alturas, mezclándose con las de las buhardillas situadas en planos más retrasados, desvaneciendo por completo el impacto del primer plano del edificio. De forma similar, en Standen el volumen superior de las habitaciones principales se fragmenta en cuatro cuerpos independientes rematados por hastiales triangulares de madera, anulando la visión directa de la enorme cubierta del cuerpo principal. El cambio de escala del invernadero, situado en la fachada principal, genera una suave transición hacia la colina y el bosque, situados en una posición lateral al edificio.

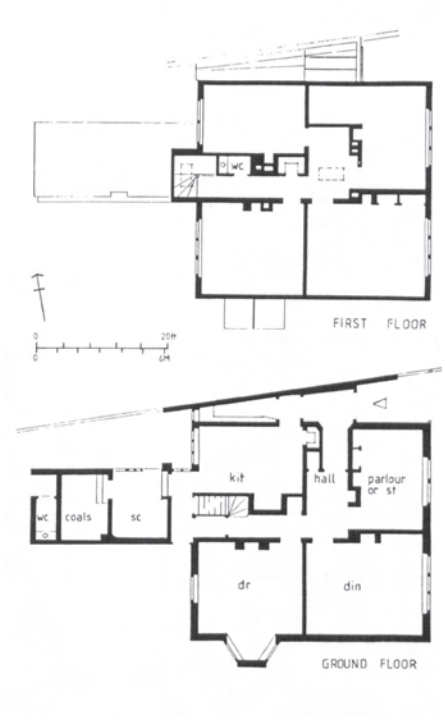
---

edificios tradicionales como granjas y establos en los alrededores de Sussex y Kent. La obra de Devey se estudiará en capítulos posteriores al ser de gran influencia en arquitectos como Vosey y Bailley Scott.

[149] KIRK, Sheila: *Philip Webb (1831-1915): domestic architecture.* Op. Cit., p. 148

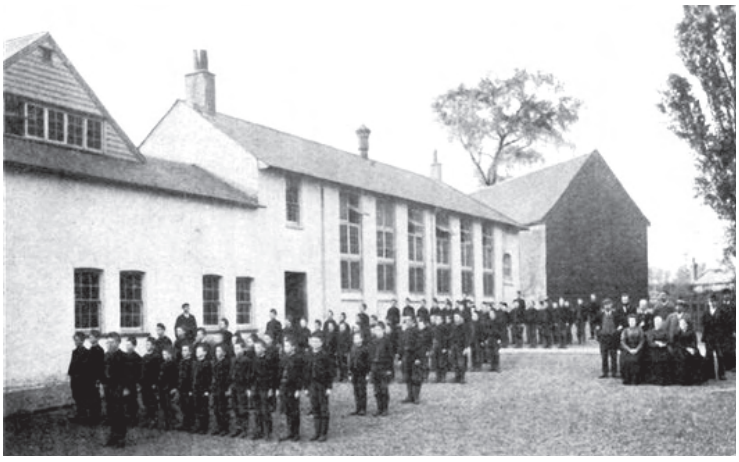






161., 162. y 163. Philip Webb. Vivienda para William Hale White, Park Hill. Carshalton (1868)





164. y 165. Philip Webb. Granja Escuela para muchachos, East Barnet, Hertforfshire. (1868)

Las construcciones auxiliares serán de enorme importancia en la adecuación de lo construido al entorno más próximo en los proyectos de casas de campo. Ya vimos el papel fundamental que tenían en *Standen* articulando el edificio con el paisaje, mientras que en la *Arisaig House* se formalizan de manera más tradicional flanqueando el camino de acceso a las zonas de servicio, pero sin formar parte del conjunto. En sí mismas son excelentes piezas de arquitectura, tratadas con el mismo cuidado que el edificio principal. En este sentido es de reseñar la casa de los jardineros construida con la piedra y la pizarra del entorno y la anexa zona de trabajo exterior cubierta a modo de cobertizo, apoyada en una estructura de madera en forma de tridente sobre una base de piedra. La granja y los establos, también diseñados por Webb en la misma línea que los anteriores, tenían como característica más llamativa la enorme cubierta inclinada que llegaba casi hasta el suelo, posiblemente tan grande y tan alta como la de sus adorados graneros de diezmos medievales. John Brandon-Jones señaló que esta granja tenía una escala próxima a la de una catedral, y que en estos edificios se podían encontrar la humildad y austeridad, cualidades que se convertirían treinta años después en específicas de la obra de Voysey.[150]

Será en estas edificaciones de pequeño tamaño, con menos condicionantes por parte de los clientes y de naturaleza totalmente práctica, en los que Webb lleve al límite sus teorías. Las formas se simplifican y los volúmenes aparecen más nítidos, revestidos de una materialidad básica y en muchos casos tosca. Las estructuras se muestran sin ningún pudor, construyendo los espacios a falta de otra decoración. Ejemplos de esta simplificación de lo vernáculo son tres pequeñas obras prácticamente desconocidas pero no por ello menos exquisitas en su resolución constructiva: la vivienda para William Hale White en el 19 de Park Hill, Carshalton, Surrey (1868), la *Granja Escuela para muchachos* (1868), en East Barnet, Hertfordshire y la *Sala comunal* de Arisaig, lnvemess-Shire, Escocia (1893).

White encargó su vivienda a Webb después de que Ruskin le recomendase como el único arquitecto que le haría "*un trabajo noble, seguro y a un precio absolutamente justo* ".[151] El cliente, periodista y escritor, tenía sólidos puntos de vista sobre la santidad de la vida en el hogar y creía que una casa debería generar sensación de confort, así como expresar la vida de la familia. En este caso los deseos pragmáticos del cliente como la privacidad, el aislamiento a los ruidos y al frio, son resueltos con enorme sencillez por parte de Webb mediante pequeñas inflexiones en planta, como la entrada escondida para evitar las corrientes de aire o la sala de dibujo abierta a la claridad del patio. Debido a la claustrofobia que padecía White, toda la vivienda es especialmente luminosa, y sobremanera las habitaciones superiores, dotadas de techos de forma piramidal pintados de blanco. Para ello, el volumen de cada habitación se independiza al exterior dando forma a su característico alzado. Como en las casas de campo, la materialidad subraya la idea de la casa, formalizando los tres cuerpos de los que se compone con tres materiales diferentes.

Algo similar ocurre en la *Granja Escuela para muchachos*, proyectada ese mismo año, en la que de nuevo los diferentes usos se materializan al exterior. En las dos primeras plantas se sitúan las habitaciones de los niños y en el bajo cubierta, de

[150] BRANDON-JONES, John: "The Work of Philip Webb and Norman Shaw", *Architectural Association Journal*, junio, 1955, Londres, pp. 9-21. p. 12
[151] KIRK, Sheila: *Philip Webb: The pioneer of Arts and Crafts architecture.* Op. Cit., p. 213





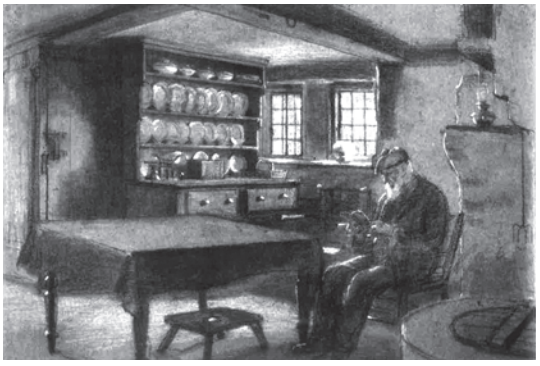


166., 167. y 168. Philip Webb. Sala comunal en Arisaig, escocia (1893)





169., 170. y 171. Caxtons House. Worth, West Sussex. (cottage siglo XVI)



172. Dibujo de Thomas M. Rooke con Philip Webb en Caxtons House. (Alrededor de 1913)

nuevo formalizado en dos naves, los usos comunes, la cocina y la casa del granjero. Entre el bloque de dormitorios y la granja existente, se coloca una pieza esbelta de huecos rasgados. El cliente, el Major Gillum para el cual Webb estaba construyendo una casa de campo, le pidió que el gasto de esta obra fuera el mínimo posible, por lo que todo el conjunto se construye con ladrillo, salvo los hastiales triangulares que se resuelven con entramado de madera. Tanto la madera como el ladrillo fueron pintados de color blanco. El resultado de esta operación de austeridad y sencillez es provocativo, en la medida que la desnudez extrema lograda se acerca de manera precoz a posiciones estéticas que serán retomadas de nuevo cincuenta años más tarde por arquitectos alemanes en la esfera de Tessenow.

Webb vuelve al pequeño enclave de Arisaig en Escocia treinta años después de construir allí su primera casa de campo para Francis Astley, reclamado por su hija Constance Astley para desarrollar el proyecto de la *Casa comunal* de la villa. El programa consistía en una sala de plenos, un aula y un espacio de recepción. Aunque se trata de una obra de escasa entidad, Webb plantea de nuevo una solución radical al concentrar en un solo cuerpo todo el programa, unificándolo bajo una gran cubierta a cuatro aguas de pizarra. La importancia de esta propuesta radica en la adecuación de una tipología eminentemente vernácula, como eran los graneros, a un uso contemporáneo. Siguiendo ese ejemplo, la espacialidad interior se resuelve sin más que con la ejecución de una ingeniosa estructura, en la cual los pies derechos, a partir de una determinada altura, se van inclinando pero con una pendiente diferente a la cubierta, tocándose sólo en aquellos puntos en los que apoyan las correas longitudinales. De esta forma los elementos estructurales quedan a la vista por completo, articulando el espacio interior sin necesidad de otros elementos decorativos.

Por lo demás el edificio se dotó con innumerables mejoras diseñadas específicamente para el proyecto por Webb, como el sistema de ventilación interior aprovechando los conductos de las chimeneas, o el suelo de hormigón continuo para evitar la entrada de humedad. Debido a los fuertes temporales que azotaban el litoral, se hubo de reforzar toda la estructura con grandes correas de hierro, así como clavos galvanizados para las piezas de pizarra en la cubierta. El resultado global será claramente deudor de las icónicas imágenes introducidas por Morris del interior del histórico granero *Great Coxwell*, en Oxfordshire.

Como se observa, muchos de los referentes y principios de la *renovada arquitectura* de Webb estuvieron basados en las reflexiones teóricas y apreciaciones sensibles de William Morris. Su muerte en 1896 supuso para Webb no sólo la pérdida de un gran amigo, sino la del apoyo intelectual a sus planteamientos arquitectónicos. Como comentó a Lethaby poco tiempo después " *Mi abrigo se siente más delgado (...) se podría decir que he perdido un contrafuerte".*[152] Debilitado y con pocos recursos económicos para afrontar la continuidad del trabajo en el estudio, abandonó la practica arquitectónica en 1899 con la idea de vivir en un lugar apartado de la campiña próximo a *Kemscott Manor*, en los míticos parajes de los Costwolds, donde sus pupilos y amigos, Ernest Gimson y Sidney Barnsley, habían constituido una comunidad de arquitectos y artesanos.[153] Pero la imposibilidad económica de afrontar

[152] *Ibid.* p.284

[153] *"He estado en un hermoso lugar de la región de Cotswolds, a 6 millas de Cirencester - "Pinbury", de enorme*

la construcción de una nueva vivienda, y el ofrecimiento de una antigua casa con una renta muy baja por parte de su antiguo amigo Wilfrid Blunt, motivaron a Webb a trasladarse a Worth, en West Sussex.

Caxtons, que así se denominaba la casa, era un cottage del siglo XVI que había sido construida por un hacendado agricultor local. Resuelta volumétricamente en un único cuerpo de dos alturas y una cubierta a cuatro aguas de teja roja, podría parecer una de las últimas obras de Webb por la característica secuencia de materiales, madera y ladrillo principalmente, definiendo con ella los diferentes usos asignados a la vivienda. Los interiores limpios y enlucidos en blanco, sin panelados ni molduras ejemplifican a la perfección el espíritu de austeridad y funcionalidad de las viviendas campesinas.[154] Uno de los pocos documentos que describen el aspecto interior de esta casa de campo es un boceto de Thomas M. Rooke, que sitúa a Webb leyendo un libro en lo que aparenta ser el comedor de *Caxtons*. Una chimenea, un fogón, la ventana con parteluces y una puerta con herrajes de hierro son los elementos arquitectónicos que ambientan la escena. El resto de la composición se limita a algunos sobrios muebles de madera.

Esta vivienda, por su humildad, sencillez, y radical austeridad resume el conjunto de la obra de Webb y podría servir como testimonio de lo que esta significó para la arquitectura inglesa del momento, y en especial para los jóvenes arquitectos, que hartos de los vaivenes estilísticos victorianos ensalzaron a su autor como representante de una nueva arquitectura, fundamentada en la verdad de los materiales y en el amor por la tierra.[155]

Durante toda su carrera, la obra de Webb sería seguida con devoción por muchos de los arquitectos vinculados al Arts&Crafts, en especial por William Lethaby, quien a través de su colaboración con la SPAB, entró en contacto con Webb y Morris. En 1884 Lethaby junto a cuatro compañeros del estudio de Norman Shaw para el que trabajaban,[156] fundaron la *Art Workers Guild* con la idea de facilitar la unidad de todas las artes según los enunciados de Morris y Ruskin, tratando de evitar la profesionalización de la arquitectura que por entonces promovía el *Royal Institute of British Architects* . La *Art Workers Guild* sirvió como instrumento de difusión de las propuestas políticas y sociales de Morris, dando también a conocer los nuevos principios arquitectónicos de Philip Webb entre arquitectos y artesanos. En 1887 sirvió de base a la formación de la *Arts&Crafts Exhibition Society*, sociedad que promovía las exposiciones de artes decorativas y aplicadas, al principio anualmente y a partir de 1891 cada tres años, coincidiendo con el nuevo enfoque dado por William

---

belleza. Para mi sería muy fácil poder asentarme en aquel lugar...a menos una milla tres amigos se han asentado en estos últimos cinco años, y están viviendo en tres casas contiguas en una especie de comunidad tribal; sería una persona con suerte si pudiera vivir allí". Véase KIRK, Sheila: *Philip Webb: The pioneer of Arts and Crafts architecture.* Op. Cit., p. 284

[154] La vivienda se reformó para adaptarla a las necesidades de Webb que por entonces tenía 69 años. Se colocaron varias chimeneas y se abrió un porche nuevo vinculado a la cocina. La obra se realizó en cuatro meses, de acuerdo al exhaustivo proyecto de Webb que visitó la obra en trece ocasiones. En enero de 1900, Webb pudo trasladarse a su nueva vivienda.

[155] La obra de Webb fue seguida por una serie de jóvenes arquitectos, entre los que se encontraban Ernest Gimson, los hermanos Barnsley, Alfred Powell y William Lethaby, todos ellos formados en el estudio de John Sedding y vinculados al Arts&Crafts.

[156] En el estudio de Shaw trabajaban W.R. Lethaby, Edward Prior, Ernest Newton, Mervyn Macartney y Gerald C. Horsley

Morris, quien fuera nombrado presidente de la sociedad ese mismo año. Aunque uno de los principios de los artistas que se agruparon alrededor del Arts&Crafts fue la reivindicación de la individualidad, compartían con Morris y Webb las premisas básicas del movimiento, basadas en el afecto por la sencillez y la austeridad de los materiales y su devoción hacia el gótico. Pero como ya se ha descrito, el gótico no era para ellos el estilo escolástico y religioso de las iglesias y ayuntamientos neogóticos, sino aquel ajeno a los cánones de la eclesiología que se podía encontrar en los cottages anónimos y en los graneros. Pero al mismo tiempo, junto a estos austeros principios, los arquitectos y artesanos, partícipes de la estabilidad y riqueza de la época Victoriana, también se sintieron atraídos hacia la búsqueda del confort y la comodidad. Peter Davey en su exhaustivo estudio sobre el Arts&Crafts, resumirá los logros de aquella época de efervescencia creativa describiendo las cualidades de los artistas visionarios implicados*: "los habitantes del mundo visionario de William Morris poseían las mejores cualidades de la sociedad victoriana: amables, generosos, corteses, enérgicos, nacionalistas (en el mejor sentido), intelectuales, prácticos, amantes de la comodidad y aficionados a la belleza"*.[157]

[157] DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit., p. 12

II

Valores vernáculos en el Arts&Crafts

El entorno mimetizado
George Devey

Camino a la desornamentación
Edward Godwin

Austeridad y renuncia. La vuelta a los valores rurales
C.F.A. Voysey

El *hall* sajón como modelo espacial
M.H.Baillie Scott

La esencialización de las formas vernáculas
Charles R. Mackintosh

Objetividad y utilidad. El carácter de la tierra
William Lethaby

Retorno a la vida en la naturaleza
El grupo de los Costwolds

El entorno mimetizado
George Devey

Antes de acometer el estudio detallado del Arts&Crafts, se ha de analizar previamente la obra de dos autores, George Devey (1820-1886) y Edward Godwin (1833-1886), que sin haber estado vinculados de manera efectiva con el citado movimiento artístico, consiguieron definir a partir de sus personales interpretaciones de lo vernáculo, nuevas líneas de creación para las siguientes generaciones de arquitectos ingleses.

George Devey, pintor y arquitecto pocos años mayor que Philip Webb, pero sin los explícitos vínculos de éste con la línea de pensamiento de Pugin y Ruskin, desarrolló una mirada personal hacia las tradiciones vernáculas gracias a la sensibilidad pictórica desarrollada junto a los pintores John Sell Cotman y James Duffield Harding.[1] Sus planteamientos plásticos determinaron considerablemente la evolución hacia el pintoresquismo del denominado *Old English Style* y su réplica posterior, el estilo *Queen Anne* creado por Norman Shaw y Nesfield, siendo especialmente influyente en la arquitectura desarrollada por C.F.A. Voysey, quien durante algún tiempo trabajaría en su estudio.

Para entender el origen de sus primeras propuestas arquitectónicas, se debe poner en relieve la influencia de la pintura de género británica sobre los gustos y costumbres de la sociedad inglesa en la primera mitad del siglo XIX. Donald Smith en su ensayo sobre Philip Webb señala que el trabajo de los paisajistas ingleses, en especial la obra de los pintores románticos Jon Sell Cotman (1782-1842) y Frederick Daniel Harding (1826-1911), allanó el camino para la aceptación de la arquitectura vernácula propuesta por Devey y Webb: "*Por la década de 1850, a través de sus pinturas, estos hombres habían enseñado a sus clientes y alumnos a percibir y valorar la belleza de los humildes edificios vernáculos, y sus coloridos materiales. La apreciación de las pinturas de la campiña inglesa habría predispuesto a algunas personas a recibir de manera complaciente el gran vínculo que Webb tenía hacia el paisaje*".[2]

Hemos de remontarnos al comienzo de las Guerras Napoleónicas para entender el resurgimiento de este tipo de estética en la pintura de principios del siglo XIX. Durante los veinte años que Inglaterra estuvo en guerra con Francia, se paralizó el *Grand Tour* de los nobles ingleses por Europa, por lo que muchas colecciones de las clases altas dejaron de ampliarse con obras de los artistas establecidos en Paris o Roma. Además la guerra provocó el surgimiento de un nuevo tipo de clase alta, menos educada en el conocimiento artístico, pero con las mismas necesidades de ostentación de su riqueza, por lo que ante la falta de novedades, el mercado del arte comenzó a

[1] John Sell Cotman(1782-1842), acuarelista y grabador de la escuela de Norwich vio en la naturaleza un modelo de austeridad que consiguió expresar mediante la eliminación de los detalles a través de controladas pinceladas planas de colores fríos. En 1798 irá a estudiar a Londres, donde conocerá a los pintores JMW Turner y Thomas Girtin. James Duffield Harding (1798-1863), paisajista perteneciente a la Old Watercolour Society, utilizará la litografía para sus cuadernos de dibujos en los que reproduce a dos tintas paisajes naturales y arquitecturas vernáculas.

[2] SMITH, Donald: *The work of Philip Webb .Essay for the William Morris Society.* p.16. Citado en, KIRK, Sheila: *Philip Webb (1831-1915): domestic architecture.* New Castle: New Castle University, 1990. (Tesis, no publicada) Op. Cit., p. 196



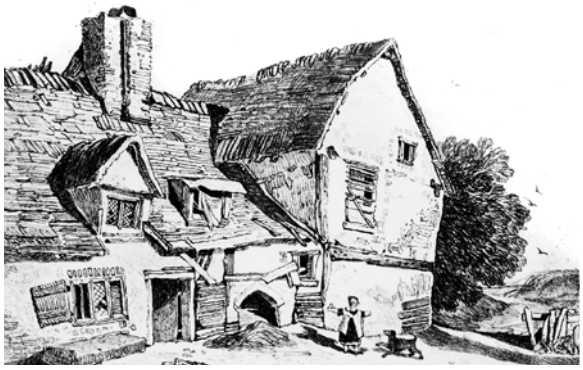
1. John Sell Cotman. Gable End of Old Houses, St Albans



2. Frederick Daniel Hardy. Clergymans visit.



3. Thomas Webster. Roast pig. (1862)





4.y 5. John Sell Cotman. Ruined Houses



6. James Duffield Harding. Bury Hill House.



6. y 7. James Duffield Harding. south Brent. 1858.

verse afectado por la introducción de obras de dudosa autoría. La alarma que este hecho causó propició que en torno a 1850 los coleccionistas solamente compraran pinturas de artistas vivos. Los nuevos patronos del arte eran incultos comerciantes a los que los temas mitológicos e históricos no interesaban en absoluto, lo que favoreció la popularización de la pintura de género rústico, basada en los cuadros costumbristas de maestros menores holandeses y flamencos del siglo XVII como Ostade y Terboch. Este tipo de pintura minuciosa y de pequeñas dimensiones, que abordaba habitualmente una temática rural, fue la inspiración de las escenas de vida campestre de un grupo de artistas que se asentaron cerca de Kent formando la colonia de Cranbrook. El primero en hacerlo fue Frederick Daniel Hardy en 1854, al que posteriormente seguiría su maestro y mentor Thomas Webster en 1857. Poco a poco el grupo fue congregando a más artistas y sus familias, creando fuertes lazos con la comunidad local. Para representar las escenas de la vida doméstica utilizaban a gente de las aldeas cercanas como modelos, y los interiores de los cottages como ambientación de sus cuadros. En sus pinturas, la atmósfera del espacio doméstico se representa saturada, con contraluces muy marcados, acentuando la austeridad de la escena en la que los humildes campesinos desarrollan actividades habituales como comer o charlar.[3]

A pocos kilómetros de Cranbrook, cerca de *Penshurst Place*, William Wells, un rico comerciante y coleccionista de arte, había comprado una hacienda llamada *Redleaf*, en la que construyó una villa y varios cottages alrededor de un gran jardín pintoresco. Después de su muerte en 1847, su sobrino Bill Wells acogió en sus reuniones al grupo de Cranbrook que a menudo visitaba los jardines para tomar apuntes y fondos para sus pinturas. Por aquel tiempo, George Devey recibió su primer encargo por parte Sir Philip Sidney para reconstruir un grupo de casas de campo en la entrada al cementerio de Penshurst, en la denominada *Leicester Square*. Los encargos en *Penshurst Place* continuaron entre 1848 a 1870, y durante esos años Devey entró en contacto con el grupo de Cranbrook, con los que compartía la estética y el gusto por los materiales y el tipo de construcciones vernáculas reflejados en sus pinturas. En sus primeros bocetos para Penshurst se puede observar también la influencia de los *cottages ornés* que William Well construyó en *Redleaf* en estilo pintoresco modelo *swiss cottage*. Loudon, en *Gardener´s Magazine* llegó a denominarlo ciclópeo, por el zócalo de mampostería irregular sobre el que se apoyaba toda la construcción de madera. Pero esta tendencia a tomar elementos prestados de otras culturas desaparecerá de los principios arquitectónicos de Devey, después de visitar y estudiar profusamente las arquitecturas de la comarca en la que se encuentra Penshurst, denominada *The Wead,* la *tierra de los bosques* en inglés antiguo. La abundancia de árboles propició construcciones de entramado de madera en las fachadas y muros de ladrillo de relleno. Como se puede observar en los dibujos de campo, su educación como pintor le hizo receptivo a las texturas y los colores de los materiales, a sus cambios cromáticos conforme envejecían y a los juegos de claroscuros y de profundidades entre los diferentes planos.

En el proyecto para la *Leicester Square* en Penshurst, Devey propone sustituir las dos casas que cerraban la plaza y colocar una tercera de fondo con un paso por debajo para acceder al cementerio y a las iglesia. Lo novedoso de su propuesta será la introducción de elementos de las arquitecturas vernáculas más humildes, conformando

[3] ALLIBONE, Jill. *George Devey, 1820-1886*. Cambridge: Lutterworth Press, 1991. p.27

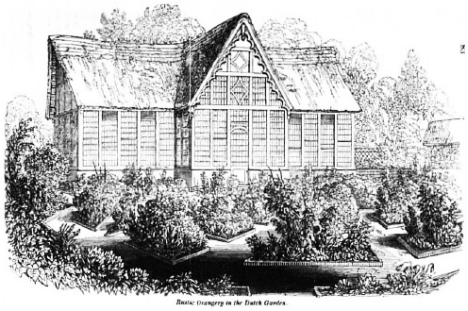








11., 12., 13. y 14. George Devey. Leicester Square. Penshurst Place. (1850-1870)





8. y 9. Hacienda Redleaf.



10. George Devey. Apunte de cottage en Leicester Square. Penshurst Place. (1850-1870)

un amplio repertorio de materiales autóctonos que utilizará también en los posteriores proyectos de casas de campo, tradicionalmente diseñadas con acabados más nobles. Devey reinterpreta el estilo cottage de la arquitectura doméstica que observa en Kent, basado en armazones de madera, hastiales distintivos, tejados apuntados y esbeltas chimeneas. Propone también el uso de materiales tradicionales de madera, ladrillo y terracota, tejas de madera y toscos enfoscados encalados con los que consigue una mímesis perfecta con la arquitectura existente sin perder su agudo sentido pictórico. Al contrario que sus coetáneos neogóticos, Devey emplea materiales y técnicas exclusivamente locales en sus edificios, sin caer en el divertimento de los *cottages orné* de la época. [4] Como apunta Mark Girouard, "*estos cottages habían sido excursiones intencionadas en el mundo de los trajes de fantasía, pero el modelo de arqueología rural de Devey nunca se había intentado antes*".[5]

En el proyecto para ampliación de la granja de South Park Home (1850) para el mismo cliente, Devey vuelve a utilizar el mecanismo de mímesis forzada al restituir en lo nuevo los sistemas constructivos y estructurales de los antiguos cobertizos colindantes, resueltos mediante cubiertas de madera apoyadas en pies derechos con soporte superior en forma de tridente. El sistema de envejecimiento prematuro de los edificios de Devey buscaba establecer una relación mimética con el entorno y al mismo tiempo generar un decorado pictórico como si de una de sus acuarelas se tratara. Es en este aspecto donde se agudizan las diferencias entre las dos maneras de afrontar la materialidad de los edificios que se observa en Devey y Webb. Los rigurosos detalles que Webb realiza, buscan resolver una realidad física, siendo la invención el factor determinante a la hora de diseñar las formas arquitectónicas.[6] Por el contrario, Devey no inventa; como un arqueólogo analiza los sistemas constructivos antiguos y los reproduce siguiendo el guión previamente dibujado en sus cuadernos de bocetos. La ejecución de sus proyectos no estará previamente definida como en los detallados proyectos de Webb. La labor del desarrollo constructivo de la obra se pondrá en manos del constructor local, conocedor último de las técnicas vernáculas de la zona.[7] Devey, con su habilidad pictórica se limita a recrear el resultado final mediante perspectivas pintorescas. En sus dibujos los materiales poseen densidad y textura pero también son capaces de mostrarnos la pátina del tiempo, como se puede observar en el alzado de la casa de campo para Hammerfield (1856-1859).

La casa originalmente constaba de un cuerpo de ladrillo con un solo hastial a dos aguas cubierto con lajas de pizarra. La ampliación de Devey consistirá en la superposición de varios hastiales consecutivos, (*dutch gable*),[8] cada uno diseñado con

---

[4] Corriente de finales del XVIII relacionada con la estética pintoresca . Se denominaban así las nuevas casas de estilo rústico con decoración exagerada, techos de paja y adornos a base de maderas talladas.

[5] GIROUARD, Mark. *George Devey in Kent*. Country Life, Vol 149, 1971. p.745.

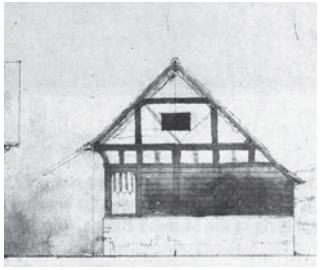
[6] Para Webb, la habilidad de hacer bonitos dibujos pintorescos era un regalo envenenado para los arquitectos, ya que llevaba a diseños simplistas a los que solo se ocupaban de los efectos en lugar de realidades constructivas. Véase LETHABY, William: *Philip Webb and his work.* Oxford: Oxford University Press, 1935, p.137

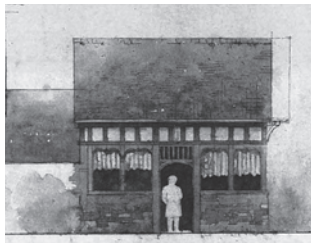
[7] Devey solía trabajar con el constructor George Myers, el mismo que había trabajado con Pugin, quien conocía a la perfección las técnicas constructivas de la región de Penshurst: "*La mayor parte del trabajo era realizado por un viejo personaje interesante e independiente; una excelente combinación de terrateniente y constructor , que hablaba con su señoría y con el Sr. Devey, igual que hablaba a sus hombres. Estaba instruido en los técnicas antiguas y tradicionales y realizó un buen trabajo*". HITCHMOUGH, Wendy: *CFA Voysey.* London: Phaidon Press, 1997. p.22

[8] Está acreditado que Devey fue el primer arquitecto en incluir el *Dutch Gable* en la arquitectura de las casas de campo inglesas. *Ibid.* p.21

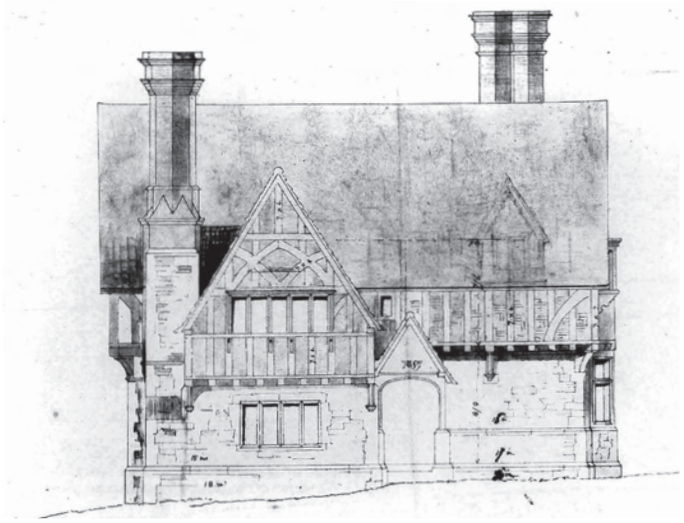


15. George Devey. Granja y granero Home Farm en South Park. (1850)





16. George Devey. Casa del carnicero Penshurst.



17. George Devey. Calver Hill Cottage. Penshurst.



18. George Devey. Casa de campo en Hammerfield. Nuevo alzado al jardín. Penshurst. (1856-1959)

una técnica diferente, incluyendo una nueva arquería de madera en el acceso y varios miradores sobresaliendo de sus muros. Para compensar la simplicidad del volumen original, se añade una nueva galería siguiendo el estilo tradicional de la nueva ampliación. En este caso sus habilidades como acuarelista consiguen hacer desaparecer el edificio inicial, envolviéndolo en un repertorio de soluciones constructivas vernáculas, cuyo resultado se acerca demasiado al *cottage orné*.

Esta predisposición al exceso de recursos que se observa en alguno de sus proyectos de cottages, será recuperada por Richard Norman Shaw, el arquitecto más famosos de la época victoriana. Shaw, que trabajó en el estudio de Butterfield, en sus primeros trabajos urbanos en solitario se verá influenciado por las novedosas técnicas de su antiguo compañero de estudio, Philip Webb. Posteriormente las rechazará argumentando que el control que imponía Webb sobre la invención y la sorpresa llevaba a sus edificios a la fealdad. En 1860 Nesfield y Shaw desarrollaron su particular estilo *Old English*, el estilo *Queen Anne*, como alternativa al estilo gótico para ser empleado en el diseño de viviendas. Su principio esencial se basaba en el empleo de atractivos pero innecesarios detalles de fachada para conseguir efectos pintorescos. Para ello tomaron prestada parte de la abundante imaginería vernácula de los primeros edificios de George Devey, que posteriormente imitarían en sus diseños, sin tener en cuenta su profundo sentido constructivo. Shaw utilizará indiscriminadamente, un repertorio de acabados y materiales vernáculos ingleses, mezclando técnicas constructivas sin importar su procedencia, concentrándose únicamente en la efectividad visual del edificio. Pero probablemente, lo que más alejó a Shaw de los estrictos planteamientos de Devey y sobre todo de los de Webb, fue la falta de interés por la naturaleza específica del lugar en el que se desarrollaba el proyecto. Mientras que Webb y Devey fundamentaron el carácter de sus obras en las construcciones tradicionales del entorno, Shaw, al utilizar los recursos constructivos como mera decoración, desvinculó el edificio de su realidad cercana, apareciendo como elementos ajenos al lugar. En 1882 Shaw se lamentaba de que, mientras "*las antiguas construcciones eran reales*" las nuevas construcciones, suyas y de sus contemporáneos, "*solo parecían reales*".[9] Esta apreciación nos remite de nuevo al eclecticismo de la época, y su facilidad para la transmutación de estilos en función de los deseos del cliente o del arquitecto, del que Shaw no pudo escapar.[10]

Camino a la desornamentación
Edward Godwin

Pero no todos los arquitectos que fueron incorporados desde la historiografía moderna en el amplio espectro de la corriente Arts&Crafts fundamentaron sus referencias proyectuales en las raíces vernáculas de la arquitectura local inglesa. Edward Godwin (1833-1886) arquitecto y diseñador de mobiliario, cuyos comienzos

[9] Carta de, R. N. Shaw a J. D. Sedding, 20 Noviembre 1882. Véase LETHABY, William: *Philip Webb and his work.* Op. Cit., p. 219

[10] "*El interés de Shaw por las innovaciones técnicas y su entusiasmo por los nuevos métodos y materiales era evidentemente enorme con tal de que se pudieran someter a su tipo de visión pictórica retrospectiva. Cuando hace la casa del jurado para la exposición de París de 1878, en ladrillo y cemento comercial , diseña la fachada muy elegantemente en Estilo Estuardo tardío como si fuera de ladrillo de barro moldurado y tallado*" HITCHCOCK, Henry R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX.* Madrid: Cátedra, 1981. op. cit., p 320

estuvieron encuadrados dentro de las doctrinas neogóticas puginianas, se distanciaría de estas posiciones a partir de 1870, influenciado por su vínculo estético con la recién descubierta cultura japonesa. A diferencia de muchos de sus coetáneos, aborrecía la vuelta a la estética rural inglesa, lo que el denominaba como *Farmyard School* (Escuela de la granja), y manifestaba que "*la vida moderna era ya bastante artificial sin el peor de los añadidos: la suposición de la simplicidad rural*", no sintiendo ningún interés por los "*interiores de cottages, granjas ni por los agricultores y sus gustos".*[11]

Godwin tampoco compartía las teorías sociales de Morris y nunca se relacionó con los movimientos gremiales de arquitectos y artesanos que tuvieron lugar a finales del siglo XIX. Su vínculo con el movimiento Arts&Crafts se establece a partir del interés mutuo en el diseño de todos los aspectos relacionados con la arquitectura, desde los simplemente decorativos, como los papeles pintados, hasta el diseño de mobiliario: "*en cada casa que he construido he tenido el placer de considerarla como un trabajo en su totalidad; diseñando incluso la decoración de las paredes, bien sean papeles pintados o pinturas (...) Al igual que unos cuantos de mi profesión (lamento decir que muy pocos), veo mi trabajo como una obra artística* ".[12] Godwin, que vivió en Bristol hasta 1865 trabajando como arquitecto eclesiástico, posteriormente se mudó a Londres donde entró a formar parte del licencioso círculo de amigos del poeta Oscar Wilde y del pintor James A.M. Whistler, líder del grupo *Art for art's sake*, (el arte por el arte) los cuales rechazaban cualquier función didáctica, utilitaria o moral en el arte. En su nueva etapa, Godwin conoció y posteriormente trabajó para importantes miembros de la aristocracia británica y sobre todo para artistas y personajes relacionados con las artes y el teatro de Londres, cuyo ambiente era profundamente cosmopolita. La estricta moralidad británica se tornó menos puritana en los últimos años de la época victoriana, abriéndose a influencias exóticas, provenientes de la India, China y en especial de la cultura y el arte japonés.

Aunque la primera vía de entrada del gusto por lo japonés en Inglaterra fueron los grabados *ukiyoes* alrededor de 1830, [13] no fue hasta la apertura política de Japón hacia Occidente en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se posibilitó un conocimiento más extenso de sus productos artesanales, que empezaron a presentarse en las novedosas Exposiciones Universales celebradas por todo el mundo en la segunda mitad del siglo XIX. La primera a la que Japón acudió fue la Exposición Universal de Londres de 1862, acogiendo a la delegación japonesa en un modesto espacio denominado *Japan Court*, en el que se mostraron piezas artesanales ejecutadas en seda, laca, bronce, bambú y marfil. Cuando la feria finalizó, los objetos de la exposición fueron trasladados para su venta a la *Oriental Warehouse*, en *Regents Street* que pronto se convertiría en un imán para artistas y arquitectos como Nesfield, Rossetti, Burges y

---

11 KINCHIN, Juliet: "Godwin and Modernism". En: SOROS, Susan W.(ed.). *E.W. Godwin:aesthetic movement, architect and designer.* New Haven: Yale University Press, 1999. pp. 93-110 p.99

12 SOROS, Susan W.: "Godwin and Interior Design". En: SOROS, Susan W.(ed). *E.W. Godwin:aesthetic movement, architect and designer.* New Haven: Yale University Press, 1999. pp. 185-223 p. 185

13 *Ukiyo-e* , estampas japonesas reproducidas en serie mediante técnicas xilográficas, producidas en Japón entre los siglos XVII y XIX. Inicialmente su temática giraba en torno a la vida en la ciudad y sus lugares de ocio. Hermosas cortesanas, luchadores de sumo y actores populares eran representados en atractivas posturas. Posteriormente las imágenes de paisajes sustituyeron a las escenas costumbristas, en algunos casos de alto contenido sexual. Algunos de los representantes más conocidos de esta última etapa fueron: Utagawa Hiroshige (1797-1858), Katsushika Hokusai (1760-1849), Utagawa Kunisada (1786-1864) y Kitagawa Utamaro (1753-1806)

Godwin.[14] Este último se inspirará para sus diseños fundamentalmente en los objetos llegados desde Japón y China a esta y otros establecimientos, como la famosa *Chinese Warehouse* propiedad de William Hewett en el bazar de *Baker Street*. Fruto de este interés por los artículos de Extremo Oriente, en 1875 Arthur Lasenby Liberty, que había dirigido la *Oriental Warehouse*, funda la *East India House*, posteriormente denominada *Liberty & Company*, que además de importar artículos de Japón incluía en su catálogo objetos de producción propia, inspirados en diseños japoneses con predilección por la simplicidad y los materiales sencillos y modestos.[15] Godwin aprovechará este conocimiento directo de los objetos, las técnicas y los estilos orientales para desarrollar sus propios diseños de muebles y papeles pintados, que posteriormente serán integrados en la decoración de sus proyectos arquitectónicos.[16]

Whistler y Godwin extenderán el gusto por el japonesismo y su refinada estética tanto en los diseños para adinerados clientes,[17] como en sus propias viviendas, que servirán como lugares de experimentación de las nuevas propuestas arquitectónicas. En su apartamento de Bristol, situado en un edificio estilo *Regency* donde Godwin residió entre 1862 y 1865, desmanteló por completo todos los recargados panelados decorativos de las paredes, sustituyéndolos por un sencillo acabado de yeso pintado con colores planos y unos delicados motivos japoneses dibujados de manera asimétrica grabados sobre los nuevos muros. Los desnudos suelos de madera fueron cubiertos por alfombras orientales, y se colocaron algunas selectas piezas de mobiliario del siglo XVIII y de porcelanas chinas por las habitaciones. La austeridad de este estilo fue una novedad en aquel tiempo y supuso una revulsivo contra la sobre decoración de los interiores tan en boga en las viviendas victorianas. Resultó ser lo que Peter Thorton, en su libro *Authentic Decor*, ha denominado como "*la gran limpieza*".[18]

El gusto de las clases medias por lo que ellos consideraban confort, basado en la profusión de tapicerías y cortinajes pesados, los colores cálidos y primarios y la abundancia de mobiliario, eran considerados por Godwin como peligrosos para la salud física y moral, ocasionando en los humanos actitudes similares a *la pereza de los animales*. Wistler, que compartía su visión al respecto, comentó a su amigo Mortimer Menpes una frase que define a la perfección el rechazo que sentían hacia ese tipo de confort sobrecargado: "*si quieres sentirte cómodo, vete a la cama*".[19] Para ellos la comodidad se alcanzaba cuando los objetos comunes y cotidianos de la vida eran bellos

---

[14] WILKINSON, Nancy: "Godwin and Japonisme in England". En: SOROS, Susan W.(ed.). *E.W. Godwin:aesthetic movement, architect and designer.* New Haven: Yale University Press, 1999. pp. 71-92 p. 74

[15] RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente: arquitecturas y paisajes del imaginario japonés: del exotismo a la modernidad.* Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012. p. 73

[16] En el proyecto para la decoración interior del Castillo Dromore (1869), un edificio de corte medieval en County Limerick (Irlanda), Godwin propone una paleta de colores en la que dominan los tonos verdes, rojo melocotón y azul claro, los mismos tonos de clara influencia japonesa que muestra un croquis acuarelado para ese proyecto, en el que una figura de mujer vestida con kimono y un jarrón con ramas floridas se recortan contra un fondo de papel pintado de simples trazos geométricos.

[17] " *En 1876 Frederick Leyland encargó a Whistler en colaboración con el arquitecto Thomas Jeckyll redecorar el comedor de su casa londinense, la famosa Peacock Room . Tomando imágenes sugeridas por los Ukiyoes, las cajas decorativas, los muebles lacados y los biombos pintados, Whistler eligió las líneas sinuosas y estilizadas del pavo real como motivo dominante en el conjunto de la sala, con sus perfiles dorados y plateados recortados sobre las maderas barnizadas, doradas y pintadas con polvos de metales preciosos, paneles que envuelven como un cofre mágico las paredes internas del comedor, tratamiento técnico que replica los efectos y texturas de las superficies lacadas y metalizadas del arte japonés*." *Ibid.* p. 66

[18] SOROS, Susan W.: "Godwin and Interior Design". *Op. Cit.,* p.186

[19] *Ibid.* p. 209



19. Katsushika Hokusai (Ukiyo-e). Casa de Té.



20. Katsushika Hokusai (Ukiyo-e) Casa de Té en Koishikawa. La mañana posterior a la nevada. (1830)



23. Edward Godwin. Muro de inspiración japonesa para el Castillo Dromore, Irlanda. (1869)



21. Otagawa Hiroshige. Mariko Mabutsu Chaya. (1837)



22. Otagawa Hiroshige. Celebración en la casa de Té



24. Espacio dedicado a Japón en la Exposición Internacional de Londres de 1862.

por su sencillez, tranquilad y discreción. Esta actitud cercana a la austeridad, tomada de los exiguos interiores japoneses, se contrapone de manera evidente al ideal victoriano, que aspiraba a proyectar el estatus y la riqueza de los propietarios, a través del exceso decorativo y la acumulación de inservibles curiosidades.

La actitud espartana de los interiores de Godwin, supuso una revolución en el sistema de valores estéticos de la época, apoyado hasta ese momento por la mayoría de los arquitectos avanzados de la época. Cabe recordar la desconfianza hacia la simplicidad en la decoración de interiores que sentía Philip Webb, el cual incluso llegó a matizar su propia definición del *elemento barbárico*, desvinculándolo de lo simple, lo bárbaro y lo primitivo. Aunque Webb desarrolló los conceptos de su nueva arquitectura buscando la coherencia por encima de todo, sus propuestas en relación a lo decorativo y a la función del ornamento fueron algo confusas y, en determinados proyectos, sus espacios interiores eran profundamente discordantes con la concepción general del edificio, basada en la realidad y la sencillez de las arquitecturas vernáculas locales.

El interés de Webb por los edificios vernáculos era similar al que sintieron poetas y escritores como William Wordsworth y Walter Scott por la gente del campo y el folclore, basado en una mirada nostálgica a una época primigenia de bondad y virtud en el ser humano, anterior a la impureza propiciada por la revolución industrial. Esta concepción romántica de vuelta a los orígenes fue habitual en el siglo XIX, motivada en gran medida por la novedad de las teorías evolutivas y los estudios antropológicos, y produjo una tendencia a considerar que el arte primitivo, ajeno a las influencias de la sociedad industrial, era superior al del hombre contemporáneo, sujeto a normas y convenciones[20]. Pero Webb no sintió ninguna atracción hacia las estéticas arcaizantes, ya que las consideraba rudas, groseras y hostiles. Para él lo valioso de esas construcciones radicaba en el espíritu ingenuo y eminentemente práctico con el que habían sido realizadas, y no en sus aspectos formales. Es probable que la publicación de un contundente artículo criticando la rudeza con la que había diseñado el interior de los apartamentos y tiendas de *Worship Street* en Londres, publicado al principio de su carrera en *The Builder* (1863), propiciara que Webb se apartase de la línea de austeridad que se observa en los detalles y acabados de la *Red House*, y aplicara, por ese motivo, el principio de *multiplicidad de detalles* al diseño de los interiores de sus villas. Los arcos de ladrillo desnudo, la madera natural a la vista y las chimeneas de ladrillo a hueso sin ningún tipo de decoración que encontramos en la *Red House*, dieron paso en posteriores proyectos de casas de campo a falsos techos de yeso decorado, panelados de madera con pilastras, chimeneas con jambas de cerámica de colores y encimeras de mármol con embocaduras de cobre.

Sin caer en la exageración ornamental, la arquitectura interior de Webb, construida a partir del concepto de la *multiplicidad de detalles,* se tornará cada vez más compleja incluyendo todo tipo de experiencias artesanales y artísticas con materiales tradicionales y otros más novedosos como el acero y el hormigón. Pero esta dicotomía entre la sencillez y sinceridad de la materialidad exterior y la profusión y complejidad de sus interiores solamente se evidenciará en los proyectos que Webb construye para los clientes con mayores recursos económicos. Por el contrario, como ya se analizó en

[20] KIRK, Sheila: *Philip Webb (1831-1915): domestic architecture.* Op. Cit., p.139

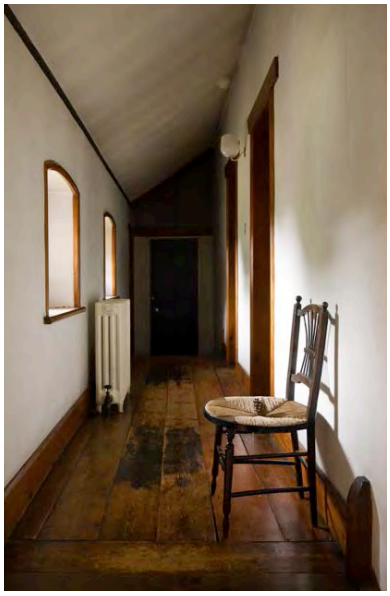


25. Philip Webb. Invernadero en Standen









26., 27., 28. y 29. Philip Webb. Interiores Standen.

el capítulo anterior, en sus proyectos más humildes y por tanto más experimentales, la decoración desaparecerá por completo de los interiores, configurándose éstos como el reflejo de los sistemas estructurales y constructivos del edificio.

La explicación a este contrasentido en la obra de Webb probablemente haya que buscarla en la tendencia generalizada entre los arquitectos del XIX a evadirse de los aspectos relacionados con el diseño de la decoración y el amueblamiento de las grandes casas de campo, que era cedido a los artistas y artesanos, ajenos por completo a las ideas del proyecto. Hasta la década de 1870 los arquitectos "*creían que una vez que la casa estaba construida su trabajo en ella había terminado ".*[21] Muchos de los interiores de las obras de Webb fueron desarrollados en colaboración con la empresa de diseño interior fundada por William Morris, en la que también trabajaban sus compañeros de Oxford los pintores Edward Burne Jones y Dante Gabriel Rosetti.[22] Sus diseños, supusieron un avance hacia la simplificación del abigarrado gusto gótico de la época, pero sin llegar a proponer una ruptura total con los modelos estéticos previos, que seguían considerando el interior de las viviendas como una obra de arte, desvinculada por completo de la envolvente arquitectónica. Como indica Muthesius, en un principio, el movimiento del Arts&Crafts creció en paralelo a la arquitectura, pero no tuvo mucho contacto con ella.[23] Los nuevos artes y oficios surgieron de la escuela de Rossetti, siendo sus primeros discípulos pintores y artistas en general, pero no arquitectos. Y aunque Webb, fuera una excepción ya que diseñó mucho del mobiliario que aparece en sus viviendas, su grado de control sobre los interiores fue muy limitado.

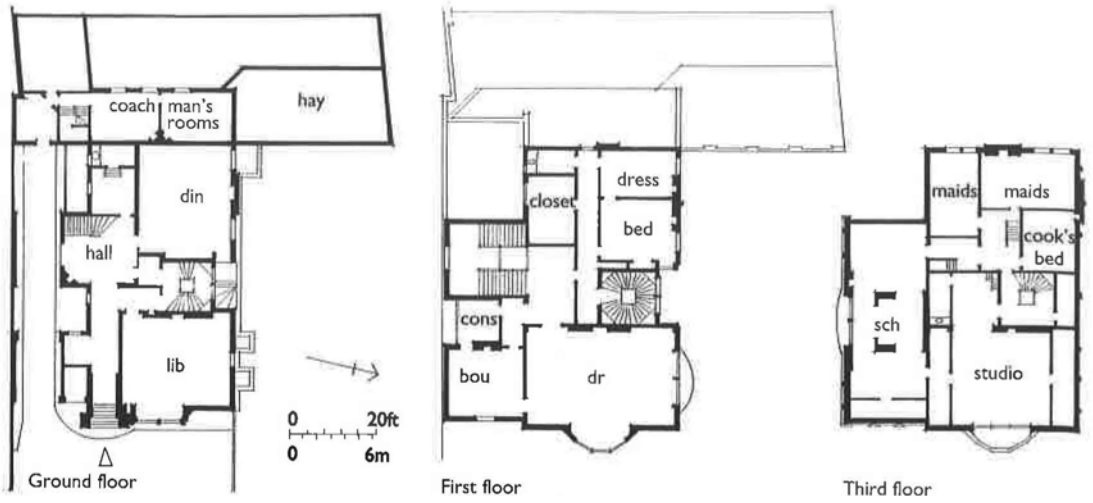
Palace Green (1867), una casa estudio que Webb diseñó en Londres para el pintor aristocrático George Howard, manifiesta plenamente la disparidad de conceptos con los que se resolverán los proyectos en los primeros años del Arts&Crafts. Su sencilla volumetría exterior, dinamizada por el volumen curvado de la galería del estudio y el hastial triangular de la cubierta, se construye mediante un riguroso acabado de ladrillo, sencillo y sin ostentaciones decorativas salvo algún detalle también en ladrillo en los dinteles de las ventanas y la coronación de los muros. Sin embargo sus interiores no muestran esa sinceridad con los sistemas constructivos, apareciendo una profusión de elementos cubriendo los paramentos. El diseño del comedor está singularizado por el friso, diseñado por Burne Jones, que representa escenas del libro de Morris *The Earthly Paradise* (1870) cuya edición estaban desarrollando en ese momento. Debajo del friso se sitúa un panelado de madera en dos cuerpos con pilastras rítmicamente colocadas que recorre toda la sala, y al igual que el falso techo diseñado con motivos circulares, son obra de William Morris. Lo que parecen elementos estructurales horizontales se ocultan bajo molduras de madera que fragmentan la uniformidad del techo, exagerándose en sus apoyos contra el muro con unos jabalcones de madera tallada. Así visto, el gran principio de lo verdadero, enunciado por Pugin y Ruskin y utilizado por Webb y Morris en sus preceptos constructivos, no se mantenía en aquellos espacios trabajados como un lienzo pictórico.

---

[21] MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* New York: Rizzoli, 1979. p.37. (1ª Ed.) *Das englische Haus. (3 vols).* Berlín: Wasmuth, 1904-1905

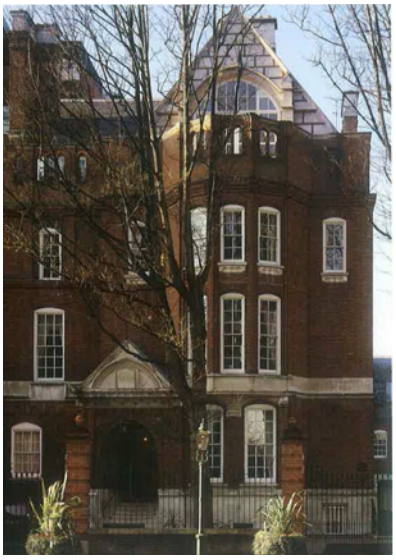
[22] Morris, Marshall, Faulkner & Co fue fundada en 1861 junto a Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones, Madox Brown y Philip Webb, basada en la vuelta a la artesanía de épocas medievales en contraposición a los productos ejecutados por las tecnologías dependientes de las máquinas. Diseñaron muebles, vidrieras, bordados, tejidos, papel de pared, tapices y artes del libro.

[23] *Ibid.* p.37

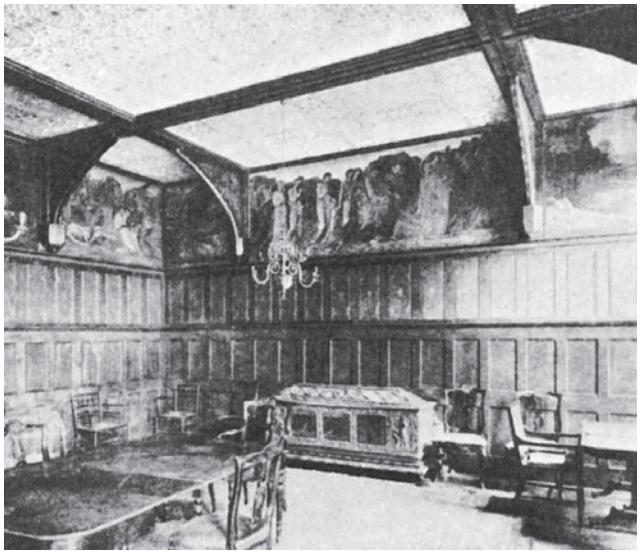


30. Philip Webb. Casa estudio Palace Green. Plantas. (1867)





31. Philip Webb. Casa estudio Palace Green. Alzado. (1867)



32. y 33. . Philip Webb. Casa estudio Palace Green. Decoración Interiores. (1867)

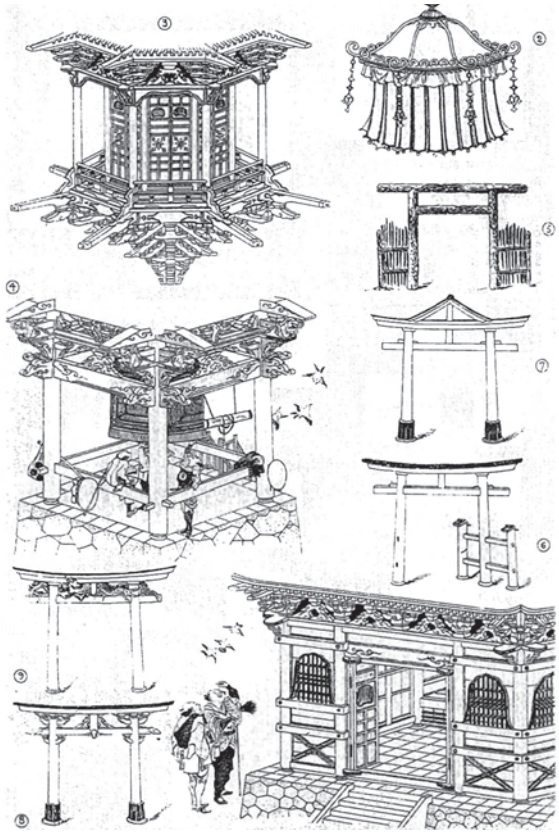
No será hasta la década de 1880, cuando los arquitectos vinculados al *Art Workers Guild*, comiencen a tomar conciencia de la continuidad formal y plástica entre el interior y exterior de sus viviendas, diseñando ellos mismos los elementos decorativos sin necesitar la intervención de otro tipo de artistas en su desarrollo. Pero antes que ellos, será Godwin quien mediante el análisis de las casas tradicionales japonesas supere la estética basada en el exceso decorativo, introduciendo en las viviendas de las clases altas el gusto por los espacios limpios y escuetos. Como arquitecto y diseñador en busca de la obra total, definió el carácter que habría de tener el diseño moderno, basándolo no tanto en la calidad del artesano que lo ejecutaba, como en la idea o el concepto general que le servía de base.

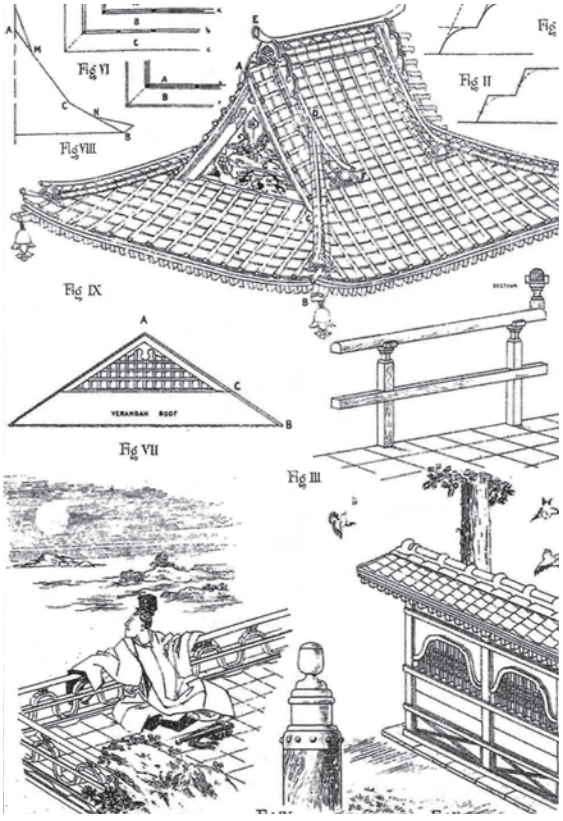
A partir de 1870 con la aparición del libro *Le Japon Illustré* de Aimé Humbert, el influjo de lo japonés comenzó a afectar no sólo al diseño de elementos decorativos, sino también y de manera decisiva a la concepción espacial, formal y constructiva de las obras de Godwin. Ilustrado con más de 300 litografías que recrean escenas costumbristas de la vida japonesa, serán sin duda las minuciosas imágenes del interior de las viviendas tradicionales niponas, las que llevarán a Godwin a abandonar definitivamente sus planteamientos anteriores próximos a la Sociedad Eclesiologista.

La pasión de Godwin por la arquitectura sencilla y natural que encontró en las ilustraciones de Humbert le llevó a escribir dos artículos en el Building News (1875) titulados *Japonese Wood Construction,* en los cuales desarrollaba un profundo análisis constructivo y formal de las escuetas viviendas japonesas. [24] Las dos páginas de ilustraciones que acompañan los artículos muestran en detalle soluciones estructurales de madera en cubiertas a cuatro aguas y cinco tipos de puertas *Torii,* que fueron tomadas de uno de los quince volúmenes de los *Manga* publicados por Katsushica Hokusai bajo el título *Hokusai shasin gafu* (El álbum de dibujos del natural de Hokusai). Editados a partir de 1814, constituían una extensa colección de dibujos en gris, negro y suaves tonos carnosos en los que en general se mostraban paisajes, flores y personajes caricaturescos, aunque excepcionalmente en el volumen quinto se dedicaran casi treinta páginas a describir la construcción de madera en Japón. [25] Godwin, que en ningún momento se sintió atraído por la austeridad y sencillez de las arquitecturas vernáculas inglesas, se dejó seducir por esas mismas cualidades implícitas en las anónimas construcciones japonesas. Como se puede observar en el dibujo que ilustra la portada para el catálogo de sus muebles anglo-japoneses, *Art Furniture* (1877), publicado por William Watt, Godwin admiraba el lenguaje constructivo y formal japonés, basado en la nitidez y amplitud de los espacios y en la austeridad y sinceridad de los materiales.

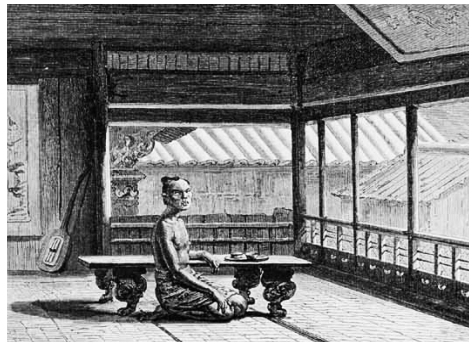
La primera oportunidad de trabajar con estos novedosos principios se le presenta en 1877 cuando su amigo James McNeil Whistler le encarga el proyecto para su nuevo estudio en Chelsea, Londres. Su primera propuesta plantea una división en dos espacios independientes, cada uno con su propia cubierta a cuatro aguas basada en la tipología *Shoin* japonesa y en los tejados de los templos budistas. En el cuerpo con fachada a la calle se sitúa una pequeña sala de recepción y exposición y el despacho del

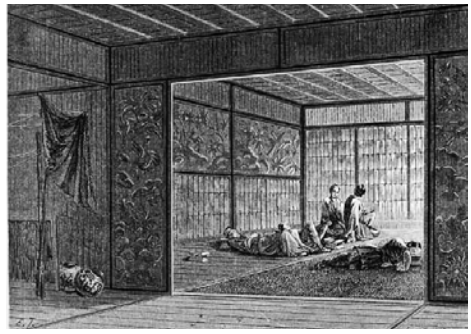
[24] GODWIN, Edward: "Japanese Wood Construction", *Building News*, febrero, vol. 5, part 6, 1875, Londres, pp. 174-175, 200-202.
[25] RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente: arquitecturas y paisajes del imaginario japonés: del exotismo a la modernidad.*Op. Cit., p. 58





34. Edward Godwin. Detalles de arquitectura japonesa del artículo Japanese Wood Construction. (1875)





35. y 36. Aimé Humbert. Le Japon Ilustré. (1870)





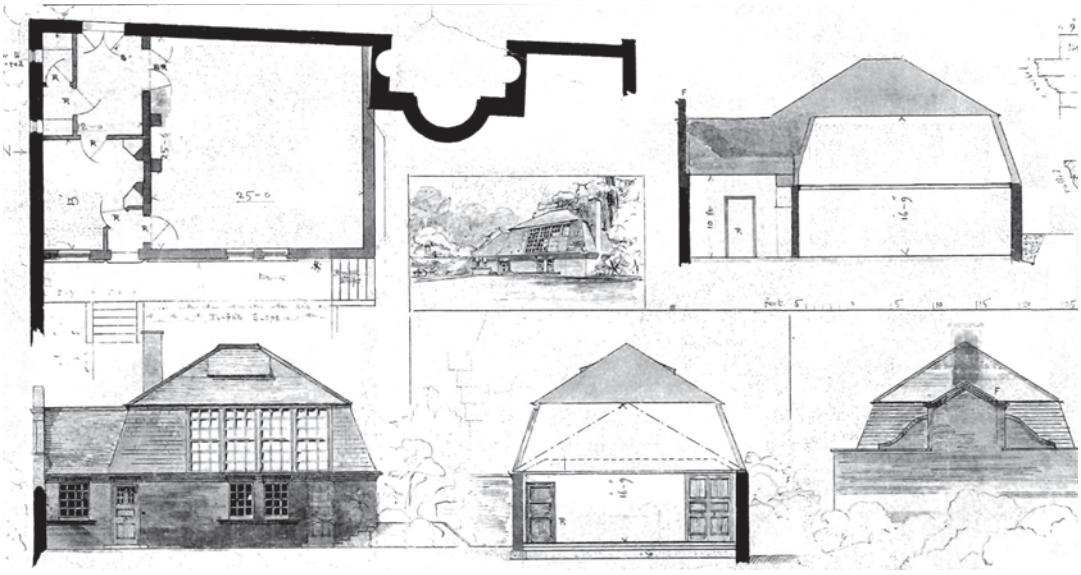
37. Edward Godwin. Catálogo de muebles Art Furniture. (1877)

artista. El volumen posterior es ocupado totalmente por el estudio, y entre ambos una estrecha pieza acogerá las zonas de servicio y las chimeneas. La sección muestra las dos cubiertas consecutivas, cada una de un tamaño en función del uso dado a ese espacio, separadas por la estrecha cubierta plana de la pieza de servicio. En el interior los tirantes y pendolones se hacen presentes conformando el espacio, a la manera de las estructuras de madera de las grandes salas de audiencia japonesas, caracterizándolo únicamente por las estratégicas entradas de luz. El estudio se ilumina desde el lucernario situado en el faldón de la cubierta orientada hacia el patio, mientras que la otra fachada se compone mediante un sistema de huecos colocados de manera asimétrica sobre el muro, destacando el gran hueco de la sala principal que rompe la continuidad de la línea de cornisa.

Aunque esta no fue la versión que se llegó a construir, podemos hacernos una idea de la espacialidad interior que Godwin pretendía conseguir, ya que pocos años después proyectó un estudio para la Princesa Louise junto a los muros de los jardines de *Kensington Palace*. Aunque con menos elementos de influencia japonesa, y una disposición en planta menos atractiva, el espacio interior que observamos en las imágenes que nos han llegado demuestran hasta qué grado Godwin fue capaz de reducir a lo meramente esencial los elementos decorativos y sustituirlos por la efectividad sensorial de los materiales al natural. En este caso la estructura en forma de mansarda que cubría el espacio del estudio se oculta bajo un entablado de madera pintada, hasta llegar al muro de apoyo, formalizando la transición entre ambos paramentos con una sencilla cornisa de madera. El leve brillo del suelo de hormigón y el azulejo que reviste el interior de la austera chimenea, conforman la paleta de materiales empleados en el diseño de este austero espacio.

Godwin convenció a Whistler para aumentar una planta más el estudio y dedicar la planta baja como aula para los alumnos del taller de pintura, después de que la *London Metropolitan Board of Works*, rechazara la primera propuesta por *fea y antiestética*. En esta segunda propuesta (1877) se mantendrá la gran espacialidad del estudio, que se coloca en la última planta bajo una estructura de madera vista en todo su desarrollo, iluminándose desde el patio a través de tres grandes aperturas. La sencilla planta, totalmente rectangular, se evidencia en un alzado plano, con las ventanas enrasadas en los muros, sin volúmenes prominentes ni galerías, evitando toda decoración o elemento que anule la pureza de la composición decoración salvo el recercado de piedra colocado de la puerta de acceso. Para acentuar su planitud, Godwin opta por construir los muros exteriores en ladrillo blanco, a los que debe su nombre la casa, haciendo desaparecer de esta manera los contrastes entre los elementos de piedra y los paramentos de ladrillo.[26] Esta propuesta tampoco fue del gusto del *Board of Works*, que argumentaba que parecía una *casa muerta*, por lo que se le obligó a introducir elementos decorativos de piedra sobre las ventanas de la fachada principal. Finalmente la casa fue construida sin modificar sustancialmente la organización interior del segundo proyecto, y aunque se perdió la claridad volumétrica y compositiva de las cubiertas *shoin* de la propuesta inicial, Godwin incorporará

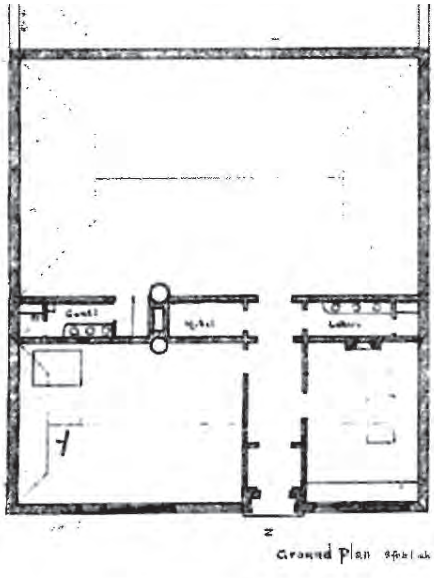
[26] Algunos autores como Mario Manieri entienden la *White House* como una provocación estrictamente intelectual y artificiosamente ingenua hacia la rígida sociedad victoriana, en la que su "*blanca y desornamentada fachada tendría la misma elegancia provocadora que los pantalones amarillos y la flor en la mano con que Wilde se presentaba en las conferencias de William Morris* ". MANIERI ELIA, Mario: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna.* Barcelona etc.: Gustavo Gili, 1977. p. 88

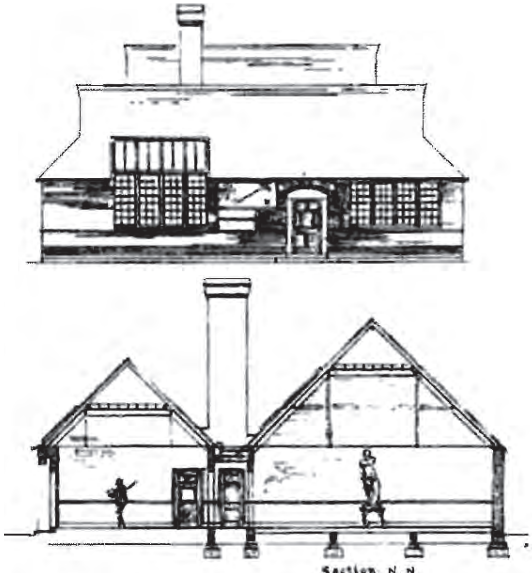






38., 39. y 40. Edward Godwin. Estudio para la Princesa Louise. Kensington Palace. (1878)





41. Edward Godwin. Primera propuesta de estudio para James McNeil Whistler. (1877)

elementos de marcada influencia japonesa como los "*dinteles curvados que configuraban pequeñas alcobas o rinconeras alrededor de la chimenea del salón, barandillas de estilo japonés en las escaleras, frisos y zócalos texturados emulando esteras y armarios empotrados construidos según el estilo anglo-japonés*".[27]

Existen muy pocas fotografías del interior de la *White House*, ya que ésta, junto con la obra pictórica de Whistler, fue subastada un año después de ser terminada (1879), para pagar las deudas que contrajo durante el largo juicio que le enfrentó a John Ruskin, al que acusó de libelo por una dura crítica de uno de sus cuadros. Las únicas descripciones que nos han llegado corresponden a personajes que visitaron la casa en ese corto intervalo de tiempo y dejaron escritos sus comentarios. En ellos percibimos la sorpresa que supuso para personas no acostumbradas, la estética austera y sencilla que emanaba de los interiores de aquella casa: " *Me encontré en una gran sala de color terracota con acabados en madera blanca, sencillamente amueblada y muy poco habitual. El mobiliario consistía en una mesa y algunas sillas bajas y un sofá cubierto de sarga de color terracota hasta el suelo. Esperaba encontrar unos muebles de diseño severo , pero para mi sorpresa no encontré ningún diseño que no fuera cómodo*".[28] Incluso hubo quien criticó la dureza de los espartanos acabados con malévola ironía: "*sus habitaciones estaban pensadas para un fotógrafo y no para la morada de un ser humano*"[29]

En proyectos posteriores, las citas directas a la arquitectura japonesa se fueron difuminando, en parte por sus malas experiencias con el *Metropolitan Board of Works*, pero sobre todo por el recelo de muchos de sus clientes hacia la profunda austeridad de sus resultados. Por ello Godwin debió realizar una labor de refinamiento de los manierismos orientalistas, depurando más si cabe sus diseños en favor de una mayor funcionalidad. Como afirma Alf Boe en su libro *From Gothic Revival to Functional Form* (1957)' los orígenes del funcionalismo se encontrarían en los simplificados diseños de Godwin más que en los sobrecargados y góticos espacios desarrollados por William Morris, apreciando también una conexión entre la pureza de sus interiores y los de Charles Rennie Mackintosh, Arthur Mackmurdo y Charles Ashbee.[30] Leonardo Benévolo en la misma dirección señala la importancia que para las siguientes generaciones tendrán las paredes lisas y las decoraciones en tonos suaves tomadas de la estética japonesa, "*la cual supondrá una suerte de lavado de cerebro para la tradición ecléctica europea en el Viejo y en el Nuevo Mundo*".[31] De acuerdo con estos planteamientos, Godwin debería haber formado parte, junto a Philip Webb, de la lista de pioneros, (desaparecidos de la historia oficial del Movimiento Moderno enunciada por Pevsner),[32] que sentarían las bases de una nueva ideología enraizada en las

---

[27] WILKINSON, Nancy: "Godwin and Japonisme in England".Op. Cit., p-86

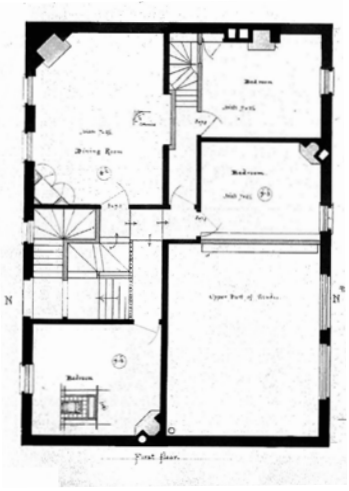
[28] SOROS, Susan W.: "Godwin and Interior Design". Op. Cit., p. 208

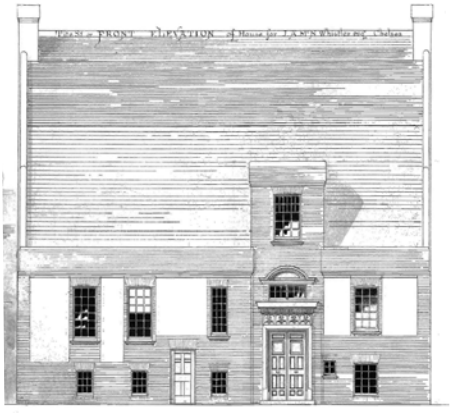
[29] *Ibid.* p.209

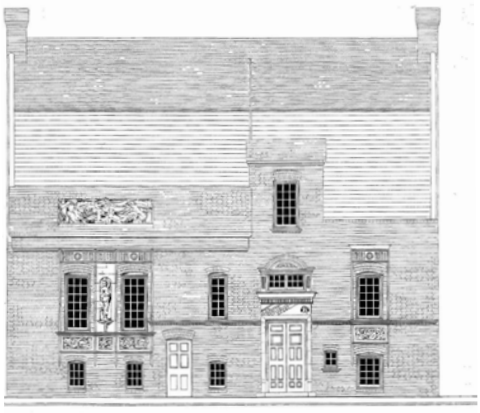
[30] BØE, Alf: *From Gothic revival to functional form; a study in Victorian theories of design.* Oslo; New York: Oslo University Press; Humanities Press, 1957. Citado en KINCHIN, Juliet: "Godwin and Modernism". p.95

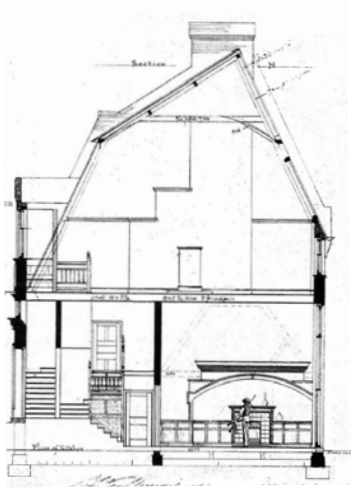
[31] MANIERI ELIA, Mario: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna.* Op. Cit., p. 88

[32] En el libro de Pevsner *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius.* Londres: Faber & Faber, 1936., la figura de Philip Webb no se reseña en ningún momento, centrando todo el discurso del origen del Arts&Crafts, en William Morris. Por otro lado Godwin tampoco aparece hasta la edición de 1960, y lo hace como *inventor* de *fantásticas decoraciones*, lo cual le vincularía con el *Art Nouveau* de Emile Gallé que usó *fantásticos colores* y con los *ocurrente desvaríos* de Antonio Gaudí y Antonio Sant´Elia. La *White House* es definida por Pevsner como *original y arriesgada* pero *ocurrente* . Los huecos de la fachada colocados de manera caprichosa la revelan como una obra transitoria. Pero si se observa el alzado posterior de la casa estudio para Frank Mile en *Tite Street*, se puede comprobar que la disposición aleatoria de los





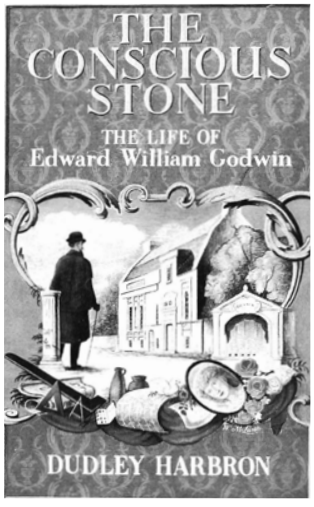




41., 42., 43. y 44. Edward Godwin. White House. Segunda propuesta de estudio para James McNeil Whistler. Modificación última del alzado. (1877-1878)



46. Edward Godwin. Rincón de la chimenea en la casa de Frank Miles en Chelsea. Londres (1879)



45. Portada del libro sobre Godwin con la White house de fondo.

anónimas tradiciones constructivas vernáculas, que aunque tomadas de diferentes culturas (la inglesa en el caso de Webb y la japonesa en el de Godwin) posibilitaron una evolución coherente y racional de los planteamientos arquitectónicos anclados durante siglos en estilos del pasado.

Alrededor de 1890 las bases de la nueva arquitectura doméstica inglesa estaban totalmente definidas y sus precursores, pertenecientes a una generación nacida entre 1820 y 1830, habían dejado ya numerosas obras y escritos sobre los que una nueva generación de arquitectos pudo desarrollar nuevos enunciados. [33] Las teorías fundacionales del movimiento Arts&Crafts estaban ya planteadas y se materializaron en la *Arts Works Guild* creada en 1884 y en la *Arts&Crafts Exhibition Society* en 1887. Mientras que los arquitectos de la anterior generación, salvo Webb y Godwin, se mantuvieron al margen de este movimiento, los arquitectos de fin de siglo, al haber crecido cuando las teorías de Ruskin y Morris ya eran de uso común en los ambientes profesionales, fueron inevitablemente atraídos hacia el Arts&Crafts. Hermann Muthesius, que vivió en primera persona la agitación arquitectónica de aquella época, resume de manera concisa cuáles fueron los principios que consiguieron conciliar los intereses de arquitectos con planteamientos en algunos casos enormemente dispares: "*La idea que comenzó a echar raíces era que el valor del objeto estaba en su ejecución, debiendo ser técnicamente correcta y apropiada tanto para el material como para el trabajador. Todos los requisitos de cada objeto hecho por el hombre debían estar en el material, el propósito y en su construcción, y su forma debería ser consecuente con estos requisitos y no deberse a una forma preconcebida (...) El movimiento que se volvió hacia los ideales de la artesanía pura se puede describir como una especie de materialismo; un movimiento similar al que a veces ocurre en pintura después de períodos de elevado idealismo, en el que la realidad ha podido fácilmente perderse de nuestra vista, con el fin de restablecer el contacto con los principios básicos*".[34]

Son escasos los estudios que han analizado de manera global el movimiento del Arts&Crafts, probablemente por la dificultad de imponer un criterio clasificatorio dentro de una corriente muy extendida en el tiempo que fue capaz de congregar a numerosos arquitectos de gran interés, pero cuyas obras, aunque con una base común, poseían un carácter propio y en ocasiones difícilmente asociables con la de otros coetáneos. El primer estudio que abordó en toda su complejidad la arquitectura inglesa desde la *Red House*, construida en 1860, hasta las primeras obras de Lutyens de principios del siglo XX, fue la ya citada *Das englische Haus,* publicada en Alemania en 1904. [35] En su primer volumen, Muthesius establece una teórica división de los arquitectos de la segunda generación, todos ellos vinculados al Art&Crafts, a partir de

---

huecos en la fachada sigue el mismo criterio funcional de cualquiera de las viviendas vienesas que Adolf Loos proyectaría cuarenta años después.

[33] George Devey (1820-1886), Philip Webb (1831-1915), Norman Shaw (1831-1912), Edward W. Goldwin(1833-1886), William Morris (1834-1896)

[34] MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p.37

[35] *Das englische Haus*, fue publicado en tres volúmenes. En el primero Muthesius traza el desarrollo de la arquitectura inglesa desde la *Red House* (1860) de Philip Webb hasta *The Orchards*, una de las primeras obras de Luthyens terminada en 1899. El segundo volumen entra en más detalles de la construcción y el equipamiento de las casas de campo inglesas, mientras que en el tercer volumen describe el diseño de interiores y las innovaciones del Arts&Crafts. Los libros muestran sobre la base de fotografías en blanco y negro, la antigua condición original de los edificios. Las fotografías fueron hechas por Muthesius durante su tiempo como agregado en la embajada alemana en Londres desde 1896 hasta 1903. El trabajo fue publicado en su primera edición por Ernst Wasmuth Verlag en 1905. La versión inglesa del libro utilizada en esta investigación corresponde con la editada en Nueva York por la editorial Rizzoli en 1979.

ciertos rasgos genéricos comunes encontrados en sus obras. De un lado se encontrarían los arquitectos cuyo interés primordial radicaba en la definición de nuevas formas; por otro, aquellos que buscaron la simplicidad purista, no tanto a través de las formas como del riguroso uso de los materiales, y un tercer grupo, el de los arquitectos del norte de Gran Bretaña, fuera del área de influencia de Londres, en cuya arquitectura el arquitecto alemán observó diferenciadores matices poéticos reflejo del mundo de "*fantasía y romance de la antigua poesía gaélica*". [36]

El primero de estos dos grupos abandonó las formas históricas de la arquitectura clásica y comenzó a trabajar con lo que ellos llamaron *nuevas formas*. Este concepto se basaba en la simplificación de las geometrías complejas de las plantas neogóticas, buscando volumetrías más nítidas y líneas mejor definidas, evitando las formalizaciones anómalas y confusas. El prisma alargado fue la forma por excelencia ya que posibilitaba la reducción de costes y la facilidad en la construcción. La sencillez de los elementos constructivos empleados, como las cubiertas tendidas y a cuatro aguas, los aleros continuos o los nítidos muros blancos, proporcionaron un nuevo modelo tan esencializado que, como aprecia Muthesius, llegaba a reflejar "*las formas primitivas y vernáculas que la nueva comunidad artística inglesa había abrazado*".[37] Para ellos, lo realmente importante no era encontrar una forma novedosa, al limitarse ésta al prisma y sus múltiples combinaciones. La expresión de su arquitectura fue conferida a los materiales con los que se trabajan las superficies, sus texturas, ritmos de huecos y colores. Influidos por la idea del edificio como una obra total que ya había desarrollado Godwin, los arquitectos de esta corriente consideraron que la casa y todo su contenido debía ser tratado como una unidad, por lo que el arquitecto asumía el control del interior de sus edificios, creando obras más compactas y coherentes. El máximo exponente de esta nueva tendencia fue Charles Francis Voysey. Junto a él, Muthesius cita a otras figuras como Walter Cave, W.A. Benson, Leonard Stokes y Edgard Wood, junto a M.H. Baillie Scott y los escoceses Charles Rennie Mackintosh y Robert Lorimer, que, aunque distanciados de las líneas fundamentales de la *modern english house*, encontrarán en la arquitectura limpia y austera de Voysey una inagotable fuente de inspiración.

Influidos en gran medida por la nueva materialidad surgida de la visión realista y funcional de Philip Webb, los integrantes del segundo grupo, buscaron una nueva estética en la simplicidad de los desnudos muros de ladrillo de las sobrias viviendas de *Gower Street* de Londres, construidas alrededor de 1750, en las que "*la ausencia total de cualquier parecido con la arquitectura*",[38] era entendido como un valor artístico capaz de dar forma al nuevo espíritu de contención que perseguían. En los proyectos desarrollados a partir de estos principios, la construcción y los materiales fueron las herramientas básicas con las que el arquitecto debía trabajar. Las grandes masas de ladrillo arrancaban desde el suelo sin forma ni articulación. Su aspecto sombrío y austero es relacionado por Muthesius con la bruma y los cielos encapotados de Inglaterra, lo cual reflejaría un cierto impulso de esta corriente hacia lo feo.[39] Al contrario que sus compañeros, los seguidores de Webb no desearon desarrollar nuevas formas, limitándose a utilizar formas autóctonas basadas en las tradiciones locales. El grupo de arquitectos que trabajaron en esta línea estuvo centrado alrededor de los pupilos de

---

[36] *Ibid.* p.37
[37] *Ibid.* p.42
[38] *Ibid.*p.37
[39] *Ibid.* p.38

Norman Shaw, que posteriormente crearán la *Works Art Guild*: William Lethaby, Ernest Newton, Edward Prior, Mervyn Macartney, E. J. May y Gerald Horsley. En una época en que los arquitectos aprendían la profesión trabajando desde muy jóvenes como aprendices en otros estudios, la herencia de los maestros solía marcar la dirección artística de sus carreras. Esto sucedió en muchos de los casos que hemos analizado hasta ahora,[40] pero no fue así en el caso de Norman Shaw. Probablemente, como reacción a sus devaneos estilísticos, los arquitectos que fueron formados en su estudio optaron por una arquitectura que buscaba la sencillez y la coherencia constructiva y cuyos resultados eran a menudo rudos y austeros, ajenos por completo a los pintorescos pastiches impostados de Shaw. Habiendo sido Philip Webb el primero en introducir estos conceptos en la arquitectura inglesa, no es de extrañar la devoción de estos jóvenes por sus planteamientos y ayudaran a darlos a conocer a través de sus obras.

Aunque Muthesius evidenció las diferencias para dar coherencia a su clasificación, ambos grupos compartirían los mismos intereses, e incluso intercambiaron descubrimientos estilísticos que fueron desarrollándose en las dos direcciones.[41] La intrínseca relación que establecieron con las referencias vernáculas inglesas fue uno de los aspectos en los que el contacto de los planteamientos fue más evidente, aunque la manera en que esta influyó en su arquitectura siguiera caminos diferentes . Por un lado los seguidores de Webb adoptaron los principios a partir de los cuales el diseño de un edificio debía estar en relación directa con las técnicas constructivas vernáculas y los materiales locales. En cambio, el otro grupo, encontró en la sencillez y austeridad de las construcciones rurales una referencia para su nuevo universo plástico. Si Lethaby fue el principal impulsor de los enunciados de Webb, será Voysey quien asuma el liderazgo de la segunda corriente. Nacidos ambos en 1857, sus carreras profesionales siguieron trayectorias muy diferentes, aunque en ambos casos claramente marcadas por su cercanía a los enunciados estilísticos del movimiento Arts&Crafts.

Austeridad y renuncia. La vuelta a los valores rurales
C.F.A. Voysey

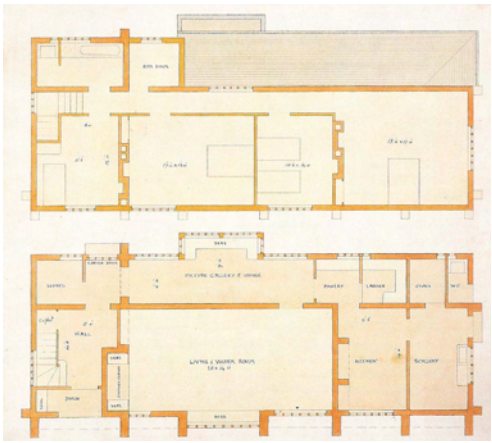
Charles Francis Annesley Voysey (1857-1941) vivió una adolescencia marcada por la expulsión de su padre, el reverendo Charles Voysey, de la Iglesia de Inglaterra por herejía.[42] El amable puritanismo con que fue educado le convirtió en un hombre muy religioso, lo que imprimió un profundo carácter de austeridad y honradez a su arquitectura. Con 17 años comenzó a trabajar de aprendiz en el estudio del arquitecto J. P. Seddon, quien le introdujo en los escritos de Pugin. Pero sería su estancia de dos años en la oficina de George Devey (1880-1882) la que fundamentaría los principios

[40] La historia de la arquitectura inglesa de los siglos XIX y XX es la historia de los maestros y de sus aprendices. Como si de una saga familiar se tratara, los conocimientos se transmitían de generación en generación, creándose un complejo tejido de afecciones, aversiones e indiferencias, que es necesario conocer para entender cómo evolucionaron muchas de las ideas de aquel momento. Como ejemplo estos son algunas familias más representativas: Estudio Street: Webb, Norman Shaw, Nesfield. Estudio Shaw: Lethaby, Newton, Prior, Macartney. Estudio Devey: Voysey. Estudio John Sedding: Gimson, Barnsley, Powell

[41] " *Durante cinco o seis años, alrededor del año 1900, el Gobierno alemán había agregado a su embajada en Londres a un arquitecto experto, Herr Muthesius, quien se convirtió en el historiador (en alemán) de la arquitectura libre inglesa. Todos los arquitectos que en ese momento hicieron algún edificio fueron investigados, ordenados, tabulados, y, debo decir, entendidos*". LETHABY, William: *Form in civilitation: collected papers on art and labour*. Londres: Oxford University Press, 1922. p.100

[42] Charles Voysey (1828-1912) fue un sacerdote de la Iglesia de Inglaterra, expulsado por el *Privy Council* por hereje al negar la doctrina del castigo eterno, fundando posteriormente la *Theistic Church* en Londres.





47. C.F.A. Voysey. Propuesta cottage ideal. (1885)





47. C.F.A. Voysey. Vivienda para Michael Lakin. Itchington. (1888)



48. C.F.A. Voysey. Vivienda para Michael Lakin. Itchington. (1888)

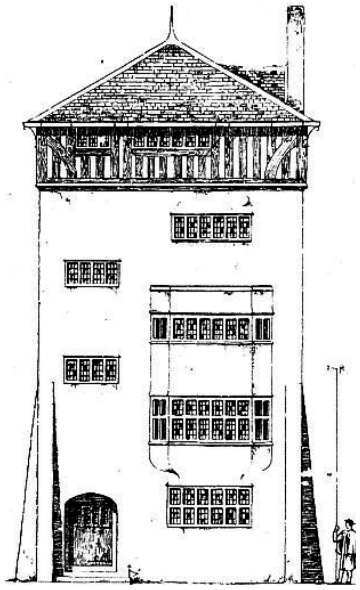
de su arquitectura. Como ya se ha visto, Devey fue uno de los primeros arquitectos ingleses en desarrollar un detallado estudio de cottages, graneros y todo tipo de construcciones vernáculas inglesas. Su especialidad fueron las grandes casas de campo que diseñaba en una gran variedad de estilos, en función de los gustos del cliente, pero para los temas de menor escala siempre acudía a las tradiciones locales. En el estudio de Devey, Voysey entró en contacto con el diseño de los pequeños cottages de estilo rústico proyectados con entramados de madera, tan habituales en la obra madura de Devey. En los proyectos para Pernhust, Voysey pudo conocer sobre el terreno una amplia gama de materiales locales, como el revoco grueso de cal en los muros, que utilizaría posteriormente como una de las señas de identidad de sus proyectos.

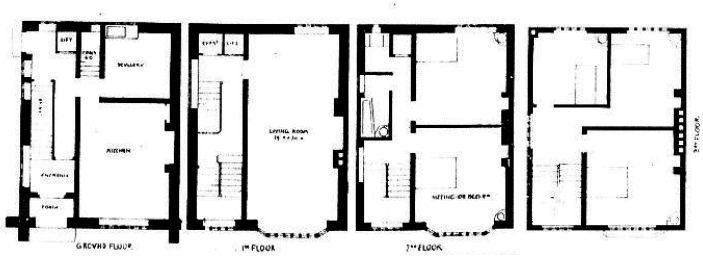
Además de las enseñanzas recibidas en el estudio de Devey, Voysey, en sus escritos de madurez, admite haber recibido influencias de Burges, Godwin y Mackmurdo, con quien le unía una gran amistad, pero nunca reconocerá su gran deuda con Morris y sobre todo con Webb. [43] Voysey consideraba que sin el trabajo de Morris y Godwin en los comienzos del moderno diseño de interiores, el mercado para sus papeles pintados y sus muebles no existiría, pero no consideraba a Morris como un buen diseñador, el cual adolecía, según su criterio, de visión espacial: "*sólo con lo plano, Morris se sentía a gusto*".[44] Lo que resulta más difícil de interpretar es la inexistencia de cualquier cita o comentario al respecto de la obra de Webb en toda la carrera de Voysey, cuando a todas luces repercutió en su manera de entender la arquitectura. El profundo sentido de integridad arquitectónica, la filosofía de enraizar el edificio en el paisaje y la atención a los detalles y a los materiales de Webb, no pudieron escapar a la atención de Voysey si analizamos su primer proyecto publicado en 1888 por *The Bristish Architect*.

En la propuesta de cottage ideal, diseñado para él y su mujer en 1885, se pueden ya apreciar muchas de las características de las futuras realizaciones de Voysey. Lo primero que llama la atención es la nítida formalización de la planta, inscrita en los límites de un alargado rectángulo del que sobresalen únicamente una serie de rotundos contrafuertes en uno de sus lados. Su volumen alargado y bajo remarca su horizontalidad mediante un alero continuo al que se pegan las ventanas del cuerpo superior. En esta planta se disponen las habitaciones a lo largo de un corredor, sobresaliendo de la fachada de planta baja hasta ocupar el ancho de los contrafuertes inferiores. El alzado de este cuerpo se configura mediante un entramado vertical de madera con relleno de ladrillo blanco. El resto de las fachadas están terminadas con un enfoscado grueso de cal y sobre ellas se recortan los huecos de proporción horizontal con ventanas de madera divididas mediante numerosos parteluces de color azul. Los elementos de acero que soportan los canalones con forma circular y el pintoresco depósito de agua colgando del alero son los únicos elementos que rompen la austeridad de formas y materiales que caracterizan todo el conjunto. En su sorprendente claridad, este proyecto evidencia, con cierta inocencia, los elementos propios y los prestados del estudio de Devey, como los entramados de madera, el

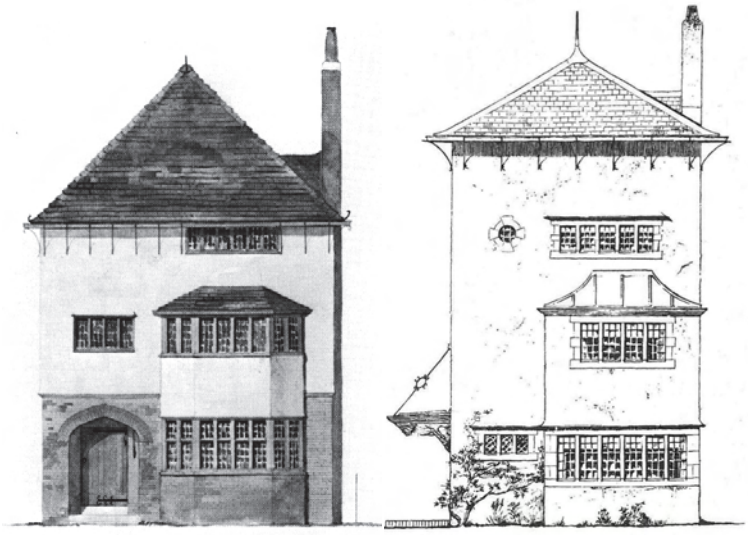
[43] Aunque Voysey reconoció una profunda admiración por los artistas del círculo prerrafaelista ,como Rosetti, Burne Jones y Morris a los que probablemente conoció cuando trabajaba en el estudio de Seddon y que influirían de manera evidente sobre sus primeras creaciones para papeles y tapicerías, las posiciones políticas marcadamente socialistas de Morris y su profundo ateísmo, generaron en Voysey un profundo rechazo hacia su persona.

[44] HITCHMOUGH, Wendy: *CFA Voysey.* Op. Cit., p.19





49. y 50. C.F.A. Voysey. Proyecto de Casa Torre. (1888)



51. y 52. C.F.A. Voysey. Casa para Ms. Foster en Bedford Park. Primera y segunda propuestas. (1891)



53. C.F.A. Voysey. Casa para Mrs. Foster en Bedford Park.(1891)

cuerpo de la planta primera en voladizo y el pintoresco depósito de agua colgando del alero. Si analizamos el conjunto de la obra de Voysey, percibimos que casi todas lo características descritas anteriormente se mantienen a lo largo de su carrera, definiendo un marcado estilo personal. Probablemente este aspecto sea el que más le distancie de los enunciados de Webb, para el que cada proyecto tenía que responder a las técnicas y materiales vernáculos del lugar, haciendo de cada edificio una propuesta única e imposibilitándose por lo tanto la definición de un estilo duradero.

Voysey plantea que el valor de la arquitectura vernácula no está sólo en los aspectos constructivos encontrados en cada lugar, como enuncia Webb, sino que existen valores absolutos ligados a ella, como la austeridad, la concreción formal, la economía de medios o la naturalidad en la construcción. Se podría afirmar por tanto que, si Webb racionalizó la arquitectura vernácula despojándola del aura de tradición al sistematizar sus sistemas constructivos, Voysey la estandarizó esencializando sus valores más profundos, transmitidos a lo largo del tiempo a través de las formas simples y los materiales austeros. Será en los primeros proyectos construidos por Voysey donde esos valores se reproduzcan de manera más auténtica.

A raíz de la publicación del diseño del proyecto de cottage ideal en la revista *The Architect* (1888), ese mismo año recibirá su primer encargo de mano de Michael Lakin, un empresario del cemento que quería construir una segunda residencia similar a la propuesta de casa ideal diseñada por Voysey, a unos 10 kilómetros de la factoría en Itchington. Lakin deseaba que los materiales que se utilizaran para su construcción fueran, en la medida de lo posible de cemento, por lo que la fachada se proyectó con enfoscado de grano grueso y las tejas se fabricaron con un tipo especial de mortero hidrófugo. Aunque en esencia el edificio construido corresponde con el que apareció publicado en *The Bristish Architect*, Voysey introduce algunos cambios, como el desplazamiento de la escalera a un lugar más luminoso vinculándola con la galería y la construcción de un nuevo porche de acceso situado donde antes se encontraba la escalera. Respecto a los acabados, se propusieron dos modelos de fachadas para la primera planta, uno con entramado de madera y otro sin el, eligiéndose el último. Esta elección unificó toda la fachada con el acabado gris del cemento, privando al resultado final de cierto pintoresquismo, pero generando a cambio una imagen más compacta, sin adornos ni accesorios, que iniciará la era de la abstracción en los alzados de la arquitectura moderna.[45] Los interiores de la casa en Itchington están diseñados de acuerdo al carácter de austeridad que Voysey imprime al resto del edificio, utilizando sencillos acabados de yeso en los muros, puertas de tablones de madera pintados de blanco adornadas con bisagras y tiradores de hierro forjado, chimeneas simples forradas de terracota natural y balaustres rectangulares de madera.

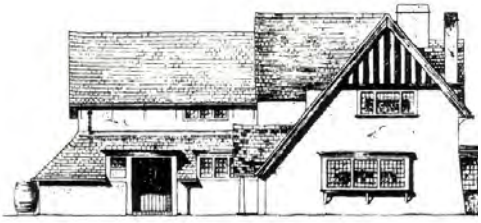
La modesta simplicidad de su primera obra construida, se continuará en posteriores proyectos del mismo periodo como la casa para la Señora Forster, en *Bedford Park*. El diseño de esta casa, condicionado por lo estrecho de la parcela, está basado en un proyecto de *casa torre* que Voysey dibujó en 1888, en el que se repiten algunas características de la casa en Itchington: los contrafuertes del muro exterior, que en este caso ocupan dos plantas situándose en sus cuatro lados, y el cuerpo superior de remate resuelto mediante un entramado de madera, creando una coronación que sirve

[45] *Ibid.* p.35











54., 55., 56. y 57. C.F.A. Voysey. Walnut Tree Farm.(1891)

de transición entre los esbeltos muros revocados y la cubierta. En el proyecto construido finalmente en 1891, desaparecen los motivos pintorescos, configurándose como un austero volumen prismático, esta vez vertical, en el que los únicos elementos que matizan su pureza formal son el alero de la cubierta y el mirador de dos plantas con su exótica cubierta de cobre.[46]

Pero fue en la *Walnut Tree Farm*, construida también en 1891, donde Voysey se enfrentó a su primer gran programa de residencia, poniendo a prueba muchas de las estrategias compositivas de sus proyectos posteriores, aunque su resolución fue menos categórica que la de los edificios anteriormente descritos. El extenso programa se dispone en dos piezas perpendiculares, siendo la más alargada la que acoge los usos de estancias y dormitorios y la más pequeña el programa de cocinas y habitaciones de servicio. La escalera se coloca en el ángulo interior de la L, como es característico en esta tipología tan habitual de la arquitectura inglesa. Desde la planta baja arranca una gran cubierta perforada por cuatro buhardillas que corresponden a los dormitorios. El piso superior de nuevo se desplaza hacia delante cubriendo el espacio delimitado por los contrafuertes en planta baja, formalizando así el acceso y un gran porche que protege las ventanas de las salas inferiores. Para acentuar la diferenciación de usos entre los dos volúmenes que conforman la propuesta, la esquina se resuelve desplazando hacia delante el volumen principal, evitando de esta manera un encuentro en esquina entre los dos planos de fachada y sus cubiertas.

Más allá de su cuidado diseño, que peca tal vez de ciertas deudas estilísticas con la arquitectura de Norman Shaw, la importancia de esta obra con gran éxito de crítica, radica en que sirvió de modelo para muchas de las casas de campo construidas posteriormente por la incipiente burguesía industrial.[47] A pesar de ser construcciones modestas, Voysey consiguió imprimirles un atractivo carácter artístico rechazando la ostentación y trabajando con una colección muy limitada de motivos poéticos que, como en los enunciados de Ruskin, eran capaces de evocar otros paisajes por el poder de la asociación : las paredes lisas y blancas, los tejados resguardando con sus aleros las ventanas de la última planta, las amplias puertas construidas con anchos tablones machihembrados situadas cuidadosamente y protegidas por los porches, los depósitos de agua colgados de la fachada pintados en color verde . Todos estos elementos fueron diseñados para evocar la herencia de la construcción vernácula inglesa y el idilio rural de sus antepasados con los antiguos cottages vernáculos. Los clientes que se acercaban a la arquitectura de Voysey refrendaban *"su relación con la sana simplicidad, la tranquilidad y los buenos materiales y por extensión, su rechazo del artificio, la mala calidad y los elementos superficiales (...) Sería bueno pensar que cada vez que un cliente encargó una casa a Voysey estuviera expresando abiertamente su afinidad con la doctrina artística del arquitecto, y dada la publicidad que esta doctrina recibía, algo de crédito se le pueda atribuir a tal argumento*".[48]

Pero el éxito de Voysey se debió en gran medida a que supo combinar la nostalgia por la vieja Inglaterra con las consideraciones de orden tectónico y técnico necesarias en un edificio moderno y funcional. Muchas de las soluciones que el arquitecto plantea en sus viviendas están pensadas para economizar medios y favorecer

[46] *Ibid.* p. 37
[47] *Ibid.* p.41
[48] *Ibid.* p.41













54., 55., 56. y 57. C.F.A. Voysey. Perrrycroft. Herefordshire.(1893)

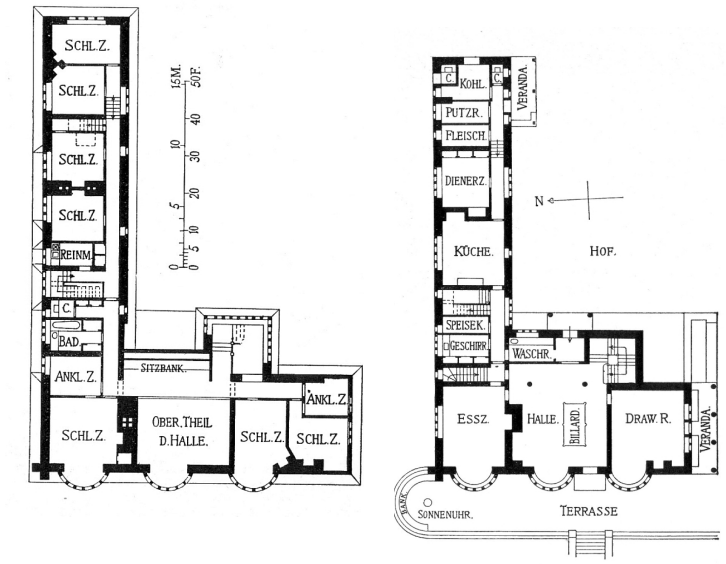
su fácil construcción. El acabado rugoso del revoco de cal que utilizaba en las fachadas, además de conseguir una buena impermeabilización era más barato que otros materiales empleados en la época como el ladrillo, la piedra o la madera. Al mismo tiempo, los contrafuertes de planta baja posibilitaban que el espesor del muro disminuyera notablemente, facilitando también que las ventanas fueran horizontales y ocuparan todo el ancho entre machón y machón. Voysey explica de modo alegórico los beneficios de este tipo de huecos *corridos*: "*Cuando el sol se pone, la horizontalidad prevalece; cuando estamos cansados nos recostamos y la oscuridad oculta todos los detalles bajo un velo armonioso y mientras, nosotros también, cerramos los ojos para descansar. ¿Qué sería entonces necesario para conseguir el efecto de reposo en nuestras casas (...) evitar la angulosidad y la complejidad en el color, forma o textura, y diseñar las líneas dominantes en horizontal en lugar de vertical*".[49]

Para los seguidores del Arts&Crafts, la estructura era parte fundamental del diseño desde que Pugin la sacara a la luz como parte del ornamento permitido al ser necesaria por su conveniencia, construcción y honestidad. Como ya se ha visto, Webb y Morris sentían gran atracción por las grandes estructuras de madera, Devey tomaba referencia directa de los sistemas medievales que encontraba en los graneros cercanos y Godwin introducía las estructuras *shoin* japonesas en el interior de sus estudios para artistas. La sinceridad y desnudez de esas construcciones evidenciaba la honestidad con la que el edificio había sido diseñado, manifestando también el dominio del trabajo manual y el oficio de los maestros carpinteros. Pero en este aspecto, Voysey no fue tan purista como sus precursores y volvió a cubrir la estructura real en algunos de sus edificios, camuflando las vigas metálicas sobre las que descansaban los forjados, dentro de carcasas de madera de roble. En algunos casos puntuales, motivado por razones pecuniarias, Voysey utilizó las nuevas tecnologías constructivas del acero y el hormigón, en lugar de los procesos artesanales, como dictaban los cánones del Arts&Crafts. Tampoco sentía un excesivo respeto por los edificios históricos ni nostalgia por épocas pasadas, no habiéndose implicado en ningún momento con la *Sociedad para la Protección de los Edificios Antiguos*.[50] Como hombre de su tiempo, Voysey se preocupó fundamentalmente por encontrar respuestas a la complicada realidad del momento. De manera un tanto sarcástica, criticó el interés de algunos arquitectos por periodos históricos lejanos, olvidándose de los problemas del presente: "*Los hábitos domésticos que adoptó el rey Enrique VIII pueden ser muy interesantes para el historiador y el arqueólogo pero no se les debe permitir usurpar nuestros pensamientos y excluir de ellos los modos y maneras modernas. Estamos en medio de la vida real, y debemos preocuparnos por los pensamientos y sentimientos de las cosas vivas. Debemos tener casas alegres, habitaciones luminosas ligeras, fáciles de limpiar y baratas de mantener (...) Nuestra referencia al pasado debe ser sólo para entender las posibilidades y limitaciones de los materiales que proponemos para su uso*".[51]

Esta forma de pensar, llevó a Voysey a consagrar todos sus esfuerzos al estudio y desarrollo de la vivienda, refinando y actualizando los conceptos que ya enunciara de manera visionaria en sus primeros proyectos. *Walnut Tree Farm* (1891), supuso el primer ensayo con el nuevo modelo de grandes casas de campo enfocadas a las clases

[49] VOYSEY, C F A.: *Individuality*. Londres: Chapman & Han, 1915. p 111. citado en DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Londres: Phaidon, 1997. . Op. Cit., p 92
[50] HITCHMOUGH, Wendy: *CFA Voysey.* Op. Cit., p.22
[51] VOYSEY, CFA:: "The English Home", *The British Architec*, vol. 75, 1911, pp. 56-65. p.65







58., 59. y 60. C.F.A. Voysey. Broadleys. Vistas desde el lago Windermere, Cumbria. (1898)

medias. A partir de esta obra, casi todos los proyectos que salieron de su estudio supusieron un avance en el desarrollo de los fundamentos de la vivienda moderna, llamando la atención de los medios especializados, tanto de las revistas inglesas, *The Studio y Country Life* como de sus homólogas americanas, *The American Architect* y *Building News*.

Su fama internacional comenzó a partir de la publicación en 1897 del primer artículo europeo en la revista alemana *Dekorative Kunst* dedicado al proyecto de *Perrycroft* (1893), una casa de retiro para J. W Wilson, situada en un terreno en pendiente en las colinas de *Malvern Hills*, cerca de Herefordshire. Esta vivienda retomará el purismo del proyecto de cottage ideal que realizo para él y su mujer en 1885 , después de una breve etapa de coqueteo con la estética *Old English* heredada de Devey y de algunas superposiciones un tanto forzadas, recuerdo de su admiración por Norman Shaw. En *Perrycroft*, Voysey tiene la oportunidad de trabajar con un presupuesto mucho más elevado que en sus anteriores encargos, pero de manera irónica, concebirá uno de sus proyectos más austeros. Al consabido repertorio de elementos que definen su estilo (enfoscado blanco, contrafuertes inclinados, cuerpo superior desplazado y grandes cubiertas horizontales con alero continuo) se sumará el contrapunto vertical de los grandes volúmenes formados por las chimeneas blancas y la torre mirador sobre la entrada de servicio. Podríamos afirmar que este fue el proyecto de Voysey que menos tuvo en consideración las circunstancias topográficas y ambientales del lugar, al colocar el edificio sobre una terraza artificial, en la parte más alta de la ladera, enfrentando el blanco y resplandeciente alzado sur contra el profundo verdor de las *Malvern Hills*. Si en otros proyectos trató de contextualizar y relacionarse con las características del entorno, en *Perrycroft* se mostró por completo ajeno a los materiales y colores de la zona. Se evidencia así la intensificación consciente de la la abstracción inherente a su arquitectura, y al mismo tiempo, un alejamiento de los criterios naturalistas y pintorescos implícitos en la tradición arquitectónica inglesa de los siglos XVIII y XIX. No será hasta 1898, año en que se termine de construir *Broadleys*, su más famosa realización, cuando Voysey por fin consiga evidenciar la madurez necesaria para combinar esas dos tendencias, compatibilizando la progresiva simplificación geométrica y formal de sus edificios con los requerimientos del entorno natural.

Diseñada como casa de vacaciones para Currer Briggs, un rico propietario de minas de carbón en Yorkshire, la vivienda se sitúa frente al lago Windermere en Cumbria. Así como *Perrycroft* se muestra indiferente al lugar, *Broadleys* depende intrínsecamente de los condicionantes topográficos para su definición planimétrica. El edificio en forma de L se sitúa en la parte más alta de la parcela, generando un patio de recepción entre las dos alas que conforman la planta y la pronunciada curva del camino de acceso. El porche de entrada a la vivienda se sitúa al final del extenso brazo de servicio, encajado entre éste y el volumen de la escalera principal, que al igual que el resto de elementos de circulación del edificio se iluminan a través del patio de recepciones, consiguiendo de esta manera que las habitaciones más importantes de la casa estén orientadas hacia el sur y el oeste donde se encuentran además las mejores vistas. Este planteamiento evidencia que para Voysey es más importante la relación del edificio con el soleamiento que con las vistas: "*...nadie en su sano juicio se sentaría durante horas en su casa, mirando la vista que tiene todos los días, no importa lo bonito que sea (...) Una vista se puede disfrutar al aire libre; pero todo esto es secundario*











65. y 66. C.F.A. Voysey. Broadleys. Vistas del ala de dormitorios



61., 62., 63. y 64. C.F.A. Voysey. Broadleys. Alzados a patios.

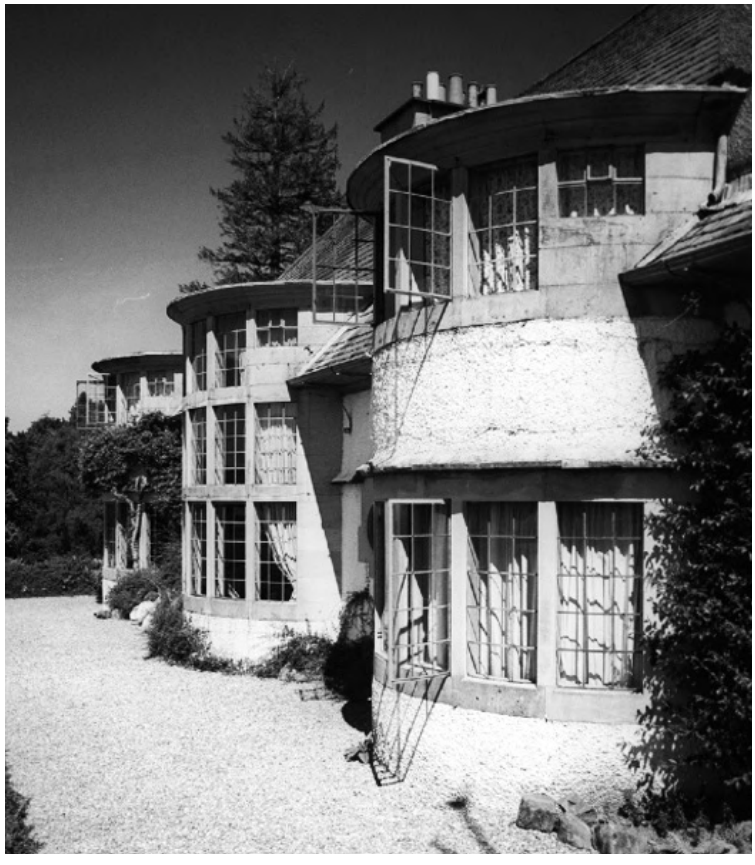
comparado con el valor de la luz del sol".[52] El alzado principal, orientado hacia poniente, está caracterizado por tres grandes miradores hacia el lago de forma cilíndrica en los que se sitúan los usos principales como el comedor, la sala de dibujo y, en el cuerpo central, la sala principal desarrollada en doble altura. Hacia esta sala se vuelca el corredor de los dormitorios superiores, desde el que se puede contemplar una espectacular vista del lago a través de la cristalera de tres cuerpos que cierra la galería del salón.

Huyendo de la abstracción formal tan evidente en *Perrycroft*, Voysey utilizará los materiales, colores y texturas existentes en las inmediaciones de la casa para integrar el edificio dentro de su soberbio entorno natural. Las grandes cubiertas son revestidas con lajas de pizarra de Westmoleland en tonos ocres, al igual que los muros de contención que delimitan las terrazas sobre las que se apoya parte del edificio. Pero donde más evidente se muestra el recuperado esmero en la elección de los materiales será en la ejecución de las tres galerías cilíndricas, construidas en piedra color siena, en tonos muy parecidos a los de la vegetación que rodea el edificio. Esta piedra también es utilizada puntualmente en algunos elementos importantes como en los dinteles de las puertas y en los cercos de las ventanas de las habitaciones principales. La conjunción de todos los materiales sus texturas y colores, junto con la vegetación que rodea el enclave, conseguirán que el edifico contextualice con el entorno de manera natural , reproduciendo la apacible atmósfera pastoril de los anónimos edificios agrícolas ingleses: "*El patio de entrada desde la carretera fue diseñado para dar una impresión de relajada, aunque netamente artística, domesticidad rural. Broadleys personificaba el espíritu ideal romántico de la década de 1890 y principios de 1900 de un retorno a la vida rural simple en un entorno idílico y todos sus valores saludables, aunque fuera más un ideal que un renacimiento literal* ".[53]

Si *Broadleys* fue un extraordinario ejemplo de interacción entre arquitectura y paisaje, la casa *Moorcrag*, construida al mismo tiempo y también a orillas del lago Windermere, añade a las cualidades paisajísticas un depurado desarrollo de la arquitectura en los interiores. Mientras que *Broadleys* fue diseñada con el objetivo de ser exhibida en fiestas y recepciones, *Moorcrag* reflejará la austeridad y el deseo de privacidad de sus propietarios. Entre junio de 1898 y Julio de 1899, el proyecto pasó por varias fases adaptándose a las sugerencias de los clientes, algo muy poco habitual, conocida la difícil personalidad de Voysey. De un esquema inicial en L, con las zonas nobles en un ala y las de servicio en otra, se pasó en la segunda propuesta a incluir todo el programa en un único rectángulo delimitador, mediante el giro de 90º del ala de servicio, sin variar apenas el esquema de funcionamiento inicial. Será después de una visita a la parcela, cuando Voysey decida abandonar el modelo de planta en L desarrollado en *Broadleys*, por otro más compacto, donde el vestíbulo se coloca en el centro generando habitaciones a ambos lados de la planta. Probablemente este cambio de estrategia fuera el resultado de modificar la situación del edificio con respecto a la compleja topografía de la parcela. En la propuesta final el alargado rectángulo se dispone perpendicular a la pendiente, adaptando la sección longitudinal del edificio a la inclinación de la parcela. Voysey, retomará claramente en este proyecto, el principio de adecuación del edificio al lugar, asentado en la cultura arquitectónica inglesa desde

[52] HITCHMOUGH, Wendy: *CFA Voysey.* Op. Cit., p.95
[53] *Ibid.* p.96





71., y 72. C.F.A. Voysey. Broadleys. Vista de los miradores cilíndricos al lago Windermere









67. hasta 70. C.F.A. Voysey. Broadleys. Interiores

el pintoresquismo, y como apunta en un artículo para *The Studio*: "*un buen lugar ayuda a crear una bella casa si el arquitecto tienen cuidado de no competir con el entorno, sometiéndose a si mismo a la arquitectura de la naturaleza*".[54]

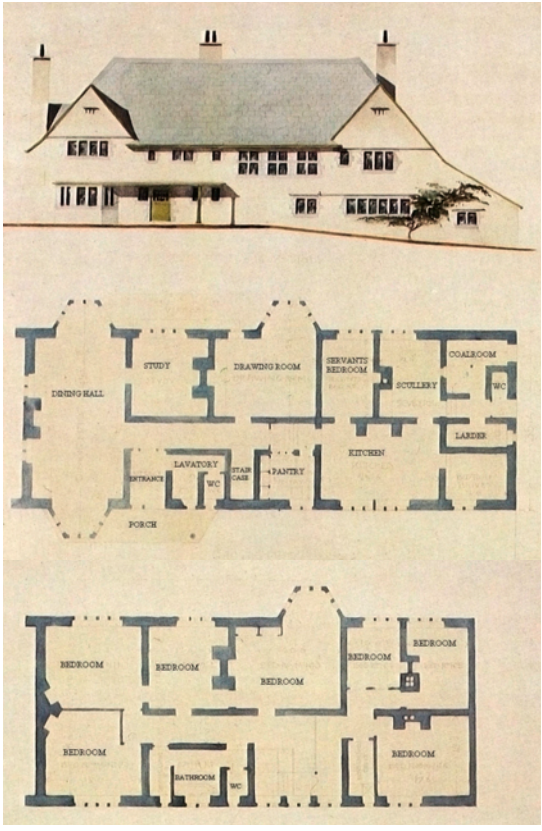
La marcada axialidad este-oeste de la solución final será enfatizada por la empinada cubierta que desciende en paralelo a la pendiente, casi llegando a tocar el suelo en su extremo oeste. Esta solución posibilita que en el punto más bajo del edificio se pueda acceder a las zonas de servicio y desde la parte superior a las zonas nobles de la casa evitando interferencias en el funcionamiento diario. La ladera ascendente condiciona el diseño de los alzados, los cuales son tratados de diferente manera en función del nivel de privacidad requerido. Mientras el alzado norte es el representativo, presidido por el gran ventanal desde el que se ilumina la escalera, el alzado sur, en cambio, es el más doméstico de la casa, reflejando la adaptación del edificio a la pendiente mediante un sistema de terrazas, donde las diferentes piezas se establecen a diferentes niveles. Hacia este lado se volcará el salón, el comedor y la sala de dibujo, protegiéndose por un porche, continuación de la gran cubierta inclinada, que genera una escala más acogedora frente a la gran volumetría del conjunto. Como en *Broadleys*, los cambios de nivel están resueltos con muros de contención de piedra de las mismas tonalidades ocres y verdosas que la pizarra de la cubierta y los recercados de las ventanas. De nuevo, la expresividad exterior de la casa se reduce al blanco y grueso revoco, a la piedra de Buttermere, traída de una cantera situada a escaso 30 kilómetros, y a los remates metálicos pintados de color verde en las transiciones entre las cubiertas y los paramentos verticales.

Voysey utilizó estos materiales en muchas de las casas distribuidas por todo el país, pero con seguridad conocía las granjas y las antiguas casas de campo del Distrito de los Lagos en Cumbria, construidas en el siglo XVII de acuerdo a la tradición constructiva local basada en los muros de piedra natural vista al exterior o los encalados blancos y las cubiertas de pizarra. Habitualmente estos edificios vernáculos comprendían un par de habitaciones de buen tamaño en el interior, con acabados sencillos como el encalado o el panelado en las paredes, los techos lisos y bajos y los suelos de pizarra. En los interiores de *Moorcrag*, Voysey recupera esta austeridad rural con ciertos tintes del ascetismo, limitando al máximo la ya de por si escasa paleta de materiales y soluciones con las que trabaja. La decoración se reduce a un panelado de roble sin tratar hasta una altura un poco inferior a la de las puertas, rematado superiormente por un listón plano también de roble de unos diez centímetros de ancho, con el que se enmarcan también las ventanas y los miradores. En el salón esta línea de imposta delimita el ámbito de la chimenea, cuyos laterales remetidos se alicatan con azulejos vidriados de color verde para acentuar la sensación de espacio privado. Por encima de este listón simplemente se remata el muro con un enlucido blanco hasta el techo. La cocina mantiene la imposta superior de madera de pino escocés, y la parte inferior se alicata con azulejos cuadrados blancos. Los suelos de las zonas de trabajo se terminan con pizarra, mientras que en el resto de la casa se utiliza con una tarima de madera de roble, con el mismo acabado natural que el de los panelados.

[54] TOWNSEND, Horace: "Notes on Country and suburban houses designed by CFA Voysey", *The Studio*, vol. XVI, 1899, pp. 157-164. p.160



73. C.F.A. Voysey. Moorcrag. Alzado principal.







74. y 75. C.F.A. Voysey. Moorcrag. Alzado lateral adaptado a la pendiente mediante terrazas.

76. C.F.A. Voysey. Moorcrag. Plantas y alzado versión definitiva. (1899)



77. y 78. C.F.A. Voysey. Moorcrag. Alzado inferior acceso servicio y automóviles.



Una de las características más llamativas de los espacios diseñados por Voysey era la poca altura que daba a las habitaciones debido tanto a razones prácticas, (se necesitaba menos carbón para calentarlas), como a otras de orden estético: "*las habitaciones bajas siempre parecen más cómodas y aportan al espacio un aspecto unificado y compacto que hacen que parezca grande a nivel de suelo y, en general, reducen a la mitad los trabajos de decoración, especialmente el tratamiento de las paredes y los techos*".[55] Voysey integraba el mobiliario en la decoración de las casas que proyectaba, pero sin diseñar muebles específicos para cada una de ellas, utilizando un diseño básico común que modificaba en cada obra para dejarlo acorde al resto de acabados. Este proceso de estandarización, será empleado también en pequeños utensilios prácticos que Voysey diseña como los tiradores de las puertas, las bisagras, las lámparas de pared e incluso un modelo de ventana practicable para ventilación. La actitud positiva de Voysey hacia la repetición de los diseños era discordante con las teorías de Morris y de muchos otros vinculados al Arts&Crafts, que buscaban el objeto único en cada una de sus creaciones. Como adelanta Pevsner, Voysey no fue tanto un artesano como uno de los primeros diseñadores modernos.[56] Sus diseños de patrones para papeles pintados fueron comercializados con gran éxito en todo el mundo (antes incluso que sus primeras obras fueran publicadas), e influyeron de manera notable en el estilo Art *Nouveau*. Van de Velde, en una conversación con Pevsner sobre la revolución que los dibujos de papeles de Voysey supuso para sus propios diseños, comentó: "*fue como si la primavera hubiera llegado de repente*".[57] Curiosamente, en muy pocas ocasiones Voysey empleó el papel pintado en sus interiores, prefiriendo los panelados en madera de roble natural o pintados. Su argumento era que en los espacios en que los muebles y los elementos decorativos eran sencillos y estaban bien diseñados no tenía sentido decorar las paredes con papel pintado, mientras que "*como la mayoría de los muebles modernos eran malos y vulgares, los papeles pintados de muchos colores ayudaban a ocultar su fealdad*".[58]

Para conseguir el efecto de simplicidad que él deseaba, debía detallar todos los acabados en dibujos antes de comenzar la obra para así evitar la *inconsciente decoración* que era tan habitual entre de los constructores de aquella época.[59] Voysey renunciará a todas las formas de ornamento *" logrando los mismos efectos a través de la proporción y del más simple de los colores (..Sus habitaciones tienen un agradables aire de sosiego por su forma y su color blanco. La atmósfera subyacente es la de una de delicada, casi tímida modestia, que retrocede con horror ante los repentinos vuelos de la fantasía*"[60]. El carácter pragmático de los diseños de Voysey atrajo a nuevos clientes con una visión progresista y avanzada de la arquitectura, pero también a personajes de la comunidad cuáquera inglesa, que encontraron en su sencillez y honestidad el reflejo de muchos de los principios religiosos y morales incluidos en su doctrina.[61]

---

55 MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p.42

56 PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius.* Buenos Aires: Infinito, 1977. p.109 (1ª ed.) PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius.* London: Faber & Faber, 1936

57 *Ibid.* p.105

58 The Studio:: "An interview with Mr. CFA Voysey, Architect and Designer", *The Studio*, vol. 1, 1893, pp. 231-237. p.233

59 DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit., p.94

60 MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p.42

61 BRANDON JONES, John: *C.F.A. Voysey: Architect and designer, 1857-1941.* Londres: Lund Humphries Publishers Ltd, 1978. p.10





79. y 80. Reconstrucción de interiores *Shakers*





81. y 82. Mobiliario *Shaker* (Siglo XIX)





83. y 84. Sillas diseñadas por Voysey







85., 86. y 87. Voysey. Interiores de Moorcrag.

Los cuáqueros defendían la justicia, la vida sencilla, la honradez estricta y el pacifismo, compartiendo con los Arts&Crafts el rechazo a los avances de la sociedad industrial. Algunos de sus ideales sociales ya estaban presentes en las comunidades inglesas del siglo XVII y en las que posteriormente se desarrollaron en Estados Unidos, tras su escisión de la rama principal, cuando pasaron a denominarse *Shakers*.[62] En aquellas comunidades "*el trabajo era visto como un sacramento (sentimiento compartido por Ruskin) llevándose a cabo por la comunidad en su conjunto. Se realizaba indistintamente por hombres y mujeres entendiéndose de igual valor y las actividades artesanales se desarrollaban dentro de una comunidad aislada que recuerda a los gremios de artesanos de la segunda mitad del siglo XIX. Los muebles y la arquitectura Shaker eran construidos de manera simple , funcional y sin decoración excesiva, mostrando un gran parecido con desarrollos posteriores de artistas y artesanos conscientes de su sencillez. Es interesante considerar que la Revolución Industrial, ignorada en la producción de los Arts&Crafts , estaba en realidad ausente en la evolución histórica de la artesanía Shaker. Sus tradiciones preindustriales, importadas de la Inglaterra del siglo XVII, fueron en muchos casos las mismas a las que retornarían los hombres y mujeres del movimiento Arts&Crafts*".[63] La influencia del espíritu ascético de estas comunidades en el diseño de finales del siglo XIX y principios del XX, se hizo patente en los arquitectos diseñadores vinculados al Arts&Crafts, como Voysey, Ernest Gimson o los hermanos Barnsley, cuyas obras se analizarán más adelante.[64]

La referencia a la estética cuáquera en la concepción de los interiores de Voysey es más que evidente, y no sólo porque participen de una estética común, basada como hemos visto en la austeridad y la sencillez, sino porque Voysey, poseedor de profundas ideas religiosas, también concebía el interior de la casa como un espacio sagrado. Voysey utilizará el concepto de *conveniencia en el diseño* (*fitness*), que había sido planteado por Loudon y Pugin, para enunciar los principios constructivos y estructurales que había de tener un edificio, completando las razones meramente funcionales con nuevas cualidades de indudable contenido espiritual. Aunque Voysey controlaba los aspectos tecnológicos de sus viviendas, rechazaba el concepto de la casa como una máquina de habitar, sustituyéndolo por el de "hogar", término en el que se concentrarían tanto significados de orden subjetivo, relacionados con los estados anímicos y las emociones individuales como conceptos de índole más universal, vinculados a las nociones de refugio, descanso y seguridad.

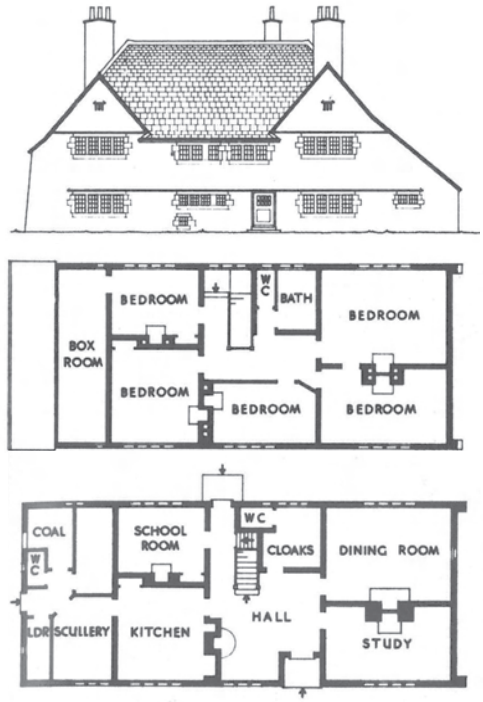
Voysey diseñó casas para ser vividas dentro de las necesidades más básicas del hombre, tanto materiales como espirituales: "*Hay ciertas cualidades que pueden considerarse como esenciales para todas las clases de viviendas (...) reposo, alegría, sencillez, amplitud, calidez, tranquilidad durante la tormenta, economía de mantenimiento,*

---

[62] La *Sociedad Religiosa de los Amigos*, conocida como los cuáqueros, es una comunidad religiosa fundada en 1651, después de la Guerra Civil inglesa siendo una de las numerosas doctrinas disidentes con los dictados de la Iglesia de Inglaterra que surgieron en aquella época. Ganó numerosos seguidores a finales del siglo XVII lo que motivó una persecución por parte de los protestantes que veían en la doctrina cuáquera un desafío al orden social y político, hasta 1689 cuando fue firmada el Acta de Tolerancia. Fue en aquellos años cuando muchos cuáqueros emigraron a Estados Unidos en busca de un entorno más tolerante, fundando comunidades religiosas en Rhode Island y en Pennsylvania donde pasaron a denominarse *Shakers*.

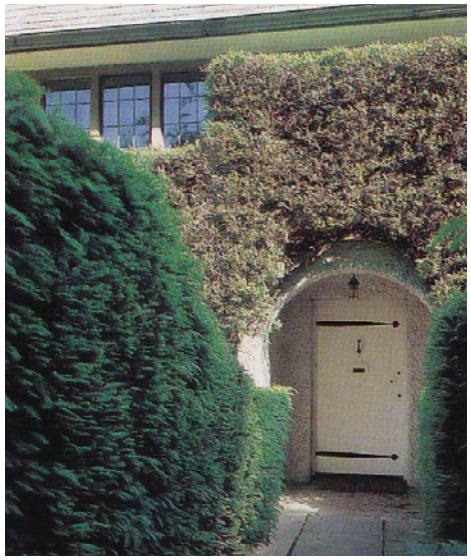
[63] ADAMS, Steven: *The Arts and Crafts movement.* London: Grange Books, 1996. p.24

[64] "*El influjo de la sencillez y la delicadeza de su ejecución de las piezas Shaker llegó hasta el diseño japonés de principios del siglo XX de la mano de George Nakashima y del diseño nórdico fruto del conocimiento directo que el arquitecto danés Kaare Klint tenía de alguna de sus piezas".* BECKSVOORT, Chris: *The Shaker Legacy: Perspectives on an Enduring Furniture Style.* Newtown : Taunton Press, 2000. p.19



88. C.F.A. Voysey. The Orchard. Plantas y alzado posterior (1899)

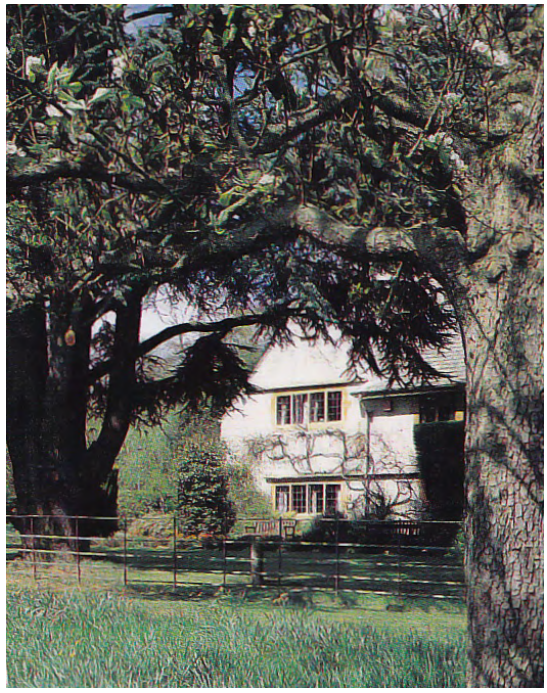




89. y 90. C.F.A. Voysey. The Orchard. Vistas del alzado a la calle y porche de entrada







91. 92. y 93. C.F.A. Voysey. The Orchard. Vistas desde el huerto.

sensación de protección, armonía con el entorno, ausencia de pasajes oscuros, constancia de la temperatura y hacer de la casa el marco perfecto para sus moradores. Ricos y pobres por igual apreciarán estas cualidades".[65]

Estas cualidades se concentraron en la casa que construyó para su familia en Chorleywood a unos cincuenta kilómetros de Londres, en lo que eran terrenos de granjas y huertas a las que debe el nombre de *The Orchard* (1899). Su diseño y construcción coincidió con *Moorcrag*, asumiendo muchos de los planteamientos de esta última, aunque la falta de medios económicos le obligó a simplificar aún más las ya de por sí ajustadas soluciones, eliminándose los miradores, las masivas chimeneas y los grandes ventanales. La planta se ajustó en un escueto rectángulo con una distribución muy simple limitándose en los alzados a trasladar exteriormente la sencillez de la distribución interior. Pero será en la concepción interior de los espacios de *The Orchard*, donde Voysey desarrolle sin restricciones sus principios estéticos y morales, basados en la pureza y sencillez de las formas, que tanta influencia tuvieron en el desarrollo posterior de la arquitectura moderna.[66]

Voysey conjugará los valores arquitectónicos fundamentados en la luz, el color y el material, con aquellas cualidades del ser humano que surgen de la experiencia arquitectónica: "*La sala debe recibir a sus huéspedes con compostura y dignidad, pero también con luminosidad y cordialidad. La calidez del color, tan rica y lujosa como desees, pero por encima de todas las cosas, sobriedad y reposo, sin salpicarlo todo con objetos como en un bazar o un museo*".[67] En su vivienda, Voysey confiere a los materiales, texturas, colores y acabados todo el poder de expresión que Webb proporcionó a los elementos constructivos exteriores. Los techos y las vigas se pintaron de blanco así como el resto de elementos de madera, salvo la celosía que protege la escalera construida en roble. Como en *Moorcrag*, una pieza de madera pintada a modo de imposta recorría todas las paredes de la vivienda, rompiendo la monotonía de los muros y marcando la transición entre el yeso blanco de la parte superior y el papel de fibra de seda en suaves tonos púrpuras con el que se cubría la parte inferior. Las chimeneas, se revistieron con estrechos azulejos vidriados de llamativo color verde, delimitadas también entre la imposta horizontal y el suelo. Las grandes piezas de pizarra de Delabote unificaban los suelos del hall y las cocinas, confiriendo al vestíbulo el carácter de zaguán exterior de acceso como el que existía en los antiguos cottages y granjas inglesas. Voysey, al igual que muchos de sus contemporáneos, transformaría el hall en la sala principal de la casa donde reunirse alrededor de la chimenea, o juntarse antes de una comida.[68] Muthesius describió la vuelta del hall, como una imitación de su homóloga medieval, la gran sala sajona. En los meses de verano cuando se ocupaban las casas de campo, era el espacio más usado, donde se podía leer, jugar, conversar y reunirse con los invitados.[69] Todas las habitaciones fueron amuebladas con diseños de Voysey en madera de roble al aceite, siendo considerados

---

[65] VOYSEY, CFA: "The English Home". Op. Cit., p.60

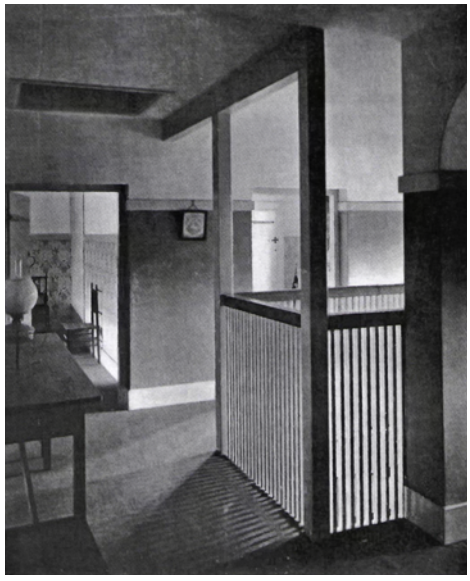
[66] "*De particular importancia para el naciente Movimiento Moderno, fue la manifestación de este nuevo espíritu en el mobiliario. El hall de entrada de la propia casa de Voysey, The Orchard, Chorley Wood, Hertfordshire, de 1900, puede servir como ejemplo de su ligereza: la carpintería pintada de blanco, un azul puro e intenso para las tejas, contrastes violentos entre verticales y horizontales, especialmente en las celosías de la caja de escaleras y mobiliario de formas directas y audaces*". PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius.* Op. Cit., p.109

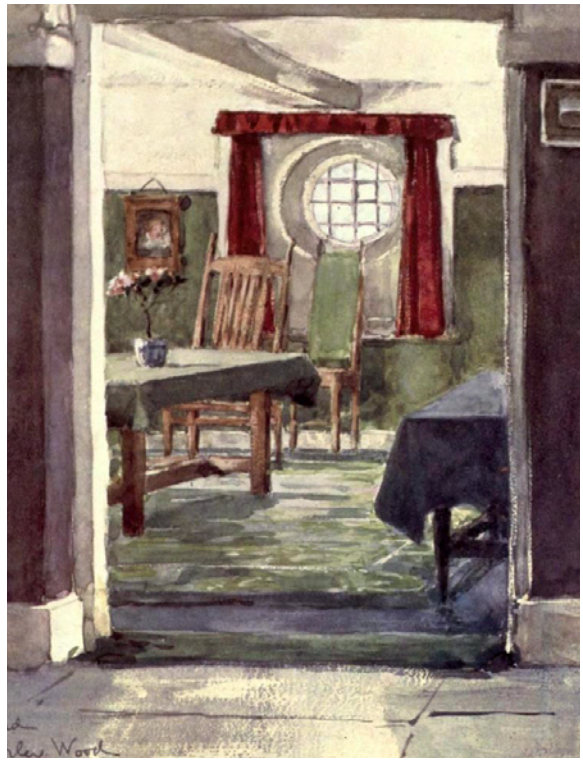
[67] VOYSEY, CFA:: "Remarks on domestic entrance halls", *The Studio*, vol. 22, 1901b, pp. 242-245. p. 244

[68] HITCHMOUGH, Wendy: *The Homestead.* London: Phaidon Press, 1994. p.15

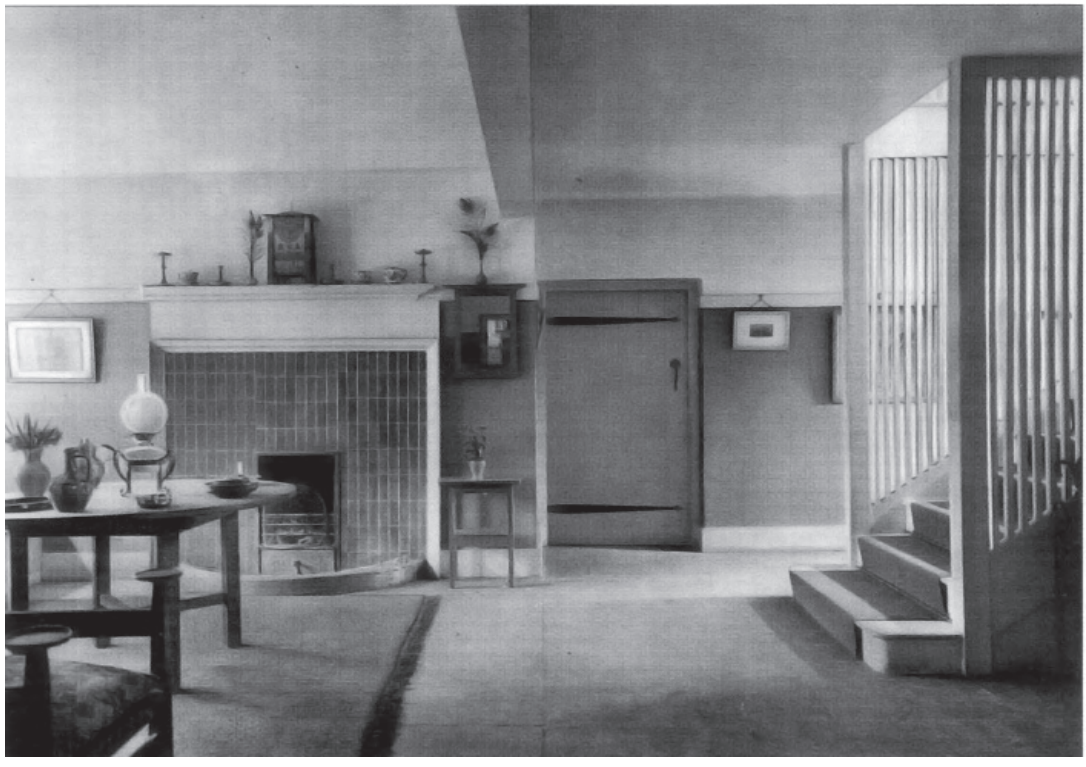
[69] MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p.90







94 y 95. C.F.A. Voysey. The Orchard. Vistas del comedor.



96 y 97. C.F.A. Voysey. The Orchard. Vistas del *hall* planta baja y vestíbulo zona noche.

excepcionales para la época por su simplicidad, proporción, renuncia al adorno inútil así como por sus originales y sencillas líneas muy apropiadas para el estilo de vida del cottage moderno.[70]

En 1901, Voysey publicará un breve artículo sobre *The Orchard* en el que, a modo de introducción, nos presenta el entorno natural en que se sitúa su casa: " *En el lado soleado un viejo cerezo de cincuenta y nueve pies de diámetro, proyecta una sombra fresca sobre el césped, pero no está lo suficientemente cerca para oscurecer las ventanas de la casa (...) La parcela está rodeada en tres lados por altos setos, intercalados con acebos. El suelo es de grava, y las prímulas, ranúnculos, violetas, orquídeas y madreselvas crecen silvestres cada estación (...) Ruiseñores, alondras, jilgueros, zorzales, mirlos, palomas torcaces, e incluso zorros, se dignan a hacer compañía a la pequeña casa blanca* ".[71] Según comentó Nikolaus Pevsner en el panegírico que escribió sobre Voysey a su muerte en 1941, entre las fotos de *The Orchard* que el arquitecto inglés envió a *Architectural Review* para su publicación, nunca hubo ninguna de los interiores de la casa. No le agradaba mostrar la sagrada intimidad de su hogar. Únicamente apreciaba las fotos en que la casa aparecía detrás del gran cerezo, en escorzos en los que era prácticamente irreconocible, fundiéndose con el paisaje. Incluso el austero tratamiento de las fachadas, sin miradores ni verandas, tratadas como las de alguna granja cercana, indica hasta que punto Voysey valoraba la calma y la armonía con el entorno de los anónimos edificios rurales. Pevsner comentó al respecto que "*cuando comenzaron a encomendarle casas en el campo, la estima de Voysey por las tradiciones inglesas se fortaleció decisivamente. Un hombre con tan intenso sentimiento por la naturaleza, como lo prueban sus proyectos, no pudo sino pensar sus casas en armonía con la campiña que los rodeaba, utilizando formas más afines con las de antiguas quintas y casas solariegas inglesas, que con aquellas casas que construyera en Londres".*[72]

Será en el periodo que media entre 1896 y 1906, considerado por los estudiosos de Voysey como su fase más brillante y madura,[73] cuando desarrolle de manera evidente las conexiones entre sus planteamientos arquitectónicos y la arquitectura vernácula inglesa. Si analizamos las obras que siguieron a *The Orchard* (1899) entenderemos que la simplificación de las formas, materiales y soluciones constructivas, iniciada en *Broadleys*, creció gradualmente en busca de una aproximación estética y moral con las arquitecturas anónimas de los edificios de la campiña inglesa, ya fueran antiguas casas de campo, cottages, granjas, graneros, almacenes o establos.

En la casa *Vodin* (Pyrford Common, 1902) la gran cubierta de pizarra a cuatro aguas, más grande en alzado que la de los propios muros blancos, genera una imagen de cobijo y pesadez como la de los antiguos graneros. Del mismo modo, en *The Pastures* (North Luffenham, 1901) la planta cerrada alrededor de un patio con un gran

---

70 HITCHMOUGH, Wendy: *CFA Voysey.* Op. Cit., p. 129

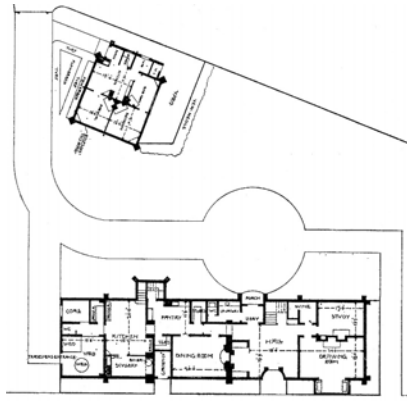
71 VOYSEY, CFA:: "The Orchard", *Architectural review*, vol. 10, 1901a, pp. 33-38. p.33

72 "*Es típico de las ideas de Voysey que una casa de campo debía parecer tal. No obstante elementos notablemente modernos, como el firme aventanamiento horizontal y los macizos bloques de las salidas de las chimeneas, no es, en ningún momento, abiertamente antitradicional y rima perfectamente con el paisaje natural que la rodea y con el carácter arquitectónico de la campiña".* PEVSNER, Nikolaus; SUAREZ, Odilia E.; GREGORES, Imma: *Pioneros del diseño moderno:de William Morris a Walter Gropius.* p.111

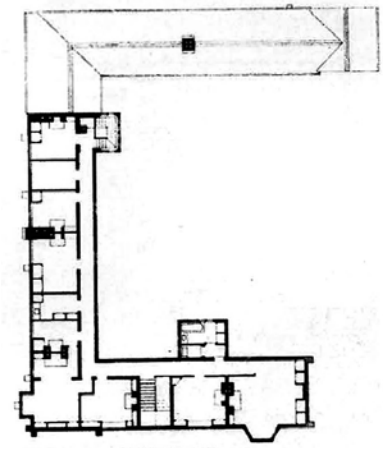
73 DURANT, Stuart: *CFA Voysey.* London: Academy, 1992. p.19

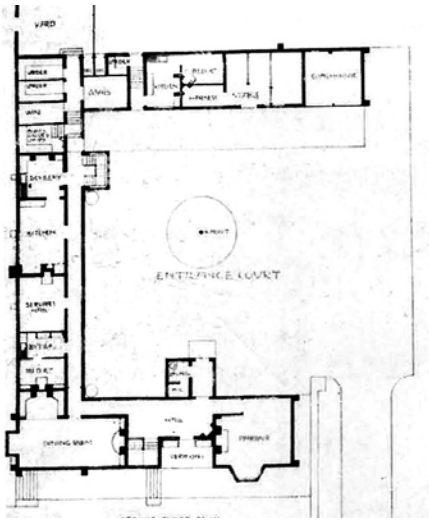






98. 99. y 100. C.F.A. Voysey. Vodin House. (1902)





101. y 102. C.F.A. Voysey. The Pastures. North Luffenham. Plantas (1901)







103., 104. y 105. C.F.A. Voysey. The Pastures. Vistas del patio de trabajo interior

nogal en el centro, sigue la escala y la formalización de las explotaciones agrícolas tradicionales. Dos de las alas se dedican a la vivienda y se desarrollan en dos plantas, con una división clara entre zonas de servicio y zonas privadas, y el tercer ala, de una sola altura, sirve para situar los establos y los almacenes. "*The Pastures nos hace recordar el pasaje de News from Nowhere, 1890, en el que William Morris soñaba con los edificios de los siglos venideros:" hermosos y generosamente sólidos como las casas de los labradores*".[74]

El vocabulario vernáculo y la simplicidad rural son empleados por Voysey con maestría en la posada *White Horse* (Stechworth, Cambridgeshire, 1905). Con un esquema similar al de *The Pastures*, el edificio principal que acoge el *pub* y las habitaciones configura dos de los lados del patio, que será completado por otras dos piezas que alojarán los establos cerrando todo el conjunto alrededor del patio. "*En la White Horse Inn, Voysey se concentró en refinar la arquitectura rural, la cual era la más apropiada para este uso. La cubierta protectora y la planta envolvente de la posada estaban firmemente enraizadas en sus lenguaje arquitectónico*".[75]

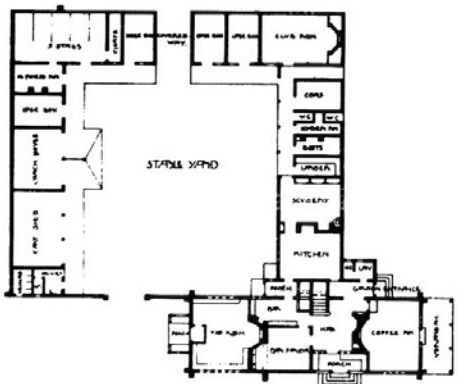
En 1905, Voysey construirá la que se considera como su última obra importante, *The Homestead*, en Frinton on Sea, Essex. En ella se detecta cierta pérdida del rigor en los esquemas de sus obras anteriores, lo que la hace más diversa y rica en matices. La planta retoma el conocido esquema en L, pero a diferencia de *Boadleys*, su configuración es más compleja, con articulaciones más naturales entre las piezas, no basadas tanto en relaciones geométricas, como en la configuración de espacios, introduciendo nuevas formas, nunca antes utilizadas, como el comedor octogonal o el vestíbulo trapezoidal. Lo mismo ocurre en los alzados, que aunque pierden la pureza compositiva y volumétrica, rescatan algunos recursos de la arquitectura rural, como la variedad de hastiales triangulares o los múltiples tipos de ventanas colocadas sin seguir un criterio apriorístico. Algunos autores plantean que en esta obra Voysey volverá a reivindicar el estilo gótico como una vigorosa respuesta a la creciente popularidad de los estilos clásicos.[76] Y a decir verdad, la compleja planta de *The Homstead*, indefectiblemente nos recuerda a *La Grange*, la segunda de las viviendas construidas por Pugin, con sus anomalías pintorescas, mientras que la complejidad de encuentros entre cubiertas y chimeneas , generando todo tipo de hastiales triangulares, podría perfectamente ser coetánea de *Kelmscott Mannor*, la villa del siglo XVI donde Morris pasaba sus periodos estivales.

A partir de 1906 la práctica profesional de Voysey comenzó a decaer como resultado de erigirse en el "*último cruzado de la tradición gótica británica",*[77] perdiendo sus ideas la claridad de miras que había tenido hasta ese momento, e implicándose de manera activa en el revival del estilo Gótico y Tudor como si creyera ser "*el último discípulo de Pugin y Ruskin"*.[78]

---

[74] *Ibid.* p. 83
[75] HITCHMOUGH, Wendy: *CFA Voysey.* Op. Cit., p.184
[76] "*En 1909, Voysey proyectará una casa patio de piedra en Coombe Down, cerca de Bath, en la que casi todos los detalles están tomados del gótico*". DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit., p.97
[77] HITCHMOUGH, Wendy: *The Homestead.* Op. Cit., p.23
[78] DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit.,p.97







106., 107. y 108. C.F.A. Voysey. White Horse. Stechworth. (1905)



109., 110., 111. y 112. C.F.A. Voysey. The Homstead, Frinton on Sea, (1905)







En el corto periodo de tiempo que transcurre entre la vuelta a los planteamientos clasicistas en Inglaterra fechado alrededor de 1905 y el comienzo de la Primera guerra Mundial en 1914, se produce en Inglaterra una inversión en los principios estéticos que dejará aislados a muchos de los arquitectos que desarrollaban su arquitectura de acuerdo a los principios del Arts&Crafts.[79] Estos serán confinados dentro del ambiguo término *Free Style,*[80] creado en aquel periodo de retorno al eclecticismo estilístico, para denominar a un conjunto de expresiones arquitectónicas individuales, difíciles de definir por si mismas. Los planteamientos de Voysey que habían estado en el origen de la corriente evolutiva principal que daría lugar al Movimiento Moderno, quedaron reducidos, en palabras del crítico inglés Reyner Banham, a "*la mera expresión vernácula provinciana, en competencia con una versión provinciana del clasicismo tipo Beaux Arts, lo que constituyó un singular ejemplo de cobardía y energía creadora (...) fue el caso de Voysey cuya arquitectura doméstica es la prueba última de la importancia y el valor del Estilo Libre. Aunque a través de Muthesius ejerció influencia crítica sobre el desarrollo del Movimiento Moderno (...) es cosa sabida que la intención de Voysey sólo era mejorar y continuar la tradición de los cottages vernáculos del sur de Inglaterra. No tenía idea alguna de la importancia de su obra (parece haber adolecido de la modestia casi patológica de algunos intelectuales ingleses de provincia) y rechazaba con ira cualquier intento de vincular su nombre con el Movimiento Moderno*".[81]

La irrupción de la primera Guerra mundial, acabó definitivamente con la carrera arquitectónica de Voysey, quien terminaría dedicándose por completo al diseño de mobiliario y a los patrones de papeles pintados. Uno de esos dibujos, vendido en 1929 a *Alexander Morton & Co* simboliza de manera alegórica los principios de sencillez, sinceridad y honestidad, así como la íntima relación con el entorno, que Voysey supo captar de las arquitecturas rurales inglesas y que trasladaría de manera magistral a sus obras.[82] Basada en la poesía infantil *This is the House that Jack Built,*[83] la acuarela de Voysey refleja el estilo de vida en el campo y la cotidianidad

---

[79] "*Ese cambio de dirección data de 1905 e involucra la terminación casi simultánea del Hotel Ritz por Mewe y Davis y del nuevo ala del Museo Británico por John Burnet y la del Central Hall, por Larichester y Richards. La concepción de los tres edificios era de tendencia clasicista, académica y francesa; a los ojos de la nueva generación de arquitectos ingleses, se puso de manifiesto " el restablecimiento de la pericia". El cambio de orientación continuó hasta 1914 y más allá. Architectural Review, apoyó en 1914 con un artículo de Richardson, el libro Architecture of Humanism de Geoffrey Scott. El libro de Scott, señala la culminación de la tendencia clasicista, el punto máximo de su generación contra la seriedad, provincianismo y empirismo victoriano. Es implícita y explícitamente hostil hacia Lethaby y probablemente llegara a ser el manual de estilo de las fases Neo Georgian y Playboy de la arquitectura inglesa "* BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina.* Barcelona: Paidós, 1985. p.62

[80] *Free Style.* Este impreciso término fue utilizado para designar a finales del siglo XIX a todas aquellas arquitecturas que habían establecido vínculos con la tradición constructiva inglesa. Desde el *Old English Revival* de Devey, pasando por la arquitectura de Webb, el *Queen Anne* de Norman Shaw, el *Domestic Revival* de Voysey, o la arquitectura de los seguidores del Arts&Crafts, todos ellos fueron incluidos en un mismo estilo con la vuelta del eclecticismo estilístico a principios del siglo XX, aunque como se ha visto no tuvieran una relación tan evidente, y sus principios fueran en ocasiones contrarios.

[81] *Ibid.* p.65

[82] "*La sencillez, la sinceridad, el reposo, la franqueza y la honestidad como cualidades morales esenciales tanto para la buena arquitectura como para los hombres buenos"* VOYSEY, CFA: "The English Home". Op. Cit., p. 62

[83] (Esta es la casa que Jack construyó) Es un cuento infantil de tipo acumulativo, que se remonta al siglo XVI, en el que sin contar la historia de la casa de Jack, muestra cómo estaba indirectamente vinculada con los animales y las personas de la granja, y la relación que existía entre ellos. "*Éste es el granjero que sembró el grano /Que alimentó el gallo que cantó muy temprano/Que despertó el cura rasurado y rapado/Que casó el hombre andrajoso y desgarrado/Que besó a la moza abandonada/Que ordeñó la vaca del cuerno arrugado/Que corneó al perro/Que molestó al gato/Que mató a la rata/Que comió la malta/Que está en la casa que Jack construyó*".



113. C.F.A. Voysey. Diseño de papel pintado con motivos naturales del cuento *This is the house that Jack built.* (1929)

de la Inglaterra rural, íntimamente ligada a la naturaleza y representada en su dibujo por multitud de arboles frutales, enredaderas y todo tipo de flores, envolviendo entre sus ramas a los personajes del cuento, el buhonero y la granjera, y a los animales que comparten con ellos la vida en la campo. La pequeña casa de la puerta roja que da título al cuento prácticamente desaparece de la composición, escondida entre árboles y animales, al igual que ocurre con la puerta de su casa, *The Orchard*, siempre oculta tras el gran cerezo.

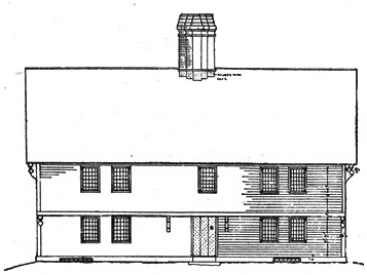
El *hall* sajón como modelo espacial
M.H.Baillie Scott

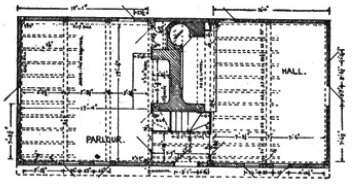
En un breve artículo publicado en 1907, M.H. Baillie Scott confesaba su admiración por la obra de Voysey, haciendo hincapié en la inefable sinceridad que se escondía tras la arquitectura del maestro inglés, derivada de "*la aplicación de ideas prácticas, sanas, y racionales relativas a la construcción del hábitat*",[84] ideas que eran capaces de articular una relación auténtica entre el interior de sus edificios y su aspecto exterior: "*El aspecto exterior de sus construcciones es hermoso porque todo está correcto en su interior. Así parecen sonreírnos amablemente, en lugar de hacerlo a través de máscaras convencionales repletas de todas las características superficiales habituales. Y esta belleza, que es "un signo externo y visible de una gracia interna y espiritual", es una belleza de la que uno nunca se cansa, y que está por encima de los cambiantes caprichos de la moda*".[85] A partir de estos enunciados Baillie Scott propone en el mencionado texto que el arquitecto moderno ha de perseguir la verdadera arquitectura, fundamentándola en la realidad de la construcción y la estructura, dejando que los aspectos formales surjan de esta relación de manera natural. Estos planteamientos, que evidencian claramente las enseñanzas de Voysey, habían sido anteriormente expuestos por Scott en numerosos artículos publicados en la revista *The Studio* y en su influyente libro *Houses and Gardens* (1906). En él se desglosa de manera pormenorizada un método práctico para la aplicación del diseño y la planificación de la que el arquitecto denomina como *la casa artística*, la cual se corresponde con aquella que *"se expresa no mediante adornos, sino a través de la esencia misma de su estructura*".[86]

Aunque en sus inicios, las escasas realizaciones que Baillie Scott desarrolló en la Isla de Man (1889-1901),[87] estuvieran influidas formalmente por el estilo *Old*

---

[84] SCOTT, M. H. Baillie: "On the Characteristics of Mr. C. F. A. Voysey's Architecture", *The Studio*, n. 42, Octubre 1907, Londres, pp. 19-24.
[85] *Ibid.* p.24
[86] SCOTT, M. H. Baillie: *Houses and gardens.* London: G. Newnes, 1906. p.5
[87] M.H. Baillie Scott nació en Kent en el seno de una rica familia de terratenientes escoceses. Aunque se graduó en la *Royal Agricultural College* de Cirencester, pronto se daría cuenta de que la gestión de las granjas de su padre no era su vocación real, dirigiéndose a Bath, donde entre 1886 y 1889 trabajó como ayudante del arquitecto de la ciudad. En 1889 viajará de luna de miel a la Isla de Man, estableciéndose allí los siguientes doce años, construyendo su propia casa, la *Red House*, con claras referencias a la arquitectura de Shaw. Scott solamente diseñó doce edificios en la Isla, pero gracias a sus numerosas publicaciones en *The Studio* recibiría numerosos encargos internacionales, desde Polonia a Perú o Nueva Zelanda . En 1901 recibió el primer premio en el concurso que la revista *Zeitschrift für lnnendekoration* había organizado para diseñar una *casa para un amante del arte* en la colonia para artistas de Darmstadt. Sobre las obras de Baillie Scott, ver KORNWOLF, James: *M.H. Baillie Scott and the arts and crafts movement; pioneers of modern design.* Baltimore: Johns Hopkins Press, 1972. , MACDONALD-SMITH, Ian: *Arts and crafts master: the houses and gardens of M.H. Baillie Scott.* New York: Rizzoli, 2010. , DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* pp.174-179

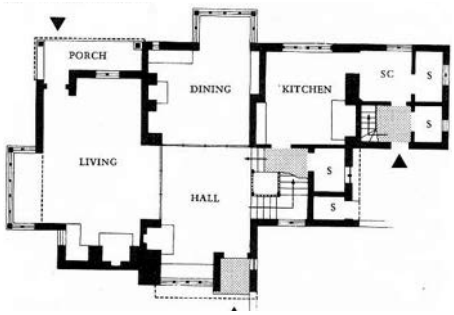






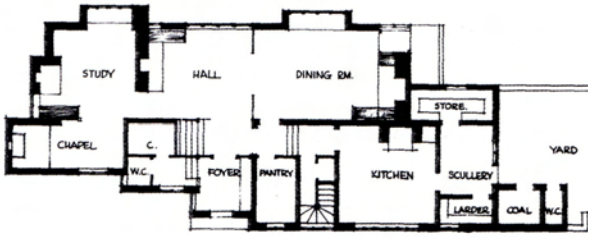


114., 115. y 116. Parson Capen House. Topsfield. Massachusets. (1683)





117. y 118. M.H. Baillie Scott. Red House. Douglas, Isla de Man (1893)





119. y 120. M.H. Baillie Scott. White Lodge. Oxfordshire (1899)

English de R. Norman Shaw y Ernest George, será a partir de la construcción de la *White Lodge*, una casa de campo diseñada en 1899 para el capellán del convento de *St Mary* en Oxfordshire, cuando Scott abandone la sofisticación de las fachadas con entramado de madera y los juegos de revestimientos cerámicos y adopte la simple austeridad material de los edificios de Voysey. La masividad de los muros recubiertos de grueso revoco blanco, únicamente alterados por alargados huecos que se enmarcan entre robustos dinteles y esbeltos maineles de piedra, junto a las pronunciadas cubiertas de pizarra proyectando sus afilados aleros sobre la fachada, configuran un lenguaje de nítidos volúmenes y marcadas líneas horizontales, que, tal y como indica el historiador James Kornwolf, especialista en la obra de Scott, situará la *White Lodge* como "*la primera casa verdaderamente moderna, la cual sin duda influiría en Mackintosh, Wright y otros arquitectos europeos, entre ellos Adolf Loos*".[88] Quizás esta afirmación puede parecer exagerada si únicamente se valoran los aspectos formales de una obra que debe gran parte de sus recursos estilísticos a dos de los grandes proyectos de Voysey: *Broadleys* y *Moorcrag* (1898). Pero como numerosos estudios han puesto de relieve, lo que realmente supuso un avance hacia la modernidad de las propuestas de Baillie Scott respecto a las del resto de arquitectos vinculados al Arts&Crafts, fue su transgresora concepción del *hall* como centro vital de la casa, para lo cual tuvo que perder su condición de lugar de paso o de recepción y recuperar su antigua función de estancia, como sucediera en el *Great Hall* sajón durante los siglos XIV y XV. [89]

La innovación en el diseño y la organización del espacio doméstico se hará evidente en la *Red House*, casa que Baillie Scott construyó para él y su mujer en Douglas, Isla de Man (1893), donde logró unificar los tres espacios principales de la vivienda inglesa, (*drawing room*, *dining room* y *hall)*, en una gran pieza irregular que al mismo tiempo posibilitaba la independencia de las estancias mediante biombos deslizantes, dejando los muros que delimitaban las chimeneas como únicos elementos definitorios del espacio interior. De manera similar, pocos años antes, Frank Lloyd Wright, en su vivienda estudio en *Oak Park* (1889), había conseguido configurar la articulación del salón, el estudio y el comedor con la pieza de chimeneas siguiendo el ejemplo de las primeras casas de los colonos americanos, como se puede observar en la *Parson Capen House,* en Topsfield (Massachusets, 1683): *"En esta primera obra de Wright (...) el núcleo central de la casa sigue la tradición americana del siglo XVII (...): un sistema de chimeneas que forman por sí mismas la división del espacio, generando un ámbito unitario, es decir, el Open Planning llevado a sus últimas consecuencias".*[90]

---

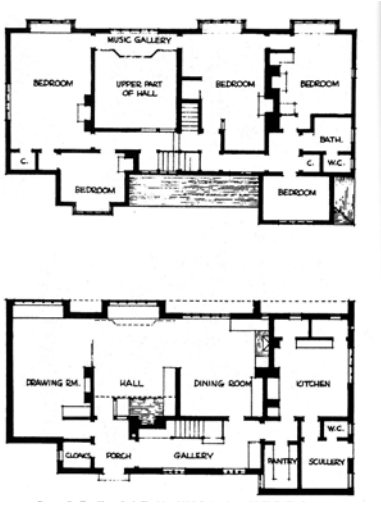
[88] KORNWOLF, James: *M.H. Baillie Scott and the arts and crafts movement; pioneers of modern design.* Op. Cit., p.193

[89] El arquitecto Yago Bonet Correa, en su libro *La arquitectura del humo,* desarrolla un análisis histórico en torno a la evolución seguida por el espacio de la chimenea desde las primeras chozas hasta nuestros días. Según este análisis, los arquitectos románticos ingleses retomarían la idea del *hall* sajón a doble altura y con altillo, de los siglos XIV y XV, para adecuarla al salón de visitas burgués: una pieza representativa denominada *showpiece*. A diferencia del modelo medieval, el fuego dejó de situarse en el centro y se desplazó hacia uno de los lados, adosándose a una de las paredes. No será hasta finales del siglo XIX cuando se descubran las posibilidades espaciales de este importante elemento: "*Aunque Shaw es uno de los grandes promotores del retorno del hall sajón, lo restaura formalmente más que lo instaura como espacio vital, y ello es debido además de a factores sociales, a otros más complejos como la propia inserción de este espacio en el conjunto, y la concepción del espacio como una escenografía más que como una habitación de estancia. Serán los arquitectos de la nueva generación Voysey, B. Scott los que dotarán al hall ceremonial de su contenido de utilidad como cuarto de estar o de vivir , algo que ya estaba implícito en el hall sajón*". BONET CORREA, Yago: *La arquitectura del humo.* Sada, A Coruña: Ediciós Do Castro, 1994. p.166 . Ver también DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* pp. 174-179

[90] BONET CORREA, Yago: *La arquitectura del humo.* Op. cit., p.170









121. y 122. M.H. Baillie Scott. Bexton Croft. Knutsford (1896)



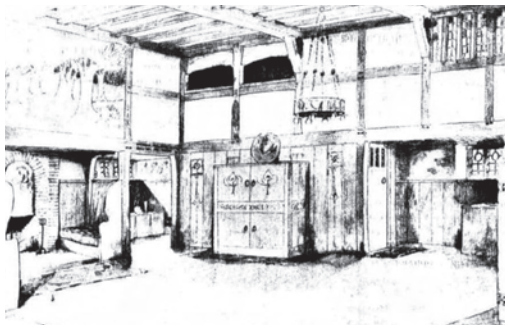


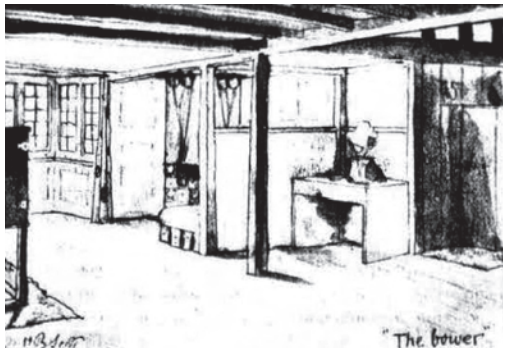
123.,124.,125. y 126. M.H. Baillie Scott. Blackwell House. Bowness. (1899)

La reflexión en torno a la fluidez del espacio estancial, evolucionará notablemente en la obra de Baillie Scott, permitiéndole relacionar las distintas salas entre sí, y al mismo tiempo, al introducir la doble altura del *hall*, integrar en el nuevo corazón de la vivienda, determinados espacios de la planta superior. En su artículo sobre la vivienda ideal, *An ideal suburban house*, publicado en *The Studio* (1894), profusamente ilustrado con los dibujos que posteriormente servirían de base para construir la casa de *Bexton Croft* en Knutsford (1896), Scott organiza los tres elementos principales (*drawing*, *dining* y *hall)* de manera lineal, generando un esquema compacto, muy similar a las primeras plantas rectangulares de Voysey (*The Cottage*, Itchington, 1889). En esta propuesta el *hall* asumirá una posición central flanqueado por las otras dos piezas, separándose del vestíbulo de acceso y la escalera por un muro que delimitará nítidamente las zonas de estancia y las de circulación. La privacidad del hall únicamente será perturbada desde el pasillo que une las habitaciones principales en la planta superior, a través de un una pequeña galería en el paramento que delimita la doble altura de la sala de estar. Además de la dinámica espacial generada por la dimensión vertical, Scott introducirá una serie de pequeños recintos de menor escala como el rincón de la chimenea (*inglenook*), los espaciosos miradores con bancos para sentarse o la galería para los músicos sobre el vacío de la sala principal, con los que conseguirá dilatar el espacio de la estancia en todas las direcciones. Como apunta Yago Bonet Correa, estos diseños escenográficos en el espacio del *hall* habrán de influir posteriormente en el diseño de los espacios domésticos del Movimiento Moderno: "*Concentrado el máximo de espacio de la vivienda en el hall e intercomunicándole exhaustivamente todos los pequeños espacios específicos de la periferia, tal como ocurre en la arquitectura bizantina, Scott logra a través de la iluminación una atmósfera y un dramatismo entre los espacios altos y bajos en los que la sensación que el espectador tiene de cobijarse es el elemento básico de esta arquitectura. Este efecto psicológico de refugiarse en los apéndices periféricos del hall y contemplar desde ellos el gran espacio, es la gran conquista que los arquitectos ingleses de esta época aportan a su restauración, frente a la sensación de paso, todo lo más de exposición, a que había evolucionado en los siglos anteriores*".[91]

En 1899, Baillie Scott podrá llevar a cabo sus novedosas propuestas espaciales cuando Sir Edward Holt, un rico cervecero de Manchester, le permita ensayar sus ideas, sin escatimar en gastos, en la casa de campo *Blackwell,* construida en Bowness, junto al lago Windermere, a muy poca distancia de la mansión *Broadleys* de Voysey. Exteriormente la vivienda sigue las mismas premisas compositivas de la *White Lodge*: volúmenes blancos rematados por las tradicionales cubiertas escocesas de pizarra, en los que las ventanas se recortan o se adelantan configurando unos característicos miradores de piedra. Aunque su extenso programa obligará a diseñar una planta en L, perdiendo parte de la compacidad conseguida en *Bexton Croft*, la organización de los espacios de estancia en una secuencia lineal alrededor del gran *hall* es muy similar. En esta ocasión Baillie Scott volverá a situar la escalera dentro del *hall*, en una posición próxima al alargado vestíbulo que vincula visual y espacialmente la gran sala con la entrada a través de una amplia galería. Mientras que en *Bexton Croft* los espacios se encadenaban gracias a las grandes aperturas realizadas en los muros, en *Blackwell* vuelven a independizarse, pero a cambio, para ampliar los límites del *hall* se sitúa la sala de billar en un espacio lateral más acotado de altura, vinculado totalmente a la estancia de

[91] *Ibid.* p.170







127.,128. y 129. M.H. Baillie Scott. Ilustraciones de *A Country House.* 1900







130.,131. y 132. M.H. Baillie Scott. Diseño de mobiliario.





133. y 134. M.H. Baillie Scott. Ilustraciones de A *Cottage in the Country*. (1904)

doble altura. Como se puede apreciar en la perspectiva interior dibujada por el arquitecto, el espacio del *living* o *houseplace* como él lo denomina, se fragmentará gracias a la introducción de pequeños elementos con escala propia, como el ámbito de la chimenea o la galería de subida a la planta superior, consiguiendo recrear una especie de *raumplan* loosiano, en el que el vacío central terminará siendo el foco y el origen de todas las vistas diagonales de la vivienda. Estos habitáculos perimetrales serían diseñados por Baillie Scott como pequeñas arquitecturas dentro del gran espacio escénico del *hall*, asignándoles una función de estancia y contemplación, los "*reservorios de tranquilidad*" de la vivienda.[92] Años más tarde, mecanismos similares a los inventados por Baillie Scott, serán utilizados en las complejas configuraciones espaciales incluidas por Loos en sus proyectos domésticos, configurando lo que Beatriz Colomina describe como *theatre boxes* (palcos escénicos), "*desde los cuales los ocupantes pueden tener una visión general del drama de la vida familiar"*.[93]

La transparencia generada entre el *hall* y las diferentes piezas anexas de la casa *Blackwell,* fue posible al liberar los muros de sus revestimientos, dejando a la vista el sistema estructural de pilares, vigas y travesaños de madera, entre los cuales se encajarían los antepechos macizos de los balcones y las carpinterías de las ventanas que se volcaban sobre el espacio central. Este proceso de desornamentación y desnudez constructiva de los paramentos interiores estaría relacionado con la búsqueda de una determinada expresión vernácula en las antiguas viviendas rurales de la Isla de Man, herencia constructiva de su pasado celta y vikingo. En el ensayo *A country house* (*The Studio*, 1900), Baillie Scott respaldará la austeridad y sinceridad de los materiales frente a la imitación de formas y los falsos revestimientos clásicos, con una serie de imágenes de una casa de campo ideal, en la que los únicos elementos con los que se conforma el espacio habitable serán la estructura de madera y los entrepaños de los muros revocados en blanco. En el texto explicativo, el autor lanzará un alegato en favor de la simplicidad y la autenticidad de las arquitecturas populares: "*soñamos con vestíbulos de mármol y como resultado obtuvimos un hall con papel pintado imitando mármol (...) Dejadnos forjar un ideal basado en lo humilde, implícito ya en la mera omisión de lo vulgar, y cuando nuestros hogares estén purgados de lo feo e inútil, añadamos con cuidado pocos y elegidos ornamentos (...) Habitaciones simples y tranquilas, llenas de aquel reposo que pertenece a los bosques y las arboledas, cuya construcción sea llevada a cabo de manera sencilla y sin ostentaciones, donde las vigas sean colocadas en el lugar donde se va a cargar el peso y las ventanas donde sea necesaria la luz ...solo el aliento de lo simple y razonable*".[94]

Blackwell supondrá también la asimilación definitiva del concepto del espacio interior como obra de arte autónoma, que ya había sido planteado por Voysey, pero que Baillie Scott llevará a su máxima expresión, al entender cada estancia como un diseño único, vinculada a una idea orgánica de la vivienda que crecía constantemente desde el interior hacia el exterior.[95] Baillie Scott no plantea nunca habitaciones sin

---

92 MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustave: *Adolf Loos, pioneer of modern architecture.* New York: Praeger, 1966. p.149

93 COLOMINA, Beatriz: "The split wall: domestic voyeurism". En: COLOMINA, Beatriz (ed.). *Sexuality & space.* New York, N.Y.: Princeton Architectural Press, 1992. pp. 73-128 p.85

94 SCOTT, M. H. B.:: "A country house", *The Studio*, n. 19, 1900, Londres pp. 30 -38. p.35

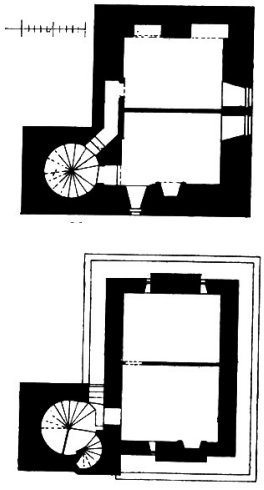
95 "[En Baillie Scott] *Arquitecto y diseñador de interiores se funden, por lo que uno es impensable sin el otro. Esto supone un avance sobre el movimiento (Arts&Crafts) de Londres. Es cierto que Voysey ha trabajado de manera similar. Pero como en su obra las connotaciones emocionales son menos enfáticas, sus habitaciones,*



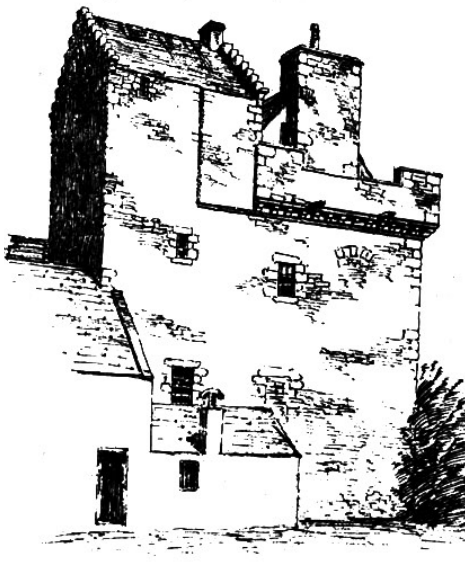


135. Y 136. William Burn y Robert William Billings The Baronial and Ecclesiastical Antiquities of Scotland. (1845-1852)









137. y 138. Imágenes de The Castellated and Domestic Architecture of Scotland. Mac Gibbon y Ross (1887-1892)

139. y 140. Kirkconnell Tower. Mac Gibbon y Ross (1887-1892)

amueblar, sino que imagina los espacios totalmente ocupados, por lo cual diseñará el mobiliario como si fuera parte del proceso de proyecto, integrándolo con el resto de elementos arquitectónicos. El crítico alemán estudioso de la casa inglesa Hermann Muthesius señalará en esta característica como la diferencia fundamental entre los arquitectos vinculados al Arts&Crafts londinense y aquellos, que, como Baillie Scott y el grupo de Glasgow, desarrollaron a partir de los principios enunciados por William Morris un nuevo vocabulario de formas de claro ascendente vernáculo y místico. Al describir los diseños de Scott en *Das Englische Haus (1904),* Muthesius valorará su carácter práctico, sencillo y racional, heredado del Arts&Crafts, y al mismo tiempo una genuina carga emocional y poética, que el arquitecto alemán relacionará con las vernáculas culturas gaélicas del norte de Gran Bretaña: "*Formalmente su mobiliario siempre es primitivo o rústico. Sin embargo, se las arregla para insuflarle una sensación culta y sofisticada. Sus piezas respiran una poesía e intimidad que no es diferente de las canciones de Robert Burns, el campesino-poeta escocés (...). El tono general del trabajo de Baillie Scott es el de una poesía pastoral íntima pero al mismo tiempo refrescante y saludable. Uno llega a sentir el olor de la tierra en los campos arados*".[96]

La esencialización de las formas vernáculas
Charles Rennie Mackintosh

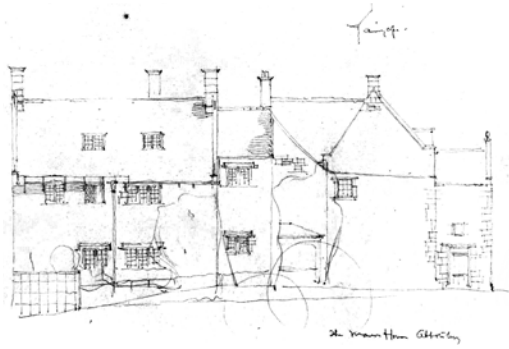
Pero la cuestión de la *expresión distintiva* de la arquitectura escocesa no puede ser limitada únicamente al breve periodo de resurgimiento del Romanticismo escocés de principios de siglo XX, "*surgido de lo más recóndito del alma de la nación*" como afirmara Muthesius en *Das Englische Haus,* refiriéndose a la obra de Baillie Scott y Mackintosh. Mientras que en Inglaterra la reivindicación de la arquitectura popular había comenzado a mediados del siglo XVIII, en Escocia, por el contrario, el contacto con la tradición arquitectónica nunca llegó a desaparecer, siendo uno de los elementos clave en la definición de su genuino carácter nacional. Los arquitectos escoceses de principios del siglo XIX encontrarían inspiración en su arquitectura vernácula, situación que sería fomentada por las novelas históricas de Sir Walter Scott (1771-1832), cuya ambientación recreaba en muchos casos los escenarios y paisajes de la Escocia rural. En la misma época comenzaron a aparecer estudios sobre la arquitectura histórica escocesa, como el que desarrollaran entre 1845 y 1852 William Burn y Robert William Billings, con el título *The Baronial and Ecclesiastical Antiquities of Scotland* . En los grabados que ilustraban el libro, los grandes monumentos , castillos y torres defensivas almenadas, de la Escocia independiente, anteriores al *Acta de Unión* con Inglaterra de 1707, se mostraban en un estado de decadente grandeza en el que todavía podían reconocerse algunos elementos característicos con los que los arquitectos románticos del siglo XIX configurarían una versión ciertamente fantasiosa del estilo arquitectónico nacional, lo que se denominó como *Scottish Baronial*. No será hasta finales del siglo XIX, con la publicación de *The Castellated and Domestic*

---

incluso las que él mismo amuebla, no resultan tan diferentes de la vieja idea de montar buenos interiores con diferentes tipos de materiales de manera casual. (...) Inglaterra se ha abstenido de llegar hasta la conclusión última, que ha de consistir en mirar los interiores y todos sus contenidos como una obra de arte autónoma. ". MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p.51. (1ª Ed.) *Das englische Haus. (3 vols).* Berlín: Wasmuth, 1904-1905

[96] *Ibid* pp. 47-49



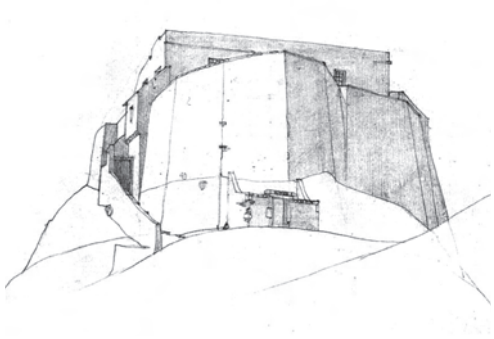


141. y 142. C.R. Mackintosh. Apuntes del caserío de Buckland (1894)





143. y 144. Calles de la Villa de Culross. Escocia





145. y 146. C.R. Mackintosh. Apuntes del Castillo de Lindisfarne. Holy Island. (1901)



147. Castillo de Lindisfarne. Holy Island. Siglo XVI

Architecture of Scotland (MacGibbon y Ross, 1887-1892),[97] un compendio de cinco volúmenes donde se incluía un exhaustivo registro de numerosas construcciones vernáculas, cuando la auténtica arquitectura escocesa empiece a ser conocida por el gran público: "*por primera vez se ensalzaron las estructuras vernáculas más humildes, que, aunque relativamente sencillas en apariencia, poseían algunos de los rasgos característicos de sus homólogas viviendas almenadas, tanto por su aspecto de fortaleza, al poseer altos muros en proporción al tamaño de las ventana, como por la disposición de las aberturas que revelaban la profundidad de las paredes. Al mismo tiempo, una estudiada asimetría podía ser detectada en los alzados principales. Los huecos tendían a aparecer como "picados" sobre los planos de las paredes, y con frecuencia carecían de los marcos o molduras de piedra que caracterizaron la arquitectura más elaborada de los edificios cultos*".[98]

En 1891 Charles Rennie Mackintosh, pronunció una conferencia ante la *Glasgow Architectural Association* titulada *Scotch Baronial Architecture* en la que analizaba gran parte de la documentación publicada en los tres primeros números de la colección publicada por David MacGibbon y Thomas Ross. Sin el menor afán historicista, y con un lenguaje abiertamente nacionalista Mackintosh, desarrollaría una lectura ruskiniana de la arquitectura tradicional escocesa, estudiando su adaptación a los materiales, el clima y el paisaje autóctonos. Además de enfatizar estos valores objetivos, Mackintosh enunciará el concepto de *belleza abstracta*, refiriéndose a la audacia y libertad con la que las formas arquitectónicas se estructuraban, tanto en "*los hogares de los humildes cottages, como en el de los imponentes castillos*" escoceses: "*me faltaría tiempo para hablarles de la maravillosa manera en que nuestro estilo se adapta a cada necesidad que surge: se enfrenta a todas las dificultades y las convierte en una fuente de belleza desdeñando todos efectos artificiales de simetría ".*[99] Por tanto, la ansiada *expresión distintiva* de la arquitectura escocesa sería fundamentada por Mackintosh no tanto en la arquitectura *baronial* como en las originales estructuras vernáculas, a las que ensalzará como "*el producto de aquellos que hablaron en su forma primitiva nuestro lenguaje, tan autóctono como nuestras flores silvestres*".[100]

Las referencias con las que fueron ilustradas las conferencias que se sucedieron desde 1891 a 1902 procedían en su mayor parte de los viajes que el arquitecto realizó primero por tierras escocesas y posteriormente por Inglaterra y Europa. A través de los dibujos recogidos en su colección de cuadernos estableció una relación de intereses, que, alejados del eclecticismo historicista del momento, fundamentaría sobre las arquitecturas vernáculas los principios sobre los que desarrollar posteriormente su trabajo. En este aspecto fueron de suma importancia las visitas que realizó a los *Costwolds* ingleses (1894), donde conocerá de primera mano las anónimas construcciones rurales que habían fascinado a William Morris y a Philip Webb. De sus

---

97 "*Sus autores, los arquitectos David Macgibbon y Thomas Ross, escrutaron la totalidad de la zona continental de Escocia y de las islas, registrando todas las edificaciones que pudieron identificar dentro del periodo seleccionado. Su trabajo fue una investigación de ámbito nacional de extraordinario valor e importancia. Si bien muchas de las estructuras rurales fueron registradas como ruinas aún en pié, algunas seguían habitadas y serían incluso ampliadas, especialmente a lo largo del siglo XIX*". WRIGHT, Andrew: "The Hill House, Helensburgh. Evaluation of condition and significance". The National Trust for Scotland(ed.). *Actas Hill House Conservation Seminar*. Edimburgo: 26-2-2014. p.99

98 *Ibid.* p.100

99 ROBERTSON, Pamela: *Charles Rennie Mackintosh: the architectural papers.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990. p.53

100 BRETT, David: *C.R. Mackintosh: the poetics of workmanship.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992. p.44





148. y 149. James Maclaren. Kirkton cottages. Granja Fortingall. (1880)

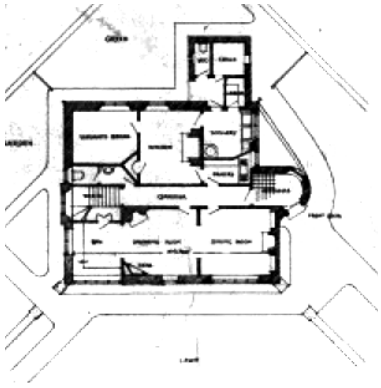












150., 151. y 152. Robert Lorimer. Colonia residencial Colinton (1902)

viajes por Escocia habría que resaltar, por servir de base a las primeras obras que el arquitecto realizara alrededor de 1900, el que le llevó a la villa de *Culross*, al norte de Edimburgo, donde un conjunto de casas de mediados del siglo XVI todavía mantenía el tradicional acabado protector de la piedra a base de lechada de cal sobre un revoco rugoso denominado *harling*, que en algunos casos llegaba incluso a cubrir los recercados de piedra arenisca de las ventanas y los característicos remates escalonados de los testeros. La simplificación formal de estas construcciones quedó plasmada en los dibujos realizados en los mismos años, observándose una creciente tendencia hacia la plasticidad y la definición de contornos, obviando la representación de los pormenores y de las texturas. La misma quedará patente en la serie de imágenes que Mackintosh realice durante sus retiros estivales junto a su mujer y el resto de componentes del grupo de Glasgow, *The Four*,[101] en *Holy Island*, frente a la costa de Northumberland. En el extremo sureste de la isla, el castillo *Lindisfarne* del siglo XVI, se erigía como prolongación natural de un promontorio rocoso, componiendo una imagen de limpias y angulosas volumetrías pétreas.[102] Sin embargo en los bocetos que Mackintosh elabore en 1901, la apariencia de la piedra desaparecerá, concentrándose en la masividad y la forma de la construcción, enfatizando sus cualidades abstractas, al dibujarlo como si los muros de todo el conjunto se hubieran revestido con *harling* blanco.[103]

La abstracta belleza que emanaba de las sencillas y rotundas volumetrías de las anónimas construcciones escocesas y del norte de Inglaterra, tan bien representadas en los dibujos de Mackintosh, había fundamentado también pocos años antes algunas de las obras de dos arquitectos por los que el grupo de Glasgow sentían gran admiración:[104] James MacLaren (1853-1890) y Robert Lorimer (1864-1929). En 1880 el empresario Sir Donald Currie encargó a MacLaren una serie de edificios en su hacienda de Fortingall, entre los que se encontraban la granja *Balnald*, la mansión *Glenlyon* y los *Kirkton cottages,* diseñados como un conjunto de viviendas en hilera alrededor de un patio, donde residirían los trabajadores. Lo más innovador de las propuestas de MacLaren radicaba en el uso de elementos de la arquitectura vernácula escocesa adaptados a un lenguaje compositivo heredado del Arts&Crafts inglés. Los testeros escalonados y el acabado rugoso y blanco de las fachadas típicamente escocesas convivían con las baterías de chimeneas, las ventanas horizontales sin recercado, y las cubiertas onduladas de paja propias del revival de las tradiciones artesanales del *Art Worker's Guild*, organización a la que MacLaren pertenecía desde 1886, y entre cuyos

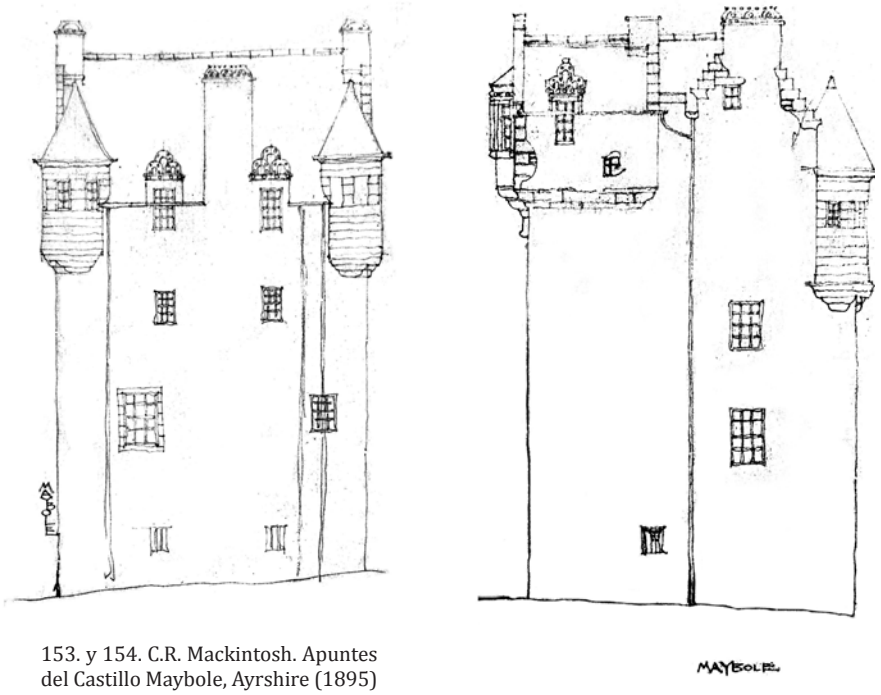
---

101 *The Four* (los Cuatro), grupo de artistas formado por las hermanas Frances Macdonald y Margaret Macdonald, James Herbert MacNair y Charles Rennie Mackintosh. Los artistas se conocieron siendo estudiantes en la *Glasgow School of Art* a mediados de la década de 1890. Mackintosh y McNair eran amigos y compañeros en el estudio de Honeyman & Keppie, asistiendo a clases nocturnas de arte donde conocerían a las hermanas Macdonald. Los cuatro formaron una alianza creativa que produjo innovadores y a veces controvertidos diseños de arte decorativo los cuales harían una importante contribución al desarrollo y el reconocimiento del distintivo estilo de Glasgow. En 1899 McNair y Frances Macdonald se casaron y se mudaron a Liverpool. Mackintosh y Margaret Macdonald se casaron al año siguiente, permaneciendo en Glasgow hasta 1914

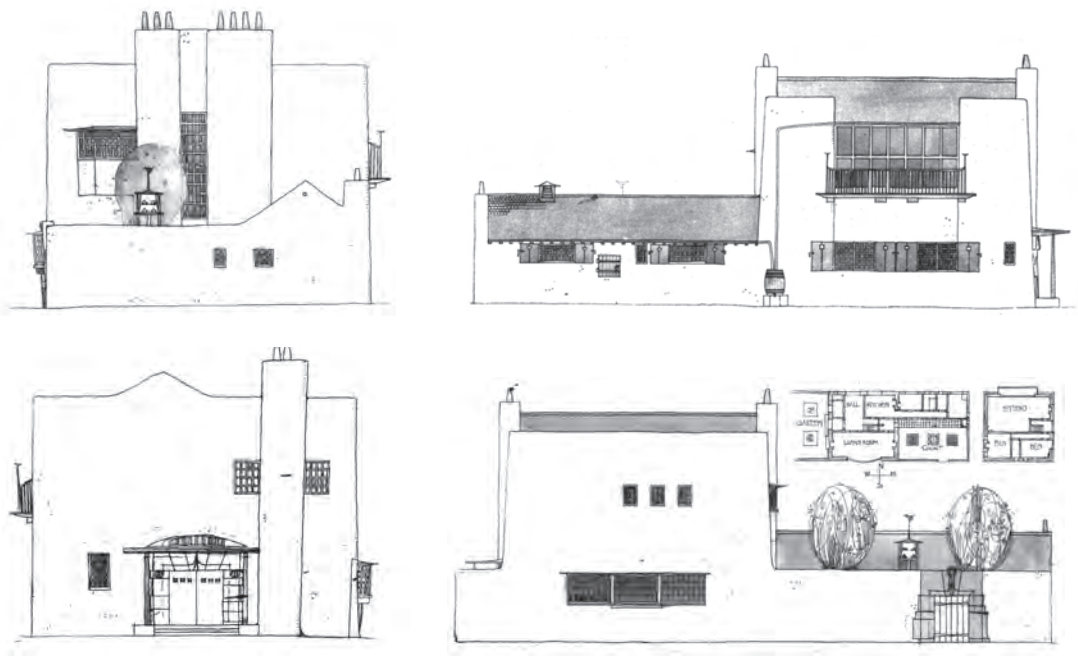
102 El castillo Lindisfarne fue comprado en 1902 por Edward Hudson, fundador de la revista *Country Life*. Poco después encargará a Edwin Lutyens su renovación (1902-1912), salvándola de este modo de su ruina total, pasando a cumplir los servicios de una cómoda casa de vacaciones ubicada en un paraje excepcional. Gertrude Jekyll se ocupó entre 1906 y 1912 del jardín amurallado concebido como un jardín de flores de verano.

103 WRIGHT, Andrew: "The Hill House, Helensburgh. Evaluation of condition and significance". Op. Cit., p.13

104 Mackintosh confirmaría su respeto por los diseños de Lorimer en una carta escrita a Muthesius en la que comentaría que le consideraba "*el mejor arquitecto de viviendas de Escocia* (...) *admiro su obra profundamente*". Carta de Charles Rennie Mackintosh a Hermann Muthesius, 5 Enero 1903, citada en WRIGHT, Andrew: "The Hill House, Helensburgh. Evaluation of condition and significance". Op. Cit., pp. 20-21



153. y 154. C.R. Mackintosh. Apuntes del Castillo Maybole, Ayrshire (1895)



155. C.R. Mackintosh. Propuesta para una Casa de campo y estudio para un artista. (1900)

miembros se encontraban Voysey y Lethaby. Como señala Alan Calder, estudioso en la obra de MacLaren, en el diseño de la hacienda *Glenlyon*, "*el arquitecto adoptó un enfoque innovador, lo que dio como resultado un lenguaje más contemporáneo. Los detalles arquitectónicos eran atrevidos y probablemente llamaran la atención de Mackintosh. Incluso podría haber influido en su manera de proyectar una década más tarde, ya que trazas de este edificio se encuentran en el diseño de Windyhill*" .[105] Gracias a su publicación en la revista *The Architect* en 1891 y 1892, la repercusión de los proyectos de Fortingall entre los jóvenes arquitectos escoceses sería determinante. Robert Lorimer, que trabajó para MacLaren alrededor de 1890, adoptaría el lenguaje contemporáneo de su maestro en el proyecto de colonia residencial que diseñara en Colinton (1902), en la periferia de Edimburgo.[106] Muthesius en *Das Englische Haus* le definirá como "*el primero en reconocer el encanto de los modestos edificios antiguos de Escocia, con su honesta sencillez y su simple y robusta masividad (...) Escocia no logrará lo que Inglaterra ya ha logrado - un estilo totalmente nacional en el diseño de la vivienda, sobre la base de la antigua arquitectura vernácula - hasta que siga el ejemplo de Lorimer*".[107] Estos mismos apelativos podrían ser aplicados a la serie de viviendas proyectadas en Colinton, pero a diferencia de MacLaren, que exageraría ciertos rasgos vernáculos, Lorimer esencializó la rotundidad de las formas de la arquitectura escocesa tradicional, transformándolas en una rica combinación de nítidos volúmenes, donde los huecos eran distribuidos por todas sus caras sin seguir un ritmo predeterminado. Resulta evidente la influencia de Voysey en el estricto diseño geométrico de las fachadas y las cubiertas, y al igual que el arquitecto inglés hiciera en *The Cottage* (Itchington,1888), Lorimer utiliza el revestimiento continuo de mortero sin apenas detalles de otros materiales con el fin de acentuar la visión homogénea del conjunto. Siguiendo el ejemplo marcado por Voysey, Lorimer desplaza los muros de la primera planta respecto a los de la planta inferior, acentuando de esta manera la horizontalidad de las ventanas, ajustándolas a las líneas generadas por el retranqueo del plano de fachada y el voladizo de los faldones de cubierta de la planta superior.

Las mencionadas referencias eran conocidas por Mackintosh, y estimularon un cambio en el estilo un tanto sobrio y pesado de las obras realizadas junto a Honeyman & Keppie, a otro más luminoso, emocional y poético como el que denotan los proyectos de vivienda diseñadas en los primeros años del siglo XX. En ellas los recursos vernáculos y tradicionales serían completamente abstraídos, configurando una nueva plasticidad de suaves contornos y geometrías redondeadas por el grueso manto de revestimiento continuo que confiere el *harling*, evidenciando con sus delicadas siluetas la cercanía del arquitecto con la estética de las formas orgánicas de la naturaleza. Dicha cualidad casi moldeable que Mackintosh insufla a la materialidad tectónica de sus construcciones, se aprecia en los dibujos del proyecto de *Casa de campo y estudio para un artista*, que fueron exhibidos en el *Glasgow Institute of the Fine Arts* durante la primavera de 1900. Por medio de su esquema de casa ideal, realizado

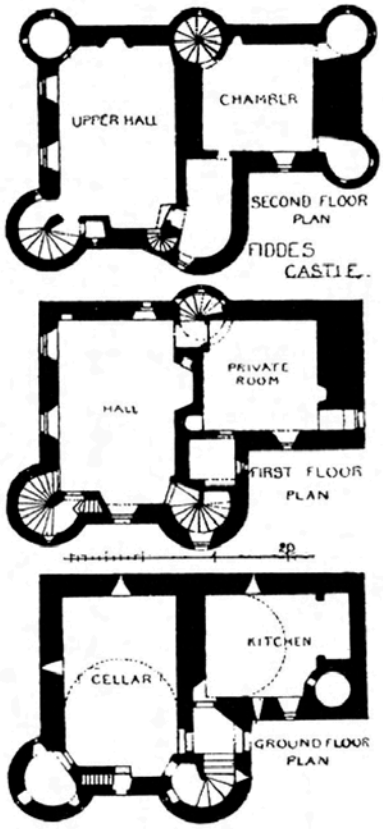
---

[105] CALDER, Alan: *James Maclaren, Arts and Crafts Pioneer.* Donington: Shaun Tyas, 2003. p.125. Citado en, WRIGHT, Andrew: "The Hill House, Helensburgh. Evaluation of condition and significance". Op. Cit., p.16

[106] "*La impronta vernácula escocesa de MacLaren fue evidentemente muy influyente en el joven arquitecto. Las ampliaciones de Glenlyon House, probablemente diseñadas por MacLaren en 1890, y completadas por Dunn y Watson a partir de 1891, eran conocidas por Lorimer, y encarnaban la tradición, la sencillez y la practicidad que más tarde trataría de lograr en sus propias obras*". MAIS, Deborah:: "Lorimer in Perpective", *Riba Journal*, diciembre, 1990, pp. 34-39. p.38. Sobre la obra de Robert Lorimer, véase, HUSSEY, Christopher: *The work of Sir Robert Lorimer.* London: Country Life Limited, 1931. , SAVAGE, Peter: *Lorimer and the Edinburgh craft designers.* Edinburgh: Harris, 1980.

[107] MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p.62

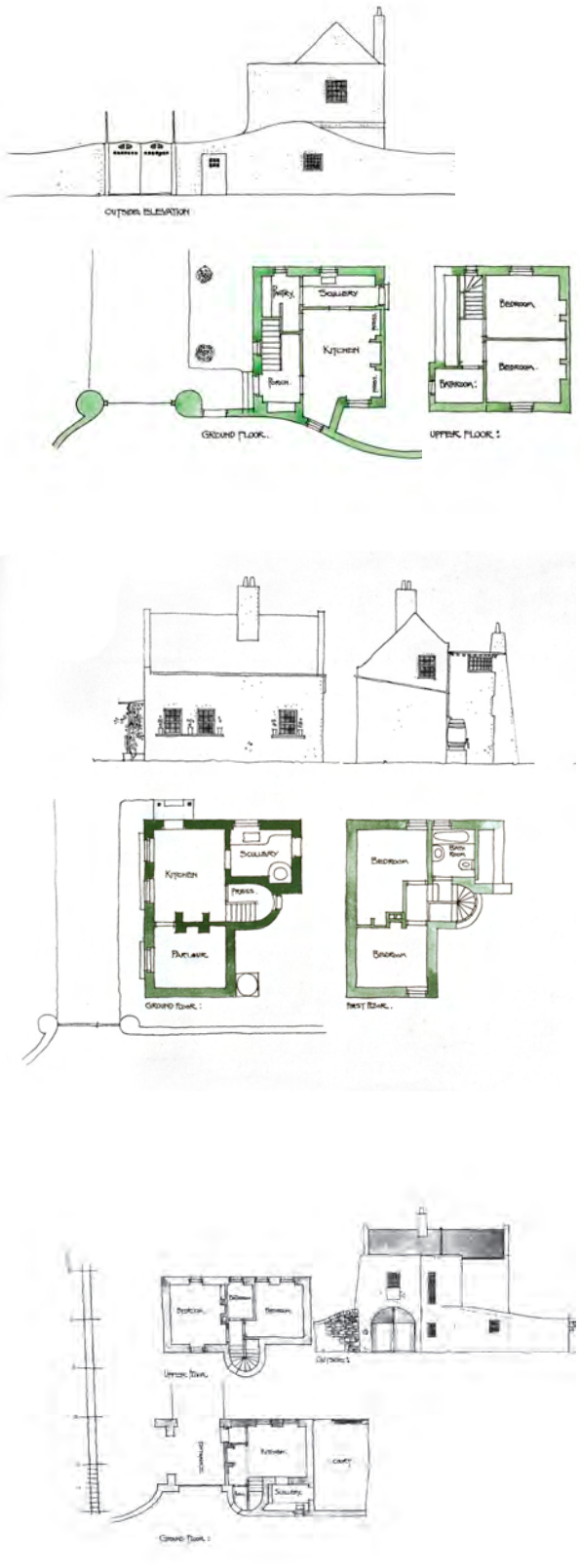




156. Fiddes Castle, Kincardineshire_ MacGibbon & Ross. Vol II



157. C.R. Mackintosh. Propuesta construida. Casa del guarda de la mansión Auchenbothie. Kilmakolm



158., 159. y 160.. C.R. Mackintosh. Tres propuestas para la casa del guarda de la mansión Auchenbothie. Kilmakolm.(1901)

pocos meses antes de su matrimonio con Margaret Macdonald, el arquitecto configura una tipología híbrida, mezcla de granja y vivienda urbana, en la que las dos piezas que lo componen, un volumen principal de dos alturas y uno de servicio desarrollado en planta baja, se ajustarán a un alargado rectángulo delimitado por las tapias que encierran el patio de acceso y el jardín posterior. En el tratamiento exterior se aprecia, además de cierta influencia de Voysey en el diseño de las ventanas con cuarterones del ala de servicio, una predisposición hacia las formas cúbicas con las que se resuelve el cuerpo principal, imagen que se verá acentuada al desaparecer la cubierta detrás de los esbeltos muros perimetrales. Las fachadas este y oeste, vinculadas a los patios, se representan como muros inclinados en talud, reforzados por los enormes volúmenes verticales de las chimeneas, que como si fueran contrafuertes estructurales, aportan al conjunto el aspecto de una torre fortaleza escocesa, emergiendo monolíticamente por detrás de sus sólidos muros defensivos.

En algunos de los bocetos que Mackintosh realizara en 1895, se incluyen levantamientos de la torre-vivienda *Maybole Castle* en Ayrshine, donde se observa cómo los pequeños huecos se recortan aleatoriamente, haciendo más evidente la masividad del conjunto, o, cuando son más amplios, surgen en voladizo mediante balcones, galerías o miradores, siendo estos los únicos elementos que por su materialidad pétrea, frente al acabado continuo y gris del resto de la torre, aportan una cierta expresividad a tan sólida construcción. De la misma manera, en su propuesta de *casa de campo y estudio para un artista*, los huecos más representativos del cuerpo cúbico sobresalen de la fachada o se refuerzan en su perímetro con grandes piezas de piedra, como se puede observar en el portón de salida al jardín. El empleo del *harling* blanco para recubrir todos los paramentos adquiere en este proyecto ciertos tintes mediterráneos, al unificar la volumetría cúbica de la vivienda con los muros de cerramiento de los patios en una superficie continua y blanda, similar a la que caracteriza los revocos de cal, que en el sur de Europa, se superponen año tras año, redondeando los ángulos y matando las aristas, confiriendo a los edificios el aspecto de arraigo histórico y pertenencia al lugar, que sin duda era también lo pretendido por Mackintosh.[108]

La plasticidad orgánica con la que las formas arquitectónicas se funden con el lugar, integrando aquellos elementos que definen el sitio donde se dispone el edificio en un todo abarcante, será también el principio que defina una serie de propuestas que Mackintosh elabora en 1901 para la construcción del pequeño pabellón de acceso a la mansión *Auchenbothie,* en Kilmacolm.[109] El exiguo programa de la vivienda del guarda, formado por un espacio común con cocina y estar, además de dos habitaciones, sería aprovechado por el arquitecto para diseñar una serie de pequeñas piezas escultóricas de clara ascendencia rural. Mackintosh propuso varias alternativas, algunas de las cuales integraban los muros de cerramiento de la hacienda como parte del edificio, e incluso una de ellas llegaba a configurar la puerta de entrada mediante una bóveda que atravesaba el edificio. Lo interesante de estas arquitecturas en

---

[108] GARCIAS, Jean C.: *Mackintosh.* Madrid: Akal, 2000. p.92

[109] El proyecto finalmente construido resultó más simple y menos ambicioso que las propuestas previas, debido probablemente a limitaciones económicas del cliente. Resuelto con una planta casi cuadrada y dos muros centrales que dividen el espacio interior en cuatro partes alrededor de una chimenea, lo más interesante de esta propuesta será su resolución constructiva mediante un muro de carga perimetral reforzado con contrafuertes, recubierto de *harling* blanco, sobre el que se coloca una cubierta de pizarra a cuatro aguas, cuyo alero continuo y afilado marcará el límite superior de todas las puertas y ventanas, evidenciando en el dintel de los huecos el grosor del cerramiento.



161., 162. y 163. C.R. Mackintosh. Windyhill, Kilmacolm (1901)

miniatura será que evidencian de manera un tanto primaria muchos de los recursos compositivos utilizados por Mackintosh en los proyectos de grandes viviendas burguesas que desarrollaría en la misma época. El elemento peculiar por excelencia será la escalera circular, que conforma un volumen independiente al prisma de la vivienda, idea tomada de las torres cilíndricas con las que se protegían las esquinas de los esbeltos castillos escoceses, como el *Fiddes Castle* en Kincardineshire, identificado por Mackintosh en su conferencia *Scotch Baronial Architecture* como ejemplo de una arquitectura poseedora de *belleza abstracta*.[110] El cuerpo exento de la escalera de caracol permite desarrollar diferentes juegos plásticos, ya sea adosándole el volumen prismático de los aseos, lo que provoca una sugerente superposición de geometrías, o bien enlazando el ondulante muro del patio con el cerramiento curvo de la torre. El acabado tosco de las paredes, los pequeñas huecos dispuestos irregularmente, las cubiertas inclinadas, parcialmente ocultas detrás de volúmenes exentos, los muros inclinados a modo de taludes y los miradores proyectados sobre las esbeltas y rugosas fachadas serán algunos de los elementos que, recogidos del acervo de la arquitectura vernácula escocesa, Mackintosh reinterpretará siguiendo premisas modernas en los tres proyectos de viviendas, *Windyhill* (Kilmacolm, 1899-1901), *Hill House* (Helensburgh, 1902-1905) y la *Haus Eines Kunstfreundes* (Casa para un Amante del Arte, concurso 1901),[111] con los que conseguirá el reconocimiento internacional, que se viene a sumar a la gran repercusión obtenida por la Escuela de Arte de Glasgow (1897-1909).

Windyhill fue la primera vivienda en ser construida, y muchas de las innovaciones arquitectónicas que posteriormente Mackintosh utilizaría de manera exitosa en la *Hill House*, fueron experimentadas con anterioridad en este proyecto. Mackintosh, en el primer encargo doméstico que recibía, materializó su deseo por encontrar el lugar común entre su propio universo de referencias a la naturaleza y la arquitectura vernácula escocesa y los planteamientos funcionales y objetivos del Arts&Crafts que había descubierto en los proyectos de Voysey. Muthesius, admirador de la obra de ambos arquitectos, nos indica que a pesar de las diferencias entre el ascetismo practicado por Voysey y la exacerbada imaginación de Mackintosh, sus obras compartían un "*principio tectónico vinculado a las cualidades sagradas del material y de la construcción"* que evita que sus arquitecturas puedan *"descender a lo antinatural y artificial*".[112] La austeridad formal, compositiva y material, latentes en Windyhill, reflejaba, según explica H. Muthesius, la sintonía con la naturaleza sombría y húmeda

---

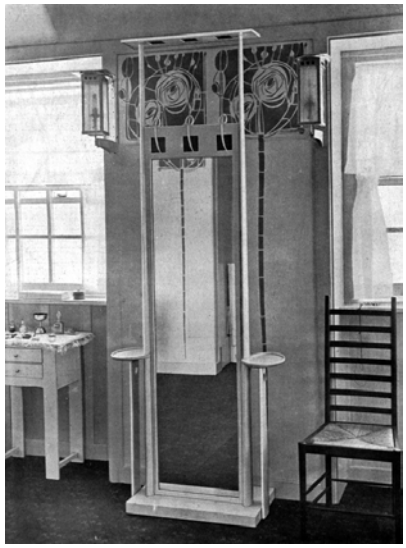
110 "*Las escaleras expresadas externamente como una torre circular han sido una característica de la arquitectura doméstica escocesa desde el siglo XVI. Asumieron mucha importancia en gran parte debido a la renuncia de los constructores a emplear pasillos internos; Argyll Lodging, en Stirling, una casa notable construida en 1632, no poseía pasajes internos. El acceso a la mayoría de las habitaciones se obtenía por medio de cuatro torres, una en cada esquina de un pequeño patio cuadrado. La transición a la planificación con pasillos internos parece haber sido hecho en Escocia alrededor del año 1700*". HOWARTH, Thomas: *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement.* London: Routledge & Kegan Paul, 1977. p.98

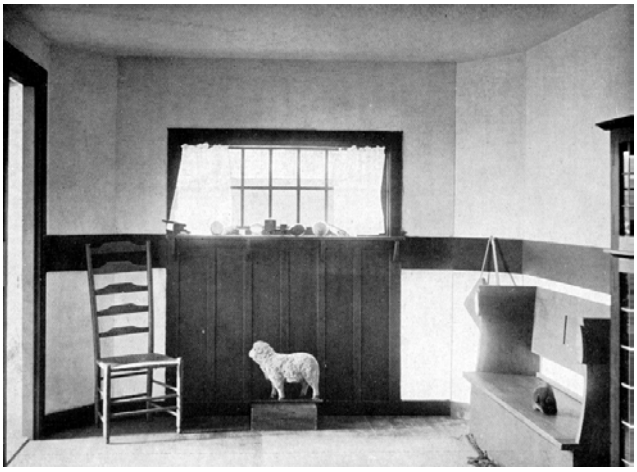
111 El concurso para la *Haus Eines Kunstfreundes* fue convocado por la revista de diseño alemana *Zeitschrift für Innendekoration*. Mackintosh sería reconocido con el tercer premio a pesar de haber presentado un proyecto incompleto, lo cual hubiera debido ocasionarle la descalificación. El primer premio quedó desierto y el segundo fue otorgado a Baillie Scott. Su publicación en 1902 en numerosos medios europeos produjo un efecto comparable a la publicación de las villas de la pradera de Frank Lloyd Wright en 1910. A partir de 1987 el ingeniero civil Graham Roxburgh se empeñó en el proyecto de construirla, pudiendo concluirse finalmente en 1996. GARCIAS, Jean C.: *Mackintosh.* p.72 .

Muthesius lo describirá de la siguiente manera: "*El aspecto exterior del edificio muestra un carácter absolutamente original que no se parece a nada existente. No encontramos en él la menor huella de las formas arquitectónicas convencionales con respecto a las cuales el artista experimenta por el momento la mayor indiferencia*". MUTHESIUS, Hermann: *Meister der innen-Kunst. Haus eines Kunst-Freundes.* Darmstadt: Alex: Koch, 1902. , prefacio.

112 MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p.51









164., 165. y 166. C.R. Mackintosh. Interiores Windyhill.





167. y 168. C.R. Mackintosh. Vistas del acceso principal. Windyhill.

del paisaje donde se asienta la casa.[113] Situada en lo alto de una colina, en parte oculta tras un alto cerramiento ya existente de mampostería, el aspecto modesto de sus muros grises y sus cubiertas de pizarra, consigue evocar el carácter sobrio y anónimo de las granjas escocesas.[114] El acceso a la propiedad se produce desde un camino en pendiente a través de un pequeño jardín de trazado geométrico, delimitado por los dos brazos con los que se articula el tradicional esquema de planta en L. Frente a la planitud casi muda del alzado posterior, en el que la secuencia de ventanas solo es interrumpida por el mirador de la sala de dibujo, la cara norte se configura de una manera más compleja, estando regida por la distribución aleatoria de diferentes tipos de ventanas y buhardillas, pero sobre todo por la inserción de los dos volúmenes que, colocados como elementos autónomos respecto a la geometría del resto de fachadas, conforman la entrada principal y la escalera. La forma semicircular del rellano, iluminado desde estrechos huecos rasgados en el muro curvo, conforma una esquina escultórica, cuya imagen habrá de convertirse en uno de los iconos del racionalismo europeo. La pureza y simplicidad con la que fueron diseñados el alzado sur y el cuerpo de la escalera contrasta de manera evidente con el carácter casi rural de los elementos que constituyen el alzado a la calle. Se produce, por tanto, una marcada dualidad entre el alero rústico de vigas de madera vistas que protege las ventanas del hall, el primitivo dintel de piedra arenisca que enmarca la entrada principal, y la esencialidad de la torre prismática que cualifica el acceso. Dicha dicotomía se encuentra también presente en la materialización de los espacios interiores de la vivienda. La utilización de roble teñido en tonos oscuros en todos los elementos de madera del *hall*, incluida la sucesión de vigas que pautan su techo recuerda inevitablemente la atmósfera de penumbra de las casas rurales. Por el contrario, en las habitaciones de la planta superior Mackintosh retoma los panelados y los techos planos esmaltados en blanco ya utilizados en la reforma de su apartamento en Glasgow, consiguiendo una espacialidad más etérea y abstracta, en consonancia con el lenguaje puro y descontextualizado de las fachadas sur y oeste. "*Mackintosh experimentará el contraste de luces y sombras que marcará la impronta de sus edificios residenciales; de hecho, en Widyhill se alternan la oscuridad del comedor y el vestíbulo principal, con la luminosidad de la sala de estar y del dormitorio".*[115]

Algunos autores han querido ver en las incoherencias estilísticas de *Windyhill* el resultado de un ejercicio experimental y preparatorio de sus exitosos proyectos posteriores.[116] Sobre la base de tal argumento, resulta indudable, por la desinhibida articulación de elementos y la originalidad de soluciones constructivas, que Mackintosh en esta obra no alcanza a articular un lenguaje homogéneo y lógico como el que se aprecia en la *Hill House*, sino a diseñar un sistema en el que prima la función por encima de la apariencia llegando en algunos casos a tomar una actitud anti estetizante, como la que años antes había marcado muchas de las obras de Philip Webb.[117] Como experimento germinal, esta obra protomoderna será paradójica por sus dualidades, "*combinando la tradición y la innovación, la aleatoriedad y la precisión,*

---

113 MUTHESIUS, Herman: "Die Glasgower Kunstbewegung: Charles R. Mackintosh und Margaret Macdonald-Mackintosh", *Dekorative Kunst,* n. 5, Marzo, 1902, pp. 214-215.

114 HOWARTH, Thomas: *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement.* Op. Cit., p.101

115 LAGANÀ, Guido: *Charles Rennie Mackintosh: 1868-1928.* Firenze: Electa, 1988. p.106

116 Sobre la relación de la casa *Windyhill* y la *Hillhouse,* véase GARCIAS, Jean C.: *Mackintosh.*, HOWARTH, Thomas: *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement.* , BRETT, David: *C.R. Mackintosh: the poetics of workmanship.*

117 MACLEOD, Robert: *Charles Rennie Mackintosh.* Feltham: Country Life, 1968. p.81

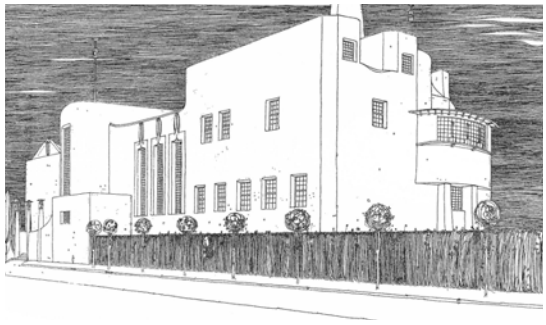








169. hasta 171. Charles Rennie Mackintosh. Vistas exteriores. Windyhill. (1901)



172. Charles Rennie Mackintosh. Casa para un amante del Arte. Concurso. (1901)



173. Charles Rennie Mackintosh. Hillhouse. Helensburgh. (1905)

la palidez y lo pintoresco".[118] Es evidente que ambas esferas artísticas coexisten en la primera experiencia residencial construida de Mackintosh, lo que permite conjeturar hasta qué punto la arquitectura vernácula, portadora de las características referidas, está efectivamente presente en la *Windyhill*, prueba fehaciente de la permanencia de lo vernáculo, que no sólo se filtrará y pervivirá en el tránsito "fin de siglo" de la tradición a la modernidad, sino que dejará su impronta como innegable antecedente en los principios constitutivos del Movimiento Moderno.

Objetividad y utilidad. El carácter de la tierra
William Lethaby

En el análisis que Reyner Banham hace del complejo período del Arts&Crafts en *Teoría y diseño en la primera era de la máquina,* plantea que el único arquitecto que verdaderamente supo entender el potencial que podría haber desarrollado el *Free Style* inglés fue William Lethaby (1857-1931). En una conferencia que éste pronunció en 1915, desarrolló una lúcida evaluación de la arquitectura inglesa a principios del siglo XX, indicando que cuando el *Free Style* "*se impuso, o por lo menos estuvo muy, muy cerca de hacerlo, se produjo una tímida reacción y reaparecieron los estilos de catálogo (...) igualmente cierto es que los adelantos realizados por Alemania en el campo del diseño industrial se han fundamentado en el Arts&Crafts inglés (...). Ellos vieron la esencia de nuestros mejores trabajos en muebles, vidrio, textiles e impresión y echando mano de ellos los transformaron en dinero, mientras nuestra prensa, atrapada en un remolino de diabólica crítica, se dispuso a acabar con el Free Style"*[119]. Lethaby plantea de manera precisa que las virtudes desarrolladas por la arquitectura inglesa del siglo XIX, vinculadas al *Free Style,* habían *emigrado* a Alemania, *patria adoptiva* del Arts&Crafts Británico gracias a Muthesius, existiendo una clara conexión temporal entre el periodo de decadencia del movimiento en Inglaterra y el comienzo de la hegemonía alemana en los campos del diseño y la arquitectura.

Pupilo de Norman Shaw hasta 1889, Lethaby conocerá dos años más tarde a William Morris cuando se una al partido socialista. Ese mismo año trabajará para *Morris&Co* alquilando una oficina situada al lado del estudio de Philip Webb, con quien mantendrá una profunda relación profesional y afectiva. Lethaby solamente desarrolló seis proyectos durante su carrera, hecho en gran parte motivado por su dedicación a la enseñanza y al desarrollo de los sistemas educativos de las artes y oficios.[120] En 1896 ocupó el puesto de director en el *London County Council's Central School of Arts&Crafts* compaginándolo con la dirección del *Art Workers Guild*, que había fundado en 1894 junto a sus compañeros del estudio de Norman Shaw. [121]

---

[118] *Ibid.* p.79

[119] LETHABY, William. Conferencia pronunciada ante la Architectural Association en 1915. Citada en BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina.* p.61

[120] En los estudios de la *Central School of Arts&Crafts*, Lethaby planteó un sistema de enseñanza más práctico en el que "*los estudiantes estudiaran albañilería con albañiles e ingeniería con ingenieros, después el estilo llegaría por si mismo*".

[121] La escuela de Artes y Oficios de Londres, fundada por Lethaby en 1896, correspondía con su ideal de escuela concebida para todos los oficios involucrados en la construcción y fue enunciada en su ensayo *Architectural Education* publicado en 1904 en *The Architectural Review*, Vol XVI. El novedoso funcionamiento de la escuela, permitía a los alumnos compaginar el trabajo con el estudio en la escuela. Ésta abría durante todo el día, pero la enseñanza se llevaba a cabo en su totalidad por las tardes. Los

Parece seguro que Lethaby fue el guía y mentor de Muthesius durante su estancia en Londres, ayudándole a entender la evolución de las artes y oficios, y la influencia de esta corriente en la arquitectura inglesa. Posteriormente, Muthesius definiría a Lethaby como un arquitecto "*moderno en su manera de pensar y en su sensibilidad, hostil a cualquier atisbo de romanticismo*".[122]

Desde su posición de crítico y prolífico escritor, Lethaby se interesó tanto por la historia de la arquitectura como por los asuntos más apremiantes de su época. Muchos de sus escritos trataron de resolver la paradójica relación que desde Ruskin se había establecido entre la producción industrial y la artesanal, entre el progreso y la tradición. "*Fue a través de sus ensayos como Lethaby, talentoso, amable, erudito, persuasivo, perceptivo y con visión de futuro, pero siempre dispuesto a contemporizar, se convirtió en uno de los traidores del Evangelio de Ruskin y Morris. A medida que se alejó de las realidades de la construcción ordinaria, sus teorías se hicieron cada vez más opuestas a muchos de los ideales del Arts&Crafts".*[123] En una conferencia ante la *Design & Industries Asociation*, que Lethaby ayudó a fundar en 1915 - siguiendo el ejemplo del *Deutscher Werkbund*, cuya exposición en Colonia de 1914, había recibido la visita de muchos diseñadores e industriales ingleses- Lethaby preconizó, a la vista del éxito industrial de Alemania, la utilización de la máquina en los procesos de diseño. Pero en la mentalidad abierta de Lethaby se conjugaron muchos planteamiento a veces contrapuestos, desde el profundo afecto por las tradiciones artesanales vernáculas basadas en la creencia del trabajo noble planteada por Morris,[124] hasta el interés racionalista por las nuevas tecnologías de la construcción y la ingeniería. Su pensamiento racional se basaría en las teorías de Viollet Le Duc y Choisy: *"estas piedras, estos pilares, se hallan tensos como una cuerda de arco; el albañil golpea el pilar para oír el esfuerzo a que se halla sometido, podemos pensar en una catedral tan tensa que si la golpeamos emitiría una nota musical (...) Una buena caña de* pescar *o un violín bien afinado, poseen sus proporciones justas; la arquitectura gótica no se desarrolló por obra de una visión estética de las proporciones, sino para que la bóveda nervada, el arbotante y la tracería de las ventanas, trabajaran lo más posible".*[125]

Lo útil y lo necesario eran conceptos clave en el pensamiento de Lethaby. Esto suponía una vuelta a la arquitectura basada en la experimentación empírica casi científica, como la ingeniería de los viaductos y las bicicletas cuyo valor radicaba en que se hallaban próximas a lo necesario:[126] "*Lo que deseo, dicho de la manera más sencilla, es una concentración en la educación práctica, experimental y científica. La mente moderna sólo puede comprender el método de diseño en el sentido del hombre de ciencia o*

---

estudiantes se reunían en los distintos departamentos y cada rama estaba abierta a hombres y mujeres por igual.

122 MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p.38

123 DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit., p.74

124 BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT,Timothy; HOPKIN,David(eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century.* Leiden: Brill, 2012. pp. 69-97 p.80

125 BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina.* Op. Cit.,p. 63

126 "*Hay que amar el ideal de fortaleza, o este dejará de existir. Para cumplir con este ideal en la arquitectura, la experimentación debe ser traída de vuelta una vez más al centro de la arquitectura y los arquitectos deben ser entrenados como los ingenieros* " DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit.,p.70

del ingeniero, como un análisis definido de posibilidades, no como un divagar difuso y poético sobre cuestiones poéticas".[127]

Como ya se refirió, Muthesius designó a Lethaby líder de la corriente "realista" de los Arts&Crafts, cuyas obras se caracterizaban por la utilización de grandes superficies de ladrillo sin mayor decoración que los recercados en piedra de las ventanas. El énfasis dado a la reticencia formal y a la estricta sencillez material significaría la adscripción a los principios de honestidad constructiva enunciados por Philip Webb. Su influencia se hará palpable en las primeras obras de Lethaby: en la casa de campo *Avon Tyrrell* (Hampshire,1891) y en la más pequeña *The Hurst*, (Four Oaks, Sutton Coldfield,1894). Comparten con la *Red House* de Webb el estricto uso del ladrillo y la teja roja en la conformación material de las fachadas, mientras que las *bow windows* en forma hexagonal, aportan cierto dinamismo a la masividad del conjunto. En *Avon Tyrrell*, la seriación de los hastiales triangulares componiendo la fachada principal, nos recuerda a los que unos años antes había proyectado Philip Webb para *Standen*. Otro punto en común entre ambos proyectos fueron las elaboradas formas de las chimeneas de ladrillo, única licencia decorativa que se permitió Lethaby en tan adustos alzados.

Entre *The Hurst* (1894) y la construcción de su siguiente proyecto, pasaron seis años en los que Lethaby se dedicó fundamentalmente a la enseñanza en la *Central School of Arts&Crafts* y a exponer sus teorías a través de numerosos artículos y conferencias. Son notorias las pronunciadas en el año 1895, bajo el epígrafe *Modern Building Design* publicadas posteriormente en *The Builder*. En ellas proponía la desaparición de la enseñanza de los estilos clásicos en el nuevo plan de estudios del *London County Council* en favor de un "*activo estudio de los materiales*", hecho que provocó una gran inquietud entre los sectores más tradicionales de la arquitectura inglesa vinculados a la *Grand Manner*. Lethaby fue acusado de tratar de destruir la tradición arquitectónica, al sugerir que el declive de la arquitectura reflejaba la decadencia de la sociedad. En sus conferencias Lethaby resumía su posición y su programa para la enseñanza de la arquitectura de este modo: "*La armonía con el resto de la naturaleza fue la primera gran regla de arte (...) La Naturaleza proporciona condiciones positivas bien definidas (...) La Tradición nos proporciona el segundo grupo de condiciones positivas, pero los métodos de clasificación del arte antiguo se deben invertir. En lugar de clasificar las observaciones históricas por tiempo, lugar, y diferencias de estilo, deberían considerarlas como recursos constructivos que cumplen unas necesidades definidas. (...) La tercera piedra angular de cualquier base positiva para un edificio moderno es la necesidad o la utilidad. La cuarta recomendación, sería la de reconocer las condiciones aportadas por los materiales y la manera en que son trabajados".*[128]

Henry Heathcote Statham, editor de *The Builder*, uno de los más enérgicos adversarios a estos principios, señaló a Lethaby como el líder de los nuevos profetas que deseaban una vuelta a los elementos primarios de la construcción, al descartar todas las características de estilo en el diseño, haciendo de la arquitectura la expresión

---

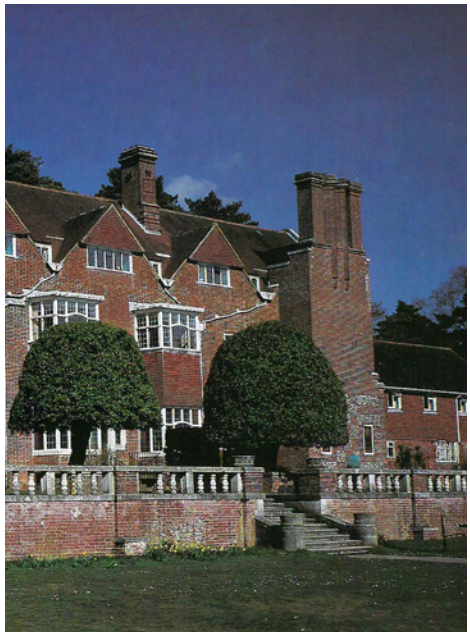
[127] Conferencia pronunciada en 1910, ante el *RIBA* de Londres con el título *The Architecture of Adventure*. Citada en BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina.* Op. Cit., p.63

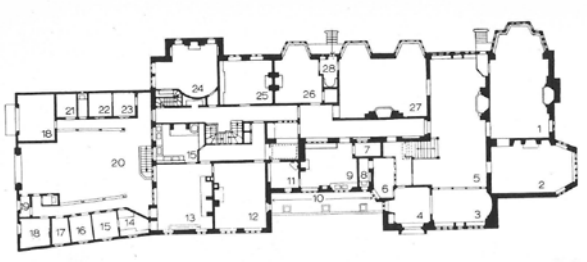
[128] GARNHAM, Trevor: "William Lethaby and the Two Ways of Building", *AA Files*, n. 10, 1985, Londres, pp. 27-43. p.27





174. y 175. William Lethaby. The Hurst. Sutton Coldfield (1894)







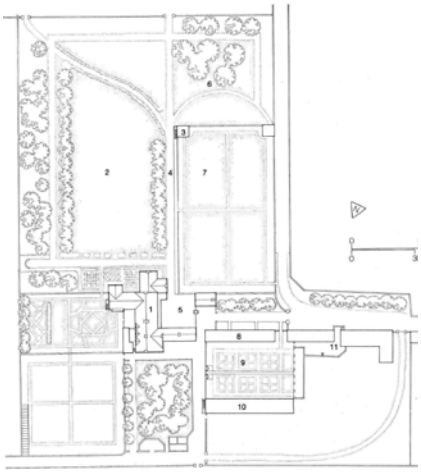


176., 177., 178. y 179. William Lethaby. Avon Tyrrell. Hampshire(1891)

franca de la estructura y la construcción.[129] Estos planteamientos, vinculan directamente a Lethaby con aquellos ya enunciados por su admirado maestro Philip Webb años antes, a partir de los cuales desarrollaría una nueva arquitectura basada en la experimentación con nuevos materiales y en la invención de sistemas constructivos. Webb admiraba la artesanía, pero reconocía que sus técnicas estaban atrasadas, por lo que era necesario introducir una nueva línea de pensamiento racional que transformase las técnicas constructivas vernáculas. Lethaby iría más allá al proponer reducir la arquitectura a un mero planteamiento racional, emulando las técnicas de análisis estilístico de Choisy y siendo cada vez más crítico con los que hablaban del estilo en términos de la proporción, expresión o estética. Por el contrario, según sus planteamientos deberían ser la eficiencia, la utilidad, la ciencia y la búsqueda de lo necesario las características que fundamenten los principios de la nueva arquitectura funcional. Evidentemente, sus obras posteriores construidas en torno a 1900, reflejarán estos preceptos aunque no de manera evidente, ya que como ha sido comentado anteriormente, en Lethaby confluyen muchos intereses, por lo que su postura "funcionalista" era un medio para conseguir un fin, y no debe ser entendida como la definición completa de su arquitectura.

Melsetter House representa en su sencillez y su estudiada planimetría el ejemplo de arquitectura basada en la utilidad. Construida como ampliación de una mansión existente para Thomas Middlemore, quien decidió retirarse a la isla de Hoy, en el archipiélago escocés de Orkneys, su organización funcional estructurada siguiendo las condiciones topográficas del lugar puede considerarse la evolución de los esquemas aditivos de Webb. El edificio se ata al terreno mediante un esquema de dos "eles" invertidas, conectadas en el vestíbulo, configurando el patio de acceso entre dos de sus alas y el muro del jardín. La disposición obtenida permite disfrutar de las mejores vistas y ofrecer la orientación óptima a la biblioteca, el comedor y la sala de dibujo. Desde el hall, la escalera principal articula una doble circulación a las piezas nobles y a las zonas de servicio , aprovechando que la planta baja está por encima de la cota del patio. A diferencia de muchos contemporáneos para los que el hall era una simple imitación de las salas medievales, Lethaby lo utilizará para organizar las complejas circulaciones de la vivienda, sin permitir que pierda su carácter ceremonial como lugar de recepción, situándolo entre la sala de dibujo -donde se citaban los invitados antes de las comidas- y el propio comedor. El basamento del edificio está ocupado en su totalidad por las zonas de servicio. Aprovechando el nivel más bajo del lado Norte, rehundido media planta respecto al acceso, se consigue que todas las estancias estén bien iluminadas y ventiladas. La perfecta organización de estas piezas constituye un ejemplo de adaptación funcional a las numerosas necesidades que requerían las grandes mansiones burguesas. Como indicó Muthesius en *The English House*, la cocina constituía el centro del sistema, su actividad se focalizaba en los fogones, lo cual ilustra cómo los arquitectos ingleses perfeccionaron las técnicas asociadas a las tareas tradicionales así como la relación orgánica entre los rituales de la vida doméstica y las diferentes configuraciones creadas para ellos.[130]

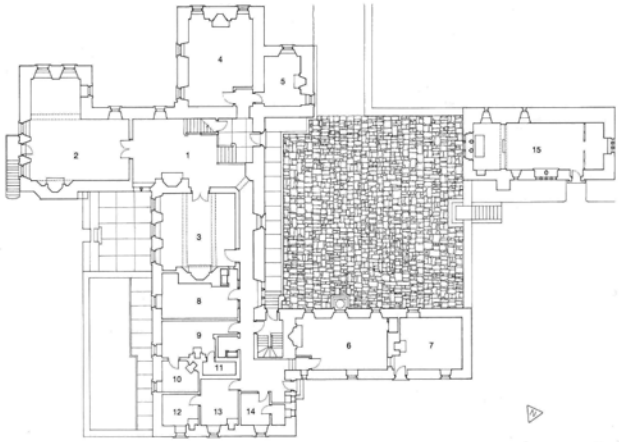
[129] *Ibid.* p.28
[130] GARNHAM, Trevor: *Melsetter House:William Richard Lethaby.* London: Phaidon Press, 1993. p. 13





180., 181., 182., y 183. William Lethaby. Planta y situación. Melsetter House. Isla de Hoy, archipiélago de las Orcadas. Escocia.(1898)









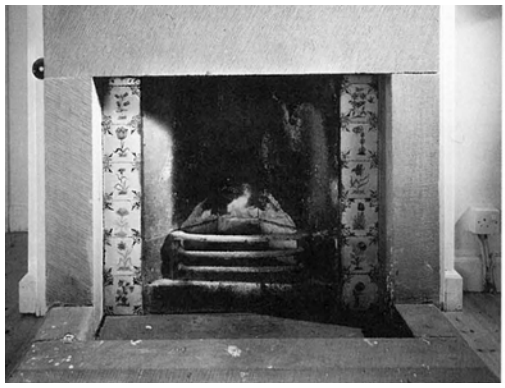
184. y 185. William Lethaby. Melsetter House. Alzados.

En los interiores, en especial en la sala de dibujo, Lethaby consigue un alto grado de refinamiento utilizando sencillos panelados pintados de color blanco y ligeros frisos de escayola con motivos florales diseñados por Ernest Gimson. Lethaby trabaja la piedra, la madera o el mármol tratando de sacar sus inherentes cualidades naturales, actitud que observamos también en el diseño del mobiliario de la vivienda, realizado en maderas blandas lavadas,[131] con un estilo sencillo y funcional que él denomina *mueble de carpintero*, cuyo resultado final depende únicamente de *"la manera de armar el material y cuya decoración deriva de las uniones en cola de pato, las incrustaciones y los chaflanes*". [132] Los exteriores son diseñados siguiendo los mismos criterios de funcionalidad y sencillez que los espacios interiores. Los nítidos volúmenes blancos, tratados con el tradicional *harling* escocés, los muros reforzados en las esquinas por esbeltos remates de piedra, las cubiertas de pizarra y las chimeneas en piedra arenisca roja, responden a los modelos vernáculos de la tradición constructiva de la costa Noreste de Escocia. Lethaby entiende el nuevo edificio como un elemento a integrar en la disposición general del conjunto de edificios y jardines que conforman la antigua hacienda. El camino de acceso a la casa, secuenciado por una hilera de cottages tradicionales, junto con los muros y tapias que encierran los jardines y las huertas, constituyen la referencia vernácula del proyecto de Lethaby: "*El mar asegura que nunca haga calor en Orkney. Tampoco sus colores son nunca cálidos. Pero el carácter de todos los materiales, tanto el humano, el vegetal y el mineral, son cálidos, por lo que cuando entras en el patio de Melsetter, con sus losas de piedra y sus grandes tinajas (...) te sientes a la vez sorprendido e identificado*".[133] En la *Melsetter House*, Lethaby, llega a planteamientos similares a los que mantenía Voysey en la misma época, en cuanto a la ambición de ambos por despojar a la arquitectura de cualquier carga estilística, buscando su esencia a través de la austeridad y humildad de los materiales. Por lo tanto, la racionalidad de este proyecto se basará no sólo en la ajustada organización de la planta en relación a los usos y a la topografía, también se contagiará con la herencia funcional de las construcciones y los materiales autóctonos asentados en el buen hacer y en los conocimientos de los constructores locales.

En una línea similar de investigación de las posibilidades de los modelos vernáculos se encuentra el último proyecto construido por Lethaby, la iglesia de *All Saints* en Brockhampton, Herefordshire (1902), en el que el autor muestra una clara voluntad de experimentar con la combinación de nuevos materiales como el hormigón, junto a las tradicionales técnicas constructivas. Persiguiendo la idea del trabajo gremial enunciada por Ruskin, y apoyada por Lethaby desde la *Arts Work Guild* y la *Central School of Arts&Crafts*, durante la ejecución del edificio no se contó con ningún constructor, sino que cada oficio fue desarrollado por artesanos independientes bajo la supervisión de un arquitecto vinculado a la obra como si de un artesano más se tratara.

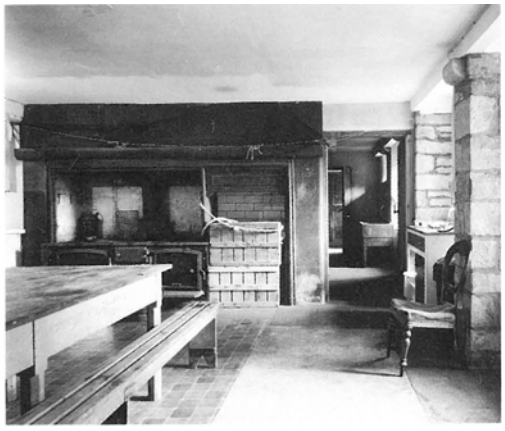
Uno de los mayores desafíos que plantea este proyecto es la estructura. Lethaby argumenta que la arquitectura no es más que *la razón en la construcción*, y que si la arquitectura quiere evolucionar ha de ser a partir de la experimentación con

[131] Normalmente coníferas escocesas. Lavadas cada dos o tres semanas con agua y jabón la madera conserva su color claro y el grano queda enfatizado según la madera se va desgastando.
[132] *Ibid.* p.13
[133] *Ibid.* p.4













185. hasta 190. William Lethaby. Melsetter House. Interiores.

los elementos estructurales.[134] En el proyecto inicial, esta se resolvía mediante una serie de arcos apuntados de piedra sobre el que descansaban correas de madera, de manera similar a la ejecutada por Edward Prior en su Iglesia de Bothenhampton.[135] A raíz de una carta de Norman Shaw, en la que éste le aconsejaba el uso de materiales más modernos, Lethaby optó por ponerlo en práctica probando su uso en la bóveda apuntada de la capilla que en aquel momento estaba construyendo, dentro del conjunto edificado de la *Melsetter House*. El resultado obtenido debió de resultarle favorable ya que le llevó a modificar la estructura inicial de Brockhampton, sustituyendo el sistema de cubierta formado por correas y entablado de madera por una losa de hormigón apoyada sobre los arcos de piedra.[136] Por su diseño, se podría considerar que, más que arcos, lo que Lethaby diseña son una serie de vigas que refuerzan la losa de hormigón. El apoyo de estas vigas se produce a muy baja altura, sobre el estribo integrado en el muro de carga. El espacio resultante está moldeado por la forma casi triangular de esos falsos arcos, los cuales generan una cierta sensación de presión por la cercanía visual del arranque de los arcos, y de verticalidad propiciada por la gran pendiente de la cubierta. La bóveda de hormigón en bruto teñida de blanco junto a la presencia, un tanto tosca, de los arcos de piedra y la penumbra de la nave principal - solamente interrumpida por la luz cenital del crucero - recrea una atmósfera de austeridad y desnudez casi primitiva.[137]

En el exterior llama la atención la gran sencillez de los recursos utilizados y la total ausencia de elementos decorativos. La cubierta será ejecutada con paja, material tradicional empleado para impermeabilizar que, junto a la losa de hormigón consigue buenos niveles de aislamiento. Los muros de piedra arenisca roja están perforados por pequeños huecos con ventanas emplomadas, limitados en altura por el plano de arranque de los arcos estructurales. Esta característica aporta cierto grado de domesticidad al interior ya que posibilita la contemplación del jardín exterior desde cualquiera de los bancos de la iglesia. Sobre la entrada, Lethaby construye la torre del campanario, cuya mitad superior está formada por una estructura de madera recubierta con tablones horizontales solapados entre sí, y cubierta por un tejado a cuatro aguas de tejas de madera. La manera sencilla y humilde en que Lethaby utiliza los materiales en esta pequeña iglesia refleja el deseo de crear un entorno amable de protección para la reunión y la asamblea, casi doméstico, alejándose de manera evidente de la escala solemne de las iglesias neogóticas.

La voluntad de acercar la arquitectura al hombre y a los procesos de la naturaleza fue una preocupación permanente en Lethaby, la cual le llevó a buscar el elemento de conexión entre ambos mundos a través de la simbología: *"La arquitectura antigua vivía porque tenía un propósito. La arquitectura moderna, para ser real, no debe ser una mera envoltura sin contenido (...) Si queremos tener una arquitectura que excite un interés real, necesitamos un simbolismo comprensible por la gran mayoría de los*

---

134 GARNHAM, Trevor: "William Lethaby and the Two Ways of Building". Op. Cit., p.12

135 *Ibid.* p.38

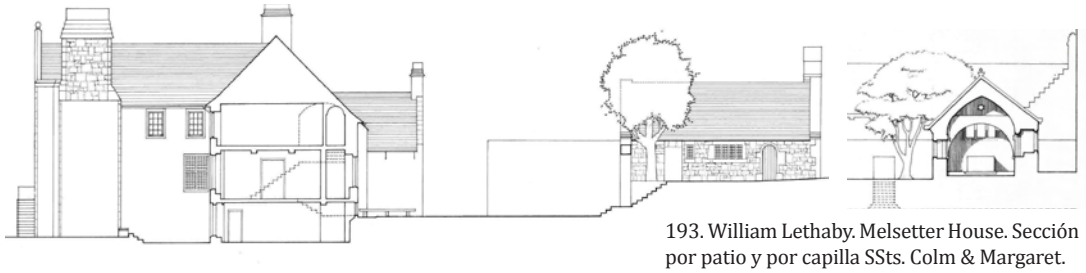
136 La iglesia llamó la atención de Nikolaus Pevsner que la citó en *Building of England: Herefordshire, comentando que era "una de las iglesias más convincentes y más impresionantes hasta esa fecha en cualquier país".* No solo reconoció que se había adelantado a las que se harían en el continente veinte años después, como las de Dominikus Böhm, utilizando el mismo tipo de arcos bajos, sino también el uso pionero del hormigón en un edificio de este tipo.

137 *Ibid.* p.35



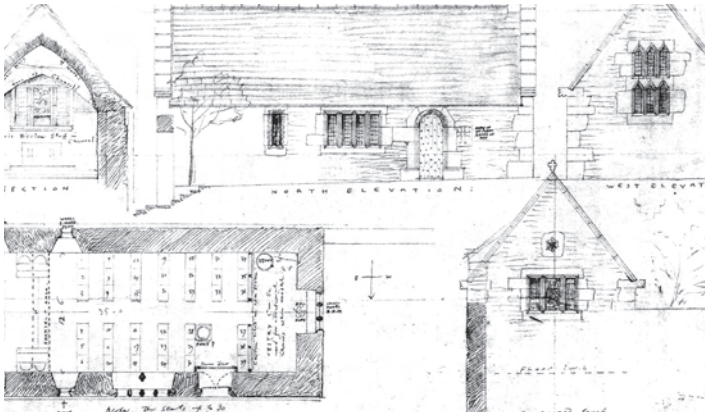


191. y 192. William Lethaby. Melsetter House. Edificios existentes.



193. William Lethaby. Melsetter House. Sección por patio y por capilla SSts. Colm & Margaret.







194., 195. y 196. William Lethaby. Melsetter House. Capilla SS. Colm & Margaret.



197. Edward Prior. Iglesia Holy Trinity en Brothenhampton. 1890

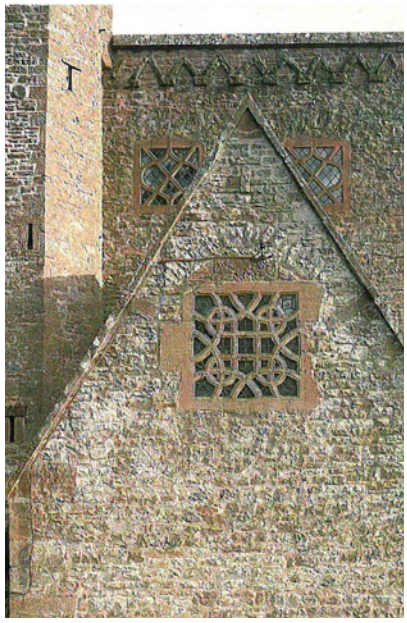
espectadores ".[138] Haciendo una lectura subliminal de los proyectos de Lethaby, percibimos que todos poseen sutiles particularidades que les relacionan con la esfera simbólica, a veces evidenciados en sencillas formas escultóricas en puertas y cornisas. Ya en su primer libro publicado en 1891, *Architecture, Mysticism and Myth*, se apoyará en la antropología, la etnología y la mitología para investigar los orígenes de la arquitectura, tratando de despojar las máscaras de los estilos del siglo XIX para así recuperar su autenticidad original. Equilibrando su marcada tendencia hacia lo funcional, Lethaby encuentra una vía espiritual en la simbología que las antiguas civilizaciones asignaron a algunos objetos, dotándolos de cualidades mágicas por analogía con la naturaleza, como se puede leer en los títulos de algunos de los capítulos: *La Puerta Dorada del sol*, *Pavimentos como el Mar* o *Techos como el Cielo*. En la introducción, a modo de ejemplo, se expone que la forma de los antiguos barcos imitaban la de los peces, motivo por el cual en la cultura egipcia y posteriormente en la griega, los pescadores pintaban dos ojos en la proa, proporcionando a la embarcación la capacidad que posee el pez de encontrar su camino en el mar.[139] El contexto espiritual propio de los edificios religiosos será el más adecuado para la incorporación de estos contenidos simbólicos, por lo que tanto en la pequeña capilla de Melsetter, como en la Iglesia de Brockhampton, el carácter que Lethaby confiere al espacio interior, *la nave*, con forma de barco invertido, se soporta en el simbolismo de los primeros días del cristianismo, cuando el *barco de la salvación* se utilizaba con frecuencia como metáfora para referirse a la Iglesia.[140]

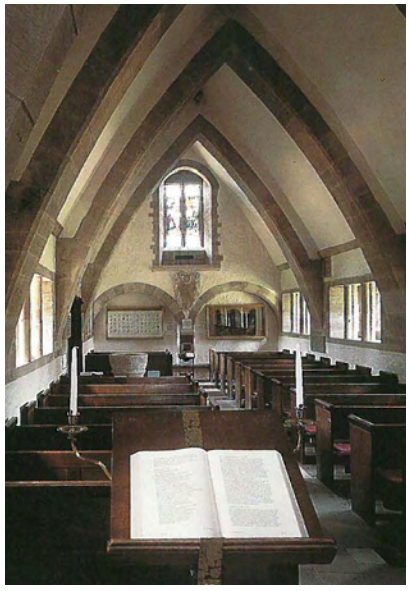
Pero más allá de analogías con resonancias bíblicas, lo que resulta innegable es el valor simbólico que Lethaby asigna a la naturaleza como madre protectora de aquella arquitectura nacida de la tierra: "*nuestra arquitectura solamente puede entenderse en el lugar en que está enraizada con todas la formas y los colores locales del entorno, cuanto más remoto y virgen, mejor, donde las pequeñas iglesias se mecen entre colinas, rodeadas de altos olmos, reflejándose en los tranquilos arroyos*".[141] Con el paso de los años, el simbolismo cosmológico del primer libro de Lethaby se fue transformando, por influencia de Morris y Webb, en un panteísmo que giraba alrededor de la naturaleza, sus habitantes y las arquitecturas que de manera espontánea surgían de ella. Morris, en *News from nowhere,* exclamará:"*¡Cómo me gusta la tierra, y las estaciones y el clima, y todas las cosas que tienen que ver con ella!*". Muthesius, en esta misma línea, aunque de manera menos poética, defenderá pocos años después que la vida en contacto con la naturaleza de la sociedad inglesa generó un depósito cultural a lo largo de generaciones de placentera vida campestre gracias al cual podría regenerarse la cultura ancestral amenazada por la vorágine urbana.

La influencia de las corrientes romántico nacionalistas en los primeros años del siglo XX queda evidenciada en el pensamiento de Lethaby y Muthesius al descubrir la admiración que ambos autores profesaban por la cultura rural inglesa, tratando de inculcar desde sus influyentes escritos, la idea del retorno a los valores inherentes a la vida en el campo como el único remedio para el renacimiento espiritual de la sociedad industrial: "*Es un fenómeno conocido que la mayoría de los hombres que son activos*

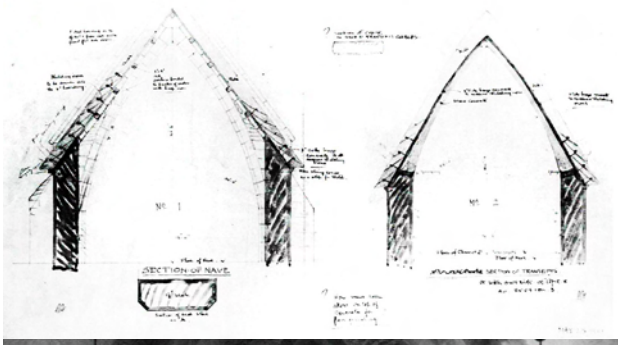
---

138 DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit., p.66
139 LETHABY, William: *Architecture, Mysticism and Myth.* Nueva York: Mac Millan& Co, 1892. p.4
140 GARNHAM, Trevor: *Melsetter House:William Richard Lethaby.* p.20
141 LETHABY, William: "Some Northamptonshire Steeples", *Art Journal*, agosto, 1889, London, pp. 257-259. p.257





198., 199. y 200. William Lethaby. Iglesia All Saints Brockhampton. Herefordshire. (1902)





201 y 202. William Lethaby. Esquemas estructurales de la Iglesia All Saints Brockhampton. Herefordshire. (1902)





203. May Morris en Melsetter House

promotores de la cultura proviene del campo o de familias de pueblos pequeños, y que la metrópoli no podría sobrevivir espiritualmente sin afluencias continuas frescas procedentes de esta fuente. "Tenemos que mirar a nuestro pueblo", dijo Goethe, "como un almacén desde el que las energías de la humanidad se reponen continuamente y actualizan".[142]

Las expresiones de la vida rural -como el folclore, la artesanía o la arquitectura popular- se encuentran arraigadas en las obras de Lethaby, en especial en la *Melsetter House*. Para este proyecto el arquitecto recreó un idílico entorno natural y arquitectónico capaz de integrar las necesidades del trabajo diario en la casa con el ocio de sus propietarios y visitantes. May Morris,[143] invitada habitual en Melsetter, comenta que en su día a día, durante los meses de primavera y verano, toda la familia se dedicaba a la recolección de frutas en los huertos de la hacienda para elaborar mermeladas o ayudando a las tejedoras con la máquina de hilar, siempre "*felices y ocupados*".[144] Probablemente durante la construcción de este "*lugar adorable, lleno de calidez hogareña y espíritu de acogida*",[145] como lo denominó May Morris, Lethaby tuviera en mente las palabras de su amigo Philip Webb cuando definió el arte como un "*instinto popular que burbujea desde profundas lagunas*",[146] y a la arquitectura vernácula como "*the folk-art-ballad-building*", la balada construida del arte popular. [147]

Retorno a la vida en la naturaleza
El grupo de los Costwolds

Este íntimo compromiso entre el hombre y la cultura surgida del mundo rural, tan imbricado en el movimiento Arts&Crafts, puede ser considerado la continuación de los ideales y principios del Romanticismo inglés. La vuelta a la naturaleza fue una de las premisas de los artistas y arquitectos encuadrados en las corrientes Nacional Románticas de principios del siglo XX en toda Europa. En los países nórdicos y en Alemania se formaron comunidades artísticas en regiones alejadas de las ciudades que identificaban en lo idílico de sus paisajes el carácter más profundo y arraigado de cada nación. Telemark en Noruega, Dalarna en Suecia y Karelia en Finlandia, fueron los lugares elegidos por estos artistas-arquitectos para crear nuevos sistemas de vida que relacionaban de manera íntima la naturaleza, la creatividad y el trabajo artesanal. En Inglaterra ocurrió algo similar cuando un grupo de arquitectos, reunidos en torno a la figura de Philip Webb, decidieron elegir los Costwolds, la región donde Morris estableció su residencia de verano y que mitificó en su libro *News from nowhere*, como el lugar donde desarrollar sus habilidades como ebanistas y

---

142 MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p.9

143 May Morris (1862-1938), fue una artista y artesana inglesa, diseñadora de bordados, editora y fiel seguidora de la ideología socialista de su padre William Morris. En 1881, se matriculó en la *National Art Training School*, precursora del *Royal College of Art*, para estudiar bordado. En 1885, con 23 años, se convirtió en directora del departamento de bordado de la empresa de su padre, de quien editaría las obras completas en 24 volúmenes que fueron publicadas entre 1910 y 1915. En 1907 fundó el *Women´s Guild of Arts* (Gremio de Artes para mujeres) con Mary Elizabeth Turner, ya que el *Arts Workers Guild* no admitía mujeres.

144 GARNHAM, Trevor: *Melsetter House:William Richard Lethaby.* p.21

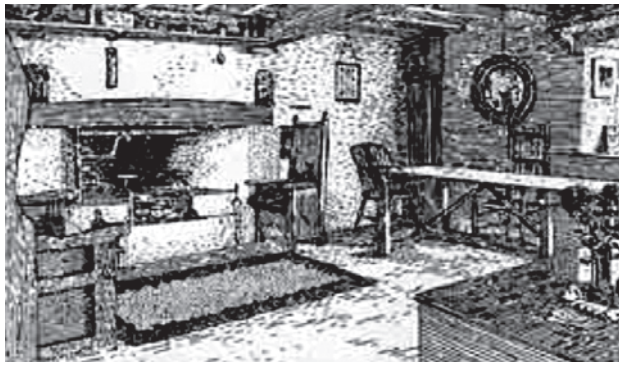
145 *Ibid.* p.17

146 *Ibid.* p.22

147 Lethaby hace referencia en esa cita al libro fundacional de la poesía romántica inglesa, *Lyrical Ballads* (1798) de Wordsworth y Coleridge. Citado en THOMAS, Randall; GARNHAM, Trevor: *The environments of architecture.* Oxon: Taylor&Francis, 2007. p.51



204. Ernest Gimson y los hermanos Sidney Barnsley y Ernest Barnsley en el porche del cottage Gimson en Pinbury (1895)





205. y 206. Sala de estar del cottage de Ernest Gimson en Pinbury. (1895)



207. Talleres en Pinbury. (1895)







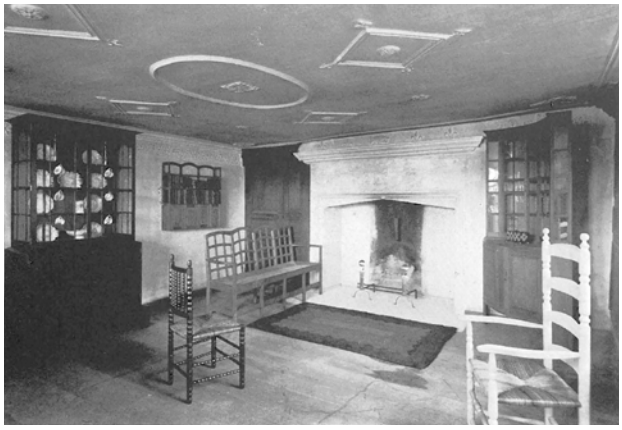
208., 209. y 210. Sidney Barnsley. Diseño de mobiliario. Exposición Arts&Crafts de 1896.

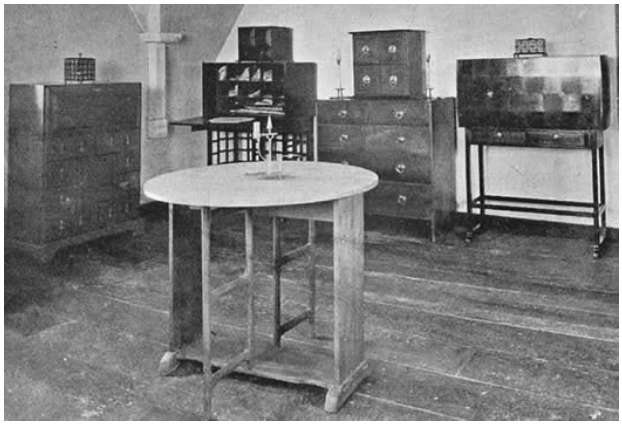
constructores. En 1889, Lethaby, Ernest Gimson, los hermanos Sidney y Ernest Barnsley, deseosos de participar en la práctica de la construcción y la artesanía y hastiados de lo que Lethaby definiría como "*la tristeza mortal de las oficinas respetables, con 'perspectivas' enmarcadas en las paredes y empleados trabajando como esclavos*",[148] decidieron abandonar los estudios de Sedding y Shaw, y fundar la sociedad *Kenton&Co* junto a Reginald Blomfield y Mervin Macartney. A través de ella comercializarían los muebles que todos ellos diseñaban y construían de manera conjunta. Aunque la sede de la sociedad era una establecimiento situado en *Guildford Street*, la idea inicial de Gimson fue encontrar un cottage en el campo y transformarlo en un centro de trabajo artesanal y vida en comunidad, como el planteado por William Morris en 1860 para la *Red House*. A pesar del optimismo inicial de Lethaby que entendía la artesanía y el trabajo manual como los únicos sistemas capaces de regenerar la arquitectura, la firma se disolvió dos años después en gran parte debido a la heterogeneidad de intereses un tanto dispares reunida en torno a *Kenton&Co*.

Fue entonces cuando Ernest Gimson, Sidney Barnsley y Ernest Barnsley decidieron tomar en serio sus aspiraciones de crear una comunidad de artesanos en el campo y en abril de 1893 se mudaron junto con sus familias a la aldea de Ewen, cerca de Cirencester, desde donde continuarían la búsqueda de un alojamiento permanente. La elección de la región de los Costwolds les habría sido sugerida por William Morris, quien conocía y amaba esa parte del país de naturaleza intacta y gran belleza, en la que las comunidades rurales parecían haberse detenido en el tiempo junto a sus costumbres y tradiciones. El hundimiento de las industrias vinculadas a la lana, había obligado a muchos artesanos de la región a emigrar a las ciudades, por lo que cuando el grupo de arquitectos llegó a la zona solamente hallaron unos pocos ebanistas y algunos herreros en los pueblos cercanos con los que poder colaborar. En 1894 encontrarán el lugar donde poder trabajar y vivir conjuntamente, una gran casa Isabelina construida en el siglo XI, denominada *Pinbury Park*, que en los siglos posteriores había sido transformada en una granja. Aunque se encontraba en un estado de abandono considerable, Gimson y los hermanos Barnsley fueron cautivados por lo mágico del edificio y su situación ideal, a medio camino de una colina orientada al sur, en el valle del rio Frome, donde crecían enormes y vetustos tejos. En Pinbury serían capaces de complacer su pasión por el campo y la vida rural en armonía con su trabajo como John Ruskin había planteado de manera teórica años antes.

Ernest Barnsley se aposentó junto a su familia en la casa principal, mientras que Sidney y Gimson, que aún eran solteros, ocuparon las dependencias anexas, en las que también se situaron los talleres de ebanistería. Como se puede observar en las fotos de la época, la casa estaba construida sobre sólidos muros de piedra y cubierta mediante complejas estructuras de madera. Siguiendo los principios enunciados por Webb, los muebles producidos en el taller se realizaban únicamente con maderas de roble, olmo y pino de los alrededores. Al igual que hiciera su amigo Lethaby, aplicaron los principios de honestidad en la construcción y ensamblaje del mobiliario, trabajando con diferentes tipos de juntas vistas, lo que aportaba llamativos efectos decorativos y una mayor solidez a las piezas. Otra de las cualidades dominantes en sus

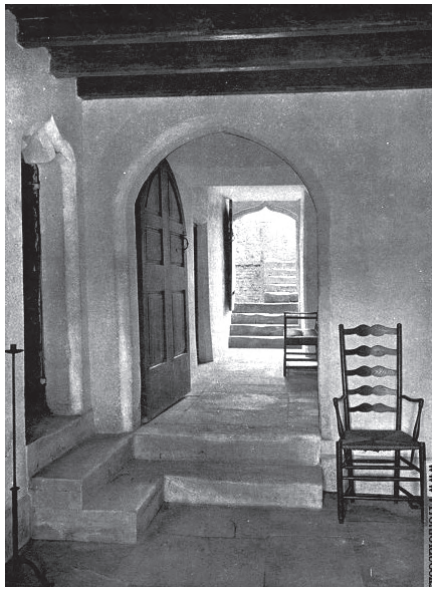
[148] Leicester Arts and Museums Service: "Ernest Gimson and the Arts and Crafts Movement in Leicester: Kenton and Company. Setting up the Firm", [Página Web] 2007, abril 2014. Disponible en: http://gimson.leicester.gov.uk/gimsonpage/gimson-and-the-arts-crafts-movement/kenton-company-setting-up-the-firm/







211., 212. y 213. Daneway House. Showroom. Sapperton (1901)





214. y 215. Daneway House. Showroom. Sapperton (1901)

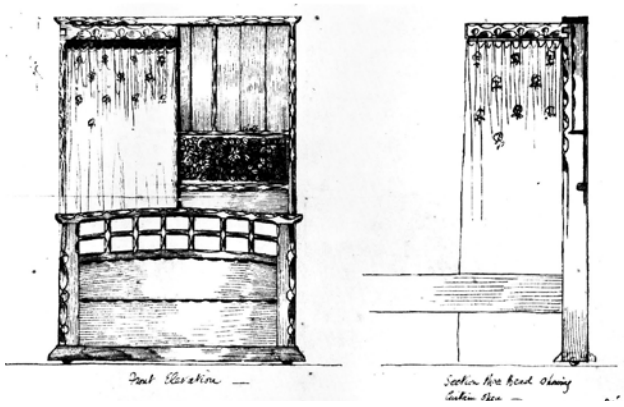
diseños fue la sencillez así como la búsqueda de la máxima utilidad en el diseño de piezas domésticas: "*Cada artículo proclamaba orgullosamente su uso previsto, fuera mundano o no. Además, la ausencia casi completa de cualquier ornamentación superficial en sus diseños era bastante sorprendente para los años 1890, incluso entre los muebles del Arts&Crafts*".[149] A pesar tener poca experiencia en la elaboración de mobiliario - fundamentada únicamente en el periodo en que formaron parte de *Kenton&Co* - aprovecharon el contacto con expertos artesanos, para experimentar tanto técnica como estilísticamente, desarrollando un estilo que algunos críticos conservadores denominaron primitivo, simple, torpe e incluso salvaje. En esta primera etapa será Sidney Barnsley quien más investigue los diferentes sistemas de unión, utilizando por primera vez la doble cola de milano para unir dos piezas de madera en el mismo plano, sobre todo en el diseño de grandes mesas.[150]

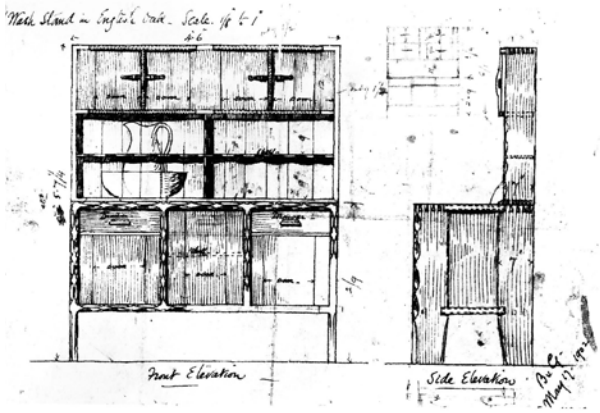
Ernest Gimson por aquel entonces estaba más dedicado a dar apoyo artesanal a las viviendas que William Lethaby estaba construyendo, diseñando los moldes de las exquisitas yeserías de los frisos de *Avon Tyrell* y de *The Hurst*. Será a partir de 1901 cuando se involucre directamente en el diseño y fabricación de mobiliario, y junto a Ernest Barnsley organice un taller más competitivo contratando a varios ebanistas y poder hacer frente a los numerosos encargos. Para conseguir el alto grado de perfección que lograron posteriormente será fundamental la aportación de los conocimientos técnicos de Peter van der Waals, nuevo jefe de taller, quien había trabajado en Europa durante más de diez años. Las nuevas instalaciones fueron trasladadas a *Daneway House*, una casa solariega en Sapperton, donde además de los talleres se situaron varias salas de exposiciones para los muebles. El proyecto de reforma estuvo a cargo de Ernest Barnsley, quien consiguió recuperar su carácter original con gran sensibilidad y respeto, creando una atmósfera austera muy en consonancia con los muebles que allí iban a ser expuestos. La restauración básicamente se ocupó de recuperar la estructura de vigas de madera que estaba oculta por los techos de escayola así como de la demolición de panelados y demás ornamentos de paredes y techos. Posteriormente todo el interior fue pintado de blanco, recobrando el aspecto limpio y sólido que tendría en su origen.

La primera participación de Gimson con sus diseños de muebles para la *Arts&Crafts Exhibition Society* fue en 1903 y, aunque pasó bastante desapercibida para la crítica inglesa, impresionó sobremanera a los visitantes del continente, en particular a la revista alemana *Der Modern Stil,* que dedicaría dos páginas a mostrar entre otros diseños, un aparador de roble diseñado por Gimson y ejecutado por Peter Waals. En 1905, Ernest Barnsley abandona la sociedad, y a partir de ese momento la relación entre Gimson - como diseñador de la firma - y Waals - como jefe de taller - empieza a generar grandes éxitos. El equipo de artesanos ebanistas interpretaba a la perfección las ideas de Gimson, que siempre estaba a su lado analizando problemas técnicos y de diseño y si era necesario modificando los diseños originales: "*Pensó como artesano,*

[149] GREENSTED, Mary: *Gimson and the Barnsleys: wonderful furniture of a commonplace kind.* Saint Avertin (FR): Alan Sutton, 1980. p.83

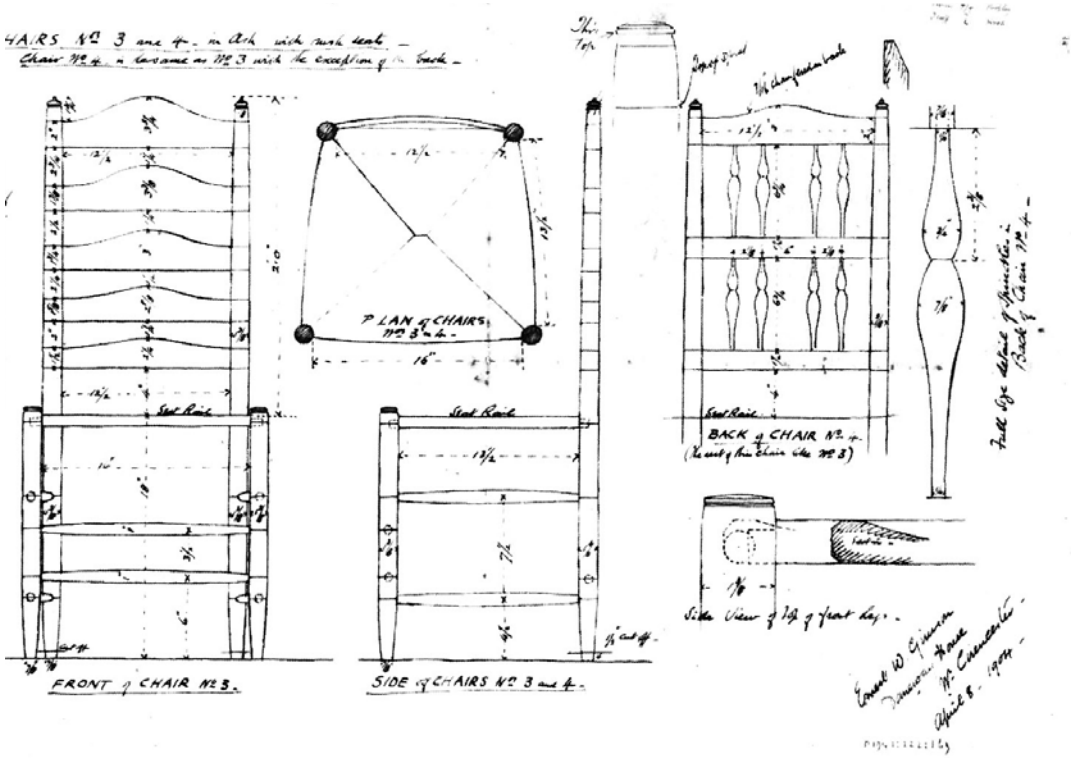
[150] Sidney pensaba que el había inventado esta técnica, en la que un trozo de madera, encajaba tanto en horizontal como en vertical, formado una unión reforzada por las delgadas cuñas. Sin embargo, hacia el final de su carrera, se vio la misma técnica utilizada en un cofre japonés unos trescientos años antes expuesta en el Museo Británico. *Ibid.* p.87







216. y 217. Ernest Gimson. Diseño de aparadores en roble lavado. (1902)



218. y 219. Ernest Gimson. Diseño de sillas nº 3 y 4 en fresno. La segunda incorpora piezas torneadas en su respaldo. (1904)

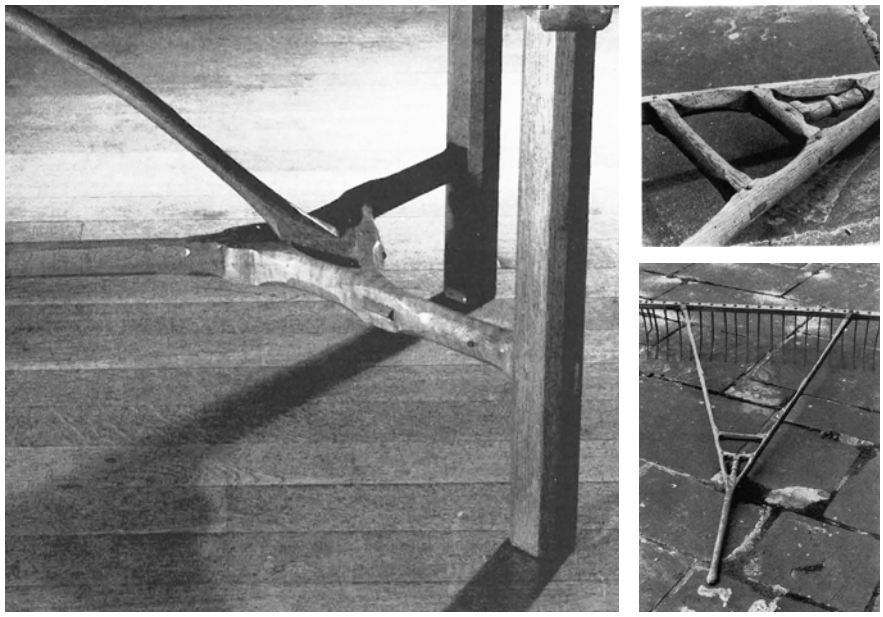
sabiendo exactamente lo que podía exigir a sus hombres, confiando plenamente en la 'exactitud' inevitable de cada diseño".[151]

La madurez creativa de Ernest Gimson y de Sidney Barnsley culminó a partir de 1906, cuando los vínculos entre los diseños de mobiliario y sus proyectos arquitectónicos se hicieron más evidentes. Ambos pertenecían a la Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos (SPAB), y algunos de los sistemas estructurales de la construcción en madera fueron llevados a sus muebles a menor escala. Utensilios de la tradición rural como la horquilla de los rastrillos utilizados para mover el heno, o las estructuras de las carros en las granjas, derivados de los diseños tradicionales de los carreteros, fueron también introducidos en los sistemas de montaje de muchos de sus muebles. Por otro lado ambos arquitectos consideraban la utilidad como el factor determinante en el diseño de mobiliario que ellos definían como *buena ejecución, decoro y aptitud para el uso*. Sus líneas puras y las superficies lisas sentaron las bases del diseño funcional contemporáneo, junto con algunas otros diseños de arquitectos a los que ya se ha hecho referencia, como Godwin, Voysey y Lethaby.

Pero la importancia del grupo de Gimson fue más allá de su labor como diseñadores y arquitectos. Su ejemplo fue seguido por otros profesionales vinculados al Arts&Crafts, como Robert Charles Ashbee, que trasladó la *Guild of Handicrafts* que fundara en 1888 en Londres, a Chipping Campden, una pintoresca localidad a 50 kilómetros de Sapperton, movilizando a cincuenta artesanos y sus familias, por lo que el impacto en la población de la pequeña villa fue notable. Entre 1890 y 1939 numerosos artesanos y arquitectos de clase media llegaron a los Costwolds, lo que condujo a la revitalización cultural de la región. Los nuevos habitantes se implicaron en la vida de las aldeas donde instalaron sus estudios y talleres, tomando parte en las actividades populares de sus comunidades. La vida que tanto Ernest Gimson como los hermanos Barnsley llevaron en Sapperton, interviniendo de manera activa en la formación de nuevos artesanos y en la recuperación de la identidad cultural de la región, fue la responsable del revival de muchas tradiciones olvidadas. "*Las comunidades rurales necesitaban revitalizarse y es exactamente lo que hizo este grupo de artistas y artesanos. No fue algo romántico ni revolucionario, pero sí contribuyó a dar trabajo y satisfacción a los habitantes locales, fomentando las habilidades, las amistades y el orgullo de la amistad. No desafiaron las estructuras de poder, pero mostraron una alternativa".*[152]

El grupo entorno a Gimson y los Barnsley se fue consolidando con la llegada de amigos y colaboradores que compartían con ellos el deseo de una vida ligada a la naturaleza. Entre ellos hay que destacar a Alfred Powell (1865-1960) y Detmar Blow (1867-1939) , y posteriormente la de una nueva generación de arquitectos encabezada Norman Jewson (1884-1975) y Geoffrey Lupton (1882-1949). Los dos primeros, antiguos compañeros de Gimson en el estudio de John Dandoo Sedding, formaron el grupo denominado *Wandering Architects* (arquitectos errantes). Así, poniendo en práctica las enseñanzas de Ruskin -quien había sugerido que la construcción y el diseño deberían estar bajo el control directo de una sola mente, o mejor aún, bajo el control de una sola mano -decidieron trabajar como carpinteros o albañiles en sus

[151] *Ibid.* p. 111
[152] SARSBY, Jaqueline:: "Alfred Powell: idealism and realism in the Costwolds", *Journal of Design History*, n. 10, vol. 4, 1997, Oxford , pp. 375-397. p.391



220. Sidney Barnsley. Detalle de mesa de roble para Rodmarton Manor empleando sistemas similares a las horquillas de rastrillos y a las estructuras de carros de tiro. (1905)





221., 222. y 223. Alfred y Lousie Powell, trabajando en piezas cerámicas para la casa Wedgwood & Sons





224. y 225. Alfred y Louise Powell. Studio cottage. Sandpool Lane, Tarlton.

propios proyectos o colaborar en los de otros compañeros. Este enfoque significaba que durante semanas o incluso meses debían estar ligados a un lugar para después trasladarse allí donde fueran de nuevo requeridos. La actitud comprometida de Detmar Blow con los principios de Ruskin le llevará a vivir en una caravana que trasladaba de aldea en aldea donde contrataba artesanos, normalmente canteros y carpinteros con los que llevar a cabo sus obras, lo que daría lugar al apelativo de *arquitectos errantes* a todo este grupo. [153] Su trabajo consistió fundamentalmente en la construcción de grandes mansiones para familias aristocráticas rehabilitando también edificios antiguos para la SPAB de la mano de Philip Webb, y como veremos más adelante, construyendo junto a Ernest Gimson las casas solariegas que éste diseñó para sus hermanos.

La colaboración entre Blow y Alfred Powell se sucedió entre los años 1893 y 1903, año en que Powell decidió establecerse por su cuenta en la granja *Gunners* próxima a Oakridge Lynch en la región de los Costwolds, a escasos kilómetros de donde vivían Gimson y los Barnsleys. Aunque desarrolló varios proyectos de casas de campo, su faceta más conocida será la de ceramista para la firma *Wedgwood*, aunque no será hasta 1905 cuando empiece a desarrollarla junto a su mujer Louise. Desde su granja taller rodeada de naturaleza, durante más de 30 años los Powell asesoraron y diseñaron piezas de cerámica para *Wedgwood*, inculcando al rígido sistema de producción industrial la frescura y creatividad del trabajo en el pequeño taller. Estas propuestas, que se encontraban profundamente enraizadas en los principios del movimiento Arts&Crafts, buscaban la perfecta unión entre el trabajo bien hecho y los *pensamientos felices*, como Powell denominaba a la alegría en el trabajo enunciada por Ruskin. [154]

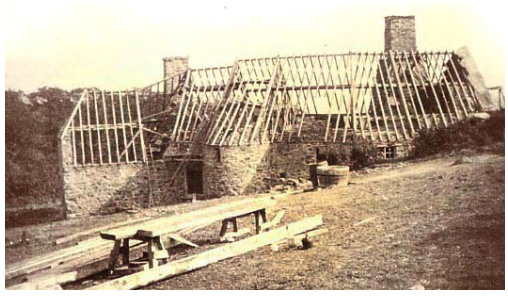
La importancia de Powell en la definición del círculo artístico de Costwolds radica en que fue el encargado de articular los principios filosóficos sobre los que se sustentaban sus creaciones, tanto artísticas como arquitectónicas, dejándolos reflejados en más de cincuenta cartas escritas antes de la Primera Guerra Mundial y en el libro que en 1924, junto a Lethaby, escribiría sobre la obra de Ernest Gimson.[155] En dicho libro, Powell describe la arquitectura como " *un acuerdo saludable con la belleza de la tierra, para hacer de ella un lugar más agradable y habitable para las personas sabias y bondadosas*",[156] enfatizando la relación que el grupo de Costwolds establecía entre la arquitectura y su entorno natural. Siguiendo los dictados de Philip Webb, esa conexión se traducía en el uso de materiales locales y técnicas tradicionales, así como en el cuidado en la implantación y contextualización de sus propuestas.[157] Pero a diferencia de su maestro, no buscaban reproducir miméticamente las soluciones de las construcciones vernáculas. Su interés será más analítico, tratando de encontrar en ellas la clave de su perfecta adecuación al medio físico y natural y la manera en que los antiguos artesanos habían conseguido superar los condicionantes geológicos y

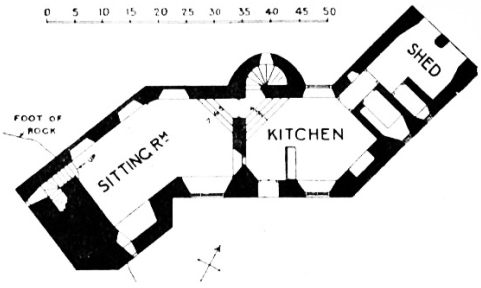
[153] Detmar Blow conoció a Ruskin en 1888 en Abbeville (Francia) durante una beca de estudios concedida por la *Royal Academy* para viajar por Europa. Ruskin a partir de entonces actuará como tutor de Blow, supervisando sus estudios. En el otoño de 1889 viajarán juntos por Italia durante seis meses .
[154] BATKIN, M. "Good Workmanship with Happy Thought: The work of Alfred and Louise Powell". [catálogo exposición] Londres: Cheltenham Art Gallery and Museum. 1992. p 16.
[155] POWELL, Alfred; LETHABY, William; GRIGGS, Frederick: *Ernest Gimson, his life and work.* Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press, 1924.
[156] SARSBY, Jaqueline: "Alfred Powell: idealism and realism in the Costwolds". Op. Cit., p. 377
[157] *Ibid.* p. 377



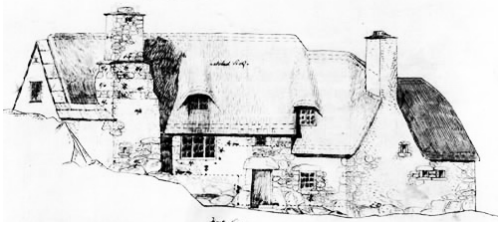














226. hasta 233. Ernest Gimson. Stoneywell Cottage. Charnwood Forest. Leicestershire. (1899)

climáticos con que se encontraban, simplemente mediante el manejo lógico de las técnicas y materiales del lugar. La pretensión última de Powell, Gimson y los hermanos Barnsley fue construir de tal manera que la contribución humana no destruyera la armonía con la que los elementos naturales se acomodaban en el paisaje: "*los hastiales de las granjas de piedra con su encantador brillo en mitad de los oscuros bosques, regalan a las tendidas colinas la forma afilada de sus cumbreras recortándose contra el cielo*".[158]

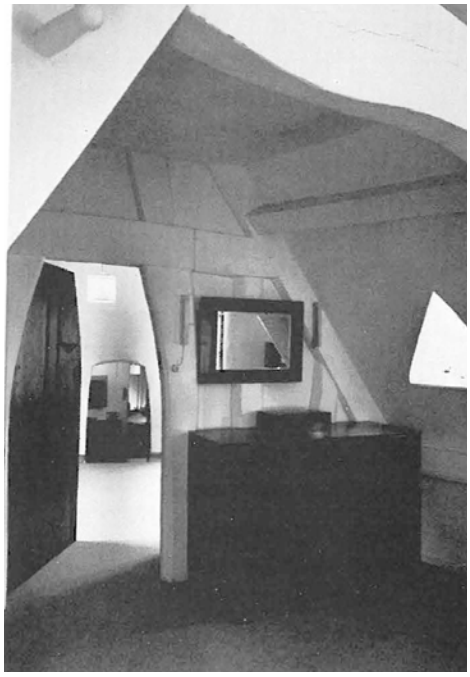
En *Stoneywell Cottage* (1899), una de las primeras obras que Ernest Gimson realizó cuando llegó a los Costwolds como casa de verano para su hermano mayor Sidney, esta premisa será llevada hasta el extremo, al incorporar la compleja topografía de la parcela al proyecto arquitectónico. Con un marcado carácter experimental, la planta se acomoda a los afloramientos rocosos, generando una forma sinuosa que desciende siguiendo el contorno de la pendiente, desde la gran roca sobre la que se apoya la chimenea del salón, hasta la parte inferior donde se sitúan las zonas de servicio. Aprovechando los cambios de nivel entre la cocina y el salón, se coloca la entrada y la escalera principal la cual sobresale del zigzagueante muro en forma de cilindro. En el dibujo original de la fachada principal, observamos cómo el perfil del elevado montículo que delimita el camino de acceso forma parte de la composición y queda perfectamente integrado en la materialidad rocosa de los muros y en la plasticidad casi orgánica de las cubiertas de paja, que se fragmentan y giran, adecuándose al desarrollo en planta.

Constructivamente la casa sigue los mismos criterios de austeridad que emplea en el diseño de muebles, y aunque la simplicidad constructiva resulta evidente, resolviéndose con muros de carga de piedra y sobre ellos un entramado de pares de madera formando la pendiente de la cubierta, su ejecución oculta una enorme dedicación, conocimiento y cariño por los materiales naturales. Detmar Blow trabajó como maestro de obras en esta casa, supervisando el color y la forma de cada piedra procedente de las canteras cercanas, antes de ser colocadas sobre una gruesa junta de mortero. En los dinteles utilizó piezas enteras de pizarra, la de la chimenea, por ejemplo, llegó a pesar casi dos toneladas[159].

Evidentemente, la sencillez con que se resolvió su construcción se hizo patente en el interior, donde un suelo formado por grandes losas de pizarra pulida contrastaba con la blancura de los muros interiores, sin ningún elemento decorativo, donde sólo se hacían presentes los muebles de roble construidos en *Pinbury Park*. Pero realmente lo que caracterizará los espacios de *Stoneywell* será el marcado ritmo de las viguetas rectangulares de madera de roble, (posteriormente se pintarán en blanco), así como el dinamismo espacial provocado por la variación de niveles y la diversidad de ángulos de visión motivada por lo complejo de su geometría. Es tal el grado de austeridad conseguido por Gimson en estos interiores que incluso llega a temer que "*lo expuesto del lugar unido a su espartano interior, disgustase a todos salvo a aquellos que compartieran su estilo basado en el puritanismo y el amor por la vida sencilla*"[160].

---

158 *Ibid.* p. 378
159 GREENSTED, Mary: *Gimson and the Barnsleys: wonderful furniture of a commonplace kind.* Op. Cit., p.139
160 *Ibid.* p.139











233. hasta 237. Ernest Gimson. Interiores Stoneywell Cottage. (1899)

Al mismo tiempo que se está ejecutando *Stoneywell Cottage*, Gimson y Blow construyen en la parcela contigua la *Lea House* para otro de sus hermanos. En este caso utiliza los muros de piedra existentes en continuación con uno de los testeros de la vivienda para resolver el desnivel de la parcela y de nuevo integrar la edificación con su entorno. La articulación de los diferentes volúmenes respecto a estos límites genera pequeños recintos exteriores a modo de patios rehundidos respecto a la cota de la calle; a ellos se vinculan la cocina y el estudio. A nivel exterior presenta los mismos acabados y soluciones constructivas que la cercana *Stoneywell*: muros de piedra recogida de las inmediaciones, estructura de madera y cubierta de paja. La idea del jardín para la *Lea House* fue planeado por Gimson junto con su hermana Emma. Su diseño carecía de reglas geométricas, articulándose a partir de sinuosos caminos de losas de piedra encajadas en una superficie de áridos de granito rojo donde se plantaron numerosos manzanos entre cuyas oscuras hojas se podía intuir el blanco brillante de las fachadas.

Mecanismos similares de adaptación del edificio al contexto serán utilizados en las viviendas que los arquitectos del grupo de Costwolds proyectaron para si mismos, años después, cuando trasladaron su taller a Sapperton. Ernest Barnsley construyó su casa, denominada *Upper Dovel House* (1906) en una complicada parcela en esquina, situada en la parte más alta de una colina con un gran desnivel en uno de sus extremos. En el centro de la recinto existía un antiguo cottage, que se mantuvo en la nueva organización, transformándose en el vestíbulo de la casa. A este cuerpo principal le fueron añadidas dos nuevas alas, una que incorporaba la cocina y la escalera principal y otra con el salón colocado en la zona con más pendiente para disfrutar de las vistas hacia el valle. El bloque de servicios se dispuso anexo a la cocina en continuación con el muro de cerramiento perimetral, articulando, a partir de la disposición en doble L, un patio para el lavadero y un pequeño jardín abierto a la calle. El acceso a la vivienda se producía desde una terraza elevada desde la que se podía disfrutar de una visión panorámica del frondoso valle.

De manera similar, Gimson en su vivienda *The Leasowes* (Sapperton,1906), organizó la disposición de las piezas en base a la relación que establecían con los límites ya existentes de la parcela, generando diferentes recintos exteriores de escala y uso diverso. El lugar en estos proyectos se ordena como la propia arquitectura, fragmentándose en ámbitos acotados entre lo edificado y los muros perimetrales, adquiriendo a través de los materiales que los conforman la categoría de *espacios.* En el diseño y ejecución de los patios y jardines de *The Leasowes* intervino Alfred Powell, quien comentó respecto al meticuloso tratamiento con el que Gimson trabaja el lugar : "*No podía por menos que causar extrañeza el cuidado minucioso y la consideración dada a la ubicación de cada cosa, como si él ya hubiera vivido allí y conociera todas las necesidades de la casa y su entorno*".[161]

La importancia de este sistema organizativo radica en que responde a criterios funcionales y no estéticos, en los que cada pieza del organigrama, por pequeña que sea, contribuye a la formación de un conjunto orgánico con su entorno inmediato. Esta moderna manera de entender el lugar responde a la evolución de los planteamientos pintorescos de Pugin, que asignaba irregularidades a la planta buscando la volumetría acumulativa del gótico, pudiéndose también vincular con la actitud contextualizadora

[161] SARSBY, Jaqueline: "Alfred Powell: idealism and realism in the Costwolds". Op. Cit., p.378

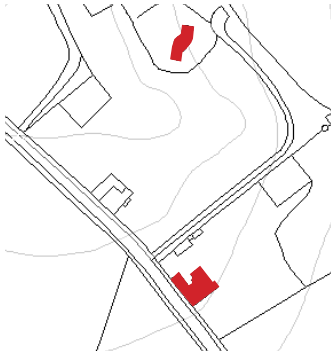




238., 239. y 240. Ernest Gimson. Lea Cottage. Charnwood Forest. Leicestershire (1899)

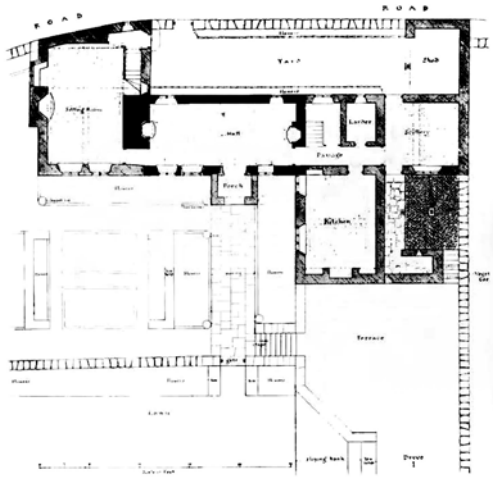


241. Situación Stoneywell y Lea cottages en Charnwood Forest









242., 243. y 244. Ernest Barnsley. Upper Dovel House. Sapperton. (1906)

de Webb en sus obras cuando introduce las preexistencias y los condicionantes físicos del territorio en los proyectos de sus grandes mansiones.

La referencia constante a las arquitecturas rurales, con su marcado componente pragmático y su ajustada definición de la pequeña escala doméstica, proporcionó al grupo de los Costwolds nuevas herramientas que, habiendo sido experimentadas durante siglos, satisfacían sus aspiraciones de sencillez, honestidad y utilidad. En un número especial que *The Country House* dedica a las pequeñas casas de campo, aparece un artículo sobre *The Leasowes* en el que su editor, bajo el epígrafe *El valor de la simplicidad*, determina la integridad y coherencia de esta nueva tendencia, anunciando el final de la estética victoriana fundamentada en imprecisos conceptos como la dignidad y la decencia:" *La casa sugiere que el ideal de su diseñador debía ser aquel de las antiguas y libres comunidades rurales, alterado para conseguir adaptarse a una nueva era (...) Seguramente esta casa es la expresión material de los hábitos de vida de sus moradores (...) No hay ningún elemento exagerado, el conjunto es un entente cordial entre lo útil y lo bello (...) No existe tampoco ningún material ni acabado ornamental y la impresión que nos deja es que la disposición deseada fue conseguida a través de los materiales (...) se llegó a la forma y esta asumió la apariencia de la pura necesidad (...) Todo parece tan limpio y tan simple como que dos y dos son cuatro, y ese es su éxito*".[162]

Años atrás, Godwin había desligado del concepto de confort la exuberancia y el exceso de los interiores neogóticos. Más adelante Voysey y Lethaby relacionaron la comodidad con la austeridad y la sencillez de los cálidos acabados y la robustez del mobiliario doméstico. El grupo de Costwolds encontró en la apacible vida de las granjas un modelo doméstico de confort, fundamentado en la funcionalidad y la felicidad de sus habitantes. Este último atributo se relaciona de manera directa con la ambición de Powell por encontrar la síntesis entre el trabajo y el bienestar de los trabajadores. Pensaba que las granjas revelaban, por la manera en que estaban construidas siguiendo tradiciones transmitidas entre los campesinos durante generaciones, un modo de vida anterior a la Revolución Industrial, en el que el trabajo en comunidad aportaba cierto *flujo de felicidad* a la vida diaria.[163] Es indudable que este planteamiento un tanto irreal era compartido por el resto del grupo y que fue llevado a cabo de manera ejemplar en los interiores de sus viviendas, tal y como se ha visto en algunos ejemplos, como la reforma de la *Daneway House* en Sapperton, el *Stoneywell Cottage*, o la casa de Sidney Barnsley en Sapperton, denominada *Beechanger* (1911).

Pero con certeza el proyecto que recreará de manera más auténtica el espíritu de comunidad y felicidad que para Powell poseían las granjas será el salón de actos y la biblioteca para la *Bedales School*, proyectados en 1910 por Ernest Gimson. En 1893, John Haden Badley fundó en Haywards Heath la escuela *Bedales* de marcado espíritu liberal, en reacción a las limitaciones educativas de las tradicionales escuelas Victorianas. En 1899 trasladará la escuela a una casa de campo en Steep, Hampshire, e irá ampliándola construyendo nuevos edificios. Alrededor de 1910 se hace evidente la necesidad de un nuevo salón de actos que sustituya al comedor como centro de las numerosas actividades comunitarias que se desarrollaban en la escuela. Las obras del

[162] WEAVER, Lawrence: *Small Country Houses of Today.* Londres: The Country Life, 1911. p. 55
[163] SARSBY, Jaqueline: "Alfred Powell: idealism and realism in the Costwolds". Op. Cit., p.378





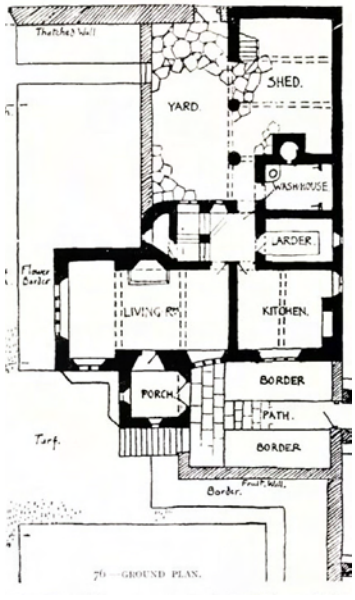
245. y 246. Ernest Barnsley. Vistas interiores de Upper Dovel House. Sapperton. (1906)





247. y 248. Sidney Barnsley. Vistas interiores de Beechanger. Sapperton. (1911)

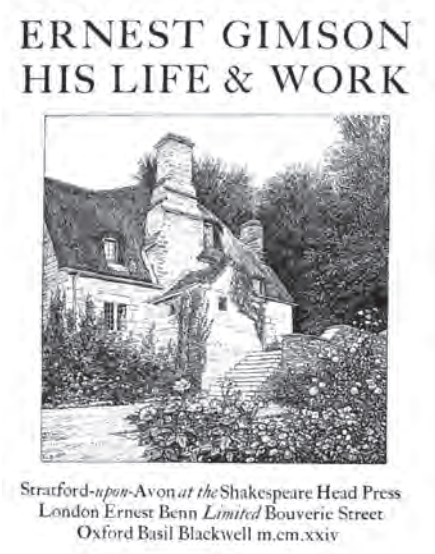




249. y 250. Ernest Gimson. The Leasowes. Sapperton. (1906)





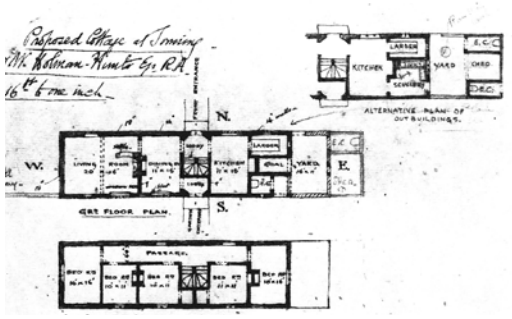


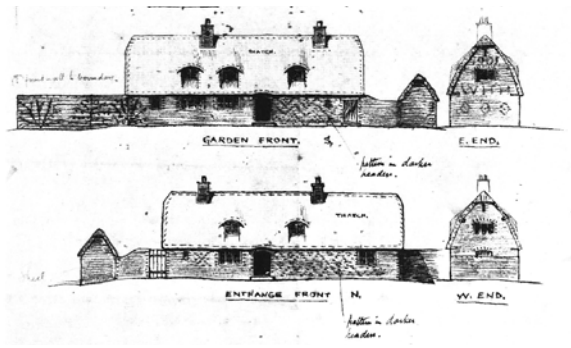
251. William Lethaby y Alfred Powell. Monografía de Ernest Gimson. (1924)





252, 253., 254. y 255. Ernest Gimson. The Leasowes. Sapperton. (1906)





256. Ernest Gimson. Proyecto de cottage para el pintor William Holman Hunt. Sonning. (1900)











257., 258. 259. y 260. Ernest Gimson. Escuela Bedales. Petersfield. Hampshire. (1910)

261 Ernest Gimson. Interior salón de actos. Escuela Bedales. Petersfield. Hampshire. (1910)

nuevo Hall fueron costeadas y construidas por un antiguo alumno de Bedales, Geoffrey Lupton, formado como ingeniero, quien encomendó a Ernest Gimson, para quien había trabajado en 1905 en la rehabilitación del puente de madera de Hampton Court, la elaboración del proyecto.

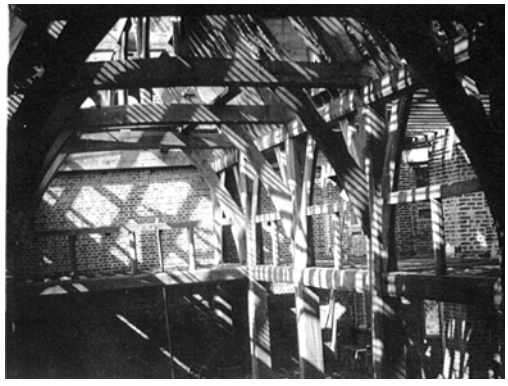
La propuesta de Gimson se encontraba ya enunciada en el proyecto no realizado de cottage para el pintor prerrafaelista William Holman Hunt en Sonning, datado en 1900. En él se observa un cambio de estrategia respecto a la organicidad de sus anteriores viviendas, al compactar todo el programa en una estrecha y alargada pieza. Sobre los muros de ladrillo de una sola planta se apoya la gran cubierta longitudinal en la que se organizan los dormitorios, la cual será concebida como una estructura de madera de perfil poligonal, como las diseñadas para conseguir un mayor desarrollo en altura en los antiguos graneros. La referencia a esos grandes espacios continuos es adoptada en Bedales donde el gran salón de actos ocupa el interior de la cubierta colocada sobre un basamento ciego con las zonas de servicio y vestuarios,. Resuelta con grandes vigas toscamente aserradas, como ya hiciera Webb en la sala comunal de Arisaig, la estructura de madera se desvincula del cerramiento evidenciando su particular forma poligonal. El resto de materiales empleados, pizarra en el suelo y pintura blanca sobre los cerramientos, responden a la austeridad rural de sus anteriores proyectos, consiguiéndose una cálida escala doméstica en todo el conjunto. Exteriormente el edificio se conforma de manera rotunda como un gran volumen de ladrillo en el que los únicos elementos que rompen su estudiado monolitismo son el volumen cilíndrico de la escalera de acceso al escenario y un gran ventanal abuhardillado que establece en el interior una separación virtual entre el escenario y la platea.

Gimson diseñará también la Biblioteca de Bedales, aunque no será construida hasta después de su repentina muerte en 1919, por Geoffrey Lupton bajo la supervisión de Sidney Barnsley. Su diseño era una evolución del concepto estructural del granero ya empleado en el salón de actos. El gran espacio interior, definido por la estructura triangular de las cerchas de madera, será la sala de lectura de doble altura a la que se vinculan dos galerías laterales dedicadas al almacenaje de libros. Este nivel intermedio descansa sobre una serie de pies derechos de madera que se ramifican en forma de tridente en su extremo superior, consiguiendo dar un mayor apoyo al durmiente sobre el que carga toda la estructura de cubierta. Este recurso estructural empleado habitualmente en muchas construcciones vernáculas como alegoría del árbol, adquirirá en Bedales la imagen "*de un bosque majestuoso en su hermosa simplicidad*".[164]

En sus últimos proyectos se aprecia el cariño que Gimson sentía por los oficios artesanales, lo cual estaba en consonancia con la educación que Badley planteaba en Bedales, enfatizando las labores manuales y el trabajo práctico entre los alumnos. Este avanzado método educativo hizo muy atractiva la escuela para los sectores más progresistas de la sociedad inglesa, entre los que se encontraban muchos escritores, artesanos y arquitectos miembros del Arts&Crafts, quienes se trasladaron a los alrededores de Hampshire para estar cerca de sus hijos, lo que dio lugar a un nuevo foco de actividad arquitectónica y artística, semejante al que veinte años antes se

[164] DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Op. Cit., p. 165







262., 263. y 264. Ernest Gimson. Biblioteca de la Escuela Bedales. Petersfield. Hampshire. (1910)



265. Alfred Powell. Cottage para el poeta Edward Thomas. Cockshott Lane, Steep. (1909)

fundara en los Costwolds. Muchos de estos nuevos habitantes ocuparon las numerosas granjas y cottages existentes en la zona, pero al mismo tiempo también se realizaron interesantes ejemplos de arquitectura doméstica en la línea de la desarrollada por Gimson y Barnsley.

Una de esas casas sería la que en 1909 construyó Geoffrey Lupton para su amigo, el poeta Edward Thomas (1878-1917), en Cockshott Lane, Steep. Su diseño fue encargado a Alfred Powell, quien llevó a la práctica su admiración por las arquitecturas vernáculas al desarrollar la vivienda en una única y alargada nave de cubierta amansardada, de nuevo con la referencia de los antiguos graneros. Ocultos del camino de acceso tras una frondosa vegetación, sus muros de ladrillo de color naranja hechos a mano y el revestimiento continuo de tejas de madera en la cubierta protegen tras el anonimato de su fachada a la calle la felicidad de su sencilla vida interior. Fue en esta casa donde Thomas dio comienzo a su brillante y corta carrera como poeta. Su amor por la campiña inglesa le llevó a evocar la casa y los paisajes cercanos en muchos de sus versos. En ellos la naturaleza y la arquitectura se funden en una sucesión de pequeños recuerdos cargados de "*intimidad, humanidad, memoria y Tiempo (...) en los que ya late el conflicto de la guerra*".[165] Tal vez su poesía sea la que mejor forma de describir la nostalgia y el deseo de recuperar la felicidad en el contacto con la naturaleza, que desde William Morris, las diferentes generaciones de arquitectos ingleses vinculados al Arts&Crafts habían buscado con persistencia:

Un acre de tierra entre la costa y las montañas,
tras un saliente que muestre mis tres reinos,
la tierra visible preciosa y el cielo y el mar
donde lo que no necesita el alcaraván, el agricultor cultiva.

Una casa que me ha de amar como yo la ame,
bien cercada, y honrada por unos fresnos
que pardillos, verderones y jilgueros,
a menudo visitarán, harán el amor y se irán.

Un jardín del que nunca necesite ir más allá,
frágil pero ordenado, cuyos girasoles
sean dignos de ser el símbolo del Sol Naciente.
Un manantial, la curva de un arroyo, o al menos un estanque.

Por ello, no deseo esto ni muy tarde
ni muy pronto, eso que los hombres llaman satisfacción,
es algo que podría ser enviado.
Para estar contento, se lo pido al Destino.[166]

[165] En 1915, de manera voluntaria, Thomas se alistó en el ejército, muriendo dos años después en la batalla de Arras. Véase CLARK, Ben: *Edward Thomas: Poesía Completa.* Orense: Linteo, 2012.
[166] *For These,* Edward Thomas 1912.

III

Vernáculo e identidad en la arquitectura alemana

La definición del *Heimat* alemán. Identidad y pertenencia
J.G. Herder, J.V. Goethe y J.C. Dahl

Gottfried Semper y *Der Stil*: la codificación de lo vernáculo

Semper y la tectónica. Evolución de la cabaña

Semper y el ideal vernáculo: Villa Garbald

La granja como arquetipo del *Heimat* alemán

***Heimat* y patria**
Paul Schultze-Naumburg

La definición del tipo vernáculo
Hermann Muthesius

El mito romántico del héroe campesino
Carl Larsson y Heinrich Vogeler

Vernáculo y *genius loci*
Theodor Fischer

La forma artística de la casa del trabajador
Karl Ernst Osthaus

El sueño de la ciudad orgánica
Richard Riemerschmid en Hellerau

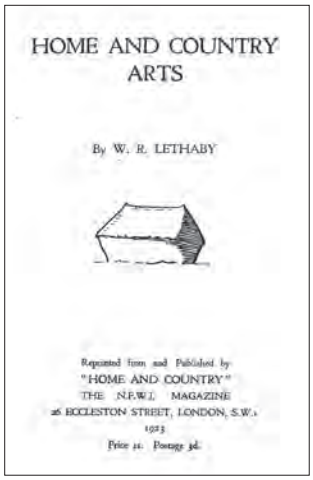
Lo vernáculo monumentalizado
Heinrich Tessenow en Hellerau

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) terminó con muchas de las utopías románticas que cimentaron los planteamientos del Arts&Crafts, pero no consiguió destruir el ideal de la vuelta a la naturaleza como remedio contra las perversiones surgidas de la sociedad industrializada. Será a esa sociedad rural, anclada en tradiciones atávicas, ajena al tiempo finito y por lo tanto limitado del mundo moderno, a la que Lethaby dedique su último libro, *Home and Country Arts* (1923), recogiendo de manera inconexa recuerdos, tradiciones, e incluso imágenes prontas a desaparecer como si de un legado sentimental se tratara. Escrito con un estilo en ocasiones pedagógico, Lethaby no solo describe de forma detallada los paisajes y las costumbres de la gente del campo, también advierte de la paulatina desaparición de las arquitecturas anónimas y de la pérdida de identidad que eso conlleva: "*me angustié al ver el número de cottages que estaban descompuestos y en ruina (...) uno tenía el techo de paja derrumbado, aunque el pequeño jardín seguía estando ordenado y sus rosales estaban en flor en el porche (...) la destrucción de nuestros cottages es una cuestión muy importante desde el punto de vista del paisaje y del carácter del país. Más que ninguna otra cosa, estas casas de campo, supongo, formalizan la idea de Inglaterra en nuestras mente".*[1] Más adelante en un capítulo dedicado a las granjas y *cottages* de la región de Sussex, comenta: "*Nuestros pueblos, aldeas, granjas y casas de campo, siguen representando la idea de Inglaterra en la mayoría de nuestros corazones. Son, además, los pozos frescos que renuevan nuestra fuerza nacional. Si todos estuviéramos encerrados en las ciudades la vida misma no tardaría en agotarse*".[2] Y, en el mismo texto, escondida entre una larga descripción de los festivales tradicionales tras la cosecha de trigo encontramos una fotografía de tres edificios cilíndricos de ladrillo, rematados por una cubierta cónica revestida con tejas madera, en cuyo pie de foto se puede leer: "*descargando lúpulo del secadero*". La escueta explicación posterior de Lethaby será: *"La figura 47 es una vista agradable de un secadero de Kent, tan hermoso a su manera como una Catedral, con un bonito carro y gente cargando. La vida, el trabajo y la imagen, todo en uno*"[3].

Tal vez se deba a una simple casualidad histórica, pero al mismo tiempo que se editaba el libro de Lethaby, Le Corbusier publicaba *Vers une architecture,* en el que los modernos silos americanos aparecen como imágenes icónicas de referencia para la revolución estética que necesitaba la nueva sociedad: "*He aquí los silos y las fábricas norteamericanas, magníficas primicias del tiempo nuevo"*[4]. Lethaby se interesó por el Movimiento Moderno en Europa compartiendo con él algunos de las propuestas enunciadas por Le Corbusier, así como su admiración por las creaciones de la ingeniería -como los viaductos del ferrocarril o las bicicletas-. Su visión racional de la arquitectura le aproximaba al axioma *una casa es una máquina para vivir*, pero como comentaría años más tarde en un artículo para *The Builder*, titulado *Engineering and Architecture* (1931), lamentaba el énfasis que Le Corbusier hacía sobre el aspecto maquinista de la casa en lugar de su contenido más vital.[5]

---

[1] LETHABY, William: *Home and Country Arts.* Londres: The NFWI Magazine, 1923. p.11
[2] *Ibid.* p.109
[3] *Ibid*. p. 102
[4] Le Corbusier: *Hacia una nueva Arquitectura.* Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998. p.20 (1ªEd.) *Vers une Architecture.* Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1923
[5] GARNHAM, Trevor: "William Lethaby and the Two Ways of Building", *AA Files*, n. 10, 1985, Londres, pp. 27-43. p.42



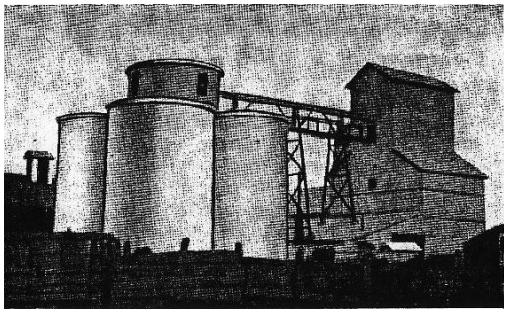


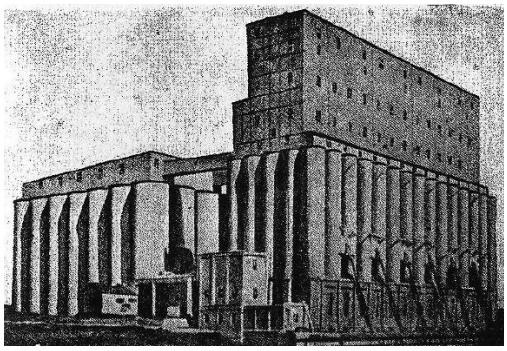


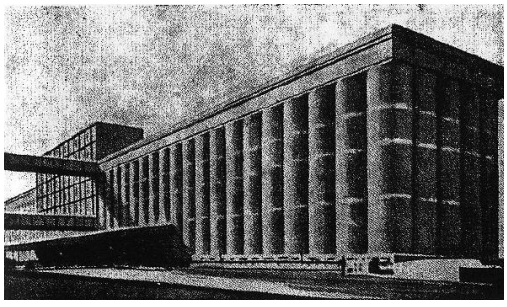




1.,2., 3. y 4. W. R. Lethaby. Portada e imágenes del libro *Home and Country* (1923)







5., 6., 7. y 8. Le Corbusier. Portada e imágenes del libro *Vers une architecture.*(1923)

Las fotografías de los secaderos de lúpulo y las de los silos americanos escenifican en lo cercano de sus planteamientos, más que en sus diferencias formales, que la arquitectura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, ya estuviera dentro del marco de los movimientos de vanguardia o del Arts&Crafts, utilizó la fuerza evocadora de las arquitecturas anónimas como referencia tipológica de sus principios arquitectónicos. El papel jugado por estas arquitecturas industriales premodernas, más allá de ser una simple fuente de motivos arquitectónicos, consiguió, como apunta Francesco Passanti, establecer un modelo para un nuevo tipo de vernáculo, que este autor define como *modern vernacular,* concepto que permite relacionar de forma natural la sociedad con los artefactos y creaciones industriales que ella misma genera, de la misma manera que el *traditional vernacular* lo había hecho en las sociedades anteriores: "*el modelo vernáculo fue una constante, articulando el persistente anhelo por una sociedad más orgánica y por una relación natural entre dicha sociedad moderna y su arquitectura. Como Mary McLeod ha mostrado, lo que cambió fue el lugar en donde encontrar la realización de ese anhelo".*[6]

La introducción de estos arquetipos vernáculos en la arquitectura y en el diseño contemporáneos vendría de la mano del arquitecto alemán Hermann Muthesius, quien a principios de siglo XX, defendería junto a otros reformistas del *Deutscher Werkbund,* la tipificación y la estandarización vinculadas a los nuevos procesos industriales, con el deseo de que la uniformidad conseguida promoviera una nueva unidad cultural en Alemania.[7] Siguiendo los enunciados de Lethaby, Muthesius interpretó como funcional la arquitectura de la casa de campo inglesa afirmando que "*su objetividad científica (wissenschaftliche Sachlichkeit) había de guiar la arquitectura. Planteó también que la arquitectura y el diseño debían fusionarse, y que todos los artículos de uso diario, tanto los utensilios como las estructuras del ingeniero debían pertenecer al ámbito de la actividad del arquitecto-diseñador*".[8] Pero al contrario que la siguiente generación de arquitectos del Movimiento Moderno, que centraron sus referencias únicamente en la abstracta y racionalista organización industrial y en sus productos, Muthesius trató de establecer la forma de los nuevos modelos *(typen)* capaces de definir la realidad de la vida moderna, confiando en un discurso más tradicional en el que las referencias "*se encontraban en las estructuras estables de la sociedad preindustrial, y sus tipos estándar vernáculos* " poniendo como ejemplo de este *tipo* a la granja alemana. [9]

---

[6] Mary Mcleod hará esa afirmación al analizar el cambio de referentes en la obra de Le Corbusier a lo largo de las primeras décadas del siglo XX: "*lo que cambió fue el lugar en donde encontrar la realización de dicha esperanza. Durante los años 20, Le Corbusier lo buscó en la racional y abstracta organización de la industria y sus productos; más tarde desilusionado , lo buscaría en una conexión más directa con las personas y de las personas y la técnica".* MCLEOD, Mary: *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy.*University of Princeton, 1985. (Tesis, no publicada) Citado en, PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier". En: UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger(eds.). *Vernacular modernism:heimat, globalization, and the built environment.* Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 141-157 p.155

[7] En la séptima asamblea anual del *Deutscher Werkbund* celebrada en Colonia (2 al 6 de julio de 1914), Hermann Muthesius presentó una propuesta con diez principios en torno al término tipificación, que implicaba la posibilidad de establecer "tipos" en la arquitectura y en el diseño, considerándolo como una necesidad estética, política y económica. Hubo un intenso debate entre los defensores de la propuesta de Muthesius y aquellos que entendían que ésta limitaba su libertad artística. Henry van de Velde, como representante de este grupo de oposición, planteó diez antítesis, en las que defendió la individualidad artística y la inspiración personal en contra de toda injerencia externa.

[8] POSENER, Julius; SHARP, Dennis: "From Schinkel to the Bauhaus: five lectures on the growth of Modern German architecture", *Architectural Association, London. Papers*, n. 5, 1972 p.44

[9] PASSANTI, Francesco: *The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier.* Op. Cit., p.150

Muthesius trató de establecer una forma autóctona a partir del nuevo tipo de arquitectura doméstica vernácula que se había desarrollado en Inglaterra y que, como ya se ha visto, documentó exhaustivamente durante su estancia en Londres entre 1896 y 1903. En su ensayo *Stilarchitektur und Baukunst : Wandlungen der Architektur im XIX Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt* (El estilo en arquitectura y el arte de construir: Transformaciones de la Arquitectura en el siglo XIX y su posición actual, *1902*), abogará por los edificios anónimos, necesarios y sin pretensiones, como modelos adecuados para una nueva y genuina arquitectura alemana: "*La nueva arquitectura doméstica inglesa no era otra cosa que el rechazo al formalismo arquitectónico en favor de una forma sencilla, natural y razonable del edificio. No había nada nuevo en ese movimiento; todo había existido durante siglos en la arquitectura vernácula de las aldeas y en su paisaje rural. Uno podía encontrar en ellos todo lo que había deseado y anhelado: la adaptación a las necesidades y condiciones locales, la falta de pretensiones y la honestidad de los sentimientos, la máxima comodidad y confort en la distribución de las habitaciones, el color, un diseño atractivo y pictórico (pero también razonable), y la economía en la construcción. El nuevo edificio doméstico inglés se desarrolló sobre esta base y produjo resultados valiosos. Pero hizo algo más: extendió el interés y la comprensión de la arquitectura doméstica a toda la sociedad. Se creó el único fundamento seguro para una nueva cultura artística: la casa como obra de arte"*.[10] Se aprecia el carácter reformador de Muthesius en su pretensión por actualizar las tipologías vernáculas para dar cabida a las nuevas tecnologías y a los estilos de vida modernos.

Pero al analizar lo que para la cultura alemana significó el concepto de lo vernáculo, que desde el siglo XVIII se denominará como *Heimat* , habremos de tener presente no sólo su connotación temporal, sino también su fuerte sentido de arraigo geográfico y cultural.[11] Este término desarrollado por escritores románticos alemanes como Rieghl o los hermanos Grimm, estaba etimológicamente relacionado con la idea del hogar, en el que eran introducidas connotaciones sensibles del lugar de pertenencia, no sólo físico, también mental y emocional. Pertenencia e identidad fueron los conceptos claves que dieron forma al concepto de *Heimat* en Alemania, y que estuvieron íntimamente relacionados con la búsqueda de su carácter nacional desde finales del siglo XVIII hasta la unificación del Imperio alemán en 1871.

---

[10] MUTHESIUS, Hermann: *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt.* Mülheim-Ruhr: Schimmelpfeng, 1902. Traducido al inglés en ANDERSON, Stanford: *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition.* Santa Mónica: The Getty Center, 1994. p.97

[11] *" La palabra Heimat forma parte de un núcleo lingüístico cargado atmosféricamente que constituye algo intraducible, propio de la territorialidad de la lengua alemana. Aun así, aquello que denomina no debería verse como una vía específicamente alemana hacia el ser-en-el-mundo (...) Así, con conceptos como 'tierra', 'pueblo' y 'madre patria', los pueblos que tras la revolución neolítica comenzaron a cultivar la tierra caracterizaban el lado positivo de su sedentarismo. En las diferentes expresiones que daban al espacio con el que se habían familiarizado, los pueblos sedentarios articulaban su simbiosis con un suelo que, a la vez que los alimentaba, era el depositario de sus muertos. En las palabras que expresan las ventajas de tener un espacio de residencia propio, esos pueblos manifiestan su patriotismo agrario. Es también por eso que la palabra alemana Heimat (patria) forma parte de una reserva de signos cuya época de validez principal evidentemente ha terminado: esto es, el vocabulario guía de la sociedad agraria, con su política y su metafísica.*" SLOTERDIJK, Peter: "Patria y globalización; Notas sobre un recipiente hecho pedazos", *Revista Observaciones Filosóficas* [Página Web] , vol. 2014, n. 18/09. Disponible en: http://www.observacionesfilosoficas.net/patriayglobal.html

La definición del *Heimat* alemán. Identidad y pertenencia

J.G. Herder, J.W. Goethe y J.C. Dahl

Johann Gottfried Herder (1744-1803), pastor luterano, filósofo y en gran medida padre del Romanticismo alemán, fundamentó la idea de la nación alemana a través del lenguaje, la literatura, la historia y el arte. Frente al dominio de la cultura racionalista francesa de la época, Herder comenzó una sistemática recopilación de canciones y cuentos populares[12] que él sentía como la expresión del *Volksgeist* (espíritu del pueblo).[13] El concepto de nación de finales del XVIII en Alemania distaba mucho del actual y estaba más vinculado al concepto de *Volk* (pueblo), asociado a unas tradiciones y un pasado común representados en el lenguaje y la cultura popular. Herder definió la cultura como algo natural vinculado a la lengua, costumbres y tradiciones, originado en gran medida a partir de factores físicos y geográficos. El lugar, inseparablemente ligado a otras dimensiones incluyendo el clima, el paisaje, el lenguaje, la interacción humana y las tradiciones culturales locales, aparecía en las teorías de Herder como el factor determinante de la cultura de un pueblo, y la noción de "pertenencia" a ese lugar, o en palabras de Herder *el estar como en casa*, sería la condición fundamental para sentirse humano y libre. Estas cualidades definieron en esencia el concepto de *Heimat,* el cual llegó a ser uno de los temas centrales de los artistas y escritores románticos: "*Heimat es donde uno se siente en casa, donde se habla su lengua, donde se ha absorbido el clima tanto que es parte de uno mismo sin ser consciente de ello".*[14]

La Revolución francesa y las posteriores Guerras Napoleónicas generaron profundos sentimientos nacionalistas que, estimulados por el Romanticismo alemán, transformaron el inocente nacionalismo étnico y cultural implícito en el *Heimat* herderiano en un idealizado proto-nacionalismo, base de los recién formados estados-nación.[15] El lenguaje fue el elemento diferenciador y el indicador de una identidad común. En Alemania, como en muchos de los países nórdicos, fue necesario el análisis de los dialectos hablados por los agricultores y de las canciones populares para descubrir las lenguas nativas. Jacob y Wilhelm Grimm estudiaron los cuentos de las zonas rurales alemanas, recogidos en su libro *Kinder und Hausmärchen* (Cuentos para la infancia y el hogar), desarrollando paralelamente libros de gramática y diccionarios, basados en sus viajes y entrevistas con campesinos de Hesse.[16]

Otro de los elementos utilizados por los pensadores románticos para impulsar la identidad nacional fue la búsqueda de una arquitectura auténticamente alemana.

---

[12] *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken*, 1778-79 (Canciones populares junto a otras piezas menores). En este libro Herder recoge canciones populares de la Edad Media, que se habían transmitido de manera oral, en especial baladas creadas en el siglo XII siendo sus temas principales los amores trágicos y las leyendas fantásticas.

[13] HONOUR, Hugh: *El Romanticismo.* Madrid: Alianza, 1996. p.227

[14] BLICKLE, Peter: *Heimat: A critical theory of the German idea of homeland.* Nueva York: Camden House, 2004. p.55

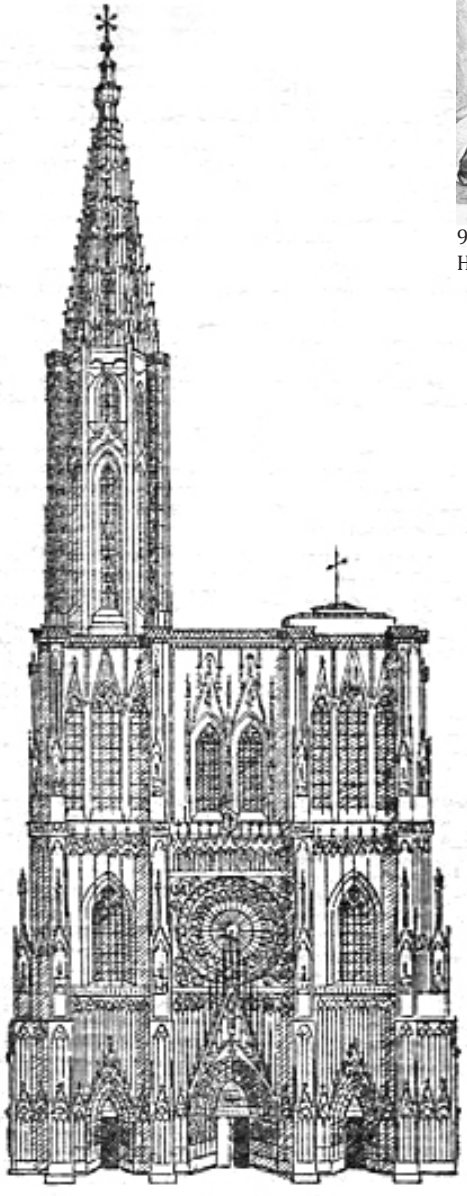
[15] HONOUR, Hugh: *El Romanticismo.* . Op. Cit., p.234

[16] LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* New York: Cambridge University Press, 2000. p. 28

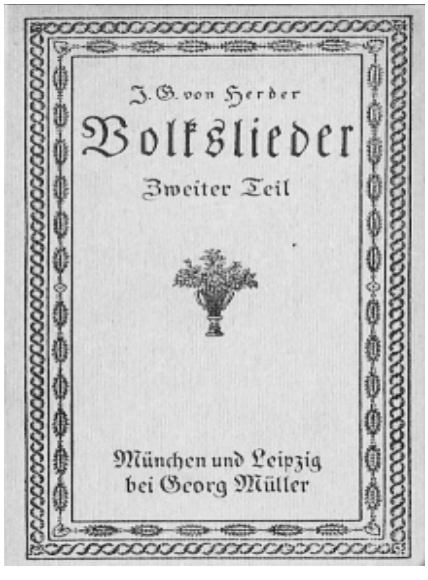




9. y 10. Jacob y Wilhelm Grimm. Imágenes de Kinder und Hausmärchen. (1812)



11.Johann Wolfgang von Goethe. Imagen de Von deutsche Baukunst. (1772)



12. Johann Gottfried Herder. Portada de Volkslieder. (1779)

Herder y, posteriormente, su discípulo y colaborador Goethe (1749-1832), [17] plantearon que el Gótico era el estilo que mejor representaba las virtudes de los pueblos del Norte, y plasmaría su valentía, espontaneidad, creatividad y su cercanía con la naturaleza. En el ensayo *Von deutsche Baukunst* (1772) (Sobre la arquitectura alemana), Goethe criticó con determinación los postulados ilustrados, y en concreto los enunciados de Laugier, enfrentando la arquitectura clásica, determinada por la repetición y el ritmo de las columnas, a la masividad plástica, íntimamente relacionada con las formas de la naturaleza, que descubre en la catedral de Estrasburgo:[18] "*Y sin embargo me parece, mi querido abad, que la repetición de esta impropiedad de incorporar las columnas al muro es muy frecuente. Incluso los modernos completaban las columnas internas con muros. Esto te podría haber hecho reflexionar de alguna manera. Si tus oídos no hubieran estado sordos para esta verdad, estas piedras te la habrían revelado. La columna no es en absoluto un componente de nuestras viviendas, por el contrario, contradice más bien al ser de todos nuestros edificios. Nuestras casas no se erigen a partir de cuatro columnas en cuatro esquinas, sino a partir de cuatro muros en cuatro lados que en lugar de ser todos columnas, excluyen su presencia ya que allá donde se pongan serán una sobrecarga superflua (...) Vuestros edificios presentan superficies que, cuanto más ampliamente se extienden y con más audacia se remontan hasta el cielo, con más insoportable uniformidad oprimen al alma. Ay, si no hubiera venido en nuestra ayuda el genio de Erwin von Steinbach. Él le dio variedad al enorme muro que querías hacer llegar al cielo, para que se extendiera como un muy sublime árbol de Dios. Un árbol enormemente ancho que con miles de ramas y millones de ramitas y hojas, tantas como los granos de arena que hay junto al mar, anuncia la magnificencia de su maestro, el Señor*"[19].

En este apasionado y místico texto de Goethe la catedral gótica emerge de la tierra, como en las pinturas de Karl Friedrich Schinkel, ofreciendo protección entre sus sólidos muros frente a la naturaleza sublime e imprevisible, construyendo espacios capaces de ofrecer al individuo lugares de reencuentro con uno mismo donde cultivar su espíritu.[20] Clark Muenzet en su ensayo *Goethe's Haunted Architectural Idea* (La idea encantada de la arquitectura de Goethe), [21] enmarca la disquisición retórica de Goethe en una mirada fenomenológica del edificio, encarnada en su íntima relación con el entorno, con el *genius loci*: "*Así, cuando en torno a la mitad de su meditación, Goethe se da cuenta por primera vez de la imponente perspectiva del paisaje circundante a las torres inacabadas de la catedral, (...) empieza a preguntarse cómo llegaron a formalizarse y*

[17] Goethe conoció a Herder en 1770 mientras terminaba sus estudios universitarios en Estrasburgo. Colaborará con él en la redacción de *Von deutscher Art und Kunst* (1773) (Sobre el estilo y el arte alemán), manifiesto fundador del movimiento *Sturm und Drang* (Tempestad e Ímpetu), origen del Romanticismo en Alemania y base teórica para liberar el arte alemán de la influencia francesa.

[18] El texto narrado a modo de conversaciones con personajes relacionados con la arquitectura culmina con una lección del fantasma de Erwin Von Steinbach (maestro de obras principal de la catedral entre 1284 y 1318), quien instruirá a Goethe en la práctica arquitectónica del Gótico.

[19] GOETHE, J. W.: "Sobre la arquitectura alemana". En: *Escritos sobre arte.* Madrid: Síntesis, 1999. p. 35

[20] El mito del bosque como origen de la arquitectura gótica se puede encontrar también en el texto que el poeta romántico Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel escribe en 1806, ante la experiencia estética de contemplar desde la lejanía la ciudad de Colonia, con su catedral aún en construcción: "*si el conjunto desde el exterior, con todas sus innumerables torres y torrecillas, es a lo lejos un poco parecido a un bosque, cuando uno se aproxima, el conjunto de la vegetación hay que compararlo más bien a una cristalización gigantesca (...) una formación inmensa de la naturaleza cristalizada*". Citado en MARCHÁN FIZ, Simón: *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura.* Madrid: Siruela, 2008. p.23

[21] MUENZER, Clark: "Goethe's Haunted Architectural Idea". En: RICHTER, Simon; BLOCK, Richard (eds.). *Goethe's Ghosts (Studies in German Literature Linguistics and Culture).* Londres: Boydell & Brewer, 2013. pp. 37-55 p. 42



13. J. W. Goethe. Dibujo de la rectoria de Sesenheim. (1770)



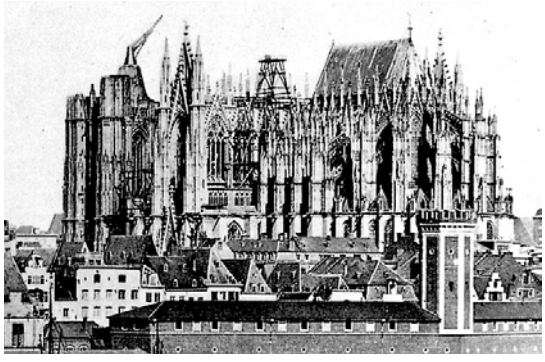
14. J.W. Goethe. Wartburg mit Mönch und Nonne. (1807)



15. Karl Friedrich Schinkel. Catedral gótica con palacio imperial. (1815)



16. Karl Friedrich Schinkel. Catedral sobre ciudad. (1815)



17. Panorámica de la catedral de Colonia desde el Rin. (1856)

perseverar los entornos construidos como el de Estrasburgo (...) Podríamos preguntarnos qué sistemas de reglas esotéricas organizaron este proyecto, de construcción masiva y sin orden aparente, que emergió de las canteras para erigirse en el horizonte y establecerse como el espíritu gobernante de su entorno natural y construido. Y por qué la turbia iluminación de la ornamentada fachada Oeste de la catedral -bañada por el resplandor del crepúsculo- proporciona la escenificación más fiel del espíritu del lugar".[22] Resulta por tanto innegable que, para la sensibilidad romántica de Goethe, las construcciones góticas materializarán el deseo de arraigo con el lugar, la protección del hogar y la cercanía con la naturaleza del alma popular alemana inherentes al *Heimat*.

La búsqueda de un estilo nacional fue estimulada por la reconstrucción de los edificios medievales destruidos durante las invasiones napoleónicas de principios del siglo XIX, transformándolos en símbolos del nacionalismo alemán. Estas reconstrucciones fueron acompañadas por trabajos de catalogación e inventariado de monumentos arquitectónicos bajo el patronazgo de los príncipes y monarcas germanos. Lo que en principio se limitó a los edificios de estilo gótico, como el proyecto de reconstrucción de la catedral de Colonia,[23] pronto se fue ampliando a construcciones románicas como la fortaleza *Wartburg* en Turingia (siglo XI) y la Abadía de *Maria Laach* en Renania (siglos XI y XII). A mediados de siglo las reconstrucciones se centrarían exclusivamente en este periodo, y los restauradores y arquitectos cada vez asociaban con más frecuencia esta época histórica con los orígenes de la arquitectura germánica.

Herder estableció que uno de los fundamentos para desarrollar la identidad alemana sería la creación de un pensamiento histórico nacional: "*El alma de la gente podría ser mejor comprendido y expresado al ponerse en contacto con los orígenes, con la historia más antigua del pueblo*".[24] Por ello fue de gran importancia para la definición cultural alemana el desarrollo de la historia del arte y la arqueología como disciplinas modernas a partir de 1764, año en que Johann Joaquim Winckelmann publicó *Geschichte der Kunst des Altertums* (Historia del Arte Antiguo). Aunque a través de los escritos de Winkelmann se impulsó el estudio del arte de la Antigüedad en Alemania, en torno a 1830 los historiadores germanos, siguiendo la tendencia marcada por las reconstrucciones de los monumentos medievales, empezaron a interesarse por las épocas Románicas y Pre-románicas. Karl Schnaase (1798-1875) escribió la extensa *Geschichte der bildenden Künste* (Historia de las Bellas Artes) desarrollada en 7 volúmenes entre los años 1843 a 1861, de los cuales los cinco últimos estaban dedicados por completo a la arquitectura de la Edad Media, tanto gótica como románica en Europa. Lo más novedoso de sus teorías fue situar el origen de la arquitectura germánica en las grandes estructuras de las iglesias medievales de madera y en las salas de tronos de los primeros reyes nórdicos descritos en el poema épico

[22] *Ibid.* p.42

[23] El motor espiritual de la restauración sería Sulpice Boisserée, coleccionista e historiador del arte, quien involucró en 1814 al príncipe heredero de Prusia Guillermo IV con la idea de que la catedral simbolizaría el nuevo Reich. Bajo el proyecto de Schinkel, sobre unos planos originales del Siglo XIII, las obras se reanudaron en 1842 y fueron terminadas a finales del siglo XIX. HONOUR, Hugh: *El Romanticismo.* p. 232.

[24] LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* . Op. Cit., p. 23



18. Johan Christian Dahl. Trolltindene.1823



19. Johan Christian Dahl. Paisaje de fiordo.



20. Iglesia de madera de Urnes. Ornes, Noruega. (siglo XII)



21. Abadía Maria Laach. Glees. Alemania. (siglo XI)



22.Castillo de Wartburg, Turingia. (siglo XI)

anglosajón *Beowulf*.[25] Esta nueva línea de investigación fue continuada por Franz Kugler (1808-1858), colaborador de Schnaase, quien alrededor de 1850 estableció los albores de la arquitectura germánica y nórdica en las fortalezas y tumbas de los primeros bárbaros, en concreto en el mausoleo de Teodorico en Rávena, así como en los primeros edificios románicos de Alemania y Norte de Italia y en la arquitectura en madera de las iglesias encontradas en Noruega.

Durante el siglo XIX se acrecentó el intercambio intelectual y artístico entre Alemania y Escandinavia. Ambas culturas compartían el horizonte común del denominado *Sueño del Norte* por el cual sus pueblos serían los herederos de las antiguas tribus nórdicas, con un patrimonio cultural compartido cuyo origen se remontaba a la caída del Imperio Romano. Las teorías de Herder sobre la identidad nacional fueron importadas desde Escandinavia en los años posteriores a las Guerras Napoleónicas, cuando aumentaron los sentimientos nacionalistas entre las clases intelectuales. Uno de los personajes más influyentes en el desarrollo de la arquitectura nórdica sería el pintor y escritor romántico Johan Christian Dahl (1788-1857). Nacido en Bergen y educado en Copenhague, se dedicó fundamentalmente a plasmar en sus obras los paisajes de numerosos lugares de Europa, aunque sentía una mayor devoción por los fiordos y montañas noruegos en los que, en una atmósfera melancólica, la indómita naturaleza contrastaba con antiguas construcciones como granjas, castillos, iglesias de madera y ruinas prehistóricas.

En sus pinturas los personajes, normalmente granjeros y campesinos, aparecen con la vestimenta nacional, remarcando la idea, fundamentada en el pensamiento de Herder, de que "*los granjeros eran los herederos de antiguas virtudes y que serían los encargados fundar una nueva nación*".[26] Durante sus viajes por Noruega buscando localizaciones para sus pinturas, Dahl halló numerosas construcciones antiguas y vestigios primitivos en estado de abandono que le llevaron a fundar la Sociedad para la Preservación de las Antigüedades Noruegas. Su mayor empeño fue la restauración y conservación de los templos cristianos medievales construidos en madera, anteriormente muy comunes en el Norte de Europa pero en aquel tiempo confinados únicamente en Noruega. Desde Dresde, donde impartía clases en la Academia de Arte, Dahl publicó un volumen de litografías con vistas en perspectiva, alzados interiores y exteriores, plantas y detalles de decoración y mobiliario de las iglesias de Borgund, Urnes, y Hitterdal. Esta obra titulada *Denkrnale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den friihesten Jahrhunderten in den inneren Landscluiften Norwegens* (Monumentos de Arquitectura de Madera desarrollados en las zonas rurales de Noruega, Dresde, 1837) llegó a ser muy conocida en Alemania y Escandinavia, sirviendo de base a los historiadores alemanes en la búsqueda de la primera y original arquitectura germánica.

[25] Traducido al castellano como Veovulfo, se trata de un poema épico anglosajón anónimo datado entre los siglos VIII y XII, en el que se relata la vida del rey godo Beowulf desde su juventud hasta su muerte contra un feroz dragón. En el se describen las magníficas salas de audiencia (*Hall*), como el centro simbólico del poder y núcleo de la vida social. El palacio del rey Hróthgar ubicado en Dinamarca y construido en madera es descrito de la siguiente manera: *Quiso aquel rey que le hicieran los hombres un rico palacio, que le fuese erigida una hermosa mansión, una sala excelente y mayor que ninguna, para allá repartir entre mozos y ancianos todos los bienes que obtuvo de Dios.*

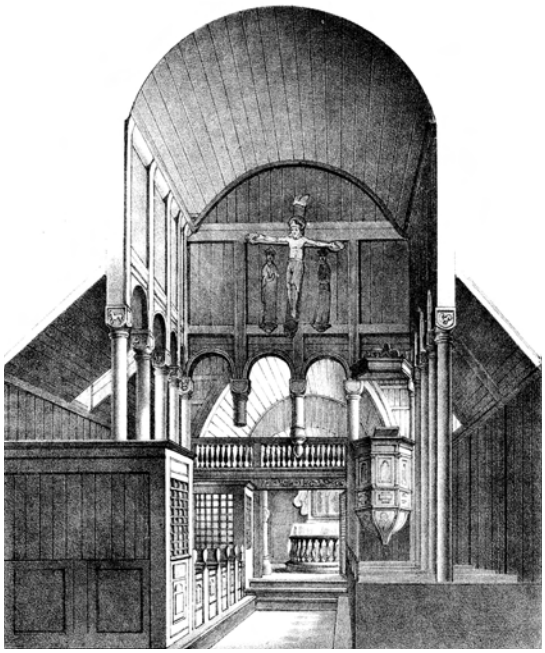
[26] *Ibid.* p.26



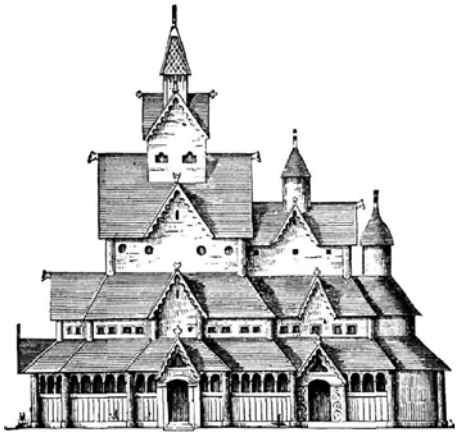
23. Johan Christian Dahl. Paisaje al atardecer.

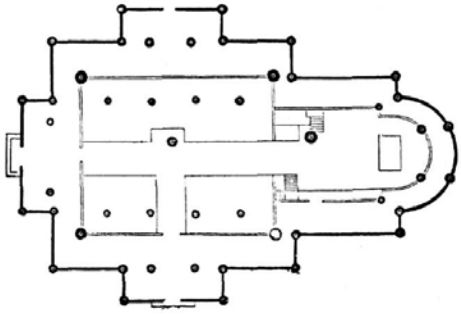


24. Johan Christian Dahl. Iglesia de madera de Urnes.

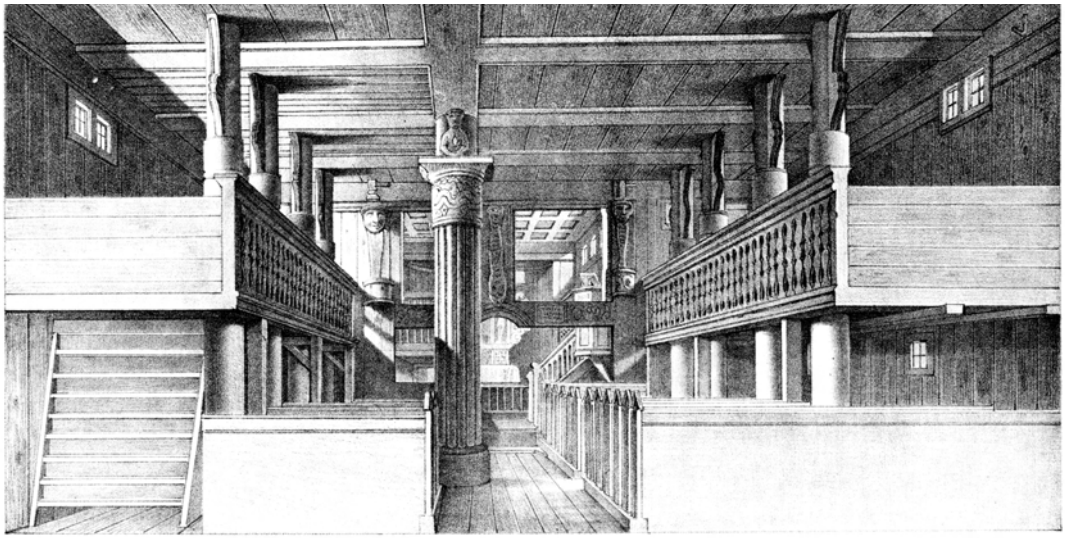


25. Johan Christian Dahl. Sección fugada del interior de la Iglesia de madera de Urnes.





26. y 27. Johan Christian Dahl. Iglesia de madera de Heddal. Telemark, Noruega.

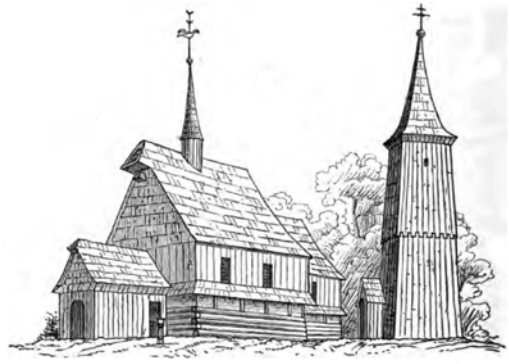


28. Johan Christian Dahl. Sección fugada del interior de la iglesia de madera de Heddal.











29. hasta 33. Paul Lehfeld.
Die holzbaukunst. (1880)



34. Interior de un gran Hall vikingo.

Los trabajos profusamente ilustrados de Schnaase, Kugler y Dahl fueron de gran influencia en las siguientes generaciones de historiadores y en el trabajo de arquitectos y conservacionistas. Después de la unificación alemana en 1871 las autoridades, tanto políticas como académicas, apoyaron la restauración y preservación de las construcciones de la Alta Edad Media y de los restos prehistóricos, fomentando el desarrollo de la arqueología tanto en Alemania como en Escandinavia.

Paul Lehfeldt (1848-1900), arqueólogo y profesor en la Universidad Técnica de Berlín, publicó el libro *Die Holzbaukunst* (La construcción en madera, 1880) en el que detallaba la historia de la construcción en madera a través de las diferentes culturas de la antigüedad, desde la arquitectura persa pasando por las iglesias medievales noruegas (ilustrado con dibujos de Dahl), incluyendo como colofón un exhaustivo análisis constructivo de los chalets alpinos . En la introducción al capítulo que dedica a la arquitectura germánica, Lehfeldt define claramente que "*la madera fue desde los primeros tiempos el material de construcción real de los pueblos germánicos*" utilizado para edificar sus casas y las grandes salas de audiencias de los jefes tribales, estando en el origen de la posterior arquitectura románica. [27] El análisis de Lehfeldt sobre la construcción en madera en relación tanto a su función como cerramiento de fachadas (ahondando en su capacidad ornamental y representativa a lo largo de la historia), como en las posibilidades tectónicas y estructurales que dicho material posee, seguirá fielmente los criterios científicos y arquitectónicos, basados en los estudio etnográficos modernos. Este modelo de investigación había sido enunciado unos años antes por Gottfried Semper en su libro *Die vier Elemente der Baukunst* (Los cuatro elementos de la arquitectura,1851) que desembocaría posteriormente en su obra más influyente: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder, Praktische Aesthetik; Ein Handbuch tür Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica; Un manual para técnicos, artistas y amantes de las artes, 1860-1863)

Gottfried Semper y *Der Stil*: la codificación de lo vernáculo

Las teorías desarrolladas en los escritos de Gottfried Semper (1803-1879), arquitecto, crítico de arte y profesor en las Universidades de Dresde y Zurich, son descritas en 1878 por el filósofo alemán Conrad Fiedler como "*hacedoras de una época (...) cuyos contenidos están en condiciones de producir un cambio radical, de promover la comprensión artística de las formas arquitectónicas, y como resultado intensificar la investigación histórica en el campo arquitectónico*" .[28]

En su primer ensayo *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten* (Observaciones preliminares sobre Arquitectura y Escultura policromada en la Antigüedad,1834), escrito tras un viaje de tres años por el Sur de Europa, Semper recopilará sus investigaciones en busca de monumentos policromados de la antigüedad griega en un intento por rebatir el desdén que personajes como

[27] LEHFELDT, Paul: *Die Holzbaukunst.* Berlín: J. Springer, 1880. p.96
[28] SEMPER, Gottfried; AZPIAZU, Juan I.: *Semper: el estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios.* Buenos Aires: Azpiazu, 2013. p.1.

Winckelman o Immanuel Kant sentían hacia la idea de la pérdida de la pureza blanquecina en las formas clásicas, hecho motivado por los hallazgos arqueológicos de Jaques Ignace Hittorff que ponían en evidencia los acabados coloreados en algunos templos griegos. [29] Pero más allá del debate decimonónico en torno a las arquitecturas policromadas de la Antigüedad, la posición teórica de Semper se fundamentó en la convicción de que la ornamentación, como proceso manual, fue la génesis de la forma arquitectónica: "*El instinto que subyace detrás de toda creación tectónica es la necesidad del hombre por marcar un ritmo, confeccionar un collar o decorar lícitamente*".[30]

En 1851, desde su exilio en Londres,[31] Semper publicó *Die vier Elemente der Baukunst* (Los cuatro elementos de la arquitectura).[32] Este trabajo dividido en dos áreas temáticas contiene en su primera parte la postrera contestación al ensayo que Franz Kugler publicara en 1835 sobre la policromía.[33] Sin embargo, será en el capítulo V de la segunda parte, cuyo epígrafe da título al libro, donde Semper incorpore sus investigaciones sobre la policromía y el ornamento en la antigüedad a una nueva Teoría de la Arquitectura en relación con el hecho constructivo y la expresión arquitectónica: "*la arquitectura, al igual que su gran maestra la naturaleza, ha de escoger y utilizar la materia según las leyes que la rigen, pero la forma y la expresión de sus creaciones no deben depender de ella (la materia), sino de las ideas que se hallan en estas creaciones*".[34]

La base de estos planteamientos se encontraba enunciada previamente en dos conferencias pronunciadas en Dresde entre 1848 y 1849. En ellas definió los tres *motivos* generadores de las primeras formas arquitectónicas: la construcción del recinto, la construcción de la cubierta y la construcción del hogar. Aunque posteriormente Semper utilice el término *elementos* en lugar de *motivos*, su definición continúa entendiéndose no como materiales o formas sino como operaciones técnicas. La primera de estas operaciones en llevarse a cabo fue la construcción del recinto que definía el espacio interior protegido, siendo según Semper el *elemento* primigenio de la arquitectura entre las razas del Sur. El modelo edificatorio asociado a estas

---

[29] SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.; HERMANN, Wolfgang: *The four elements of architecture and others writings.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p.3

[30] *Ibid.* p.33

[31] Semper huyó de Alemania al exilio después de participar en la revolución de Dresde en 1849. Entre junio de 1849 y Septiembre de 1850 permanece en París esperando embarcar con destino a los Estados Unidos. Pero la oferta de un proyecto (nunca materializada) le lleva a Londres donde después de dos años de inactividad, en 1852 consigue ser designado instructor de *Principios y práctica de artes decorativas de fabricantes de metal* en el Departamento de la Escuela de Artes Prácticas de Henry Cole.

[32] SEMPER, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst; ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde.* Braunschweig: F. Vieweg, 1851. (1ª Ed.). Traducido al inglés en SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.; HERMANN, Wolfgang: *The four elements of architecture and others writings.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

[33] "*En su ensayo, Über dei Polychrome der griechischen Architektur une Sculptür une ihre Grenzen (Policromía en la arquitectura y la escultura griega y sus límites, 1835) el historiador del arte y protegido de Schinkel, Franz Kugler definió su posición buscando un término intermedio entre aquellos que negaban la policromía en la antigüedad y aquellos que abogaban por una total variedad de color (Semper y Hittorff). Semper se sintió enérgicamente agredido con esta comedida argumentación de Kugler y respondió a su contrincante con un vehemente ataque, que iba dirigido al prototipo del consejero áulico, muy extendido en Alemania, e imposible de desarraigar , como sostuvo de forma irreconciliable Semper incluso después de la muerte de Kugler*. KRUFT, Hanno W.; DIENER OJEDA, Pablo: *Historia de la teoría de la arquitectura.* Madrid: Alianza, 1990. p.544

[34] *Ibid.* p.545

construcciones sería la casa cerrada por muros e iluminada a través de patios.[35] Por otro lado, las formas arquitectónicas de las culturas del Norte estaban más relacionadas con la construcción de cubiertas, lo que implicaba que su desarrollo generara tipologías más cerradas y compactas. Común a ambas situaciones Semper definió el fuego del hogar como el centro de la vida social y espiritual de las comunidades protegido por los muros, cuya evolución en el interior de las ciudades daría como resultado al altar y los templos.

En la introducción del capítulo V de *Los cuatro elementos de la Arquitectura* Semper describe cómo la cultura helénica surgió del "*humus de antiguas tradiciones desaparecidas hace tiempo y de motivos foráneos imposibles de entender en su significado original*".[36] En la convicción de que para entender en toda su complejidad el arte griego era imprescindible analizar las trazas que esas antiguas civilizaciones dejaron en él, Semper estudiará las condiciones de las sociedades primitivas anteriores a la civilización griega. Al contrario que la mayor parte de historiadores del siglo XIX, que utilizaban los relatos bíblicos para situar el origen de la civilización en Egipto 3.000 años a.C.,[37] Semper se apoyará en las investigaciones científicas de geólogos como Charles Lyell, (*The Principles of Geology*, 1830) y de antropólogos como James Prichard (*Natural History of Man*, 1843), para ubicar al hombre primitivo en un periodo próximo al Neolítico, momento en el que se empezaron a desarrollar la cerámica y los tejidos. Gran influencia sobre sus teorías tendrán también las investigaciones etnográficas de Gustav Klemm y sus detalladas descripciones de las herramientas humanas y su manejo, la decoración del cuerpo o el hábitat y las costumbres en las sociedades aborígenes de África, América y Oceanía. En el cuarto volumen de su obra *Allgemeine Kultur- Geschichte des Menschheit* (Historia general cultural de la humanidad, 1843-1851), Klemm describe las cabañas de una isla del Pacífico en términos muy similares a los que años más tarde empleará Semper en su teoría sobre la cabaña primitiva.[38]

Matizando lo que ya había enunciado en sus conferencias de Dresde, en *Die vier Elemente der Baukunst* Semper redefine los cuatro elementos a partir de los cuales se estructura la forma arquitectónica primaria: el hogar, como primer signo de asentamiento humano, el techo o cubierta, la pared y el montículo o terraplén (este último tiene un carácter más secundario, apareciendo únicamente en aquellas zonas

[35] Según la teoría de la transformación cultural de Klemm, las tribus nómadas septentrionales, mas activas y guerreras fueron modificando su vivienda aborigen a medida que se iban asentando en los territorios conquistados al sur, influidos por el clima. Este proceso daría lugar a las construcciones en mampostería cuyo máximo exponente serían las casas patio egipcias. FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* Madrid: Akal, 1999. p. 90

[36] SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.; HERMANN, Wolfgang: *The four elements of architecture and others writings.* . Op. Cit., p.101

[37] "*Tomando como válida la cronología bíblica, Quatremere de Quency había postulado tres tipos arquitectónicos primarios -la tienda, la caverna, y la cabaña- que correlacionaba con tres modos de obtener alimento: la caza, la recolección, y la labranza. Quatremere también asociaba a estos tres tipos con los tres supuestos centros de la civilización: China (el Oriente), Egipto (África), y Grecia (Caucasia)".* SEMPER, Gottfried; AZPIAZU, Juan I.: *Semper: el estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios.* . Op. Cit., p. 40

[38] FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* . Op. Cit., p.90

donde sea preciso elevar el suelo).[39] Vinculadas a cada uno de estos elementos, Semper establece las diferentes habilidades técnicas humanas: "*la cerámica y posteriormente los trabajos en metal alrededor del hogar, el agua y los trabajos de albañilería alrededor del terraplén, y la carpintería en torno a la cubierta*".[40] Las técnicas de delimitación de muros y recintos mediante esteras y alfombras tendrán para Semper una condición especial, puesto que estos elementos servirían de base para plasmar los instintos artísticos primitivos: "*El tejido de ramas llevó fácilmente a tejer estopa en esteras y cubiertas, y luego a tejer con fibra de plantas, y así sucesivamente. Los adornos más antiguos eran derivados de entrelazar o anudar estos materiales (...) El uso de la cestería para delimitar la propiedad, las esteras y alfombras como revestimientos de suelo y la subdivisión de los espacios dentro de una vivienda, en muchos casos precedieron al muro de mampostería, en particular en las zonas favorecidas por el clima*".[41] La esencia del muro como delimitador de espacios y lugar donde plasmar las habilidades artísticas se encontraría previamente en estas divisiones hechas a base de tejidos naturales: "*Durante mucho tiempo el carácter de la copia siguió a la del prototipo. Los artistas que crearon las decoraciones pintadas y esculpidas en madera, estuco, barro cocido, metal, o piedra imitaban de manera no consciente los bordados de colores de las alfombras milenarias*". [42] La evolución posterior de estos cerramientos hacia los muros de entramados cubiertos de estuco o recubiertos con paneles de madera, terracota, metal o alabastro, fue motivada por condicionantes climáticos o por la necesidad de una mayor seguridad. A partir del trabajo con esos materiales se definieron las cuatro habilidades técnicas primigenias (tejido, cerámica, carpintería y mampostería) dando origen en último término a la arquitectura monumental. En esencia, Semper en *Los cuatro elementos de la Arquitectura* plantea que a través del estudio de estas artes más simples en las culturas primitivas sería posible llegar a conocer las leyes universales con las que se fundamentaron los estilos arquitectónicos.

La Exposición Universal de Londres en 1851 supuso para Semper la posibilidad de contrastar sus ideas enunciadas en *Los cuatro elementos de la Arquitectura,* ya que algunos de los numerosos expositores repartidos por el *Crystal Palace* se podían encontrar objetos artísticos de países no europeos, englobados por aquel entonces dentro del término "arte primitivo". En un manuscrito posterior a la Exposición, Semper describirá estos objetos como la confirmación empírica de que " *la arquitectura de todos los lugares tomó sus tipos de las condiciones prearquitectónicas del asentamiento humano*":[43] trenzados decorativos maoríes aplicados a los cercados de las viviendas, herramientas o canoas; mantos y faldas africanas trenzadas en paja con patrones policromados; objetos de los indios canadienses hechos con pieles de animales bordadas con hilos de colores. Pero será la cabaña caribeña de la isla de Trinidad con el basamento en forma de plataforma elevada, la chimenea centrada sobre la planta rectangular, la cubrición construida con travesaños y pies derechos de bambú, y las

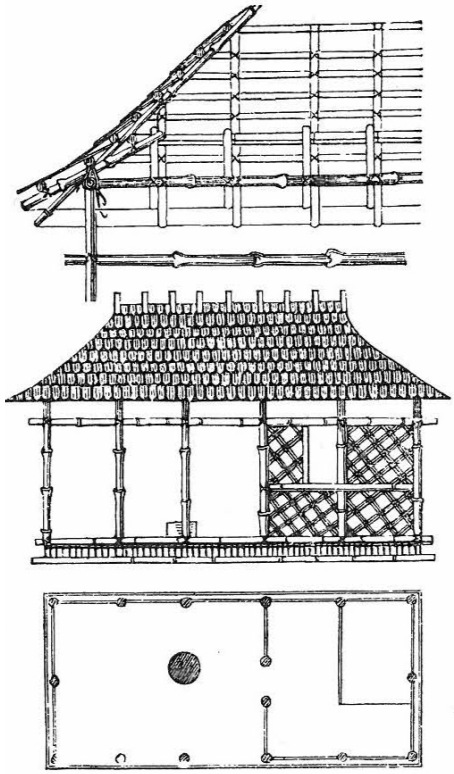
[39] Kenneth Frampton definirá los cuatro elementos de manera mas contemporánea como: el sitio, el trabajo con la tierra, el armazón con cubierta y la membrana envolvente. FRAMPTON, Kenneth: "Rappel à l'ordre: the case for the tectonic", *Architectural design*, n. 3-4, vol. 60, 1990, Londres , pp. 19-25. p.23

[40] SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.; HERMANN, Wolfgang: *The four elements of architecture and others writings.* . Op. Cit., p. 103

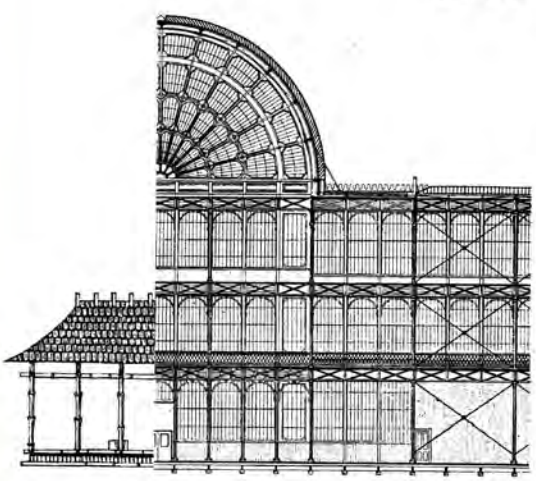
[41] *Ibid.* p.103

[42] *Ibid.* p.104

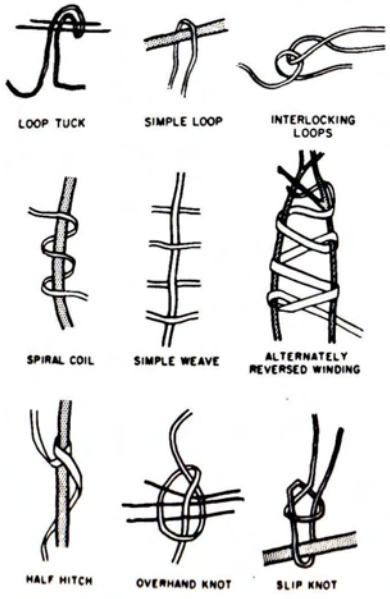
[43] SEMPER, Gottfried; AZPIAZU, Juan I.: *Semper: el estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios.* Op. Cit., p.14



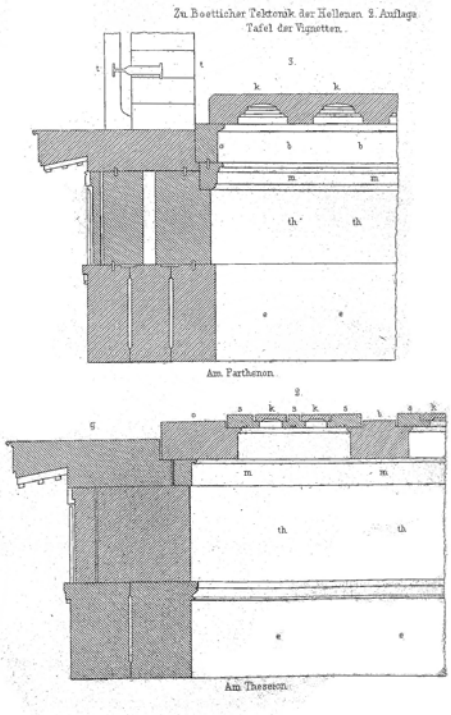
36. Gottfried Semper. Cabaña caribeña



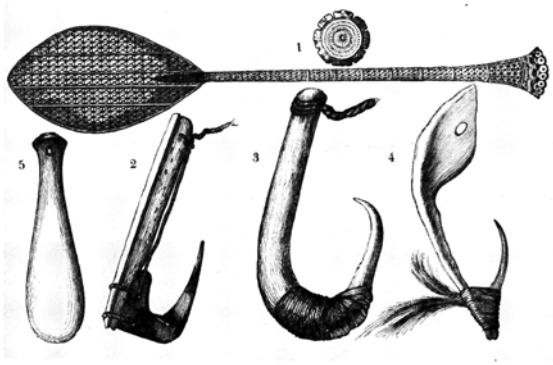
35. Gottfied Semper. Comparativa entre la cabaña caribeña y el Crystal Palace.



37. Gottfried Semper. Der Stil. Diferentes tipos de nudos.



38. Karl Bötticher. Tektonik der Hellenen. Volumen III. (1844-1852)



39. Gustav Klemm. Utensilios de los aborígenes de las islas del Pacífico.

paredes realizadas a partir de tejidos vegetales trenzados, la que ilustre de forma concluyente los cuatro *elementos* primordiales de la arquitectura combinados de la manera más simple.[44] La concepción estructural y constructiva de la cabaña caribeña como arquetipo de las primeras moradas humanas supondrá la reformulación de la propuesta por Laugier en 1753 como forma primordial y sustento del paradigma neoclásico.[45] Además, configurará el núcleo argumental de *Der Stil*, la obra más importante de Semper, cuyos argumentos empíricos en torno al arte y la arquitectura dominaron el debate arquitectónico alemán hasta finales de siglo.

Publicada en dos volúmenes entre 1860 y 1863,[46] *Der Stil* evoluciona a partir de un manuscrito de 1856 titulado *Theorie des Formell-Schonen* (Teoría de la belleza formal), en el que Semper evidencia claramente un avance en sus teorías influido por la lectura de la obra de Karl Bötticher *Die Tektonik der Hellenen* (La tectónica de los helenos, 1844-52). En sus tres volúmenes, Bötticher estudiará la condición tectónica de la arquitectura como sistema de carga y soporte, dividiendo los elementos constructivos de los templos griegos entre aquellos que se relacionan con la *Kernform,* o forma estática funcional del material con sentido estructural, y la *Kunstform,* o forma artística que, aunque surge intrínsecamente de la lógica constructiva, expresa simbólicamente a través de sus diseños decorativos el funcionamiento mecánico del sistema estructural para el que está trabajando: "*la Kunstform designa cómo su función estática llega a hacerse aparente, esto es, cómo los griegos mostraron el rol de la columna como soporte de una forma que era al mismo tiempo artística y expresaba su función (...) podría ser considerada como un velo conceptual superpuesto a la columna que le aportaba su expresión característica*".[47] Semper describirá estos conceptos como *estructural-técnico* y *estructural-simbólico*, evidenciando la división entre el entramado estructural y su recubrimiento simbólico. Este revestimiento será definido por Semper como *Bekleidung* (vestido), estableciendo una corriente evolutiva desde el motivo textil de las esteras en las primeras cabañas hasta "*el revestimiento más sutil e incorpóreo*" de las veladuras policromadas sobre el mármol de las columnas griegas.[48] Aunque el término *Bekleidung* hace referencia a un concepto textil, Semper también lo utiliza para referirse a otras coberturas como los esmaltes en vasijas, las placas metálicas que recubren las puertas o el acabado de los muros estucados imitando el almohadillado de mampostería.

---

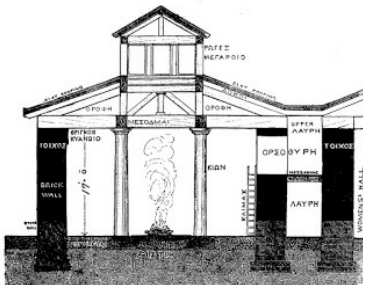
[44] SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.; HERMANN, Wolfgang: *The four elements of architecture and others writings.* Op. Cit., p.28

[45] "*Semper tenia en mente cabañas reales, no estructuras ideales o ficticias; examinó la influencia de estas cabañas del pasado en la aparición y modificación de las formas arquitectónicas. No aceptaba la función de los modelos ficticios de cabaña, los cuales habían sido elogiados por muchos escritores de la teoría clásica de la arquitectura como Laugier, como una guía para la arquitectura contemporánea. La cabaña " no es el modelo material y el patrón del templo" declaró en Der Stil, y la palabra no fue la única que estaba remarcada en negrita en todo el texto*" HERRMANN, Wolfgang: *Gottfried Semper:in search of architecture.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984. p. 168

[46] SEMPER, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten; oder, Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860. (1ª Ed.). Traducido al español en SEMPER, Gottfried; AZPIAZU, Juan I.: *Semper: el estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios.* Buenos Aires: Azpiazu, 2013. p.1. Véase también ARMESTO, Antonio: *Escritos fundamentales de Gottfried Semper: el fuego y su protección*. Barcelona: Fundación Arquia, 2014.

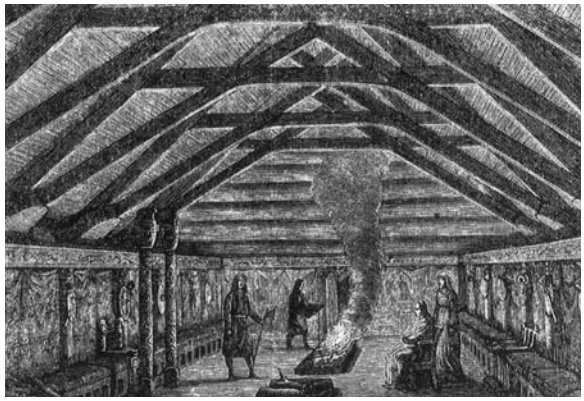
[47] SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.; HERMANN, Wolfgang: *The four elements of architecture and others writings.* . Op. Cit., p.37

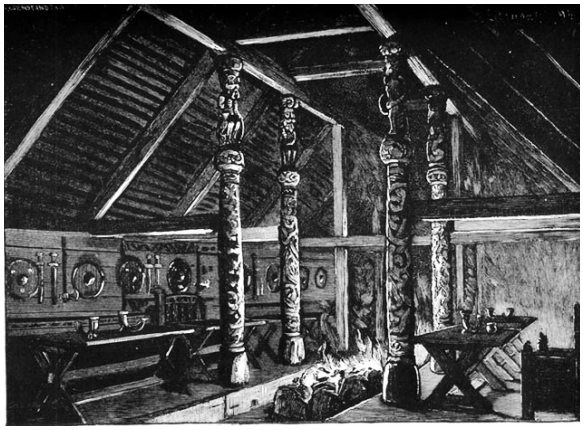
[48] SEMPER, Gottfried; AZPIAZU, Juan I.: *Semper: el estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios.* . Op. Cit., p. 443





40. Megarón Homérico. Reconstrucción del salón del trono del Palacio Tirinto.





41. y 42. Reconstrucción de las grandes salas de tronos de los caudillos nórdicos.







43., 44. y 45. Recreación actual del Great Hall de Fyrkat en Dinamarca. (Siglo X)

La importancia que para Semper tenían las artes textiles sobre el resto de artes técnicas (cerámicas, tectónicas, estereotómicas y tecnología del metal), a las que dedica la totalidad del primer volumen de *Der Stil,* se evidencia en la descripción que de ellas hace en la introducción del libro: "*El Arte textil es el arte primordial (protoarte). Genera modelos a partir de sí mismo o desde analogías con la naturaleza: el resto de las artes, incluyendo la arquitectura, tomarán prestados modelos de este arte*".[49] Como muestra de su relevancia, Semper dedica los primeros capítulos del primer volumen a demostrar que el primer artefacto estructural de la historia fue el nudo, del que posteriormente surgirían las tiendas de los pueblos nómadas, construidas mediante estructuras textiles.[50] La relación etimológica entre el término *Knoten* -nudo- y *Naht* -ensamblaje- demostraría como las primeras técnicas constructivas basadas en el nudo habían constituido el fundamento del arte tectónico a partir de su evolución hacia la junta y la articulación:[51] "*El énfasis de Semper en el acto de unión supone una transición sintáctica fundamental que se expresa a medida que pasamos de la base estereotómica de un edificio a su construcción tectónica, una transición que es la auténtica esencia de la arquitectura*".[52]

En *Der Stil,* Semper define una teoría concreta del estilo a partir del estudio de sus materiales y técnicas constructivas, organizándolos en cuatro elementos técnicos básicos, a partir de los cuales estructura un espectro más amplio de procesos y sistemas constructivos mixtos. En los capítulos sobre textiles aborda la producción artística y arquitectónica desarrollada mediante materiales flexibles y resistentes a la tensión a los que, como ya hemos visto, asigna cualidades tectónicas, presentes en la construcción de cerramientos, divisiones y cubiertas. En el capítulo dedicado a la cerámica analiza las técnicas históricas de la alfarería y del tratamiento de materiales maleables (loza, gres, porcelana y vidrio), para encontrar relaciones entre la policromía y el ornato de esos objetos con las coberturas arquitectónicas. Pero probablemente serán los capítulos dedicados a lo tectónico y lo estereotómico los que más proyección tendrán en el desarrollo de la arquitectura moderna. Al diseccionar la arquitectura como si de un cuerpo humano se tratara (la piel textil, el músculo estereotómico, y el esqueleto tectónico),[53] Semper deja al descubierto sus principios constituyentes, la esencia última de la construcción ancestral basada únicamente en la adaptación de los materiales a sus necesidades constructivas y estructurales.

Los cuatro elementos que en la cabaña caribeña aparecen de manera independiente se transforman, gracias a la introducción del binomio tectónico-estereotómico, en un organismo más complejo en el que todas las partes interactúan entre sí: el basamento estereotómico, construido mediante apilamiento de elementos a compresión, se relaciona con el lugar y la topografía, acogiendo el hogar, único elemento no espacial que aporta la dimensión espiritual a todo el conjunto. El

---

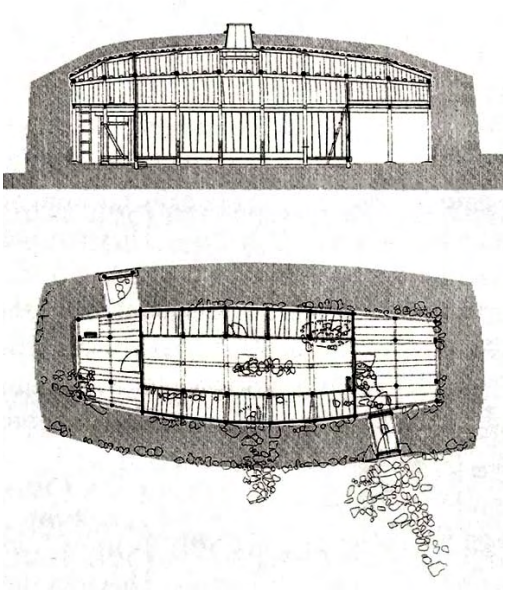
[49] SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.; HERMANN, Wolfgang: *The four elements of architecture and others writings.* Op. Cit., p.175

[50] FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* Op. Cit., p.91

[51] RYKWERT, Joseph: "Al principio eran la guirnalda y el nudo", *Arquitecturas bis*, n. 10, 1975, pp. [13]-20. p.15

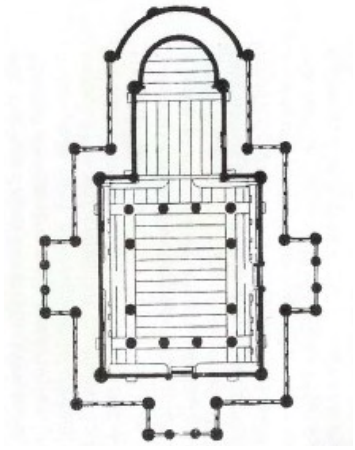
[52] FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* Op. Cit., p.92

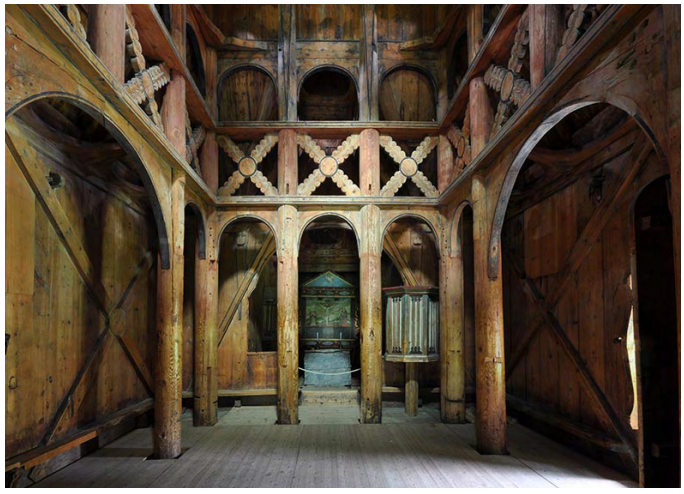
[53] "*Heidegger nos recuerda que los objetos inanimados también evocan al 'ser' a través de su analogía con nuestro cuerpo y la anatomía de un edificio puede percibirse como si fuera parte de nuestra psique*". FRAMPTON, Kenneth: "Rappel à l'ordre: the case for the tectonic". *Op. Cit.,* p. 22



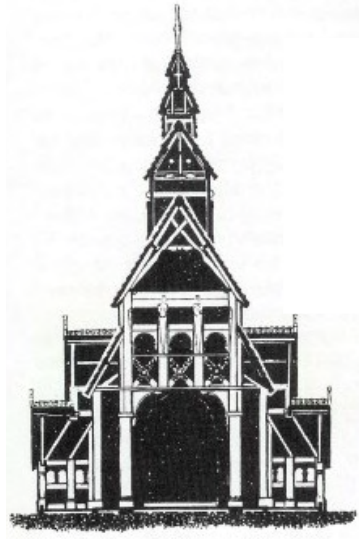


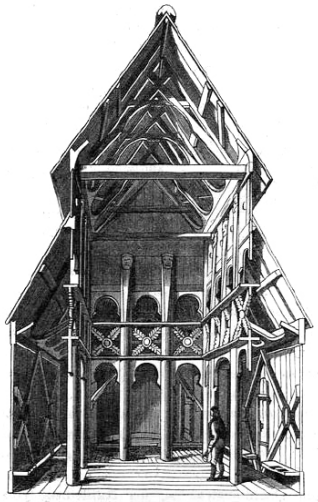
46. y 47. Ruinas de la granja de Erik el Rojo en Haukadalur. Islandia. (Siglo X)





48. Interior de la iglesia de madera de Borgund. Noruega







49., 50., 51. y 52. Iglesia de madera de Borgund. Noruega. (finales siglo XII)

armazón protector, asentado sobre este basamento mediante la articulación de elementos finitos, conforma el esqueleto tectónico que, posteriormente, será revestido mediante técnicas textiles o cerámicas.

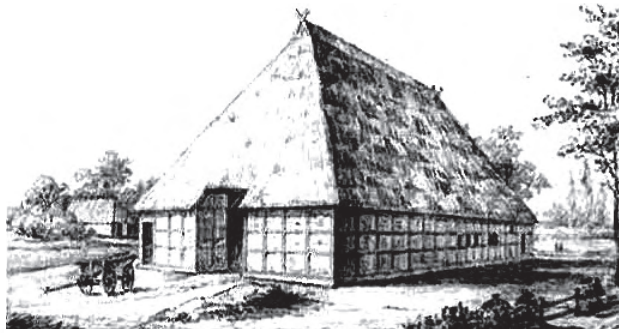
Semper y la tectónica. La evolución de la cabaña.

Aunque *Der Stil* no fue concebido como un manual de historia del arte, el estudio científico que desarrolla sobre la evolución de los materiales y las técnicas utilizados a lo largo de la historia fue oportunamente utilizada por historiadores y arqueólogos alemanes de finales del siglo XIX para dar solidez científica a las teorías sobre la arquitectura original nórdica y su permanencia en las arquitecturas vernáculas de la Edad Media. En este aspecto es especialmente significativo el capítulo VII dedicado a la tectónica, (en otro epígrafe denominada carpintería) ya que como asegura Semper, "*la madera es el material de construcción auténticamente germánico. En los trabajos en madera encontramos al arte nórdico antiguo en su propio terreno; con esta tradición, así como con otras ya señaladas, se prepara el estilo de piedra medieval*".[54]

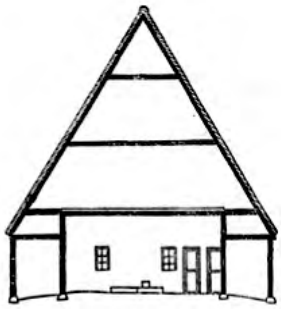
Semper plantea que las tradiciones constructivas tectónicas aparecieron en las grandes salas de los caudillos nórdicos (siglos VIII a X) como resultado de la organización de la sociedad alrededor de granjas relativamente distantes, dominadas por un caudillo, propietario de la tierra, agrupándose en torno a ella los campesinos y esclavos que la trabajaban. Semper describe estos complejos como herederos de la cultura griega arcaica, en su disposición central respecto a un patio delimitado por un muro perimetral defensivo. El espacio cubierto de la casa se dividía en dos partes, una abierta usada para establos y graneros y otra cerrada donde se situaba la vivienda: "*El edificio principal se asemeja al megarón homérico, un salón rectangular subdividido en tres naves por una doble fila de columnas de madera. En la mitad de la fila de pilares del sur o del este se levanta el lugar del señor, el asiento de honor (...) El espacio del centro es lo suficientemente ancho como para poder encender un fuego y que los hombres puedan seguir tratándose sin dificultad. Las cuatro columnas de los asientos altos son más altas que las otras; rebasan el techo y cada una está decorada en lo alto con una cabeza tallada de Thor. Entre ellas, en la altura máxima del techo, se tiende un marco que forma una entrada de luz y al mismo tiempo una salida de humo, y que puede cerrarse con un cajón. Sobre este marco (el patio interior romano) se apoyan los cabios del techo (...) El salón toma entonces la altura total del edificio, incluyendo el espacio de techo, y no tiene ninguna ventana lateral. Las naves laterales del salón generalmente están ocupadas por gabinetes, para dormir. (...) Delante del salón, opuesto a la tarima de las mujeres, está el 'gólf', el vestíbulo con el hogar bajo de piedra. El 'gólf' está abierto y algo más elevado, de modo que se desciende hacia el salón".*[55]

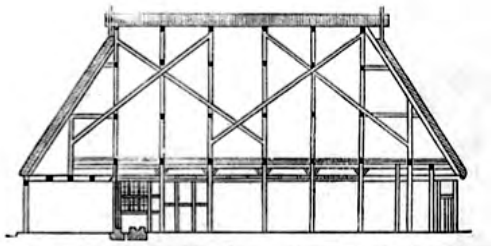
La reconstrucción que Semper hace de la estructura de estos edificios en *Der Stil* se realiza a partir de la descripción obtenida de las *sagas* nórdicas, pero la confirmación del esquema de tres naves con un espacio central elevado será

[54] SEMPER, Gottfried; AZPIAZU, Juan I.: *Semper: el estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios.* Op. Cit., p.702
[55] *Ibid.* p.698

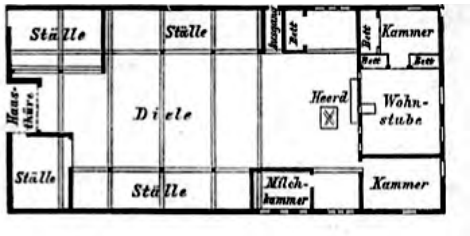


53. Granja sajona en Holstein.

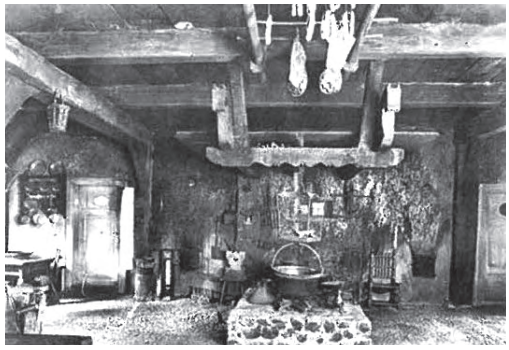


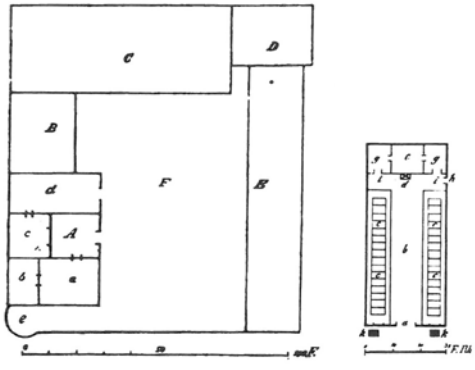






54., 55. y 56. Dibujos de una granja sajona utilizados por Semper en la conferencia "On the origin of some architectural styles". Londres, 1856.





57. Comparativa entre la compacidad de las granjas sajonas y la dispersión de las granjas francesas.



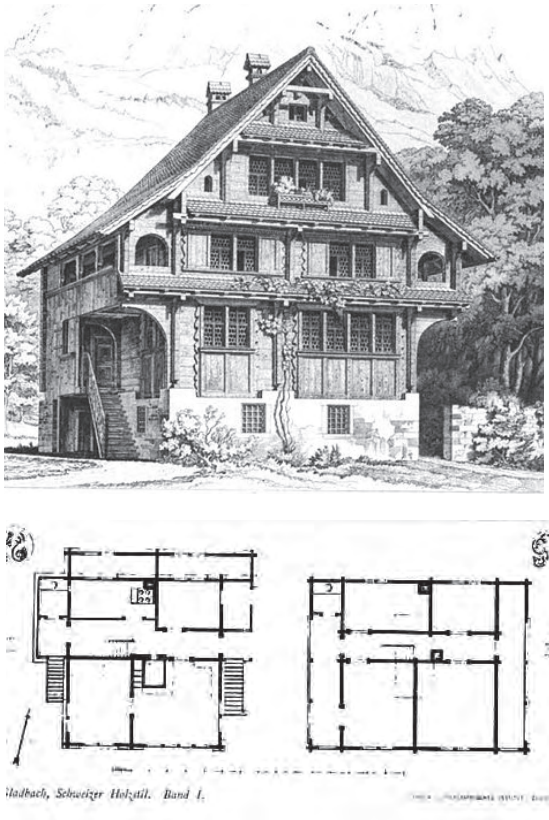
58., 59. y 60. Recreación de los interiores de una granja sajona en el Museo Bomann. Celle, Alemania.

indiscutible tras el hallazgo en Haukadalur (Islandia) de las ruinas de la granja de Erick el Rojo, datada en el siglo X. Como acertadamente intuyó Semper, estos descubrimientos demostraron la línea evolutiva existente entre los esquemas tectónicos de las casas señoriales nórdicas y las iglesias de madera noruegas.[56] Si comparamos la sección transversal de la iglesia de Borgund, y la de la granja de Erick el Rojo observamos las semejanzas de ambos esquemas estructurales: un cuerpo central apoyado sobre pies derechos, elevado respecto a las dos naves laterales, con un elemento de iluminación y ventilación en la parte superior, que en la iglesia se situará a modo de torre en el centro del espacio principal. En ambos casos la única iluminación proviene de estas linternas construidas en las cumbreras, cerrándose en su totalidad al espacio exterior.

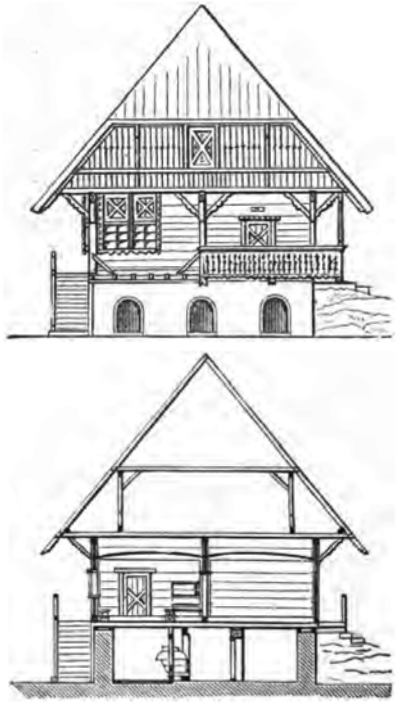
El análisis comparativo confirma también la teoría enunciada por Semper años antes en *Los cuatro elementos de la arquitectura* acerca de cómo el hogar doméstico situado en el centro del espacio comunal, elemento simbólico relacionado con la idea de protección y de reunión, se transforma en el altar de los primeros templos. Semper basa estas afirmaciones en los estudios del medievalista alemán Karl Weinhold en su libro *Altnordisches Leben* (La vida nórdica, 1856) quien establece que el esquema funcional de las grandes viviendas señoriales nórdicas fundamentó el posterior desarrollo de las tipologías de iglesias de madera: "*De modo que (...) además de las antecámaras, la casa se subdividía en partes definidas: el espacio entre el umbral y el hogar, después entre el hogar y los bancos de los hombres, luego estos bancos, el lugar entre éstos y el banco transversal, y finalmente el banco transversal. En esencia es la articulación que rige también en la iglesia: nártex, nave, y coro. Y así como la iglesia tiene naves laterales y capillas, también la casa nórdica antigua presenta espacios laterales. Las naves laterales son comparables al espacio entre el banco largo y la pared, que habitualmente estaba tomado por recintos practicables, que servían como dormitorios. Cuando no se les daba este uso, se colocaban asientos 'handradar' en su interior, con lo que servían para conversaciones privadas. Las capillas son asimilables a los anexos 'afhus y klofar' que aparecen construidos sobresaliendo a ambos lados entre el banco de las mujeres y los gabinetes de pared, sirviendo de lugares de almacenaje*".[57]

Semper también plantea que el sistema estructural de las casas nórdicas se encuentra presente en las granjas sajonas de norte de Alemania (Westfalia, Holstein y Schleswig), las cuales se desarrollaron a partir del mismo modelo de nave alargada en el que bajo una gran cubierta era posible proteger el ganado, la cosecha y los moradores.[58] La división del espacio en tres ámbitos mediante la doble estructura de pilares de madera, genera un espacio central de trabajo preparado para el trillado denominado *Diele* (zaguán, vestíbulo, *hall*) al que se accede a través de unas grandes puertas colocadas en uno de los lados menores para posibilitar la entrada de carros y animales, situándose los establos en los espacios laterales. Al fondo de este espacio se coloca el hogar, construido con una gran losa de piedra encajada en el suelo de arcilla apisonada, sin chimenea, lo que provoca la salida de humos libremente a través de la tablazón de

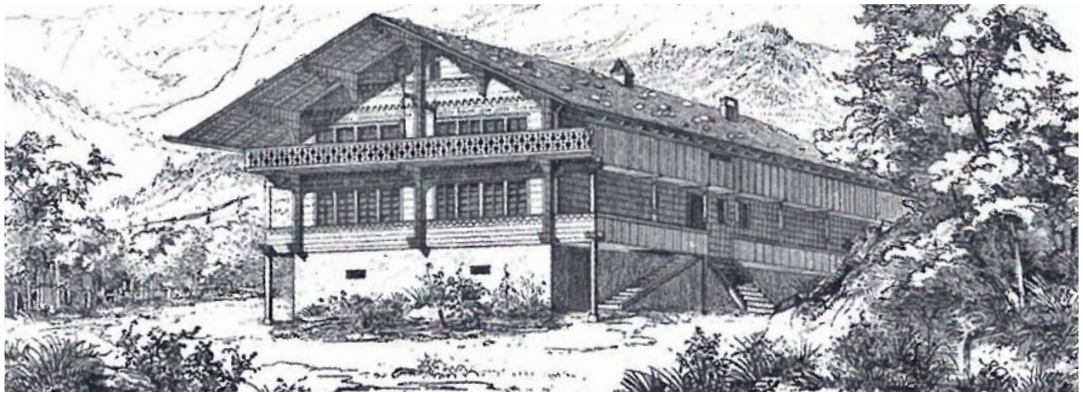
[56] Semper conocerá de primera mano las arquitecturas medievales nórdicas a través de su amistad con Johann Christian Dahl quien como él, impartirá clases en la Academia de las Artes de Dresde, donde llegó en 1818 invitado por el también profesor de la Academia, Caspar David Friedrich.
[57] *Ibid.* p.703
[58] *Ibid.* p.700

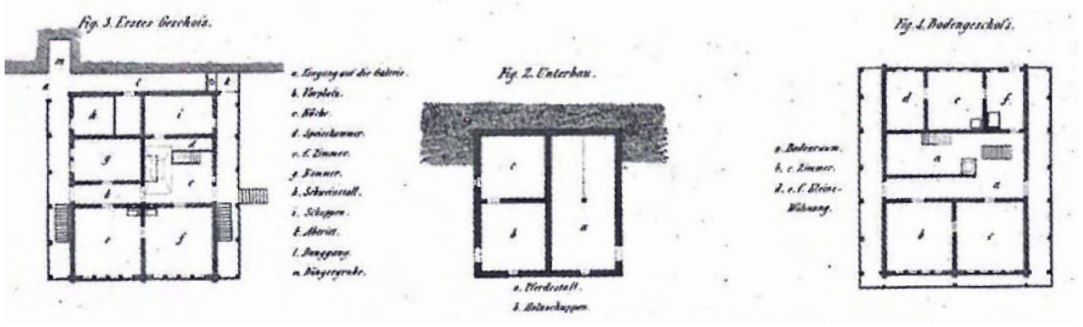


61. Vivienda suiza, de: Ernst Gladbach.*Schweizer Holzstil in seinen kantonalen und konstruktiven Verschiedenheiten vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands*

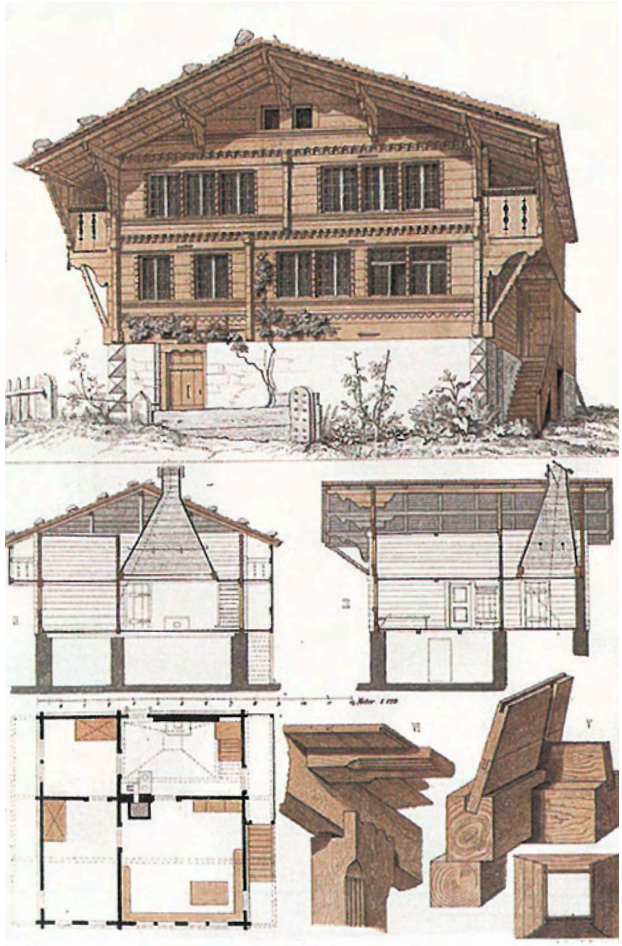


62. Granja de madera sobre base de piedra de: Paul Lehfeld. *Die holzbaukunst.* (1880)

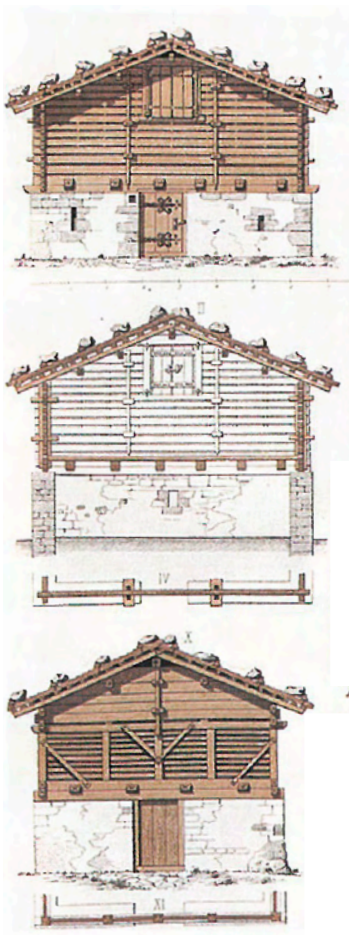




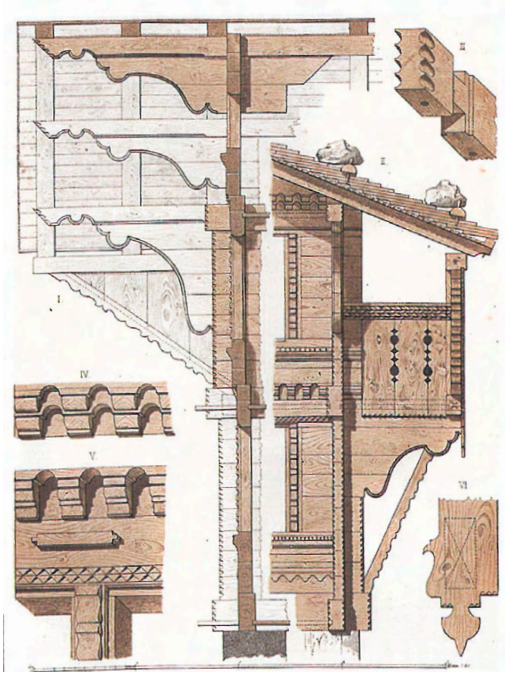
63. Vivienda en Grindenwald, Berna, de: Revista *Allgemeine Bauzeitung*, 1843.



64. Granja en Bónigen. Ernst Gladbach. *Der Schweizer Holzstil*



65. Almacén en Bónigen. Ernst Gladbach. *Der Schweizer Holzstil*



66. Detalles Granja en Bónigen. Ernst Gladbach. *Der Schweizer Holzstil*



67. Agensteinhaus (casa de la familia Agenstein) en Erlenbach en Simmental, Berna. Hans Messerli, 1766



68. Gottfried Semper. Dresden Theaterplatz. Ópera Semper (1871-78)



69. Gottfried Semper. Politécnico de Zurich. (1858-1864)



70. Gottfried Semper. (1803-1879)











71. hasta 75. Vistas de Castasegna, Cantón de los Grisones, Suiza.

cubierta recubriendo las vigas de un brillante hollín negro. Detrás del hogar, un muro de mampostería separa la cocina y los establos de la zona de estar y los dormitorios.

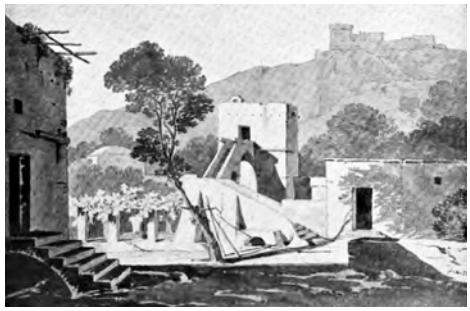
Si se observa la sección de la granja sajona que Semper expuso en la conferencia pronunciada en Londres en 1856 bajo el título *On the Origin of some Architectural Style*,[59] se aprecia que el diseño de la estructura está concebido para conseguir el máximo espacio para granero en el bajo la cubierta. La estructura de pilares que conforman el espacio central soporta mediante unas grandes vigas horizontales en vuelo el techo de la planta baja y un sistema triangular de pares y tirantes sobre el que se construye la cobertura de paja. De esta manera se liberan los muros de fachada no preparados para asumir las cargas originadas por la enorme estructura de cubierta al estar construidos mediante un simple entramado de madera cerrado con esteras y recubierto de barro.[60] El sistema constructivo del entramado utilizado en muchas de estas estructuras es documentado ampliamente por Semper en *Der Stil* al entender que éste representa la unión de lo tectónico y lo estereotómico, la carpintería y la albañilería, considerándolo un importante avance técnico respecto a las construcciones de entablados sobre marcos estructurales como el de la cabaña caribeña (si reemplazamos los tablones ensamblados por esteras) o el utilizado en las casas señoriales y las iglesias de madera noruegas.

En la conferencia citada anteriormente Semper apunta también que esta estructura evolucionó por motivos defensivos transformando el entramado mixto de la planta en contacto con el terreno en una estructura estereotómica que asumía el carácter sólido de las defensas de torres y fortines*: El primer estadio [de esta evolución] sería la elevación de la vivienda sobre un basamento de piedra y la utilización de este nuevo espacio ganado y protegido para los establos y almacenes. Así se construyen todavía hoy las granjas suizas* ".[61] Semper sostiene que este tipo de construcciones eminentemente rurales, desarrolladas a comienzos de la Baja Edad Media en Suiza y en las zonas aisladas del sur de Alemania, no llegaron a ser influidas por el estilo gótico, por lo que mantuvieron vivas tradiciones constructivas anteriores incluso a la desaparición del Imperio Romano: "*Ante un examen más cuidadoso, el estilo arquitectónico de estos edificios rurales y sus formas artísticas no parecen en absoluto pertenecientes al Renacimiento, y en cambio las tradiciones antiguas aquí presentes se reconocen o bien como tardorromanas (románicas) o bien directamente como grecoitálicas. Esto no se refiere exclusivamente a las decoraciones, y antes bien la casa de madera del sur de Alemania contiene el tipo grecoitálico en su aspecto general: el techo a dos aguas de poca pendiente fuertemente proyectante, la estructura de correas (jácenas) del mismo, el 'tabulatum' (galería, balcón) que corre alrededor de toda la casa o al menos en varios lados, que recuerda a las 'mesódmai' y las 'pergulae' de las casas helénicas y romanas, la mezcla de la construcción en piedra con la construcción de madera (...) todo esto se combina para darle cierto grado de verosimilitud a la conjetura enunciada ya por Leo von Klenze de que en*

[59] SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.: "London Lecture of December 1853: On the Origin of Some Architectural Styles", *Anthropology and Aesthetics*, n. 9, 1985, Harvard, pp. 53-60. p. 55
[60] SEMPER, Gottfried; AZPIAZU, Juan I.: *Semper: el estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios.* Op. Cit., p.705
[61] SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.: *London Lecture of December 1853: "On the Origin of Some Architectural Styles"*. p. 55



76. K. F. Schinkel. Dibujo de viaje.

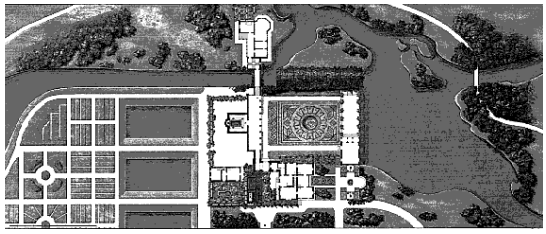


77. K. F. Schinkel. Capri (1804)



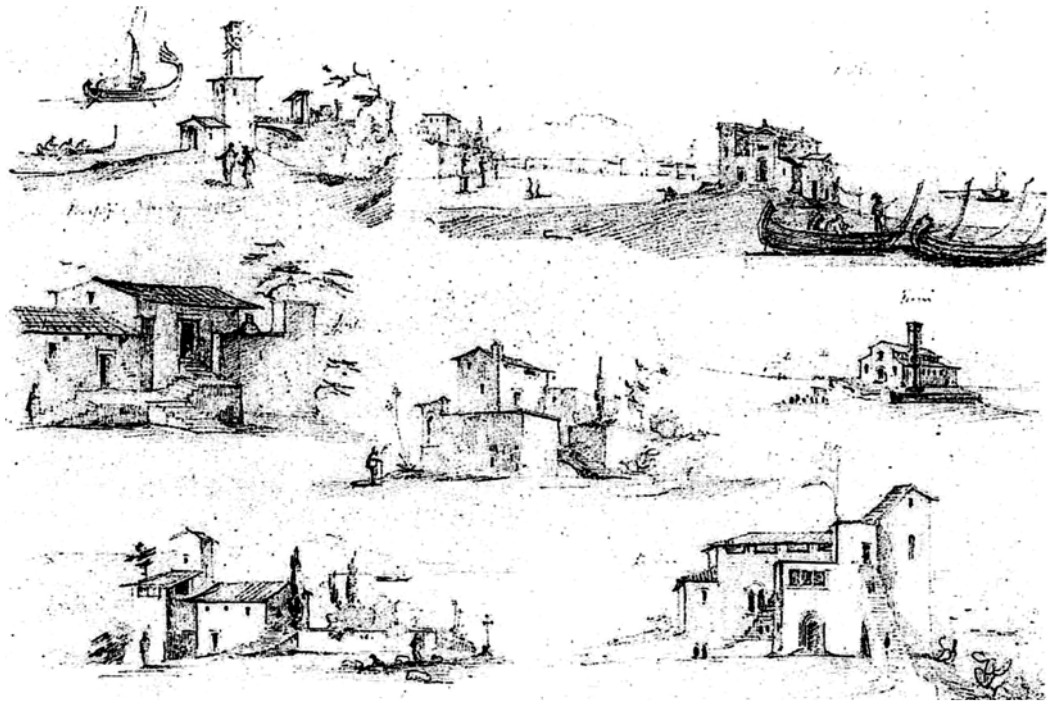
78. K. F. Schinkel. Palermo (1804)







79., 80. y 81. Karl Friedrich Schinkel. Casa del jardinero de la corte. Jardines de Charlotenhoff, Postdam. (1829)



82. Gottfried Semper. Dibujos de viaje por Italia. (1830)

estos edificios se ha preservado relativamente pura una tradición edilicia inmemorial".[62] Por lo tanto, Semper coincidirá con Ruskin al afirmar que en las apartadas granjas de los Alpes se encontraban todavía vivas las tradiciones seculares constructivas que durante siglos habían evitado las adaptaciones formales estilísticas, sintetizando una perfecta protoforma vernácula adaptada al lugar y a las necesidades de sus habitantes a lo largo de un proceso secular de verificación.

Semper y el ideal vernáculo: Villa Garbald

Aunque Semper desarrolló en *Der Stil* una lógica estructural racionalmente articulada, no consiguió definir un estilo arquitectónico propio consecuente con sus investigaciones tectónicas que habría necesitado, como apuntó Otto Wagner, la introducción en su discurso de las nuevas técnicas constructivas del vidrio y el acero. Por el contrario, en 1869, Semper reconoció que "*el nacimiento de un auténtico estilo de la época había fracasado, aceptando el eclecticismo en nombre de la realidad pragmática y la representación del estado burgués"* .[63] Gracias a su fama como teórico de la arquitectura y la posición de arquitecto sucesor de Schinkel que la crítica de la época le había otorgado a la luz de sus diseños neoclasicistas,[64] pudo trabajar para las aristocracias centroeuropeas, siéndole confiados algunos de los grandes proyectos culturales de la época, entre otros la Ópera de Dresde (1841) en la que colaboró con Richard Wagner,[65] la Universidad Técnica de Zúrich (1853–1864) o los museos vieneses de Historia del Arte e Historia Natural, terminados después de su muerte en 1877. El historiador del arte alemán August Schmarsow (1853-1936) en su crítica a la teoría del revestimiento de Semper (*Bekleidung)* indica que el grado de representatividad exigido en sus edificios institucionales por los estados europeos de a finales del siglo XIX, será el motivo por el que Semper "*conceda una importancia excesiva a la expresividad de las fachadas en detrimento del cuerpo experiencial del edificio considerado como conjunto*".[66]

Probablemente por esta razón, cuando Semper tuvo la oportunidad en 1863 de construir para la familia Garbald su vivienda en Castasegna, una apartada aldea en la frontera entre Suiza e Italia, evitó cualquier atisbo historicista retomando la imaginería vernácula de ambos países para su formalización arquitectónica: "*Evidentemente quería adaptar su diseño a lo local, a la casa de campo de los Grisones en la que la influencia de su vecino del sur, Italia, es claramente visible. Esto se ilustra con la imagen de la calle principal de Castasegna, donde, sin preocuparse por la aparente*

---

[62] SEMPER, Gottfried; AZPIAZU, Juan I.: *Semper: el estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios.* Op. Cit., p.713

[63] FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* Op. Cit., p.94

[64] MUECKE, Mikesch: *Gottfried Semper in Zurich: An Intersection of Theory and Practice.* Ames: Culicidae Architectural Press, 2005. p. 130

[65] La ópera construida en 1841 (*Dresden Hoftheater*) en 1869 desaparecerá a causa de un incendio encargándose Semper inmediatamente del diseño del nuevo edificio (denominada en la actualidad *Semperoper*) de la cual desarrollaría solamente el proyecto dejando su construcción a cargo de su hijo Manfred Semper.

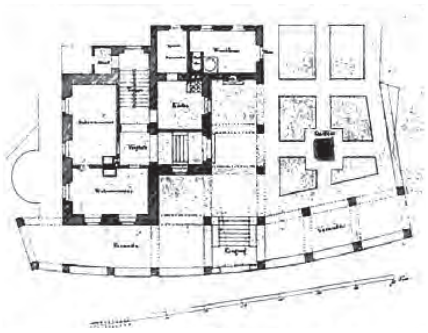
[66] FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* Op. Cit., p.94

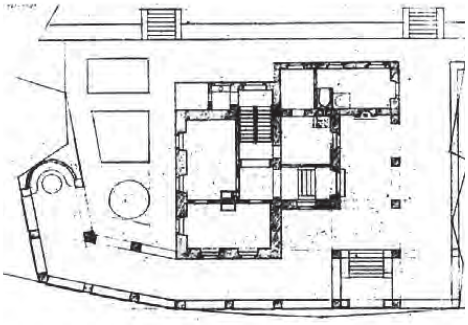


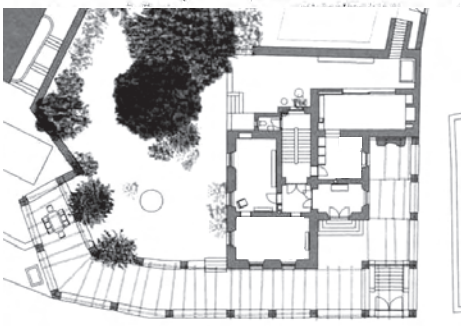




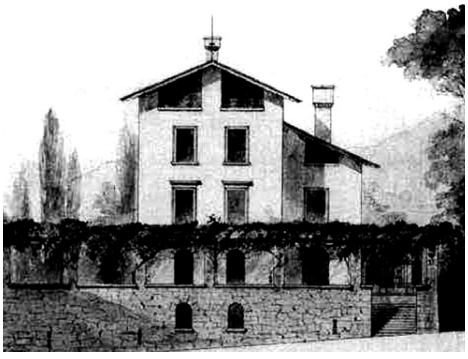
86., 87. y 88. Gottfried Semper. Villa Garbald en Castasegna. (1863)





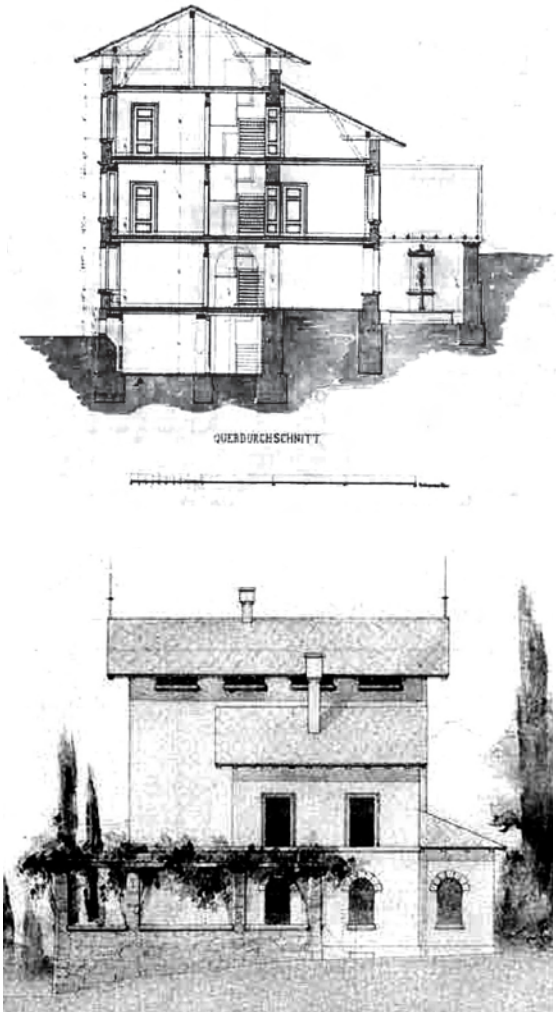


83., 84. y 85. Gottfried Semper. Evolución de la planta de la Villa Garbald en Castasegna.





89. y 90. Gottfried Semper. Alzados Villa Garbald.



91. y 92. Gottfried Semper. Sección y alzado lateral Villa Garbald.





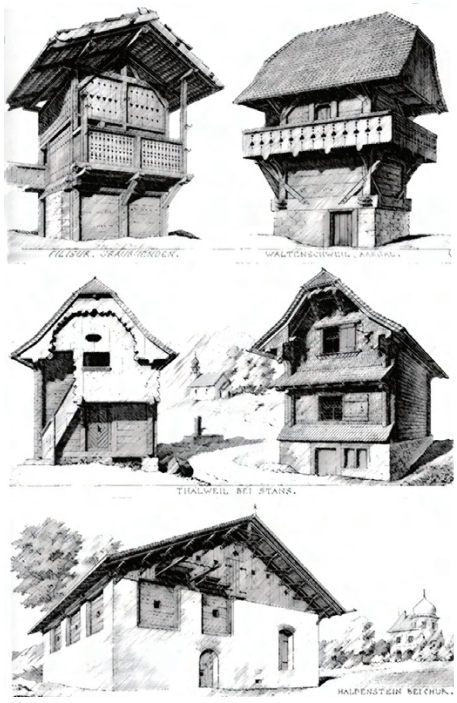
93. y 94. Gottfried Semper. Pérgola perimetral Villa Garbald.

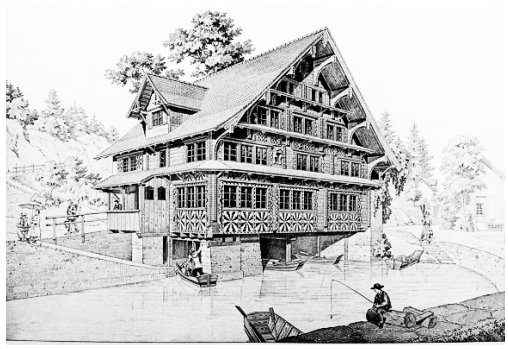






95., 96. y 97. Gottfried Semper. Interiores Villa Garbald.
Rehabilitados por Miller&Maranta. (2001)







98., 99., 100. y 101. Ejemplos de cubiertas en voladizo de la arquitectura tradicional alpina.





102. Villa Garbald, pérgolas italianas y cubiertas en voladizo suizas.

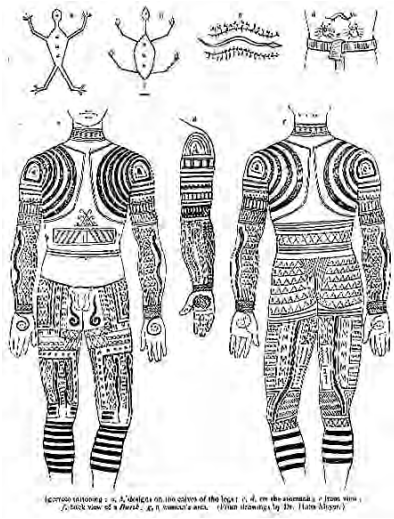
contradicción, los tradicionales 'Bündnerhäuser' alternan con las formas del 'palazzo' italiano. Que Semper, como arquitecto de la monumentalidad, procurara precisamente aquí resolver un sencillo edificio sin ostentación arquitectónica, es una prueba de su sensibilidad artística".[67]

Muchos historiadores han revelado un vínculo evidente entre la Villa Garbald (1863) y la casa para el jardinero de la corte en los jardines de Charlotenhof (Potsdam 1829), obra de Friedrich Schinkel. En ambos casos las relaciones con las referencias vernáculas mediterráneas (que primero Schinkel y años más tarde Semper hallaron en sus viajes por Italia documentándolos en numerosos dibujos) se muestran en el tratamiento asimétrico de los volúmenes puros y sin adornos y en la conexión entre los espacios interiores y exteriores a través de pérgolas y enrejados que al mismo tiempo dan unidad a la imagen del conjunto.[68] Semper tomará de la casa del jardinero de Schinkel algunos de los elementos que caracterizan la villa Garbald, como la base de piedra sobre la que se eleva la vivienda, el entramado horizontal de madera a modo de pérgola sobre grandes pilares pétreos y de manera evidente la distintiva terraza cubierta rematando el cuerpo principal.

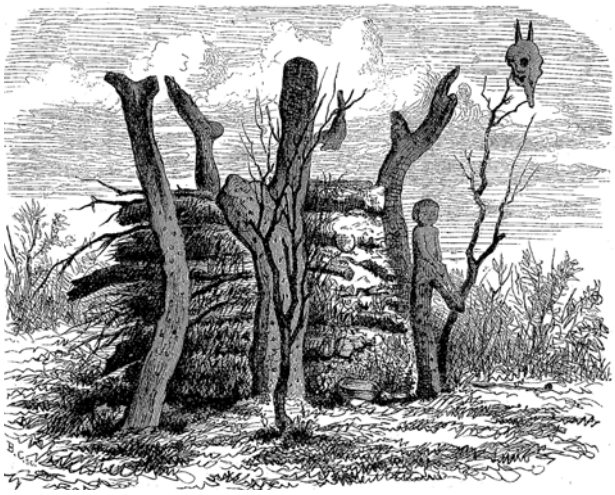
Motivado por las ajustadas dimensiones de la parcela y su situación intermedia entre la trama compacta urbana y la amplitud del entorno rural, Semper decide desarrollar la villa de manera vertical sobre el basamento elevado, liberando espacio para el jardín, y al mismo tiempo sitúa un belvedere en la última planta del edificio como prolongación del paisaje circundante. De esta forma establece una continuidad perceptiva entre la naturaleza delimitada por las pérgolas de planta baja y la observada desde el mirador superior a través de la logia que soporta la cubierta. Si analizamos los diseños previos se puede apreciar que la estructura de la cubierta se simplificó, transformando el complejo armazón de cerchas trianguladas que aparece en el proyecto inicial en un sistema más básico, casi primitivo, en el que las viguetas de madera descansan sobre unas vigas longitudinales construidas mediante troncos que a su vez apoyan directamente sobre los machones perimetrales.

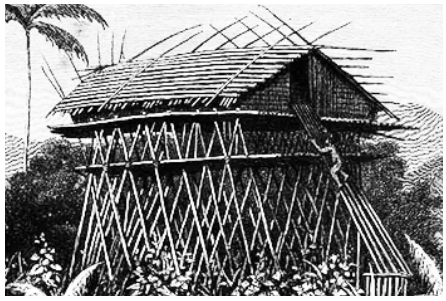
Keneth Frampton apunta que aunque Semper empleó exclusivamente mampostería portante en su arquitectura, "*ésta era concebida como una retícula, fenomenológicamente transparente, estructurada alrededor de una articulación de partes discretas*".[69] Esta afirmación se hace evidente en la Villa Garbald cuando las partes macizas de la fachada principal se sitúan en la vertical del machón de apoyo de las vigas centrales de cubierta, creando la ilusión de que la estructura está formada por un entramado de elementos esbeltos ocultos detrás de los muros. Este recurso se acentúa al incorporar los pilares de la pérgola a los ejes de esa estructura virtual, sobre los que descansa la pérgola horizontal de madera, colocada a la misma altura y de las mismas dimensiones que la empleada para construir el forjado de la planta primera. El esquema tectónico semperiano se completa con el basamento estereotómico del que

[67] MUECKE, Mikesch W.: *Essays on Architecture and other topics.* Ames, IA: Culicidae Architectural Press, 2005. p.189
[68] LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo: *Modern architecture and the Mediterranean:vernacular dialogues and contested identities.* London: Rouletge, 2010. p.XVI
[69] FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* Op. Cit., p.91



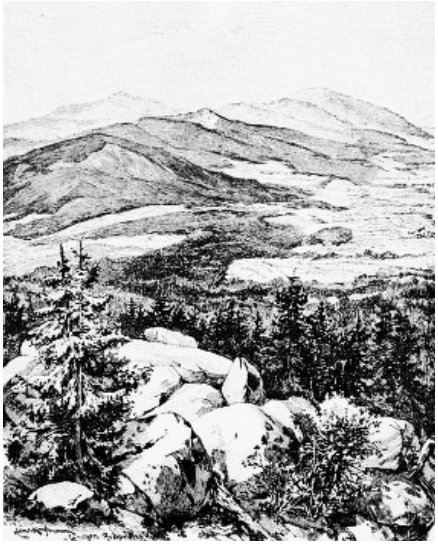






102., 103. 104. y 105. Friedrich Ratzel. Imágenes de *Historia de la Humanidad.* (1896)







106., 107. y 108. Friedrich Ratzel. Mapas evolutivos del hábitat en función de la geografía. Imágenes tomadas de *Deutschland einfuhrung in die Heimatkunde* (1898)

nace el armazón, que asienta el conjunto en la compleja topografía del entorno y aísla los jardines del exterior .

Así entendida, la Villa Garbald podría considerarse la abstracción y simplificación de las granjas suizas que Semper situó como herederas de las tradiciones constructivas primitivas en la conferencia pronunciada en Londres sobre el origen de los estilos arquitectónicos (1853).[70] Pero, más allá de tomar referencias concretas de esas construcciones vernáculas (como hiciera Philip Webb en la *Red House*, construida tres años antes que la Villa Garbald), Semper somete los sistemas constructivos a un proceso reductivo en el que la forma arquitectónica se limita a expresar en forma construida el diagrama estructural de esfuerzos. Semper acentúa cierto carácter tosco en la resolución material del edificio, tanto en la estructura vista de la cubierta de piedra como en la materialidad en bruto de los acabados de fachada, tratados como en un edifico sin terminar. El énfasis en desnudar el edificio de cualquier contenido ajeno a su desarrollo constructivo, mostrando de manera casi científica su realidad material, nos demuestra hasta qué punto Semper pretendía evidenciar en la Villa Garbald el momento primigenio en el cual la arquitectura estuvo constituida exclusivamente por sus cuatro elementos fundacionales.

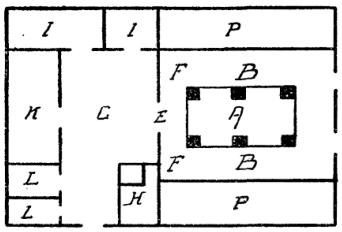
La granja como arquetipo del *Heimat* alemán.

La constante búsqueda del estado originario de la arquitectura estaría relacionada, en palabras de Sigfried Giedion, "*con el deseo transvanguardista de retornar a la atemporalidad del pasado prehistórico, para recuperar esta dimensión de un presente eterno más allá de las pesadillas de la historia y las compulsiones del progreso instrumental*".[71] Este sentimiento subyacía ya en los textos de *Der Stil* y, de una manera intuitiva, había sido esbozado con anterioridad por historiadores y arqueólogos alemanes y escandinavos como Schnaase, Kugler y Dahl, en su búsqueda del *Sueño del Norte*. A través del estudio de las arquitecturas vernáculas, que se habían mantenido apenas sin variación a lo largo de tantos siglos, podría llegar a conocerse la originaria arquitectura nórdica, e incluso en los hábitos y costumbres de los granjeros contemporáneos se encontrarían las claves de la cultura y los modos de vida de los

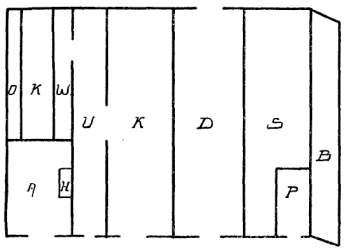
[70] SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.: *London Lecture of December 1853: "On the Origin of Some Architectural Styles".* Op. Cit.

[71] GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura: una aportación al tema de la constancia y el cambio.* Madrid: Alianza, 1981.
Kenneth Frampton en su artículo *Llamado al orden, en defensa de la tectónica*, se referirá a ese deseo transvanguardista de la siguiente manera: "*Este deseo se insinúa como base desde donde resistir la mercantilización de la cultura. Dentro de la arquitectura, la tectónica aparece como una categoría mítica a través de la cual ingresar a un mundo donde la "presencia" de las cosas facilite la aparición y experiencia de los hombres. Más allá de las aporías de la historia y el progreso, y por fueran de enmarques reaccionarios del Historicismo y las neo-vanguardias, yace la potencialidad para una contra-historia marginal. Tiene que ver con los intentos de Vico de referir a las lógicas poéticas de las instituciones insistiendo que el conocimiento no es una simple provincia de los hechos objetivos sino la consecuencia de la elaboración subjetiva y colectiva de los mitos arquetípicos, es decir la reunión de las verdades simbólicas subyacentes en la experiencia humana. El mito crítico de las articulaciones tectónicas apunta a ese momento ejercitado desde la continuidad del tiempo".* FRAMPTON, Kenneth, [1930-]. "Rappel à l'Ordre: The Case for the Tectonic", *Architectural Design*, n. o.3-4, vol. 60, 1990, pp. 19-25.

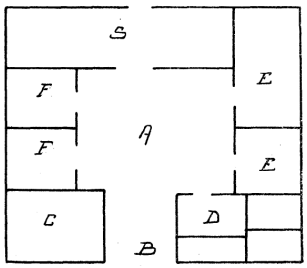
granja tipo frisón



granja tipo frankisch

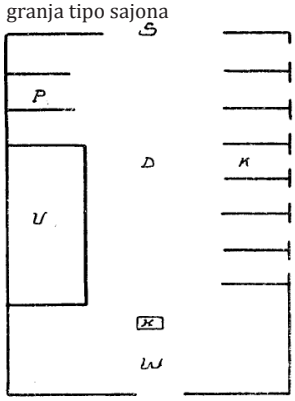


granja tipo franco romana





granja tipo sajona



109. hasta 112. August Meitzen. Diferentes tipologías de granjas alemanas. Ilustraciones de *Das deutsche haus in seinen volkstümlichen* (1882)



Fig. 13.



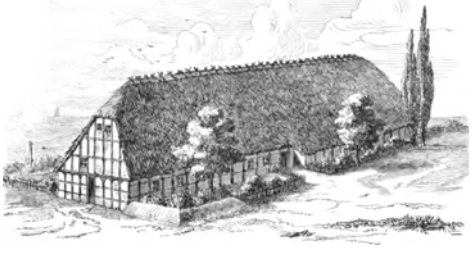
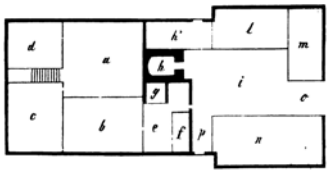


Fig. 30.









113., 114. y 115. Rudolf Henning. Levantamientos de diferentes tipos de granjas alemanas. Ilustraciones de *Das deutsche haus in seiner historischen entwicklung.* (1882)

116., 117. y 118. Rudolf Henning. vistas de diferentes asentamientos rurales en Alemania. Ilustraciones de *Das deutsche haus in seiner historischen entwicklung.* (1882)

pueblos del Norte.[72] Esta idealización de las granjas como herederas de la autenticidad germánica, impulsó la codificación de lo vernáculo, siendo objeto a partir de 1870 de un gran número de investigaciones en campos como la geografía, la filología y la historia económica, con indudable énfasis en la etnografía y el arte popular, tratando de encontrar y difundir el origen de la casa y las formas de asentamiento en los territorios de habla alemana.[73]

Friedrich Ratzel (1844-1904), fundador de la disciplina de la Geografía Humana, reflexionó sobre las relaciones existentes entre el espacio geográfico y sus habitantes, intentando vincular las leyes de la naturaleza con la historia de los pueblos. Influido por Darwin, desarrolló teorías antropológicas en las que fundamentaba la evolución de la cultura y el hábitat en consonancia con la adecuación al medio físico y climático. En su libro *Deutschland einfuhrung in die Heimatkunde* (Introducción a la geografía regional alemana, 1898), desarrolló una serie de mapas etnográficos de la cultura alemana basándose en los aspectos morfológicos y climáticos, uno de cuyos efectos sería la toma de conciencia entre historiadores y arquitectos de las diferencias que caracterizaban las diversas arquitecturas vernáculas en función de su región de origen (Ratzel se referirá a las *granjas de Sajonia, granjas de Frisia, granjas de Silesia*). En investigaciones posteriores, agrupadas bajo el título *Anthropogeographie,* estudió la relación entre el ámbito natural y el cultural, combinando las teorías biológicas con el la nueva noción de la *ecología* propuesto por Ernst Haeckel. Estos estudios condujeron a Ratzel a la creación de un nuevo concepto reinterpretando la idea de región, lo que denominó *Lebensraum* (hábitat), que correspondería con *el espacio necesario para la supervivencia de una especie*, una idea que se convertiría, de manera un tanto desnaturalizada, en el centro de los movimientos nacionalistas alemanes en el siglo XX.[74]

August Meitzen llegaría a postulados similares a los de Ratzel desde el estudio de la historia económica alemana.[75] A partir de análisis estadísticos en los que trataba de relacionar la geografía de determinadas regiones con su desarrollo económico, concluyó que las diferenciaciones sociales se establecían en la forma, el tamaño, la disposición y el diseño de sus viviendas: "*La casa es el testamento parlante del carácter del pueblo. (...) La casa representa el espíritu de las personas. Como en los mitos y en las sagas, en los rasgos característicos de las viviendas, podemos ver los deseos creativos del espíritu de la nación*".[76] En su libro *Das deutsche Haus in seinen volkstümlichen Formen* (La casa alemana en sus formas populares, 1882) registrará de manera sistemática un amplio estudio sociológico de la historia y la evolución de los hábitos de vida en las

---

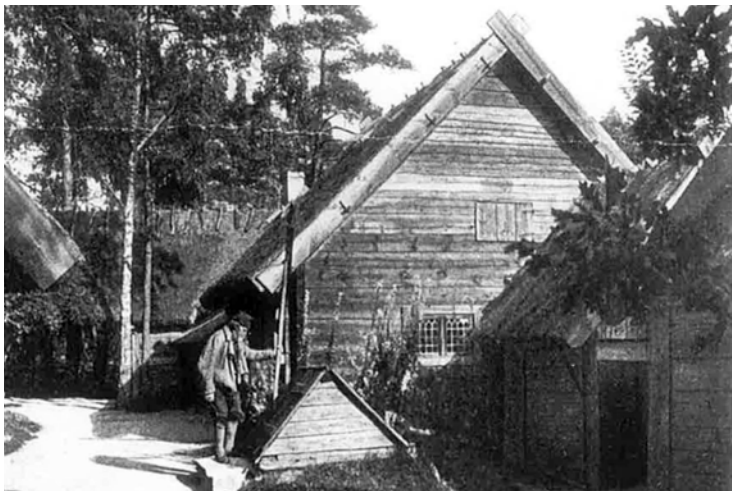
[72] LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* Op. Cit., p. 54

[73] REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890--1920.* Michigan: Proquest, 2007. p. 155

[74] LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander: *Architecture of regionalism in the age of globalization:peaks and valleys in the flat world.* London: Routledge, 2012. p.99

[75] August Meitzen (1822-1910), profesor de estadística y economía en la Universidad de Berlín, se especializó en el estudio de la historia agrícola del recién fundado estado alemán colaborando en numerosas investigaciones con el estadista Ernest Engel. Desde su puesto en la Oficina de Estadística del Imperio Alemán, Meitzen pudo efectuar una amplia labor de recogida y evaluación de datos agrícolas, industriales e hidrográficos que utilizaría en sus obras, algunas de ellas de marcado contenido arquitectónico: *Urkunden schlesischer Dörfer* (Documentación sobre las aldeas de Silesia, 1863); *Das deutsche Haus in seinen volkstümlichen Formen* (La Casa Alemana en sus formas populares, 1882)

[76] MEITZEN, August: *Das deutsche Haus in seinen volkstümlichen Formen.* Berlín: Dietrich Reimer, 1882. p. 2





121. Museo al aire libre en la granja Ostenfelder. Husum. Alemania (1899)



119. y 120, Artur Hazelius. Museo al aire libre en Skansen. (1891)









122., 123., 124. y 125. Museo al aire libre en Seurasaari Helsinki. Finlandia (1909)

familias campesinas, sus granjas y las aldeas donde se establecieron. Meitzen concluye que las viviendas rurales son la obra fundacional de la existencia humana, funcionando como el registro de las relaciones de familia, la vida pública y económica y finalmente de la nación.[77]

El mismo año que Meitzen publicaba su libro, salía a la luz la obra de Rudolf Henning *Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung* (La Casa Alemana en su desarrollo histórico, 1882) en la que se recopilaban de manera gráfica numerosos levantamientos de diferentes tipologías de granjas organizadas en función de su situación geográfica, documentando al mismo tiempo los tipos y materiales de construcción empleados, así como las costumbres, utensilios y mobiliario vinculados a las mismas.[78] Tanto Henning como Meitzer recorrieron la campiña alemana tomando apuntes y mediciones de innumerables construcciones vernáculas, a punto de desaparecer por los efectos de la urbanización e industrialización de las áreas rurales. Por este motivo, sus trabajos tendrán gran valor como fuente de documentación histórica de la arquitectura rural alemana, siendo una de las líneas de investigación arquitectónica más estudiadas por académicos e historiadores.

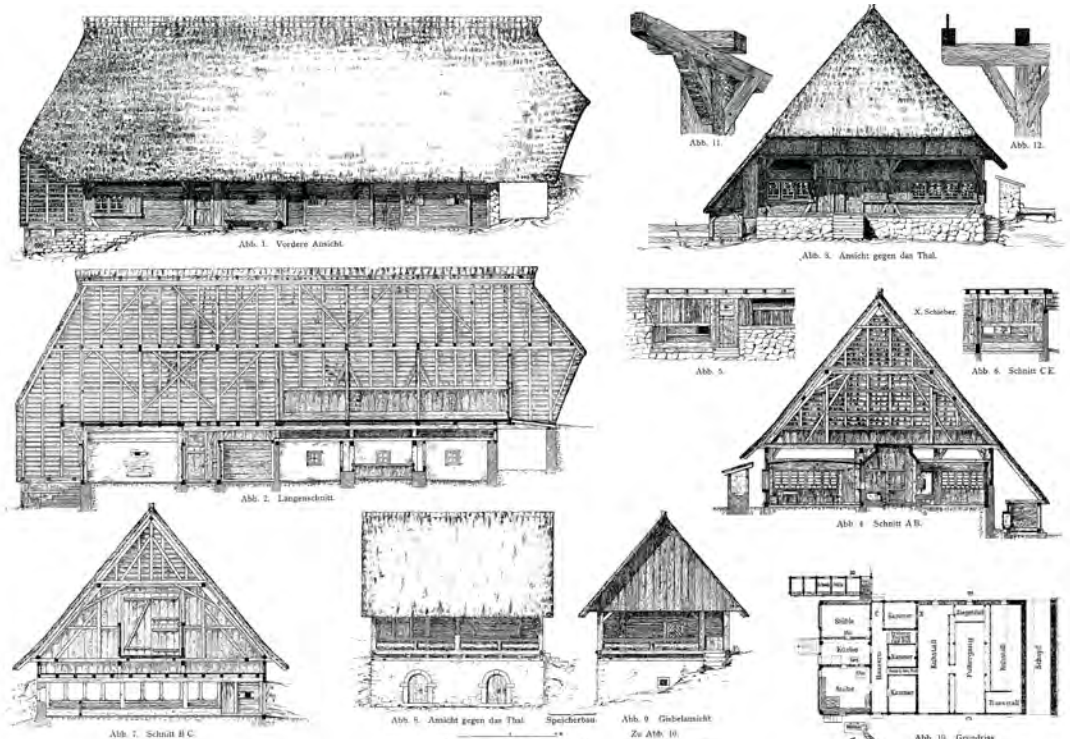
La fascinación que a finales del siglo XIX despertaron las construcciones vernáculas, tanto en Alemania como en los países Escandinavos, respondía en gran medida a la búsqueda de unas raíces culturales e históricas con las que consolidar la identidad nacional. Durante el periodo 1885-1914 muchos de estos estados delimitaron definitivamente sus fronteras, lo cual, junto a los avances económicos, científicos y culturales motivados por la industrialización, definió un nuevo espíritu de modernidad que algunos autores han designado como la era Nacional Romántica. Ésta fue una época de gran movilidad, fomentada por los nuevos medios de transporte que procuraron la transferencia de las gentes del campo a las grandes ciudades. En consecuencia, las estructuras sociales se modificaron, y este proceso dio lugar a la aparición de una amplia clase trabajadora con acceso a la cultura a través de los múltiples periódicos y manuales de historia y arquitectura cuya publicación comenzó a mediados del siglo XIX. El interés popular por conocer y visitar los monumentos nacionales aumentó en la misma medida en que se institucionalizó el estudio del arte popular y la etnografía en universidades y asociaciones privadas.

Una de las consecuencias de esta fascinación por la cultura y arquitectura vernáculas fue la creación de los museos etnográficos al aire libre, en los que se recreaban villas históricas buscando ilustrar al público acerca de la historia local a través de la arquitectura y las costumbres tradicionales. En 1870 Artur Hazelius fundó el Museo Nórdico de Estocolmo y una extensión del mismo en Skansen, donde agrupó una serie de edificios en un entorno natural formalizando una aldea medieval así como varias réplicas de granjas vernáculas suecas, todos ellos amueblados y

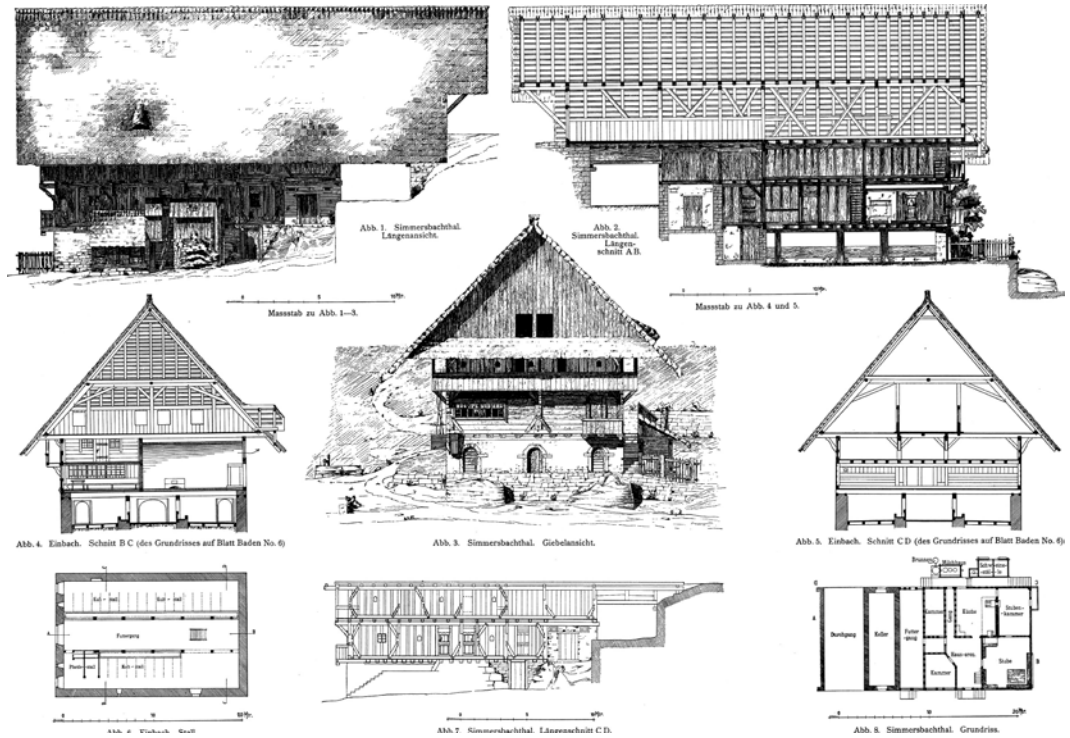
---

[77] REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890--1920.* Op. Cit., p.160

[78] Rudolf Henning (1852-1930) fue un destacado filólogo alemán, experto en temas medievales y especialista en literatura nórdica antigua y en leyendas y mitos germánicos. Las ilustraciones de sus libros son obra de su esposa Adele Virchow. Escribió numerosos libros relacionados con la arquitectura medieval germánica y en especial con la arquitectura rural: *Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung* (La Casa Alemana en su desarrollo histórico, 1882); *Die deutschen Haustypen. Nachträgliche Bemerkungen* (Los tipos de las casas alemanas, 1886).



126. Granja en Kirnbach. Selva Negra, Alemania. Hans Lutsch. *Das Bauernhaus im Deutschen Reiche und in seinen Grenzgebieten. (1906)*



127. Granja en Einbach, Selva Negra. Alemania. Hans Lutsch. Das Bauernhaus im Deutschen Reiche und in seinen Grenzgebieten. (1906)







128., 129. y 130. Hans Lutsch. La vida en las granjas de la Selva Negra alemana











131. hasta 135. Wilhelm Pessler. Imágenes de *Das altsächsische Bauernhaus in seiner geographischen Verbreitung*

equipados con objetos y tejidos propios de la época.[79] Al museo de Skansen le siguieron el Museo de la Vida Campesina en Copenhague en 1885 y el de Seurasaari (Helsinki) en 1909. El primer museo al aire libre en Alemania fue el *Freilichtmuseen Ostenfelder Bauernhaus*, sobre la base de una antigua granja de entramado de madera y cubierta de paja datada en 1600, construida en Ostentenfel y recolocada posteriormente en Husum.

La importancia que se concedió a la difusión cultural de las tradiciones ancestrales de cada país se fundamentó en la necesidad de clarificar no sólo la evolución histórica de las formas culturales propias, sino también en la de definir los límites "naturales" de cada nación.[80] Especialmente importantes para la transmisión de estas ideas fueron los exhaustivos trabajos documentales de Hans Lutsch (1854-1928) y Wilhelm Pessler (1880-1962). Lutsch, arquitecto, historiador y activo preservador de la arquitectura rural, publicó entre 1886 y 1903 una colección de estudios sobre las viviendas de los campesinos en Silesia y Prusia Oriental que posteriormente serían ampliada al resto de Alemania, Suiza y Austria.[81] A través de la *Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine* (Asociación alemana de arquitectos e ingenieros) desarrolló un estudio enciclopédico sobre las viviendas de los campesinos que finalmente fue editado en 1897, extendiéndose su publicación hasta 1906. Concebido como un atlas, con una clara tendencia divulgativa hacia amplios sectores de la sociedad, el tratamiento de la colección fue eminentemente visual, logrando atraer la atención del público mediante grandes fotografías y exquisitos dibujos definidos al mínimo detalle. El informe final, condensado en un único volumen bajo el título *Das Bauernhaus im Deutschen Reiche und in seinen Grenzgebieten* (La granja en el Imperio Alemán y sus áreas fronterizas, 1906),[82] muestra "*una enorme variedad de tipos de viviendas campesinas: entramados de madera, de una o varias plantas, con cubierta de tejas o de paja, algunas hechas de ladrillo y otras de estuco, algunas con elaborados balcones tallados en madera, otras tan cerca del suelo que parecen no tener paredes exteriores. Se podría deducir de esta obra que cualquier granja, por pequeña que fuera, era prototípicamente alemana*".[83]

Por otro lado, Wilhelm Pessler, historiador de la cultura y el folclore alemanes estudió las construcciones vernáculas, no sólo desde el punto de vista arquitectónico, sino que su último interés fue la preservación de las granjas como una manera de sostener o incluso resucitar el modo de vida original del pueblo alemán y sus valores morales.[84] Centrado fundamentalmente en el estudio de la granja en la baja Alemania, publicará *Das altsächsische Bauernhaus in seiner geographischen Verbreitung* (La antigua

[79] Artur Hazelius (1833-1901) filólogo sueco, etnólogo y fundador del Museo Nórdico en Estocolmo y del primer museo al aire libre del mundo en Skansen. Durante sus viajes por el país aumentó su preocupación por la desaparición de la cultura popular sueca, por lo que en 1872 decidió crear un museo etnográfico sueco (Colección Etnográfica Escandinava) que posteriormente formaría parte del Museo Nórdico.
[80] *Ibid.* p.165
[81] Publicados bajo el título: *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien* (Lista de los monumentos de la provincia de Silesia) Volúmenes I–VI, Berlín 1886–1903
[82]Verband deutscher Architekten und Ingenieurvereine: *Das Bauernhaus im Deutschen Reiche und in seinen Grenzgebieten.* Dresde: G. Küthmann, 1906.
[83] LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* Op. Cit., p.55
[84] REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890--1920. Op. Cit.,* p.165

casa de labranza sajona y su propagación geográfica, 1905), en el que además de un detallado análisis tipológico, analizando la resolución funcional y el esquema estructural de cada uno de los ejemplos, Pessler introduce numerosas fotografías de la vida y costumbres de las gentes del campo. Sus investigaciones etnográficas profundizaron también en el examen lingüístico de los nombres que los campesinos daban a los elementos constructivos y a los objetos de uso diario, ya que estos proporcionaban significados culturales añadidos a la arquitectura vernácula. Pessler, con sus estudios que combinaban geografía humana, etnografía, arquitectura y lingüística, popularizó la granja como símbolo del nacionalismo alemán. Su ambición por extender la cultura vernácula al mayor público posible le llevó a editar un gran número de libros de divulgación, y desde 1907, como asistente del museo de Hamburgo y posteriormente como director del museo de Historia Local de Hanover, Pessler abogó por transformar los museos en centros de educación pública sobre la historia nacional.

Heimat y patria
Paul Schultze-Naumburg.

La era Nacional Romántica fue un periodo de gran agitación cultural en Alemania. Los intelectuales de la época se adhirieron a un gran número de organizaciones, asociaciones y círculos denominados *lebensreform* (movimientos por la reforma de la vida), que se ocupaban de temas tan diversos como la educación física o la moda. El *Heimatkunst* fue un movimiento asociado al revival de las artes populares que reunió a numerosos pensadores, en especial escritores, que buscaban en la cultura tradicional de los campesinos y en la vida rural la vía para descubrir la identidad nacional. [85] Según su dicotomía biologicista rechazaban muchos de los avances del modo de vida urbano por considerarlo "enfermo", mientras que lo saludable lo encontraban en el sistema de vida agrícola, sus costumbres y tradiciones. Se oponían también al arte de la segunda mitad del siglo XIX influido por modas extranjeras, defendiendo exclusivamente el nuevo arte alemán. Deseosos de crear una "nueva objetividad" alemana que fuera capaz de encajar las modernas construcciones industriales y agrarias en los paisajes de la campiña alemana, propusieron el uso de los objetos y tradiciones artesanales como fuente de inspiración para el diseño y la arquitectura moderna.[86] Este argumento se materializó en dos exposiciones celebradas en Dresde entre 1899 y 1900: la *Dresdner Kunstausstellung* (Exposición de Arte de Dresde) y la *Volkstümliche Ausstellung. Haus und Herd* (Exposición de arte popular. Casa y Hogar). En ambas se exhibieron muebles diseñados entre otros por los

[85] Entre los líderes del movimiento *Heimatkunst* se encontraban Georg Heinrich Meyer (1872-1931) editor implicado en la promoción de la literatura *Heimat*; Justus Brinckmann (1843-1915), director del *Museum für Kunst und Gewerbe* (Museo de las artes y los Oficios) de Hamburgo, coleccionista de antiguos objetos y utensilios del ámbito rural; Alfred Lichtwark, director del *Hamburg Kunsthalle* (1852-1914) y Oskar Schwindrazheim (1865-1952), fundador del *Hamburger Verein Volkskunst* (Centro de Arte Popular de Hamburgo)

[86] PETSCH, Joachim: "The Deutscher Werkbund from 1907 to 1933 and the movements for the "reform of life and culture"". En: BURCKHARDT,Lucius; SANDERS, Pearl(eds.). *The Werkbund:studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933.* London: Design Council, 1980. pp. 85-93p. 86

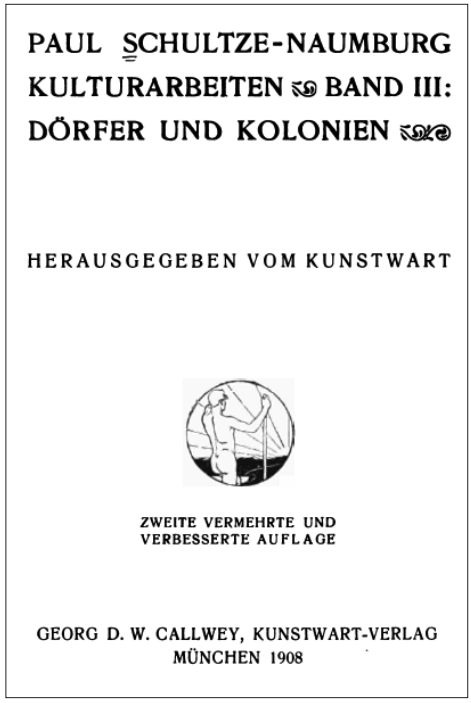








137. hasta 142. Paul Schultze Naumburg. Ejemplos de arquitecturas rurales y de estilo Biedermeier utilizadas en Kulturarbeiten.



136. Paul Schultze Naumburg. Portada del volumen III de Kulturarbeiten: Aldeas y colonias. (1908)





arquitectos Richard Riemerschmid[87] y Martin Dülfer[88] con una clara inspiración vernácula, los cuales desarrollaron especialmente para la exposición *Casa y Hogar* una línea de muebles de bajo coste para trabajadores basada en el sencillo mobiliario de las viviendas rurales.[89]

La idea de que a través del estudio de los procesos y formas artesanales de la tradición vernácula sería posible desarrollar prototipos y sistemas de producción ajustados a los procesos industriales, fue asumida por el escritor y reformista cultural Ferdinand Avenarius (1856-1923), introduciéndola en la *Dürerbund* (Liga de Durero),[90] organización dedicada a la reforma de las artes, que abogaba por una educación estética nacional, para lo que se apoyaría en la publicación de libros y carpetas con imágenes y en el montaje de exposiciones. Avenarius y la *Dürerbund* jugarán un importante papel en el desarrollo de la arquitectura alemana, estableciendo nexos de unión entre los movimientos *Heimatkunst*, *Deutscher Werkbund* (en cuya organización estuvo presente, así como muchos de los afiliados a la *Dürerbund*), la *Gartenstadtgesellschaft* (Asociación alemana de la Ciudad Jardín) y la *Bund für Heimatschutz* (Asociación para la protección y preservación de la patria).

La aparición del término *Heimatschutz* (protección de la patria) estuvo estrechamente vinculado con el Movimiento por la Cultura Popular (*Heimatkunst*), uno de cuyos miembros, el editor H.G. Meyer, publicó en 1901 un opúsculo con ese nombre firmado por el musicólogo y compositor alemán Ernst Rudorff.[91] Testigo directo de cómo la industrialización había destruido los idílicos parajes naturales de Lauenstein, donde sus padres poseían una granja, Rudorff criticaba en el escrito los esfuerzos de las nuevas técnicas agrícolas por regularizar la naturaleza, y advertía de los efectos negativos que el incremento de los medios de transporte y las actitudes materialistas tenían sobre las poblaciones rurales. Anticipándose al movimiento alemán

---

87 Richard Riemerschmid (1868-1957) arquitecto, pintor y diseñador alemán. En Múnich fue uno de los fundadores de la *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk* (Unión de los talleres para el Arte en la artesanía, 1897). Claramente influenciado en sus inicios por el Arts&crafts inglés, diseñó mobiliario, alfombras, telas y cerámicas siguiendo las pautas de el *Jugendstil* alemana. Paulatinamente fue emprendiendo una la búsqueda de la objetividad y utilidad, la sólida artesanía y el uso de materiales simples y baratos. En la exposición de Dresde de 1899 su conjunto de mobiliario para una sala de música, llevado a cabo por la *Vereinigte Werkstätten,* fue reconocido por su estilo sobrio y por mantenerse fiel a la sencillez, y en 1900 ganó fama internacional al recibir el primer premio de diseño interior y amueblamiento en la Exposición Universal de París. En los años posteriores sería uno de los arquitectos reformistas implicados de la *Gartenstadtgesellschaft* (Asociación alemana de la ciudad jardín), socio fundador del *Deutscher Werkbund* y uno de los principales diseñadores de la *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt und Müller*

88 Martin Dülfer (1859-1952), arquitecto y diseñador alemán fue uno de los principales representantes del *Jugendstil* en Múnich a partir de 1900. Anteriormente sus diseños se basaban en tradiciones vernáculas como se puede observar en el *breakfast room* que presentó en la exposición de Dresde. Los muebles de clara influencia rural se sitúan en un entorno en el que lo mas representativo son los acabados de las paredes realizados mediante un tosco tejido de sisal.

89 LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* Op. Cit., p. 143

90 Fundada en 1902 por Ferdinand Avenarius en colaboración con profesor de arte Paul Schumann entre sus objetivos se encontraban el cuidado y la protección del *Heimat*, la promoción del arte en las escuelas y entre el pueblo, prestando especial atención a la naturaleza, el teatro, las bellas artes, la música y la poesía. En 1914 se fundó en Hellerau una cooperativa entre la Dürerbund y el *Werkbünd* que editó el *Deutsches Warenbuch* (Catálogo de productos alemanes) con índices de calidad para los productos industriales. La Dürerbund se disolvería en 1935.

91 El ensayo publicado en 1897 por Ernst Rudorff (1840-1916) en la popular revista *Die Grenzboten* constituirá la base ideológica a partir de la que en 1904 se funde la *Deutschen Bundes Heimatschutz.*

BEISPIEL 154



Abbildung 110

kleinen runden Fenstern nach auswärts zu nur kriechend erreicht werden kann. Bei der starken Dachschräge auf Abb. 110 ist der tote Raum viel geringer. Allerdings wird das Dach auf Abb. 111 etwas billiger sein, besonders da es mit Dachpappe eingedeckt ist. Diese Billigkeit gilt aber nur für die ersten zwei Jahre, denn dann fangen bei dem für unser nordisches Klima nicht geeigneten flachen Dach die Reparaturen an, die überhaupt nicht wieder aufhören. Jeder Besitzer verwünscht nach einiger Erfahrung die Unzweckmässigkeit solch flacher Dächer. Und trotzdem geschieht das Unbegreifliche weiter, dass die Lehre von der Vortrefflichkeit der flachen Dächer und den Vorzügen des

155 GEGENBEISPIEL



Abbildung 111

Pappdachs durch die Bauschulen geschleppt wird, dass jährlich neue Tausende solcher Gebäude unser schönes Land entstellen.

Es wäre natürlich vollkommen unrichtig, wenn jemand aus dem Vorstehenden die Schlussfolgerung ziehen wollte, es sei überhaupt unmöglich, flache Dächer schön zu gestalten. Ich zeige ein Beispiel aus Italien, wo die natürlichen Bedingungen überall die flachen Dächer ausgebildet

BEISPIEL 112



Abbildung 76

nachmittagen und Festtagen hinauswanderten. Die noch sichtbaren Zeugen jener Zeit erzählen von der Anmut und Würde, die den Lebensformen ihrer Menschen auch auf diesem heute so verwilderten Gebiet eigen waren. Es

113 GEGENBEISPIEL



Abbildung 77

ist ein grosses Thema, das hier kaum gestreift werden kann. Nur zwei Bilder möchte ich anführen.

Abb. 104 ist ein ländliches Gasthaus, dessen liebliche Lage es zum Ausflugsort für den Städter in hohem Grade geeignet machte. Es scheint, dass das Bedürfnis nach solchen Orten ein Charakteristikum des 18. Jahrhunderts ist, in dem die Freude am Genusse der Natur neu erwachte und den Bürger aufs Land hinausführte. Indem man der neuen Verkehrsweise Rechnung trug, erbaute

BEISPIEL 106



Abbildung 72

zeigt dieselben beiden Häuser von aussen, wo sie eine nicht minder glückliche Harmonie ergeben.

Abb. 90 ist ein Gutshof in der Mark. Bei sehr einfachen Formen zeigt er vortreffliche Verhältnisse und schöne Gruppierung. Zu beachten ist dabei, dass sich der Seitenflügel mit seinem Giebel bis an die Strassenflucht heranschiebt, während die niedrige, lange Fassade des Hauptgebäudes zurückspringt, und ein ansehnlicher

107 GEGENBEISPIEL



Abbildung 73

Garten zwischen ihr und der Strasse entsteht. Die Zinkeinlage in der Kehle ist Zutat neuerer Zeit.

Abb. 91 zeigt das Seitengebäude eines grösseren Mühlenhofs, der im Oberstock kleine Wohnungen von Angestellten enthält. Im Erdgeschoss befinden sich Wirtschaftsbetriebe. Das ungekünstelte Steingeländer im Vordergrund fasst eine Quelle und ein Wasserbecken ein. Das Uhrtürmchen ist ersichtlich eine Zutat oder doch eine Gestaltung neuerer Zeit. Gegen ein Uhrtürmchen an sich liesse sich nichts einwenden, ja, es ist wahrscheinlich, dass

143., 144 y 145. Paul Schultze Naumburg. Kulturarbeiten. Besipiel Vs. Gegenbeispiel: Ejemplos.

146., 147 y 148. Paul Schultze Naumburg. Kulturarbeiten. Besipiel Vs. Gegenbeispiel: Contra ejemplos.

por la Ciudad Jardín, sugirió conservar la herencia paisajística mediante un programa que descentralizara la gran masa edificada disgregándola en torno a los espacios verdes, abogando también por la creación de una asociación para la protección de la naturaleza desde la que se controlaran los procesos urbanísticos y agrarios.

Posteriormente Rudorff buscó ampliar sus objetivos conservacionistas más allá del territorio, enfocándolos hacia el *Heimat*, una noción ampliada que abarcaba tanto el concepto físico del paisaje como otras lecturas más subjetivas acerca de la pertenencia al lugar y la identidad del pueblo alemán. H.G.Meyer y Bernard Rudorff consiguieron involucrar en este proyecto al influyente Ferdinand Avenarius, quien conseguiría una amplia difusión de estas ideas a través de la *Durerbünd* y de su revista *Der Kunswart,*[92] ya que muchos de sus redactores eran defensores incondicionales de la protección del paisaje tradicional que preconizaba la *Heimatschutz* .[93]

En la primavera de 1903, Ernst Rudorff nombró presidente de la recién creada *Bund für Heimatschutz* al arquitecto y pintor Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), quien desde 1894 colaboraba en materia de arte, estilo y arquitectura con *Der Kunswart.* Sus polémicos ensayos denominados *Kulturarbeiten* (Trabajos culturales) dieron lugar a una serie de nueve volúmenes desarrollados entre 1900 y 1917 que llegaron a ser el mecanismo de propaganda de la *Heimatschutz*.[94] En el prefacio del primer volumen, dedicado a la casa alemana, exponía el propósito de sus ensayos: "*trabajar contra la terrible devastación de nuestro país en todas las áreas de la cultura visible*".[95] El ámbito de lo "visible" propuesto por Schultze-Naumburg será más extenso que el paisaje de la patria planteado por Rudorff, ampliándose en los números posteriores de la revista "*no sólo a las casas y monumentos, puentes y calles, sino también a la manera de vestir y a la vida social, los bosques y la ganadería las máquinas y la defensa nacional*" .[96]

La técnica con la que eran presentados los ensayos será similar a la empleada por Pugin en su libro *Contrasts* (1836), donde a partir de la comparación de dos imágenes en hojas anexas, Schultze-Naumburg establecía un breve comentario relacionado a las imágenes. En la parte superior a las fotografías , marcaba cada una de ellas como el ejemplo y el contraejemplo. Pero con esta estrategia de adoctrinamiento no se limitaban únicamente a establecer la dicotomía entre lo bonito y lo feo o lo vernáculo frente a lo moderno: Schultze-Naumburg buscó en sus contrastes fotográficos una línea argumental en la que la arquitectura poco funcional, además de destruir el entorno, era éticamente inadmisible. Por el contrario, lo bello estaba relacionado directamente con lo correcto, lo útil y lo moralmente aceptable, siguiendo

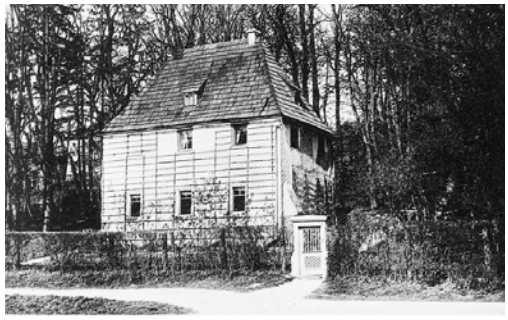
[92] A través de la revista de arte *Der Kunswart* editada también por Avenarius desde 1897 pudieron llegar a un gran público (22.000 suscriptores y 300.000 socios). El periodista, poeta y literato Adolf Bartels escribía sobre literatura y musicología, Robert Batka sobre música y Paul Schultze-Naumburn dirigía las secciones de arts&crafts y arquitectura. Otros colaboradores ocasionales fueron Peter Behrens, German Bestelmeyer, Theodor Fischer, Fritz Schumacher y Heinrich Tessenow, todos ellos, posteriormente miembros del Werkbund.

[93] ROLLINS, William: *A Greener Vision of Home: Cultural Politics and Environmental Reform in the German Heimatschutz Movement, 1904-1918.* Michigan: University of Michigan Press, 1997. p.83

[94] Schultze-Maumburg colaboró con *Der Kunswart* desde 1894. Entre 1901 y 1917 sus ensayos serían editados en 9 volúmenes

[95] SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Kulturarbeiten. Band 1: Hausbau.* Múnich: G. D. W. Callwey, 1901.

[96] *Ibid.*

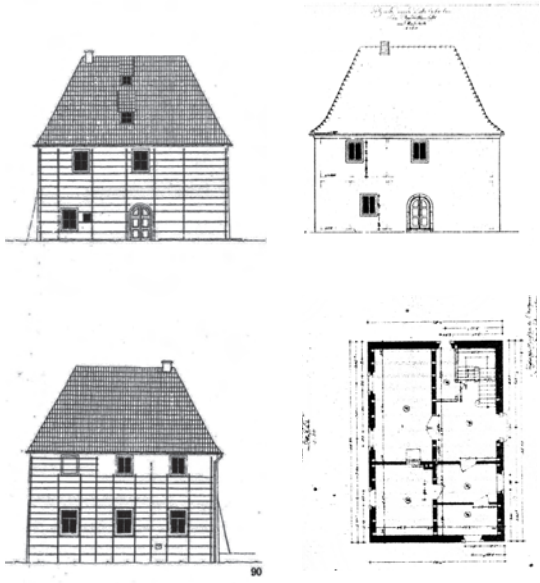








153. Gartenhouse de Goethe dibujada por Heinrich Tessenow.



149., 150., 151. y 152. Gartenhouse de Goethe en Park an der Ilm, Weimar, Alemania. (construida finales del S. XVI. y reformada por Goethe en 1782)





154. y 155. Interiores de la Gartenhouse de Goethe.

así la corriente de pensamiento del funcionalismo ético presente en Semper y posteriormente en los inicios del Movimiento Moderno.[97] Incluso en algunos casos se establecían comparaciones entre ejemplos reales de modernas y funcionales construcciones industriales, como silos o torres eléctricas que, según los redactores del *Kulturarbeiten,* se adecuaban favorablemente al entorno paisajístico.

Schultze-Naumburg, como muchos otros intelectuales de principios de siglo, encarnaba simultáneamente el respeto por la tradición y la admiración por la tecnología,[98] tratando de encontrar un nuevo estilo germánico que fuera combinación de ambos mundos en lo que se denominó *Heimatstil.*[99] Este planteamiento se adecuaba en gran medida a los principios fundacionales de la *Bund Deutscher Heimatschutz* (Liga para la protección de la tierra propia) en la *"búsqueda de una arquitectura responsable en la misma medida con el medio ambiente, el mundo moderno y la continuidad con la tradición (...), el discurso arquitectónico se dirigió hacia temas diversos y aparentemente irreconciliables: la preservación de los espacios naturales y el compromiso con la industrialización; la promoción de nuevos materiales y tecnologías y el mantenimiento de la tradición; la creencia en la forma de vida contemporánea y el apoyo de la cultura indígena".*[100]

Para Schultze-Naumburg el *Heimastil* se fundamentaba sobre una combinación de lugar, cultura e historia, entendiendo que muchos de los valores relacionados con la tradición servían para legitimar las nuevas causas de la cultura nacional romántica de principios del siglo XX. Su mayor fuente de inspiración se situaba en el periodo histórico de finales del siglo XVIII, considerado por Schultze-Naumburg y muchos de los seguidores del movimiento *Heimatschutz* como el último de la auténtica arquitectura germánica y que, básicamente, se caracterizaba por la falta de ornamento, la sencillez, la objetividad (*sachlichkeit*), y la expresión de su funcionalidad a través de su serena belleza. Estas cualidades seguirían dos vías bien diferentes a la hora de materializarse: a través del clasicismo vernáculo que correspondería con la recuperación del estilo *Biedermeier* y a través del estudio y reinterpretación del vernáculo tradicional de las granjas alemanas. [101] Como prototipo

---

[97] GUTSCHOW, Kai: "Schultze-Naumburg's Heimatstil: A Nationalistic Conflict of Tradition and Modernity". En: CHOPA, Preeti; MOFFAT, David(eds.). *Traditional dwellings and settlements: working paper series and settlements.* Berkeley: IASTE, 1992. pp. 1-45. p.4

[98] Schultze-Naumburg admiraba los productos funcionales y tecnológicos como los trenes y aeroplanos o los silos y las torres eléctricas. Su fascinación por la tecnología le llevó a equipar sus viviendas con los últimos adelantos mecánicos y eléctricos. Fue de los primeros alemanes en poseer un coche que cambiaba con asiduidad al igual que sus cámaras fotográficas de la marca Zeiss.

[99] Aquí el significado dado a *Heimatstil* es "estilo de la patria o estilo de la tierra" obviando el que se ha dado al término por los historiadores del arte como el estilo que agrupa en Alemania, Austria, Suiza, Bélgica y norte de Francia algunas construcciones historicistas basadas en los entramados de madera en fachada de las viviendas rurales tirolesas o en los chalets suizos .

[100] OTTO, Christian: "Modern Environment and Historical Continuity: The Heimatschutz Discourse in Germany", *Art Journal*, summer 1983, Oxford , pp. 148-157. p. 148

[101] El periodo *Biedermeier* define el conjunto de tendencias que surgió en Centroeuropa en el período comprendido entre 1815, (año del Congreso de Viena) y 1848, (año de las revoluciones europeas), durante el cual una nueva clase media urbana creció gracias a la industrialización creando un nuevo tipo de sensibilidad para el arte. En arquitectura el estilo *Biedermeier* se caracterizó por el rechazo al ornamento excesivo, la simplicidad en las formas, y la funcionalidad (el término *Bieder* en alemán significa sencillo, honrado, íntegro). Julius Posener definió la cultura *Biedermeier* como la única propia y puramente burguesa que existió en Alemania Véase POSENER, Julius: "Dos lecciones de arquitectura. En el camino hacia una arquitectura burguesa. Forma y teoría en la arquitectura del siglo XVIII". *Cuaderno de Notas,* n. 2, 1994. p.67-98

del primer estilo, Schultze-Naumburg propondrá la casa de campo que Goethe construyó en Weimar (documentada ampliamente en *Kulturarbeiten*), ya que el autor entendía que esta casa "*encarnaba los valores centrales de la vieja cultura burguesa que temía fueran destruidos en Alemania. La casa no era ni extravagante ni ornamental, sino eficiente, práctica y funcional, semejante al paisaje un tanto espartano de Alemania y, por lo tanto, todavía válida, de acuerdo a la visión del siglo XX (...) esta casa de estuco blanco, mínima, sin adornos, fue sin duda un precedente importante para los tradicionalistas y los modernos por igual".*[102] Schultze-Naumburg veía las casas de la época *Biedermeier*, repartidas profusamente por todo Alemania, como modelos de una nueva arquitectura sensible con la naturaleza, desarrollada con tradiciones artesanales locales a partir de una geometría de líneas puras y superficies planas, capaz de generar espacios cómodos, habitables y llenos de luz.

De manera análoga las granjas vernáculas, herederas de las tradiciones nórdicas, representaban para Schultze-Naumburg la más pura expresión de la arquitectura alemana.[103] Su bella simplicidad se encontraba en la estricta adecuación de los medios empleados al objetivo final: "*La casa era de la máxima simplicidad, las mejores proporciones, la expresión honesta de los materiales, la distribución reconfortante de las habitaciones (...) y la expresión sincera de la comodidad y del hogar*".[104] No sólo daba respuesta a las duras condiciones climáticas, también se adecuaba a los diferentes paisajes y a las variadas sensibilidades de los pueblos germánicos, al *Heimat*. El anónimo y firme proceso a lo largo de siglos de evolución con el que estas construcciones vernáculas habían sido acomodadas a nuevos estándares tecnológicos y de higiene, se desarrolló sin sobresaltos, evitándose la novedad de la experimentación, por lo que en esencia podía considerarse que el tipo original había permanecido invariable durante siglos.[105]

Ese núcleo inalterable constituía para Schultze-Naumburg la semilla a partir de la cual la nueva arquitectura alemana habría de crecer, lo que denominó la *Ur-haus* (proto-casa), el único y original tipo edificatorio alemán.[106] Sólo sobre los sólidos cimientos de este tipo, construido a partir de ancestrales tradiciones ya probadas por siglos de evolución, será posible su adecuación a los nuevos procesos tecnológicos. Como apunta Franceso Passanti, "*Schultze-Naumburg y sus colegas insistieron en la importancia de los tipos tradicionales, los cuales deberían ser adaptados y no reinventados. Vieron estos tipos como soluciones que fueron perfeccionados a través de varias generaciones, anónima y colectivamente, siendo representativos de su sociedad debido precisamente a lo anónimo del proceso que materializó la identidad colectiva en tales formas. Durante el*

Stanford Anderson establece que este estilo estaría integrado en la línea evolutiva Schinkel, Behrens, Tessenow, Loos y Mies van der Rohe. Véase ANDERSON, Stanford: "The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies". *Assemblage,* n. 15, 1991. p 63-87

[102] *Ibid.* p.158
[103] PETSCH, Joachim: "The Deutscher Werkbund from 1907 to 1933 and the movements for the reform of life and culture". Op. cit p. 86
[104] GUTSCHOW, Kai: *Schultze-Naumburg's Heimatstil: A Nationalistic Conflict of Tradition and Modernity.* Op. Cit., p.12
[105] SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Kulturarbeiten. Band 3: Dörfer und Kolonien.* Múnich: G. D. W. Callwey, 1904. p.32
[106] AKCAN, Esra: "Bruno Taut's translations out of Germany. Toward a cosmopolitan ethics in architecture". p.163

famoso debate de el Werkbund en Colonia (1914), un partidario de Muthesius aplicó este razonamiento a los templos griegos, perfeccionados anónimamente dos siglos antes de que Ictinus diseñara el Partenón variando ligeramente el tipo".[107]

En definitiva, Schultze-Naumburg deseaba restablecer una arquitectura específicamente alemana construida sobre la estabilidad que procuraban las anónimas arquitecturas vernáculas ya evolucionadas de manera natural, incluyendo las alteraciones y modificaciones propias del desarrollo moderno: "*Si hubiéramos continuado esta tradición con sus actualizaciones y adaptaciones, tendríamos hoy lo que el 'inglés' tiene: su casa nacional. Para nosotros sería: la casa alemana".*[108] Schultze-Naumburg al abogar por "la casa alemana" parece suscribir el análisis que H. Muthesius hace en su ensayo *Stilarchitektur und Baukunst,* en el que exhorta a seguir el ejemplo de los arquitectos ingleses capaces de crear una auténtica arquitectura nacional basada en la sencillez de las viviendas rurales: "*Y como todo el mundo relacionado con el movimiento Arts&Crafts en Inglaterra sin duda sabe, produjo aquello para la que todo el mundo trabajó: la Casa Inglesa. Por el contrario, nuestro nuevo movimiento continental tendrá que vagar en revistas y exposiciones hasta que nosotros, los alemanes finalmente tengamos una casa artística ".*[109]

La definición del tipo vernáculo
Hermann Muthesius

Los esfuerzos de Paul Schultze-Naumburg y Hermann Muthesius por desarrollar una arquitectura específicamente alemana a partir del tipo anónimo vernáculo tuvieron profundas implicaciones en la evolución de la arquitectura moderna y anticiparon la noción de *Typisierung* (estandarización)[110] que se convertiría posteriormente en uno de los objetivos de los sectores más progresistas del *Deutscher Werkbund*,[111] institución que tanto Muthesius como Schultze-Naumburg contribuyeron a fundar. Creado en 1907 como una extensión de la Tercera Exposición de las Artes Aplicadas de Dresde (1906) reunió a empresarios, artistas, artesanos y arquitectos, incluyendo

---

[107] PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier". Op. Cit., p.150

[108] SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Kulturarbeiten. Band 1: Hausbau.* Op. Cit., p.112

[109] MUTHESIUS, Herman; ANDERSON, Stanford: *Style-Architecture and Building-Art:Transformations of Architecturein the Nineteenth Century and Its Present Condition.* Op. Cit., p. 97

[110] "*Con el término estandarización Muthesius otorgaba a los productos de la industria la misma capacidad para encarnar la auténtica cultura orgánica que tenían los tipos vernáculos preindustriales. Muthesius soñaba con un moderno vernacular acelerado por la estandarización, pero un vernáculo "encontrado" en las anónimas construcciones de la moderna sociedad industrial"* PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier".Op. Cit., p.150;

[111] En el congreso del *Werkbund* en Colonia (1914) se planteó el problema de cual seria el sistema de trabajo del futuro, el arte mecánico o el trabajo artesanal, marcando claros antagonismos recogidos en la famosa frase: "*Hier Typisierung, hier freie Künstlerische Schöpfung*" (Aquí la estandarización, aquí la creación artística libre) "*Muthesius sostuvo la tipificación (Typisierung) y Van de Velde el individualismo. Muthesius dijo: "La arquitectura y el total de actividad del Werkbund tienden hacia la tipificación. Sólo a través de la tipificación pueden recobrar esa importancia universal que poseían en edades de civilización armoniosa. Sólo por la tipificación como una saludable concentración de fuerzas, puede introducirse un gusto universalmente aceptado y que ofrezca seguridad". Van de Velde respondió: "En tanto que haya artistas en el Werkbund protestarán contra todo canon propuesto y toda tipificación: el artista es esencial e íntimamente un individualista apasionado, un creador espontáneo. Nunca, por su propia y libre voluntad se someterá a una disciplina que imponga sobre él una norma, un canon*" PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius.* Buenos Aires: Infinito, 1977. p.34

personalidades y asociaciones de tendencias diferentes e incluso opuestas, cuyo argumento en común era la búsqueda de la calidad en la producción industrial y arquitectónica. Julius Posener detalla que para algunos miembros como Heinrich Tessenow la calidad simbolizaba la excelencia en el trabajo artesanal, mientras que para otros como Van de Velde significaría la más alta de las perfecciones artísticas. [112] Aunque el Werkbund heredó muchos de los principios del Arts&Crafts inglés, no compartía su rechazo a la producción industrial, y en su lugar buscó una cooperación activa con la industria en lugar de una vuelta a la artesanía manual tal como Morris había enunciado. [113] Friedrich Naumann, [114] uno de los ideólogos del Werkbund, planteó que la industria alemana nunca podría competir a nivel internacional con productos masivos, sino con artículos de calidad cuya forma, como apuntaron Muthesius y Schultze-Naumburg, debería ser específicamente alemana y reconocida como tal en el resto de los países.[115] En los anuarios editados por el Werkbund antes de 1914, se pueden encontrar como ejemplos de la producción alemana trasatlánticos y locomotoras, coches diseñados por Ernst Neumann, lámparas y máquinas de coser de Peter Behrens y, por supuesto, el diseño de mobiliario de Riemerschmid y los interiores de Walter Gropius.[116] Entendiendo que la arquitectura debía someterse a las mismas reglas que los productos industriales, Muthesius buscará modelos que se adecuen a la norma del sentido práctico, lo que se denominó *sachlichkeit* (lo objetivo).[117]

En su ensayo *Stilarchitektur und Baukunst*, Muthesius confronta la arquitectura basada en los estilos arquitectónicos, especialmente la del *Jugendstil* y el *Art Nouveau* de la época,[118] frente a la objetividad casi científica de las construcciones industriales marcadas por la racionalidad y la consecución de las necesidades: "*Mientras la Arquitectura se encontraba en un camino equivocado, la vida no descansó, llegando a crear formas adecuadas a las innovaciones que había producido: las formas simples de sentido práctico [sachlichkeit]. Creó nuestras máquinas, vehículos, puentes de*

---

[112] Julius Posener (1904-1996), arquitecto profesor e historiador, experto en arquitectura alemana, estudió arquitectura en Berlín junto a Hans Poelzig (al cual dedicará posteriormente una monografía) trabajando con Eric Mendelshon al terminar sus estudios. Profesor en la *Universität der Künste* de Berlín hasta 1971, será nombrado director del *Werkbund* cargo que ostentará desde 1973 a 1976.

[113] POSENER, Julius: "Between art and industry the Deutscher Werkbund". En: BURCKHARDT,Lucius; SANDERS,Pearl(eds.). *The Werkbund:studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933.* London: Design Council, 1980. pp. 7-24 p.7

[114] Friedrich Naumann (1860-1919) Político y reformador social alemán fue miembro fundador del *Werkbund* y del partido Social Demócrata alemán. Sus teorías sobre el desarrollo económico de Alemania a través del fortalecimiento del comercio exterior, desarrolladas en su obra *Die Kunst im Zeitalter der Maschine* (El arte en la era de la Máquina, 1904), serán fundamentales en los enunciados sobre la calidad del producto industrial del *Werkbund*.

[115] *Ibid.* p.10

[116] Deutsche Werkbund: *Jahrbuch des Deutschen Werkbunde.* Jena: E. Diederichs, 1912.

[117] Literalmente "cosalidad", "*invocada tanto por sociólogos como por G. Simmel para caracterizar la vida del espíritu en las grandes ciudades, como por los diseñadores y arquitectos que pretendían legitimar estéticamente sus productos a través de lo funcional*". MARCHÁN FIZ, Simón: *Fin de siglo y los primeros 'ismos' del XX (1890 - 1917).* Madrid: Espasa-Calpe, 2000. p.240

[118] Para Muthesius y muchos seguidores del *Werkbund* el *Jugendstil* y el *Art Nouveau* significaban una vuelta a la "batalla de los estilos" del siglo XIX. Muthesius criticó sobre todo el posicionamiento y el trabajo de Van de Velde por haber generado un estilo decorativo ampliamente imitado por artistas y artesanos, lo que Muthesius denominaba *líneas con forma de látigo*, desviando los verdaderos valores de la producción artesanal que desde su punto de vista habrían de estar enfocados hacia el arte de la construcción. "*Lo que necesitamos no son muebles cargados de emoción y arte de lujo, sino utensilios del hogar decentes para el hombre común y corriente*". MUTHESIUS. Style-Architecture and Building-Art:Transformations of Architecturein the Nineteenth Century and Its Present Condition Op. Cit. p. 95

hierro y salas de vidrio. Abrió sobriamente el camino a lo práctico y a lo puramente científico".[119] El concepto *sachlichkeit* era utilizado para significar la generación de la forma desde lo necesario, desde lo constructivo o a través de consideraciones realistas como la higiene y la salud. Muthesius defenderá que la forma refleja su naturaleza y que "*la arquitectura, como cualquier otra obra de arte debe buscar su propia esencia en el contenido, al que su forma debe adecuarse. Su forma de hecho sólo sirve para reflejar su ser interior*".[120] Mientras que la arquitectura de estilo (*stilarchitektur*) representaba el exceso formal de las clases burguesas y era un genuino producto de la cultura urbana, el arte de construir (*baukunst*) basado en la objetividad y la necesidad, se relacionaba con las construcciones vernáculas y las viviendas más humildes de las clases medias y bajas.[121] Por tanto, Muthesius desarrollaría la idea del tipo arquitectónico (*typen*) a partir de los "*edificios necesarios y sin pretensiones*",[122] como las grandes estructuras del transporte y el comercio del siglo XIX y las anónimas construcciones vernáculas de las épocas preindustriales,[123] "*basadas en las artes y la artesanía que emanaban de los gremios, satisfaciendo las necesidades diarias de las viviendas y de otros utensilios comunes. (...) Esta tradición se mantuvo firme al lado de las necesidades prácticas, de las condiciones locales y, sobre todo, del sentido común".*[124]

Con el objetivo de reemplazar lo "extraordinario" de las arquitecturas burguesas, concebidas a partir de los deseos del artista, por lo "ordinario" de las formas anónimas, Muthesius ideó un programa de actuación que aspiraba a satisfacer las costumbres compartidas por todas las clases sociales, imprimiendo una apariencia humana a la realidad cotidiana a través de la *Sachliche Kunst* (Cultura Objetiva). Para ello propugnó, mediante la publicación de libros como *Das englische Haus* (La casa inglesa, 1904) y *Landhaus und Garten* (Casa de campo y jardín, 1907), una cultura de la casa a la manera de la desarrollada en Inglaterra, basada en el tipo de arquitectura vernácula doméstica y cuyos modelos se hallaban en el campo alemán: "*Alemania puede hacer lo que una vez se hizo en Inglaterra: retornar a la sencillez y naturalidad de las construcciones vernáculas que aún se conserva en nuestros viejos edificios rurales; renunciar a cualquier baratija arquitectónica fuera y dentro de nuestras casas e introducir la sensación de calidez espacial, color y disposición natural en sus interiores. Todo esto en lugar de seguir atados por las cadenas de la arquitectura formalista y académica. La forma en la que los ingleses logran este objetivo mediante la readaptación de temas vernáculos y rurales nos promete la más rica de las cosechas, precisamente en Alemania, donde la poesía y sensibilidad de sus forma rurales del pasado pocos edificios ingleses pueden igualar".*[125]

---

[119] MUTHESIUS, Herman; ANDERSON, Stanford: *Style-Architecture and Building-Art:Transformations of Architecturein the Nineteenth Century and Its Present Condition.* Op. Cit., p.50

[120] POSENER, Julius: *Between art and industry the deutscher werkbund.* Op. Cit., p.24

[121] MUTHESIUS, Herman; ANDERSON, Stanford: *Style-Architecture and Building-Art:Transformations of Architecturein the Nineteenth Century and Its Present Condition.* Op. Cit., p.30

[122] En el prólogo de *Stilarchitektur un Baukunst* Muthesius introdujo a modo de declaración de intenciones y homenaje al Arts&Crafts un texto de William Morris, procedente de una conferencia que pronunció en la *Birmingham Municipal School of Art* en 1894: *" de hecho tengo la esperanza que será desde los edificios necesarios y sin pretensiones que la nueva y genuina arquitectura florecerá, más que desde nuestros experimentos en estilos mas o menos ambiciosos, o desde aquellos por los cuales el inmortal Dickens nos dio el adjetivo que nunca deberíamos olvidar "architectooralooral""*

[123] *Ibid.* p.17

[124] *Ibid.* p.75

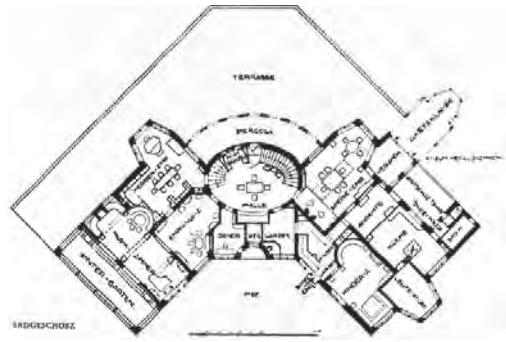
[125] *Ibid.* p.97



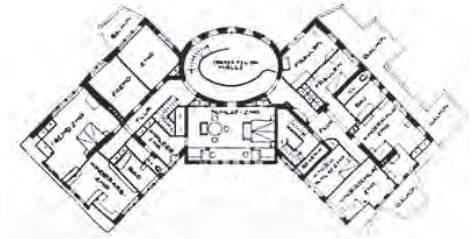
156. Objetos mostrados en los catálogos del Deutscher Werkbund en los años anteriores a 1914: Limousine diseñada por Ernst Newman, lámpara para la AEG y máquina de coser para Pfaff diseño de Peter Behrens.













157. hasta 161. Hermann Muthesius. Haus Freudenberg. Berlín Zehlendorf, Nikolassee, Postdamerchausse. 1908

En la práctica, los nuevos edificios basados en el tipo vernáculo propuesto por Muthesius aúnan dos características esenciales de las formas rurales: la construcción mediante procedimientos artesanales adaptados a los nuevos avances tecnológicos y el arraigo al lugar, propio de la cultura campesina, opuesta por completo a la ausencia de identidad de la moderna cultura urbana. Esta adecuación al entorno físico y emocional entendido como *Heimat*, supuso el uso de los materiales y sistemas constructivos específicos de cada región, por lo que la creación de un único tipo "nacional", como el pretendido por Schultze-Naumburg y Muthesius, se diluyó en la creación múltiples tendencias vernáculas locales. Las numerosas casas de campo que Muthesius construyó en los suburbios residenciales del Sureste de Berlín para la élite industrial prusiana (*Junkers*), enfatizaban su carácter regional utilizando motivos regionales como los entramados de madera en las fachadas, las grandes y pronunciadas pendientes en las cubiertas o los acabados crudos de ladrillo o estuco blanco. Huyendo de las premisas compositivas y de los recursos ornamentales propios de los estilos académicos, Muthesius trata los materiales de acuerdo a su naturaleza y en consonancia a la forma en que estos son trabajados. Los motivos vernáculos no son usados de manera literal, sino de forma narrativa, dando unidad y coherencia a todo el conjunto en un intento de que el edificio construido sirva como ejemplo de la nueva manera de entender el binomio artesanía-arquitectura. "*Aunque impregnadas por el sentido de lo local y lo natural (muchas de las casas de Muthesius se abrían al campo abierto en el lado del jardín), podían ser vistas con gran facilidad desde la calle (...). Estos edificios hablaban, proyectando sus valores privados a la esfera pública*".[126] Pero en las obras de Muthesius el resultado compositivo final de las fachadas no está limitado a la simple expresión de los materiales, como plantearon Webb y Lethaby, sino que también refleja de manera nítida la organización funcional interior a través de la agrupación y dimensionado de las ventanas: al contrario que en la arquitectura clásica en la que el hueco se dispone de una manera ritmada a lo largo de la fachada realzando su identidad con marcos decorativos, Muthesius continuando la tradición nórdica medieval, enlaza horizontalmente las ventanas "*apareciendo al exterior en el espacio exacto donde se requieren en el interior y, por tanto, expresando el interior reflejando la misma esencia de la casa*".[127]

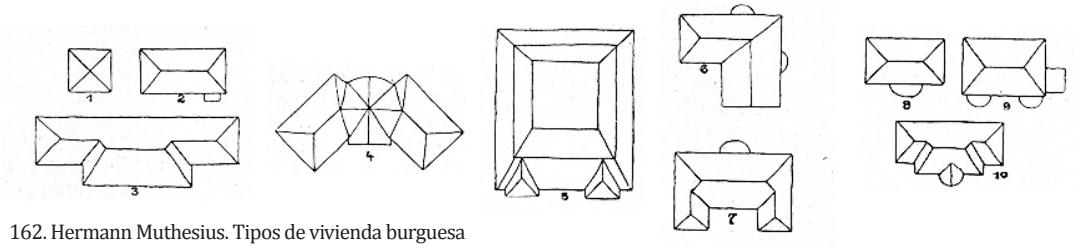
Como se puede observar en la *Haus Freudenberg* (Berlín, 1908), la aparente disposición pintoresca de los huecos altera la simetría de las fachadas aportando una visión más orgánica del conjunto. Sin embargo, como posteriormente explicó Muthesius, su posición estaba dictada por el uso y el tamaño de las estancias: "*Una sala de estar requería una ventana grande y relativamente baja para dejar entrar mucha luz natural y permitir una agradable vista de los jardines. Las vistas no eran una consideración para la cocina adyacente, la cual, no obstante, necesitaba buena luz natural para trabajar, mientras que la ventana del baño tendría que proteger al usuario de las miradas exteriores, y las del dormitorio necesitaban estar posicionadas para captar la luz solar directa sólo en seleccionados momentos del día*".[128] Siguiendo el ejemplo de las casas de campo inglesas,

---

[126] UMBACH, Maiken: "The Deutscher Werkbund and Modern Vernaculars". En: UMBACH,Maiken; HÜPPAUF,Bernd-Rüdiger(eds.). *Vernacular modernism: heimat, globalization, and the built environment.* Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 114-140 p.130

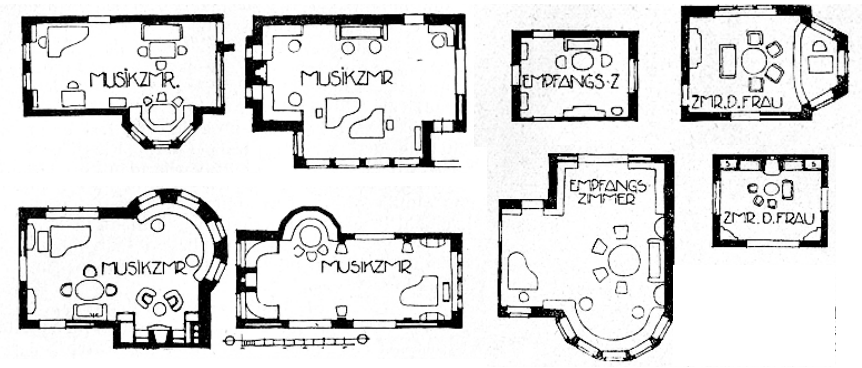
[127] PRADA, Manuel: "El modelo funcional y la arquitectura libre inglesa", *Cuaderno de Notas*, n. 6, 1998, Madrid , UPM, pp. 125-144. p.136

[128] UMBACH, Maiken: *The Deutscher Werkbund and Modern Vernaculars.* Op. Cit., p.125

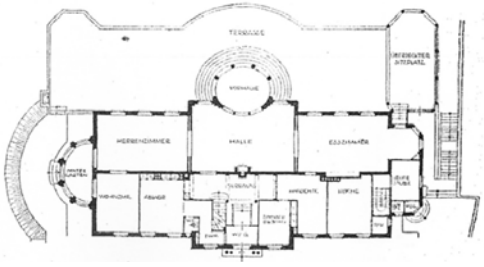


162. Hermann Muthesius. Tipos de vivienda burguesa desarrollados en Wie baue ich mein Haus? (1915)

163. Hermann Muthesius. Estudios de las diferentes piezas y amueblamientos desarrollados en Wie baue ich mein Haus? (1915)

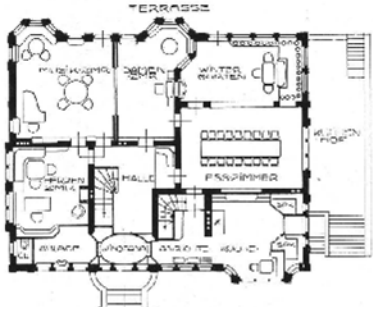






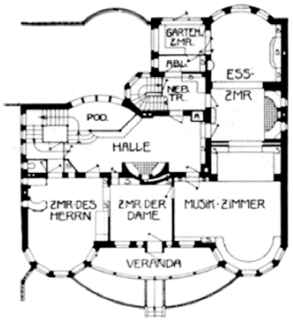
164. y 165. H. Muthesius. Haus Kersten.





165. y 167. H. Muthesius. Haus Breul.





168. y 169. H. Muthesius. Haus Bernhard.

los espacios exteriores son diseñados como salones al aire libre mediante setos bajos y pérgolas, prolongando la espacialidad interior de la vivienda a través de grandes cristaleras, balcones y verandas.[129] Esta racionalización de lo natural siguiendo las normas aplicadas a lo arquitectónico consigue que el edificio se integre en su entorno inmediato: "*cada parte del jardín se dispone anexa a la parte de la casa a la que pertenece: el 'kitchen garden' al ala doméstica, el jardín de flores al drawing-room, mientras que las praderas aparecen relacionadas a la parte delantera residencial. El jardín se entiende como una continuación de las estancias de la casa, casi como una serie de cuartos exteriores, cada uno de los cuales es autosuficiente y alberga funciones separadas. De esta manera el jardín extiende la casa en medio de la naturaleza".*[130]

Por lo tanto la forma de la vivienda es definida por la adecuación a necesidades de orden técnico y pragmático, como el soleamiento, las vistas o la iluminación, y por ello la planta, como elemento en el que se plasma la adecuación de la forma construida a los usos, pasa a detentar los valores esenciales de la vivienda.[131] Los complejos diagramas funcionales que Muthesius diseña para sus viviendas buscan resolver las necesidades reales de sus habitantes, teniendo en cuenta tanto sus requerimientos prácticos como emocionales. Como indica J. M. García Roig a este respecto "*a través de cada uno de los detalles emana de las viviendas un sano funcionalismo natural. Siempre que es posible se colocan armarios empotrados, en muchos casos con puertas acristaladas y armazón de madera, dispuestos con sentido arquitectónico, con lo que se satisfacen a la vez los requerimientos prácticos y estéticos. Los muebles no se colocan en esos interiores sin una previa planificación, porque en el proyecto ya se indica su emplazamiento exacto. El cuarto de trabajo está pensado partiendo del escritorio; en los dormitorios se ha señalado ya, de antemano, el lugar que han de ocupar las camas; asimismo, está indicado el del aparador y la mesa en el comedor; el del piano de cola en la sala de música y el lugar de la chimenea en el cuarto de estar o en el salón. Las distintas piezas del interior: las sillas, los armarios, las alfombras, los pomos de las puertas y las lámparas, las cortinas y los tapices son, con su bella forma práctica, piezas de la casa".*[132]

En su ensayo *Wie baue ich mein Haus?* (¿Cómo construí mi casa?, 1915) Muthesius expone de forma exhaustiva cómo han de diseñarse cada una de las estancias en función de su tamaño, la iluminación, el amueblamiento y los acabados. Estos elementos, en principio creados de manera independiente, se agrupan siguiendo el ya conocido modelo medieval inglés basado en una planta producida por agregación

---

[129] "*La esencia del jardín Arts&Crafts se halla precisamente en su relación con la casa, a la cual sirve y con la que establece un diálogo compositivo hasta entonces nunca producido con tanta intensidad (...) Los espacios que configuran este nuevo modelo de jardín vienen dados, en su mayoría, por necesidades de orden funcional, es decir por la realización de actividades de diversa índole (juegos, deporte, cultivo de flores, etc.; cada una de las estancias del jardín tiene asignado un uso concreto y su forma y tamaño derivan directamente de él. Así encontramos espacios tipo como 'kitchen garden', el 'flower garden', el 'herb garden', el 'lawn' el croquet lawn', el 'tennis lawn' o el 'bowling green'* ". ÁLVAREZ, Darío: *El jardín en la arquitectura del siglo XX : naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, 2007. pp.36-37

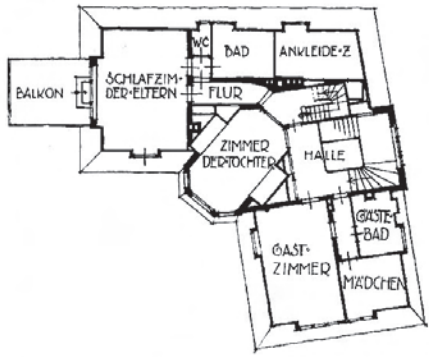
[130] MUTHESIUS, Hermann,: *The English house.* New York: Rizzoli, 1979. p.107. (1ª Ed.) *Das englische Haus. (3 vols).* Berlín: Wasmuth, 1904-1905

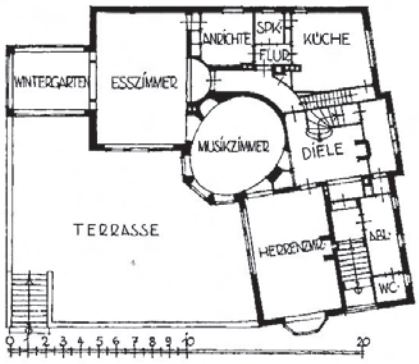
[131] Simón Marchán Fiz lo denomina *Funcionalismo Artesanal* en su ensayo "Las casas de campo y la ciudad jardín en el funcionalismo artesanal: Muthesius y Tessenov. MARCHÁN FIZ, Simón: *Fin de siglo y los primeros 'ismos' del XX (1890 - 1917).* Op. Cit., p.241

[132] GARCÍA ROIG, José M.: *Tres arquitectos del periodo guillermino: Hermann Muthesius, Paul Schulze-Naumburg, Paul Mebes.* Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006. p.111



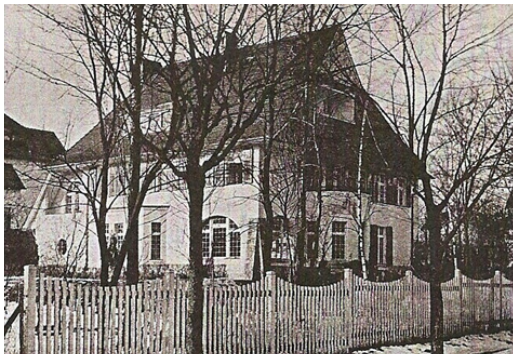


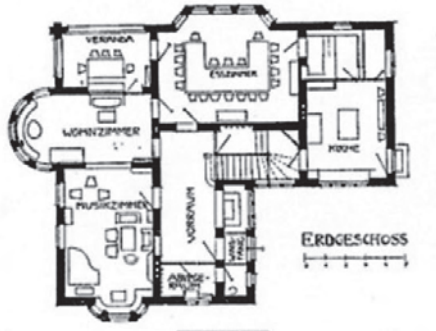


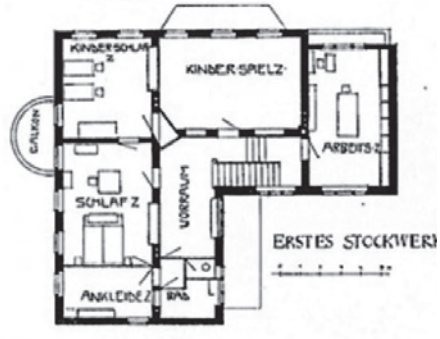


170., 171., 172. y 173. Hermann Muthesius. Haus Mandler.







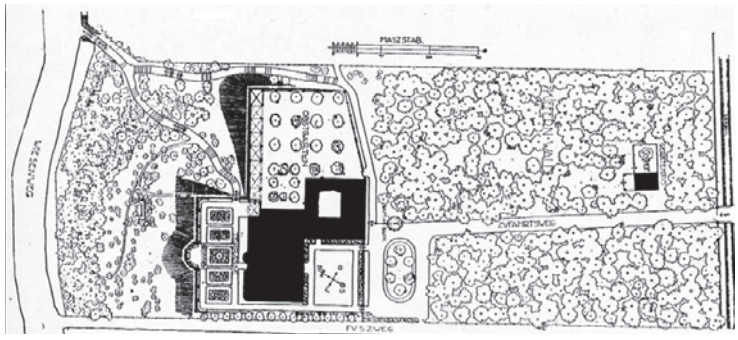


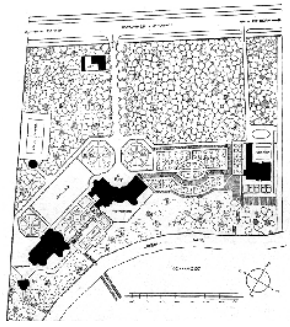
174., 175., 176. y 177. Hermann Muthesius. Haus Von Seefeld





178., 179., 180. y 181. Hermann Muthesius. Haus Alexander

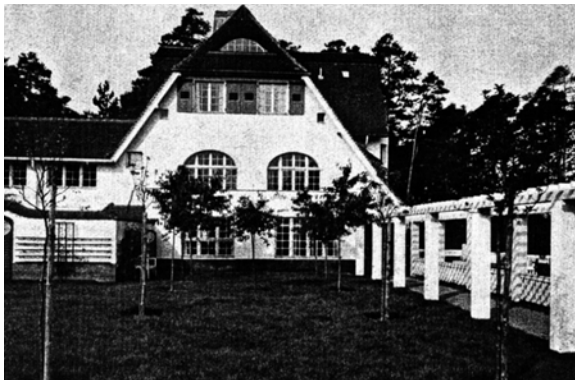


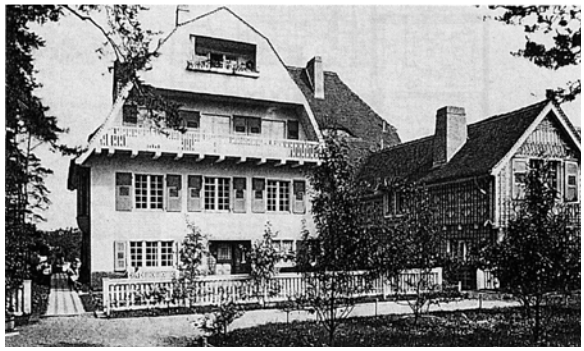




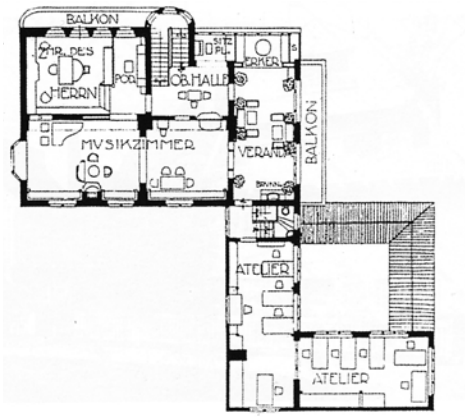
182., 183. y 184. Hermann Muthesius. Haus Muthesius. Berlín Zehlendorf, Nikolassee, Postdamerchausse. (1909)



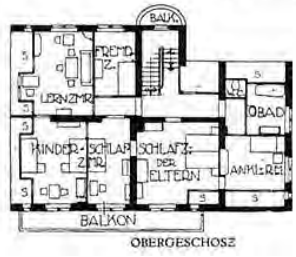




185., 186. y 187. Haus Muthesius. Vistas desde los jardines.







188., 189. y 190. Haus Muthesius. Plantas.



191. Hermann Muthesius con su casa al fondo.



192. Haus Muthesius. Alzado al rio.

de piezas. Este sistema, como ya se ha referido, generaba formalizaciones pintorescas sin atender a ninguna ordenación impuesta *a priori*, y aunque Muthesius se refiere en sus escritos a que proyectaba las viviendas encajando esas piezas como en un rompecabezas[133], el resultado formal se acerca en muchos casos más a la compacta estereometría de las viviendas rurales centroeuropeas que a la geometría mixtilínea de la tradición inglesa. En una de las ilustraciones del ensayo se presentan diferentes formas básicas que pueden obtenerse de tal agrupación, formas en algunos casos simétricas, lo cual entra claramente en contradicción con el espíritu inglés enunciado por Ruskin como *changefullness,* que se caracterizaba por la adaptabilidad y variabilidad en función de las condiciones geográficas. Las viviendas de Muthesius oscilaron en su desarrollo planimétrico entre la forma en L y las formas rectangulares compactas, cuya simetría compositiva en planta reflejaba la gran influencia que ejerció también sobre el arquitecto la adopción de las versiones más vernáculas del Neoclasicismo desarrolladas en el periodo *Biedermeier* (1815-1848). Ejemplos de este modelo son, entre otras, la *Haus Kersten*, (Berlín 1924), la *Haus Breul* (Berlín, 1911) y la *Haus Bernhard* (Berlín, 1905). Pero el tipo con que Muthesius mejor consiguió organizar el complejo sistema de agregación de piezas y al mismo tiempo establecer una relación más orgánica con el entorno natural fue la planta en forma de L, así como sus múltiples variaciones. En éstas, siguiendo el esquema ya desarrollado desde la casa *La Grange* de Pugin y posteriormente por Webb en la *Red House* y Voysey en *Broadleys*, el acceso y el hall con la escalera se sitúan en la esquina interior de la L, posibilitando una diferenciada jerarquía de usos a cada uno de los lados del vestíbulo. La *Haus Von Velsen* (Berlín 1908), la *Haus von Seefeld* (Berlín 1905), la *Haus Alexander* (Berlín 1923), la *Haus Mandler*, (Berlín 1926), son algunos de los ejemplos más claros de esta configuración. Muthesius desarrolla además esquemas que utilizan variaciones mixtas de ambos modelos generando un auténtico atlas de soluciones funcionales vinculadas exclusivamente al diseño de la vivienda moderna. La gran diversidad formal y volumétrica resultante, próxima al eclecticismo de su gran amigo Richard Norman Shaw, unida a la utilización de diferentes materiales y sistemas constructivos en función del carácter regional, suscita una relación contradictoria entre la amalgama propositiva de la obra construida de Muthesius y la claridad de sus planteamientos teóricos. La ansiada sencillez preconizada en sus textos a través del retorno a lo vernáculo en ocasiones se diluye envuelta en juegos geométricos de balcones, miradores y todo un sistema de complejas cubiertas resultantes de las intrincadas planimetrías.

Muthesius entendió que su obra construida podía tener gran efecto didáctico sobre la sociedad del momento, por lo que no es de extrañar que el proyecto que diseñó para su propia casa estudio en Berlín (1906-1909) reúna como ningún otro todos aquellos planteamientos en torno al desarrollo de la vivienda alemana a partir del tipo vernáculo preconizado en sus libros y conferencias. Posteriormente la casa se convirtió, a través de la publicación del ensayo *Wie baue ich mein Haus?* (¿Cómo construí mi casa?, 1915), en un ejemplo concreto de la manera en que se habían de proyectar las casas de campo, con especial énfasis en el diseño de los interiores contemporáneos.

---

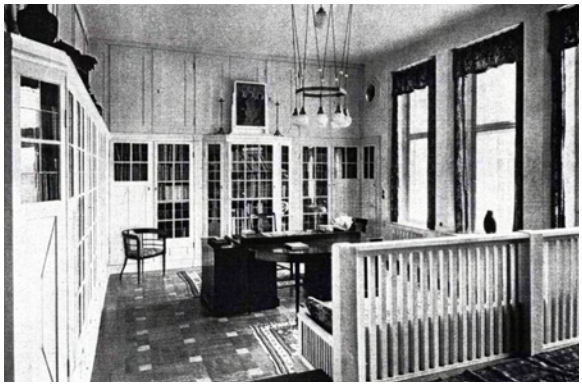
[133] "*Los espacios encajan en el interior: están colocados como las piezas de un rompecabezas. El mismo Muthesius utilizó esa expresión. Decía que partía de un solo espacio, incluso a veces de un mueble antiguo, y a partir de ahí componía la casa. Es decir, que componía a partir del añadido de unos espacios a otros, lo que realmente no supone un concepto de composición*". POSENER, Julius: "Vorlesungen zur geschichte der Neuen Architektur III". *ARCH+,* n. 59, 1981. p.96



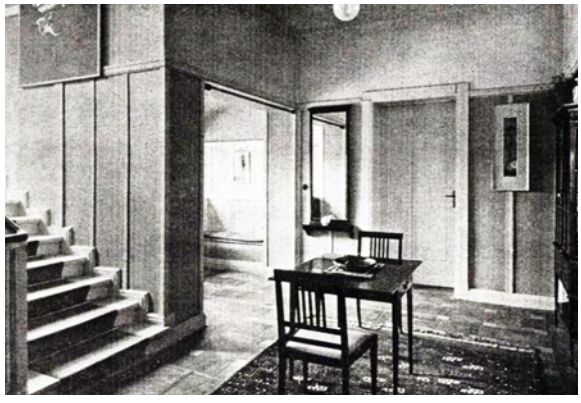
193. Haus Muthesius. Jardín de invierno.



194. Haus Muthesius. Sala de música



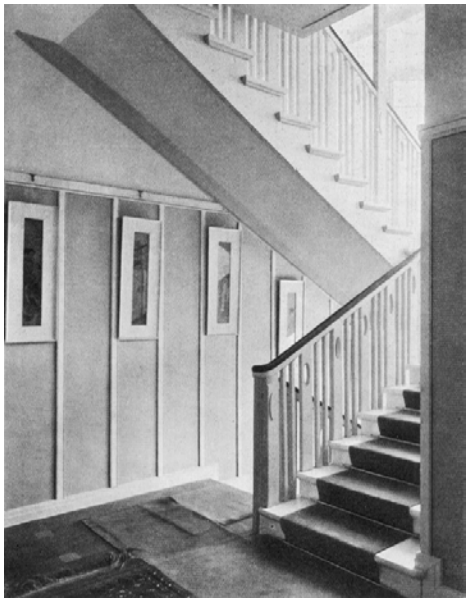
195. Haus Muthesius. Habitación de Hermann Muthesius.



196. Haus Muthesius. Antesala dormitorios.



197. Haus Muthesius. Comedor



198. Haus Muthesius. Escalera

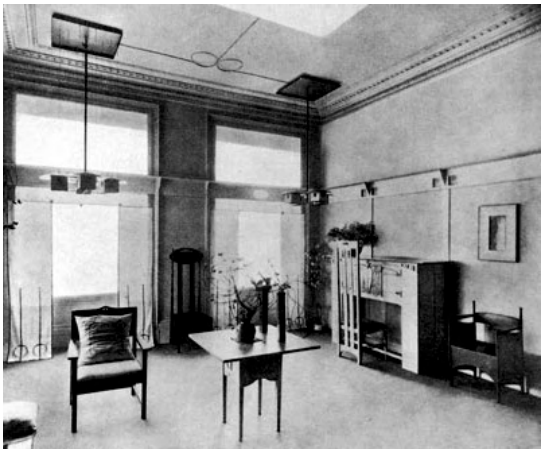
La casa fue edificada en Nikolassee, uno de los suburbios del sur de Berlín creados gracias a las nuevas líneas de ferrocarril, donde las élites industriales de la ciudad construían sus mansiones aprovechando la abundante vegetación y los numerosos lagos existentes. La parcela se sitúa en un terreno boscoso de fuerte pendiente, modificada por Muthesius mediante una gran terraza con el objetivo de conseguir las mejores vistas sobre el valle y los lagos. El edificio está formado por dos cuerpos claramente diferenciados: la vivienda, definida por un compacto prisma de cuatro plantas articulado mediante una escalera y las zonas de servicio de la cocina con el estudio en su planta superior cerrándose en torno a una pequeño patio cerrado. La austeridad de esta construcción frente a la de otros proyectos más lujosos se anuncia ya en la disposición secundaria de la escalera y en el reducido tamaño del hall. Probablemente esta pieza es en muchos de sus proyectos el único elemento que no se rige por la practicidad enunciada en la *Sachliche Kunst* (Cultura Objetiva), ya que, según sus propias palabras, "*eI único propósito del hall es crear una impresión estética. Una gran cantidad de espacio se sacrifica para ello, puesto que el hall normalmente ocupa dos alturas*".[134]

Esta afirmación resulta obvia si observamos la planta de la *haus Freudenberg* (situada en una parcela colindante a la *Haus Muthesius*), construida para una acaudalada familia, en la que el hall se configura mediante un gran recinto oval donde una monumental escalera asciende a la planta superior aprovechando la doble altura del vestíbulo. La centralidad que procura la situación del vestíbulo de doble altura en el eje de la planta con forma de mariposa es acentuada por el acceso desde la calle y la colocación de los jardines en una disposición totalmente simétrica. A diferencia de ésta, la *Haus Muthesius* se estructura siguiendo unas premisas más orgánicas con el lugar, acomodando los usos a las mejores orientaciones sin seguir ninguna geometría impuesta. Muthesius desea construir una vivienda familiar y un lugar de trabajo ajenos a elementos representativos, y ello se traduce en un análisis minucioso de todas aquellas necesidades que requiere la vida contemporánea y la resolución ajustada de cada espacio. La planta baja acoge pequeñas salas de estar, una sala de juegos y el comedor vinculado a la cocina así como zonas de trabajo del servicio -como establos y lavaderos- cerradas en torno a un pequeño patio (en los planos originales se identifica como corral). Entre ambos cuerpos se sitúa una escalera de servicio que asciende al estudio superior desde el patio de acceso. La primera planta de la vivienda está dedicada por completo al ocio de la familia y la vida cultural, representados por el despacho de Muthesius y la gran sala de música, corazón de la vivienda que se extiende hacia la sala de dibujo abierta a un gran balcón a través de tres amplias cristaleras. Esta pieza sirve de conexión de la vivienda con el estudio, diseñado en forma de L e iluminado desde el patio. Las dos últimas plantas del edifico principal se desarrollan en el espacio generado por las empinadas cubiertas a dos aguas, y acogen los dormitorios de la familia.

La casa de Muthesius en su austeridad, luminosidad y riqueza espacial, presenta numerosas similitudes con *The Orchard*, la vivienda que Voysey construyó para su familia siguiendo las premisas morales de máxima pureza y simplicidad que encontraba en las viviendas de los granjeros y agricultores del entorno. Muthesius

[134] MUTHESIUS, Hermann,: *The English house.* Op. Cit., p.91



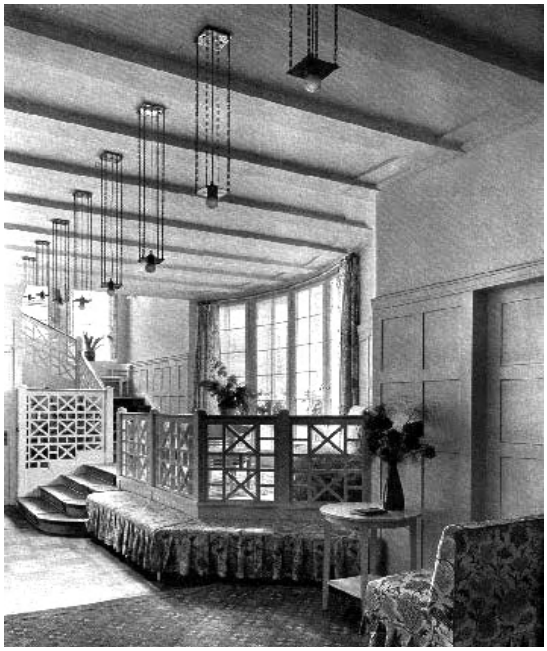




199., 200. y 201. C. R. Mackintosh. Apartamento en Glasgow. Main Street 120. (1900)



202. Retrato de Muthesius y su esposa en Japón. (1887-1891)



203. Hermann Muthesius. Haus Bernhard. Vista del hall decorado según criterios próximos a los de Mackintosh.

extiende este modelo vernáculo a la formalización exterior del edificio y, como en la casa de Voysey, queda enfatizado gracias al tratamiento continuo de las fachadas con revoco blanco de grano grueso en las que los huecos simplemente aparecen recortados y por la conformación abarcante de las magníficas cubiertas inclinadas. El enorme protagonismo que éstas asumen en la configuración visual y volumétrica del edificio es clave para entender la voluntad de Muthesius por desarrollar un tipo basado en la granja como referencia ancestral de la vivienda alemana. Los diferentes detalles y encuentros de cubierta con los que Muthesius significa su casa, como el pliegue desde el extremo de la cumbrera sobre los testeros generando el característico triángulo frontal que observamos en la fachada Sur, o el vuelo de los dos faldones de cubierta del lado oeste dejando a la vista la estructura inferior de canecillos y entablonado de madera, podían encontrarse en muchas de las explotaciones agrarias alrededor de Berlín.

En comparación con las casas que construyó para otros clientes, los espacios de la casa-estudio de Muthesius están mejor proporcionados y resultan más acogedores, ya que son diseñados para poder adaptarse a múltiples niveles de intimidad. Los pequeños cambios de altura entre las piezas, las amables y luminosas *bow- windows*, o los numerosos bancos alojados en el espesor de los muros aportan a la vivienda variadas posibilidades de convivencia. La minuciosidad con la que Muthesius concibe cada espacio se aprecia en la manera de integrar el mobiliario en la atmósfera general de la estancia, tratándolo como un elemento arquitectónico más. Especialmente interesante es el diseño de los armarios alojados en los muros de carga, formalizados mediante una trama de montantes verticales esmaltados en blanco y entrepaños de cristal siguiendo la misma pauta que las paredes anexas en las que el vidrio se substituye por tela y una imposta superior, a la misma altura del armario, recorre la estancia. De forma similar los bancos corridos, como los que encontramos en la sala de música, forman parte de una composición volumétrica global de planos blancos y esquineros en madera oscura, unificando su acabado con el tratamiento de las jambas de las ventanas, la chimenea y los machones que soportan las blancas bóvedas vaídas. El trabajo artesanal de los elementos de madera se hace patente en las exquisitas barandillas, constituidas por una celosía vertical de perfiles rectangulares pintados en blanco, con las que en ocasiones formaliza el respaldo de alguno de los bancos siguiendo la estrategia de continuidad espacial y material entre las piezas de mobiliario y los elementos arquitectónicos.

Muchos de los recursos que Muthesius utiliza en esta vivienda tienden hacia la simplificación y la abstracción de los acabados en busca de una materialidad uniforme, revelando, como si de un molde continuo se tratara, la pureza del espacio. Esta concepción de los interiores está directamente relacionada con los diseños que a finales del siglo XIX concibieron Edward Godwin y James A. M. Whistler para sus apartamentos londinenses, los cuales, bajo la influencia de la austera arquitectura doméstica japonesa recogida en los dibujos que ilustraban el libro *Japanese Homes and their surroundings*, de Edward Sylvester Morse (1885), [135] cifraron el peso de la

[135] En 1877, Edward Morse viajó a Japón para estudiar y enseñar Zoología en la Universidad Imperial de Tokio. Durante el curso de sus investigaciones, comenzó a recoger diversos objetos de cerámica y a tomar notas y apuntes sobre las casas japonesas. Cuando los resultados fueron publicados en 1886, *Japanese Homes and their surroundings,* (los hogares japoneses y su entorno) se convirtieron en el primer informe

expresión en la característica sencillez y en la progresiva reducción de los elementos añadidos ornamentales. Muthesius, que vivió y trabajó en Tokio entre 1887 y 1891 como asistente del estudio Ende y Böckmann en la construcción del Ministerio de Justicia para el gobierno *Meiji*, valoró el buen gusto y la gran tradición artística de Japón, pero sobre todo fue cautivado por la limpieza y la sencillez de las casas japonesas, en las que la espacialidad era acentuada por su absoluto dominio del vacío.[136] Esta característica introducida por Godwin y Whistler, tan importante en la evolución de los interiores de la arquitectura europea de principios del siglo XX, será posteriormente asumida por los componentes del grupo de Glasgow *The Four*, y extensamente desarrollada en la obra de Charles Rennie Mackintosh.

En el libro *Das Englische Haus*, al describir el apartamento que Mackintosh y Margaret Macdonald diseñaron cuando se mudaron a Glasgow en 1900, Muthesius señala que "*los arquitectos de Glasgow tomaron prestadas las ideas que Whistler introdujo en la pintura para la decoración de sus estancias".*[137] Esta afirmación se hace evidente si observamos el aspecto blanco y limpio de los interiores de Mackintosh, matizado únicamente por delicados jarrones con ramas secas y exquisitas piezas artesanales de mobiliario. Los únicos elementos que rompen la planitud de sus paramentos son el friso horizontal que recorre, a modo de *ranma* japonés, el perímetro de todas las salas, sirviendo de guía para cortinas y cuadros, y las lámparas en las esquinas de las salas, suspendidas del techo hasta la altura que determina el omnipresente friso. Mackintosh asimiló la manera en que Whistler y Godwin habían sintetizado la estética japonesa . En su apartamento del número 120 de *Main Street* en Glasgow, modifica el estilo estructural *Sinkabe-Kozo* con gran destreza, utilizándolo como un mecanismo decorativo donde los elementos originales de madera estructural son transformados en mamparas blancas. Sus abstractas decoraciones a base de círculos y ángulos, evocan la heráldica japonesa *Mon*. Los símbolos abstractos derivados de la geometría o de las formas de la naturaleza, flores, hojas, mariposas y pájaros, serían también empleados por el arquitecto escocés en el diseño de mobiliario, utensilios y vestuario. [138]

En el análisis que Muthesius desarrolla sobre el diseño de los interiores de Mackintosh en *Das Englische Haus* se encuentran las claves de su manera de concebir los interiores y las ligaciones existentes entre ambos arquitectos y la arquitectura tradicional japonesa:[139] "*El carácter del grupo de Glasgow se basa tanto en la forma,*

---

autorizado sobre arquitectura vernácula japonesa a disposición de la audiencia occidental. El libro presentaba una descripción de las principales características de las casas japonesas contemporáneas, desde su trazado urbano hasta el análisis de diferentes tipos de habitaciones o de jardines. Como Christopher Dresser, Morse expresó su preocupación por la pérdida de los edificios y las técnicas tradicionales, motivados por la carrera hacia la modernización y la industrialización precipitada por la Restauración *Meiji*. VEAL,Alexander: *Influence And Architecture. A Study of Japanese and 'Oriental' influence in european Modernism, with Particular reference to the work of Ludwig Mies van der Rohe and Alvar Aalto.* Cardiff: Welsh School of Architecture, 2007. (Tesis, no publicada) p.73

136 RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente: arquitecturas y paisajes del imaginario japonés: del exotismo a la modernidad.* Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e intercambio Editorial, 2012. p.29

137 MUTHESIUS, Hermann: *The English house.* Op. Cit., p.52

138 MACMILLAN, Andy: "Japanese influence on Mackintosh´s architecture", *Process: architecture*, n. 50, 1984, pp. 113-126. p.117

139 Muthesius mantuvo una correspondencia fluida con los miembros del grupo *The four*. A raíz de la quinta exposición en la *Arts and Crafts Exhibition Society* en la que se exponen objetos diseñados por los miembros del grupo, escribirá un primer artículo para *Dekorative Kunst* en el que ya menciona a Mackintosh. En la primavera de 1898 Muthesius viaja a Glasgow donde conoce personalmente a todos los integrantes del

especialmente en sus ideas acerca de la relación entre la superficie y la decoración, como en el color (...) la clave es un espacioso y casi místico sosiego, roto sólo aquí y allá por la aplicación de una pequeña superficie decorativa, que tiene el efecto de una piedra preciosa. El sosiego se consigue mediante el uso de formas inarticuladas sobre un fondo de color neutro, como el gris, blanco o marrón. El carácter estrictamente arquitectónico se deriva de secuencias rítmicas, fuertemente enfatizadas a partir de elementos verticales (por ejemplo, lámparas con forma cúbica) (...) Los pocos elementos decorativos aparecen en forma de paneles hechos a mano, incrustaciones o estarcidos, pero siempre utilizados con moderación y en puntos aislados. No son más que algo leve e inesperado dentro de la gran tranquilidad (...) La delicadeza y la austeridad de su atmósfera artística no logra empatizar con la mediocridad que llena nuestras vidas".[140]

Es por lo tanto en el ámbito de lo doméstico, en la formalización y diseño de los espacios interiores, basados en la sencillez ancestral de los modos de vida tradicionales los cuales armonizaban belleza, funcionalidad y comodidad, donde el *Heimat* como conjunto de convenciones materiales y espirituales específicas de un lugar, encontrará su expresión más nítida. En su ensayo *Wohnungskultur* (La cultura de la casa, 1905) Muthesius propone que habitar significaba vivir de una manera más sana, desechando lo superfluo de la cultura del *parvenu,* y plantea como solución "*huir de la metrópoli, establecerse en el campo y dedicarse a la tarea de construir la casa unifamiliar estableciendo unas condiciones de vida naturales donde la educación ocupe un lugar preeminente*".[141] Aduce igualmente que en la vuelta al campo, a la sencillez de lo vernáculo (entendido en su acepción original: lo doméstico, lo que pertenece al hogar), se halla la base de la lectura de las necesidades reales del hombre, y que a través de su completo entendimiento pueden definirse nuevos modelos de vida contemporáneos y por tanto un nuevo y revolucionario tipo de vivienda.[142] Siguiendo la tendencia marcada por Voysey y Lethaby en Inglaterra, Muthesius insistirá en los valores prácticos, funcionales y objetivos de la vivienda, pero también se verá influido por las corrientes reformistas alemanas y de los países escandinavos, que entendían que la vida doméstica era crucial para una transformación de la sociedad tanto a nivel político como social.

---

grupo, y en 1899 publicará el *tea room* que Mackintosh diseña para Catherine Cranston. En su libro *Das Englische Haus*, Muthesius dedica un apartado especial a los arquitectos de Glasgow. La pasión mutua que ambos sienten por el arte japonés, (Muthesius poseía una amplia colección de grabados traídos de su estancia en Japón) impulsa a Muthesius a regalar dos grabados de *Surinomo* como regalo de boda a Mackintosh en 1900. En las pocas fotos que existen de su apartamento en Glasgow, entre las pocas piezas que decoran la sala de dibujo siempre aparecen los dos grabados sobre el dintel de la chimenea. Véase: SPEIDEL, Manfred: "Träume vom Anderen Japanische Architektur mit europäischen Augen gesehen – Einige Aspekte zur Rezeption zwischen 1900 und 1950". http://www.archimaera.de; Véase también JACKSON, Neil. "Found in translation: Mackintosh, Muthesius and Japan". *The Journal of Architecture*, n. 18/2, pp.196-224

[140] MUTHESIUS, Hermann,: *The English house.* Op. Cit., p.52

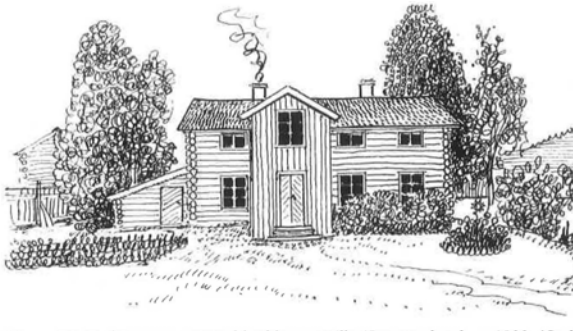
[141] GARCÍA ROIG, José M.: *Tres arquitectos del Periodo Guillermino: Hermann Muthesius, Paul Schulze-Naumburg, Paul Mebes.* Op. Cit., p.103

[142] UMBACH, Maiken: *The Deutscher Werkbund and Modern Vernaculars.* Op. Cit., p.125





204. y 205. Ellen Key. "Habitación Azul" y "Habitación Verde". Exposición de decoración y amueblamiento en el Instituto de los trabajadores de Estocolmo. (1899)



206. Carl Larsson Primer dibujo de Lilla Hyttnäs. Sundborn. Suecia



207. Carl Larsson. På Landet. En el campo

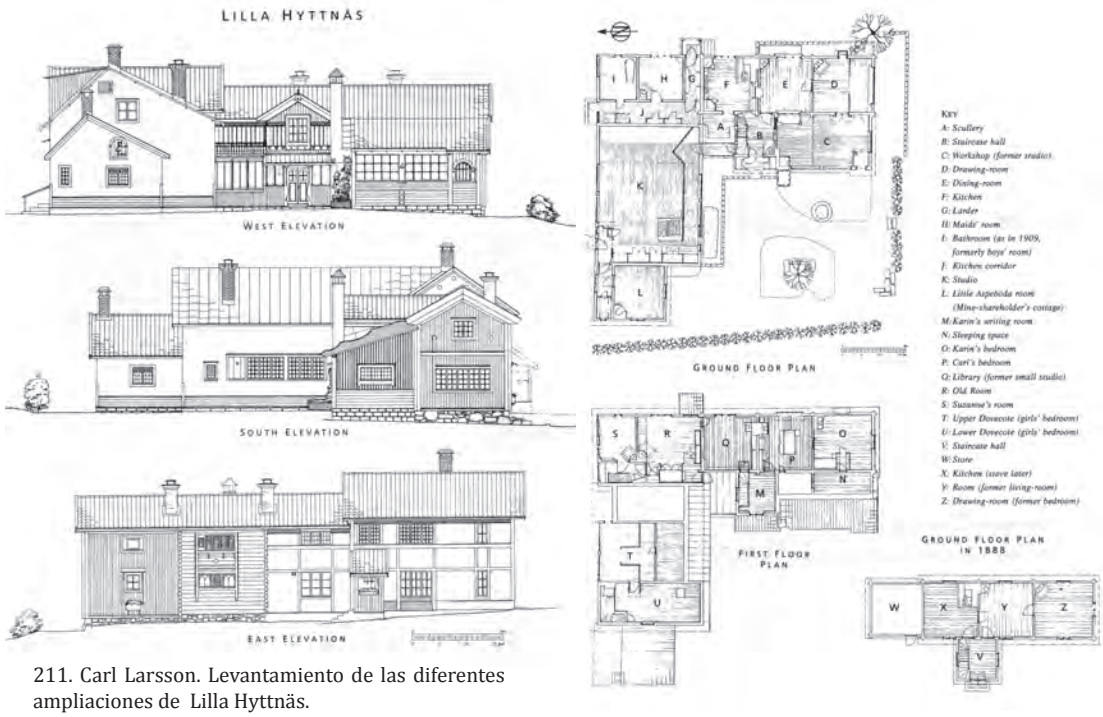


208. Carl Larsson. Portada de Ett Hem (1899)





209. y 210. Carl Larsson. Ilustraciones de Lilla Hyttnäs publicadas en su libro Ett Hem (1899)



211. Carl Larsson. Levantamiento de las diferentes ampliaciones de Lilla Hyttnäs.











212. hasta 216. Carl Larsson. Vistas de Lilla Hyttnäs.



217. Anders Zorn. Dia de mercado en Mora.









219. hasta 221. Anders Zorn. Vivienda estudio de Zorn en Mora. Suecia. (1897-1910)





222. y 223. Carl Westmann. Villa Pressens. Estocolmo (1901)

El mito romántico del héroe campesino

Carl Larsson y Heinrich Vogeler

Una de las figuras pioneras en proponer un cambio de dirección en la vida de las clases trabajadoras a partir de la mejora de sus condiciones domésticas fue Ellen Key (1849-1926). Pedagoga y filósofa sueca, comprometida socialista y feminista, una de las intelectuales más influyentes de la época, sus escritos y conferencias tuvieron enorme proyección en toda Europa, fundamentalmente en Alemania. En su libro *Skönhet för alla* (Belleza para todos, 1899) publicado casi de forma simultánea en sueco y alemán, Key afirma que la nueva sensibilidad estética debía comenzar en los objetos y espacios domésticos. Lo bello, escribe Key "*es lo práctico, lo útil, lo adecuado a su propósito, y que expresa el alma de su usuario o creador. Todas las personas tienen que crear un entorno bello alrededor de sí mismos, y esta creación comienza en el hogar. Si la belleza existe en el hogar, las vidas serán transformadas, y de ese modo cualquier aspecto de la sociedad. La nueva estética no se limita a los ricos, ni a los artistas. La gente común - agricultores y trabajadores- de hecho, la lograrán alcanzar más fácilmente, porque su gusto no ha sido corrompido por la moda y porque poseen pocas cosas. Todo trabajador es un artista potencial*".[143] En las ediciones alemanas del libro, Key incluso se mostró más radical, llegando a plantear el nuevo sentido de la belleza doméstica como una religión de la vida diaria que provocaría una revolución social.

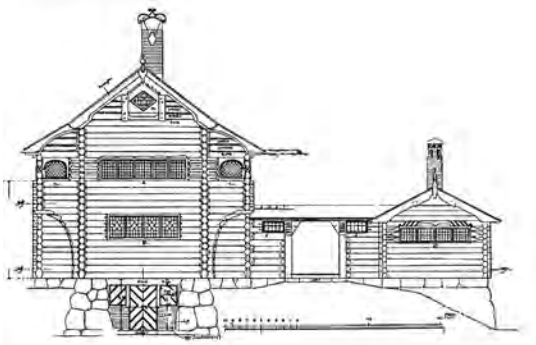
Key elogia la simplicidad de la arquitectura y el diseño de los utensilios de las zonas rurales, pero no busca la reproducción de los antiguos edificios, sino la adaptación de las tradiciones vernáculas del norte a la vida moderna, como los sólidos muros y las cubiertas construidas con troncos de madera que, según Key, aportan a la vivienda calidez y una atmósfera especial.[144] Alaba los diseños simples y funcionales, los acabados de colores planos y luminosos y los interiores con mucha luz. Encontrará su referencia en Sundborn, Dalarna, la idílica provincia que para los artistas románticos representaba la esencia del nacionalismo sueco. Allí el pintor Carl Larsson había construido su propia vivienda, *Lylla Hyttnäs* (1890-1912), a partir de una pequeña cabaña hecha con troncos de madera, una antigua herrería al lado del río que fue ampliándose a lo largo de más de 20 años con diferentes estancias, incluyendo varios estudios y una pequeña granja. En 1893 Larsson comienza a dibujar una serie de acuarelas en torno a la vida de su familia en *Lylla Hyttnäs,* veinte de las cuales fueron exhibidas en la Exposición de Estocolmo de 1897 y en Berlín en 1898. Un año después publicará un libro con reproducciones de las mismas bajo el título *Ett Hem* (Una casa) que junto a la exposición llegará a ser un éxito a nivel mundial. Su logro se debe en gran medida a que representa, a través de los dibujos de su casa y de su familia, el ideal europeo de lo doméstico, demostrando que el paraíso terrenal puede

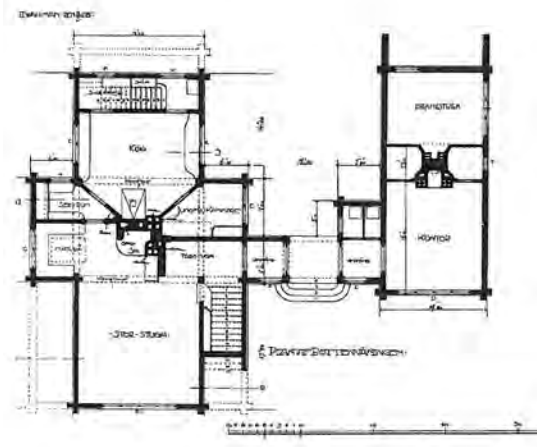
---

143 LANE, Barbara Miller: "An Introduction to Ellen Key's 'Beauty in the Home' ". En: CREAGH, Mary; KÅBERG, Helena; LANE, Barbara M. (eds.). *Modern Swedish design:three founding texts.* New York: The Museum of Modern Art, 2008. pp. 18-32. p.19

144 Ellen Key en colaboración con la artista Gerda Bergh y el historiador del arte Carl G. Laurin organizó exposiciones de muebles y decoración en el Instituto de los Trabajadores, denominándolas *el cuarto azul* y *el cuarto verde*, intentando mostrar interiores típicos suecos diseñados con simplicidad y buen gusto. Cortinas lisas y blancas, alfombras de mimbre y muebles diseñados por Alf Wallander y el arquitecto Carl Westman, ofrecían una perfecta combinación de la tradicional casa de campo sueca y el estilo inglés del Arts&Crafts. "*La exposición mostró, dijo Key, que los mejores efectos se podrían lograr 'con materiales de bajo costo y poco esfuerzo', mediante el empleo de colores armoniosos y muebles sencillos y prácticos". Ibid.* p.24













224. hasta 228. Lars Israel Wahlman. Villa Tallom. Estocolmo (1906)





229. y 230. Casa estudio de Eliel Saarinen en Hvittrask, Finlandia (1901)



231. Lars Sonck. Villa Lasses. Finstrom, Finlandia,(1895)





232. y 233. Akseli Gallen--Kallela. Vivienda estudio Kalela, Ruovesi , Finlandia. (1895)



234. Heinz Witte Lenoir. Viejas granjas. (Colonia de artistas de Dötlingen).



235. Wilhelm Scholkmann. Dötlingen en 1909. (Colonia de artistas de Dötlingen).



236. Carl Lohse. Heuernte. Colonia de artistas de Dötlingen).



237. Fritz Mackensen. Hamme-Huette. 1897



238. Fritz Mackensen. Moorgraben.1900.



239. El desfile de las margaritas. *Gaensebluemchenn parade.* 1895. Heinrich Vogeler, Fritz Overbeck, Hans Müller-Brauel, Fritz Mackensen, Otto Modersohn und Hermann Allmers. (Colonia de artistas de Worpswede).

alcanzarse con muy pocos medios y que la casa, y la vida que se desarrolla en torno a ella, poseen una dimensión artística:[145] "*En sus pinturas, Larsson representa un hogar ideal, amueblado con piezas de colores, simples, y un tanto rústicas de aspecto, diseñadas por él y su esposa, Karin, y decoradas con tejidos creados por esta última, quien se inspiró en la artesanía tradicional. Larsson pobló la vivienda con una versión idealizada de su propia familia (Karin y sus ocho hijos), que lleva una vida idealizada, sencilla y sin pretensiones, cerca de la tierra y las tradiciones locales. En la casa de Larsson, los niños trabajaban y jugaban, la familia hace representaciones teatrales y la luz lo inunda todo. El sol perpetuo parecía iluminar la vida de la casa".*[146]

Ellen Key describe *Lilla Hyttnas* en su libro *Skönhet för alla* (Belleza para todos) como "*una casa que logra con los más simples medios, la mayor comodidad y la expresión más personal. Lilla Hyttnas fue creado con ingeniosa inspiración, en momentos espléndidos, por trabajadores felices. Y así se convirtió en un hogar para la gente feliz, un hogar que creará gente feliz*". En el mismo texto propone abolir los insalubres excesos decorativos de las viviendas de principios de siglo donde "*nada es lo que aparenta ser*", extendiendo los sencillos métodos de trabajo de Carl Larsson en Lilla Hyttnas al resto de las viviendas: "*incluso la más simple de las habitaciones, solamente con las paredes de madera natural, con muebles pintados de rojo o verde, destila calidez, aire fresco y alegría. Los arreglos mencionados aquí son tan simples que cualquiera puede crear una impresión similar con medios similares, es decir, cualquier persona con un ojo estético entusiasta y manos expertas, ya que sin ellos el resultado será, por supuesto, poco bello*".[147]

Los planteamientos desarrollados por Ellen Key establecen vínculos entre la felicidad, el bienestar en el ámbito doméstico y la cercanía con la naturaleza, socializando conceptos como la belleza, la practicidad y la comodidad, presentes en muchas construcciones vernáculas. Su intento de transformar la casa campesina en una obra de arte total materializa de alguna forma los sofisticados ideales de la vida sencilla, y convierte al artista y al arquitecto en los guías de esta nueva religión en torno a la casa ideal. En los países nórdicos, especialmente en Suecia y Finlandia, artistas como el citado Carl Larsson, Anders Zorn,[148] y Akseli Gallen-Kallela,[149] construyeron sus casas

---

[145] SNODIN, Michael: *Carl and Karin Larsson: creators of the Swedish style.* London: V&a, 1998. p.86

[146] LANE, Barbara Miller: *An Introduction to Ellen Key's "Beauty in the Home".* Op. Cit., p.23

[147] KEY, Ellen: "Beauty in the home". En: CREAGH, Mary; KÅBERG, Helena; LANE, Barbara M. (eds.). *Modern Swedish design:three founding texts.* New York: The Museum of Modern Art, 2008. pp. 32-58. p.42

[148] Anders Zorn (1860-1920). Pintor, escultor y coleccionista de antigüedades sueco, nació en el distrito de Mora, Dalarna, mítica cuna de la nación sueca. Por su belleza natural, sus costumbres rurales y sus vínculos con el pasado medieval, Dalarna era conocida en canciones e historias. Después de vivir en Paris y Chicago, Zorn volverá a Mora donde construirá su propia vivienda (1897-1910), adicionando construcciones vernáculas compradas a granjeros de los alrededores. Coleccionaba también utensilios y herramientas agrícolas antiguas, reuniéndolas en el museo al aire libre que creó en Mora. Sus pinturas muestran en numerosas ocasiones edificios rurales como granjas y graneros y la gente del campo con sus vestido tradicional. Al contrario que en la obra de Larsson, sus pinturas sugieren la dureza de la vida y el trabajo del campo.

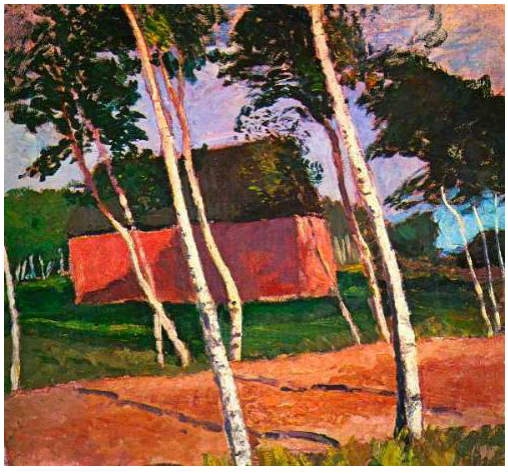
[149] Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) Pintor, artesano e ilustrador finlandés especialista en el Kalevala, poema épico nacional, ilustró la edición publicada en 1922. Diseñó el mobiliario del Pabellón finlandés de la Exposición Universal de París de 1900. Su búsqueda de lo genuinamente finlandés le llevará a vivir en los profundos bosques de Karelia, estudiando sus arquitecturas vernáculas prácticamente no evolucionadas en los últimos siglos. Para Gallen-Kallela las granjas y la artesanía de Karelia representaban la cultura finlandesa más antigua. El estudio, denominado *Kalela* (1895) fue construido sobre la cima de un montículo con vistas al lago Ruovesi siguiendo los principios de las antiguas granjas *Karelianas*, utilizando sistemas tradicionales de construcción con troncos y tablones de madera. El edificio de dos plantas se asienta sobre una base de piedra y en su interior el estudio de dos alturas está rodeado en tres de sus lados por un balcón



240. Fritz Overbeck. Una tarde en el canal.



241. Paula Modersohn Becker. Carretera con casa roja. 1902



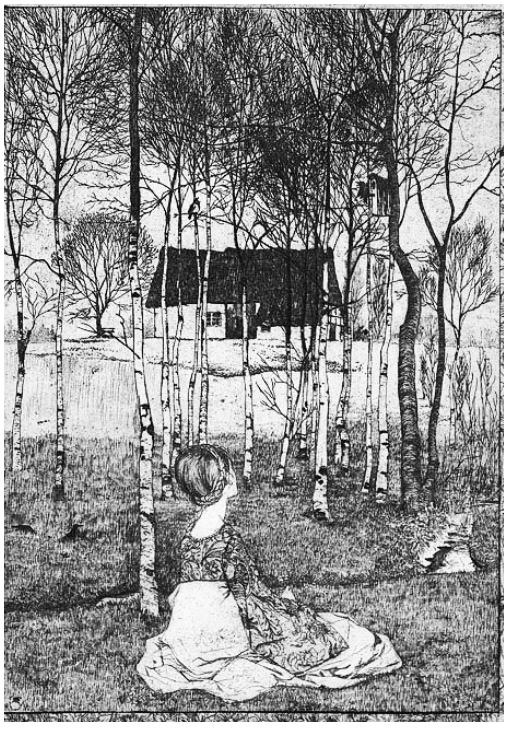
242. Paula Modersohn Becker. Paisaje. 1902



243. Paula Modersohn-Becker. Casa, abedules y la luna. 1902



244. Fritz Overbeck. Moorkate mit Kind. 1894



245. Heinrich Vogeler. Primavera. 1896



246. Heinrich Vogeler. Al mediodía. 1899









247. Heinrich Vogeler. Barkenhoff nevado. 1910



248. hasta 251. Heinrich Vogeler. Barkenhoff

estudio en la naturaleza más agreste, alejados de los condicionantes modernos, utilizando técnicas y materiales locales e integrándose en la vida y las costumbres de los campesinos. Su visión de la casa como una obra de arte les llevó a diseñar también el mobiliario, los textiles, los utensilios domésticos y todo tipo de elementos decorativos. El ejemplo pronto fue seguido por jóvenes arquitectos como los suecos Lars Israel Wahlman (1870-1952) y Carl Westman (1866-1936), o los finlandeses Lars Sonck (1870-1956) y Eliel Saarinen (1873-1950), que comenzaron a diseñar sus proyectos evocando las diferentes tradiciones regionales. Podemos citar entre los ejemplos más concluyentes de esta tendencia vernaculizante la *Villa Lasses* (Finstrom, Finlandia, 1895) de Sonck; la casa estudio de Saarinen en Hvittrask (Finlandia 1901); la *Villa Pressens* de Westman (Estocolmo,1901) y la *Villa Tallom* de Wahlman (Estocolmo, 1906).

Como sugiere Bárbara Miller Lane, "*a pesar de las diferencias de aspecto, estas viviendas representaban una visión compartida. Cada una de ellas fue considerada por sus creadores como 'una obra de arte'. Eran conscientemente humildes en la disposición de los espacios, en la elección de los materiales y en el diseño del mobiliario. Estaban integradas en la naturaleza, lo que permitió nuevas relaciones entre los interiores y el paisaje exterior. Construidas con materiales locales y naturales, reflejaban algunas de las tradiciones más antiguas de la región en la que se construyeron. El estilo de vida imaginado por sus diseñadores era de gran sencillez y estaba estrechamente relacionados con los movimientos por la reforma de la vida contemporáneos. Los espacios comunes, a menudo descritos como 'grandes salas', daban la oportunidad a nuevas y más igualitarias relaciones dentro de la familia (...) En el diseño de la vivienda, el artista y el arquitecto encontraron la oportunidad de retirarse de los valores de una sociedad que les parecía demasiado materialista, demasiado burguesa, demasiado burocrática, demasiado académica, pero no lo suficientemente libre".*[150]. Junto a los ya citados, muchos arquitectos nórdicos pertenecientes al periodo Nacional Romántico (1885-1918) desarrollaron profundos vínculos con las tradiciones vernáculas escandinavas que fueron transmitidas después de la Primera Guerra Mundial a la siguiente generación de arquitectos, y puestas en práctica a partir de 1925 en las obras de algunas de las principales figuras del movimiento moderno tales como Gunnar Asplund, Alvar Aalto, Erik Bryggman y Sigurd Lewerentz.

Pero, al contrario que sus colegas nórdicos, los arquitectos y artistas alemanes no sintieron la necesidad de vivir aislados en la naturaleza, y prefirieron retirarse a casas de campo en zonas suburbanas o a pequeñas aldeas donde desarrollar nuevas comunidades. Algunos estudiantes de arte, rebelados contra las estáticas normas de las academias, buscaron los espacios naturales en los que pintar al aire libre, formalizando colonias alrededor de pequeñas aldeas de campesinos. Detrás de esta vuelta al ámbito rural se encontraba una profunda crítica a la modernidad industrializada, que ya había sido enunciada por Nietzsche al proponer a la naturaleza como la única aliada en la salvación del hombre contemporáneo. Implícita en esta visión redentora de la vuelta a

---

al que se vinculan las habitaciones. Aunque construido enteramente con madera siguiendo técnicas ancestrales, el resultado espacial y matérico es radicalmente moderno.

150 LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* Op. Cit., p.81

la vida en el campo trasluce la idea del campesino como el héroe incorruptible capaz de mantenerse al margen de las fuerzas urbanizadoras, un mito que fue ganando adeptos en un tiempo en el que las idealizadas formas de vida rural ya empezaban a ser difíciles de encontrar.[151]

En las cercanías de Bremen se formaron tres importantes núcleos de artistas que fueron el germen de muchas de las corrientes pictóricas alemanas de principios del Siglo XX: Dötlingen, Dangast y Worpswede. [152] La más importante de estas colonias fue por su proyección internacional la que se formó en la aldea de Worpswede, situada en Teufelsmoor, una bella región pantanosa al norte de Bremen, cuando en 1889 un grupo de estudiantes decidieron seguir los pasos del pintor paisajista Fritz Mackensen, quien se había instalado en la zona en 1884.[153] Dentro del grupo que se denominaría a sí mismo como *Worpswede,* cada artista desarrolló un estilo personal de representar la naturaleza de la región, el campesinado y los edificios de poca altura y aspecto primitivo construidos con entramado de madera, ladrillo rojo y techos de paja, donde muchos de ellos residían. Heinrich Vogeler (1872-1942) fue el artista que más fama alcanzó al introducir en sus paisajes figuras del folklore alemán como ninfas, sílfides o caballeros. Vogeler y su mujer, Martha Schröder, se implicaron también en la preservación de la arquitectura y el paisaje, promoviendo el arte, la artesanía y las costumbres populares de la región, así como el estudio y rehabilitación de las viviendas rurales. En 1895 compraron una antigua granja que había servido como secadero de turba y establo con la motivación de crear un mundo artístico e intelectual dentro de sus muros. Estaba construida mediante una estructura de entramado de madera relleno de ladrillo rojo con cubierta de paja, situándose sobre una elevación del terreno por encima del nivel de las lagunas. Vogeler, siguiendo el ejemplo de Zorn y Larsson, amplió el edificio existente mediante un cuerpo transversal que formalizaba la fachada principal, pero dejando remanentes del edificio original en el interior como la estructura de madera de la antigua cubierta en el hall y en el comedor o los entramados de madera y ladrillo de las fachadas laterales. Frente a la nueva fachada, claramente inspirada en el *Jugendstil,* se construyó una gran terraza desde la cual los invitados podían contemplar el paisaje que Vogeler había modificado plantando abedules e introduciendo arroyos y pequeñas islas en el ya de por sí fantástico entorno.

La amplia conciencia social y política de Vogeler y el conocimiento de las interrelaciones ya enunciadas por Ellen Key entre estética y sociedad, le llevaron a trabajar por la comunidad, construyendo casas para los campesinos y también para los

---

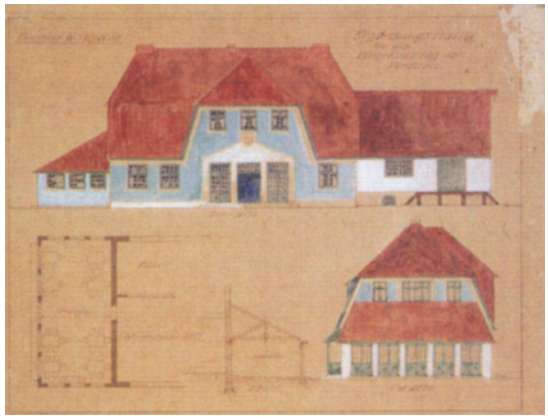
151 PERRY, Gill: "The ascent to nature. Some metaphors of 'Nature' in early expressionist art". En: BEHR, Shulamith; FANNING, David; JARMAN, Douglas (eds.). *Expressionism reassessed.* Manchester: Manchester University Press, 1993. pp. 54-64. p.54

152 La colonia de Dotlingen, ubicada en el distrito de Oldenburg, acogió aprincipios del Siglo XX a numerosos pintores paisajistas como George Müller vom Siel, Otto Pankok, Carl Lohse o Heinz Witte Lenoir.

153 En 1884 Mackensen descubrió casualmente los paisajes de Moordorf, donde pasaría los siguientes meses de verano. En 1889 se establece en Worpswede junto a los artistas Otto Modersohn y Hans am Ende. Entre 1893-1898 se unirán al grupo Fritz Overbeck y Heinrich Vogeler y posteriormente Paula Modersohn-Becker , George Harms Rüstringen , Ottilie Reylaender y Clara Westhoff. Mackensen vivió desde 1895 hasta 1904 de forma continua en Worpswede donde también enseñó. En 1910 fue nombrado director de la Academia de Arte de Weimar regresando de nuevo allí en 1918.
Paula Modessohn Becker fue la pintora que más fama alcanzó después de su prematura muerte en 1907, aunque dejó una importante obra (700 pinturas y más de 13.000 dibujos). Influida por artistas como Cézanne, Gauguin y Van Gogh, su obra es considerada una de los primeros acercamientos al expresionismo alemán. Rainer María Rilke le dedicaría su célebre poema *Réquiem para una amiga.*



252. Heinrich Vogeler. Sol de tarde en Moor. 1903







255. Heinrich Vogeler. Pequeña estación de Osterholzer



253. y 254 Heinrich Vogeler. Estación de ferrocarril de Worpswede.





256. y 257. Heinrich y Franz Vogeler. Mobiliario producido por la Worpsweder Werkstätte para las nuevas estaciones. (1907)

artistas que seguían llegando a la colonia.[154] Junto a su hermano Franz diseñó la nueva estación de ferrocarril de Worpswede, siguiendo referencias constructivas vernáculas como las cubiertas de paja y los colores rojos y ocres sobre la madera con otras más cercanas al *Jugendstil*, como el estuco blanco de las fachadas. Los dos hermanos fundaron en 1907 la *Worpsweder Werkstätte* en Tarmstedt, un taller de carpintería que trabajando sobre los diseños desarrollados por Heinrich Vogeler se especializó, como la *Dresdener Werkstätte* de Karl Schmidt, en la producción masiva de mobiliario de calidad a un precio razonable de acuerdo a directrices artísticas con motivos basados en el *Heimat*. A partir del éxito de esta empresa, las autoridades locales encargaron a Vogeler el diseño del mobiliario y de las estaciones a lo largo de la nueva línea regional de ferrocarril. Su planteamiento, más realista y ajeno a su gusto inicial por el *Jugendstil*, insistió en diferenciar las distintas edificaciones evitando caer en un estilo uniforme y tratando de adaptar los diseños al carácter del lugar. La elección de materiales y sistemas constructivos propios de cada localidad demuestra que Vogeler entendía el arte y la arquitectura como expresiones de un tiempo y de un lugar concretos:[155] "*En poco tiempo, el material natural utilizado en el edificio dio la impresión de estar arraigado en la naturaleza, lo que hizo que todo el mundo pensara que la casa había estado allí desde siempre y que el paisaje era inimaginable sin la casa*".[156]

Convencido de la existencia de profundas relaciones entre el arte y el entorno natural, Vogeler participó en numerosas organizaciones relacionadas con la protección del paisaje y las poblaciones rurales.[157] Estos intereses junto a su preocupación por la mejora de las condiciones de las viviendas de los campesinos y los trabajadores le llevarán a implicarse en las actividades de la *Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft* (DGG, Sociedad Ciudad Jardín Alemana), con la que en 1909 viajó a Inglaterra para conocer de cerca las últimas experiencias urbanas.[158] Allí visitaron Letchworth,[159] la primera

---

[154] Este fue el caso del escritor Rainer Maria Rilke que en 1900 llegó a Worpswede y durante dos años vivió en una antigua granja que él y Vogeler rehabilitaron. En 1903 publicó un libro titulado *Worpswede*, que recopilaba toda la correspondencia que habían mantenido con Ellen Key narrándole sus experiencias en la comunidad de artistas.

[155] RILKE, Rainer M.: *Heinrich Vogeler. (1ªed 1902)* Ottersberg: Atelier im Bauernhaus, 2010. p.20

[156] JENKINS, Jennifer: "Heimat Art, Modernism, Modernity". En: BLACKBOURN,David; RETALLACK, James N. (eds.). *Localism, Landscape, and the Ambiguities of Place: German-speaking Central Europe, 1860-1930.* Toronto: University of Toronto Press, 2007. pp. 60-75 p.70

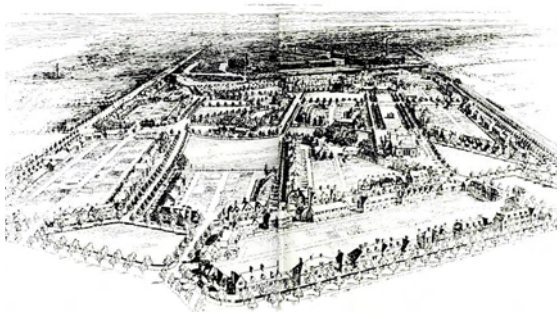
[157] Vogeler fundó *la Verein fur niedersiichsisches Volkstum* (Asociación para la Cultura de la Baja Sajonia, 1904) y fue presidente de la *Verschonerungs Verein Worpswede* (Asociación para el embellecimiento de Worpswede, 1904-1912). En 1907 entró a formar parte del *Deutscher Werkbund*.

[158] La *DGG* recibió una respuesta entusiasta al viaje cuando mas de trescientas personas expresaron su interés en la primera gira por Inglaterra. Sólo pudieron viajar doscientos participantes pero el viaje fue repetido seis veces más durante los siguientes años. Muchos de los participantes eran arquitectos o arquitectos paisajistas. Entre los asistentes podemos citar a Ludwig Lesser, arquitecto paisajista de Gartenstadt Falkenberg, Georg Metzendorf, quien diseñaría Gartenstadt Hüttenau y Margaretenhöhe en Essen y Ludwig Mies van der Rohe.

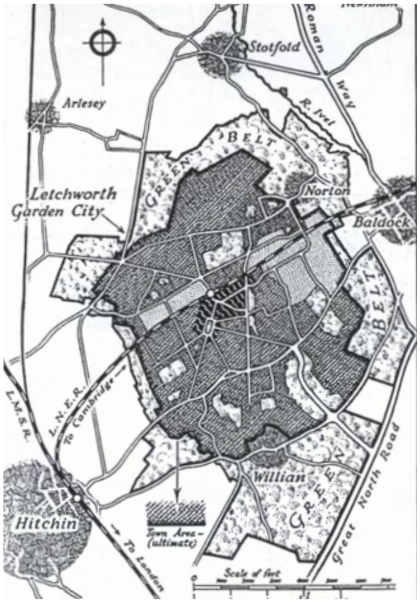
[159] En Letchworth 1.530 hectáreas fueron adquiridas por la *First Garden City Ltd* que a instancia de Ebenezer Howard decidieron el desarrollo de la primera ciudad jardín en 1903, encomendando su diseño a los arquitectos Raymond Unwin y Barry Parker. Del total de superficie se reservaron 520 hectáreas para la ciudad dejando el resto como el cinturón verde. Su situación intermedia entre la estación de ferrocarril y las factorías industriales, convertía la nueva ciudad en un lugar accesible y sano donde vivir. El centro de la propuesta fue ocupado por los edificios públicos en los que convergían una serie de calles bordeadas por grandes franjas de hierba y vegetación. Estos jardines se conectaban entre sí mediante senderos, delimitándose las propiedades a partir de líneas de setos en los frentes de las parcelas. Aunque en principio la Compañía propietaria pretendía desarrollar conjuntamente la urbanización y las viviendas, la falta de capital obligó a involucrar a nuevos socios que introdujeron en el proceso a numerosos arquitectos, produciendo un resultado caótico en cuanto a la imagen arquitectónica del conjunto.



258. Comida de la Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft en Port Sunlight. (1909)



259. Vista aérea de la villa modelo Port Sunlight.



260. Raymond Unwin y Barry Parker. Ciudad jardín Letchworth. (1903)



261. Raymond Unwin y Barry Parker. Ciudad jardín New Earswick (1904)









262. y 263. Raymond Unwin y Barry Parker. Vistas de Letchworth.

264. y 265. Raymond Unwin y Barry Parker. Vistas de New Earswick.

ciudad jardín inglesa, así como la colonia de trabajadores New Earswick diseñadas ambas por Raymond Unwin y Barry Parker. [160] Pero lo que más cautivó a Vogeler fue la villa modelo *Port Sunlight,* cerca de Liverpool.[161] Construida para acomodar a los trabajadores de la fábrica de jabones propiedad de la familia Lever, su exitoso sistema, de producción basado en la socialización de las relaciones comerciales y la inversión de las ganancias en el desarrollo de la comunidad, llamó la atención de Vogeler, quien posteriormente plantearía una idea similar en el proyecto no ejecutado de un poblado para los empleados de una fábrica de muebles en Bremen.

En 1910 Vogeler publicó un ensayo con los estudios sobre las viviendas obreras y las casas con jardín vistas en Inglaterra, en el libro que la DGG editará bajo el título *Aus englischen gartenstädten. Beobachtungen und Ergebnisse einer sozialen Studienreise* (De las ciudades jardín inglesas. Observaciones y resultados de un viaje de estudios sociales).[162] Tanto los estudios de Vogeler acerca de la vivienda social inglesa como los de Muthesius, más centrados en las casas de campo de clase alta, supusieron una mirada real sobre las nuevas ciudades inglesas, lo cual de alguna forma constituyó una ruptura con los históricos modelos urbanos propuestos desde las corrientes más nacionalistas del *Heimatkunst*. Esa visión realizable de un nuevo tipo de vivienda como las construidas en Inglaterra supuso el impulso necesario para la fundación de la ya citada *DDG*, *Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft* (Sociedad Ciudad Jardín Alemana) en la que coincidieron diversos enfoques; desde aquellos que buscaban una reforma social a través del cambio de contexto en las viviendas de los trabajadores, caso de Muthesius, hasta los que apoyaban modelos de ciudad basados en las bondades de los sistemas rurales, con una mirada agrarista o neoromántica, propuestos por Vogeler y Larsson. [163]

Fundada en Berlín en 1902,[164] la *DDG* promovía una revisión del sistema de vida basado en la ciudad a la que consideraban culpable de muchos de los males que

---

Las propuestas arquitectónicas más interesantes fueron desarrolladas por los arquitectos Unwin y Parker, que entendieron la estética de la ciudad jardín próxima a la de los ámbitos rurales, por lo que adoptaron el lenguaje vernáculo de los *cottages* por razones tanto prácticas como artísticas. La simplicidad de sus construcciones blancas con vigas de madera a la vista y cubiertas de teja roja se articula a partir de la clara influencia de Voysey en relación a la materialidad ascética de sus acabados y de la inventiva espacial de Baillie Scott. El diseño de los espacios comunes de las viviendas será el punto central del discurso arquitectónico de estos arquitectos como lo prueba el gran número de dibujos y perspectivas de salas de estar que aparecen en su libro *The art of building a home* (1901).

160 El pueblo de New Earswick fue fundado en 1904 por el industrial filántropo Joseph Rowntree para acoger a sus trabajadores, incluyendo en su diseño algunas de las premisas que Unwin y Parker ya habían desarrollado en Letchworth.

161 Entre 1899 y 1914 en Sunlight se construyeron 800 casas diseñadas por mas de 30 arquitectos siguiendo diferentes estilos cercanos al Arts&Crafts así como equipamientos culturales y sanitarios para la comunidad.

162 Los ensayos exploraban las condiciones de la vivienda en Inglaterra, sobre todo los avances en colonias de trabajadores vinculadas a la empresas y la vivienda municipal. También comparaban las instituciones inglesas y alemanas así como las empresas de construcción Los autores buscaban extraer lecciones para la situación alemana de los emprendimientos ingleses y poner esas lecciones a disposición de un público más amplio.

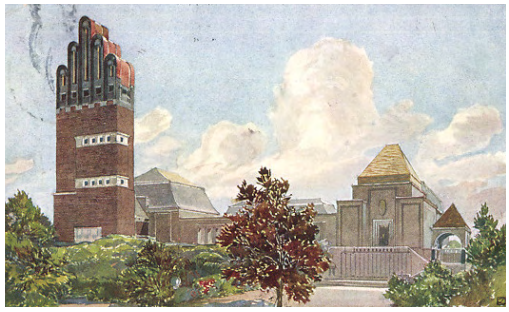
163 SAMBRICIO, Carlos: *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960.* Madrid: Akal, 2004. p.117

164 La *Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft* fue concebida dentro del grupo de intelectuales Berlineses denominados *Neue Gemeinschaft* (Nueva Comunidad). Esta asociación planteaba formas de vida alternativa como un comunismo primitivo, el naturalismo y la ciudad jardín. Entre sus fundadores se encontraban los primos Hans y Bernard Kampffmeyer, ambos periodistas comprometidos con los movimientos obreros socialistas, y el filósofo anarquista Gustav Landauer.

Fundada como el movimiento del mismo nombre en Inglaterra, a partir del tratado de Ebenezer Howard de 1898, *Tomorrow:A Path to Real Reform*, reeditado en 1902 como *Garden Cities of Tomorrow*. Howard abogó



266. Joseph Maria Olbrich. Colonia de artistas de Mathildenhöhe, Darmstadt. Alemania. (1889)



267. Joseph Maria Olbrich. Palacio de Exposiciones y *Torre del Matrimonio.* Mathildenhöhe, Darmstadt. (1907)





268. Robert Schmohl. Colonia de trabajadores para la compañía Krupp. Altenhof I. Essen. (1893-1907)









269. hasta 273. Colonia de trabajadores para la compañía Krupp. Altenhof I. Essen. (1893-1907)

acuciaban al hombre contemporáneo, y proponían el retorno a la vida en el campo. Pero las bases de la ciudad jardín alemana no se inspiraron únicamente en el movimiento inglés, ya que con anterioridad se habían desarrollado ejemplos similares en Alemania, como la colonia de artistas diseñada por Joseph Olbrich en Darmstadt y las comunidades que algunas corporaciones industriales alemanas construyeron para albergar a sus trabajadores. [165]

Siguiendo la tradición heredada de la arquitectura industrial neogótica de mediados del siglo XIX, las viviendas diseñadas para este tipo de asentamientos industriales eran construidas con materiales locales y técnicas autóctonas, buscando recrear un idílico modo de vida rural a través de concepciones románticas y pintorescas de lo doméstico. Este lenguaje vernáculo de entramados de madera de las fachadas con balcones y múltiples cubiertas inclinadas será utilizado en la colonia vinculada a la fábrica *Hoechst*, comenzada a construir en 1891 cerca de Frankfurt, y poco tiempo después, en la villa que la compañía *Krupp* fundó en los alrededores de Essen para alojar a sus trabajadores jubilados. Siguiendo las directrices reformistas y un tanto revolucionarias de Friedrich Alfred Krupp, Robert Schmohl proyectó entre 1893 y 1907 el asentamiento de trabajadores *Altenhof I,* diseñado como una pequeña aldea con intrincadas calles y viviendas con jardín. Concebidas a la manera de pequeños *cottages* de estilo inglés en cuyo interior reinaba la atmósfera austera y simple de la casa campesina, tomarán como modelo las imágenes mostradas en el libro *Ett Hem* (Una casa) de Carl Larsson, hacia el que Krupp sentía gran admiración.[166]

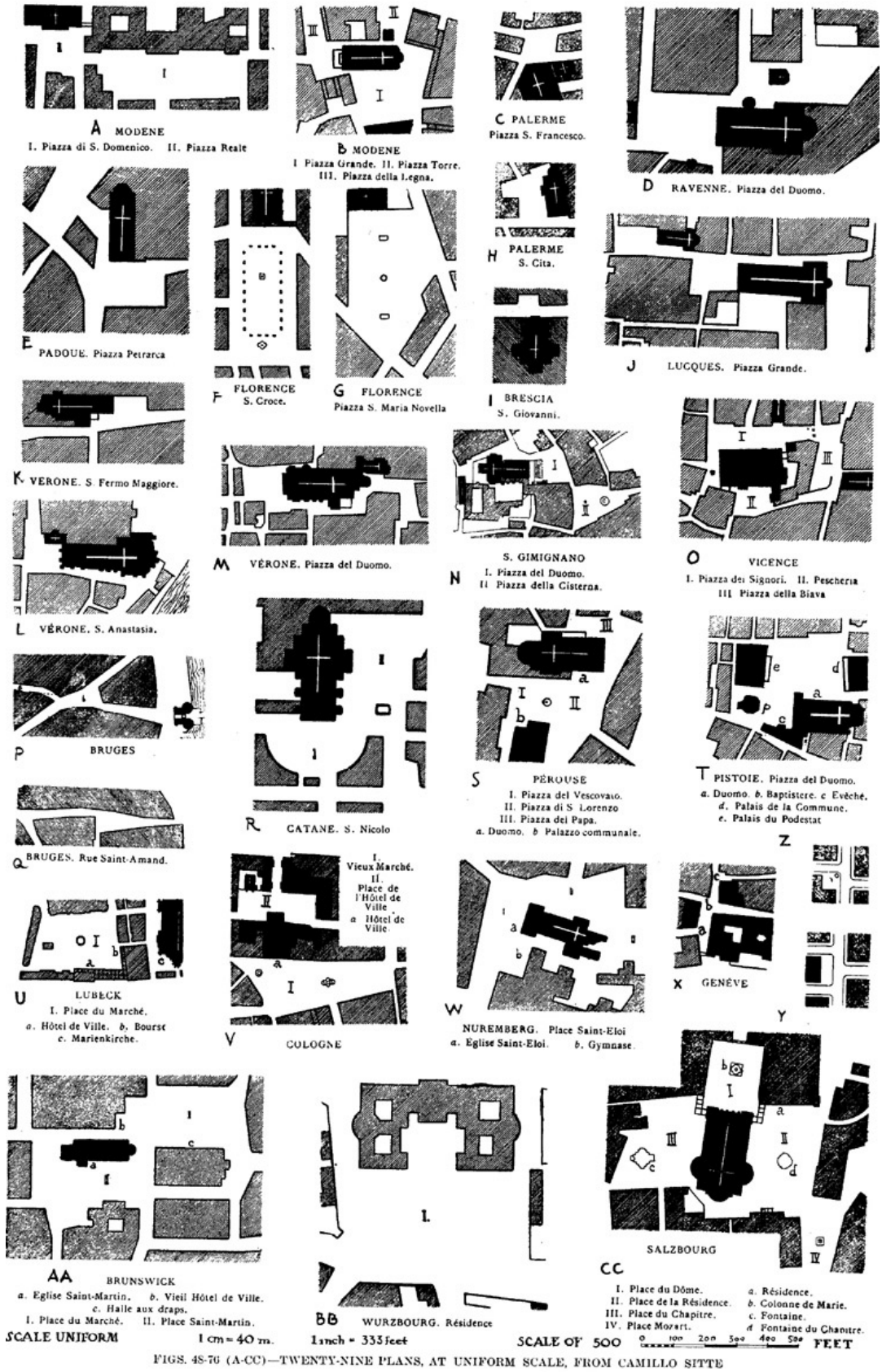
Otra de las líneas maestras sobre las que se desarrollará la idea de la ciudad jardín en Alemania es la aportada por el arquitecto austriaco Camillo Sitte (1843-1903) con la publicación de su libro *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Construcción de ciudades según principios artísticos, 1889). En este ensayo, profusamente ilustrado, el autor critica el urbanismo racionalista de la época frente a la riqueza formal de las ciudades medievales, concebidas de manera orgánica, en total correspondencia con la naturaleza. Como alternativa Sitte propone métodos proyectuales capaces de emular las cualidades visuales y espaciales de las antiguas calles y plazas a través de la apreciación de los acontecimientos topográficos, la irregularidad, la asimetría y la puesta en valor de los edificios vernáculos en la formación del pintoresco paisaje urbano. Algunas de estas propuestas fueron recogidas pocos años después por Raymond Unwin (1863-1940) en el primer proyecto de ciudad jardín basado en las teorías de Ebenezer Howard, que elaboró junto a su socio Richard Barry en Letchworth. En su libro *Town planning in practice; an introduction to the art of designing cities and suburbs* (Urbanismo en la práctica; una introducción al arte del diseño de ciudades y suburbios, 1909), Unwin dedica un capítulo del mismo a

---

por la creación fuera de las antiguas ciudades de las nuevas comunidades autosuficientes como un antídoto contra el hacinamiento, la delincuencia, la contaminación y otros males de la ciudad moderna.

[165] Fundada en 1901 a partir de los deseos del Gran Duque Ernst Ludwig del Estado de Esse, bajo la dirección artística de Olbrich y Peter Behrens, la colonia de Darmstadt buscaba crear una nueva cultura del habitar (*Wohnkultur)* que conectara arte y vida para crear un nuevo mundo en el cual todo debería ser bello, desde las calles hasta el último detalle de la casa. En el centro de la propuesta Olbrich situó a modo de templo el edificio de exposiciones y los talleres para artistas. Las casas y sus interiores fueron diseñadas en estilo *Art Nouveau*, utilizando una variada colección de detalles regionales para decorar las sobre elaboradas fachadas.

[166] LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* Op. Cit., p.146



FIGS. 48-76 (A-CC)—TWENTY-NINE PLANS, AT UNIFORM SCALE, FROM CAMILLO SITTE

274. Camillo Sitte. Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. (1889)

estudiar los nuevos modelos de ciudades europeas, haciendo especial hincapié en que muchas ciudades alemanas estaban siguiendo los enunciados de Sitte en sus nuevos desarrollos urbanos: "*Impresionados por los pintorescos y hermosos resultados que surgen a partir de las líneas tortuosas y de los diferentes anchos de calles, de las plazas irregulares diseñadas a partir de calles en las que se introducen extraños ángulos, los arquitectos alemanes están ahora buscando reproducir estos efectos y diseñar conscientemente a partir de las mismas trazas irregulares. De hecho, Sitte mantiene que gran parte de la característica irregularidad de la ciudad medieval que hemos sido propensos a considerar resultado de un crecimiento natural, estaba, por el contrario, deliberadamente planeada por los antiguos, de conformidad con principios artísticos bien entendidos".*[167]

Vernáculo y *genius loci*
Theodor Fischer

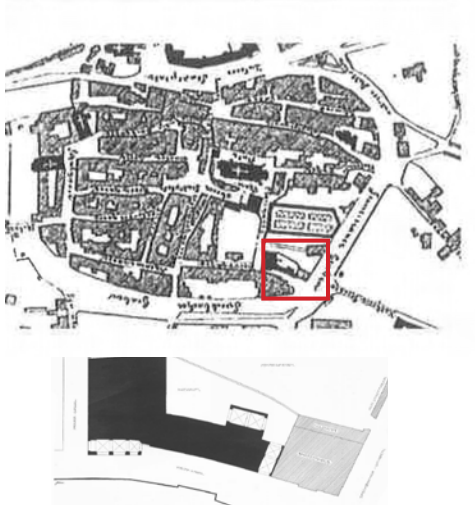
Probablemente el arquitecto que mejor supo materializar los objetivos plásticos y ambientalistas intrínsecos al pensamiento de Camillo Sitte fue Theodor Fischer (1862-1938), quien entendió que sus ideas sobre paisaje urbano no eran tanto un fin en sí mismas como la justificación artística de una ordenación basada en el espíritu del lugar.[168] Desde su puesto de director de la oficina de planeamiento de Múnich (1893-1901) diseñó la ampliación de la ciudad mediante una disposición de calles serpenteantes que se articulaban a partir de los caminos y los límites existentes, lo que él denominaba *las líneas y las arrugas de la tierra*: "*A través del trabajo con lo existente el sentido del genius loci fue preservado e incluso mejorado. El plan regulador de Fischer para Múnich-Schwabing se mantuvo en vigor durante más de medio siglo, produciendo un paisaje urbano que ahora parece engañosamente tradicional, como si hubiera crecido allí".* [169] Los edificios urbanos que Fischer proyecta surgen del entendimiento del contexto y de los compromisos que sus formas entablan con el entorno. Las plantas se articulan a la manera gótica, estructurando un sistema de masas y vacíos de acuerdo con la organización interna y con la volumetría de los edificios contiguos.

Esta relación se observa claramente en el proyecto de la oficina de correos en Hall (Tirol, 1910), cuya fachada se quiebra siguiendo las irregularidades de la calle, formalizando dos volúmenes, uno porticado con el acceso al edificio público en la esquina y el otro retranqueado con una composición más doméstica ya que en él se desarrollan las viviendas, introduciendo la torre del telégrafo como elemento que equilibra la composición al marcar el punto exacto donde las dos escalas se encuentran. La materialidad del edificio contextualiza con los colores y acabados de los edificios próximos, siguiendo un discurso constructivo que, más que ecléctico, deberíamos entender como pragmático: "*Fischer buscaba la evocación estilística del genius loci. Planteó aprender a hablar suabo, bávaro y tirolés, aplicando una metáfora lingüística a los*

[167] UNWIN, Raymond: *Town planning in practice; an introduction to the art of designing cities and suburbs.* Londres: T. Fisher Unwin., 1909. p.98
[168] BLUNDELL-JONES, Peter: "Theodor Fischer", *Architects' journal*, n. 15, vol. 189, 1989, pp. 38-55. p.42
[169] BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century.* Leiden: Brill, 2012. pp. 69-97. p.88



275. Theodor Fischer. Plan regulador de Múnich Schwabing. (1893-1901)

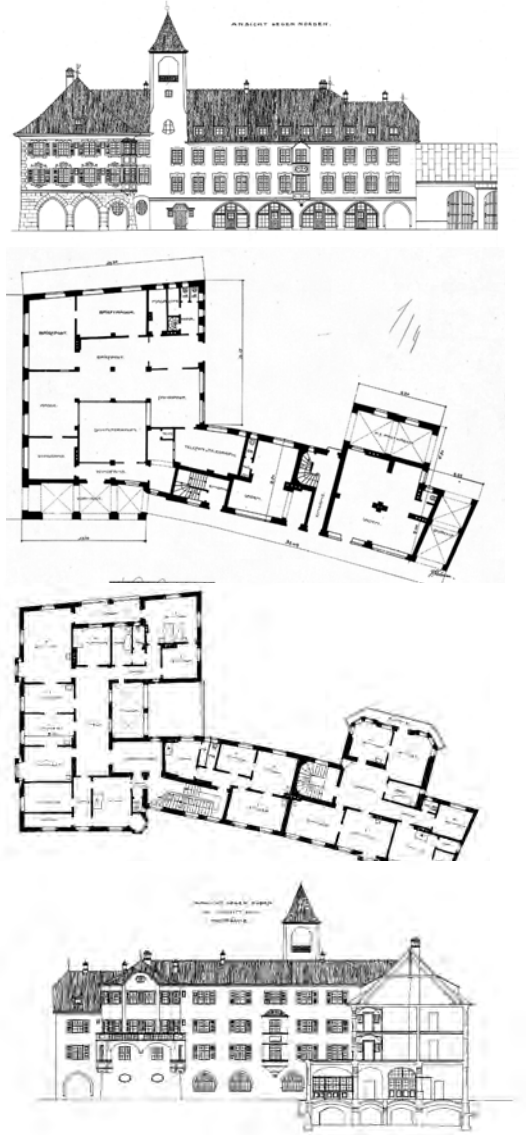


276. Theodor Fischer. Oficina de correos en Hall, Tirol. Situación y morfología urbana de la propuesta. (1910)





277. y 278. Theodor Fischer. Oficina de correos en Hall, Tirol. Adaptación urbana y ambiental de la propuesta.

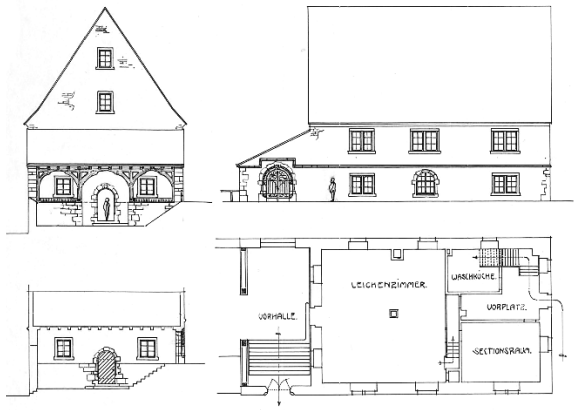


279. Theodor Fischer. Oficina de correos en Hall, Tirol. Plantas secciones y alzados propuesta construida.

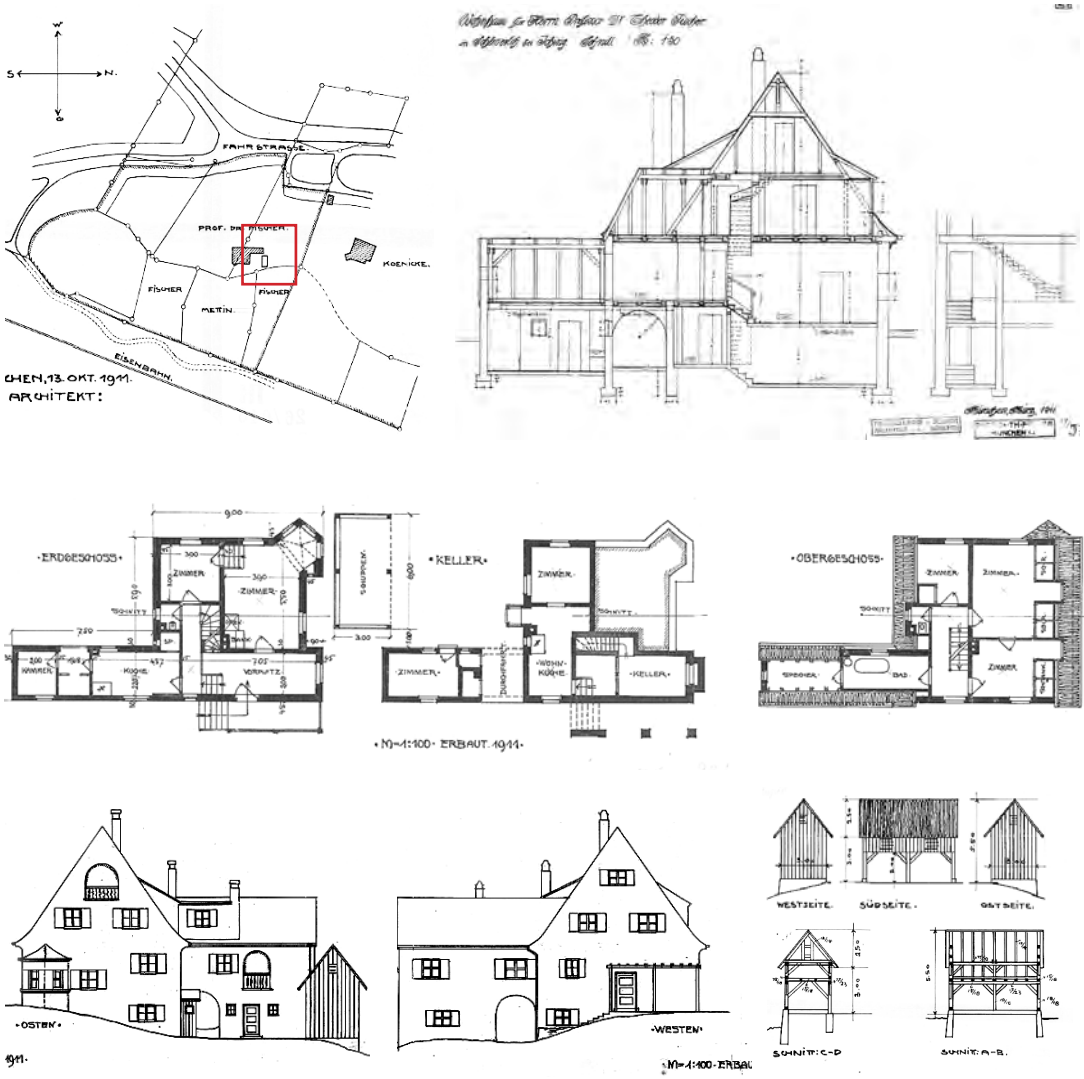


280. Theodor Fischer. Oficina de correos en Hall, Tirol.

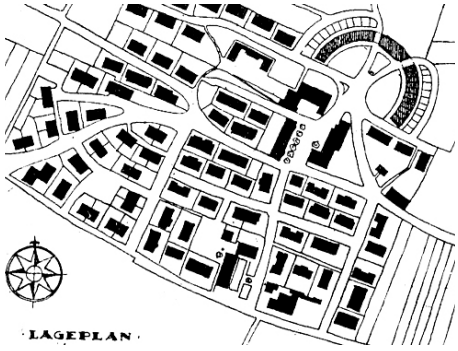




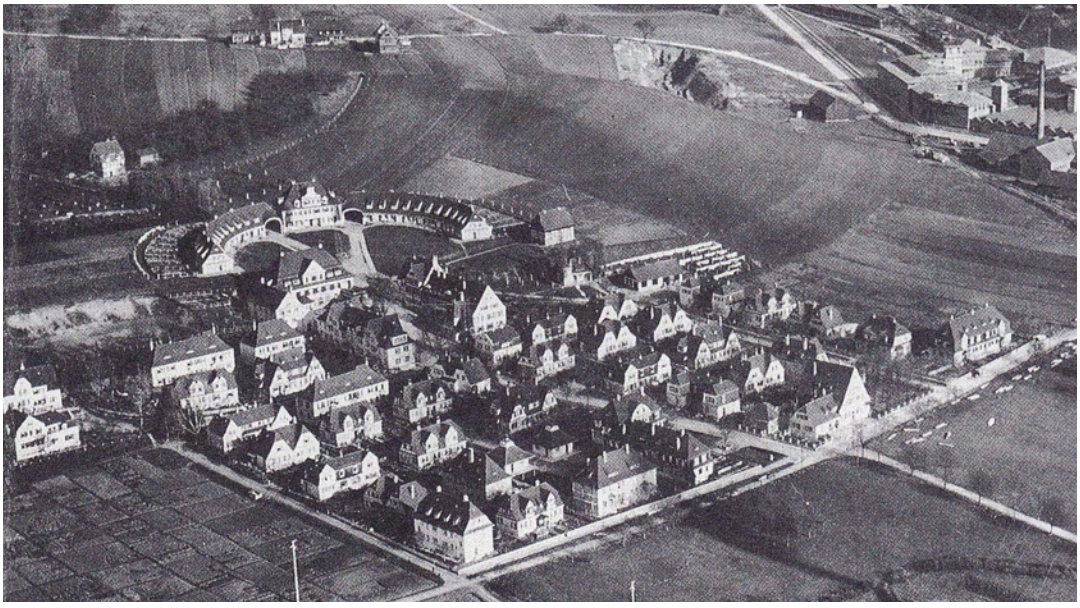
281. y 282. Theodor Fischer. Capilla funeraria en Rothenburg. (1902)



283. hasta 287. Theodor Fischer. Casa de campo en Schlederloh. Alemania. (1911)







288., 289. y 290. Theodor Fischer. Colonia obrera Gmindersdorf. Reutlingen. Alemania. (1903-1923)







291. y 292. Theodor Fischer. Colonia obrera Gmindersdorf. Perspectivas urbanas y ambientales.



293. y 294. Theodor Fischer. Colonia obrera Gmindersdorf.

hábitos y métodos de la región donde se estuviera trabajando. Esto no era provincianismo ciego, sino la sofisticada relectura del lugar. Fischer recorría la ciudad buscando ejemplos de detalles arquitectónicos para después reinterpretarlos en los nuevos edificios, nunca citándolos directamente, sino tomándolos como inspiración. De esa manera esperaba que sus edificios se mezclaran y pertenecieran al lugar ".[170]

La raigambre del edificio con el sitio será una de las características definitorias de los proyectos de Fischer y en algunos casos como en la capilla funeraria de Rothenburg (1902) o en la casa de campo que diseñó para su familia en Schlederloh (1911), implicará la idea generadora del proyecto. Fischer encontró en el valle del Isar un hermoso rincón de bosque con vistas a los oscuros pinos de la reserva natural de Pupplinger Au (Alta Baviera), donde de manera explícita desarrolló sus planteamientos paisajísticos , adaptando perfectamente lo construido a la topografía existente. Fischer sitúa el cuerpo principal del edificio en la zona superior de una pequeña vaguada posibilitando así un doble acceso a la vivienda: desde el porche elevado a la zona noble y al patio inferior a través de un pasaje abierto en el ala ocupada por la cocina y otras estancias anexas. El conjunto se completa con una pieza exenta a modo de cobertizo para carros, construida enteramente en madera, con la que consigue configurar un ámbito reservado de trabajo, ajeno a las vistas desde las principales zonas de la casa. Esta sencilla articulación topográfica provoca que la planta baja se organice mediante una sección de medias plantas (necesaria para ganar altura sobre la bóveda de acceso al patio), colocando el complejo sistema de escaleras y los locales húmedos anexo al ala de servicio. De esta manera Fischer consigue liberar las fachadas Sur y Oeste, donde se encuentran las mejores vistas, para la sala principal, con un gran mirador en esquina, y para las habitaciones principales del piso superior.

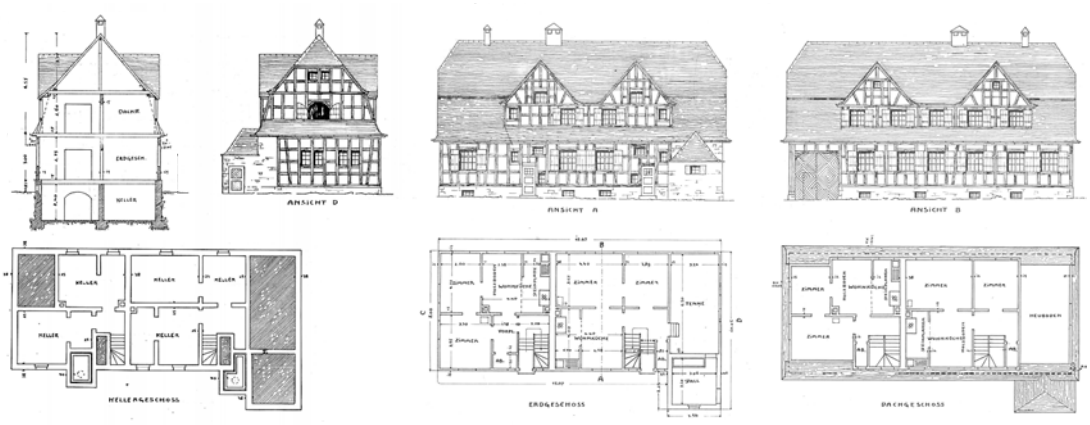
Desde su puesto como profesor en las Universidades de Múnich y Stuttgart, Fischer se distanció de los métodos tradicionales de enseñanza basados en el conocimiento de la monumentalidad clásica, introduciendo el análisis de las arquitecturas locales y los edificios vernáculos como una manera de captar el contexto arquitectónico, promoviendo al mismo tiempo técnicas de dibujo más libre con los que expresar mejor la esencia del lugar. Educó a sus alumnos en el respeto por las tradiciones constructivas locales y desarrolló un concepto que definió como *ritmo geométrico*, basado en un sistema flexible con el que diseñar las fachadas y las plantas evitando la rígida simetría entre las partes, pero manteniendo una sensación general de proporción.[171] Sus métodos de acercamiento al hecho arquitectónico buscando indicios de lo que el edificio *quería ser* a través del análisis de su entorno influyó en muchos de sus pupilos, que posteriormente llegaron a ser líderes del expresionismo y organicismo alemanes como Hugo Häring, Bruno Taut, Ernst May y Eric Mendelsohn. Fischer les transmitió una marcada preocupación por el contexto local, por la expresividad de los materiales y la estructura, así como una vinculación con la tradición de lo informal, lo irregular y lo asimétrico.[172]

---

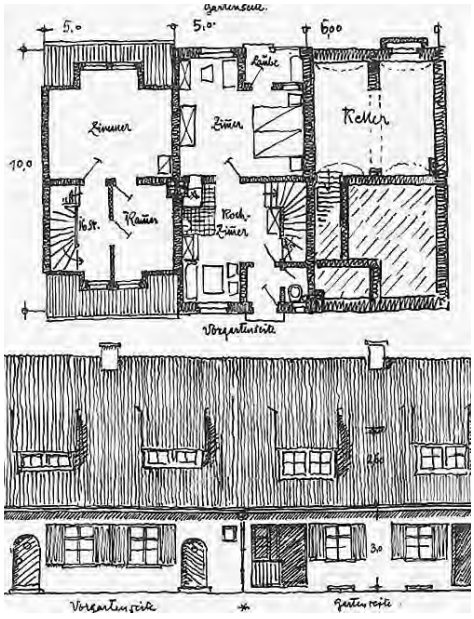
[170] *Ibid.* p.89

[171] HARRIS, Teresa: *The German Garden City Movement: Architecture, Politics and Urban Transformation, 1902-1931.* Nueva York: Columbia University, 2012. (Tesis, no publicada) p.221

[172] "*Es parte de la mitología de la modernidad que Gropius, Mies y Le Corbusier recibieron la influencia seminal de Peter Behrens, que trabajaron para él durante su período neoclásico, destacando el valor reductivo de los sólidos geométricos y la universalidad de las soluciones diseñadas. Como profesor de Bruno Taut, Erich Mendelsohn, y Hugo Haring, Fischer puede ser visto como una especie de homólogo a Behrens, igualmente vital*



295. Theodor Fischer. Viviendas modelo para la comunidad de obreros y campesinos de Pfullingen. (1905)



296. Theodor Fischer. Asilo para trabajadores jubilados de Gmindersdorf. Vivienda tipo. (1914)









297., 298., 299. y 300. Theodor Fischer. Vistas del asilo para trabajadores jubilados de Gmindersdorf. (1914)

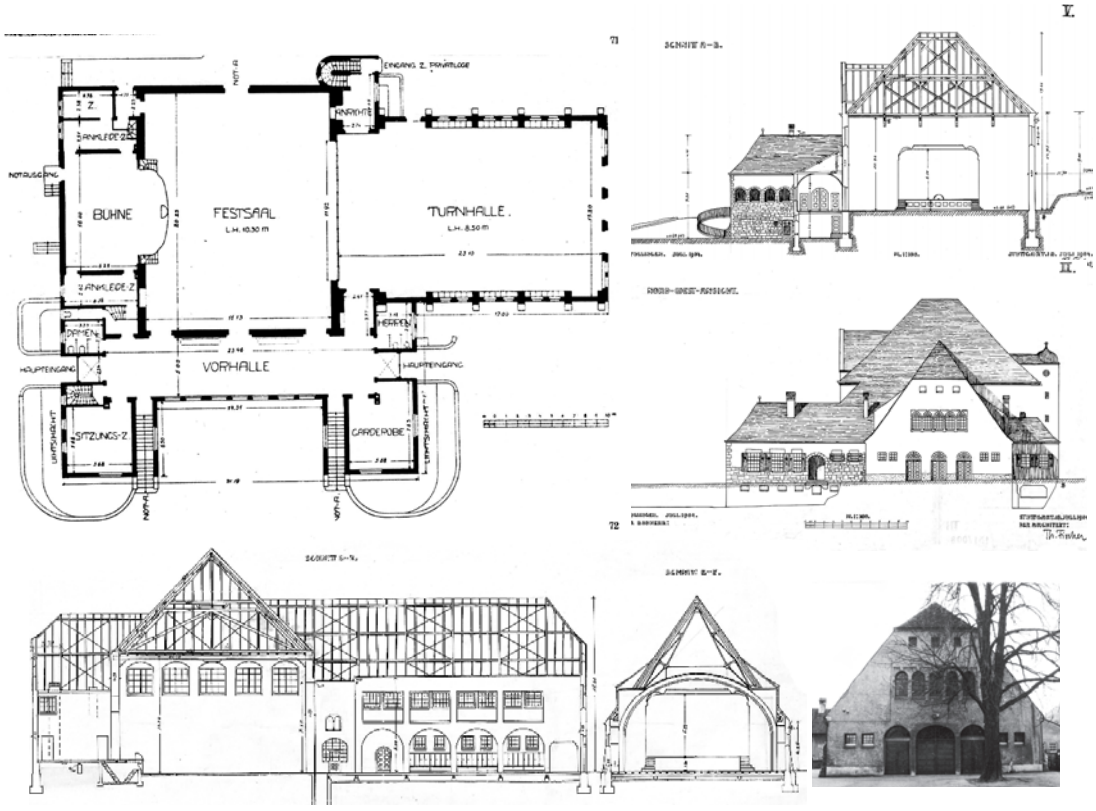
La profunda consideración con que Fischer trata al paisaje urbano y el interés que le suscitan las arquitecturas vernáculas perfectamente integradas en su entorno le sitúan en la misma esfera intelectual de intereses compartidos con los dos promotores culturales de la arquitectura alemana de principios de siglo: Muthesius y Schultze-Naumburg. Fischer participó también de la fiebre del asociacionismo y fue colaborador habitual de la revista *Der Kunswart,* trabajando con la *Bund Heimatschutz* en la defensa de la integridad del medio rural. Pertenecerá a el Werkbund, siendo su primer presidente (de 1907 a 1909), y será uno de los grandes promotores del movimiento por la ciudad jardín en Alemania (*DGG*). Junto a Muthesius y Schultze-Naumburg, formará parte del comité de investigación que Hans y Bernhard Kampffmeyer, directores de la *DGG*, organizaron para dar cobertura científica a la revista *Gartenstadt* (1906-1911), en la que además de informar sobre sus actividades, incluía artículos de fondo sobre temas relevantes para el movimiento de la ciudad jardín: tecnología e industria de la ingeniería y la artesanía, agricultura, jardinería y política social de la construcción. Aunque los objetivos de la *DGG* fueron eminentemente sociales y económicos, la revista sirvió también como espacio donde debatir contenidos estéticos y arquitectónicos relacionados con las nuevas ciudades de baja densidad y las viviendas estandarizadas. La *DGG* adoptó en lo referente al diseño un enfoque general centrado en la simplicidad, la economía y las particularidades del lugar. No es de extrañar por tanto que Hans Kampffmeyer (director de la *DGG*) citara como modelo para la planificación y la arquitectura de las ciudades jardín, junto con las casas de Robert Schmohl para la Krupp y los modelos ingleses de Letchworth y Port Sunlight, la colonia obrera Gmindersdorf que Theodor Fischer diseñó entre los años 1903 y 1923 para la empresa textil *Ulrich Gminder* en la periferia de Reutlingen .

Este proyecto estuvo determinado desde su inicio por la utilización de los principios del diseño urbano de Camillo Sitte y el énfasis del carácter vernáculo con el que fueron diseñadas las viviendas.[173] El trazado de los caminos fue adecuado al terreno sin modificar su estructura, tratando de realzar sus particularidades paisajísticas mediante un sistema de calles en curva orientadas hacia un pequeño valle. Alrededor de una plaza en la zona mas elevada y boscosa de la parcela se colocaron los usos comunales como el mercado, el hostal y el colegio. La morfología de las parcelas resultantes era heterogénea, creándose pequeños recintos interiores, con lo que se fracturaba aún mas su ya de por sí orgánica geometría.

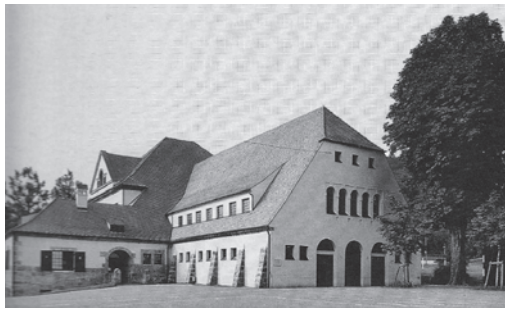
---

pero en el lado orgánico, defendiendo la búsqueda de lo específico, lugar, programa, región, cultura, en oposición a lo universal". BLUNDELL JONES, Peter; ASCHENBRENNER, Margot: *Hugo Häring: the organic versus the geometric.* Fellbach: Axel Menges, 1999. p.18

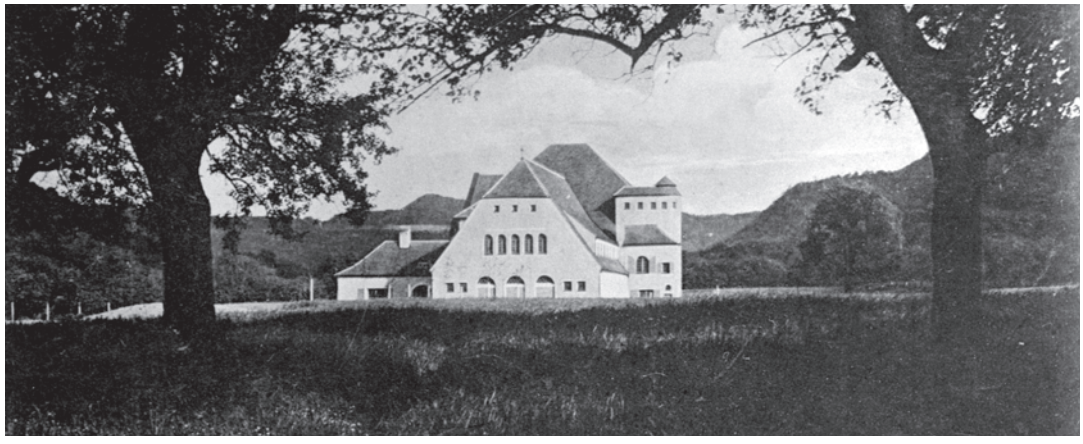
173 "*La adecuación a la topografía y la ordenación asimétrica y móvil de las filas de casas, que configuran distintos espacios y plazuelas, recuerdan a las teorías urbanísticas generales como de barrios y complejos residenciales como el de Gmindersdorf, en el que colaboró Taut, Theodor Fischer había planteado una y otra vez, con una concepción artística del urbanismo, la ruptura de los ejes, la configuración asimétrica, la caracterización individualizada de las construcciones y de la creación de espacios en correspondencia con la topografía, y el movimiento en el espacio. En las Seis conferencias sobre urbanismo, Fischer criticaba la planificación a golpe de regla, la construcción axial de geometría rígida, y exigía como «quintaesencia de todo urbanismo*". NERDINGER, Winfried: "Tradición y modernidad en Bruno Taut". *Revista Minerva* [Revista Electrónica] 2011-2014. IV época. nº18. Disponible en: http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=501



301. Theodor Fischer. Centro comunal de Pfullingen. (1904)







302., 303. y 304. Theodor Fischer. Centro comunal de Pfullingen. Vistas exteriores. (1904)

Fischer era consciente de que el tipo de vivienda para los trabajadores de las comunidades rurales había de ser diferente de aquella para los que trabajaban en paisajes industriales urbanos. Muchos de ellos eran hijos de campesinos que buscaban una ocupación secundaria en las fábricas cercanas, por lo que el planteamiento elegido fue construir modelos de vivienda para el "trabajador campesino" basados en el tipo de la granja alemana y en los materiales y la tecnología locales.[174] En Gmindersdorf se diseñaron 18 tipos de casas integrando 4 viviendas cada una como máximo, lo que posibilitó edificios con una escala similar a la de una instalación agrícola tradicional . Posteriormente fueron ordenadas siguiendo una trama escalonada y al tresbolillo para evitar vistas demasiado amplias desde la calle y, al mismo, tiempo crear un "*efecto global de tranquilidad*".[175] Los sistemas constructivos empleados alternan los entramados de madera con las fachadas estucadas en blanco, evitando la monotonía de los acabados uniformes en las urbanizaciones en hilera y consiguiéndose, en cambio, la diversidad perceptiva de las aldeas rurales. Esta imagen es acentuada por la formalización de grandes cubiertas a dos aguas, abarcando el volumen total, y dos hastiales perpendiculares a la nave principal lo que consigue independizar visualmente cada una de las viviendas.[176]

Theodor Fischer desarrolló un estilo personal de adecuación de lo vernáculo a la vivienda estandarizada contemporánea a través del vínculo entre el trabajo artesanal de las estructuras mediante entramados de madera y los sistemas de modulación mínima de las estancias, como podemos ver también en la propuesta de viviendas para trabajadores que el arquitecto diseñó en 1905 para el industrial y mecenas de las artes Louis Laiblin en Pfullingen, cerca de Gmindersdorf. En este caso los trabajadores compartían su trabajo en la fábrica con las tareas del campo, por lo que las viviendas disponían también de granero, establo y almacén, con la posibilidad de independizar el piso superior y así facilitar su alquiler.

Nada más comenzar la I Guerra Mundial, Ulrich Gminder encargará a Fischer el diseño de un asilo para los trabajadores jubilados de Gmindersdorf. Fischer proyecta un complejo semicircular adaptado a la topografía inclinada de la parcela, situándolo alrededor de un manantial en el punto más elevado de la colonia, bien visible desde la plaza comunitaria. En este caso las viviendas son diseñadas en hilera, interrumpiéndose por el paso cubierto de dos caminos que marcan la salida de la colonia. Las dos alas así formadas flanquean el edificio administrativo principal, construido con un estilo más clásico que el utilizado en las viviendas, con detalles de estética *biedermeier*. Este nuevo centro social, determinado por una forma tan característica como la circular, evocando el abrazo de la comunidad, será la materialización de los ideales publicados en un artículo en la revista *Der Kunstwart* bajo el título *Was ich bauen möchte* (Lo que me

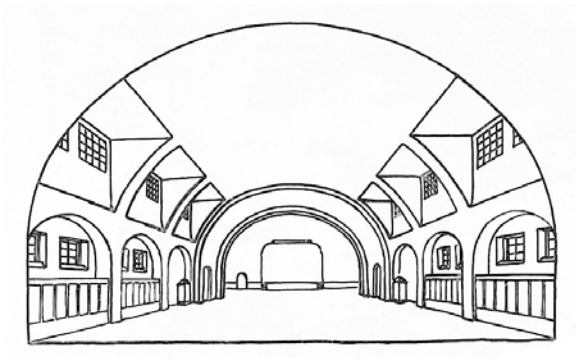
---

[174] OSSENBERG, Horst: *Haus + Hof: im Sprach- und Kulturraum Alemannien und Schwaben von der Stein- bis zur Neuzeit.* Hamburgo: BoD, 2004. p.88

[175] NERDINGER, Winfried; GOTTARDO, Elisabetta: *Theodor Fischer: architetto e urbanista 1862-1938.* Milano: Electa, 1990. p.101

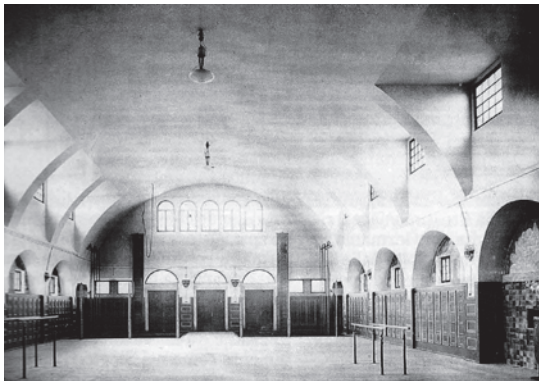
[176] Esta disposición será utilizada de manera recurrente por Fischer en su propuesta para la colonia de la asociación de constructores en Schweinfurt (*Wohnbauten des Bauvereins*, 1919-1920). En este proyecto Fischer junta dos o tres viviendas de su tipología en T (resultado de sacar un volumen de una sola altura perpendicular a la nave principal), disponiendo estos bloques lineales a lo largo de un serpenteante trazado de calles. En los dibujos en perspectiva se observa que el resultado obtenido, lejos de parecer monótono, configura una imagen cercana a la de una aldea tradicional, en la que se alternan edificios de diferentes alturas, mientras que el gran volumen del centro comunal jerarquiza la pintoresca composición.







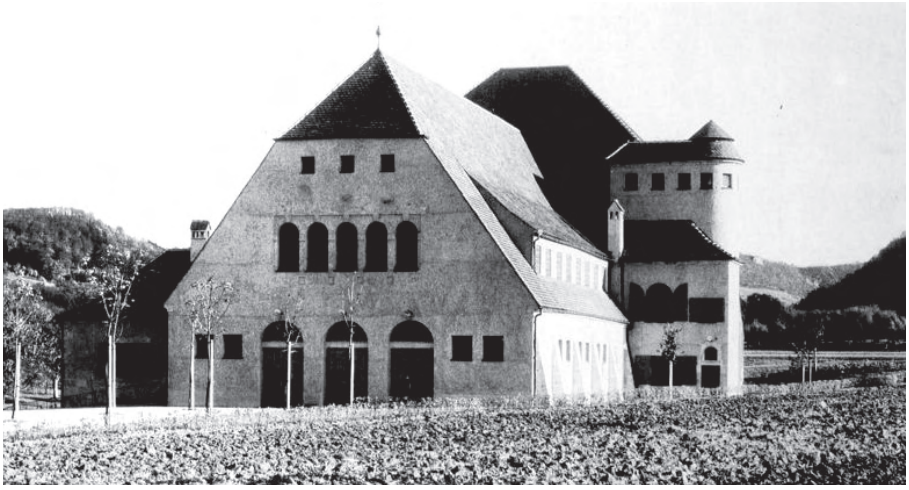
305. y 306. Theodor Fischer. Centro comunal de Pfullingen. Sala de conciertos.



307. y 308. Theodor Fischer. Centro comunal de Pfullingen. Gimnasio.







309., 310. y 311. Theodor Fischer. Centro comunal de Pfullingen. El edificio y los Alpes al fondo.

gustaría construir, 1906)[177]. En él Fischer expresa que su mayor deseo arquitectónico es construir "*una casa para todos, una casa del pueblo que no fuera para rezar ni para estudiar, sino que sólo sirviera a un fin muy distinto, la elevación y el bienestar de todas y cada una de las personas"* Esta casa del pueblo, entendida sin una finalidad práctica, habría de convertirse en el nuevo centro de la ciudad y de la comunidad, siendo concebida por Fischer como la coronación de la ciudad.[178] Fischer ya había hablado en sus clases de urbanismo del *edificio coronador*, por lo que se hace evidente su influencia sobre las teorías de su alumno y colaborador Bruno Taut, perfiladas en su libro *La arquitectura alpina* (1917), y de manera más directa en su propuesta para el complejo residencial *Britz*, con forma de herradura, en Berlín (Hufeisensiedlung, 1925-1933), culminado por las escuelas comunitarias, representando en la Educación el ideal de la casa del pueblo.

En 1904 Fischer pudo ver realizado su deseo cuando de nuevo Louis Laiblin le encomendó desarrollar el proyecto para el centro comunal en Pfullingen, con un programa mixto de sala de conciertos y gimnasio. Laiblin deseaba que el proyecto se situara fuera del tejido urbano, escondido en el bosque, pero Fischer tenía en mente un terreno en medio del campo, alejado del bullicio del tráfico y en relación directa con los Alpes, que se elevaban a unos pocos kilómetros. Las fotos de época evidencian que Fischer escogió ese lugar para acentuar la efectividad de la propuesta arquitectónica, ya que el edificio aparece como el típico granero bávaro rodeado de tierras de labranza. La gran cubierta unificadora que se desparrama desde la máxima altura de cumbrera hasta cubrir los porches de acceso se erige frente al paisaje como el símbolo y foco de un nuevo tipo de comunidad, adecuando el lenguaje vernáculo de las construcciones locales a nuevos programas.

El edificio consiste fundamentalmente en dos salas que pueden funcionar de manera independiente o bien conjunta, al estar separadas por unos grandes portones batientes. Relacionando los dos espacios se coloca un zaguán-terraza, con varios accesos desde el exterior, que hace las veces de distribuidor entre ambos usos. Espacialmente el gimnasio se modela como una gran bóveda de hormigón iluminada por una doble hilera de ventanas, aprovechando las pantallas de hormigón a modo de contrafuertes sobre los que descansan las cerchas que dan forma a la pronunciada cubierta. En su interior Fischer impone unos austeros muros blancos y suelos de barro rojo. Por el contrario, la sala de música se diseña de manera más cálida teniendo en cuenta la acústica del recinto, acotando mediante un techo de casetones de madera la gran altura de la nave en ese punto y con una serie de murales sobre las paredes recreando la atmósfera artística de un museo: "*todo el lugar abierto a la vista, con sólo un podio para los músicos y un órgano (...), los muros llenos de formas y colores para que el*

---

[177] "*En cualquier lugar de Alemania, posible - aunque no necesariamente- en la zona protestante, en una ciudad grande o pequeña, en una plaza por la que no transcurre el tráfico ruidoso pero de fácil acceso -tal vez una plaza trasera-: Ahí hay un edificio, no para vivir las familias sino para todo el mundo, no para estudiar o para volverse uno sensato sino para ser feliz, no para rezar a este a aquel Dios, sino para el recogimiento y la experiencia interior. Es decir, no es un colegio, ni un museo, ni una iglesia, ni un auditorio, ni una sala de conciertos y, sin embargo, tiene algo de todos ellos y además algo diferente*". FISCHER, Theodor: "Was ich bauen möchte" (Lo que me gustaría construir), *Kunstwart*, n. 20, vol. Octubre, 1906, Múnich, Ferdinand Avenairus, pp. 5-9. p.6

[178] NERDINGER, Winfried: "Tradición y modernidad en Bruno Taut". Op. Cit.

visitante esté ocupado observando las obras de arte integradas en la sala".[179] El grado de monumentalidad alcanzado por unos edificios tan sencillos como las granjas, ya existentes en el inconsciente colectivo y ajenos a cualquier representatividad más allá de ser el lugar de reunión de la comunidad, sentó las bases para esta nueva y secular casa del pueblo, presente a partir de entonces en muchas propuestas de ciudad jardín, donde los edificios comunitarios eran concebidos como parte integrante en el diseño del proyecto global.[180]

La aplicación de estos modelos vernáculos en las viviendas y equipamientos de la ciudad jardín llegó a ser el centro de la práctica profesional de muchos de los más prominentes y progresistas arquitectos alemanes del período, que como Fischer vieron en el desarrollo y evolución de la casa del trabajador el punto de inicio para una profunda reforma política y social: "*Al mismo tiempo que estos arquitectos diseñaban casas para las clases acomodadas, también se esforzaron en diseñar la casa ideal para las clases trabajadoras. Estas viviendas no fueron proyectadas con la idea de pobreza en la mente. Los habitantes imaginados por estos arquitectos eran trabajadores de la industria y de la agricultura, así como artesanos y mecánicos cualificados. Mientras las cuestiones artísticas y las preocupaciones sociales conformaban en igual medida la fascinación de los arquitectos por la vivienda como un problema arquitectónico a lo largo de todo el espectro de clases, la tarea específica de diseñar casas para los trabajadores, trajo consigo una serie de cuestiones que apuntaban directamente al problema de mantener la cohesión social frente a la industrialización moderna. Lo artístico llegó a ser un buen aliado de lo social, y los edificios vernáculos, la arquitectura popular, las granjas y los anónimos cottages, ganaron un elevado valor artístico como modelos para el hogar moderno".*[181]

La forma artística de la casa del trabajador
Karl Ernst Osthaus

La cuestión del alojamiento de las clases trabajadoras, *Wohnungsfrage,* se planteó en Alemania hacia 1840 como epicentro de un debate más amplio en torno a cuestiones políticas y sociales como la moralidad, la salud, las reformas democráticas o la propiedad del suelo. La construcción de estas viviendas correspondía habitualmente a los mismos ingenieros y constructores que habían desarrollado el complejo industrial, por lo que su diseño se asemejaba al resto de edificios fabriles basados en su desarrollo estandarizado y costes ajustados. Este tipo de colonias fue el destino de muchos reformistas alemanes que se empeñaron en hacer realidad el modelo de pequeñas agrupaciones de *cottages* que se desvinculaban del área industrial buscando un mayor

[179] NERDINGER, Winfried; GOTTARDO, Elisabetta: *Theodor Fischer:architetto e urbanista 1862-1938.* Op. Cit., p.202

[180] Hans Kampffmeyer ya en la idea fundacional de la *DGG* puso mucho énfasis en la educación de los trabajadores de las ciudades jardín. En Stockfeld, por ejemplo, se planificó una *Volksbibliothek* (Biblioteca Popular) con una sala de lectura que ofrecía instrucción en jardinería, costura, cocina y administración del hogar. Los centros comunitarios eran comúnmente utilizados para exposiciones, conferencias y reuniones vecinales. Estos edificios trataban de suplir el modelo de tabernas , constituyendo a menudo la expresión arquitectónica de la cohesión de la comunidad. Kampffmeyer también sostuvo su interés en la educación gratuita esforzándose en proporcionar programas de bajo costo.

[181] REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890--1920.* Op. Cit., p.133

contacto con la naturaleza. Gracias a ellos, a finales del siglo XIX, este tipo de asentamientos eran comunes entre los trabajadores cualificados de las grandes empresas de fabricación, y aunque supuso una mejora en sus condiciones de vida, el diseño de las viviendas, salvo el de casos excepcionales como la ya citada colonia *Alterhoff I,* en Essen, seguía sin responder a ningún planteamiento estético, siendo simplemente el resultado eficiente, higiénico y económico de procesos constructivos normalizados por la industria. Esta pérdida de la *forma artística* en la vivienda social llegó a ser el centro de los debates culturales alemanes, por lo que muchos reformadores culturales y numerosos *Lebensreform* (movimientos por la reforma de la vida) se impusieron como objetivo introducir el arte en la expresión más humilde de la necesidad y de la vida: la casa del trabajador.

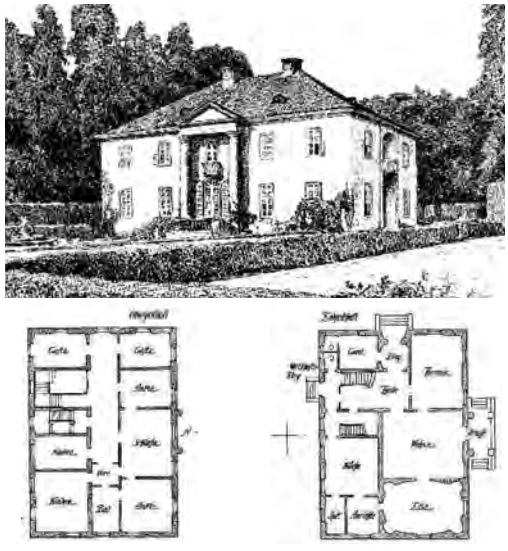
En Junio de 1905 se celebró en la ciudad industrial de Hagen, al oeste de Alemania, un encuentro entre arquitectos y urbanistas alemanes que, bajo el lema *Die künstlerische Gestaltung des Arbeiter-Wohnhauses* (La forma artística de la casa del trabajador), formó parte del decimocuarto congreso de la agencia gubernamental *Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrightungen* (Oficina Central de Servicios Sociales para los Trabajadores). [182] La conferencia estuvo presidida por Karl Ernst Osthaus mecenas de las artes y propietario del museo Folkwang donde se desarrolló además del congreso, una exposición en la que se mostraron proyectos de viviendas para trabajadores, incluyendo fotografías, dibujos y maquetas. Entre los ponentes se encontraban Hermann Muthesius, Paul Schultze Naumburg, Richard Riemerschmid y Karl Henrici. [183] En el discurso de apertura titulado *Der wert des Hauses* (el valor de las casas), Osthaus abogó por un nuevo arte que emergería de las clases trabajadoras como el verdadero estilo de la modernidad y que estuviera fundamentado en la cultura de lo doméstico, consiguiendo integrar de nuevo el arte con la vida. Lo doméstico se cimentaba sobre el carácter funcional de las formas simples y en el valor de la tradición, entendida ésta como la capacidad de adaptación de la vivienda a las necesidades del hombre a lo largo de los siglos.[184]

Osthaus argumenta en su discurso que la casa vernácula representa ese modelo, ya que constituye la evidencia del hombre enfrentándose a las fuerzas de la naturaleza, y durante muchas generaciones ideando soluciones a los problemas del lugar. Los procesos de industrialización habían conseguido desconectar al trabajador de su entorno natural, por lo que la vivienda había perdido su carácter íntegramente funcional, convirtiéndose en un mero objeto decorativo y de apariencia: "*nada caracteriza mejor el nivel cultural de la gente que aquello que consideran bonito. No hace*

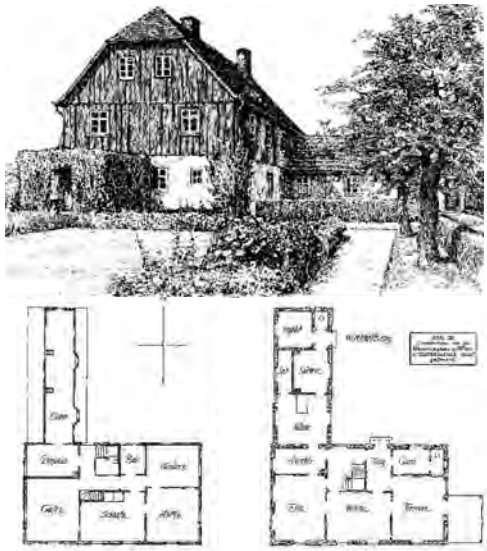
[182] Fundada en Berlín en 1891, los líderes de la *Centrastelle* eran miembros de la clase media alta, ministros, educadores y reformistas sociales, que buscaban establecer un vía socialista como camino intermedio al comunismo y al capitalismo

[183] Karl Erns Osthaus (1874-1921) banquero alemán, mecenas de las artes y la arquitectura, patrón de la vanguardia artística europea, reformador cultural y coleccionista de arte, heredero de una fortuna procedente de la industria, centralizó muchos de sus esfuerzos en conseguir que su ciudad natal, Hagen, al sur de Dortmund, en el extremo de la cuenca del Ruhr, fuera considerada un centro artístico europeo a la altura de Berlín. Sus ideales respecto a la condición pedagógica del arte y la arquitectura en la sociedad le llevó a apoyar los movimientos reformistas culturales y algunos movimientos como el *Deutscher Werkbund*, cuya fundación respaldó económica e intelectualmente en 1907.

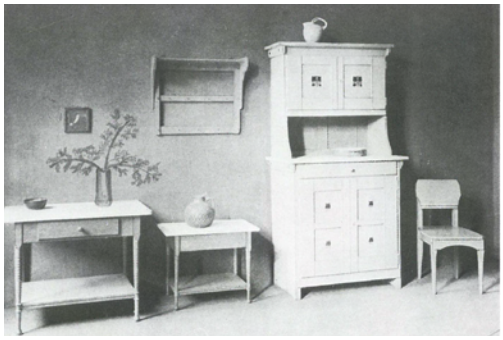
[184] OSTHAUS, Karl E.: "Der Wert des Hauses", *Die künstlerische Gestaltung des Arbeiter-Wohnhauses. Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen* 1906, Berlín , Carl Heymanns Verlag, pp. 1-6. p.3



312. y 313. Paul Schultze-Naumburg. Vivienda con 19 habitaciones.



314. y 315. Paul Schultze-Naumburg. Vivienda en el campo con 7 habitaciones.



316.. Richard Riemerschmid. Colección muebles Maschinenmöbel. Cocina mod. Einrichtung I. (1906)

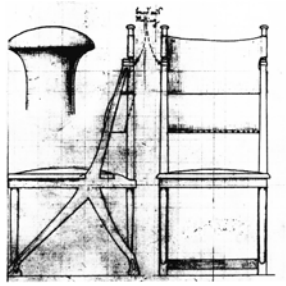


317.. Richard Riemerschmid. Colección muebles Maschinenmöbel. Cocina mod. Einrichtung II. (1906)













318. hasta 323. Richard Riemerschmid. Diseño de mobiliario basado en modelos campesinos para la Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst. (a partir de 1900)

tanto tiempo que pasamos de la admiración por lo simple a la admiración por lo extravagante. Todo el mundo se dirige hacia lo opulento y lo ornamental, ya sea el sombrero de una mujer, el enrejado de un jardín o la fachada de una casa".[185]

Muthesius, en su intervención, que llevaba por título *Die entwicklung des künstlerischen gedankens im hausbau* (El desarrollo del pensamiento artístico en las casas), avaló la visión de Osthaus sobre la necesidad de recuperar el carácter funcional en el diseño de las viviendas. También recalcó el papel moral y pedagógico que había de retomar la arquitectura vernácula frente a la creciente tendencia hacia la teatralidad de la ostentación burguesa y su énfasis por lo novedoso y lo individual: "*la arquitectura es la gran educadora del gusto artístico de la gente, y todos los esfuerzos por mejorar la sensación de la forma correcta serán dispersados por el viento tan pronto como toleremos la ocupación de nuestra tierra por edificios feos. La conexión estructural con los modelos vernáculos, los enriquecedores métodos de construcción autóctonos, el desarrollo de un estilo uniforme que exprese la sensibilidad de nuestro tiempo, han de ser los temas candentes hoy en día en relación a la cuestión de las nuevas formas de alojamiento*".[186]

En el reto por encontrar el tipo adecuado para la casa del trabajador, Muthesius planteó volver la vista hacia las viviendas de la clase media en Inglaterra desarrolladas a partir de modelos tradicionales como las granjas o los graneros. En su intervención sostuvo que estos edificios respondían a la auténtica cultura y no a un arte impostado: "*la granja tradicional es la expresión de la simplicidad de la sensibilidad alemana y el sentimiento más inocente del pueblo. (...) La granja ha sido desarrollada y refinada durante largos periodos de tiempo, desarrollando una funcionalidad inherente que hace de ella un buen ejemplo para la casa moderna".*[187] Las formas tradicionales suponían insuflar de honestidad y virtud la vida doméstica de los trabajadores, creando al mismo tiempo un sentido de arraigo y de pertenencia a la comunidad.

De la misma opinión fue Schultze-Naumburg, quien valoró la simplicidad y adaptabilidad de la granja, su perfecta relación con el entorno y el respeto por los lenguajes regionales en los materiales y métodos constructivos, cualidades todas ellas englobadas en el término *Sachlichkeit* (objetividad). Pero en su discurso, Schultze-Naumburg avanzó también algunas de las ideas de lo que sería su discurso en defensa de la diferenciación de las clases sociales y las razas después de la I Guerra Mundial. Según estas teorías, la elección de la granja significaría también encontrar un nuevo tipo arquitectónico para una clase social a la que la arquitectura académica nunca había atendido, proporcionando continuidad histórica con la que él entendía fue la semilla de la casa de los trabajadores alemanes: la granja nórdica medieval. Detrás de la crítica a la confusa situación social alemana del momento, en la que "*las casas de los trabajadores parecen palacios y los palacios parecen chalets suizos*",[188] la conferencia pronunciada por Schultze-Naumburg en Haguen manifestaba sin lugar a dudas su

---

[185] *Ibid.* p.3

[186] REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890-1920.* Op. Cit., p.176

[187] MUTHESIUS, Hermann: "Die Entwicklung des künstlerischen Gedankens im Hausbau", *Die künstlerische Gestaltung des Arbeiter-Wohnhauses. Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, 1906, Berlín , Carl Heymanns Verlag, pp. 8-15. p.15

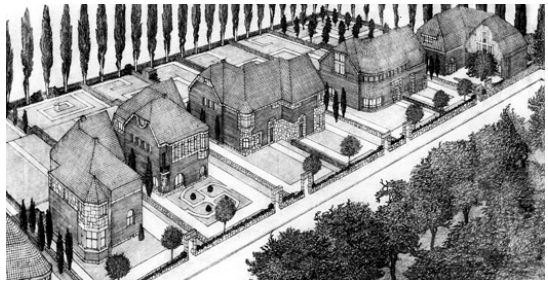
[188] REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890--1920.* Op. Cit p.192

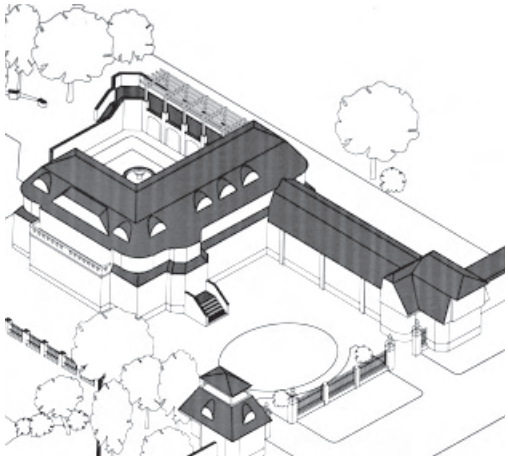


324. Karl Ernst Osthaus



325. Henry van de Velde. Museo Folkwang. Hagen. (1902)







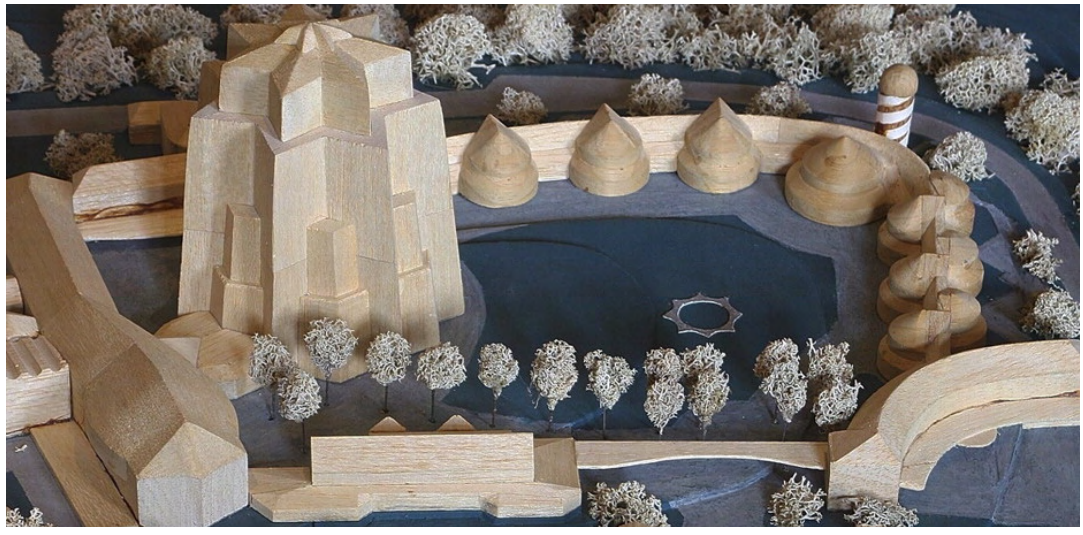
326 y 327. Henry van de Velde. Vivienda K.E. Osthaus en la ciudad jardín Hohenhagen.



328 y 329. Mathieu Lauwerik. Colonia artistas a lo largo de Am Stirnband. Ciudad jardín Hohenhagen.



330. y 331. Bruno Taut. Propueta de granja escuela, talleres, viviendas y la *Torre para la Devoción Ceremonial.* Ciudad jardín Hohenhagen. (1920)



creencia (enraizada en las teorías de cultura y raza de Franz Müller Lyer) de que la clase social debía ser claramente legible desde la forma arquitectónica de la vivienda.[189] Estas teorías evolucionaron posteriormente en su libro *Der bau des Wohnhauses* (La construcción de la casa residencial) hacia la búsqueda de tipos edificatorios acordes al estatus social: "*al igual que los individuos se agrupan en profesiones, estados y clases, y de esta manera llegan a ser representativos de grupos más grandes, así, sus casas han de estar separadas en clases y subclases que incluyan tipos consolidados*".[190]

Alejado de este tipo de planteamientos, Richard Riemerschmid dedicó su conferencia *Grundriß und aussehen* (Diseño y aspecto), al análisis de los interiores y el diseño de mobiliario en las viviendas de los trabajadores. Creía en la capacidad pedagógica del diseño basado en las sencillas y sobrias construcciones rurales como método de afianzar el sentido de raigambre de sus habitantes: "*cuando está prudente y cuidadosamente diseñada, el resultado es una vivienda que en su interior y en su exterior tiene las mismas cualidades que podríamos encontrar en sus habitantes: honestidad y decencia, simplicidad y frugalidad, seguridad en sí mismos, serenidad y verdad".*[191] Como Muthesius, Ellen Key vio en el cuidadoso diseño de los diferentes espacios de la vivienda la herramienta perfecta para conseguir la felicidad de sus moradores, lo cual de alguna manera fomentaría la estabilidad social y política.

Richard Riemerschmid comenzó su carrera en Múnich como socio fundador de la *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* (Unión de talleres para el arte y la artesanía, 1898) inicialmente diseñando mobiliario bajo las premisas plásticas del *Jugendstil* y el *Art Nouveau,*[192] aunque matizadas por una íntegra búsqueda de lo funcional a partir de la sólida artesanía y el uso de materiales simples y baratos. Hacia 1900 comenzaría a inspirarse en modelos campesinos en los muebles que diseñó para la compañía *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst* (Talleres de artesanía de Dresde). Fundada en 1898 por el intelectual, carpintero y reformador social Karl Schmidt (1873-1948), quien había trabajado previamente en las principales fábricas de muebles de Inglaterra y Suecia, fue concebida como una fábrica de producción en serie de objetos diseñados por artistas. Para ello implantó innovadoras técnicas, como la introducción de la madera contrachapada,[193] avanzando de esta forma la unión entre el

---

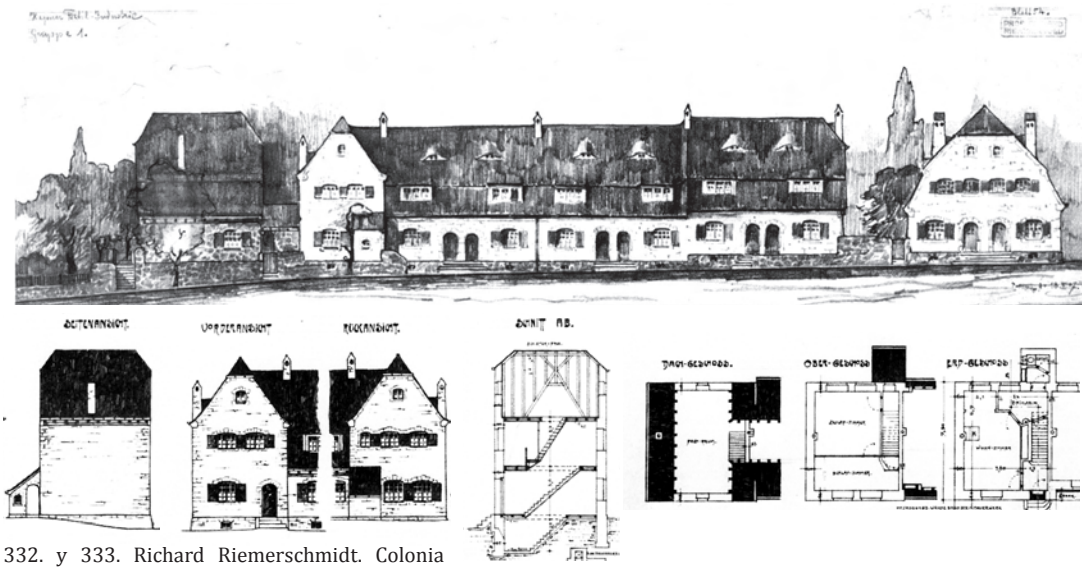
189 Los argumentos desarrollados en la conferencia de Hagen por Schultze-Naumburg sobre las clases y la forma en que estas debían delimitarse a través de la arquitectura evolucionaron en teorías racistas sobre la cultura alemana en sus obras de los años veinte como quedaría evidenciado en *Kunst und rasse* (Cultura y raza, 1928) y *Das Gesicht des deutschen Hauses* (El rostro de la casa alemana, 1929). A medida que su fama y renombre crecía entre los líderes nacional socialistas, sus afirmaciones en la prensa arquitectónica sobre la casa y la estructura social corporativa fueron transformándose en pronunciamientos racistas sobre la herencia nórdica en las revistas vinculadas al Tercer *Reich* como *Volk und Rasse* (Pueblo y raza).

190 SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Der bau des Wohnhauses.* Múnich: G. D. W. Callwey, 1918. p.103

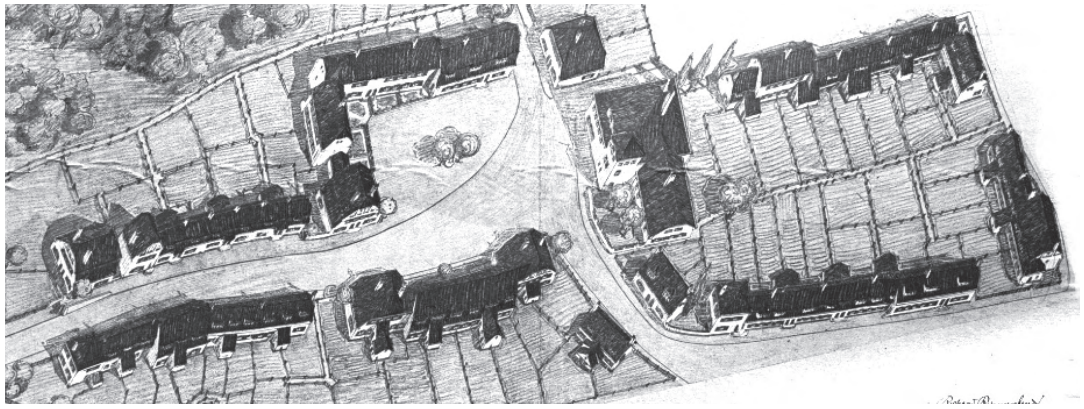
191 RIEMERSCHMID, Richard: "Grundriß und aussehen, Innenausbau und einrichtung des arbeiterwohnhauses", *Die künstlerische Gestaltung des Arbeiter-Wohnhauses. Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen 29.*, 1906, Berlín , Carl Heymanns Verlag, pp. 48-58. p. 58

192 El catálogo completo de los diseños de mobiliario de Riemerschmid se encuentra publicado en RIEMERSCHMID, Richard: *Richard Riemerschmid, vom Jugendstil zum Werkbund: werke und Dokumente:eine Ausstellung der Architektursammlung der Technischen Universität München, des Münchner Stadtmuseums und des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.* München: Prestel, 1982.

193 La tecnología de los tableros de madera contrachapada y del *blockboard* se originó en la *Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst* de Hellerau después de haber experimentado desde el año 1899 en la *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.* Karl Schmidt patentó esta tecnología que, durante la II Guerra Mundial, debido a la escasez de madera, evolucionó con la introducción de láminas de resinas fenólicas, lo cual además de ahorrar material procuraba una mayor durabilidad y resistencia al agua.



332. y 333. Richard Riemerschmidt. Colonia trabajadores en Walddorfstraße. Hagen. (1908)



334. Richard Riemerschmidt. Colonia trabajadores en Walddorfstraße. Hagen. Vista general de toda la propuesta (87 viviendas, mercado, casa comunal y jardín de infancia).







335., 336. y 337. Richard Riemerschmidt. Colonia trabajadores en Walddorfstraße. Hilera construida de 11 viviendas.

arte y la artesanía, así como entre arte y la industria. Gracias a estos modernos planteamientos, Riemerschmid desarrolló a partir de 1903 líneas de mobiliario, como la serie *Maschinenmöbel* (mobiliario hecho a máquina), diseñada en función de las diferentes necesidades y capacidades económicas de los consumidores. Presentada al público en Dresde en 1906, se distinguió por el exhaustivo programa de estandarización de elementos tipo desmontables e intercambiables, siendo producida en varios tipos de madera y diferentes acabados que se adecuaban a tres gamas denominadas *Einrichtung I, II y III,*[194] El mobiliario más barato, diseñado para las viviendas de los trabajadores, comprendía el equipamiento para una cocina, una sala de estar y un dormitorio, y estaba realizado en abeto pintado con tiradores y bisagras de hierro, mostrando un diseño sólido, sin adornos y duradero, tal vez demasiado austero y funcional para la época, por lo que requería en muchos casos consumidores educados en la estética de la sencillez vernácula.[195]

El ánimo con el que Osthaus promovió la celebración de la conferencia sobre la vivienda del trabajador se enmarcaba en lo que él denominaba *Folkwang-Gedanken* (pensamientos *Folkwang*), basados en la idea de reconciliar el arte y la vida para mejorar la condición humana: "*la belleza ha de ser de nuevo la principal fuerza impulsora de la vida*". Para ello, concibió un amplio programa educativo centrado en la zona industrial del Ruhr en torno a Hagen, con el que pretendía presentar al arte y a la arquitectura como fuerzas modernizadoras capaces de mejorar las condiciones de las clases trabajadoras. Con tal espíritu fundó en 1902 el Museo Folkwang, reconstruido por Henry van de Velde,[196] quien también proyectó la residencia de la familia Osthaus en el centro de una pequeña colonia de artistas denominada *Hohenhagen,* [197] en la que intervinieron, invitados por Osthaus, los arquitectos Peter Behrens, Jan Ludovicus Mathieu Lauwerik y tiempo más tarde, Bruno Taut.[198] Ayudado por estos arquitectos y los artistas que se establecieron en la colonia, consiguió extender sus planteamientos por toda la comarca a través de múltiples intervenciones artísticas y arquitectónicas en favor de la comunidad, como: las vidrieras de la estación central de Hagen obra de

---

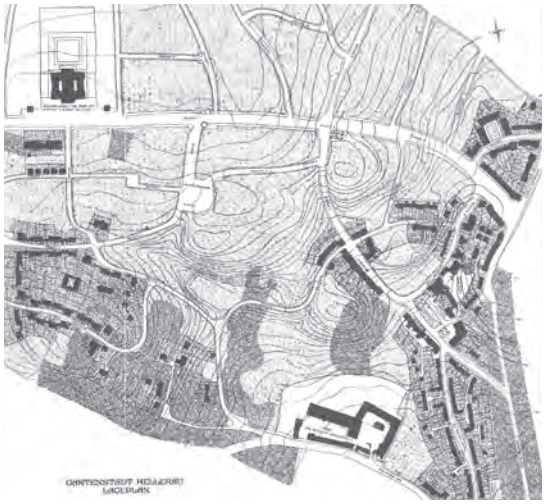
[194] REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890--1920.* Op. Cit., p.198

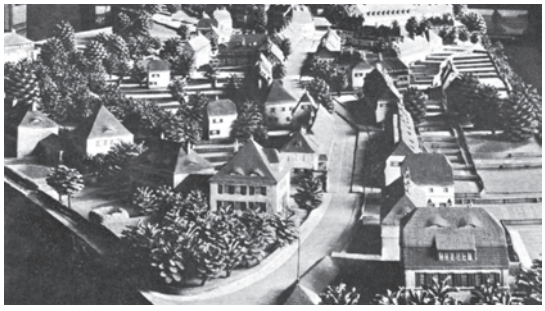
[195] KÖNIG, Gudrun M.: *Konsumkultur: inszenierte Warenwelt um 1900.* Viena: Böhlau, 2009. p.68

[196] En 1898 Osthaus decidió fundar en Hagen un museo de Ciencias Naturales y encargó al arquitecto Berlínés Carl Gérard el proyecto, diseñando un edificio de tres plantas en estilo Neo Renacentista. En 1900 cuando los cerramientos del edificio estaban ya terminados y su fachada histórica salió a la luz , Osthaus se dio cuenta de que el resultado sería muy convencional y encargó a Henry van de Velde renovar los interiores. Aunque la estructura existente dificultó la reconstrucción, Van de Velde consiguió desarrollar un concepto de diseño que sus contemporáneos consideraron revolucionario.

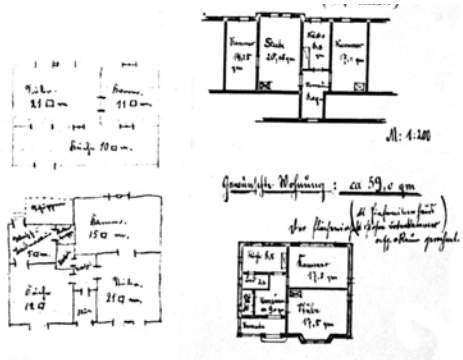
[197] Osthaus, deseaba un contrapunto al paisaje industrializado de Hagen por lo que propuso la construcción de la colonia según las directrices de la ciudad jardín. Para hacer realidad su idea implicó a Peter Behrens, Henry van de Velde y Jan Ludovicus Mathieu Lauwerik. Inicialmente en los diseños de Van de Velde se planteaba la construcción de 16 villas, pero será el arquitecto holandés Mathie Lauwerik , que acababa de ser nombrado director de los talleres artesanales de Hagen, quien finalmente desarrolle a lo largo de la calle *Am Stirnband***,** alrededor de la vivienda de Osthaus**,** nueve casas totalmente diferentes aunque todas ellas basadas en composiciones geométricas. Peter Behrens construirá también tres viviendas en el camino de acceso a la vivienda de Osthaus.

[198] En 1919 como uno de sus últimos proyectos culturales, Osthaus planeó erigir la Escuela Folkwang, encargando a Bruno Taut el diseño del complejo. Este diseño consolidaría de modo orgánico y artístico el Museo Forlwang y la ciudad jardín de Hogenhagen. En 1920 Taut presentó el proyecto que incluía un nuevo museo, un observatorio, una escuela con granja , talleres y viviendas, así como la *Torre para la Devoción Ceremonial* concebida como la corona de la ciudad de Hagen. Siguiendo las utopías sociales de Osthaus y los visionarios planteamientos de Taut, el centro cultural fue planteado como una manera de redimir la vida a través del arte y promover el perfeccionamiento del hombre. Las circunstancias adversas de la posguerra y la muerte de Osthaus en 1921 impidieron desarrollar este proyecto.

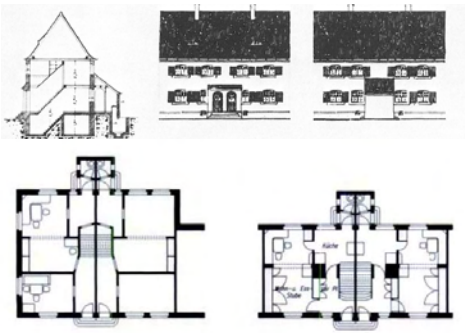




338. y 339. Richard Riemerschmid. Planificación de la ciudad jardín de Hellerau. Dresde (1909)



340. Richard Riemerschmid. Encuesta entre los trabajadores de los Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst.



341. Richard Riemerschmid. Tipología viviendas en hilera



















342. hasta 350. Richard Riemerschmid. Diferentes tipologías para viviendas de trabajadores.

Johan Thorn Prikker, el crematorio de la ciudad diseñado por Peter Behrens y la colonia de trabajadores *Walddorfstraße* vinculada a la firma textil *Elbers,* que sería proyectada, gracias a la mediación de Osthaus, por Richard Riemerschmid en 1907.

Aplicando conceptos ya enunciados en la producción de la línea de mobiliario *Maschinenmöbel,* como la diversificación y combinación de soluciones a partir de elementos estandarizados, Riemerschmid diseñó en *Walddorfstraße* un reducido número de tipos que podían ser personalizados introduciendo pequeños accesorios de mobiliario doméstico.[199] Los apartamentos no superaban en muchos casos los 50 metros cuadrados, pero estaban distribuidos de manera eminentemente funcional, siendo la cocina, junto al comedor, el elemento central del diseño vinculado a un huerto para el autoconsumo. La solución final incluía 87 viviendas, una casa para la comunidad, un mercado y un jardín de infancia. Los problemas financieros y la irrupción de la guerra impidieron desarrollar la totalidad del plan, construyéndose únicamente una hilera de 11 viviendas. A pesar de lo limitado del ejemplo, podemos observar claramente el carácter rural de la propuesta de Riemerschmid, en la que una primitiva fachada de piedra sin desbastar colocada de manera rústica sirve de zócalo a una gran cubierta de lajas de pizarra que acoge a su vez a la segunda planta de las viviendas en forma de mansarda. Lo más interesante se encuentra en el hecho de que aún siendo una seriación de 11 viviendas, la disposición volumétrica de elementos transversales y los pliegues de la línea de fachada adecuándose a la geometría curvilínea de la calle, consiguen evitar el efecto monótono y uniforme de las viviendas en hilera. Estos efectivos mecanismos plásticos de adecuación orgánica al entorno serán desarrollados ampliamente en el proyecto considerado como el primer ejemplo de ciudad jardín en Alemania, la colonia de trabajadores en Hellerau, en los alrededores de Dresde.

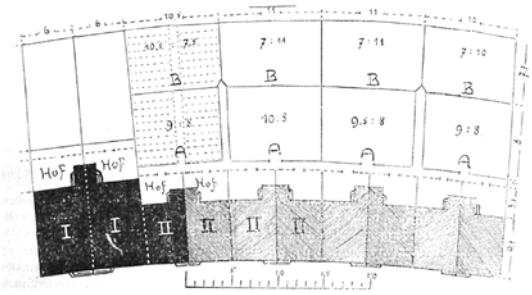
El sueño de la ciudad orgánica
Richard Riemerschmid en Hellerau

En 1907 Karl Schmidt fusionó su compañía de mobiliario, la *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst,* con la *Münchner Werkstätten für Wohnungseinrichtung* de Karl Bertsch, formando la *Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst* (Talleres alemanes de artesanía). Esta ampliación motivó la construcción de una nueva fábrica y, junto a ella, las viviendas de los trabajadores en las que vivir y trabajar en un entorno natural, lo cual, para los promotores de la idea, posibilitaba la liberación del hacinamiento de las grandes ciudades y por lo tanto suponía una posible solución a los conflictos sociales que esto provocaba. Aunque

[199] Los procesos de estandarización del mobiliario de las viviendas de trabajadores en Alemania llegaron a su punto más álgido alrededor de 1920. Basándose en los prototipos de unidades domésticas del sistema *Dresdner Hausgerät,* diseñado por Riemerschmid y Karl Schmidt, se consiguió adaptar el mobiliario a los nuevos hábitos y a la nueva estética procurada por el movimiento moderno. En 1930 el arquitecto Bruno Paul diseñará para Hellerau el programa de muebles modulares *Die wachsende Wohnung* (El apartamento en crecimiento), el cual posibilitaba el amueblamiento progresivo de las estancias a lo largo de la vida de sus ocupantes. El desarrollo de la prefabricación en Hellerau llegó a tal extremo que en 1922, bajo los diseños de Riemerschmid , se construirá el primer *kit* de casa enteramente prefabricada mediante 4.000 elementos de madera para una exposición en Colonia.



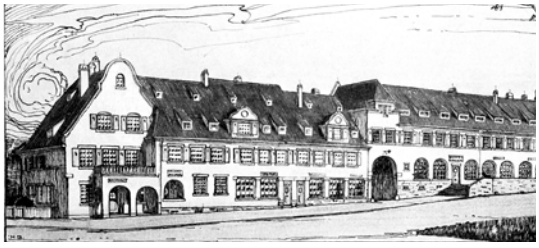




351. y 352. Hellerau. Configuracion jardines y huertos.

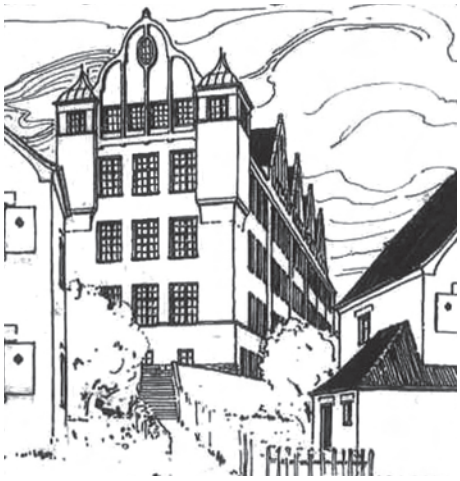


353. y 354. Hermann Muthesius. Viviendas en hilera. Hellerau.





355. y 356. Richard Riemerschmid. Mercado y central de correos de Hellerau.



357. Richard Riemerschmid. Proyecto para escuela en Hellerau (no construido)



358. Richard Riemerschmid. Espacio urbano comunal en Hellerau con mercado, escuela y hotel.

Schmidt otorgó los poderes de decisión y actuación a la cooperativa de trabajadores de Hellerau, el modelo urbano y de construcción se sometió a una comisión formada por algunos de los líderes de la industria y la arquitectura alemana implicados también en la fundación del *Deutscher Werkbund*: Muthesius, Fischer, Schumacher, Poelzig y Riemerschmid junto a Wolf Dohrny Friedrich Naumann.[200] La ciudad, fundada en una colina, se organizó en cuatro barrios sometidos a diferentes ordenanzas en función de la tipología asignada: vivienda unifamiliar, villas, viviendas sociales y talleres.[201] Los elementos centrales de la ciudad jardín se correspondían con los edificios comunitarios (*Volkshaus*): los talleres situados en el límite de la parcela, en la zona de mejor acceso rodado, el mercado vinculado a una pequeña plaza en el cruce de varias calles, y el *Festspielhaus* diseñado por Heinrich Tessenow,[202] representando la casa del pueblo situada en el punto más alto de la propuesta, siguiendo el ejemplo de Fischer. Junto al palacio de festivales, la vida cultural y cívica de Hellerau será dinamizada por la implantación en 1909 de la sede de la oficina federal del *Werkbund* y la cooperativa que ésta y la *Dürerbund* fundaran en 1915, transformando Hellerau en un animado centro de actividades artísticas, reflejando los ideales de muchos de los movimientos por la *reforma de la vida* nacidos a finales del siglo XIX.

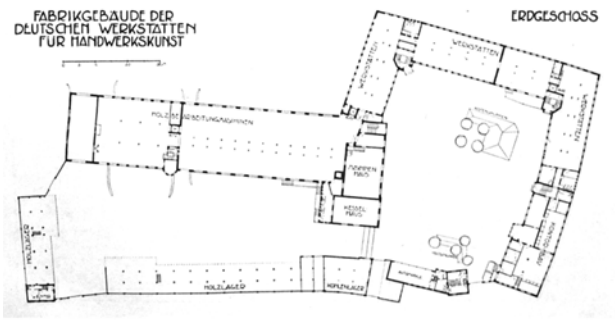
El diseño y planificación de la ciudad jardín de Hellerau corrieron a cargo de Richard Riemerschmid, aunque en el desarrollo de los numerosos proyectos intervinieron también arquitectos como Muthesius, Tessenow, Fischer, Kurt Frick o Grünen Zipfel. La propuesta se basa claramente en los desarrollos teóricos de Camillo Sitte y en los ejemplos de comunidades para trabajadores construidas por Fischer, por lo que el trazado es sensible a la topografía del lugar a partir de la cual surge una variedad de calles sinuosas y pequeñas plazas de apariencia pintoresca, cuya geometría y tamaño se ajustan a la forma y tipo de las viviendas propuestas. Antes de comenzar el proyecto, Riemerschmid realizó una encuesta entre los trabajadores para conocer cuáles eran sus necesidades, definiendo treinta tipos diferentes de viviendas de tres a nueve habitaciones y entre treinta y ciento veinte metros cuadrados. Consciente del riesgo de caer en la apariencia monótona que implicaba la estandarización de las viviendas, dispuso pequeñas variaciones en los tipos, como la diferenciación de las viviendas en esquina o en la vivienda central con paso inferior al interior del jardín. La uniformidad en el diseño de las viviendas en hilera estaba en total desacuerdo con el

---

200 Wolf Dohrn (1878-1914) periodista, patrocinador cultural y reformador de la educación y la estética alemana, fue una de las figuras que más abogó por la implantación de la ciudad jardín de Hellerau desde su puesto de secretario general de la *Deutsche Werkstätten* y del *Deutsche Werkbund* (1908-1910). Apasionado organizador y gran orador consiguió aunar los intereses económicos y artísticos en el proyecto de Hellerau vinculando de manera única los factores comerciales con los criterios éticos. Entusiasmado por los nuevos sistemas de educación musical que Emile Jaques-Dalcroze estaba desarrollando en Ginebra, vio en la creación de un centro de enseñanza musical-rítmica en Hellerau la solución para la conexión del arte y la educación como elementos adecuados para su ciudad jardín ideal.

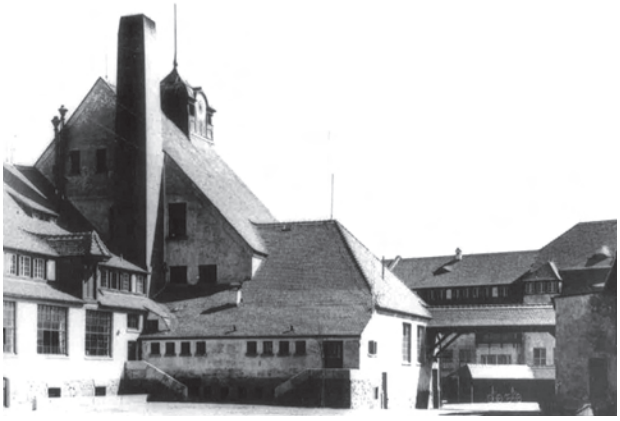
201 SAMBRICIO, Carlos: *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960.* Op. Cit., p.134

202 "*Los ideólogos de Hellerau pensaron en crear una casa de la comunidad en la que el arte llegara al pueblo y pusiera las bases para el desarrollo de una nueva forma de vida. Los fundadores esperaban una síntesis de la reforma en la vida, la sociedad y la cultura. En lugar de los ambiciosos edificios para la comunidad previstos por Schmidt, Riemerschmid y Muthesius, los patrocinadores decidieron que la comunidad podría estar más vinculada con la práctica del arte mediante la institución de enseñanza al aire libre (gimnasia rítmica), como la que Emile Jaques-Dalcroze estaba impartiendo en Ginebra en forma de danza moderna. Jaques-Dalcroze llegó a Hellerau y dirigió el instituto de danza hasta 1914. El edificio de estilo neoclásico que fue finalmente elegido para este instituto, diseñado por Heinrich Tessenow, disgustó en gran medida al resto de arquitectos de Hellerau y provocó la salida de Riemerschmid, Muthesius, y Fischer*". LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* Op. Cit., p.156



359. Richard Riemerschmid. Fábrica de los Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst en Hellerau.







360., 361. y 362. Richard Riemerschmid. Fábrica de los Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst. Vistas de los patios interiores.







363., 364. y 365. Richard Riemerschmid. Fábrica de los Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst. Vistas desde el exterior.

valor dado a las particularidades locales desde el *Heimatschutz,* por lo que el esfuerzo de los arquitectos de Hellerau se centró en alterar la planitud y continuidad del paisaje urbano, jugando con los cambios en el perfil de las cubiertas y los retranqueos en la línea de calle mediante la introducción de diferentes tipos de entradas a las casas y jardines en el frente de la fachada (*Vorgarten*).[203]

La búsqueda de la forma artística de la casa del trabajador por parte de los arquitectos del *Werkbund* y la *DGG* encontró en las ciudades jardín y, específicamente en la vivienda individual, el tipo perfecto que cumpliendo todos los requerimientos funcionales e higiénicos podía ser adaptada con pequeñas modificaciones de estilo a los diferentes requerimientos del lugar en que se emplazara el conjunto.[204] Ya en 1906, Karl Schmidt, en uno de los borradores de la planificación de Hellerau, aludía al tipo de viviendas para trabajadores viables en la ciudad jardín como *futuras vivienda-máquina* (*Zukunft Maschinen-Hauser*), y Friedrich Naumann en una conferencia celebrada en Dresde propuso como meta factible la producción industrial, no sólo de muebles, sino también de las propias casas.[205] Aunque Riemerschmid no aludiera directamente a la tipificación y estandarización de las viviendas en Hellerau, lo cierto es que adoptó esquemas y medidas de los equipamientos normalizados ya desarrollados en sus propuestas de mobiliario con la idea de satisfacer las necesidades básicas, el *Existenzminimum*, que los trabajadores habían enunciado en el sondeo previo.[206] De ahí que, aunque proyectó más de 24 tipos de viviendas en hilera, las diferencias entre ellas se limitan en muchos casos a la ampliación del número de dormitorios, permaneciendo el resto de elementos inalterables, siempre modulados en función del mobiliario mínimo adecuado para cada cuarto. El modelo estándar consiste en una vivienda de dos alturas con la cocina en planta baja con salida a un patio posterior y la sala de estar con una gran ventana a la calle. La escalera, dependiendo del espacio disponible, asciende desde un estrecho vestíbulo en la entrada o desde uno de los cuartos de planta baja al piso superior, donde se distribuyen dos o tres habitaciones. La

---

[203] "*El jardín frontal o Vorgarten representó un asunto polémico dentro de la DGG. Arquitectos y arquitectos paisajistas, entre ellos Migge y Tessenow, encontraron poco recomendable el jardín delantero, que se planteó sobre todo para proteger la casa del polvo y el ruido de la calle. Migge reconoció la necesidad de separar la casa desde la calle, pero se oponía a la siembra gradual ya que algunos residentes descuidaban el jardín y otras lo sobreplantaban. Sugirió simples tiras de césped (...) o una composición unificada de grupos de flores*". HARRIS, Teresa: *The German Garden City Movement: Architecture, Politics and Urban Transformation, 1902-1931.* Op. Cit.,p.278

[204] "*Los líderes de la DGG expresaron sus visiones para Hellerau en el primer suplemento dedicado a la ciudad jardín del periódico Hobe Warte. En él, la nueva ciudad jardín de Hellerau llegaba a ser un vehículo para las inquietudes de los autores en temas como arte, artesanía, arquitectura y reforma social y económica. Hans Kampffmeyer abría con un tema con el que los lectores de Muthesius se sentirían familiarizados: la casa individual. Kampffmeyer escribió que esta era el modelo dominante en Inglaterra, la nación con mayor nivel de industrialización. Sin embargo la especulación inhibió la propagación a círculos más amplios de las condiciones prevalentes en las escasas colonias de villas existentes en Alemania, por lo que se hizo necesaria la fundación de las ciudades jardín*". MACIUIKA, John V.: *Before the Bauhaus:architecture, politics and the German State, 1890-1919.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p.231

[205] DE MICHELIS, Marco; TESSENOW, Heinrich: *Heinrich Tessenow:1876-1950.* Milano: Electa, 1991. p.49

[206] "*La encuesta planteaba a los trabajadores una serie de preguntas diseñadas para reunir información acerca de sus hábitos de vida y el entorno arquitectónico deseados, como: ¿estarían dispuestos a trasladarse a Hellerau?, ¿Cuánto alquiler pagaban, y cuánto más estarían dispuestos a pagar por una mejor vivienda?, ¿Cuál era el tamaño de su vivienda y la disposición de las habitaciones de su vivienda actual y cual sería su ideal como vivienda?, ¿ Prefieren una Wohnküche, la cocina con zona común en muchos hogares alemanes de la clase trabajadora, o una sala dedicada exclusivamente a la preparación de las comidas? La comisión rectora de Hellerau compiló las respuestas que fueron incluidas en los diseños sobre todo en aquellos aspectos relacionados con el tamaño y la renta de las viviendas*". HARRIS, Teresa: *The German Garden City Movement: Architecture, Politics and Urban Transformation, 1902-1931.* Op. Cit.,p.286

diferencia más reseñable a nivel tipológico radica en la configuración de la cocina, bien como lugar de estancia de la familia (*wohnkücheh*), o bien planteada como un espacio de servicio exclusivamente diseñado para cocinar (*kochkücheh*). En el primer caso la cocina y el cuarto de estar se funden en una única pieza, retomando la tradicional costumbre germana de la cocina como pieza principal de la vivienda y reflejando así el papel central del ama de casa como corazón de la familia.[207] La mayor parte de las viviendas en hilera proyectadas en Hellerau tenían un patio de pequeño tamaño (*Hof*) en la parte posterior y, vinculado a éste, un huerto organizado en grupos de dos creando disposiciones simétricas de caminos y cultivos. Leberecht Migge (1881-1935), uno de los principales arquitectos paisajistas de la época, vio en el diseño de los jardines pareados de Hellerau, con un tamaño adecuado para el trabajo de una familia (en torno a 200 m^2), un modelo de convivencia, argumentando que los caminos compartidos creaban más interacción entre sus habitantes.

La estandarización de ciertos elementos constructivos como puertas, ventanas y persianas exteriores, obligará a los arquitectos de Hellerau a trabajar con el color, la disposición y la agrupación de los mismos para crear diferentes ritmos de fachada. Los materiales y métodos de construcción tendieron también a la simplificación y la economía, evitando la innovación formal o estructural. Salvo unos cuantos edificios construidos con madera, la gran mayoría de edificios en Hellerau fueron construidos con ladrillo y terminados con estuco o enlucido (*Putzbau*). "*Los arquitectos eligieron estuco, en parte porque les permitió destacar las superficies y volúmenes de sus edificios planos simples y en parte porque era un material de larga tradición que se utilizó en una variedad de tipos de edificios residenciales, de la granja a la villa*".[208] Pero será la forma de la cubierta el criterio que mejor logre particularizar el alzado de cada vivienda frente a la homogeneidad del conjunto. En Hellerau, las pronunciadas cubiertas revelan el alineamiento estilístico de la mayoría de las propuestas con el modelo vernáculo y rural, siendo el elemento que visualmente más se significa frente a lo simple y abstracto de los volúmenes envolventes. Estos son formalizados mediante una gran variedad de situaciones, desde las cubiertas continuas de los diseños de Riemerschmid, con dos aleros, el superior marcando la horizontalidad de las ventanas de las habitaciones y el inferior cubriendo la entrada, hasta los hastiales triangulares en fachada de Muthesius, con los que consigue introducir un ritmo geométrico de llenos y vacíos en el alzado a la calle. Para enfatizar el carácter rural del asentamiento, en muchos casos la cubierta contiene el segundo piso del edificio, aproximando su imagen a la de los grandes tejados de los graneros tradicionales.

Riemerschmid buscó intencionadamente este mismo efecto en el diseño de los edificios comunitarios,[209] sobre todo en la fábrica, cuyas intrincadas cubiertas enfatizan la disposición orgánica y pintoresca de todo el conjunto. Los edificios se organizan

[207] *Ibid.* p.235
[208] *Ibid.* p.242
[209] La ciudad jardín de Hellerau dispuso de una serie de edificios comunales dispersos por todo el recinto. Además de la fábrica y el *Festspielhaus,* Riemerschmid construyó el edificio del mercado con las mismas persianas, ventanas abuhardilladas en el piso superior y cubierta a cuatro aguas que adornan las casas en hilera. El elemento diferenciador serán las arcadas del nivel inferior, que le aportan cierto carácter comunal. El edificio se encuentra en el corazón del barrio de los trabajadores conformando uno de los laterales de la plaza, alrededor de la cual Riemerschmid planeó otros edificios comunitarios, incluyendo una escuela, edificios administrativos, y un lavadero.

alrededor de dos patios conectados entre sí, con acceso desde el exterior a través de sendos arcos evocando las entradas a las tradicionales granjas alemanas. Alrededor del patio más alargado se disponen los almacenes, los secaderos y las salas de máquinas para el procesamiento de la madera, mientras que al otro patio se vuelcan los talleres y los edificios de administración. Las fachadas del complejo se asemejan en su tratamiento básico a las de las viviendas mediante la disposición de ventanas de índole doméstica y el consabido acabado estucado, aunque la introducción de elementos como la torre del reloj o las esbeltas chimeneas aportan cierto carácter monumental al conjunto. Al igual que en la accidentada formalización en planta de las viviendas en hilera, la geometría de la factoría evita la ortogonalidad, favoreciendo los encuentros asimétricos entre las diferentes piezas. En los quiebros y pliegues resultantes se colocan los volúmenes de las entradas y escaleras, los cuales consiguen interrumpir la monótona seriación que el ritmo constante de ventanas introduce en las fachadas.

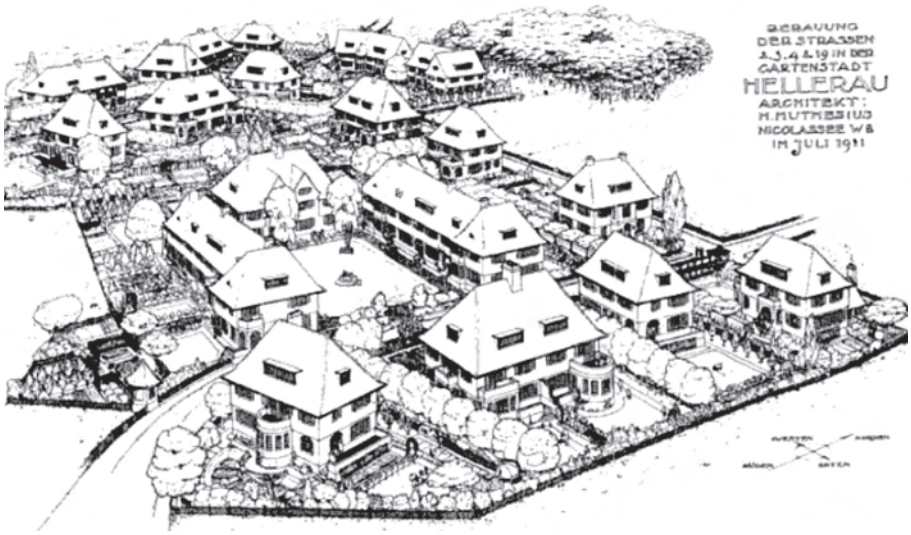
Al contrario que muchas de las nuevas factorías que se están construyendo en aquellos años (*AEG* de P. Behrens o la *Faguswerk* de W. Gropius y Adolf Meyer), las cuales siguen modelos monumentales clásicos o modernos, Riemerschmid se empeña en ofrecer una visión humanizada y romántica del fenómeno industrial, proyectando la imagen nostálgica del *Heimat* alemán sobre todos los aspectos de la comunidad de trabajadores.[210] Como indica John Maciuika, "*el diseño de villa de Riemerschmid, una declaración anti-urbana, compartía los sueños de una comunidad orgánica para resistir la fracturada vida de la sociedad urbana e industrial alemana. Como en una escena aparentemente congelada en un pasado idealizado, las casas de Hellerau se amoldaban confortablemente a la segregación y a la visión jerárquica, tanto social como económica, de las nuevas clases dirigentes. La imagen artística de la comunidad fue la antítesis de la desarraigada existencia proletaria en ciudades como Berlín (…) Algunos críticos afirmaron que Hellerau había elevado las condiciones de la clase trabajadora hasta el punto de crear una "aristocracia de trabajadores". A pesar de todo, Hellerau mejoró las condiciones de vida, dejando intactas las diferencias en lo social y lo económico".*[211]

Muestra de estas diferencias fue el desarrollo de un barrio de 24 villas, en la parte más alta de la colina, donde se alojaron los directores y técnicos de los talleres, así como artistas y residentes privilegiados como el director de la escuela de danza Jaques Dalcroze. Las estrictas reglas normativas y de estandarización que rigieron las viviendas de los trabajadores fueron obviadas en el diseño de esta tipología, aunque se mantuvo

---

[210] En el ensayo publicado por Adolf Behne bajo el título *Moderne Industriebauten Romantiker, Pathetiker and Zweckkünstler* (Románticos, Emocionales y Racionalistas en la moderna construcción industrial, 1913) para la revista *Preußische Jahrbücher*, distingue tres tipos de arquitectos vinculados al diseño de arquitectura industrial, "*igualmente modernos, pero diferenciados en la concepción de la esencia, el alma y el valor de la industria moderna. El primer tipo corresponde al Romántico, ejemplificado por Riemerschmid en la factoría de Hellerau. Behne puede haber tomado esta categoría de las discusiones en el Werkbund cuando Gropius describió la factoría de Riemerschmid como un romanticismo-campesino sin objetividad. Behne criticaba a los románticos por dar un aspecto demasiado tranquilo y amable al poder y la crudeza de la industria moderna. Los románticos trataron de hacer fábricas acogedoras, con el carácter de un pueblo, o integrados artificialmente, como cuadro, en el contexto existente (…) Riemerschmid en particular representaba el enfoque conservador de las viejas generaciones Bávaras que rechazaban reconocer la vida de la metrópoli y de la industria del Norte (…) Behne irónicamente tachó a Riemerschmid como 'Impresionista'*". GUTSCHOW, Kai: *The Culture of Criticism: Adolf Behne and the Development of Modern Architecture in Germany, 1910-1914.* Pittsburgh: College of Fine Arts at Research Showcase, 2005. p.341-344

[211] MACIUIKA, John V.: *Before the Bauhaus:architecture, politics and the German State, 1890-1919.* Op. Cit., p.236



366. Hermann Muthesius. Proyecto de colonia de villas en Hellerau. (1911)



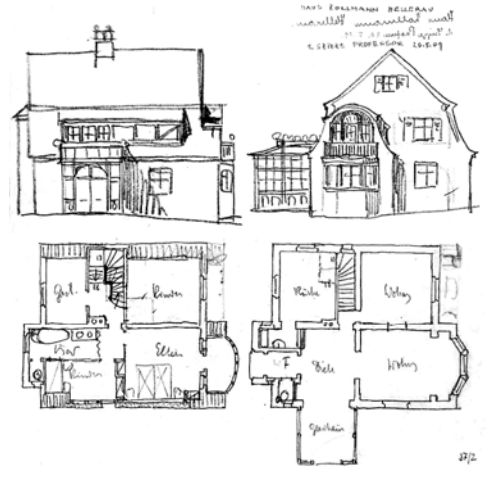




367., 368. y 369. Richard Riemerschmid. Villa Dalcroze. Hellerau. (1909-1910)







370., 371. y 372. Theodor Fischer. Villa Zollmann. Hellerau. (1909-1910)

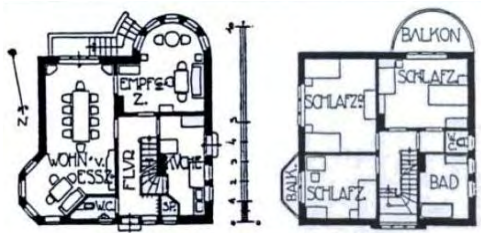
la simplicidad de materiales y acabados de las viviendas en hilera. Muthesius desarrolló en 1911 una propuesta conjunta para todo el barrio, que no será construida, formada por villas individuales con una planta rectangular de tamaño similar en todas ellas, que compartían además la forma pronunciada de la cubierta a cuatro aguas con grandes voladizos y el mismo modelo de ventanas, miradores y buhardillas rectangulares. Esta formalización respondía de manera evidente al deseo del arquitecto de generar nuevos modelos, tal y como avanzará tiempo después en su defensa del tipo en los productos manufacturados y en la producción arquitectónica. En lugar de esta idea unificadora y compacta, se construyeron una combinación de diferentes villas diseñadas por Riemerschmid, Fischer, el propio Muthesius y el joven Heinrich Tessenow, quien aportará al conjunto una serie de novedosos diseños de villas y de viviendas en hilera. En ellos, la tradición entendida desde la modestia y el rigor consigue no sólo conciliar con el carácter vernáculo de la ciudad jardín planteada por Riemerschmid, sino que anticipa muchos de los enunciados del Movimiento Moderno en cuanto a la búsqueda de lo sencillo, lo práctico y lo racional en el diseño de la vivienda.

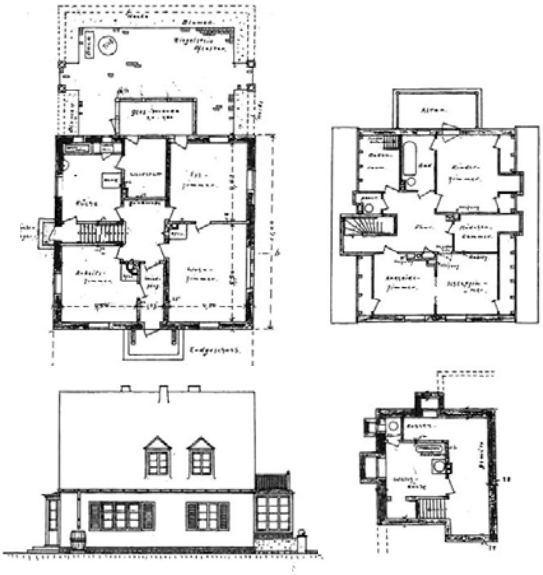
Comparemos cuatro de las villas más conocidas construidas en Hellerau entre 1909 y 1910: la villa *Zollmann* de Fischer construida para el director de la escuela de Hellerau, la casa para el coreógrafo Émile Jaques Dalcroze, diseñada por Riemerschmid, la villa *Gorter* de Muthesius y por último la casa *Lehman* de Tessenow. Sin lugar a dudas, corresponden a cuatro maneras de abordar la continuidad de la arquitectura tradicional alemana en el nuevo siglo sobre una base moderna, fundamentada en la búsqueda de nuevos modelos simplificados de vivienda en los que, a partir de las experiencias con la vivienda mínima estandarizada, se consigue incorporar a la tipología de villa una serie de elementos que en el siglo anterior le habían sido ajenos, como la sencillez volumétrica, la planitud de las fachadas o la desaparición de cualquier forma de ornamento .

Theodor Fischer utilizará en la villa Zollmann su amplio repertorio de soluciones constructivas locales, como la doble cubierta amansardada, (referencia procedente de las cubiertas de las grandes granjas sajonas), para dotar de cierta expresividad la silueta del simplificado volumen prismático de la vivienda. Al igual que en algunos de sus proyectos más esencializados (el ya analizado centro comunal en Pfullingen y su casa de campo en Schlederloh), la cubierta asumió el contacto con el *Heimat* del lugar frente a la sobriedad de unos muros estucados en blanco en los que huecos de diferente tamaño se colocaban en la fachada de manera casual sin seguir ritmos calculados ni esquemas de simetría.

Por el contrario, las villas diseñadas por Riemerschmid en Hellerau abandonaron el lenguaje rural que con tanto énfasis había desarrollado en los talleres y en las viviendas para trabajadores, recuperando un depurado estilo *Biedermeier* para la composición de las fachadas tanto en la villa *Dalcroze* como en la casa *Mendelsshon*. En la primera la disposición tripartita de los huecos, elevando el módulo central por encima de la línea de cornisa y rematándolo con un frontón de lados curvos apuntados, ocultando en parte la cubierta amansardada que acentuaba el cambio de pendiente mediante una imposta horizontal rematada en cobre, eran elementos comunes en la arquitectura prusiana del periodo comprendido entre 1780 y 1830



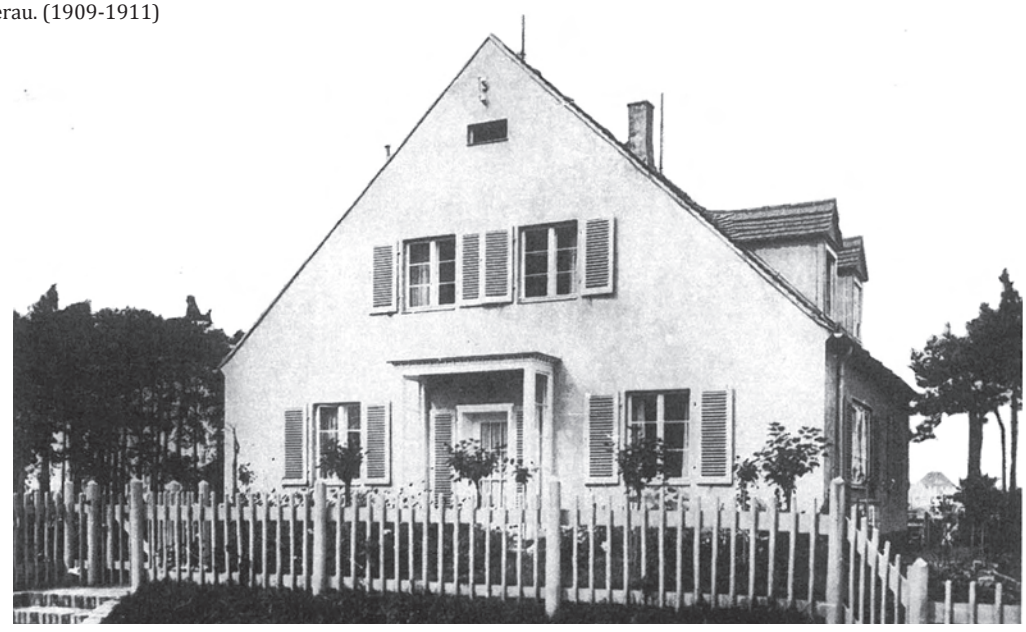








373., 374. y 375. Richard Riemerschmid. Villa Gorter. Hellerau. (1909-1911)



376. y 377. Heinrich Tessenow. Villa Lehman. Auf dem Sand. Hellerau (1911)

cuyas mejores obras fueron reivindicadas por Paul Mebes en su influyente libro *Um 1800* .[212]

Esta misma predisposición hacia los modelos burgueses de principios del siglo XIX la encontramos también en la villa que Muthesius diseñó para la profesora de gimnasia rítmica en el *Festspielhaus,* Nina Gorter, en la que de nuevo la colocación de un mirador en el centro de la fachada principal fuerza un equilibrio compositivo basado en la simetría que resulta a todas luces ajeno a la distribución libre de las piezas en la planta según los criterios tomados de las casas de campo inglesas.

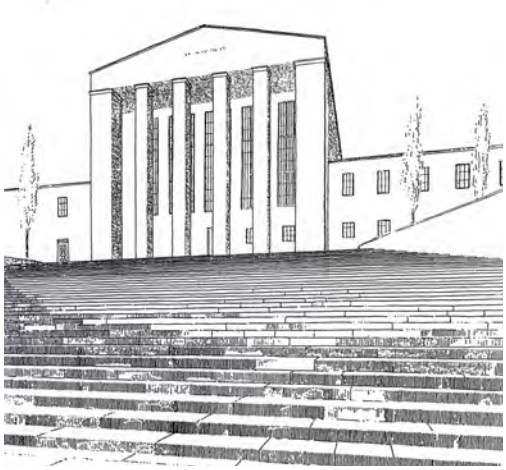
La adecuación formal de las villas a modelos más cultos, como en los ejemplos anteriores, es obviado en la casa Lehman que Tessenow proyecta en Hellerau utilizando una novedosa codificación simple y austera de las viviendas vernáculas. Su ruptura con los lenguajes regionalistas utilizados por Fischer y Riemerschmid y con el eclecticismo neoclásico que encontramos en las obras de Muthesius a partir de 1910, responde a una voluntad de abstracción formal en busca de una *Ur-form* (proto-forma) que sea la combinación "*del edificio vernáculo y de la manipulación estereotómica de la forma pura*".[213] Tanto las villas de Tessenow como sus casas en hilera se basarán en la abstracción de la casa rural para crear un arquetipo determinado por un primitivo volumen rectangular cubierto con un pronunciado tejado a dos aguas. En la casa *Lehman*, Tessenow exagera la pendiente de la cubierta, de tal manera que su perfil triangular llega incluso a dominar la composición frontal del edificio. La desaparición del alero hasta prácticamente formalizar una ángulo continuo con los muros planos revestidos de estuco blanco, junto con la colocación de las contraventanas también pintadas de blanco, enrasadas con el paramento exterior, acentúa más si cabe la consecución de unas volumetrías nítidas y a la vez tensas y vibrantes. La fachada principal a la calle muestra el hastial triangular en el que las ventanas se ordenan de forma simétrica alrededor de la puerta principal, enmarcada bajo una pequeña pérgola. Estos pequeños elementos tradicionales, como las celosías, porches, contraventanas y cenadores, consiguen introducir contrastes y sombras sobre la tersa superficie de los muros, aportando a la vez una lectura doméstica y cotidiana al conjunto: "*Básicamente, la unión de dos figuras da lugar a una nueva imagen simétrica (...) el eje de la cual se mantiene invisible; pero, el hecho de que en un edificio de este tipo los detalles surjan con tanta fuerza, concede al conjunto una potencia extraordinaria que, sin embargo, se mantiene muy contenida, sin por esto ser irrelevante*".[214]

---

[212] "*Mebes, se reclama deudor de la obra de algunos arquitectos pertenecientes a las últimas décadas del siglo XVIII, de arquitectos a menudo poco valorados como David Gilly y Friedrich Weinbrenner, cuyas realizaciones están presididas por cualidades como la modestia, la objetividad, la belleza (...). Esta arquitectura burguesa no revestida aún de los oropeles y máscaras de una decoración aplicada un tanto arbitraria , no contaminada todavía por las falsas apariencias de un estilo como el 'Biedermeier', le parecía un punto de partida apropiado para proceder a una necesaria reducción de elementos, a una mayor depuración formal de la arquitectura. En su libro 'Um 1800' (en torno a 1800) aparecido en 1908, recoge una colección de imágenes de edificios de esa época y aboga por una continuidad que, en lo arquitectónico, debía establecer un claro nexo de unión con las obras de ese período. En ese sentido parte de premisas en las que la condición artesanal se considera insoslayable, punto de partida indispensable para establecer una adecuada relación entre arquitectura y público*". GARCÍA ROIG, José M.: *Tres arquitectos del Periodo Guillermino: Hermann Muthesius, Paul Schulze-Naumburg, Paul Mebes.* Op. Cit., p.189

[213] FRAMPTON, Kenneth: "La tradición clásica y la vanguardia europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia". En: PAAVILAINEN, Simo (ed.). *Clasicismo nórdico: 1910-1930.* Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1983. pp. 161-168. p.167

[214] TESSENOW, Heinrich: *Hausbau und dergleichen.* Berlín: Bruno Cassirer, 1916.



378. Heinrich Tessenow. Primera propuesta Festspielhaus. Hellerau. (1910)

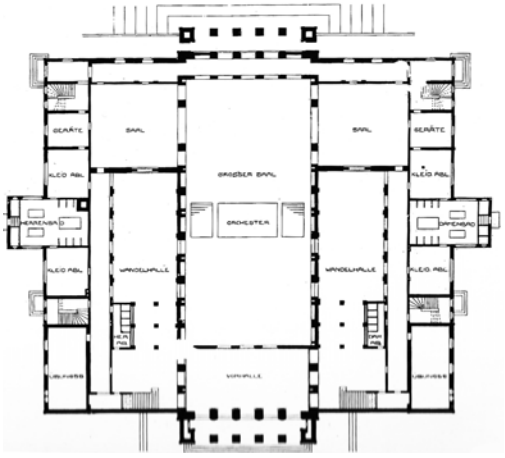


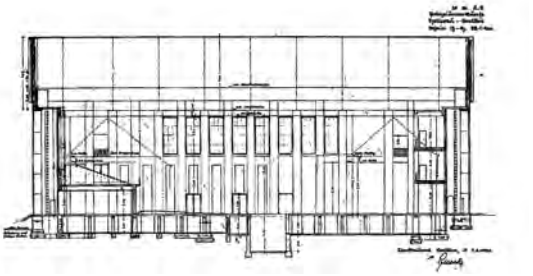


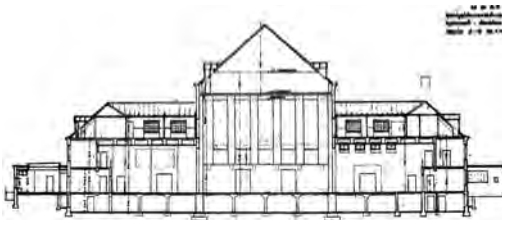
381. Heinrich Tessenow. Propuesta definitiva Festspielhaus. Hellerau. (1911)



379. 380. Heinrich Tessenow. Segunda propuesta Festspielhaus. Hellerau. (1910)









382., 383., 384. y 385. Heinrich Tessenow. Propuesta definitiva Festspielhaus. Hellerau. (1911)

Tessenow radicalizó estos planteamientos en el proyecto para el *Festspielhaus* de Hellerau, encargado directamente por Wolf Dohrn[215] y desarrollado bajo las premisas artísticas de Dalcroze. Ambos pretendían crear un centro educativo que atrajera la atención de un público más amplio que el residente en la ciudad jardín, por lo que su escala e imagen tendieron hacia una monumentalidad ajena a la concepción rural que Riemerschmid había pensado para Hellerau. Las discrepancias frente a la primera propuesta que Tessenow presentó en 1910 estuvieron motivadas, según las cartas que Riemerschmid presenta al consejo rector de Hellerau,[216] por el tamaño y la rigidez del esquema simétrico con el que se concibió el edificio, en el que las diferentes salas de ensayo se disponían a ambos lados de una gran nave central dedicada a las actuaciones, rematada en sus extremos por dos monumentales atrios.[217] Pero la condición clásica del pórtico del *Festspielhaus* no responde exactamente a una adecuación estilística de Tessenow a los modelos neoclásicos; supone también la esencialización formal del modelo vernáculo, en el que la combinación de "*las largas pilastras que siguen un orden estilizado junto al frontón agudo, resultante de una cubierta de fuerte pendiente de origen rural, define una síntesis integradora, superadora de las barreras estilísticas tendentes a separar ambos tipos de arquitectura".*[218]

Este planteamiento se hace evidente al analizar la segunda propuesta (1910) que Tessenow presenta después del cambio de emplazamiento para el edificio, pensado en principio en el centro de Hellerau, por un lugar más periférico donde estaba planeado construir un grupo de viviendas sociales. En este segundo proyecto Tessenow renuncia al pórtico de ingreso, formalizando una fachada plana ritmada por largos huecos verticales con las carpinterías enrasadas al exterior desde las que se ilumina el vestíbulo, estando coronada por el hastial triangular de la cubierta, el cual se independiza del resto de la fachada mediante una delgada línea de imposta en

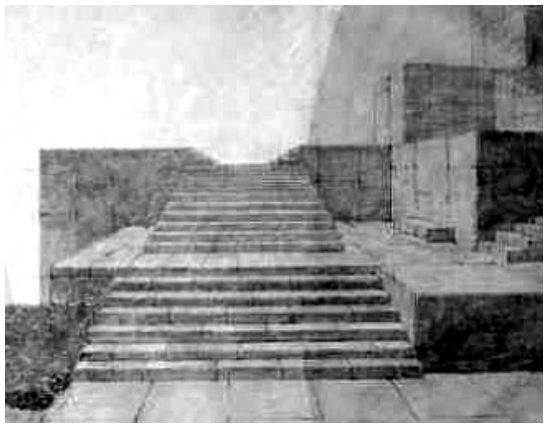
---

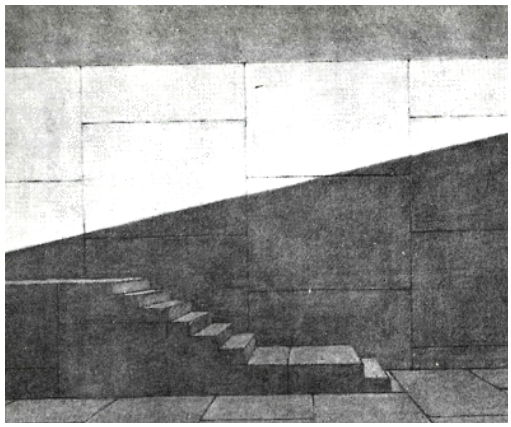
215 " *Dohrn le pide a Tessenow que desarrolle un proyecto para la construcción de una escuela con ocho salas de ejercicios, una sala de conferencias, una zona de vivienda con 30 habitaciones y ocho pequeñas casas con un total de 80 habitaciones. El primer proyecto (1910) es el punto de partida del denominado 'Wohlfahrtsland' (País del bienestar) (...) El dibujo de Tessenow de 1910 es el único documento que se conserva de este proyecto y se asemeja bastante a la propuesta descrita por Fischer para una casa del pueblo*". WANGERIN, Gerda,: *Heinrich Tessenow: ein Baumeister 1876 - 1950:* Essen: Richard Bacht, 1976. p.27

216 Las dudas que generó tanto la nueva metodología musical de Dalcroze como el proyecto arquitectónico de Tessenow provocaron un agrio debate entre los miembros fundadores de Hellerau, en especial entre Wolf Dohrn y Karl Schmidt. Este último había planteado la construcción de un edificio provisional de madera hasta la consolidación del Instituto de Dalcroze ya que la enorme inversión que se destinaría al *Festspielhaus* iría en detrimento del desarrollo de otras piezas comunales de la ciudad. Riemerschmid por su parte no compartía el entusiasmo de Tessenow por las novedosas aportaciones de Dalcroze al diseño de los teatros tradicionales y reclamó su derecho a desarrollar un proyecto alternativo del Instituto que sería sometido a la valoración de un jurado de especialistas junto al de Tessenow. Después de que Dohrn zanjara el asunto en favor del proyecto de Tessenow en agosto de 1910, Riemerschmid respondió con una carta en la que indicaba que el proyecto de Tessenow no era adecuado para Hellerau debido a su carácter monumental, totalmente discrepante con el paisaje de la ciudad jardín que él había diseñado y mantenía sus dudas sobre la coherencia del programa propuesto por Dalcroze. Ante esa situación Riemerschmid, Muthesius, Fischer y Schmidt renunciaron a sus cargos en el Consejo directivo de la Ciudad Jardín de Hellerau en la primavera de 1913. DE MICHELIS, Marco; *Heinrich Tessenow:1876-1950*. Op. Cit., p.25 - 32

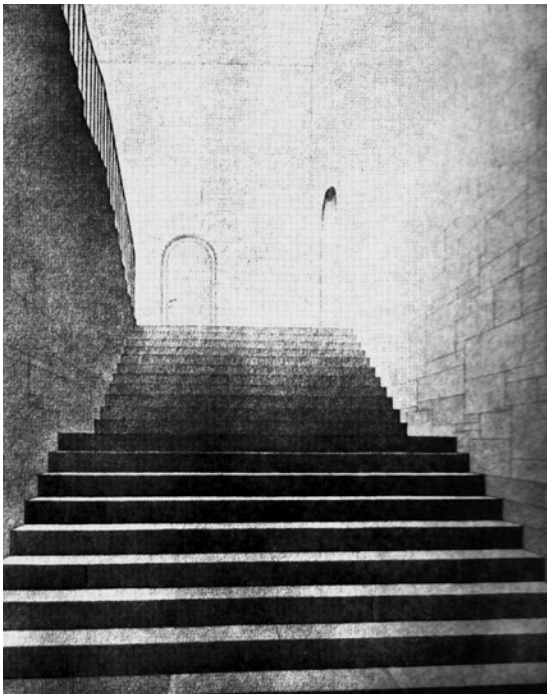
217 HARRIS, Teresa: *The German Garden City Movement: Architecture, Politics and Urban Transformation, 1902-1931.* Op. Cit., p.285

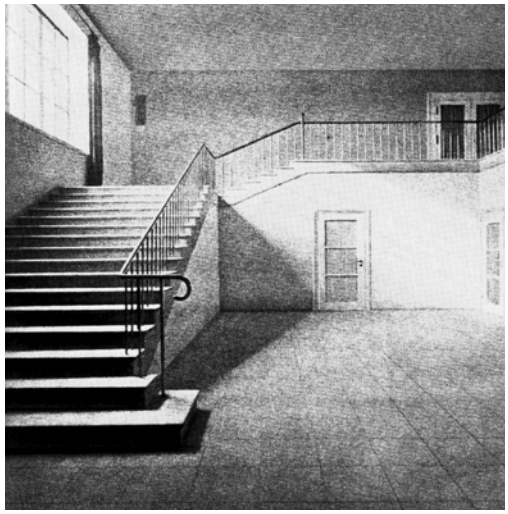
218 LINAZASORO, José I.: *El proyecto clásico en arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili, 1981. Op. Cit.,p.114





386. y 387. Adolphe Appia. Escenografías. Espaces rythmiques. (1909-1910)

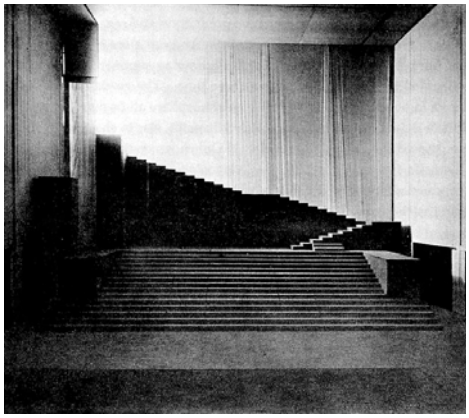




388. y 390. Heinrich Tessenow. Escaleras del Festspielhaus.



392. Ensayo de Eurythmics en el Festspielhaus. Hellerau. (1912)



391. Adolphe Appia. Escenografía de Orpheo et Euridice para Jaques-Dalcroze. Festspielhaus. Hellerau 1913

continuidad con las cornisas laterales. El clasicismo evidenciado en la formalización del frontón de la primera versión, en que la sutil elevación de la cornisa respecto a la línea de apoyo de los pilares recrea el entablamento de un templo griego, se transforma en esta segunda solución en la simplificación del modelo primitivo de las grandes naves utilizadas como granjas y graneros. De manera un tanto irónica, el gran atrio de entrada es sustituido por una puerta demasiado modesta, que situada en el eje de la composición y enfatizada por una pequeña pérgola que apoya sobre dos delgadas columnas dóricas, aporta al acceso una escala similar a la de las viviendas de la *Am Schankenberg Siedlung* que Tessenow estaba construyendo al mismo tiempo en Hellerau. Frente a la compacidad que exhiben los bloques anexos a la gran nave que se observa en la primera versión y posteriormente en la definitiva, en esta propuesta intermedia los transeptos no se cierran en torno a los patios, dejando a la vista sus testeros por encima de la fila de viviendas en hilera con las que Tessenow acota la plaza de acceso y delimita lateralmente el complejo. Esta disposición volumétrica aporta una complejidad visual mucho más dinámica, formalizando una composición en la que la protoforma vernácula de perfil triangular y base prismática, utilizada en la casa Lehman, es reproducida a diferentes escalas en el conjunto, generando imágenes similares a las de una estructura monástica o una hacienda agrícola.[219]

El viaje que Tessenow realizó a Dresde junto a Dalcroze durante el mes de junio de 1910, gracias al cual pudo conocer de primera mano los diseños que el escenógrafo Adolphe Appia estaba desarrollando para la serie *Espaces rythmiques*[220], supuso para el arquitecto la consolidación de muchos de sus planteamientos, sobre todo aquellos basados en la reducción y depuración de las formas ancestrales. Tanto Dalcroze como Appia "*buscaban recrear un teatro arcaico y universal basado en el movimiento ritualista del cuerpo dentro del espacio arquitectónico. (...) Con el Instituto Dalcroze, Tessenow fue capaz de demostrar una ontología de la construcción, predicada en igual grado con los constituyentes arquitectónicos del pasado y con las capacidades artesanales presentes. Este enfoque ontológico estaba orientado hacia lo cotidiano, semejante a la forma en que la técnica de danza de Jaques Delcroze se basaba en la capacidad natural del cuerpo humano*".[221] El proyecto desarrollado finalmente por Tessenow en 1911 adoptará de manera sustancial el concepto de desnudez, característico de los trabajos escenográficos de Appia, en los que la materialidad homogénea de los decorados tridimensionales es matizada únicamente por los efectos provocados por los juegos de luces y sombras. Esto se hace evidente en la tenue expresividad material y cromática de la piedra dorada de las fachadas del *Festspielhaus*, donde apenas se distinguen las juntas, aportando una perfecta definición geométrica a las siluetas, las aristas y los huecos,

---

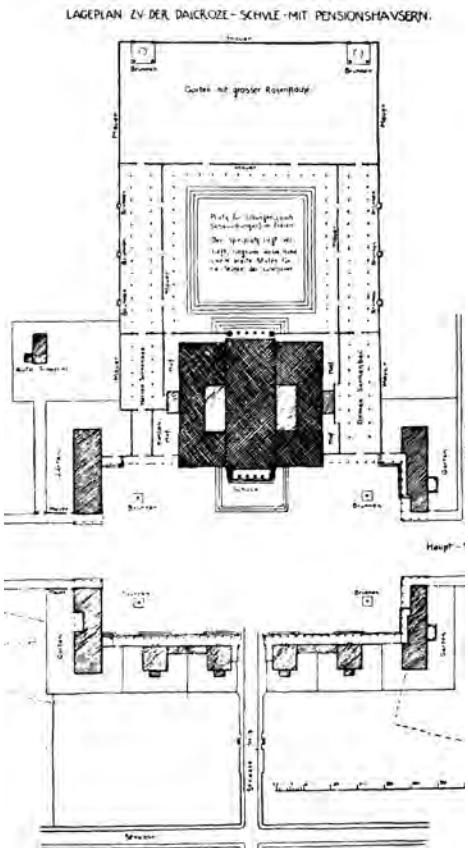
[219] DE MICHELIS, Marco; TESSENOW, Heinrich: *Heinrich Tessenow:1876-1950.* Op. Cit., p.29

[220] "*La asociación entre Appia y Dalcroze alimentó cuestiones cada vez más complejas: la relación entre el movimiento y el espacio; la unidad de los movimientos del cuerpo y la música y de las 'vibraciones' luminosas en el teatro; la creación de escenarios diseñados específicamente para las fluctuaciones en el ritmo, a la que Appia se dedicó con pasión entre 1909 y 1910, produciendo los extraordinarios diseños de los 'Espaces rythmiques', y la idea de una nueva solidaridad estética entre el espectador y el artista que sustituye la percepción pasiva por la participación activa y conjunta con el espectador (...) No hay duda de que un nexo sutil pero fuerte ligó el trabajo del joven Tessenow a los 'Espaces rythmiques' diseñados por Adolphe Appia para Dalcroze". Ibid p.20*

[221] FRAMPTON, Kenneth: "La tradición clásica y la vanguardia europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia". Op. Cit.,p.167



393. Heinrich Tessenow. Vista del Festspielhaus y las viviendas de profesores y alumnos.



394. Heinrich Tessenow. Diseño del conjunto de viviendas en torno al Festspielhaus.







395., 396. y 397. Secuencia aproximativa al Festspielhaus. Hellerau.



398. Heinrich Tessenow. Vista frontal del Festspielhaus.

claramente contrastados frente a la nitidez de las sombras.[222] También los interiores se vacían de elementos superfluos, dejando a los pocos materiales con los que estos se desarrollan la capacidad de expresar por sí mismos la riqueza de matices que imprime la luz sobre sus superficies.

El grado de monumentalidad que alcanzó esta obra no se debió necesariamente a su escala, que en cierta manera resultaba bastante doméstica en comparación con la cercana factoría del *Deutscher Wekstätten,* diseñada por Riemerschmid. Tessenow, consciente de la centralidad que irradiaba su edificio, buscó establecer una secuencia aproximativa, diseñando una plaza de acceso alrededor de la cual se situaron las viviendas para los alumnos del Instituto Dalcroze, para así tratar de acomodar la imagen pura y silenciosa del *Festspielhaus* al entorno construido. Pero como certeramente apuntó el joven Charles-Edouard Jeanneret, que visitó repetidamente la villa de Hellerau entre 1910 y 1913,[223] "*la arquitectura de Tessenow no convenía a la riemerschmidiana Hellerau; su carácter monumental tenía un conflicto irreconciliable en el paisaje de la ciudad jardín*"[224].

La gran controversia que generó la construcción del *Festspielhaus* entre los arquitectos de Hellerau (Riemerschmid, Muthesius y Fischer), los cuales estaban considerados como los máximos representantes de la arquitectura avanzada de la época, reflejaba el cambio de paradigma que supuso para la vanguardia arquitectónica la introducción por parte de algunos jóvenes arquitectos de determinados procesos de abstracción y simplificación de la arquitectura tradicional alemana en los años anteriores a la guerra.[225] Como apunta Barbara Miller Lane en su libro *Architecture and*

---

[222] " *El Festspielhaus encarna la característica arquitectónica más emblemática de arquitectura avanzada en el nuevo siglo: la planitud (…) En los edificios de Tessenow, los prolongados muros planos enfatizan el bloque, la forma cúbica. Las aberturas en esa superficie, ventanas o puertas , son siempre discretas y relativamente pequeñas en proporción con el área total. De hecho, Tessenow dedica toda una sección de su libro Hausbau und dergleichen al estudio de los medios apropiados de hacer aberturas en las paredes. La apertura está siempre subordinada al plano de la pared sí mismo, y la naturaleza tridimensional del volumen cúbico del edificio se destaca por la continuidad de la superficie alrededor de las esquinas*". ADLER, Gerald: "Towards an Architecture of De-Materialisation: Heinrich Tessenow's Festspielhaus, Hellerau", *Architectural Research Quaterly.*, 2004, Kent, Insitute of Art and Design p.16

[223] La primera visita de Charles-Edouard Jeanneret a su hermano, el músico Albert Jeanneret, que se había trasladado a la Escuela de música de Emile Jacques Dalcroze en Dresde y posteriormente al Instituto Dalcroze en Hellerau, fue en Octubre de 1910. En la segunda visita, diciembre de 1910, el joven Le Corbusier conoció a Tessenow quien le invitó a colaborar en el proyecto definitivo del *Festspielhaus*, aunque hubo de rechazar su invitación ya que en ese momento estaba trabajando en el estudio de Peter Behrens en Berlín. En relación al arquitecto y a su obra en Hellerau Le Corbusier comentará en sus cuadernos de viaje: "*Tessenow sella con el gran complejo del instituto el contrato entre lo bueno y lo útil. Este gran constructor realmente no ha pretendido ni por un momento hacer algo bello. Quería ser útil para aquellos a los cuales construía una casa. Es por esto por lo que Hellerau es tan hermoso en muchas de sus partes*". DE MICHELIS. *Heinrich Tessenow: 1876-1950*. Op. Cit., p.14

[224] DE MICHELIS, Marco; TESSENOW, Heinrich: *Heinrich Tessenow:1876-1950.* Op. Cit.,p.29

[225] Kay Gutschow, en su tesis *Revising the Paradigm: German Modernism as the Search for a National Architecture in the Writings ofWalter Curt Behrendt* plantea la secuencia de esta búsqueda de novedad por parte de los jóvenes arquitectos alemanes de la siguiente manera: "*Antes de la Guerra, el nuevo estilo (Neuen Stil) tuvo que reemplazar el obsoleto eclecticismo y lanzar la cultura alemana hacia el mundo moderno. (…) Después de la Guerra un moderno programa de descentralización de las ciudades alemanas, y la creación de una" casa nacional" ,-la nueva construcción (Neues Bauen)-, fueron promovidas como forma de levantar un país derrotado de su punto más bajo tanto a nivel psíquico como arquitectónico. Esta continua búsqueda de un nuevo estilo apropiado alcanzó su punto más alto después de la recuperación de la economía en 1924 cuando, tras un breve episodio de expresionismo, la vanguardia se juntó para pedir un estilo racional y objetivo, una 'nueva objetividad' (Neue Sachlichkeit) y resolver la crisis nacional de vivienda. (…) Cuando Behrendt proclamó la 'victoria del nuevo estilo de construir' en la Siedlungen Weissenhof en 1927, se refería no tanto al inicio de una nueva arquitectura internacional, sin referencia a la tradición, sino a la resolución exitosa de su larga*

politics in Germany, será precisamente la tendencia hacia esta nueva simplicidad la que constituya la corriente principal de la arquitectura de vanguardia en Alemania entre 1900 y 1915. Para esta autora, anteriormente a la revolución que supuso para la arquitectura moderna la aparición de la Bauhaus de Gropius en 1919, se habría desarrollado otra revolución a principios de siglo, más amplia y silenciosa, por parte de arquitectos como Heinrich Tessenow, Bruno Taut, Hans Poelzig o Paul Bonatz, que sentaría las bases sobre las que gestar la nueva arquitectura alemana.[226] Las obras realizadas por estos arquitectos, aprovecharon las tradiciones anteriores en su voluntad de sustituir el eclecticismo del siglo XIX, utilizando formas más simples y racionales, constituyendo "*la materialización de un nuevo estilo alemán en el que la Kunstwollen (voluntad artística) de una nueva época se había transformado en una forma real*".[227] Pero, así como en los albores del Movimiento Moderno, la *nueva arquitectura* aparecía ante sus contemporáneos como el producto de la guerra, la revolución y el desastre económico, desvinculándose por completo de la arquitectura anterior, en un deseo de crear algo completamente nuevo para una nueva humanidad, algunos arquitectos protagonistas de esta primera revolución, como Tessenow, reconocieron "*la cultura enraizada, cuya sintaxis tradicional era capaz de hacer que tanto el estilo como su realización fueran aceptables para todos. Aceptaron la autoridad normativa de los componentes vernáculos, los tipos de casa, graneros, tejados, frontones, ventanas, contraventanas, escalones, pérgolas, vallas. y carpinterías, que se consideraban comparables en su permanencia al repertorio recibido del Clasicismo occidental. Enunciaron un 'Baukunst' eterno en el que la realidad existente de la producción enraizada prevalecería sobre la ideología del progreso y transcendía, a lo que ellos consideraban como la falsa dicotomía entre la cultura clásica y la vernácula".*[228]

Para estos arquitectos progresistas la vía vernácula fue por lo tanto una alternativa, ni histórica ni contemporánea, más bien atemporal, a través de la cual pudieron afrontar los nuevos retos planteados desde la esfera de la vivienda y las nuevas formas de comunidad: *"Lo que era distintivo en la invocación por una arquitectura popular de los arquitectos modernos alemanes fue la manera en que entendieron el*

---

lucha por un estilo arquitectónico adecuado a la Alemania moderna, la 'nueva arquitectura'". GUTSCHOW, Kai*: Revising the Paradigm: German Modernism as the Search for a National Architecture in the Writings of Walter Curt Behrendt.* Berkeley: University of California, 1993. (Tesis, no publicada). p. 1-2

[226] "*De hecho, hubo dos revoluciones en el estilo arquitectónico alemán - la más amplia, que en 1900 dio origen al Movimiento Moderno en su conjunto, y la más reducida, dirigida por Gropius y sus seguidores después de 1918 (...) La primera revolución arquitectónica no produjo un único estilo arquitectónico fácilmente identificable; pero alrededor de 1914 este movimiento había establecido ya una variedad de nuevas tradiciones, sobre las que creció la arquitectura de posguerra (...) Las formas simplificadas también fueron utilizados por Heinrich Tessenow y Bruno Taut en los nuevos desarrollos de vivienda de bajo alquiler conocidos como 'Siedlungen' que comenzaron a convertirse en un elemento importante del desarrollo urbano de Alemania en esa época .En las casas en hilera que Tessenow diseñó para los trabajadores de la "ciudad jardín" de Dresden-Hellerau en 1910, las superficies de estuco quedaron totalmente libre de ornamento, empleándose las carpinterías más simples para puertas y ventanas. Las casas adosadas de Taut en Falkenberg, un suburbio de Berlín, eran más formales y un poco más tradicionales en apariencia, pero compartían el énfasis de Tessenow por las superficies lisas y la simplicidad de diseño, sin referencias históricas explícitas ni tampoco esfuerzos por ser novedosas (...) La primera revolución arquitectónica no produjo un único estilo arquitectónico fácilmente identificable; pero en 1914 ya se había establecido una variedad de nuevas tradiciones sobre la que la arquitectura de posguerra arrancó*". LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany:1918 - 1945*. Cambridge: Harvard University, 1968. p.11-13

[227] GUTSCHOW, Kai: *Revising the Paradigm: German Modernism as the Search for a National Architecture in the Writings of Walter Curt Behrendt.* Op. Cit., p. 27

[228] FRAMPTON, Kenneth: *La tradición clásica y la vanguardia europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia. Op. Cit.,* p.167

vernáculo rural, la granja, no como una elección romántica de estilo, sino como una proto-forma de casa, e incluso como un modelo a la vez simbólico y paliativo para la vivienda moderna, particularmente adaptada a las aspiraciones y predilecciones de la clase trabajadora".[229] La granja como prototipo de la arquitectura originada desde estrictas reglas del trabajo comunal, cargada de amplios contenidos sociales, morales y políticos, justificaba por sí misma el vínculo establecido entre éstas y las nuevas comunidades de trabajadores. Lo que supuso mayor dificultad para los arquitectos de la época fue encontrar la manera de dar continuidad a la tradición y al mismo tiempo resolver, en consonancia con los nuevos tiempos, los retos sociales y culturales provocados por la industrialización.[230]

Este proceso de transferencia entre el pasado y el presente fue estudiado por Jakob Burckhardt (1818-1897) en su revisión historiográfica de la cultura universal, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (Reflexiones sobre la historia universal, 1905), estableciendo a partir del estudio de las representaciones artísticas los parámetros que determinarían la existencia de una determinada constancia histórica: "*el tiempo permanece y fluye a la vez, siendo su efecto prolongar lo que se canceló. (...) Los portadores de lo más escandalosamente nuevo y sorprendente son, al mismo tiempo, los que conservan y vuelven sobre aquello de lo que ya se ha hablado largo tiempo. Lo revolucionario, lo genuinamente nuevo -el factor más vivo de cada época- es siempre a la vez lo que de alguna manera está más profundamente arraigado en el pasado y por ello toda revolución es la primavera que restaura la juventud de lo que es viejo y duradero*".[231]

El concepto universal y atemporal de lo vernáculo y sus atávicas proto-formas evolucionadas desde épocas preindustriales entraron a formar parte del discurso en torno a la vuelta a lo básico, intrínseco al Movimiento Moderno desde sus inicios: "*Fue parte de un impulso hacia un tipo de simplicidad que, como las meditaciones tonales de los simbolistas y el catecismo geométrico de los constructivistas, señalaba hacia la posible aparición de formas comunicativas universalmente comprensibles.* (...) *en medio de las fuerzas racionalizadoras de la modernidad, el lenguaje vernáculo representaba para el ciudadano común una auténtica y accesible continuidad con el pasado, el sentido de estar enraizado en la tradición y de pertenencia a un lugar* ".[232]

---

[229] REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890--1920.* Op. Cit., p.134

[230] Una interesante reflexión actual sobre el filón de la resistencia a la modernidad, o de los modernos que lo han sido contra su voluntad es la historia que relata Antoine Compagnon en - COMPAGNON, Antoine: *Las cinco paradojas de la modernidad.* Caracas: Monte Ávila Editores, 1993- , y en -COMPAGNON, Antoine: *Los Antimodernos.* Barcelona: Acantilado, 2007- donde se narra la historia "*concebida como un relato con lagunas, una crónica intermitente. Porque probablemente la faz oculta de cada modernidad es la faz más importante: las aporías y antinomias extraídas de los relatos ortodoxos*"

[231] BURCKHARDT, Jakob; MARX, Rudolf: *Weltgeschichtliche Betrachtungen.* Stuttgart: Kröner, 1949. Citado en SAMBRICIO, Carlos: *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960.* Op. Cit., p.119.

[232] REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890--1920.* Op. Cit., p.135.

IV

Expresionismo, *Sachlichkeit* y pervivencias vernáculas en la arquitectura de Entreguerras

Dualidad artista / artesano en la Primera Posguerra

La transcendencia de lo cotidiano y la vivienda del artesano
Heinrich Tessenow

El clasicismo vernáculo nórdico
Erik Gunnar Asplund, Kay Fisker y Alvar Aalto

El ideal primitivista en el Expresionismo
Die Brücke y *Der Blaue Reiter*

Expresión de la estructura
Hans Poelzig y Bruno Taut

Expresión del material
Erich Mendelsohn

Expresión funcional
Hugo Häring

El papel del *Deutscher Werkbund* como catalizador de las múltiples corrientes e intereses que surgieron en la Alemania Guillermina bajo el influjo de los movimientos reformistas de principios del siglo XX, será decisivo en la reorganización de todas las fuerzas implicadas en la reconstrucción de la nación después del desastre provocado por la I Guerra Mundial. El trauma posterior a la contienda generó un deseo generalizado de cambio hacia una nueva sociedad, un "nuevo orden", que se tradujo después de 1918 en una arquitectura conscientemente revolucionaria. Para los arquitectos y artistas implicados en este proceso el simple cambio político no era suficiente.[1] La regeneración moral de la sociedad necesitaba un impulso espiritual como contrapunto a la técnica y a la industria, las cuales habían sido en última instancia las causantes del desastre:[2] "*Los triunfos de la industria y la tecnología antes de la guerra, y las orgías en nombre de la destrucción durante la misma, hicieron revivir aquel apasionado romanticismo que era una protesta contra el materialismo y la mecanización del arte y la vida. La miseria de la época fue también una angustia espiritual. El culto de lo inconsciente y de lo inexplicable, la propensión a la mística y al sectarismo, se originaron en la búsqueda de las cosas más elevadas que se encontraban en peligro de ser privadas de su significado en un mundo lleno de dudas y perturbación*"[3].

Bajo estas nuevas premisas, el *Werkbund*, que había reconocido inmediatamente después de la Revolución de Noviembre la recién formada República socialista de Weimar como legítima heredera del Estado Alemán,[4] tuvo que modificar sus antiguos cometidos como agente para la exportación de los productos alemanes y adaptarse a nuevas exigencias demandadas por una nación que, inmersa en una dura postguerra, era obligada a ceder la mayor parte de los recursos que generaba.[5] El gran potencial de mano de obra que aún poseía Alemania fue aprovechado por el gobierno socialdemócrata para impulsar la producción mediante procesos artesanales, pese a

---

[1] "*En el momento del final de la guerra la preocupación por la vida del espíritu, como contrapeso opuesto a la técnica, informa ciertamente, aunque desde el interior de distintas concepciones, el pensamiento de los grupos e intelectuales más activos. Se trata, en general, de un socialismo ético, en determinados casos situado por encima del pueblo y de raigambre exclusivamente intelectual (...) En otros casos, ese socialismo ético, hunde sus raíces en ideas anarquistas, con diversas vertientes como la intelectual (Erich Mühsam), la pacifista (René Schickele) o la de combate (Gustav Landauer, Ernst Taller). El primer expresionismo, por ejemplo, recibe con Kurt Hiller un impulso critico de oposición al rápido desarrollo en la Alemania "guillermina" de una sociedad urbana e industrial. La superación del capitalismo pretende implicar una superación del industrialismo sólo posible llevando a cabo un programa para una completa reforma espiritual*" GARCÍA ROIG, José M.: Heinrich Tessenow: pensamiento utópico, germanidad, arquitectura. Valladolid: Universidad, 2002. p.27

[2] "*La guerra y la catástrofe de 1918 cortaron las alas al avance de la industria alemana. Las diferentes facciones dentro del Werkbund estaban de acuerdo con respecto a su interpretación de la guerra: la veían como un producto de la industria. Donde diferían era en su evaluación de ésta: Muthesius, escribiendo durante la guerra, vio en ella un poder para el bien, mientras que Tessenow en su libro, Handwerk und Kleinstadt, escrito en el momento culmen de la matanza del último año de guerra , afirmó que el camino a este particular infierno había comenzado mucho antes de la guerra y que el desarrollo de la industria fue el comienzo de la misma*". POSENER, Julius: "Between art and industry the deutscher werkbund". En: BURCKHARDT, Lucius; SANDERS, Pearl (eds.). The Werkbund: studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933. London: Design Council, 1980. pp. 7-24. p.11

[3] Schlemmer, Oskar. Manifiesto para la primera exposición de la Bauhaus. 1923. Citado en: CONRADS, Ulrich: *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture.* Massachusetts : MIT Press, 1970. p.69

[4] GUTSCHOW, Kai: Revising the Paradigm: German Modernism as the Search for a National Architecture in the Writings of Walter Curt Behrendt. Berkeley: University of California, 1993. (Tesis, no publicada). p.37

[5] El Tratado de Versalles (Junio 1919) obligaba a Alemania a entregar a los países vencedores el 26% de su producción de carbón, el 75% de su producción de hierro, 350.000 cabezas de ganado y al pago de 132.000 millones de marcos-oro alemanes.

tener que importar materias primas del exterior para ello. Esta posición, que de manera consciente aumentaba el coste de la mano de obra en comparación a otros costes de producción, buscaba garantizar cierta dignidad en el sistema de trabajo, aún a riesgo de hacer el producto menos competitivo.

Desde el *Werkbund* se apoyó esta política, aunque con diversos enfoques que iban desde el marxismo revolucionario hasta el antisocialismo utópico defendido por Karl Ernst Osthaus y Karl Scheffler. Osthaus, mecenas de las artes y cercano a la vanguardia expresionista, en un artículo aparecido en la revista *Genius* en 1920, observaba que "*sólo la redefinición del trabajo puede contrarrestar la pérdida sufrida cuando los artículos son producidos en masa. Quizá, por primera vez en la historia de la economía alemana, la concesión de la nueva dignidad al hombre se convierte en la condición necesaria de la existencia*".[6] Osthaus deseaba una revolución ética que restituyera al trabajo su condición de actividad creativa,[7] "*algo en lo que uno se involucra sin contar las horas, algo capaz de llevar a la persona hacia la luz y la belleza*".[8] Según sus planteamientos, el capitalismo y el socialismo industrial estaban imbuidos de un espíritu materialista carente de sensibilidad estética y artística que socavaba la cultura al definir el trabajo únicamente en términos de esfuerzo y recompensa.[9]

Esta postura defendida por la generación más idealista del *Werkbund*, que veían al artista como el líder de la revolución espiritual, fue criticada por Karl Scheffler quien, desde una posición más pragmática, estimaba estos llamamientos vagos y vacíos de contenido real:[10] "*el artista no tiene mucho que hacer en el Werkbund, ya que su arte es un asunto privado, y aunque sus temas incluso sean temas nacionales, nunca serán asunto del Werkbund. El arte no es la meta, el objetivo del Werkbund es el trabajo de alta calidad en la artesanía, el comercio y la industria*".[11] Convencido de que el colapso de la industria alemana había creado una oportunidad histórica para el resurgimiento de la actividad artesanal, Scheffler planteaba como deber moral de todos los alemanes provocar la vuelta a un estado preindustrial, no como un retorno reaccionario, sino como la búsqueda de una superación espiritual que sustentara el renacimiento del idealismo alemán.

Ante lo que consideraba una falta de ideas por parte del Consejo Ejecutivo del *Werkbund* para afrontar la reconstrucción nacional, Scheffler presentó un programa de

---

[6] OSTHAUS, K.E.: "Die Folkwang-Schule, ein Entwurf von Bruno Taut" Genius, 11 ,1920, p. 199. Citado en: PEHNT, Wolfgang: "Distant goals, great hopes: The Deutscher Werkbund 1918-1924". En: BURCKHARDT, Lucius; SANDERS, Pearl (eds.). *The Werkbund: studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933.* London: Design Council, 1980. pp. 72-80. p.75

[7] Osthaus planteó al Consejo Ejecutivo del *Werkbund* la organización de cooperativas de artistas a nivel nacional, iguales a las que se habían organizado en Hagen, para trabajar a partir de buenas técnicas artesanales y materiales nobles para conseguir exportar su producción.

[8] CAMPBELL, Joan: *Joy in Work, German Work: The National Debate, 1800-1945.* New Jersey: Princeton University Press, 2014. p.117

[9] *Ibid.* p.117

[10] Karl Scheffler (1869-1951), periodista y crítico de arte. Sus posiciones, más personales que científicas respecto al arte moderno, apoyando decididamente a las corrientes Impresionistas, influyeron de manera decisiva en la apertura de la conservadora cultura artística guillermina. Posteriormente, rechazó todos los movimientos de vanguardia relacionados con la abstracción desde su posición como editor de *Kunst und Küntsler* (Arte y artistas). Sus numerosos escritos y publicaciones abarcan una amplia gama de intereses culturales, desde la historia de la ciudad de Berlín, *Berlín, una ciudad del destino*, 1910, *El espíritu del Gótico* (1917), hasta la arquitectura de Henry van de Velde y de Heinrich Tessenow a los que decididamente apoyó desde las páginas de *Kunst und Künstler*.

[11] SCHEFFLER, Karl: "Ein arbeitsprogramm für den Deutschen Werkbund", *Kunst und Künstler*, cuaderno II, vol. XVIII, 1920, Berlín, Bruno Cassirer, pp. 43-52. p.48

trabajo en el que reclamaba una vuelta a la sencillez y a la humildad de las formas de vida basadas en la artesanía para no caer de nuevo en la espiral del consumo desenfrenado y la insaciable producción industrial:[12] "*el despilfarro de material es una disipación de la riqueza nacional y cada importación de materias primas procedentes del extranjero transforman Alemania en una nación colonial* (...) *Sólo necesitamos pensar en cómo vivió el noble y rico Goethe y comparar su casa de Weimar con nuestros seudo palacios, o ver la forma de vida de nuestros bisabuelos y compararla con la megalómana forma de vida burguesa para darnos cuenta de lo que está mal".*[13] Ahondando en la necesidad de retornar a una sociedad más espiritual y menos materialista, Scheffler desarrolló el concepto enunciado como *el poder de la renuncia* que, basado en las prácticas económicas que Walther Rathenau implantó durante los años de guerra,[14] proponía la desaparición del mercado de los productos efímeros y superfluos, ya que para su producción era necesaria mucha mano de obra y gran cantidad de materias primas: "*tal vez la mitad del mundo trabaja para crear placeres y diversiones, juegos, joyas y baratijas; pero si queremos conservar los recursos naturales y conseguir la felicidad de la vida, nada de esto se requiere, puesto que sólo sirve para alejar a la gente del pueblo y de la naturaleza".*[15]

Las propuestas de Scheffler y Osthaus marcaron profundamente los dos rumbos que siguió el *Werkbund* en los años posteriores al fin de la contienda: el pragmatismo artesanal frente al idealismo del artista. En las actas de las reuniones del Consejo Ejecutivo preparatorio de la asamblea anual (septiembre 1919) se observa que las diferencias que ya dieron lugar al conato de escisión durante la séptima asamblea del *Werkbund* celebrada en Colonia en 1914 eran todavía manifiestas. La controversia en relación a cuál había de ser la línea a seguir por la industria alemana (objeto artesanal *versus* tipo industrial), enfrentaba de nuevo a los partidarios de la creación artística -encabezados por Bruno Taut, Walter Gropius y Hans Poelzig, con el apoyo incondicional de Karl Ernst Osthaus- y aquellos que -como Ernst Jäckh o el industrial Peter Bruckmann- se reafirmaban en los famosos 10 principios de Muthesius, para reivindicar la producción estandarizada de objetos de consumo. Walter Gropius, que en la disputa de 1914 había defendido incondicionalmente las posiciones de Henry van de Velde líder de la opción artesanal, gestionó estratégicamente el apoyo de los miembros del Consejo Ejecutivo del *Werkbund* durante los años posteriores a la reunión de Colonia, consiguiendo, cinco años después, modificar el equilibrio de

---

[12] Scheffler presentó el texto del manifiesto ante el Consejo Ejecutivo del *Werkbund* en las reuniones previas a la Asamblea general de 1919 en Stuttgart, pretendiendo que fuera incluido en los discursos de apertura de dicha asamblea. Theodor Fischer, Richard Riemerschmid y Ernst Jäckh apoyaron su lectura, pero Walter Gropius y Bruno Taut se opusieron frontalmente, argumentando que en su propuesta "*se burlaba de los jóvenes artistas como hombres improductivos*". Posteriormente Karl Scheffler renunciaría mediante una carta al Consejo (2 de agosto 1919) a la reunión anual de Stuttgart, debido al rechazo de sus planteamientos.

[13] PEHNT, Wolfgang: "Distant goals, great hopes: The Deutsch Werkbund 1918-1924". Op. Cit., p.75

[14] Walther Rathenau (1877-1922), político, escritor y empresario alemán, durante la Primera Guerra Mundial dirigió la oficina de distribución de materias primas. La falta de suministros motivada por el bloqueo naval inglés durante los primeros meses de guerra fue resuelta por Rathenau mediante la socialización y redireccionamiento de los recursos nacionales hacia los esfuerzos bélicos. Para ello organizó la industria y los productores de recursos estratégicos en "corporaciones de guerra" (KRA). Por otro lado para evitar el gasto innecesario de materias primas desalentó el consumo de artículos de lujo suprimiendo parte de las retenciones personales a cambio de aumentar los impuestos sobre esos objetos. En 1922 fue asesinado por terroristas antisemitas, aunque irónicamente el régimen Nazi posterior implementara sus sistemas durante la Segunda Guerra Mundial.

[15] RHATENAU, Walther, citado en: SCHEFFLER, Karl: *Ein arbeitsprogramm für den Deutschen Werkbund.* .Op. Cit., p.46

fuerzas hacia aquellos que defendían la libertad creativa del artista.[16] La nueva composición del órgano directivo que surgió de la reunión anual de Stuttgart celebrada en Septiembre de 1919, garantizaba la nueva tendencia hacia el idealismo moral planteada por Osthaus. Entre los 21 miembros de dicho consejo se encontraban, además de los ya mencionados Gropius y Osthaus, algunos de los más significativos representantes de la corriente expresionista alemana del momento, como Bruno Taut, Otto Bartning y el pintor Cesar Klein. Pero sin lugar a dudas fue la elección de Hans Poelzig como nuevo presidente del *Werkbund* lo que determinó entre los años 1919 y 1923 la línea eminentemente artística y, en cierta manera, contraria a los planteamientos de la industria que guió el *Werkbund* y la recién fundada Bauhaus de Weimar.[17]

En su discurso de inauguración en la asamblea anual, Hans Poelzig comenzó su presentación haciendo hincapié en su condición de artista y, por lo tanto, en su capacidad para reconocer los signos del presente y del futuro: "*(nosotros los artistas) sentimos la tierra temblando bajo nuestros pies y queremos ayudar a preparar un nuevo camino que pueda servir a las generaciones futuras*". Con una clara voluntad de renovación, abogó por un cambio de estrategia en la dirección que había tomado el *Werkbund* en los años anteriores a la guerra: "*Queremos devolver el Werkbund a su posición original, enraizada en el idealismo y no en el compromiso y la resignación"* y, de manera apasionada avanzó las que serían sus principales líneas de actuación: la recuperación del arte y la artesanía como cimientos sobre los que construir el nuevo *Werkbund*; la adopción de nuevos valores espirituales provenientes del arte más joven, no sometido a principios meramente comerciales; y la transformación de las escuelas de arte y arquitectura en talleres con vocación eminentemente práctica guiados por artistas y artesanos:

"El Werkbund fue fundado por un grupo de artistas que quisieron pisar territorio virgen en términos de estilo y que se esforzaron por crear un vínculo profundo entre las bellas artes y la artesanía. (...) El Werkbund ha de tener en cuenta que fue engendrado por un movimiento espiritual, no económico. Este aspecto espiritual ha sido enterrado bajo las diversas actividades políticas y económicas y es hora de restablecerlo en toda su pureza (...) Por artesanía me refiero a algo absolutamente espiritual, una actitud básica de la mente, no la perfección técnica en un sector u otro. Lo que deberíamos entender por artesanía es la

---

[16] En la última reunión anual del *Werkbund* antes del final de la guerra, celebrada en 1916, hubo un cambio generacional en su Consejo Ejecutivo. Muthesius se retira como segundo presidente y posteriormente dimitirá por no estar de acuerdo con las propuestas de nuevos miembros solicitado por Gropius con el apoyo de Osthaus. Gropius indicará sobre su gestión: "*A través de mi influencia, ha tenido éxito la nueva composición de la junta. Muthesius finalmente renunció a su presidencia y Poelzig ha aceptado la elección; para mi es un personaje muy simpático y un gran artista. Además Endell y Scchulz están en la directiva (gracias a mi solicitud). Fue interesante ver como mi enérgico plan, apoyado por Osthaus, hizo cambiar de opinión a muchos hombres indecisos*". ISAACS, Reginald R.: *Walter Gropius:der Mensch und sein Werk.* Berlín: Mann, 1983. p.164

[17] *"Los industriales presentes en la reunión protestaron contra el rechazo a la industria y Poelzig tuvo que responder de alguna manera. Sus respuestas no fueron muy convincentes. La idea central de su discurso se centró tanto contra el viejo Werkbund que era, de hecho, difícil de ver el papel que Poelzig había asignado a la industria en un nuevo Werkbund . Evidentemente los industriales asumieron que no sería posible en la práctica separarse de la industria. Debieron haber asumido que la posición de la industria como un factor que influía en todo el proceso de producción les permitiría afirmarse más tarde. Y tenían razón: en 1922, el tema del arte, la artesanía y la industria volvía a estar de actualidad de nuevo en la Bauhaus de Weimar y en el Werkbund*". POSENER, Julius: Hans Poelzig: reflections of his life and work. New York: the Architectural History Foundation MIT Press, 1992. p.134

voluntad de dedicar gran amor y devoción a las formas que son creadas, una tarea durante la cual no existe ningún pensamiento hacia la explotación económica de la obra(...)

El diseño de nuestras casas no puede, lógicamente, estar basado en principios técnicos y de higiene, no puede ser tratado de la misma manera que los artículos prácticos o mecánicos que se tiran después de su uso. La forma de la casa de un ser humano necesita valores emocionales y espirituales, creados usando criterios que algo puramente práctico no puede ofrecer. Seamos incluso poco prácticos si, al hacerlo, un rayo de nuestra creatividad brilla en el alma humana (...) Cualquier cosa hecha por un artista o un artesano con una fuerte carga expresiva se defenderá con éxito contra cualquier intento de llamarlo simplemente buen gusto. (...) Pero si el Werkbund quiere participar en esta batalla necesitará el apoyo de los jóvenes. No debemos rehuir el aspecto turbulento y salvaje del arte joven. La frivolidad volará lejos y sólo la forma permanecerá y su valor será eterno (...)

Los jóvenes artistas en las academias y escuelas de artes y oficios que reconocen la inutilidad de su educación son ahora los que, con pasión, exigen que sus escuelas se transformen en talleres didácticos en los que puedan participar, si es posible desde el primer día, en el proceso creativo real e incluso en la ejecución (...) Lo que se necesita es una solución que incorpore ambos aspectos: el trabajo manual debe ser desarrollado en talleres que correspondan tanto como sea posible a una formación entre maestro y aprendiz, incluyendo los aspectos económicos, mientras que el estudio del arte deberá también tener esta formación en lo artesanal como fundamento".[18]

Las propuestas de Poelzig, aunque enmarcadas en un contexto revolucionario y fundamentadas en los principios fundacionales de organizaciones claramente progresistas como *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo obrero para el arte),[19] traslucían una mirada nostálgica hacia un pasado sin máquinas en el que nuevas formas de organización económica, como las comunidades de trabajadores, artistas y artesanos, permitirían la recuperación ética del trabajo. Las motivaciones detrás de esta vuelta a los oficios artesanales se remontaban al movimiento Arts&Crafts y sus enunciados sobre el trabajo manual como la manera de abolir los efectos negativos de la producción industrial, y veían en él una manera de acabar con la explotación.[20] Walter

---

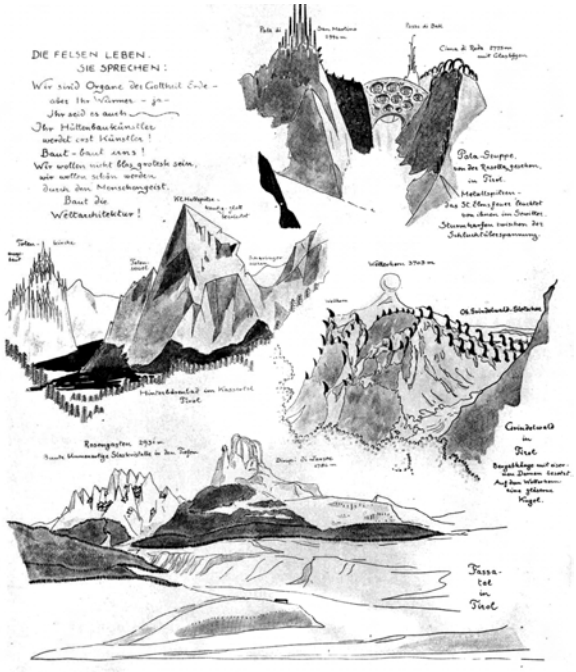
[18] *Ibid.* p.129-134

[19] La organización Arbeitsrat für Kunst fue fundada a finales de 1918 por Walter Gropius, junto con Bruno Taut, César Klein, y Adolf Behne, en un intento de "*reunir el arte y la gente*" ya que el arte ya no debía ser el privilegio de unos pocos, sino el placer y la vida de las masas. La meta era la unión de las artes bajo las alas de la gran arquitectura. Durante su corta vida, la organización publicó al menos dos folletos sobre arquitectura y una colección de ensayos sobre el papel de las artes en la revolución titulado *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst*. También realizó varias exposiciones ampliamente visitadas entre 1919 y 1920. Estas actividades tenían por objeto llamar la atención de las autoridades políticas sobre sus ideas, y obtener su apoyo para su programa. Las exigencias que la *Arbeitsrat* formuló en su programa de abril fueron los siguientes: la provisión de fondos y terrenos para nuevos proyectos "utópicos" de construcción (tales como nuevas urbanizaciones y salas de reuniones para el pueblo) que se construirían conjuntamente por artistas, escultores, y arquitectos; la disolución de las antiguas escuelas de arte y arquitectura y el fomento de nuevos tipos de educación técnica en base a la formación en el oficio; la destrucción de los monumentos y edificios sin valor estético, y la construcción de monumentos de guerra sólo después de una cuidadosa consideración. Entre los 114 firmantes del primer programa de la organización estaban pintores como Heckel, Hoetger, Meidner, Nolde, Pechstein, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, y Feininger; los escultores Marcks y Kolbe; Paul Cassirer, editor y propietario de una importante galería de arte de Berlín; Karl Ernst Osthaus, director del más influyente museo de arte moderno en Hagen de Alemania; Adolf Behne, el crítico de arquitectura; y muchos de los arquitectos que guiarían el Movimiento Moderno en los años veinte, incluyendo Gropius, Taut, Bartning, Hilberseimer, Hans y Wassili Luckhardt, y Mendelsohn.
LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany: 1918 - 1945.* Cambridge: Harvard University, 1968. p.51-52

[20] PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Barcelona: Gustavo Gili, 1975. p.31

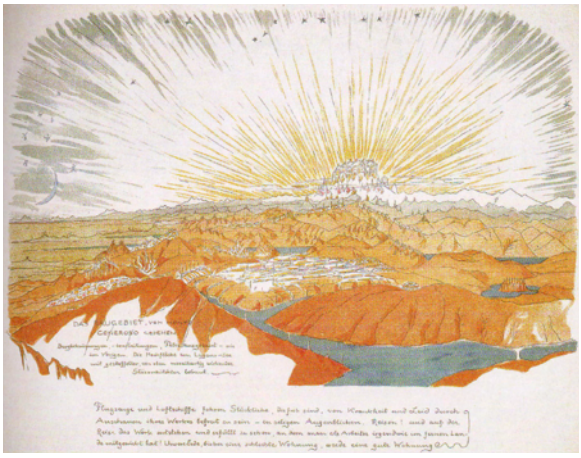


1. Max Pechstein. Grabado manifiesto Arbeitsrat für Kunst. (1919)

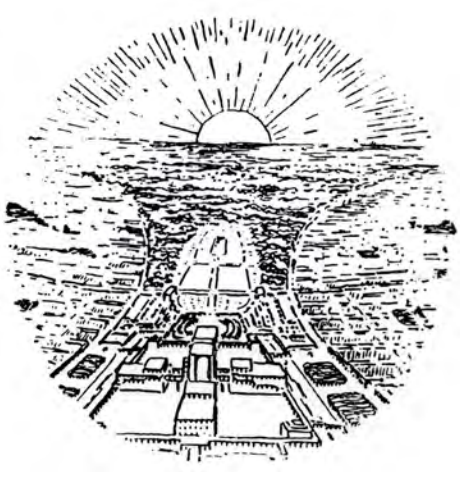


2. Bruno Taut. Alpine Architektur. Las rocas vivas. (1919)





3. Bruno Taut. Alpine Architektur. La construcción de Monte generoso. (1919)



4. y 5. Bruno Taut. Die Städtkrone. (1919)

Gropius, en la primera edición de la publicación *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst* (¡Sí! Voces del Consejo obrero para el arte, 1919), reivindicó el renacimiento de la fraternidad humana tomando como modelo la revolución espiritual que provocaron los gremios de constructores medievales: "*La relación del hombre con el hombre, el espíritu de las pequeñas comunidades debe conquistarse de nuevo: fructíferas pequeñas comunidades, sociedades secretas, hermandades... ¡gremios de constructores como en la edad de oro de las catedrales!*".[21] Bruno Taut en los numerosos ensayos que publicó entre 1917 y 1920, todos ellos editados por Karl Osthaus,[22] fue un paso más allá que Gropius, al supeditar la creación de las nuevas comunidades a la disolución de las metrópolis existentes,[23] los "*desiertos demoniacos de piedra*" como las denominó Oswald Splenger en *La decadencia de Occidente* (1918),[24] y de acuerdo con los fantásticos dibujos que aparecen en el libro *Alpinen Architektur* crear una nueva Europa a partir de ciudades con forma estrellada y casas que surgían de la tierra como cristales de cuarzo. [25] Esta arquitectura "*cristalina, fluida, facetada, vibrante y deslumbrante*" comportaría nuevos tipos de relaciones, desapareciendo por completo los límites entre los estados, la propiedad privada e incluso el matrimonio.[26] En *Die Stadtkrone* (La corona de la ciudad,1919) [27] y, posteriormente en el artículo *Haus das Himmels* (La casa del cielo,1920), [28] Taut imagina cómo habrían de ser planificadas estas nuevas ciudades tomando como modelo las ciudades de antiguas civilizaciones en cuyo centro se situaba el elemento que era capaz de expresar los ideales de la sociedad, el templo, que sería sustituido en estas nuevas sociedades por una gran casa del pueblo (*Volkshauser*), totalmente hecha de cristal, situada en la cima de una montaña, simbolizando el aspecto espiritual de la comunidad.

Pero, más allá de estos planteamientos visionarios, lo que subyacía detrás de estos esfuerzos por cambiar el sistema en su conjunto correspondía a una realidad en la que la ciudad industrial había colapsado y parecía estar condenada a la decadencia. La gran inestabilidad económica provocada por el constante aumento de la inflación entre 1919 y 1923 obligó al estado alemán a promulgar una ley permitiendo el asentamiento de gran parte de la población en áreas rurales económicamente autónomas o en barrios

---

[21] GROPIUS, Walter: "Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst" (1919). Citado en: LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany:1918 - 1945.* . Op. Cit., p.50

[22] La editorial *Folkwang-Verlag* fue creada en 1919 por el mecenas de las artes y la arquitectura Karl Ernst Osthaus, como parte de su concepto global *Folkwang* , en el que también se encontraban el Museo *Folkwang*, la colonia de artistas *Hohenhagen* y el centro de arte Hohenhof, todos ellos vinculados a la ciudad de Hagen.

[23] TAUT, Bruno: *Die Auflösung der Städte, oder: die Erde, eine gute Wohnung, oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur.* Hagen: Folkwang-Verlag, 1920. (La disolución de las ciudades, o: La tierra, un buen apartamento, o: El camino a la arquitectura alpina)

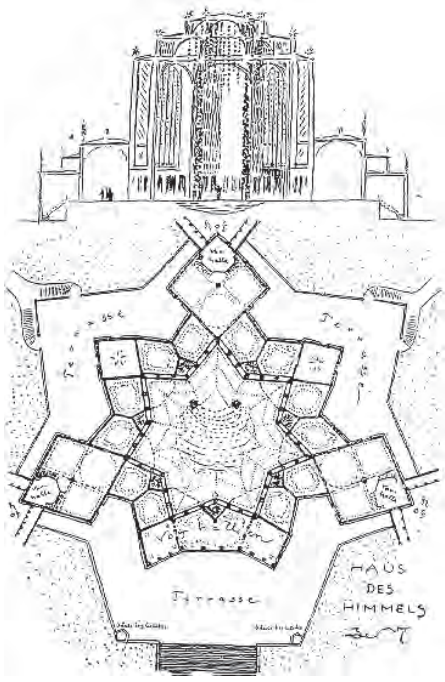
[24] Oswald Splenger (1880-1936) escribe *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte* (La decadencia de Occidente. Líneas generales de la morfología de la historia del mundo), en dos volúmenes (1918 y 1922). En ella Splenger compara la civilización occidental con otras siete civilizaciones, tratando de dar una explicación a la crisis de valores provocada por la Primera Guerra Mundial. Su tesis implica que mediante el sistema comparativo entre culturas es posible explicar, e incluso predecir la evolución futura de la humanidad. En relación al futuro de Occidente formuló la teoría de la "pérdida", entendida como la conclusión necesaria y natural de un florecimiento anterior. Uno de los síntomas de esta decadencia detectado en las grandes culturas anteriores , es la tendencia hacia la ciudad inorgánica frente a la vida orgánica vinculada a los sistemas agrícolas y rurales.

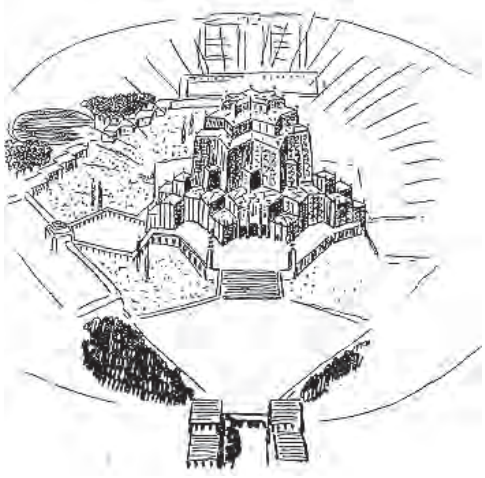
[25] TAUT, Bruno; ÁBALOS, Iñaki: *Arquitectura alpina.* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2001. 1ª ed. TAUT, Bruno *Alpine Architektur*. Hagen:Folkwang-Verlag, 1919

[26] TAUT, Bruno: "Nieder der Seriosismus¡". En: *Frühlicht, 1920-1922: Eine Folge für die Vewirklichung des neuen Baugedankens.* Berlín: Ullstein, 1963b. p.11 .

[27] TAUT, Bruno: Die Städtkrone. Jena: Eugen Diederichs, 1919.

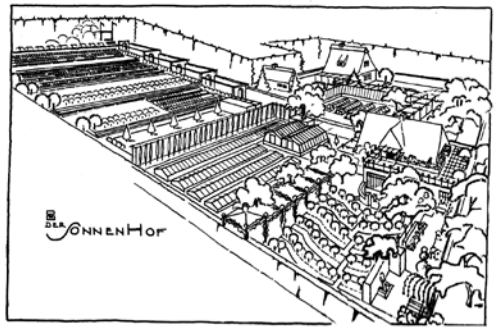
[28] TAUT, Bruno: "Haus des Himmels". En: Frühlicht, 1920-1922: Eine Folge für die Vewirklichung des neuen Baugedankens. Berlín: Ullstein, 1963. pp. 33

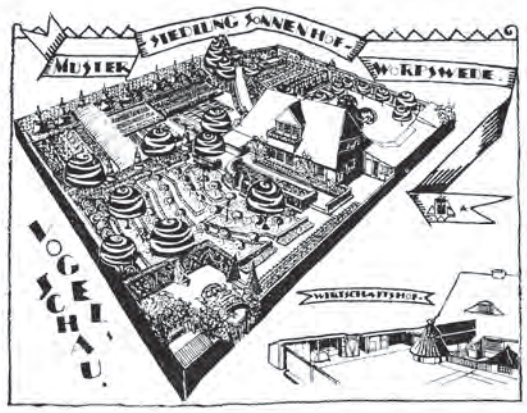


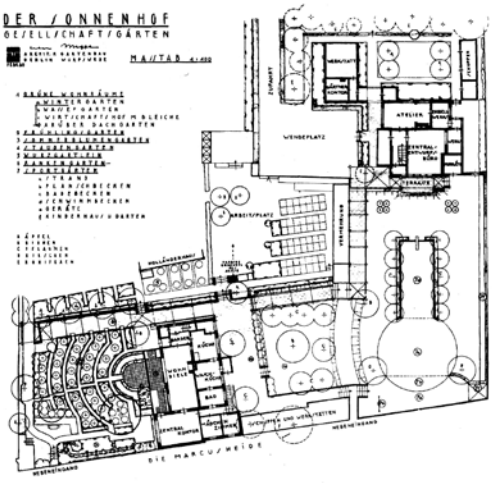


6. y 7. Bruno Taut. Haus des Himmels. (1920)









8., 9., 10. y 11. Leberecht Migge. Siedlung Sonnenhof. Worpswede. (1920)

urbanos en los que el trabajador pudiera producir gran parte de sus alimentos.[29] Esta política vino a justificar en gran manera el compromiso que desde 1902 la *Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft* (DGG, Sociedad Ciudad Jardín Alemana) había asumido por conseguir un hábitat de autosuficiencia para los trabajadores. Hans Kampffmayer, secretario general de la DGG exclamará: "*¡Solamente un movimiento de reasentamiento rural puede salvarnos ahora!*".[30]

Las ideas pragmáticas de muchos de los colaboradores de la *DGG*, como Leberecht Migge, [31] arquitecto paisajista y comprometido reformador social, o Heinrich Tessenow, que apoyaban una mayor estandarización y racionalización en la construcción de las ciudades jardín, se impregnarán con las notas irracionales de las visiones utópicas, más cercanas a la complejidad de las comunidades medievales reivindicadas por Camilo Sitte. Esta combinación dará lugar a una serie de manifiestos que, desde la crítica a la metrópoli, buscarán puntos de partida en la vuelta al campo, en la reivindicación del trabajo artesanal y en "*el retorno a los primeros orígenes, a las raíces primitivas de la humanidad, a fin de llegar sobre esta base a una cultura más elevada y más auténtica*".[32]

La transcendencia de lo cotidiano y la vivienda del artesano
Heinrich Tessenow

En la primavera de 1918, Tessenow, que ha pasado los años de guerra en Viena ejerciendo como profesor en el Departamento de Arquitectura de la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes Aplicadas), concluye su libro *Handwerk und Kleinstadt* (Trabajo artesanal y pequeña ciudad, 1919). Escrito de manera sencilla y directa para poder llegar a artesanos, estudiantes, arquitectos y políticos, este breviario trata de aportar una vía de esperanza a través de la lucidez y el sosiego de sus planteamientos, una vez superado el desarrollo acelerado y sin límites que había

[29] "*Se proyectaron no menos de un millón de nuevas empresas agrícolas para alimentar una población aproximada de seis millones de habitantes*" PEHNT, Wolfgang: La arquitectura expresionista. . Op. Cit., p.28
[30] *Ibid.* p.28
[31] En Octubre de 1920 Leberecht Migge (1881-1935) y su familia se trasladan a Worpswede, invitados por Heinrich Vogeler con la idea de fundar un nuevo tipo de *Siedlung* alrededor de la ya establecida comuna de artistas *Barkenhoff.* Vogeler, influido por el anarquista ruso Kropotkin, soñaba con una comunidad gestionada por un consejo de trabajadores que controlaran los bienes colectivos en una completa autarquía, aislándodse por completo del mundo exterior. Sobre estas ideas Migge fundó su propia *Siedlung*, *Sonnenhof,* basada en un socialismo campesino que atribuía a cada trabajador una parcela para el cultivo, un ideal esbozado en su tratado *Jedermann Selbsversorger. Eine Lösung der Siedlungsfrage durch neuen Gartenbau,* (Todo el mundo autosuficiente. Una solución a la cuestión de los asentamientos a través de la nueva jardinería,1919). Migge con un fuerte compromiso político y social y un gran sentido práctico, creó en Worpswede la escuela de colonos, donde desarrolló las técnicas de cultivo con las que poder llevar a cabo sus ideas. La escuela era autosuficiente y requería del trabajo físico de todos sin excepción por sexo ni por edad. La influencia de estas experiencias fue grande y en 1920 junto al arquitecto Martin Wagner fundaron la *Stadtland-Kulturgesellschaft Gross-Hamburg und Gross-Berlín* (Sociedad para la cultura de las ciudades) para la impulsión de una nueva política de asentamientos en la república de Weimar alrededor de las grandes ciudades alemanas. Su planteamiento inicial de pequeñas parcelas individuales, cambiará en favor de grandes parques agrupando pequeños huertos alrededor de una área comunal. En los años 20 se adhiere a las primeras corrientes funcionalistas, como se aprecia en los diseños de jardines de esa época, en los que se busca la máxima eficiencia, valorando la conexión entre los sistemas de vivienda y el sistema orgánico del jardín. Véase HANEY, David H.: *When modern was green: life and work of landscape architect Leberecht Migge.* New York: Routledge, 2010.
[32] VON SYDOW, Eckart. *Die Deutsche expresionistische, Kultur und Maleri*, Berlín 1920, p 27. Citado en PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit., p.32

llevado a Europa a la destrucción. Con cierto fatalismo histórico, Tessenow veía la guerra como la conclusión inevitable de un periodo que había confiado únicamente en el progreso y en la técnica, dejando de lado la condición humana del hombre íntegro, dotado de sano juicio, características que en otras épocas encarnaba la figura del artesano.[33] El renacer de una cultura ligada a aspectos espirituales en la que el individuo volviera a ser el centro frente a los ideales comunitarios de la sociedad contemporánea, había de pasar de manera ineludible por la vuelta al trabajo artesanal y a las pequeñas ciudades. Estos dos principios se encontraban profundamente imbricados en el pensamiento tessenowiano: el trabajo artesanal era incompatible con el estrépito y la dependencia de la riqueza material vinculados a la vida en la metrópoli, ya que obligaba a una forma de subsistencia no autónoma, pero tampoco era compatible con las desigualdades que generaba la propiedad de la tierra inherente al mundo rural:[34] "*Ni pueblo ni gran ciudad pueden satisfacer seriamente nuestras exigencias más elevadas, lo que de perdurable se da en nosotros: lo que nace y se desarrolla con carácter individual, lo que autónomamente presenta los caracteres más orgánicos y es capaz de vivir por sí mismo*".[35]

El artesano y su taller fueron el patrón a partir del cual Tessenow definió la escala de la pequeña ciudad y el grado de relación entre sus habitantes. Por ello, serán las piezas clave para poder comprender el carácter cercano y cotidiano que imprimió a sus proyectos de vivienda, inculcándoles, a través del estudio de lo necesario, un poder de evocación casi místico: "*el espíritu artesanal nos mantiene unidos a la casa. Y nos hace tener una tierra propia (Heimat), donde situar casa, patio y jardín, y un taller como lugar central. Un taller que almacena nuestras fatigas y preocupaciones y tristezas, pero también nuestro orgullo, nuestras risas y canciones. Un taller con máquinas no demasiado grandes y sin excesivos libros. Todo ello en el centro de la pequeña ciudad* (...) *La pequeña ciudad no posee con relación al hombre ni la fría indiferencia de la gran ciudad ni el desnudo aislamiento del pueblo (...) Para ser sinceros, en la pequeña ciudad cobran más valor los seis días laborables de la semana que el domingo; para ella son más importantes los huertos de verduras y frutas que un parque o un bosque. Sabe y siente que lo mejor también florece y vibra en los huertos, y es espontáneo y soñador y fabuloso. La pequeña ciudad es por doquier prosaica, práctica, pero también y, sobre todo, romántica y sensible*".[36]

---

[33] TESSENOW, Heinrich; GARCÍA ROIG, José M.: *Trabajo artesanal y pequeña ciudad ; seguido de El país situado en el centro.* Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos Técnicos, 1998. p.65

[34] "La figura del artesano es para Tessenow el reencuentra con el punto de equilibrio, el nuevo centro capaz de temperar la contradicción entre las necesidades materiales y las necesidades de fantasía, entre el trabajo y la vida cotidiana (...) el argumento tessenowiano se alimenta de toda la literatura anti-urbana producida en Alemania después del aniversario de la fundación del imperio. Reconocemos desde el principio la condena de Julius Langbehn contra del enfoque especializado del conocimiento característico de la civilización moderna; las injurias de Wilhelm Heinrich Riehl contra la ciudad que Tessenow repite casi literalmente, cuando escribe que" la ciudad tanto mejor funciona cuantos mas extranjeros, hoteles, especuladores, gentes que viven de su ingenio y de trabajos esporádicos, cuanto más altas son sus casas, el lujo es mayor y la pobreza más miserable; (reconocemos) los argumentos de la tradición social-darwinista según la cual la ciudad dependía biológicamente del campo del cual recibía los alimentos y al mismo tiempo el suministro ininterrumpido de hombres que permitieron su crecimiento sin límites; y también, por último, la lección del anarquista Kropotkin en la resolución del conflicto entre la ciudad y el campo, entre el trabajo manual y el intelectual ".
DE MICHELIS, Marco: *Heinrich Tessenow: 1876-1950.* Milán: Electa, 1991. p.74

[35] TESSENOW, Heinrich; GARCÍA ROIG, José M.: Trabajo artesanal y pequeña ciudad ; seguido de El país situado en el centro. Op. Cit., p.78

[36] *Ibid.* p.83

Si Taut, Gropius y Poelzig confiaron en el arte como fuerza precursora de un nuevo orden para Alemania, Tessenow receló del genio creativo y de la singularidad del hecho artístico, confiando por completo en el trabajo que el artesano desarrollaba de la manera objetiva: "*El artesano comprende lo específicamente diferente o contradictorio de la mejor manera posible o de la forma más positiva; por ejemplo, conoce y comprende lo que hay de contradictorio entre la madera y la piedra, o entre el hierro y el papel, etc.; tiene que trabajar la mayor parte de las veces de manera manifiesta con los contrastes y, también la mayoría de las veces, debe de conciliarlos. Esta profunda y clara comprensión y armonización que lleva a cabo el artesano, no sólo en su taller sino, sobre todo, en la vida misma, resulta para él esencial; comprende y armoniza de la mejor manera, no sólo los materiales con los que trabaja, también los aspectos humanos, es decir, las contradicciones del hombre como ser social*".[37]

El carácter sagrado que Tessenow concedía al trabajo artesanal se hizo extensivo a sus proyectos, lo cual implicaba que su diseño y la construcción posterior habían de expresar una serie de valores morales, como la sensatez, la objetividad, la modestia y por encima de todos ellos la *sacrosanta austeridad* (*heilige Nüchternheit*). Su arquitectura buscaba construir un mundo armónico y se significaba mediante formas aparentemente arcaicas, reducidas a lo esencial, basadas en la sencillez de lo elemental, en la armonía y en la sensibilidad, tratando de encontrar la transcendencia de las cosas cotidianas.[38] Muchas de estas cualidades que se asignan indefectiblemente a la obra de Tessenow, no son fruto de decisiones apriorísticas, sino que responden a un aprendizaje tenaz y pausado que tiene en el dibujo, en la observación de la naturaleza y en la pasión por las arquitecturas rurales, su mayor fuente de inspiración.

La formación de Tessenow fue eminentemente artesanal, estrechamente vinculada al taller que su padre poseía en Mecklenbug, donde una vez acabado el Instituto aprendió el oficio de carpintero.[39] Posteriormente estudió en las escuelas de constructores (*Baugewerkschule)* de Neustadt y Leipzig.[40] En 1900, con veinticuatro años, Tessenow decidió estudiar arquitectura en la Universidad Técnica de Múnich, entrando poco tiempo después a formar parte del estudio de Martin Dülfer, con quien

---

[37] *Ibid.* p.69

[38] GARCÍA ROIG, José M.: Heinrich Tessenow: pensamiento utópico, germanidad, arquitectura. . Op. Cit., p.35

[39] El término *Zimmermann* tiene en alemán un significado específico más amplio que su definición en español. Su traducción corresponde con "carpintero de casas", lo cual implica una relación mucho más directa con la arquitectura y sobre todo con los sistemas estructurales y constructivos.

[40] Las *Baugewerkschulen* (originalmente escuelas de constructores) fueron desde 1.823 y a lo largo de todo el S. XIX establecidas para la formación de trabajadores cualificados de la construcción. Siguiendo el ejemplo de la *École Polytechnique* de París y la Academia de Arquitectura de Berlín se funda en 1823 en Múnich , la *Royal Baugewerksschule*. El iniciador y director de la escuela, Gustav von Vorherr quería de esta manera habilitar constructores entrenados como arquitectos, orientados a las necesidades de la industria local de la construcción. En vista de los nuevos materiales de construcción y el aumento de las regulaciones gubernamentales surgió en las primeras décadas del siglo XIX la profesionalización de los trabajadores de la construcción cualificados.
En este contexto, en 1831 Friedrich Ludwig Haarmann funda en Holzminden la primera *Baugewerkschule*. Las clases se impartían durante el invierno, cuando la mayoría de las actividades de construcción se paraban, formándose a los alumnos, entre otras disciplinas, en construcción , diseño estructural, historia de la arquitectura, dibujo y técnicas de construcción. Después de este primer modelo se fundaron un gran número de escuelas sobre todo en el norte de Alemania a las que en muchos casos se vinculaban las residencias de estudiantes debido a su gran área de influencia. Por lo general las *Baugewerkschulen son* las precursoras de las actuales escuelas técnicas de la ingeniería de la construcción.

colaboraría hasta 1902, año en el que consiguió un puesto de profesor en la *Baugewerkschule* de Sternberg y posteriormente en la de Luchow. [41]

Los primeros proyectos de Tessenow fueron desarrollados en este periodo, y aunque muy pocos fueron construidos, en sus dibujos, publicados en numerosas revistas de la época, se percibe el trazo delicado de la arquitectura del *Jugendstil* y la claridad volumétrica de los arquitectos del Arts&Crafts inglés, en especial de Charles Voysey.[42] Esta influencia es clave para entender la fascinación de Tessenow por las formas y las técnicas vernáculas. Como se puede observar en el proyecto para una pequeña casa de campo (1903), siguiendo las ideas de compacidad y sencillez de Voysey,[43] la vivienda se resuelve mediante un prisma al que se le ha vaciado una de las esquinas para generar el acceso. Éste es remarcado por una robusta columna que nace del basamento pétreo con el que se resuelve la pendiente del terreno en la cara posterior. La gran cubierta a dos aguas, únicamente interrumpida por la discreta buhardilla que ilumina la escalera y el mirador del salón, es la gran protagonista de todo el conjunto, acotando la altura de las ventanas y la escala del acceso hasta una altura verdaderamente humana. En el interior la división tripartita de la planta, similar a la empleada por Voysey en *The Orchard*, procura un claro reparto de funciones en la planta, configurando una zona de servicios vinculada al acceso, con la cocina y la escalera de la bodega, el gran salón comedor desde el que arranca la escalera hacia las habitaciones superiores, y un último cuerpo con la zona de trabajo. En la reseña que la revista *Deutsche Bauhütte* le dedica en 1904, además de incidir sobre los ecos reconocibles que este proyecto tiene con la arquitectura inglesa, valora el estrecho vínculo con la temática natural y lo pintoresco, tan en boga en la época a través de los movimientos vinculados al *Heimatschutz*. Pero seguramente las características que más llamaron la atención a los críticos fueron la extrema familiaridad y la atmósfera serena que emanaban de la casa: "*En este proyecto la poética juega un papel central, no sabemos si el proyecto no perdería gran parte de su calidad si fuera a hacerse realidad sin la aportación de mano de obra y un comprador altamente cualificado y tolerante (...) Lo que*

[41] Después de trabajar como ayudante en el diseño de estaciones de ferrocarril en Danzing (1898-1900), Tessenow decide continuar sus estudios en la Universidad Técnica de Múnich donde impartían clase Friedrich von Thiersch y su asistente Kart Hocheder. En 1901 entra a trabajar en el estudio de Martin Dülfer, colaborando activamente en el desarrollo del proyecto para el Teatro de la ciudad de Dortmund, en el que Dülfer consigue romper con el recargado estilo historicista imperante. (Martin Dülfer fue uno de los socios fundadores del Deutscher *Werkbund* en 1907).
Durante sus años de estancia en Múnich, Tessenow ahondó en la arquitectura del *Jugendstil* así como en los movimientos reformistas provenientes de Inglaterra, sobre todo a partir de la publicación en 1900 de la traducción al alemán de *Seven Lamps of Architecture*, probable fuente de inspiración de los posteriores posicionamientos de Tessenow en relación a la necesidad de renovación de la arquitectura y de la artesanía.

[42] "Los primeros ensayos alemanes sobre Voysey aparecieron a finales del siglo XIX. Especialmente Muthesius abogó por el reconocimiento del arquitecto inglés en Alemania y ya aparece en su libro de 1900 *Die englische Baukunst der Gegenwart* (La arquitectura inglesa actual). El '*Deutsche Bauhütte*' que publicó periódicamente el trabajo Tessenow desde 1902, también se refirió en múltiples ocasiones al arquitecto inglés". WANGERIN, Gerda : Heinrich Tessenow: ein Baumeister 1876 - 1950. Essen: Richard Bacht, 1976. p.94-95

[43] Gerda Wangerin realiza una sinopsis comparativa de aquellos elementos que aparecen en la obra de Voysey y que son utilizados por Tessenow en sus proyectos: una estructura de gruesos muros; una superficie sin adornos enfoscada en blanco al exterior; ninguna simetría, pero un equilibrio entre los diversos sistemas estructurales; inclusión de los espacios exteriores en el diseño; techos bajos y uniformes; una zona de entrada cubierta; acabado al ras de la ventana con la pared, poniendo así de relieve la planitud de las fachadas; agrupación de ventanas en horizontal; esquinas biseladas y muros en forma de talud. En el interior: altura baja en las salas; inicio de las escaleras de la sala de estar; miradores poligonales con asiento incorporado y techo mas bajo; diseño del mobiliario; inclusión de armarios empotrados. *Ibid*. p 94-95

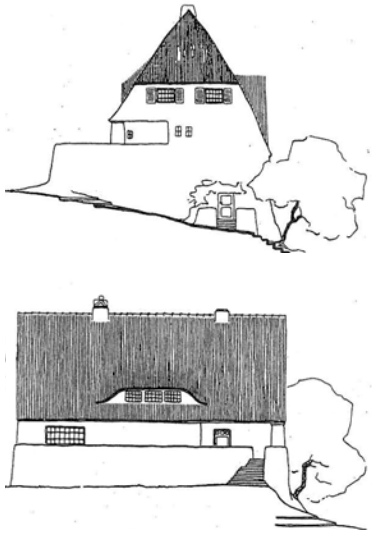
aquí reconocemos es una tendencia espiritual de nuestro tiempo, que, como si tratara de alejarse de las luchas diarias, vibra en armonía, pero en silencio".[44]

La relación de simbiosis que los proyectos de este periodo establecen con el entorno, acentúa la sensación de que sus arquitecturas son parte integrante de la naturaleza, dotándolas de un poderoso sentido ahistórico. En el estudio de *iglesia para un pueblo* (1903), la silueta cúbica y blanca de la torre surge de entre los árboles, marcando el acceso mediante un sencillo arco tallado en la gran masa construida como si de la entrada a una gruta se tratara. No hay más símbolos ni decoración que una pequeña cruz. El resto son sólo muros que parecen surgir de la tierra, curvándose para favorecer los accesos, y enormes cubiertas que realzan, por contraste, la contundencia de los volúmenes blancos. La manera en que Tessenow dibuja sus propuestas agudiza estas percepciones cuasi táctiles mediante la disolución de las líneas de borde, el efecto de continuidad tridimensional de las cubiertas, el complejo sistema de sombras que delimitan la percepción del volumen iluminado sin siquiera ser dibujado, y la elaborada representación de la vegetación como contrapeso a las masivas formas arquitectónicas.

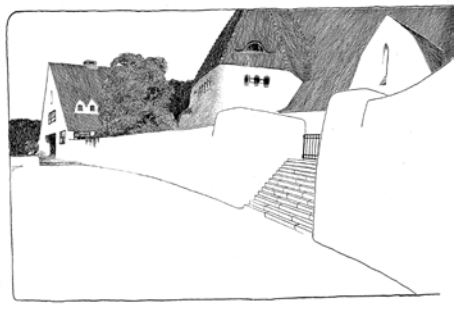
Pero, más allá del dominio plástico que Tessenow consigue en sus primeros proyectos, se encuentra la más rigurosa objetividad (*Sachlichkeit*) y la funcionalidad llevadas al extremo a partir de la cuidada distribución de las plantas, en las que cada necesidad humana, por pequeña que sea, encuentra su sitio. La adaptación casi mimética de las formas al lugar responde a un pormenorizado estudio de las cuestiones prácticas que Tessenow logra ocultar tras la integración armoniosa del edificio en el entorno. En su proyecto para *una escuela rural* de 1907, avanza ya desde la memoria explicativa que el interés último de la propuesta no es otro que el bienestar de los que lo han de habitar: *"Hay que recordar que la presencia y el aspecto de la casa del maestro son significativos para el bienestar y la formación de los niños*".[45] El proyecto establece la premisa de crear una pequeña plaza con forma octogonal delante del edificio, delimitada por altos muros blancos, para aportar tranquilidad y espaciosidad al patio de recreo, en el que se colocan varios bancos, la fuente y dos castaños. El edificio principal, situado en uno de los lados largos, aúna los usos principales bajo una gran cubierta, enmarcando la entrada a la escuela mediante un porche adintelado que se abre a la plaza, desde el cual se puede acceder al aula y lateralmente a la casa del maestro. Aunque la cubierta confiere compacidad al conjunto, cada uno de los usos posee su propia escala: el aula para sesenta niños, de mayor altura, sobresale por encima del cuerpo de la vivienda y del pabellón exterior que alberga los aseos y almacenes.

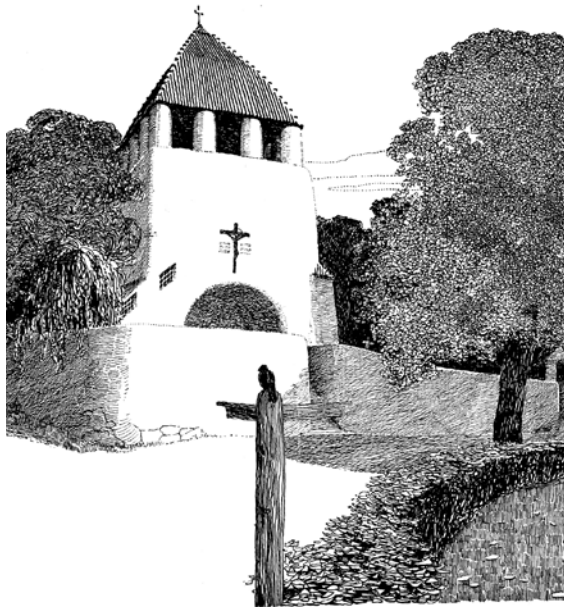
Tessenow en éste y en muchos proyectos posteriores de vivienda, utilizó la flexibilidad que le proporcionaban estas construcciones con usos menores para recrear un entorno más doméstico, acercando la pequeña escala de estos anexos a los patios y las huertas. En este caso, al separar por razones de higiene los baños del aula mediante una galería acristalada, consigue configurar un pequeño espacio de recreo exterior que, en contacto con los jardines, ha de funcionar como un aula exterior en verano. Cada detalle dibujado en las plantas de esta escuela corresponde con una reflexión en torno a

[44] DE MICHELIS, Marco: Heinrich Tessenow: 1876-1950. p.162
[45] WANGERIN, Gerda: *Heinrich Tessenow: ein Baumeister* 1876 - 1950. Op. Cit., p.23

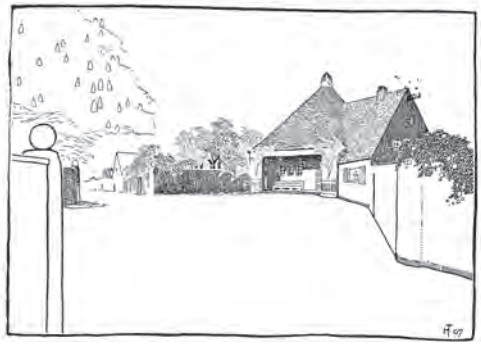


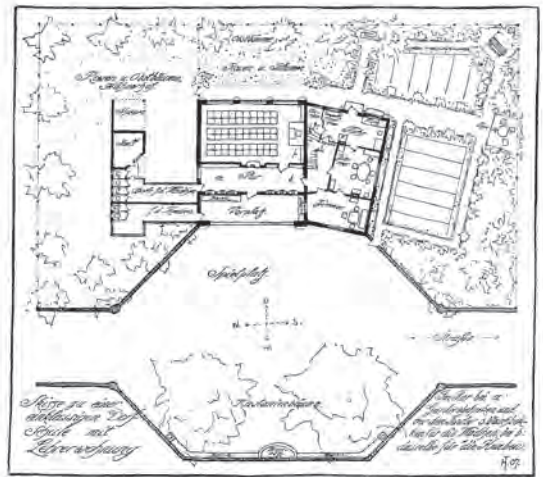
12. y 13. Heinrich Tessenow. Pequeña casa de campo. (1903)





14. y 15. Heinrich Tessenow. Iglesia para un pueblo. (1903)





16. y 17. Heinrich Tessenow. Escuela rural. (1907)

las necesidades y comportamientos del niño: el ventanal del aula orientada al sol de la mañana con vistas al jardín, los lavabos y percheros en el zaguán previo al aula, la colocación de cenadores y pabellones escondidos entre los árboles frutales, todos estos elementos, aunque basados en la practicidad, serán capaces de recrear su único universo poético.

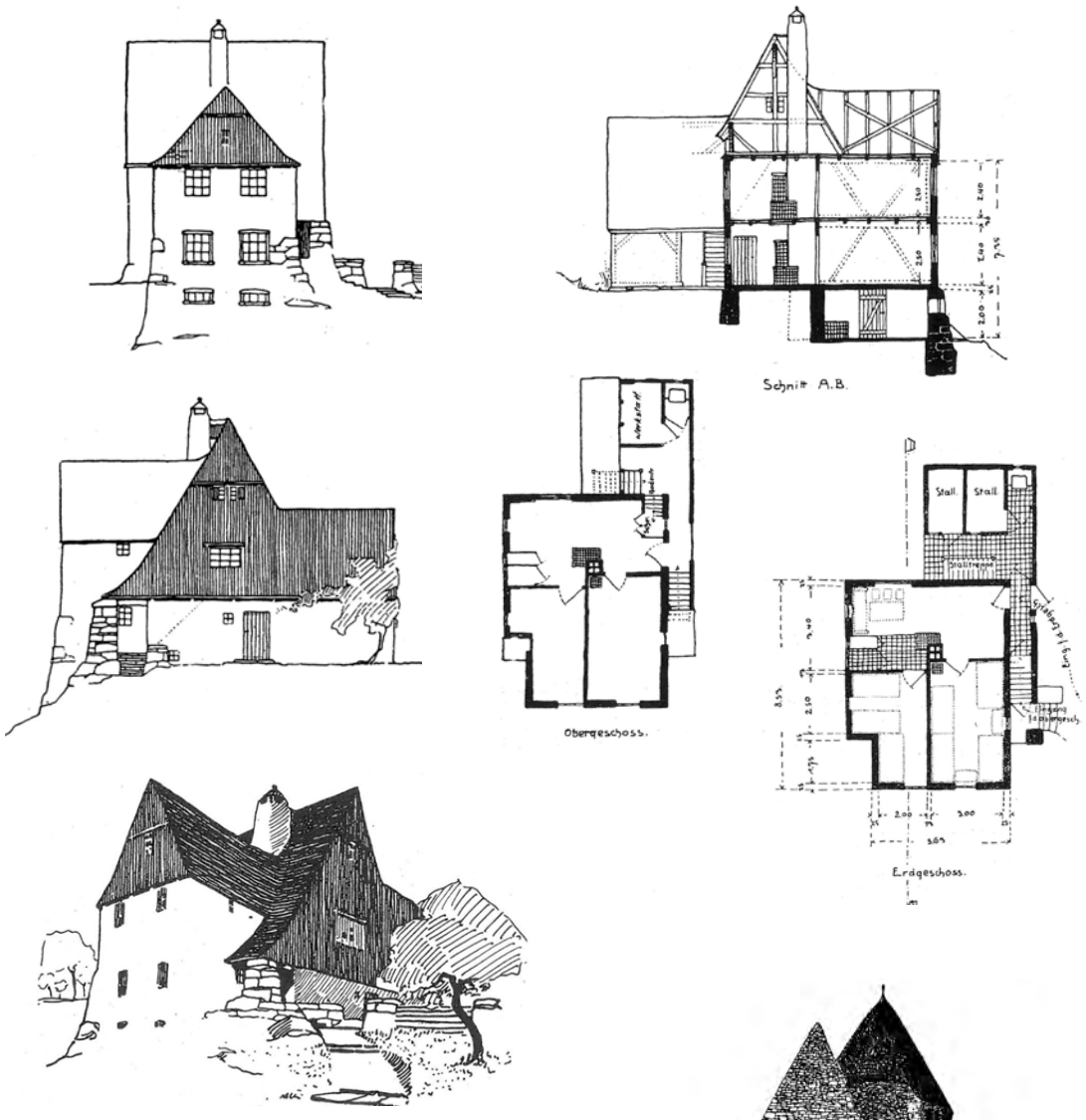
Siguiendo las premisas enunciadas por Ruskin en *The poetry of Architecture*, Tessenow establece una profunda conexión con las condiciones geográficas y climáticas del enclave en el que se desarrolla su arquitectura. Por ello, en los numerosos proyectos que diseña en esta primera etapa, muchos de ellos estudios personales sin cliente determinado, reflexiona sobre el carácter del lugar a través de los sistemas constructivos que mejor se adecuan a dichos condicionantes. En sus proyectos para una *casa en el lago* y una *casa en la montaña* (1903), el lenguaje plástico empleado dista mucho de la tersura de los muros blancos de otras propuestas más urbanas, exhibiendo en sus dibujos un conocimiento profundo del uso y la construcción del material más apropiado para esos parajes: la piedra. Las perspectivas de las propuestas son en sí mismas auténticos manuales de construcción, en las que con todo lujo de detalle se dibuja cada encuentro posible, desde los dinteles apoyados sobre pilares en la galería que mira al lago, hasta el despiece de las dovelas que conforman los diferentes tipos de arco. Algo similar podemos observar en su proyecto de *Casa ermita* (1905). En él, aprovechando la base pétrea existente, Tessenow coloca dos volúmenes bien diferenciados. Por un lado la masividad y dignidad del cuerpo blanco, cuyos muros nacen directamente de la piedra, conforman un prisma donde se sitúan las salas principales de la vivienda, y, en contraste, el volumen de madera, más tosco y primitivo emergiendo sobre la entrada, que acoge los usos auxiliares como las escaleras, los aseos y otras zonas de servicio como establos y almacenes. En este caso la materialidad del edificio no sólo surge en relación al lugar geográfico, también es utilizada por Tessenow para caracterizar los diferentes usos de la casa y establecer un funcionamiento jerárquico de la misma.

El dominio del lenguaje constructivo, formal y poético de las arquitecturas vernáculas que observamos en Tessenow es el resultado de un interés que va más allá de lo meramente pictórico. Entre los años 1902 y 1906, siguiendo las premisas de los viajes de estudio de los jóvenes arquitectos Arts&Crafts ingleses, Tessenow recorrió la región de Wendland, desarrollando un levantamiento de los paisajes y arquitecturas locales.[46] Parte de estas investigaciones fueron recopiladas en el ensayo de carácter etnográfico *Das Bauerndorf im hannoverschen Wendland* (Los pueblos agrícolas en Wendland, 1906),[47] ilustrado con dibujos fueron propio Tessenow, en los que detalla meticulosamente los sistemas constructivos llevados a cabo mediante entramados de madera y ladrillo de las viviendas y graneros en la antigua villa de Lübeln. En publicaciones posteriores se editarán nuevas colecciones de dibujos sobre las viviendas de los agricultores de Prusia Occidental, con gran énfasis en los sistemas de fachada resueltos mediante bastidores de madera y tablazón al exterior.

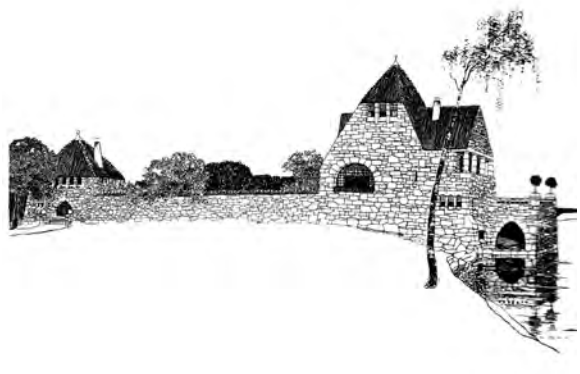
Animado por estas publicaciones y fruto de su trabajo docente en la nueva escuela de constructores (*Baugewerkschulen*) de Treveris (1905-1909), Tessenow

[46] DE MICHELIS, Marco: *Heinrich Tessenow: 1876-1950.* Op. Cit., p.92

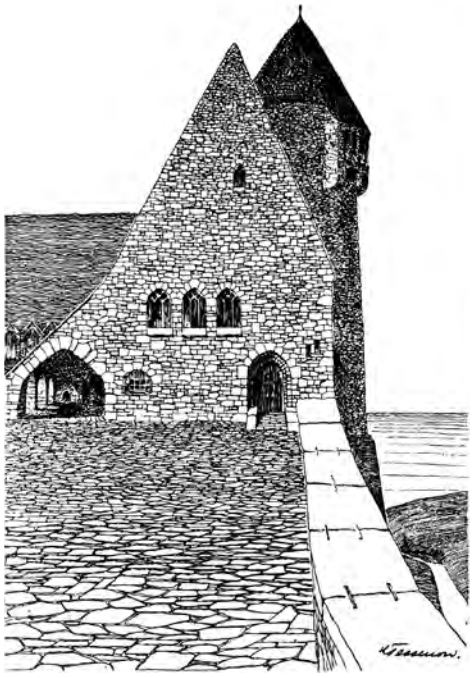
[47] TESSENOW, Heinrich: "Das Bauerndorf im hannoverschen Wendland", *Leipziger Bauzeitung. Wochenschrift für alle Zweige des Bauwesens*, n. 11, 1906, Leipzig , pp. 85-88.



18. Heinrich Tessenow. Casa ermita. (1903)



19. Heinrich Tessenow. Casa en un lago. (1903)



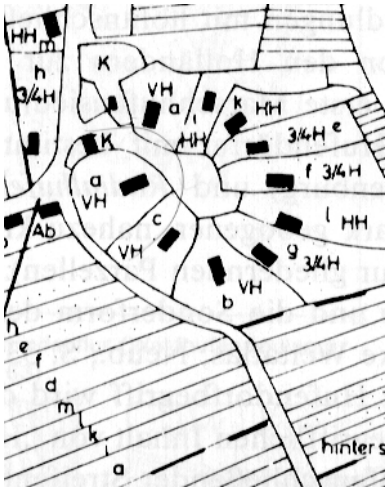
20. Heinrich Tessenow. Casa en la montaña. (1903)

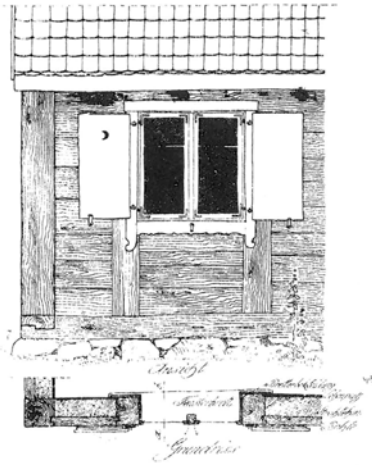


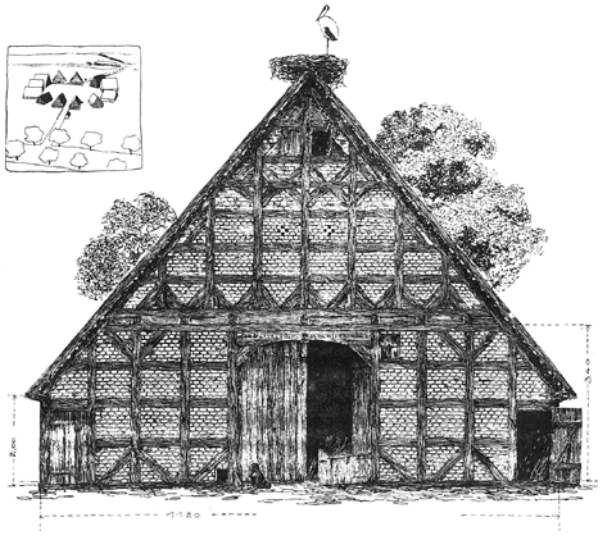


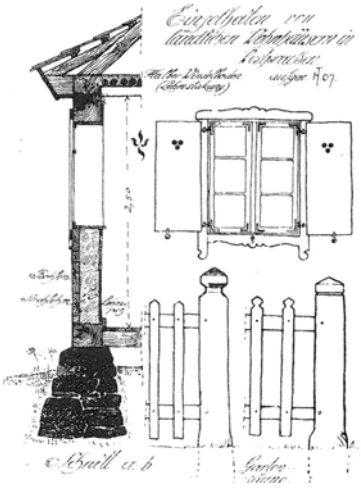


21., 22., 23. y 24. Rundling de Lübeln. Wendland. Alemania

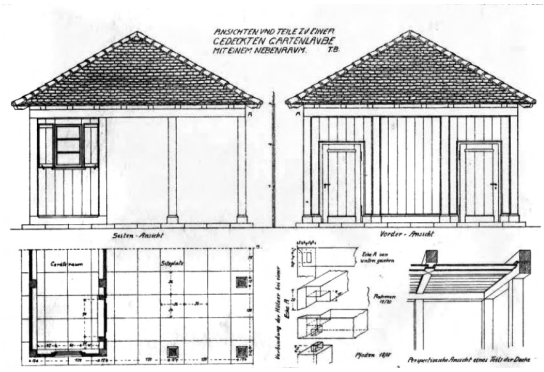


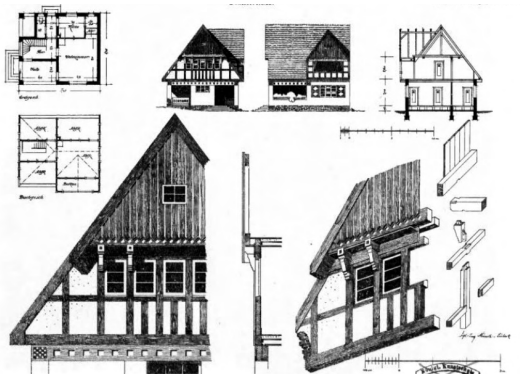


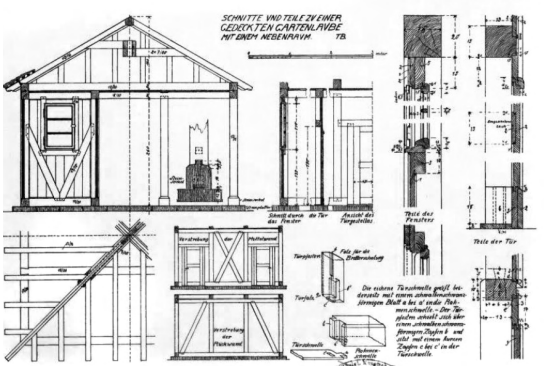


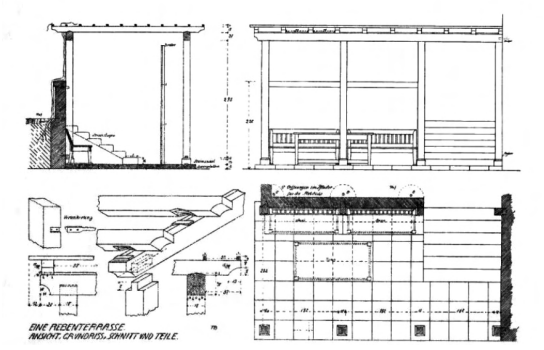


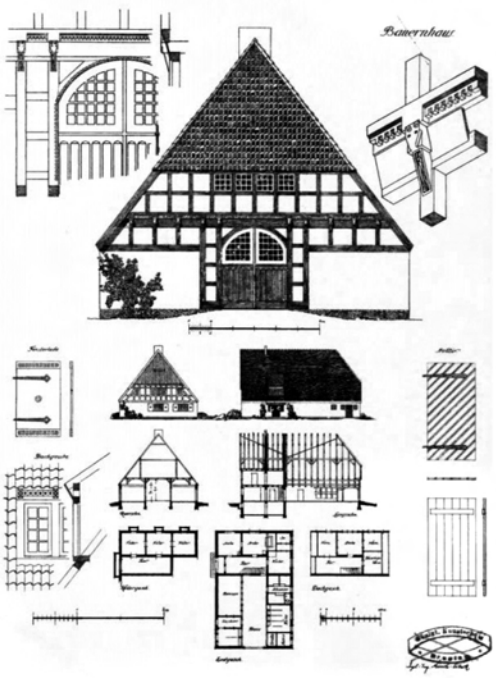
25., 26. y 27. Heinrich Tessenow. Levantamientos de arquitecturas rurales publicadas en Das Bauerndorf im hannoverschen Wendland (1906)

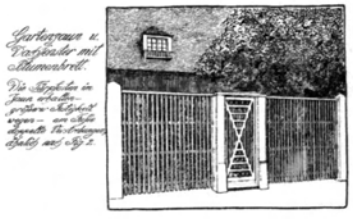


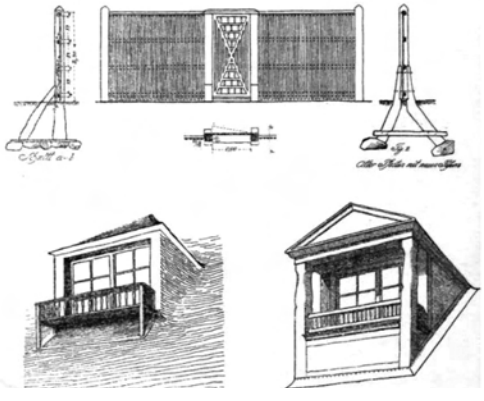












28. Heinrich Tessenow. Páginas de Zimmermannsarbeiten. Trabajos de carpintería. (1907)

comienza a escribir, publicando en 1907 un manual de cuarenta páginas titulado *Zimmermannsarbeiten* (Trabajos de carpintero).[48] En él se aportan una serie de soluciones propias a las construcciones en madera de pequeña escala, como pabellones de jardín, *lauben* (casita vinculada a un huerto), miradores, escaleras y cerramientos de parcela, aunque también aparecen reflejados muchos detalles constructivos de los edificios que había descubierto durante sus viajes por el norte de Alemania. Además del valor práctico de sus diseños, en *Zimmermannsarbeiten* se abordan algunos aspectos básicos de la relación entre artesanía y arquitectura que serán claves en sus planteamientos posteriores. Para Tessenow la arquitectura del momento "*era en gran parte fruto de la negación del pensamiento, de la imitación*",[49] por lo que, para volver a una arquitectura basada en la *Sachlichkeit,* habría que "*solucionar problemas prácticos, lo cual dependía en primer término de la aptitud de los materiales y no de su apariencia*".[50] Tessenow sugiere que el material es en sí mismo un medio de expresión, y defendiendo la visión del artesano o del maestro de obra frente a la del artista, plantea que el valor estético de lo construido se reafirmará cuanta más relación exista entre el material y el fin al que se destina: "*La realización más simple, la más racional, tiene como consecuencia en todos los casos una manera concreta de expresión, y el maestro constructor, con su saber y su sentido, imprimirá fuerza o debilidad a este tipo especial de construcción. (...) Por eso son tan poco útiles nuestras construcciones actuales: cuando, por ejemplo, nos empeñamos en utilizar madera en nuestras casas como se utilizaba antiguamente, no pensamos demasiado en las edificaciones en sí, sino en su aspecto, en su "efecto". Sin embargo, deberíamos ser como los maestros constructores antiguos y reconocer que ante todo eran prácticos, que en la relación con los materiales nada tenía que ver su aspecto, que para ellos, casi lo único importante, era que el material fuera el mejor y más práctico posible (...)".*[51]

Las propuestas que Tessenow aporta en *Zimmermannsarbeiten* son resueltas con formas prácticas y sencillas, obviando cualquier tipo de superfluos elementos decorativos y utilizando materiales consistentes y bien dimensionados que puedan someterse a procesos de estandarización industrial. El vínculo entre artesanía e industria había sido anteriormente investigado por Tessenow durante su etapa como diseñador en los talleres de Saaleck (*Saalecker Werkstätten*),[52] cuyo fundador, Paul Schultze-Naumburg, se había fijado en los dibujos que Tessenow había publicado en diferentes revistas, (los cuales ilustraban a la perfección las reivindicaciones en defensa de la arquitectura tradicional alemana del movimiento *Heimatschutz* y de su revista *Kulturarbeiten*), y en 1904 le sugirió colaborar en la ampliación de las instalaciones. Allí, además de impartir clases de arte en la escuela reformista ligada a los talleres, Tessenow colaboró en el diseño de interiores y en la construcción de alguna de las edificaciones del complejo. Pero donde podrá desarrollar su creatividad y mostrar su conocimiento de las técnicas artesanales de carpintero será en la elaboración de

---

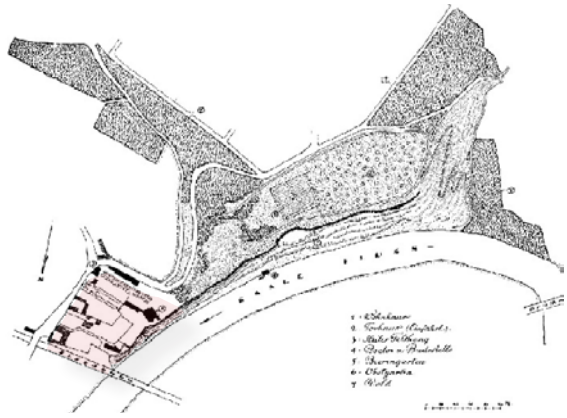
[48] Tessenow publicará regularmente desde 1903 sus dibujos y proyectos, en *Bautechnische Zeitschrift, Der Bauzeichner* y *Deutsche Bauhütte*, redactando a veces en las columnas consejos para los lectores.

[49] TESSENOW, Heinrich: *Zimmermannsarbeiten.* Munich: George D.W. Calwey, 1907. prólogo

[50] *Ibid.* p.4

[51] *Ibid.* p.3

[52] Fundados en 1901, los talleres se asientan en el histórico valle del Saale, bajo el castillo de Saaleck (1.050), para lo cual Schultze-Naumburg diseñó un conjunto de edificios de estilo *Biedermeier* que se mimetizaban con las construcciones medievales existentes. En principio sus cometidos eran la producción de muebles de estilo *Jugendstil*, pero a partir de 1904 se diversifican los campos de actuación y se crean departamentos de arquitectura, diseño de interiores y jardines. Los talleres llegaron a tener 70 trabajadores y estuvieron operativos hasta 1930.



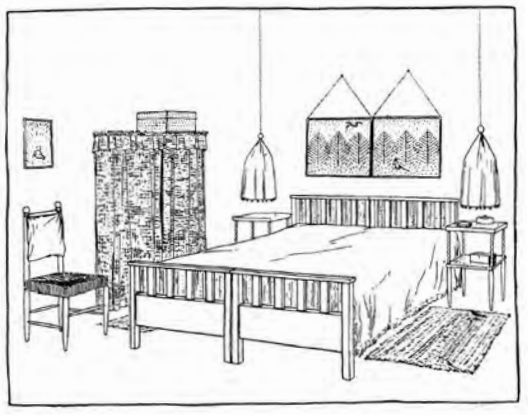


29., 30., 31., 32. y 33. Schultze Naumburg. Reforma y ampliación de talleres para la Saalecker Werkstätten, Bad Kösen. (1901-1925)











34. y 35. Heinrich Tessenow. Diseños de mobiliario para la Saalecker Werkstätten

prototipos de mobiliario basados en la funcionalidad y austeridad de los muebles tradicionales, huyendo del estilo *Art Nouveau* que Schultze-Naumburg producía en aquella época.

De la corta relación con Schultze-Naumburg destaca el interés que éste despertó en Tessenow por el estilo *Biedermeier* y la arquitectura de principios del siglo XIX en Alemania. La humildad y simplicidad de los diseños del denominado clasicismo vernáculo supusieron una alteración de algunos principios formales en los proyectos de Tessenow a partir de 1906. Los rasgos orgánicos de sus primeros proyectos fueron reemplazados por la proporción y el equilibrio que encontramos en sus trabajos posteriores. Pero este cambio no supuso la recuperación de los recursos estilísticos y ornamentales del estilo *Biedermeier* como proponía Schultze-Naumburg en sus obras,[53] sino la reivindicación de una arquitectura desarrollada a partir de un pequeño número de elementos constantes y recurrentes, capaces de estandarizar sus procesos técnicos y constructivos para abaratar costes y al tiempo mejorar la calidad de vida de las personas.[54]

En 1909 Tessenow publicó *Der Wohnhausbau* (La construcción de la casa) apremiado por la necesidad de establecer una valoración de la situación en el ámbito de la vivienda, en un momento en el que los rápidos cambios en el modo de vida se sucedían con cada nuevo descubrimiento técnico, y era difícil encontrar un consenso respecto a una buena manera de construir y una mala.[55] Por ello, Tessenow hace hincapié en implantar las pautas para una *buena construcción*, basada en tres principios: lo humilde, lo simple y lo práctico. La conjugación de estas cualidades determina la *pura objetividad* (*die reine Sachlichkeit*) que ha de primar en la construcción del edificio "*en la medida en que es lo único alcanzable".*[56] De esta manera la construcción resultante no es una forma artística, sino la expresión original (*Ur-Ausdruck*) de un hecho construido objetivo. Para llegar a ese estado que Tessenow denomina "*naturalidad de las form*as",[57] se ha de atender a los problemas no resueltos y a las necesidades esenciales que constituyen el mundo cotidiano de cualquier casa modesta.[58]

Der Wohnhausbau desarrolla una filosofía de lo doméstico mediante un ejercicio de minuciosa descripción narrativa que, apoyada en el detalle de unos cuantos dibujos de interiores ficticios, es capaz de evocar el estado de *calma elegante* soñado por Tessenow: "*Las ventanas anchas para iluminar toda la estancia, protegidas por pérgolas que atenúan el contraste entre la opacidad de la pared y la luz transparente del vidrio. La oscuridad, tal vez no es esencial, pero es capaz de mejorar la idea de aislamiento y de*

---

[53] Será precisamente la simplificación extrema que busca Tessenow y su rechazo a la incorporación de los elementos característicos del estilo *Biedermeier*, lo que le impida continuar su colaboración con Schultze - Naumburg. Las contradicciones entre los planteamientos que este último describe en *Kulturarbeiten*, advirtiendo del peligro que significa la imitación de los edificios antiguos, y sus obras construidas , muchas de ellas réplicas de antiguos palacios de principios del siglo XIX, alejará a Tessenow de Saaleck (1905), trasladándose a Tréveris como profesor en la nueva *Kunstgewerbeschule* donde se acaban de instaurar dos especialidades: artesanía y artes y oficios.

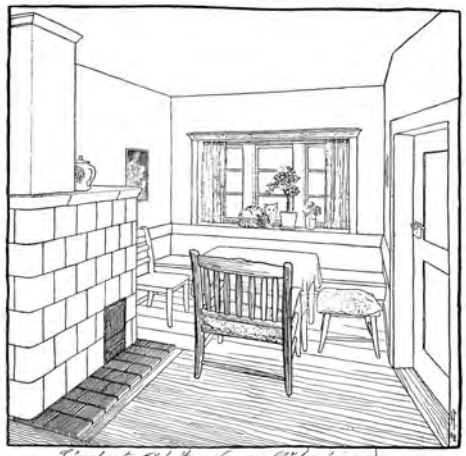
[54] En este sentido hay que recordar que Tessenow se unió al *Deutscher Werkbund* en 1910, pero ya con anterioridad era afín a los planteamientos establecidos por Muthesius en relación a la tipificación de la vivienda, a través de su relación con algunos socios fundadores como Martin Dülfer y Wolf Dohrn.

[55] WANGERIN, Gerda : *Heinrich Tessenow: ein Baumeister 1876 - 1950* . Op. Cit., p.25

[56] TESSENOW, Heinrich: *Der Wohnhausbau.* Múnich: George D.W. Calwey, 1909. p.2

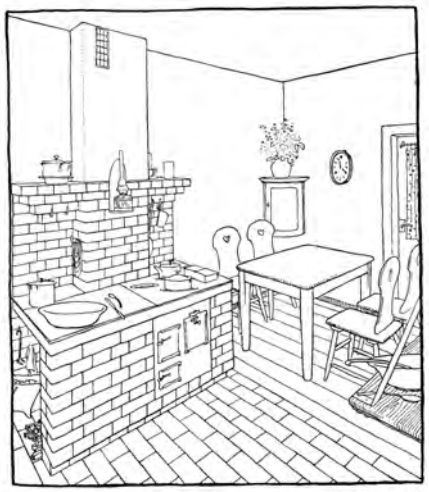
[57] WANGERIN, Gerda : *Heinrich Tessenow: ein Baumeister 1876 - 1950*. Op. Cit., p.25

[58] DE MICHELIS, Marco: *Heinrich Tessenow:1876-1950.* . Op. Cit., p.38



Eingebaute Arbeiterwohnung (Wohnzimmer)

(Grundriß Seite 36 links)

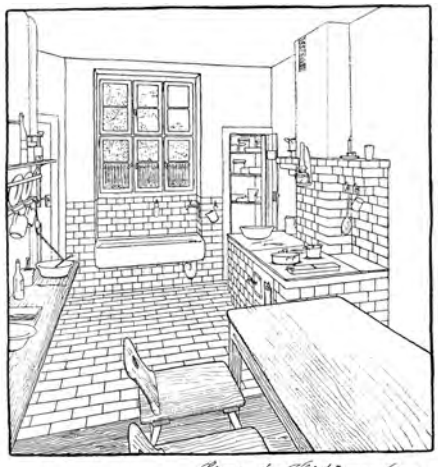


(Grundriß Seite 36 rechts)



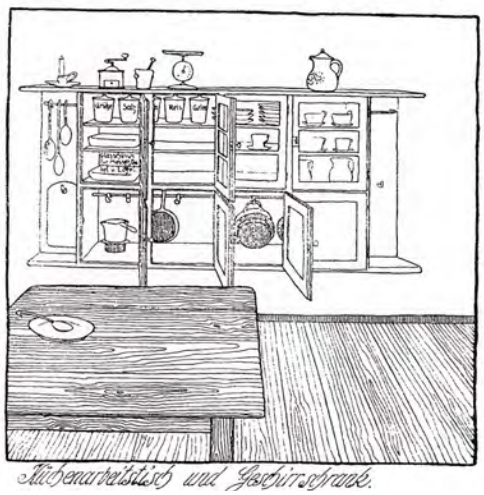
Eingebaute Kleinbürgerwohnung (Wohnzimmer)

(Grundriß S. 36)

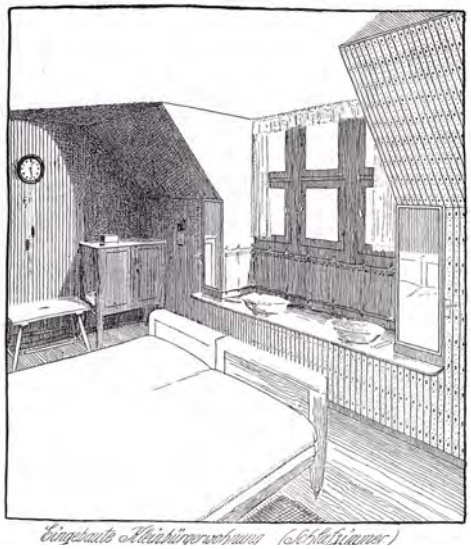


(Grundriß Seite 36 rechts)

Eingebaute Kleinbürgerwohnung
Koch- u. Speiseraum.



Küchenarbeitstisch und Geschirrschrank.



Eingebaute Kleinbürgerwohnung (Schlafzimmer)

36. Heinrich Tessenow. Der Wohnhausbau. Apuntes de interiores domésticos. (1909)

seguridad que pertenece a las características más sobresalientes del espacio doméstico. Las ventanas, colocadas en la cara exterior del muro para no quitar espacio a la sala de estar, y al contrario en las plantas superiores para evitar caídas. Las puertas grandes, sólidas y bien construidas. Las estufas son de cerámica, tranquilas, limpias y fiables, o de hierro fundido, que se calienta más rápido El suelo de tablas de madera, bien aceitado, con un rodapié alto. Los muebles han de ser sólidos, higiénicos, funcionales y económicos, aunque esto conlleve comprar productos industrializados. En cuanto a las piezas de la casa, la sala ha de ser sencilla, la cocina habitable, los dormitorios en la primera planta y en bajo cubierta, en número suficiente para albergar a padres e hijos separados por sexos. En los dormitorios se dispondrá una mesa y un lavabo para uso diario colocado sobre el alfeizar de la ventana. El pequeño establo con unos cuantos animales, útil en todos los sentidos para alegrar la vida en el hogar; el pequeño jardín indispensable".[59]

La búsqueda de las condiciones mínimas que había de poseer una vivienda es planteada por Tessenow mediante una serie de requisitos en los que establece no sólo las dimensiones apropiadas de cada una de las piezas, sino también cómo han de vivirse hasta los elementos más pequeños, como los lavamanos de los dormitorios, para conseguir recrear una atmósfera de orden y tranquilidad en la casa.[60] Esta idea se refleja en el cuidado puesto en dibujar casi de manera obsesiva los objetos de uso diario colocados en sus respectivos armarios y alacenas, subrayando la íntima relación que existe entre las actividades cotidianas y el espacio en el que se desarrollan. A diferencia de los enunciados que pocos años más tarde desarrollaron los arquitectos de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) y la Nueva Arquitectura (*Neue Bauen*), el *Existenzminimum* de Tessenow no reivindica la adopción de nuevas formas de vida basadas en los avances tecnológicos, sino que vuelve su mirada al sistema familiar y jerárquico de las viviendas de los campesinos en un intento de recuperar el orden y la poética propia de las construcciones mas austeras.[61] Como indicaba Hermann Hesse en el artículo *Wohnhausneubau* (La construcción de la nueva casa, 1909) publicado en la revista *März,* Tessenow "*no tiene la ambición de ser interesante con sus edificios y mostrarse lo más original posible, sino la de dar una forma adecuada con medios modestos a lo confortable, lo necesario y si es posible, lo placentero*".[62]

Donde más claramente se pone en evidencia esta filosofía de lo doméstico es en los proyectos de viviendas en hilera que Tessenow desarrolla a partir de 1905 para los concursos organizados por la *Hessischer Verein*, cuyos dibujos aparecen en las páginas de *Der Wohnhausbau*. En las *Viviendas en hilera para pequeña burguesía* (1908) y en las posteriores *Viviendas en hilera para trabajadores* (1909), Tessenow consigue dotar a una tipología condicionada por el reducido ancho de su crujía (5,50 y 4,50 metros), de todas las comodidades de las vivienda más espaciosas. En el primer caso, la

---

[59] TESSENOW, Heinrich: *Der Wohnhausbau.* Op. Cit., pp. 8-32.

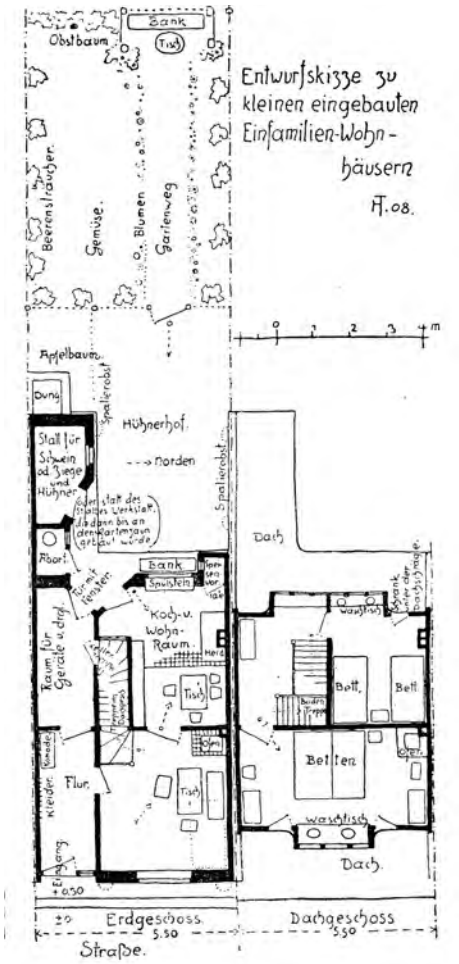
[60] Muthesius en una reseña sobre *Der Wohnhausbau* alabó de Tessenow "*la honestidad y la gracia con la que exhibió los detalles más pequeños del problema, su capacidad de revivir la belleza, incluso de las cosas más cotidianas*". MUTHESIUS, Hermann. "Heinrich Tessenow. Der wohnhausbau". *Neudeutsche Bauzeitung*, n.7, p.88.

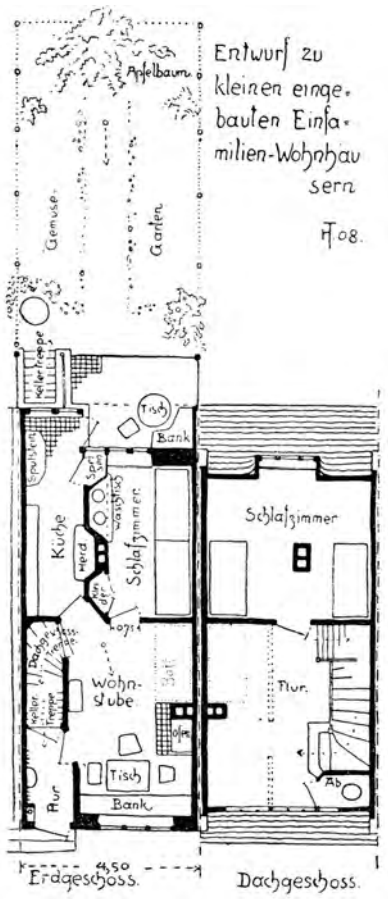
[61] "*Contemplemos las salas de este hogar en los dibujos pormenorizados de Tessenow en los que con precisión caligráfica se registra tal cultura material. Ahí están esos muebles primorosamente conservados, todos -ellos activados por objetos que dan cuenta de la presencia del tiempo, el linaje o la autoridad paterna: el bombín y el gabán en el perchero, las zapatillas o la fotografía del matrimonio, el servicio de té, los guantes*". ABALOS, Iñaki: *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona : Gustavo Gili, 2000. p.55

[62] HESSE, Herman. "Wohnhausneubau", *März* , n.22, pp 309-310. Citado en DE MICHELIS: *Heinrich Tessenow: 1876-1950*. Op. Cit., p.64









38. Heinrich Tessenow. Viviendas en hilera para pequeña burguesía. (1908)

39. Heinrich Tessenow. Viviendas en hilera para trabajadores. (1909)

posibilidad de colocar la escalera longitudinal separada del muro medianero permite dividir el espacio de la planta baja entre el cuerpo de las zonas de estancia, cocina con comedor y salón, y una banda longitudinal que, partiendo del vestíbulo de acceso, organiza otros usos menores, como el almacén de herramientas, el aseo y un pequeño corral. Este volumen se manifiesta en el patio mediante una cubierta más baja que recoge también un pequeño porche y la salida al huerto. En la planta superior, dos habitaciones se organizan en torno al pequeño estar de noche que se configura alrededor de la escalera. Analizando las plantas se puede comprobar cómo Tessenow no grafía el uso de cada estancia, sino los elementos dibujados que lo definen: *mesa*, *horno, estufa, lavamanos, cama, ropa, herramientas*, etc.., llegando incluso a incluir comentarios explicativos, como la posibilidad de "*transformar el corral en un taller alargando la construcción hasta la valla que delimita el huerto*".[63] En la vivienda para trabajadores el esquema es aún más ajustado, y es el muro que separa la cocina de la habitación, resuelto mediante nichos alternos donde se sitúan la estufa, los lavabos, un armario y la despensa, el que organiza los accesos a las estancias y la salida al patio protegida por un pequeño porche. Al exterior, en ambos casos, las fachadas se resuelven siguiendo la premisa de la *pura objetividad*, por lo que los únicos elementos que aparecen son aquellos necesarios para un correcto funcionamiento, dimensionados de acuerdo a las necesidades de los habitantes: ventanas, puertas, chimenea y canalón.

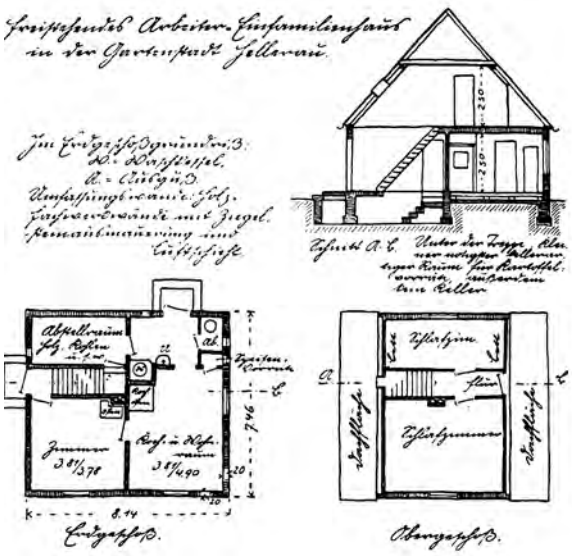
En 1908 Tessenow desarrollará un sistema estructural híbrido de muros portantes, con entramado de madera y doble hoja de ladrillo macizo con cámara ventilada, que patentará un año después bajo la denominación de *Tessenow-wand* (el muro Tessenow). [64] La oportunidad de ponerlo en práctica se le presenta con el encargo de un pequeño grupo de casas (tres aisladas y una doble) en la ciudad jardín de Hellerau, donde ya estaba construyendo dos grupos de viviendas en hilera.[65] Tanto Riemerschmid como Schmidt habían mostrado su interés por agilizar los procesos constructivos de las casas de los trabajadores, por lo que propusieron a Tessenow la ejecución de un prototipo de casa prefabricada (*patenthaus*). La vivienda, de reducidas dimensiones (7,46 x 8,14 metros), se articula a partir de la escalera, alrededor de la cual se sitúan las chimeneas y los armarios. Las salas son pasantes entre sí, por lo que establece dos entradas a la casa, una principal que da acceso a la escalera y al estar, y otra de salida al patio desde la cocina. La singularidad formal que supuso este modelo, donde la cubierta a dos aguas arranca desde el mismo vértice en que termina el forjado generando un volumen puro apenas horadado por unas pocas ventanas, será utilizado posteriormente en la casa *Lehman* y en las fachadas del *Festspielhaus* de Hellerau.

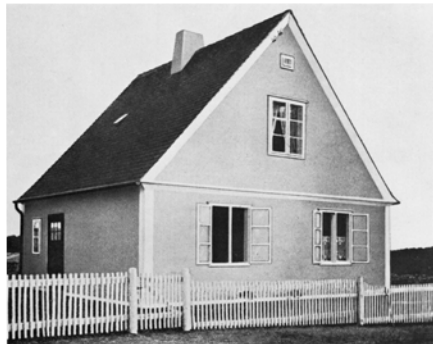
---

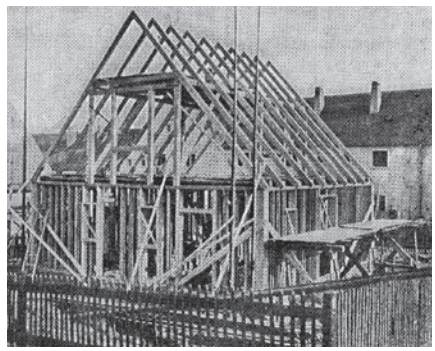
63 DE MICHELIS, Marco: *Heinrich Tessenow: 1876-1950.* Op. Cit., p.189 (dibujo)

64 El sistema constructivo del "muro Tessenow" se basa en un doble marco perimetral de listones de madera separados por diagonales que arriostran el conjunto, y montantes verticales de poco espesor encajados en cada uno de los marcos , entre los cuales se colocan columnas ladrillo macizo. En la primera y última hilada se dejan huecos para permitir la ventilación del muro. El entramado de madera y ladrillo se apoya sobre un muro continuo de ladrillo que separa la madera del terreno. Sobre la doble correa superior del marco se apoyan las vigas del forjado intermedio y las vigas inclinadas de la cubierta.

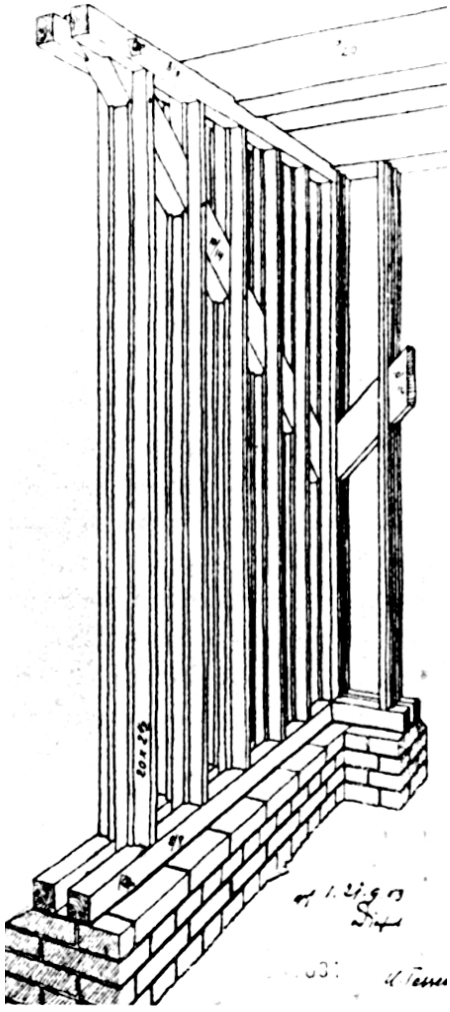
65 Alrededor de la *Am Schänkenberg* (Hellerau) , Tessenow desarrollará entre 1909 y 1911 un conjunto de viviendas sociales a partir del estudio de varias tipologías. Las viviendas denominadas TI y TII siguen el patrón de los proyectos de "viviendas en hilera para trabajadores" y "viviendas en hilera para pequeña burguesía", mientras que los tipos TIII y TIV, son el resultado de la investigación en la prefabricación de viviendas individuales resultado de la evolución del "muro Tessenow". El sistema constructivo de los tipos TI y TII también introduce la retícula de madera en los muros de carga, aunque es una versión menos evolucionada que el muro Tessenow al desarrollarse en una sola hoja de ladrillo con bastidores y montantes de 16 centímetros de ancho.

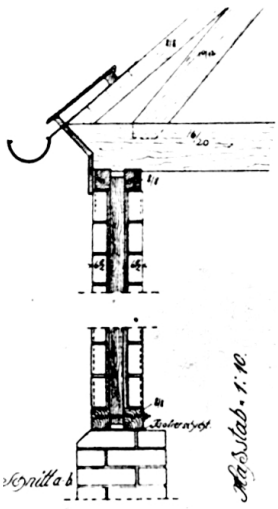


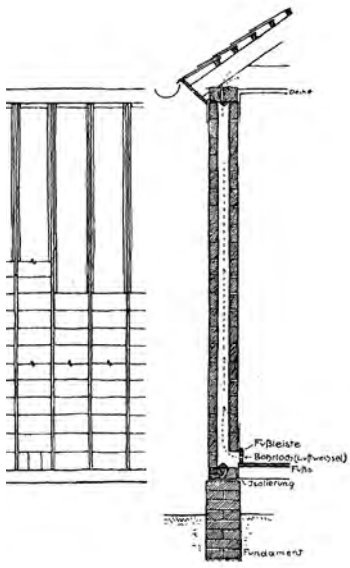




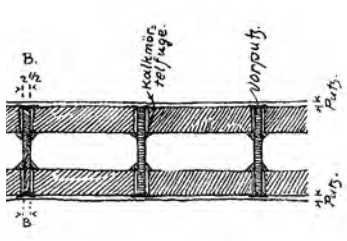
40., 41. y 42. Heinrich Tessenow. Patenthaus. (1908)











43., 44. y 45.. Heinrich Tessenow. “Muro Tessenow” (1908)

Tessenow expuso los principios compositivos empleados en estos proyectos en su libro *Hausbau und dergleichen* (La construcción de la casa y otras cosas por el estilo, 1916), mostrando un sistema basado en el orden, la uniformidad y la regularidad, producto distintivo del trabajo artesanal. Como apuntó Giorgio Grassi en el prólogo a la versión italiana del libro, es en el taller donde se forjan esos elementos mediante la *paciencia ingeniosa* y la *precisión natural* del artesano.[66] Será en la paciente repetición de los mismos elementos ya conocidos cómo surjan las sutiles diferencias: "*Asumir la uniformidad desarrolla una elevada sensibilidad porque tenemos que centrar toda la atención en las cosas que son iguales con el fin de capturar las diferencias sutiles. Éste es el límite que caracteriza a la uniformidad y el orden*."[67] Algunos autores, sobre todo después del redescubrimiento de Tessenow por Giorgio Grassi en los años 70, trataron de explicar la pureza de estas casas-modelo, desarrollando estudios de proporciones clásicas y esquemas geométricos. Pero en lo que a este estudio respecta, lo más interesante de estos proyectos no fue solamente su relación con un clasicismo depurado, sino que alcanzaron la tan deseada *pura objetividad*, transformándose así en los primeros arquetipos realmente modernos, cuya sencilla y estricta formalización, tan atávica y primitiva al mismo tiempo, era tan solo el resultado último de la precisa esencialización de los procesos constructivos.

El concepto de uniformidad ligado al de repetición será fundamental en la creación de nuevas comunidades de artesanos que Tessenow desarrolló poco después de la publicación de *Handwerk und Kleinstadt* (Trabajo artesanal y pequeña ciudad).[68] "*Esto le lleva a poner en primer término la aspiración al orden, la constancia y el rigor, como valores fundamentales de la burguesía. El orden, la simplicidad y la claridad se relacionan con la repetición como instrumentos de la gente sencilla. Esto le hizo tender a una especie de funcionalismo primitivo, a una arquitectura minimalista que en la repetición busca producir una impresión fuerte y rica.*"[69]

La primera oportunidad de Tessenow para poner en práctica sus teorías sobre las pequeñas ciudades se le presenta después de la guerra con el encargo de tres pequeñas *Siedlungen* en Pößneck (Thüringen 1920-1922), cada una de ellas con un programa, lo que le permite experimentar con diferentes soluciones. La primera, denominada *Am Gruneberg*, preveía la construcción de treinta casas individuales de tipo semirural, vinculadas a una parcela lo suficientemente grande para permitir su uso como huertas. Doce de las treinta viviendas se establecieron simétricamente a los lados de una nueva calle en pendiente, mientras que las restantes fueron situadas alrededor

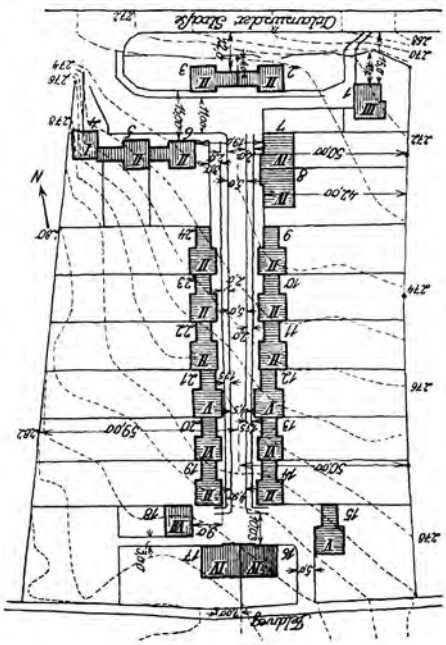
---

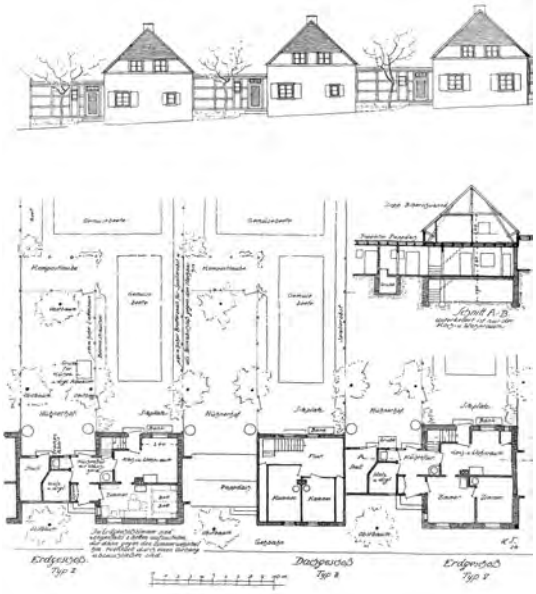
[66] GRASSI, Giorgio: *Osservazione elementari sul costruire.* Milán: Franco Angeli, 1983. p.36

[67] TESSENOW, Heinrich: *Hausbau und dergleichen.* Berlín: Bruno Cassirer, 1916. p.27

[68] En 1918, una vez acabada la guerra, Tessenow deja la *Kunstgewerbeschule* de Viena al ser requerido por Harald Dohrn (hermano de Wolf Dohrn) para fundar una comunidad de artesanos en Hellerau, que fuera capaz de asumir el desarrollo de la ciudad jardín una vez que la fábrica de muebles entró en crisis al comienzo de la guerra .El planteamiento de Tessenow para el nuevo Hellerau es únicamente social y político, estructurándose sobre la base de células de artesanos independientes, reguladas internamente de acuerdo con las tradicionales jerarquías profesionales: profesor, ayudante, aprendiz, trabajador. Pero Hellerau como todas las ciudades jardín había repetido las mismas características de las grandes ciudades (una fábrica alrededor de la cual se establecían los obreros y en pequeño número, algunos intelectuales y artesanos), y de los pequeños pueblos al desarrollarse mediante una arquitectura que recreaba el idílico mundo rural. Tessenow, escéptico ante el hecho de que el sistema arquitectónico ya establecido fuera capaz de disolver sus propuestas sociales , planteó que en caso de éxito de la comunidad, ésta fuera transferida a un nuevo lugar, diseñando una *Siedlung* específica de talleres y casas para artesanos y agricultores. DE MICHELIS, Marco: *Heinrich Tessenow: 1876-1950. Op. Cit.,* p.78

[69] MONTANER, Josep M.: "El retorno de Tessenow". *Temes de disseny* [Revista Electrónica] 1991 2013. nº5 . [consulta 7-10-14]. Disponible en: http://84.88.27.11/index.php/Temes/article/view/29180





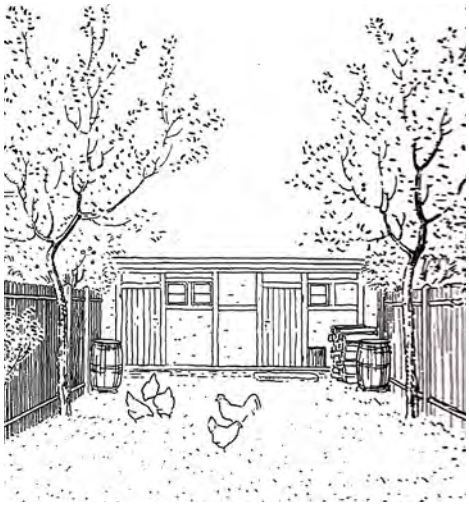
46. y 47. Heinrich Tessenow. Siedlungen en Pößneck Planta del conjunto y tipo casa patio(Thüringen 1920-1922).







48., y 49. y 50. Heinrich Tessenow. Siedlungen en Pößneck Vistas delas calles.





51. y 52. Heinrich Tessenow. Siedlungen en Pößneck Vistas de los patios posteriores.

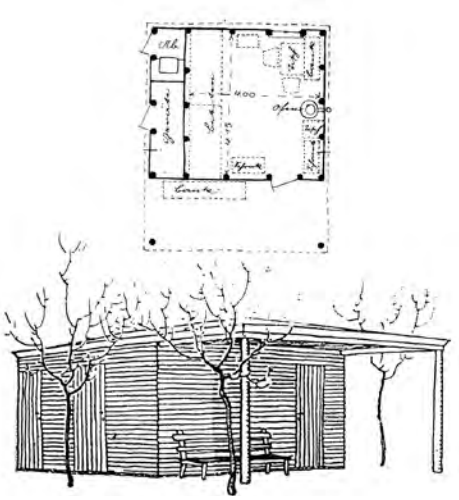
de las pequeñas plazoletas que cerraban el complejo. En el grupo central, Tessenow introduce dos de mayor dimensión y adelantadas respecto a la línea de calle (*diferencias sutiles*), rompiendo así la posibilidad de una perspectiva continua y monótona del conjunto.

Para conseguir una mayor anchura de las franjas destinadas a huertos, Tessenow amplia lateralmente la vivienda con un pequeño cuerpo de cubierta plana, donde sitúa la entrada y otros usos menores como el taller y los almacenes. Al ocupar la esquina del edificio principal con la escalera, el vestíbulo se organiza en el anexo, facilitando el acceso directo al patio desde la calle. De nuevo, Tessenow utiliza estas construcciones de menor escala para crear una diversidad de espacios de claro contenido doméstico. Además, en este caso, el retranqueo de estos elementos favorece la visión autónoma de los nítidos volúmenes cúbicos con cubierta a dos aguas característicos de las viviendas agrícolas, proporcionando una imagen al conjunto mezcla del orden urbano y la amalgama de lo rural. El esfuerzo por conseguir la atmósfera de las pequeñas ciudades, se ve acentuado con la materialización de las fachadas: la parte superior del hastial se recubre con tablones de madera, y el cerramiento del anexo evidencia su retícula estructural, en la que las puertas, también de tablas colocadas a paño con el muro, quedan integradas en la composición horizontal. En los proyectos de nuevas colonias para artesanos y, sobre todo, en las de agricultores, Tessenow comienza a introducir en sus simples estructuras nuevos materiales como la piedra o la madera, alejándose de la pureza de las formas blanquecinas empleadas en las viviendas de Hellerau.

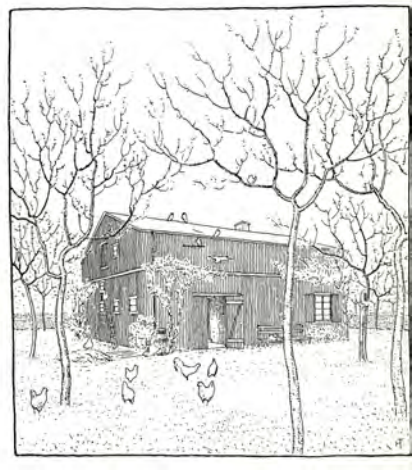
La política de reconstrucción nacional de la República de Weimar favoreció los nuevos asentamientos rurales y la construcción de casas de emergencia en el campo para los veteranos de guerra. Esto permitió a Tessenow el desarrollo de nuevas tipologías, como las que propuso para la *Kriegersiedlung* en Rähnitz (Dresde, 1917-1919). Aunque la mayor parte no se llegaron a construir, suponen una interesante investigación de Tessenow en relación a la vivienda prefabricada.[70] Para el proyecto de *Cabaña habitable*, a pesar de sus dimensiones mínimas, Tessenow propone un gran porche como prolongación de la cubierta, apoyado sobre un puntal de madera en cada esquina. El recurso de mostrar la estructura en el exterior para configurar el atrio de entrada ya había sido empleado por Tessenow en sus primeros proyectos y descartado posteriormente en sus obras más puristas, en las que en su lugar introdujo las pérgolas exentas que permitían identificar ambos elementos como volúmenes diferenciados.

La ruptura del esquema estereotómico, anunciada ya en los diseños para las viviendas provisionales de 1917, se hace evidente en el proyecto de *Casas para trabajadores agrícolas* en Schleswig-Holstein (1920). Las necesidades propias de este tipo de construcciones, introduciendo usos como el pajar o los establos, son difíciles de compatibilizar con los estrictos planteamientos de las viviendas mínimas. Por ello, Tessenow opta por establecer un muro de carga central que divide el ámbito doméstico hacia la calle y los usos agrícolas hacia las huertas traseras. La menor

[70] La denominada *barraca habitable*, consistía en una única estancia de cuatro metros de lado, una dimensión marcada por las camas, con un espacio para cocinar y comer, y un cuerpo anexo con el aseo y almacén con acceso desde el exterior. La estructura se resuelve partir de unos muros formados por una retícula de postes y vigas de madera que soportan la cubierta plana, un suelo elevado y un cerramiento ligero a base de tablones.



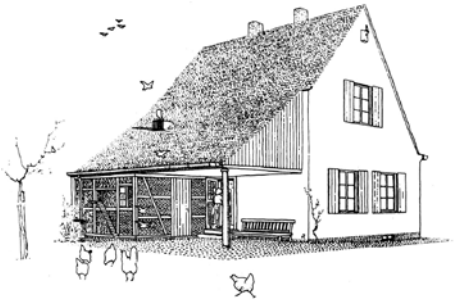
53. H. Tessenow. Viviendas para veteranos de guerra. Cabaña habitable. Rähnitz, Dresde.(1919)



54. H. Tessenow. Viviendas para veteranos de guerra. Granja. Rähnitz, Dresde.(1919)



55. H. Tessenow. Viviendas para veteranos de guerra. Casa para artesanos. Rähnitz, Dresde.(1919)



56. H. Tessenow. Viviendas para veteranos de guerra. Vivienda semiagrícola. Rähnitz.



57., 58. y 59. H. Tessenow. Casas para trabajadores agrícolas en Schleswig-Holstein. (1920)

dimensión de la planta baja respecto a la superior configura un porche cubierto volcado hacia la calle y otro de trabajo en relación con los establos. La aparición de los pórticos estructurales en ambas fachadas permite fraccionar el sólido capaz en dos volúmenes materializados de manera diferente. Los frentes triangulares de los hastiales se reviste de tablones de madera, al igual que el portón del pajar, mientras que el prisma inferior aparece estucado en blanco. La materialidad vernácula de este proyecto, acentuada por la cubierta de paja tradicional del norte de Alemania, se combina magistralmente con el sistema de proporciones clásicas al introducir la logia de pilares en fachada sobre la que apoya el gran frontón de madera.

En la Villa Böhler (1918), un singular proyecto construido en St. Moritz, de bordes facetados y sección descendente conforme al escarpado terreno, aparecen de nuevo los pilares exentos en la entrada y en la terraza posterior, esta vez presentados como primitivas columnas dóricas. Construidas mediante troncos de madera, su forzada esbeltez es remarcada por la progresiva disminución de la sección, desde el apoyo sobre la pequeña basa de piedra hasta el encuentro del pequeño capitel con la viga horizontal de la cubierta. En contraste con los pliegues de los muros que se mimetizan entre los perfiles apuntados de las cercanas montañas, los pilares aportan el orden y la regularidad que aparece también en los austeros interiores de la vivienda. El resultado de la superposición de estos dos esquemas, en principio contradictorios, termina por ser la fusión perfecta entre la solidez casi tallada de la cubierta y la delicada verticalidad de los pilares. El zaguán de acceso, formado mediante la inflexión de los muros blancos de la fachada, consigue recrear un ámbito de protección bajo la gran cubierta que se afila al llegar al borde para apoyar levemente sobre dos columnas de cinco metros de altura. Este espacio, que recoge lo monumental del templo y lo primitivo de la cueva, escenifica en la combinación ambos mundos -la adaptación al lugar y la materialidad de lo vernáculo frente a la abstracción geométrica de los sistemas clásicos- la evidencia de lo señalado por Kenneth Frampton: "*Tessenow consiguió un método con el que la forma de construir clásico-vernácula podría llegar a realizarse*".[71]

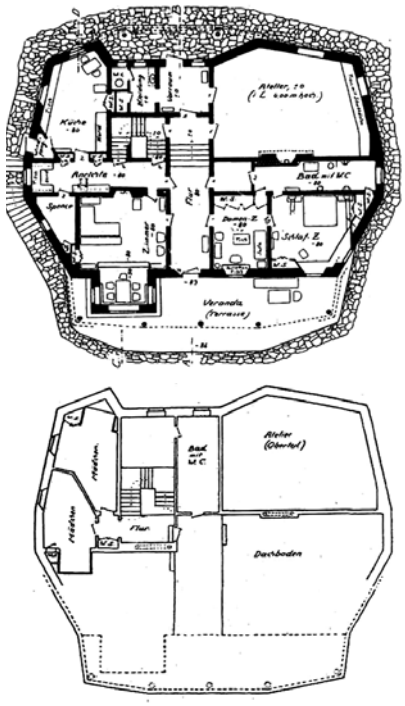
El clasicismo vernáculo nórdico
Erik Gunnar Asplund, Kay Fisker y Alvar Aalto

Numerosos autores han establecido una conexión estilística entre el clasicismo vernáculo de Tessenow y la sensibilidad doricista,[72] inaugurada por Asplund en 1920 con la Capilla del Bosque, que durante la siguiente década dominó el ámbito arquitectónico escandinavo:[73] "*(...) es el caso de H. Tessenow, a cuyo magisterio durante*

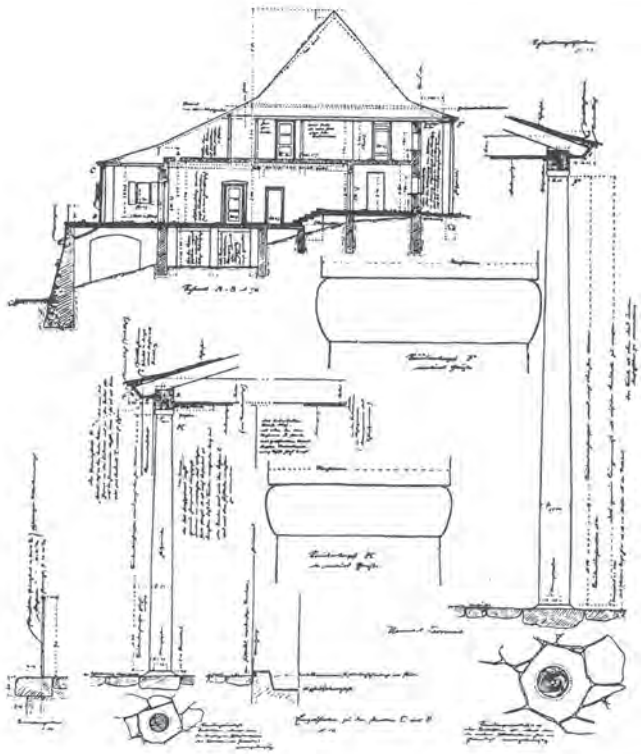
[71] FRAMPTON, Kenneth: "La tradición clásica y la vanguardia europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia". En: PAAVILAINEN, Simo(ed.). *Clasicismo nórdico: 1910-1930.* Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1983. pp. 161-168. p.168

[72] Demetri Porphyrios denomina Doricismo a "*la manifestación que intenta lograr simultáneamente un sentimiento de sencillez rústica y el sentido dórico del orden natural. Tanto en Alemania como en Escandinavia, su protagonista buscaba un estilo híbrido, antimaquinista, anti-Jugendstil, que no era ni clásico ni vernáculo, sino una sutil combinación de ambas cosas: una expresión mezclada que dependía, para su refinamiento, de dispositivos protoclásicos, tales como la axialidad y los trazados reguladores* ". *Ibid*. p.161

[73] "*La arquitectura de Heinrich Tessenow y Gunnar Asplund fue muy apreciada por sus colegas finlandeses de los años veinte. Sus influencias aparecen, junto a la admiración por Italia, en las obras de Taucher y en los*



60. H. Tessenow. Villa Böhler. St. Moritz. (1918)



61. H. Tessenow. Villa Böhler. Sección por pendiente y detalles columnas de madera.







62.y 63. H. Tessenow. Villa Böhler. Vistas exteriores.









64., 65., 66. y 67. H. Tessenow. Villa Böhler. St. Moritz. (1918)





68., y 69. Siedlung Kochenhof de Stuttgart. Cartel de la muestra de arquitectura en madera. (1933)

la primera mitad del siglo en la Bauakademie no son ajenos innumerables arquitectos alemanes, pero cuya influencia se reconoce también en otros países, particularmente en los nórdicos como C. Petersen, I. Betsen, E. Thomsen y, en cierto modo, E. G. Asplund y el primer Lewerentz. Todos ellos, por encima de sus referencias estilísticas clasicistas, siempre parciales, denotan un cierto atavismo basado en la tradición, que en el tema de la casa o en la constancia de ciertos elementos característicos y esenciales está por encima de versiones estilísticas".[74] Pero mientras que en Alemania el pensamiento de Tessenow involucionó hacia un tradicionalismo ruralizante basado en ideales nacionalistas puramente formales a través de autores como Paul Schmitthenner,[75] en países como Dinamarca, Suecia y Finlandia el interés tessenowiano hacia lo artesanal conectó perfectamente con las tradiciones constructivas locales.[76] Los arquitectos escandinavos entendieron que la arquitectura de madera de los *cottages* y granjas era la superviviente de un pasado preindustrial más auténtico, representante de una época moralmente más sana, por lo que buscaron vías que posibilitaran la puesta en valor y la modernización de dichas construcciones a través de su contacto con el sistema clásico-vernáculo que proponía Tessenow.[77] Haciendo referencia a los templos de madera finlandeses, Oiva Kallio comentaría en 1922: "*El diseño constructivo debe ser honesto y franco, sin adornos gratuitos innecesarios (…) Como un templo griego de mármol y ladrillo, (…) así la madera puede mostrar su propia belleza y dejar su huella en la arquitectura".*[78]

---

proyectos de juventud de Alvar Aalto y Erik Bryggman" NIKULA, Riitta: *Construir con el paisaje: breve Historia de la arquitectura Finlandesa.* Helsinki: Otava, 1996. p. 122 .

"*De hecho, esta sensibilidad clásico-vernácula se ve mejor cuando comparamos la Capilla del bosque de Gunnar Asplund de 1918 y la Capilla de Estocolmo de Sigurd Lewerentz: en ambas un silencioso vínculo se ha formado entre la construcción vernácula y la estereotomía clásica. Lo vernáculo de Asplund y lo clásico de Lewerentz caracterizan un primitivismo universal, reminiscencia de la casa 'The bloisters' de Baillie Scott o las casas de Tessenow para Hellerau* " PORPHYRIOS, Demetry: *Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto*. London: Academy, 1982. p.77 .

[74] LINAZASORO, José I.: *Escritos: 1976 - 1989.* Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989. p.276

[75] Paul Schmitthenner (1884-1972) "*se interesó en mantener las conexiones entre la arquitectura tradicional y las necesidades modernas. Con el tiempo, desarrolló una creciente oposición a las influencias internacionalistas que estaba tomando la arquitectura alemana. En la colonia experimental de Kochofren cerca de Stuttgart, iniciada como respuesta a la arquitectura geométrica de la Weissenhoff de 1927, se esforzó en desarrollar un tipo adaptado a la tradicional granja de cubierta inclinada y fachada de tres cuerpos. El ideal tipológico de Schmitthenner estaba basado en la casa de Goethe en Weimar (...) usó este modelo vernáculo barroco en su proyecto de ciudad jardín de Carlowitz (Breslau 1912). Continuó adaptando esta forma hasta 1950*". REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890-1920*. Michigan : Proquest, 2007. p.209

[76] "*Las tendencias de principios de siglo habían favorecido los materiales con aspecto de haberse trabajado a mano. En las casas de madera, todavía se usaba extensivamente madera hachada, y los troncos pesados y poderosos eran los preferidos por las corrientes arquitectónicas nacionales. Hacia 1920, la construcción en madera se había pasado completamente a las tablas y listones aserrados, machihembrados y acanalados: había nuevos materiales de panelado como eran la madera contrachapeada y los tableros de fibra. Ventanas, puertas, y otros artículos de carpintería, se estaban prefabricando con mayor frecuencia, y las técnicas de laminación se estaban desarrollando. La uniformidad del Clasicismo y sus proporciones fijas se adaptaban bien a los esfuerzos de estandarización de los elementos de construcción*" ANDERSSON, Henrik: "La arquitectura sueca alrededor de 1920". En: PAAVILAINEN, Simo(ed.). *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1983. pp. 122-135. Op. Cit., p.123

[77] "*A finales de la primera década de este siglo, los círculos arquitectónicos escandinavos estaban de acuerdo en al menos cuatro puntos: primero, el romanticismo nacional como un renacimiento estilístico de la Edad Media estaba en extinción; segundo, sus connotaciones nacionalistas , sin embargo, fueron, no borradas, sino más bien desplazadas sistemáticamente hacia un primitivismo vernáculo; tercero, el clasicismo, despojado de su insignia civil compartió un rigor primitivista con el vernáculo de los campesinos; y, por último, la enseñanza canónica de las técnicas y métodos artesanales junto a sus expresiones vernáculas iba a ser promovido a través de la fundación de sociedades y escuelas de artesanos*". PORPHYRIOS, Demetry: *Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto*. Op. Cit., p.73

[78] JESKANEN, Timo; LESKELA, Pekka: *Oiva Kallio*. Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 2000. p.66 . Citado en RODRIGUEZ ANDRÉS, Jairo: *Instantes velados. Escenas retenidas. Pequeña escala en la arquitectura finlandesa en el siglo XX: villas, residencias y saunas*. Valladolid: UVA, 2013. (Tesis, no publicada) p.81

Esta afirmación, que sin lugar a dudas compartiría Tessenow, encuentra su reflejo en la Capilla del Bosque, del cementerio de Enskede, en Estocolmo, que Asplund construyó entre los años 1918 y 1920.[79] Pensada como una cabaña escondida entre los árboles, su forma se configura a partir del arquetipo básico del cobijo, que enraíza con las simbologías más primitivas.[80] Frente a la realidad terrenal que expresan al exterior sus arcaicos sistemas constructivos -columnas y tejas de madera, muros encalados, grandes losas de granito en el suelo y puertas de planchas de hierro unidas con clavos-, el interior se configura como un espacio totalmente ilusorio, creado mediante un gran artificio constructivo con el único objetivo de provocar emociones.[81] De nuevo, como en la Villa Böhler de Tessenow, la conjunción entre el caparazón vernáculo y el interior abstracto reivindicará, en palabras de Stuart Wrede, "*el intento de unir pensamiento y sentimiento, cultura evolucionada e instintos primitivos (con) el deseo de alcanzar los principios subyacentes, las raíces de diversas arquitecturas, bien sean medievales, primitivas o clásicas*".[82]

El vínculo entre la arquitectura clásica y la vernácula tuvo en Dinamarca uno de sus principales focos de difusión.[83] La afinidad de las teorías arquitectónicas de Carl Petersen, basadas en la sencillez, la proporción y el dominio de la materialidad, con los procesos objetivos que Tessenow establece en *Der Wohnhausbau,* en busca de la *naturalidad de las form*as, resulta evidente. Petersen, que además de arquitecto era ceramista, desarrolla a lo largo de las tres lecciones impartidas en la Real Academia de Arte Danesa un recorrido por la arquitectura y la artesanía de Dinamarca, exponiendo a través de una mirada sensible el carácter único y genuino de las formas y los

---

[79] Como consecuencia del viaje de estudios al parque romántico de *Liselund* en la isla danesa de Møn (1790), Aage Rafn, (1890-1953) publicó el libro *Boken om Liselund* (La historia de Liselund, 1918), que motivó la visita posterior de Asplund. Una de las pequeñas construcciones distribuidas por el jardín, llamó especialmente la atención del arquitecto sueco. En ella el cuerpo inferior se configura mediante una galería perimetral de columnas dóricas construidas en madera y cubierta tradicional de paja. Esta interpretación del leguaje clásico a partir de elementos vernáculos influyó de tal manera en Asplund que provocó la modificación del proyecto de estilo neoclásico que estaba desarrollando para la Capilla del Cementerio de Estocolmo. "*El doricismo lígneo que allí aparecía resolvía a la perfección el dilema entre lo clásico y lo vernáculo. El origen natural de los órdenes era una respuesta que se podía apreciar de manera evidente en aquel caso. La aproximación natural que, entre los dos orígenes, aparecía en aquel orden dórico en madera, fue de gran inspiración para los que, conocedores del conflicto, supieron apreciar su valor*". Op. Cit., p.52

[80] Hakon Ahlberg describe la Capilla del bosque en los siguientes términos: "*El edificio está construido en el bosque y busca 'con toda modestia subordinarse a él, entrar en él a hurtadillas. Por eso los pinos y los abetos le doblan en altura'. Luego continuará describiendo el camino del visitante, probablemente el primer comentario escrito sobre el motivo que después él variará con tanta maestría: 'De la senda del bosque se entra directamente al pórtico, sostenido por doce columnas, lugar de encuentro y espera del cortejo fúnebre. Los portones revestidos de herrajes se abren y, a través de la puerta enrejada, se vislumbra el espacio luminoso de la capilla'. La vivencia comienza con el acercamiento que, al mismo tiempo, se detiene, para permitir el recogimiento espiritual y la reunión del séquito ; de este modo queda el juego preliminar, o mejor, el primer acto terminado. A partir de ahí comienza el acto principal, reposada culminación dentro del propio espacio arquitectónico. En el juego preliminar participa también el entorno, el bosque tiene su parte en el acercamiento, a través de la transformación de los árboles en columnas. La arquitectura invita al visitante a reflexionar sobre lo que acontece, la ceremonia de despedida. Y así llegamos a la acción de la entrada en la sala y a la permanencia en la misma. El movimiento está terminado, la concentración se alcanza en la sala sin dirección, bajo la cúpula flotante*". AHLBERG, Hakon: *Gunnar Asplund, arquitecto. 1885-1940*. Burgos : Colegio de Aparejadores, 1982. p.74

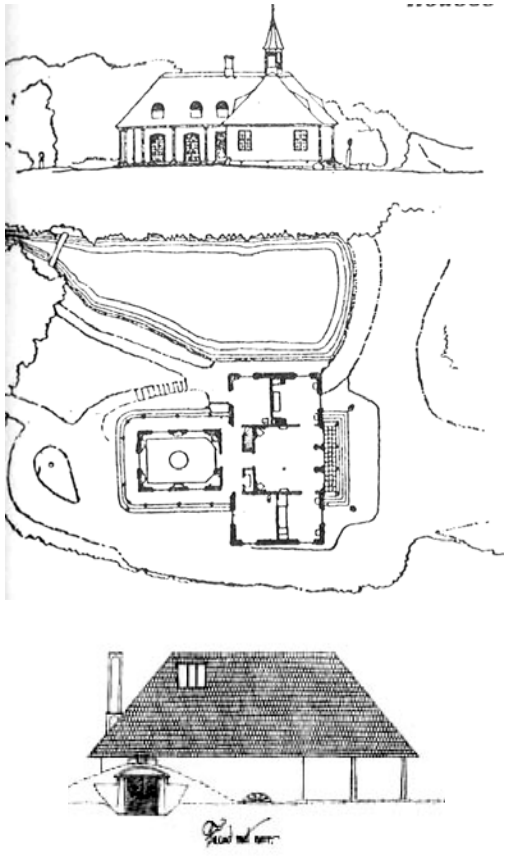
[81] BLUNDELL-JONES, Peter: *Gunnar Asplund.* London: Phaidon, 2006. p.67

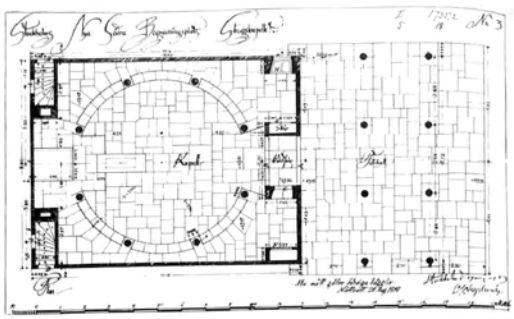
[82] WREDE, Stuart: *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund.* Madrid: Júcar, 1992. p.41-43

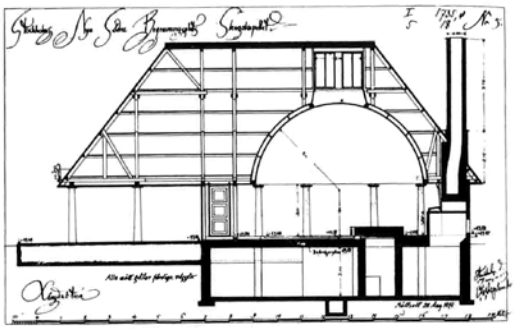
[83] "*El lenguaje vernáculo fue, de hecho, introducido en la educación universitaria danesa en 1913, cuando Kampmann y Nyrop plantearon un curso de arquitectura vernácula en la Academia de las Artes . Del mismo modo, la Asociación del 3 de diciembre, un grupo fundado por estudiantes de la misma Academia, se dispuso a investigar arquitectura vernácula danesa, al mismo tiempo de Jensen Klint buscaba en la península de Skane modismos ancestrales*". PORPHYRIOS, Demetry: *Sources of modern eclecticism:studies on Alvar Aalto*. Op. Cit., p.73

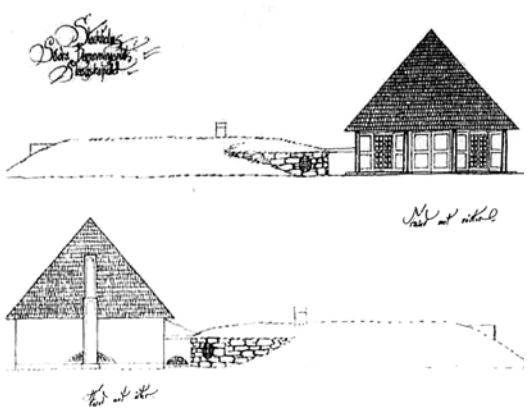


70. y 71. Pabellón de Hytten. Parque Liselund, isla Møn. Dinamarca









72. y 73. Gunnar Asplund. Capilla del Bosque. Cementerio de Enskede, (1918-1920)





74. y 75. Gunnar Asplund. Capilla del Bosque. Vista interior y del porche de acceso.

materiales tradicionales.[84] En el museo de Fäborg (1915), considerado como el primer proyecto del clasicismo nórdico, la sensibilidad de Petersen hacia la materialidad de las construcciones vernáculas aparece reflejada en el sencillo cuerpo de acceso. La desnudez de los paramentos estucados, junto a la escala doméstica que transmiten las oscuras cubiertas inclinadas, contrasta con las dos columnas dóricas de piedra roja que enmarcan la puerta, en las cuales "*el clasicismo surge como una forma arquetípica atemporal, con respecto a la forma y el espacio*".[85] La arquitectura de Petersen, con ecos también iluministas y "ledouxianos",[86] trasgrede el lenguaje estilístico, persiguiendo la simplificación de la formas anónimas y lo espartano de los acabados que tanto admiraba de las obras de C. F. Hansen,[87] en especial de la Iglesia de Nuestra Señora de Copenhague (*Vor Frue Kirke*,1829).[88]

---

[84] Carl Petersen (1874-1923) escribió tres conferencias tituladas "Contrastes", "Texturas" y "Colores". Las dos primeras lecciones fueron publicadas en la revista de arquitectura danesa *Architekten* en 1919 y 1920 mientras que "Colores" fue publicada tras su muerte en 1924. La traducción al español aparece en PAAVILAINEN, Simo: *Clasicismo nórdico 1910-1930.* Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1983. p. 30-47

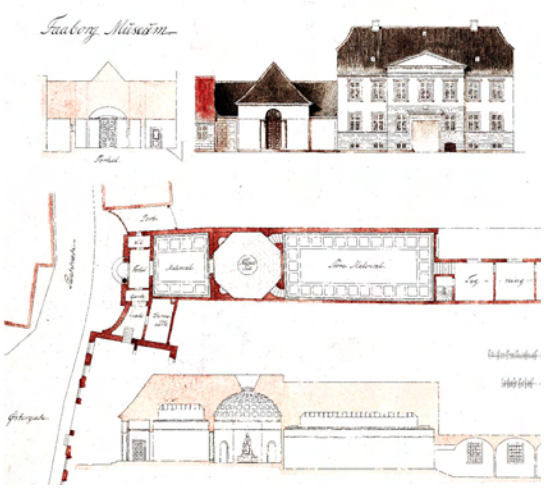
[85] NORBERG-SCHULZ, Christian: *Nightlands: Nordic building.* Cambridge: MIT Press, 1996. p.140

[86] Las influencias y vínculos directos entre la cultura arquitectónica del neoclasicismo francés y danés son ciertos y patentes, tanto en el plano teórico como en estilístico. Fundada en 1754, bajo el reinado de Frederick V, la Real Academia de Arte de Copenhague (*Det Danske Kongelige Kunstakademi*) tuvo como modelo organizativo de referencia, al igual que tantas otras en la Europa de la Ilustración, el sistema académico francés. Para reforzar los inicios de la institución, fueron convocados profesores extranjeros, entre ellos el arquitecto Nicolas-Henri Jardin (1720-1799) que, a los efectos, y durante el reinado de su regio mentor, desempeñó el papel de arquitecto real.

Uno de los alumnos de Nicolas-Henri Jardin, Caspar Frederik Harsdorff (1735-1799), resultó ser el más importante arquitecto danés del siglo XVIII, cuya fuente de inspiración reunía la antigua arquitectura romana, que conoció durante una larga estancia, y los principios de la nueva arquitectura francesa, pues durante cuatro años fue discípulo en París de J. F. Blondel. Una de sus obras más reconocidas por su "ortodoxia neoclásica" fue precisamente la Capilla Funeraria del rey Frederik V (1746-1766) en la catedral de Roskilde (1768-177), caracterizada por su artesonado octogonal inspirado en la basílica de Majencio, en Roma. En este proyecto fue asistido por C. F. Hansen, su alumno durante varios años, que completó la obra (1821-5). Su testigo fue recogido por arquitectos activos ya en el siglo XIX, como el citado Christian Frederik Hansen y Michael Gottlieb Bindesbøll. Dicha ascendencia francesa se vio reforzada a raíz de la ocupación napoleónica del país, que contribuyó a arraigar aún más la "ejemplaridad" de las referencias culturales francesas, unidas, eso sí, a la tradicional atracción que para los artistas del Norte de Europa seguía ejerciendo Italia, en lo cual se habían mostrado siempre pioneros e influyentes los viajeros ingleses.

[87] La "Asociación libre de arquitectos", fue fundada en 1909 por los jóvenes Carl Petersen junto a Povl Bumann y Hans Henning Koch como una manifestación de descontento frente a las directrices estilísticas que desde la Academia de Bellas Artes de Copenhague, marcaban Martin Nyrop y Christian Kampmann. Desde la asociación se plantearon una serie de actos en contra del proyecto de construir un chapitel sobre una de las torres de la Iglesia de Nuestra Señora, proyectada por C.F. Hansen. La exposición sobre la obra de Hansen que Petersen organizó en 1911, consiguió rehabilitar al arquitecto neoclásico tras haber permanecido bajo el olvido la última mitad del siglo XIX. "*La poética desarrollada por Carl Petersen está en deuda con el estudio de la herencia de CR Hansen. Al leer la descripción acompañada de la exposición, uno siente la comprensión y familiaridad de Carl Petersen con la prestancia de la arquitectura de Hansen. Capaz de contextualizar sus edificios, a través de su excelente dominio de la estereotomía y la plasticidad de la arquitectura, C.R. Hansen es destacado por Carl Petersen por su capacidad de administrar y transformar el antiguo legado romano en una práctica artística verdaderamente independiente*". THORBORG, Christoffer: "The powers of observation on the importance of building studies through drafting and measured survey". En: DEHS, Jorgen; ESBENSEN, Martin; PEDERSEN, Claus (eds.). *When architects and designers write, draw, build?.* Aarhus: Architektskolen Forlag, 2013. p.9

[88] Bertel Thorvaldsen (1770-1844), escultor danés afincado la mayor parte de su vida en Italia, desde la lejanía de su residencia romana no había perdido nunca el contacto con la cultura artística danesa. Sus figuras de apóstoles y la de un impresionante Cristo se habían integrado como un elemento fundamental de la nueva catedral Vor Frue Kirke (Iglesia de Nuestra Señora), reconstruida entre 1808 y 1829 por Christian Frederik Hansen tras haber sufrido daños irreparables la precedente durante el asedio inglés de la capital en periodo de ocupación napoleónica. La iglesia de Hansen fue la primera muestra del neoclasicismo romántico en Dinamarca, en la que se aunaba un pórtico dórico con frontón escultórico como entrada añadida a un bloque rectangular, y una alta torre, para significar, con su conjunción, la fachada principal, mientras que en el interior las esculturas de Thorvaldsen se disponían en nichos entre pilastras. Encima corría una galería de columnas jónicas, y la nave se cubría con una bóveda romana de cañón con artesonado, columnata y bóveda que delataban la admiración del arquitecto danés por los dibujos de la

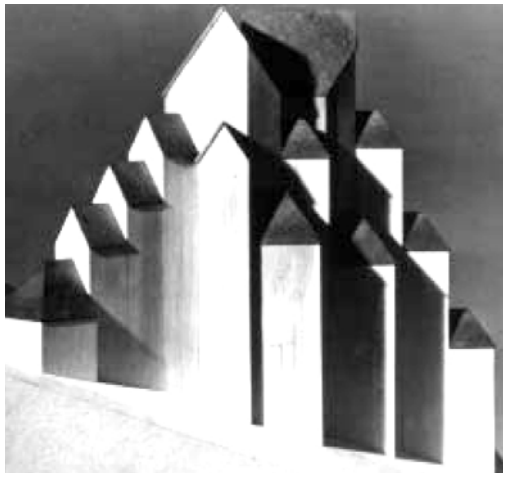




76. y 77. Carl Petersen. Museo de Fäborg. (1915)







78. y 79. Jensen Klint. Estudios “Las torres de cristal de las iglesias danesas”. (1907)





80., 81. y 82. Kay Fisker. Apuntes de arquitectura rural en Dinamarca. (1915)

En este sentido, según apunta Peter Thule, la arquitectura danesa buscaría la expresividad "*partiendo de lo anónimo y lo corriente para lograr un aspecto heterogéneo",* inspirándose en muchos casos en las arquitecturas tradicionales de "*paredes blancas encaladas, tejados de paja y frontones revestidos de madera".*[89] Si observamos los apuntes que el joven Kay Fisker (1893-1965) tomó en sus viajes por Dinamarca, se percibe que su deseo no era tanto expresar el detalle de las construcciones vernáculas como poner en valor su poderosa estereotomía y su colorista plasticidad, como años antes hiciera Mackintosh en sus dibujos del castillo Lindisfarne en Holy Island. En 1916 Fisker y Aage Rafn, todavía estudiantes en la Academia de Bellas Artes, ganaron el concurso para construir varias estaciones de ferrocarril a lo largo de la línea Gudhjem, en la isla de Bornholm. En estos proyectos, presentados bajo el lema "zuecos", se conjugan la estética rural del Arts&Crafts inglés,[90] la arquitectura tradicional alemana importada a través de la revista *Kulturarbeiten* y algunas pinceladas del expresionismo romántico de Jensen Klint.[91] Todas las propuestas fueron desarrolladas mediante volúmenes compactos, tratados homogéneamente con los materiales y colores locales.[92] En Gudhjem y Østermarie, a pesar de los cambios de altura de las cubiertas y los retranqueos de las piezas de servicio alrededor de patios, la organización, como se puede ver en planta, responde a la articulación acompasada de los diferentes usos, ajustados cuidadosamente en un alargado rectángulo. Esta disposición, que acentúa la extensión horizontal del edificio, es típica de las granjas y establos de Bornholm, "*quizás porque precisamente esos cuerpos de edificios encajan bien en un paisaje de colinas suaves, donde a menudo es visible el horizonte*".[93]

En el proyecto para la estación de Christianshøj, Fisker radicaliza esta condición horizontal del edificio desarrollando un volumen prismático de gran altura,

---

biblioteca de E. L. Boullée. Véase RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: Breve historia de la arquitectura. Madrid: Libsa, 2006. p.204

[89] THULE, Peter: "Dinamarca: tradición y modernidad: Vínculos entre la arquitectura danesa de los siglos XIX y XX", *DPA, Documents de projectes d' arquitectura*, n. 26, 2010, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics. UPC, pp. 28-33. p.30

[90] "*En 1919 Fisker es enviado a Inglaterra durante un mes para estudiar la legislación sobre vivienda. Estuvo varias veces como invitado privado de Raymond Unwin en su casa de Hampstead, donde conoció a muchos de los arquitectos que admiró durante toda su vida, Baillie Scott, Edgar Wood y CFA Voysey*". FABER, Tobias: *Kay Fisker*. Copenhague: Arkitektens Forlag, 1995. p.31-32

[91] "*Peder Vilhelm Jensen Klint (1853) fue matemático e ingeniero. En el estilo gótico encontró un camino hacia la simplificación y la innovación. Sin embargo pensó que no era una cuestión de simple imitación. Para él, la naturaleza era la referencia, y las matemáticas serían la herramienta que revelaría los principios de su crecimiento. Estos principios serían los mismos que tendrían como objetivo controlar la naturaleza creada por el hombre, esto es, la arquitectura (...) A pesar de que Jensen Klint nunca llegó a realizar el proyecto de 1907 'Krystal-knude af Danske Kirketårne' (Las torres de cristal de las Iglesias danesas) mostró el camino a seguir. La arquitectura de los grandes prismas de los templos religiosos también se encontraba en las pequeñas poblaciones rurales italianas y españolas, una referencia que continúa siendo una fuente de inspiración vital*". BALSLEV JORGENSEN, Lisbet: "Los antecedentes de la modernidad danesa: Liberación y enfoque holístico", *DPA, Documents de projectes d' arquitectura*, n. 26, 2010, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics. UPC, pp. 86-91. p.88

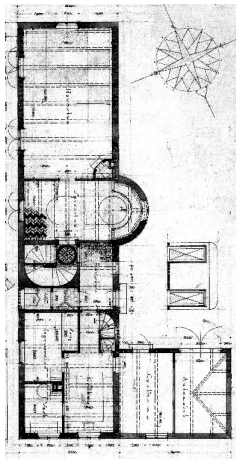
[92] Como apunta Lisbet Balslev Jorgensen citando la memoria del proyecto de la estación de Gudhjem, para Fisker, fue una tarea difícil contextualizar las nuevas construcciones en el campo sin destruir su carácter: "*Para lograr esto, siempre hay que tomar los medios que se encuentran cerca. Una forma principal sencilla, las ventanas y los materiales que se pueden ver en las granjas y casas cercanas. El edificio será construido con el encalando rojo de las largas casas de madera de Bornholm, el alquitrán de carbón negro en la madera y en las ventanas. Cuando las formas dependan de la naturaleza específica de la zona, se tratará de estandarizar los detalles sin que sean monótonos, de manera que la construcción preste su personalidad al entorno*". FISKER, Kay; RAFN, Aage: "Gudhjembanens Stationer". *Arkitekten*, 1915. p.312. Citado en: BALSLEV JORGENSEN, Lisbet: "Kay Fisker. Auf den Spuren einer wirklichen Architektur", *Archithese*, n. 4, vol. 15, 1985, pp. 9-16. p.11

[93] THULE, Peter: "Dinamarca: tradición y modernidad: Vínculos entre la arquitectura danesa de los siglos XIX y XX". Op. Cit., p.32









83., 84., 85. y 86.. Kay Fisker. Casa Friis. Snekkersten. (1918)

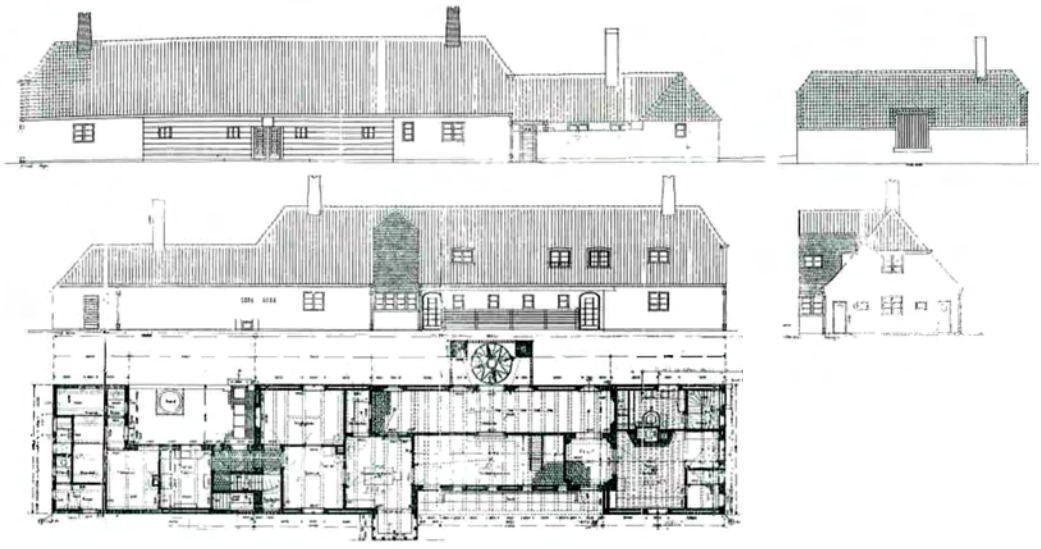




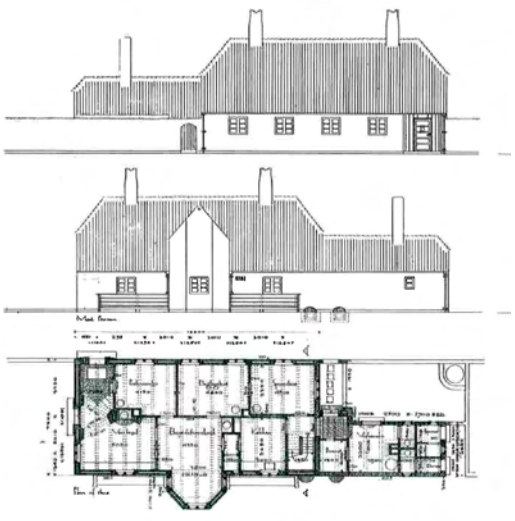
87. Kay Fisker. Alzado concurso estación de Gudhjem. (1916)







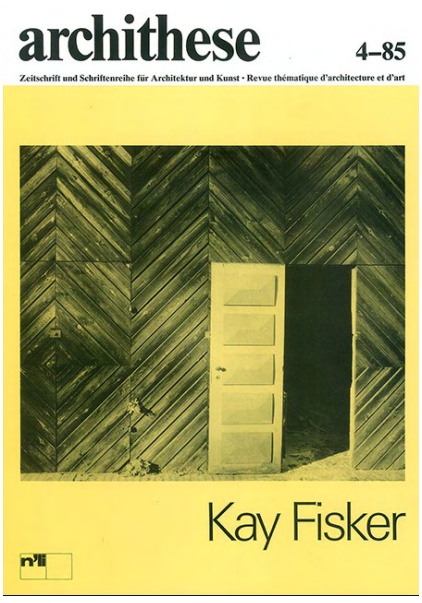
88., 89., 90. y 91. Kay Fisker. Estación de Gudhjem. Isla de Bornholm. (1916-1918)



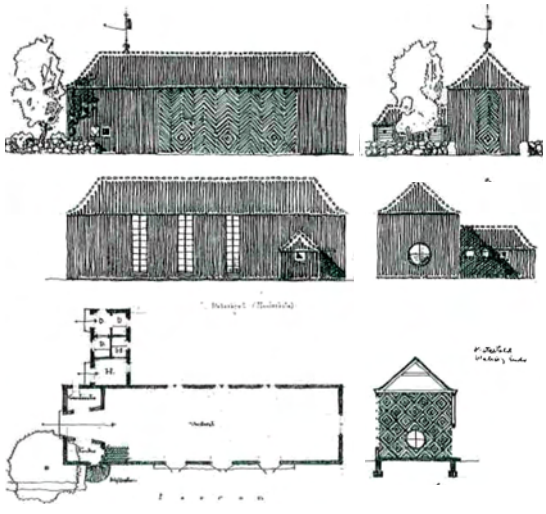




92., 93. y 94. Kay Fisker. Estación de Ostermarie. Isla de Bornholm. (1916)

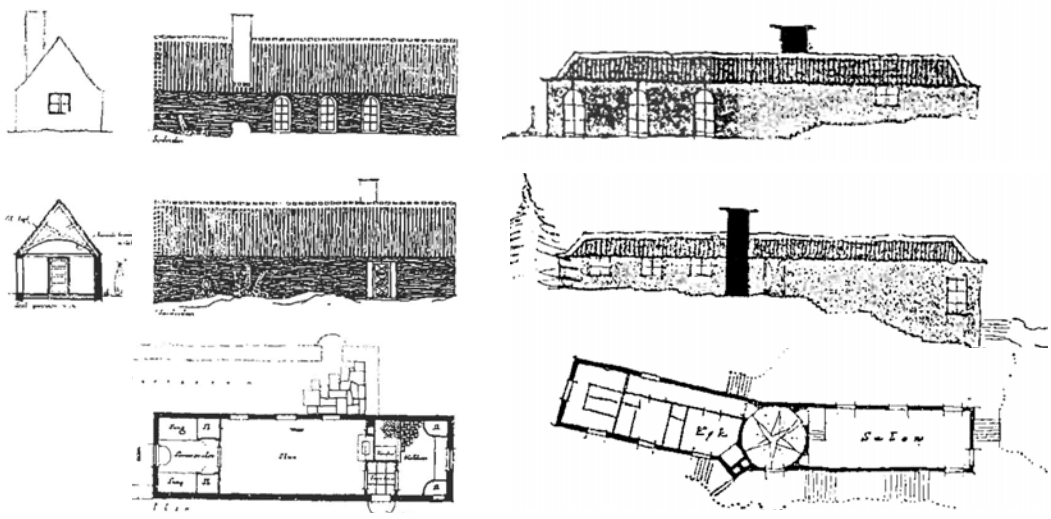








95., 96., 97. y 98. Kay Fisker. Estación de Christianshøj. Isla de Bornholm. (1916)



99. y 100. Kay Fisker. Concursos Casas de veraneo en Bornholm. Dinamarca.Primera versión,1916. Segunda versión, 1917



101. 102. Granjas lineales en la isla de Bornholm. Dinamarca

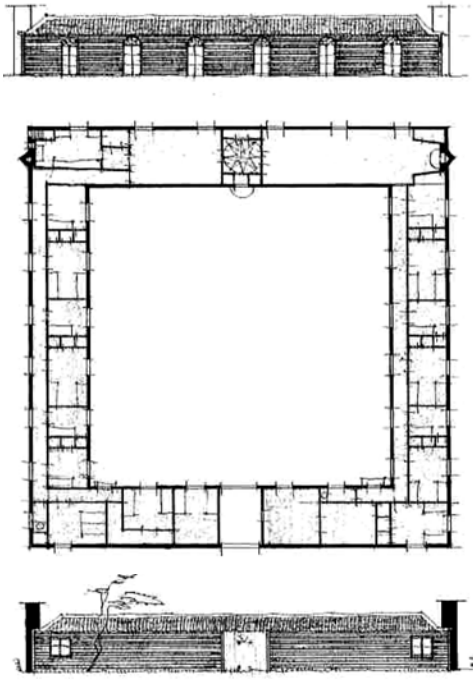


103. Granja patio Hårlandsgård en Gribskov. Dinamarca.



104. Granja patio Høveltegård, Birkerød.Dinamarca.





105. Kay Fisker. Concurso Hotel de verano en Solrød Strand. Dinamarca. (1918)

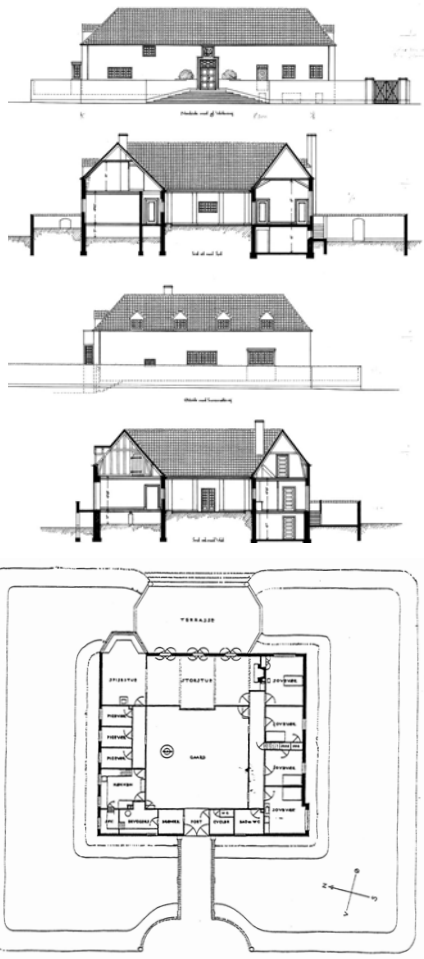
construido mediante elementos verticales de madera teñida en color rojo separados entre sí dejando entrever la tablazón negra del fondo. De esta manera consigue un volumen puro y al mismo tiempo vibrante y colorista, en el que la única referencia a su condición de edificio público lo aportan las puertas y contraventanas exteriores, realizadas con tablones colocados en forma de espiga. En la composición de los alzados, Fisker abandona las asimetrías compositivas del Arts&Crafts utilizadas en Gudhjem y Østermarie, en favor de la esencialidad formal y la homogeneidad material. Esta evolución hacia las posiciones planteadas por Tessenow,[94] en las que el clasicismo es empleado como catalizador del los condicionantes del lugar,[95] aparece ya en la casa *Friis* (Snekkersten, 1917), pero resulta más evidente en la serie de proyectos presentados a los concursos de casas de veraneo en Bornholm, convocados por la revista *Politiken* entre 1916 y 1920. En ellos desarrollará una genealogía de casas prismáticas, estrechas y alargadas, construidas con materiales locales y rematadas por una cornisa continua y una única cubierta.

En la primera propuesta de 1916, la más vernácula por su carácter pétreo, los tres usos básicos (sala, cocina y dormitorio) fraccionan de manera proporcionada la nítida planta, en la que la entrada se articula mediante la colocación del núcleo de chimeneas frente al acceso. Como en el museo de Fahborg, la crudeza de los acabados y la rotunda volumetría exterior se matiza con la colocación de dos columnas flanqueando la puerta de entrada y la modificación de la sección interior mediante la inclusión de una bóveda vaída descolgada de la estructura de madera. Este modelo evoluciona en su siguiente casa de 1917, en la que el vestíbulo y la chimenea funcionan como una rótula capaz de inferir una ligera inflexión al estirado prisma posibilitando una mejor inserción en la accidentada parcela. Como en el anterior ejemplo, la organización de los huecos se rige por cánones compositivos clásicos, distinguiendo las ventanas verticales del salón que introducen cierta armonía al alzado frente al carácter masivo del hueco cuadrado. La icónica chimenea situada junto a la entrada actúa como elemento vertical y consigue equilibrar la marcada horizontalidad de la propuesta. El resto de modelos de casas de veraneo que Fisker desarrolla hasta 1920 responden a parámetros similares a los ya vistos en estas dos primeras propuestas, pero con un estilo más depurado de acuerdo al emergente clasicismo nórdico.

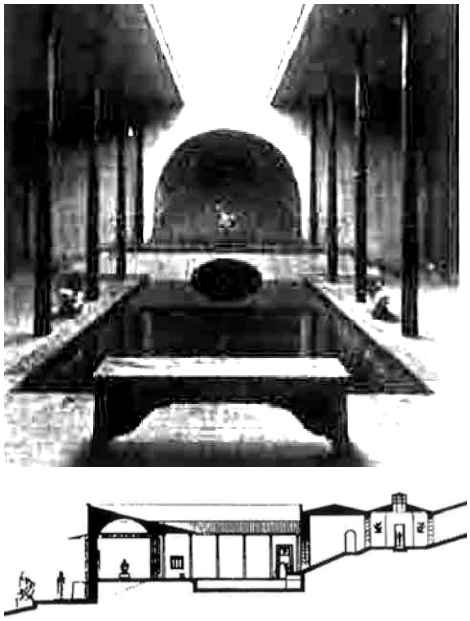
Sin embargo, entre todas ellas hay que destacar la propuesta realizada para un hotel de vacaciones, también convocado por *Politiken* en 1918, ya que en este caso Fisker introduce un elemento que ha de ser de suma importancia en sus proyectos de vivienda colectiva posteriores: el patio. Al igual que en los ejemplos vistos anteriormente, las habitaciones y el resto de salas conforman una larga y estrecha crujía con fachadas de madera, delimitando un gran espacio abierto que hace las veces de recibidor al aire libre, al que se accede a través del pasaje situado en uno de los lados del cuadrado. En el extremo opuesto a esta entrada se sitúan las salas comunes y la cocina, rematadas por dos grandes chimeneas. La inclusión de un reducto de naturaleza controlada, en contraste con los agrestes bosques del entorno, era una

[94] En 1917 la revista *Arkitekten* publica un artículo sobre Tessenow en el que se relaciona su manera de entender la tradición con la de Kay Fisker. Véase JORGENSEN, Axel G. *Heinrich Tessenow*. Arkitekten, 1917, p. 113-119. Citado en BALSLEV JORGENSEN, Lisbet: "Kay Fisker. Sur les traces d'une architecture authentique", *Archithese*, n. 4, vol. 15, 1985, pp. 17-24. p.24

[95] En palabras del propio Fisker en relación al proyecto de villa *Fiis* en Snekkersten: "*estamos frente a la forma simple, clara, la casa en sí; la que se escondía bajo las innumerables formas de todas las casas". BALSLEV JORGENSEN, Lisbet: "Kay Fisker. Auf den Spuren einer wirklichen Architektur*". Op. Cit., p.13



106. Povl Baumann. Villa Aage Lunn. Copenhague. Dinamarca. (1916)

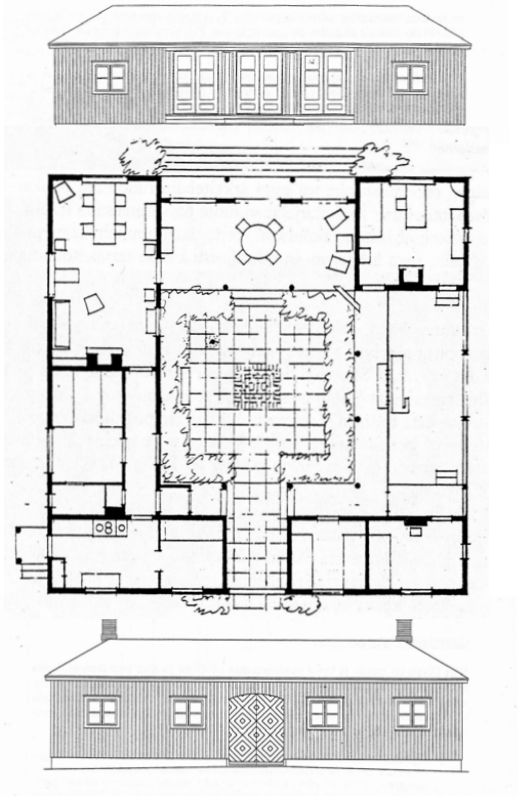


107. Hakon Ahlberg. Pabellon de la industria del Arte. Feria Internacional Goteborg Suecia. (1923)



105. Granja patio Høveltegård, Birkerød.Dinamarca. Puerta de acceso





108. y 109. Oiva Kallio. Villa Oivala. Finlandia (1923)

solución ya utilizada en las grandes granjas del norte de Dinamarca y, al mismo tiempo, remitía al atrio de las villas romanas, que fue ampliamente empleado por los arquitectos nórdicos en sus diseños de villas.[96] El esquema resultante es definido a partir de un modulo de habitación y ventana, en el que todos los detalles mantienen un tratamiento homogéneo, repetitivo y artesanal, constituyendo a todas luces el acercamiento de Fisker a un funcionalismo extraído de las tradiciones clásica y vernácula, lo que se ha denominado *tradición funcional*: "*Yo conozco otros edificios que perpetúan la tradición del funcionalismo. Se encuentra en esta arquitectura una inclinación natural, evidente, que, en el marco de condiciones regionales preexistentes, conduce a la utilización de materiales, formas de construcción y morfologías bien determinadas, a diferencia del formalismo, bajo la influencia de una sana percepción humana y de un desarrollado sentido social*". [97]

El estilo sincrético resultante, fruto de la combinación entre la sencillez y expresividad material de lo vernáculo y el orden y refinamiento de los trazados clásicos, posibilitó construcciones dignas y funcionales, resueltas con procedimientos constructivos locales. Este sistema mixto influirá decisivamente en el diseño de las viviendas de trabajadores que se desarrollaron en los países escandinavos coincidiendo con la introducción de las políticas de bienestar social posteriores al fin de la guerra. Es el caso de la ciudad jardín de Käpylä (Helsinki, 1920-5), diseñada por Martti Valikangas (1893-1973), en la que alrededor de grandes patios con huertas se dispusieron una serie de viviendas prefabricadas de madera, siguiendo el sistema constructivo tradicional finlandés de troncos escuadrados colocados en vertical. La influencia clasicista se hace palpable en la composición axial de los alzados, en los porches de acceso enmarcados entre dos columnas y en algunos detalles decorativos como guirnaldas y rosetones, ejecutados también en madera.[98] Recursos similares fueron utilizados por el arquitecto noruego Magnus Poulsson (1881-1958) en el diseño de la cooperativa de 164 viviendas construidas para la *Norsk Hydro* en Rjukan (Noruega, 1912-1920), depurando, bajo el filtro clasicista, el sistema constructivo y compositivo de las propuestas que el mismo autor había diseñado pocos años antes para los asentamientos de trabajadores rurales bajo el influjo de las corrientes ruralizantes relacionadas con los movimientos románticos.[99]

En Finlandia la escasez de medios y la necesidad de reconstruir el país tras la guerra civil de 1918, hizo necesario que muchos arquitectos tuvieran que desarrollar su actividad en el medio rural a través de programas de construcción de escuelas y edificios públicos de pequeña escala. En 1921, como resultado de la implantación de la Ley de Educación Básica Obligatoria, se convocó un concurso nacional para la definición de escuelas tipo. Entre el gran número de propuestas presentadas, las más

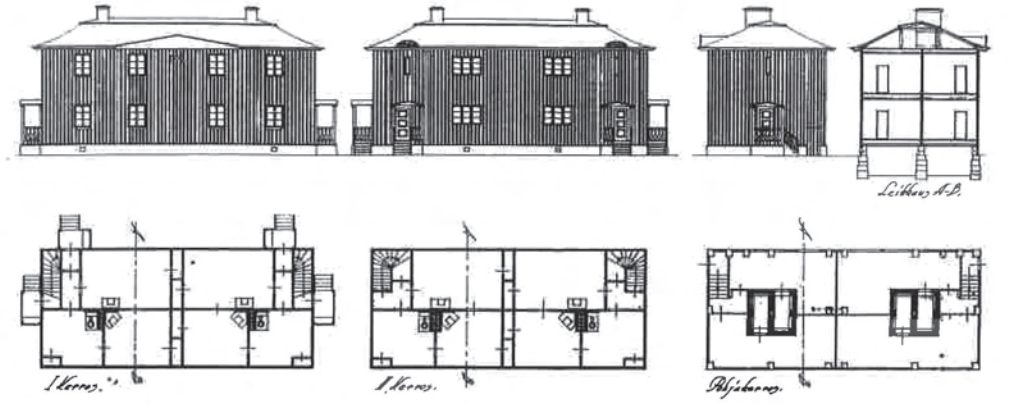
---

[96] En 1916, Povl Baumann diseñó dos viviendas en Copenhague siguiendo la tipología de casa con patio (las residencia para Aage Lunn y Hakon Schemedesille). Por su parte Hakon Ahlberg en el Pabellón de la Industria del Arte en la Feria Internacional de Goteborg desarrolló un esquema en el que las diferentes salas se organizaban alrededor de un alargado *impluvium*. Pero será el arquitecto finlandés Oiva Kallio quien cree la perfecta conjunción entre el desarrollo del patio clásico y el patio agrícola de las granjas vernáculas, en la villa Oivala (1923). Sobre Oiva Kallio, véase: RODRIGUEZ ANDRÉS, Jairo: *Instantes velados. Escenas retenidas*. Op. Cit. p.59-93

[97] FISKER, Kay: "Den funktionelle tradition. Spredte indtryk af amerikansk arkitektur", *Arkitekten,* 1950, p.69-100.

[98] LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. Op. Cit., p.258

[99] GRØNVOLD, Ulf: "Arneberg og Poulsson - et dobbeltmonarki i norsk romantisk arkitektur", *Bygge Kunst*, n. 2, 1982, Oslo , pp. 56-86. p.74

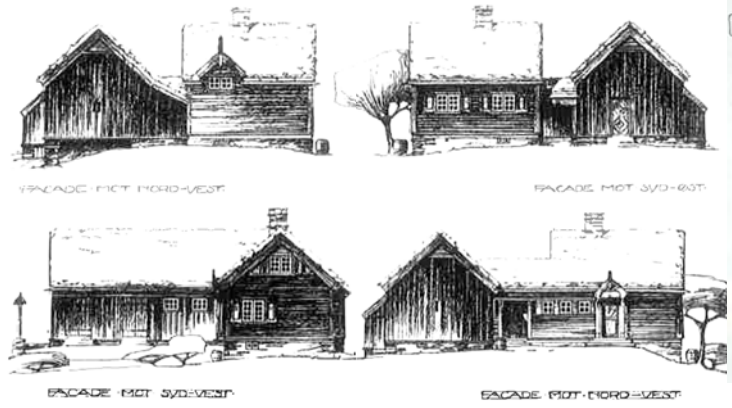






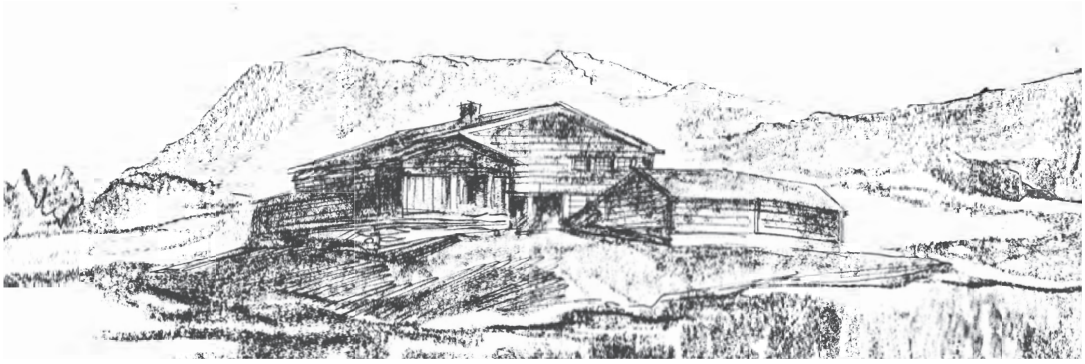
110., 111., 112. y 113. Martti Valikangas. Ciudad jardín Käpylä. Helsinki. (1920-25)



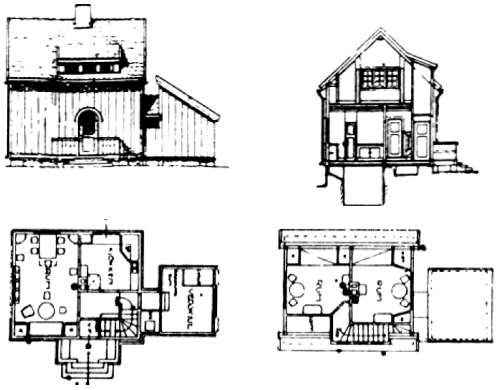




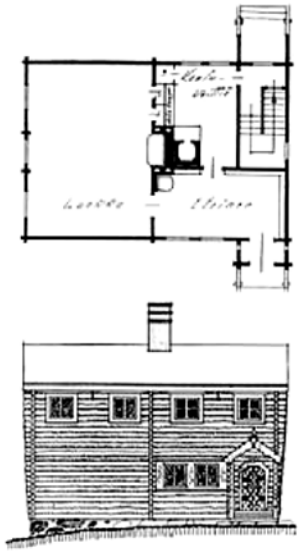
114. Magnus Poulsson. Vivivendas trabajadores rurales. (1910)



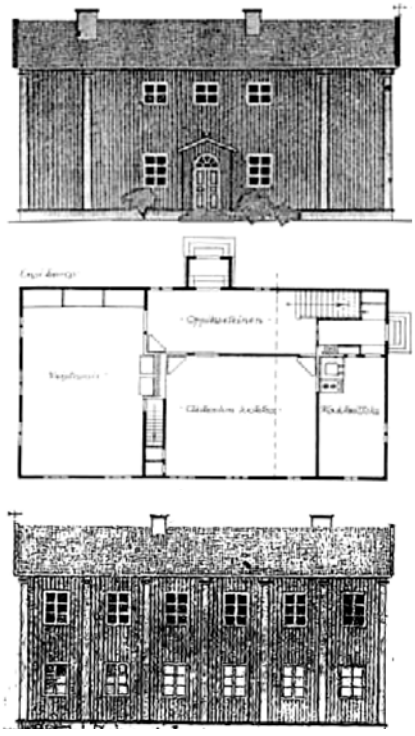
115. Magnus Poulsson. Boceto de un pabellón de caza en las montañas. (1939)

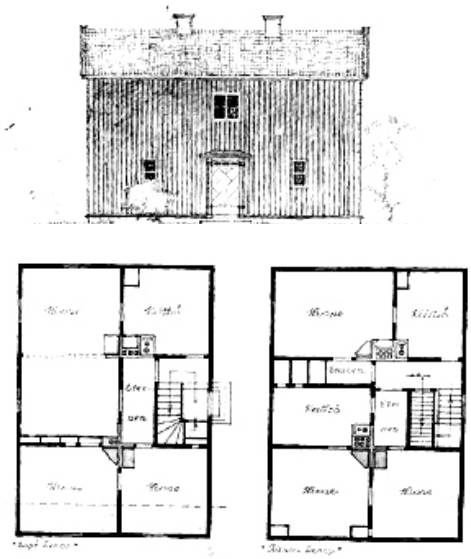


116. Magnus poulsson. Viviendas trabajadores sociedad Norsk Hydro en Rjukan. (1920)

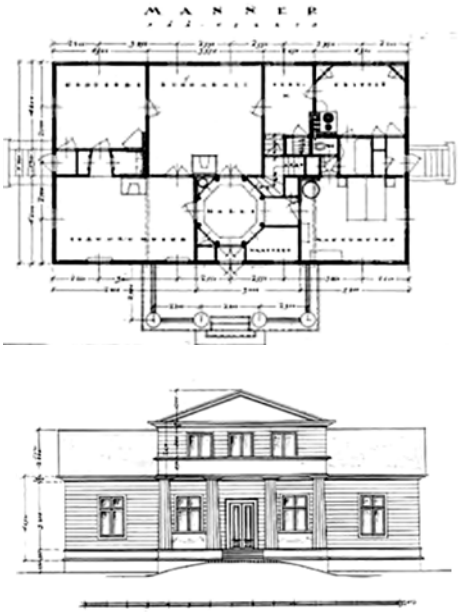


117. Kaarlo Borg, Sigfred Sirén, Urho Åberg. Pototipo escuelas. Concurso (1921)





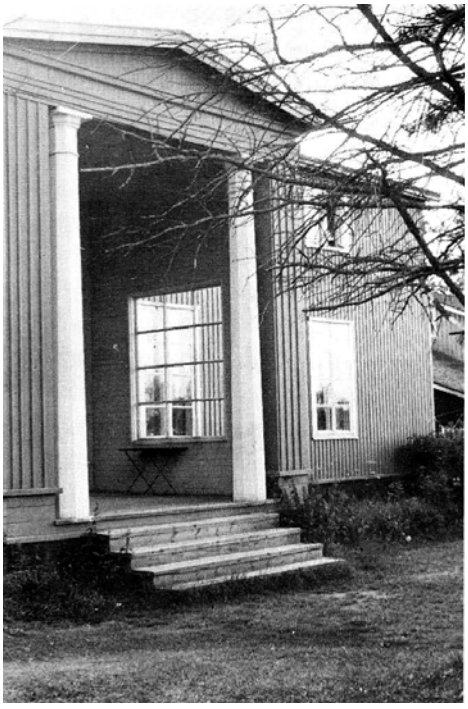
118. y 119. Gunnar Taucher. Escuelas Tipo IV. (1921)



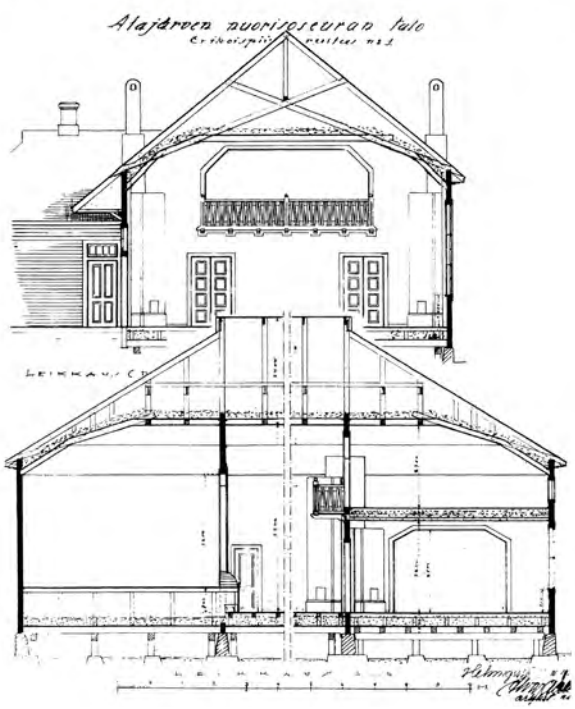
120. Alvar Aalto.Casa Terho Manner. Töysä . Finlandia. (1923)







121. Alvar Aalto. Villa Vainöla. Alajärvi. Finlandia (1926)



122., 123. Alvar Aalto. Asociación juvenil en Alajärvi. Finlandia. (1919)

valoradas fueron las del equipo formado por Kaarlo Borg, Sigfrid Sirén y Urho Åberg, así como las de Gunnar Taucher. En ellas, los sistemas tradicionales de construcción en madera son depurados mediante la introducción del lenguaje clasicista hasta conseguir una imagen institucional acorde al ideal educacional perseguido, sin por ello perder la esencia de sencillez y modestia de la arquitectura rural. La austeridad y rudeza de estas construcciones, en algunos casos realizadas mediante sistemas de troncos trabados y cubiertas vegetales, va emparejada a la funcionalidad organizativa de las plantas, en las que claramente, como en el caso de las propuestas planteadas por Taucher, se encuentran resonancias de los argumentos en torno a la pura objetividad (*die reine Sachlichkeit*) enunciados por Tessenow.

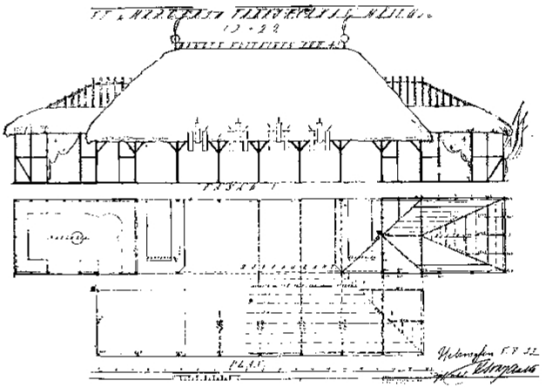
Con este mismo lenguaje, sincero y tosco, fueron diseñadas también algunas de las primeras obras de Alvar Aalto, como el edificio sede de la asociación juvenil de Alajärvi (1919). Resuelto como un gran pabellón a cuatro aguas, el volumen principal está flanqueado por dos alas de menor tamaño, colocadas simétricamente respecto a la puerta de entrada, configurando un pequeño patio de honor. La importancia que asume la cubierta en la imagen exterior del edificio responde a la necesidad funcional de situar el salón de actos en el espacio central y el escenario en uno de los laterales. Como se aprecia en las secciones dibujadas por Aalto, la estructura de la nave se resuelve mediante cerchas de tijera, lo que posibilita la configuración de un espacio interior abovedado.[100] De nuevo, la tradición clásica se construye mediantes sistemas vernáculos, en un proceso imitativo en el que la madera es el material capaz de reproducir no sólo la espacialidad, sino también una gran variedad de detalles clásicos como columnas, capiteles y frontones, como se puede observar en las villas Vainöla (Alajärvi,1926) y Terho Manner (Töysä,1923), obras ambas de Alvar Aalto. [101]

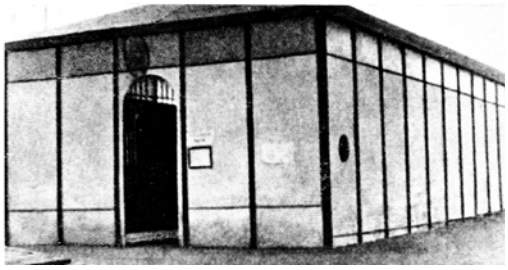
El acomodo de estas tipologías -escuelas, teatros, iglesias-, normalmente asociadas a formalizaciones más monumentales, en edificios construidos con técnicas ancestrales utilizadas por las arquitecturas anónimas, como las cerchas de madera aserrada, las fachadas de troncos y las cubiertas de paja o de tejas de madera, muestra la naturalidad con la que se resolvió el binomio clásico vernáculo en Finlandia. La escasez de recursos de estos años desplazó los excesos formales y materiales de las arquitecturas de principios de siglo, asociadas al individualismo de los arquitectos románticos, hacia un regionalismo más auténtico que surgió de la unión de las formas vernáculas y los materiales locales, con detalles que inculcaban el orden y la uniformidad al conjunto. Como indica Malcom Quantrill, el regionalismo vernáculo requería dotarse de una cierta regularidad y coherencia para llegar a ser un lenguaje común transmisible, aunque esto conllevara repetición y monotonía: "*de hecho, se pensaba que esta repetición aportaría a la arquitectura cotidiana el carácter comunitario, ofreciendo una versión*

[100] El interés de Aalto por las construcción en madera había comenzado en los proyectos para los pabellones construidos en estilo vernacular con tableros y listones para la Feria Nacional Finlandesa celebrada en Helsinki que diseñó colaborando con Carolus Lindberg en 1920. Pero es más probable que su interés inicial en tales técnicas estuviera relacionado con los equipamientos, estructuras temporales e incluso mobiliario que su padre, como agrimensor, precisaba durante sus prolongadas estancias en los bosques de Jyväskylä, sin otro recurso que la madera para construirlos. PEARSON, Paul D.: *Alvar Aalto and the international style.* New York: Whitney Library of Design, 1978. p.17

[101] "*Su amor por las formas románticas y vernáculas durante la temprana fase de su carrera había continuado, incluso solo evidenciada por algunas huellas , a través del periodo heroico. Los edificios de madera que ejecutó en Aläjarvi -edificio para la asociación de jóvenes, el hospital y también la casa Laurén- aunque vagamente clásicas en concepción y conteniendo referencias hacia aquel estilo es sus detalles, eran esencialmente reformulaciones de las residencias de tablas y listones encontradas en el área del Báltico*" *Ibid*. p 148





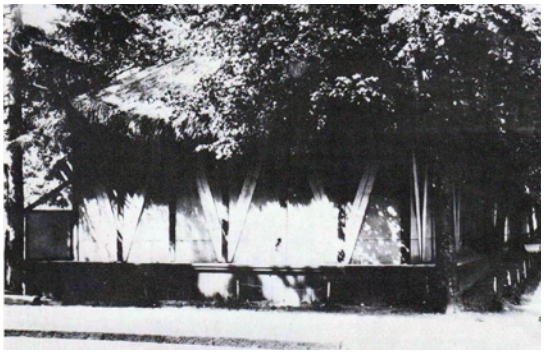


124., 125. Alvar Aalto. Pabellón principal Exposición Industrial de Tampere. Finlandia. (1922)





126. Alvar Aalto. Quiosco. Exposición Industrial de Tampere. Finlandia. (1922)



127., 128. y 129. Alvar Aalto. Salón de exposiciones. Exposición Industrial de Tampere. Finlandia. (1922))



130. Alvar Aalto. Quiosco de música. Exposición Industrial de Tampere.

adulterada y de pequeña escala de la monumentalidad clásica. De hecho, la muy predecible naturaleza de un regionalismo tan clásico, proporcionaría el contexto arquitectónico general, el fondo sobre el cuál el monumento de vez en cuando podía ser leído como un acontecimiento excepcional."[102]

Durante este periodo de adaptación, la convivencia entre las tradiciones locales y las reglas clásicas produjo obras conscientemente híbridas, sofisticados experimentos de "*eclecticismo practicante*"[103] que, ajenos a la búsqueda de una unidad de estilo, pusieron de manifiesto la necesidad común de definir una arquitectura racional, honesta, y de expresara el carácter específico del lugar. En este sentido será Alvar Aalto el arquitecto que en estos años, de manera más evidente, sea capaz de experimentar de forma simultánea con diferentes lenguajes, provenientes tanto de la tradición nacional romántica -asimilada a partir de las enseñanzas de Armas Lindgren en el Instituto Politécnico de Helsinki- como del doricismo depurado de Östberg y Asplund -que el joven Aalto conoció durante sus estancias en Suecia- y por último de la arquitectura vernácula presente en granjas y aldeas tan arraigada en la cultura y el paisaje de la región de Ostrobotnia donde el arquitecto pasó gran parte de su vida.

En la serie de proyectos que Aalto desarrolló para la Exposición industrial de Tampere en 1922, concibió de manera independiente cada una de las instalaciones expositivas, utilizando para ello diferentes sistemas constructivos y compositivos.[104] Los pabellones, que exhibían productos elaborados por pequeñas empresas industriales finlandesas, forman una disposición de naves rectangulares agrupadas en torno a una plaza con un restaurante en el centro de uno de los extremos cortos. Este quiosco de comidas consiste esencialmente en una cubierta de paja a dos aguas, a modo de baldaquino, sustentada mediante una estructura de madera en voladizo con dos apoyos centrales. Los jabalcones que saliendo del pilar soportan las vigas de borde son recubiertos por tableros que ayudan a rigidizar el nudo, en los que Aalto dibuja, a modo de reclamo, una serie de motivos vegetales. La cabina interior se retranquea respecto al borde de la cubierta, generando un porche continuo a su alrededor. La desaparición de la ligazón entre cerramiento y tejado transforma esta pequeña pieza, de aspecto vernáculo, en una reflexión estructural sobre las posibilidades técnicas y formales que ofrece la ligereza del apoyo puntual frente a la masividad del muro de carga.

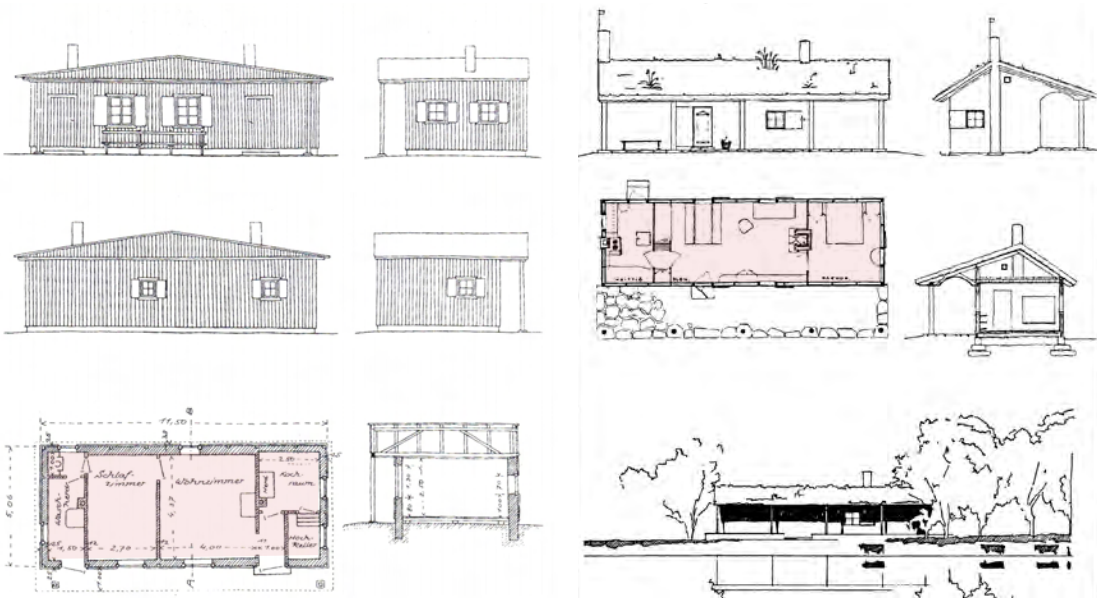
Una consideración similar es abordada en el salón de exposiciones, una gran nave similar a un granero con otro pabellón anexo más pequeño haciendo las veces de porche de acceso. El edificio principal se separa del suelo mediante unos puntales

---

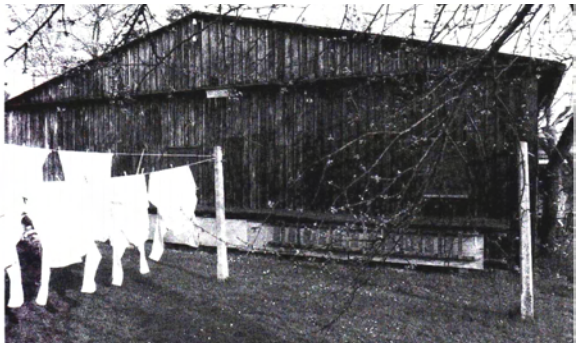
102 QUANTRILL, Malcolm: *Finnish architecture and the modernist tradition.* Londres: E&FN Spon, 1995. p.35-36

103 "*Como ha escrito Demetri Porphyrios: La capacidad y determinación de estar cambiando desde lo clásico a lo vernáculo, sin la menor sombra de vergüenza de que ello pueda confundirse con un eclecticismo practicante, sugiere que no es la estilística lo que busca la mente arquitectónica de esa época. La arquitectura no está situada en la superficie efímera de la representación visible, sino en el acto fundamental de reunir el mapa construccional y ocupacional del cobijo*". FRAMPTON, Kenneth: "La tradición clásica y la vanguardia europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia". Op. Cit., p.168

104 "*En la feria de muestras de Tampere coexisten intenciones técnicas, constructivas y racionales, con las de carácter humanista, histórico y emocional. Podemos considerar entonces a esta enriquecedora experiencia como la primera de un proceso proyectual en el que el solapamiento complejo y contradictorio de intenciones contrapuestas se consolida como una constante de contenido en las obras de Aalto, sin importar escala, programa o momento*" DOMÍNGUEZ, Luis Á: *Alvar Aalto: una arquitectura dialógica*. Barcelona: Universitat Politécnica de Catalunya, 2003. p.50



133. 134. y 135. Alvar y Aino Aalto. Villa Flora junto al lago Alajärvi. (1926)



131. y 132. Heinrich Tessenow. Casa de verano. Klotzsche. Dresde. (1922)







136. Alvar y Aino Aalto. Interior de Villa Flora.



137. Aino Aalto y su hija "hanni" en una hamaca atada a dos de los pilares de Villa Flora. (aprox. 1929)

hincados en la tierra sobre los que apoyan unos esbeltos postes verticales, arriostrados con diagonales para soportar el peso de una cubierta de bálago. Por detrás de los arriostramientos, se colocan una serie de paneles de contrachapado que actúan como muro exterior y como refuerzo horizontal. Este sistema de cerramiento es utilizado también en el pabellón principal de la exposición, pero, al contrario que el anterior, no precisa de refuerzos diagonales al estar protegido por una ligera cubierta metálica. En este caso, Aalto conforma una pieza tersa y pura, sin voladizos, en la que la estructura, el cerramiento de paneles y el vidrio superior que actúa a modo de claristorio, se encuentran en el mismo plano. El novedoso diseño de estas fachadas patentadas por *Enso*, en el que los montantes estructurales de madera se evidencian al exterior, colocándose a la distancia determinada por el tamaño de los paneles prefabricados, constituye un primer acercamiento a los sistemas modulares que pocos años después será empleado por Asplund en los proyectos para la Feria de Estocolmo (1930). Desarrollando las posibilidades modulares y estructurales de los elementos de madera, Aalto diseña desde la más pura objetividad de los requerimientos funcionales, el quiosco de música y actuaciones, en el que la concha acústica, ejecutada por entero de madera, se concibe a partir de las leyes físicas del sonido en espacios exteriores. El interior de la concha se construye mediante un armazón de montantes radiales y un aro poligonal perimetral que cierra la estructura, colocándose entre ellos un revestimiento a base de tablones. En cambio al exterior el objeto se muestra como un volumen compacto y continuo, recubierto mediante grandes tableros de contrachapado que aportan al conjunto la estabilidad estructural.

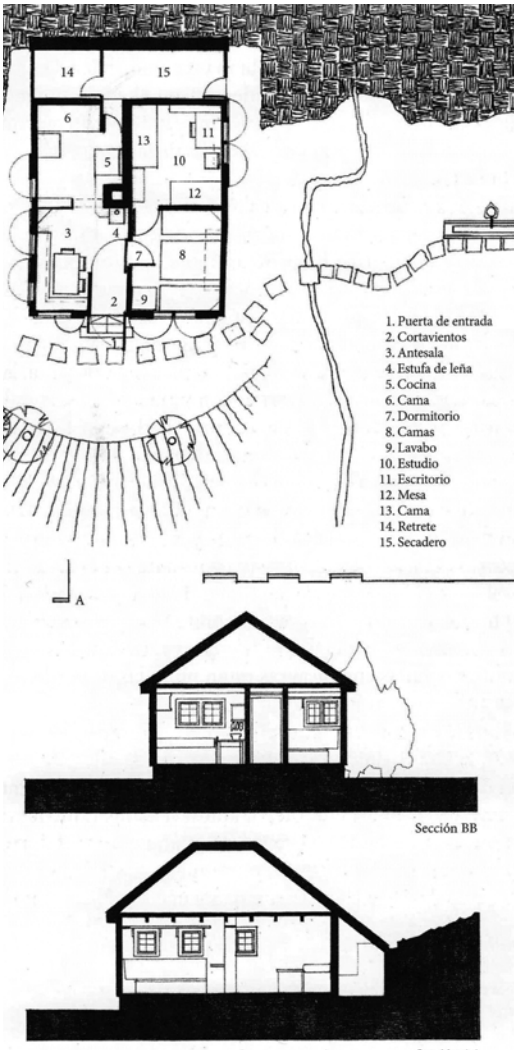
Aalto utiliza los contrastes entre diferentes sistemas constructivos para expresar simultáneamente "*la máquina y la tradición natural*":[105] la proporción y el ritmo clásicos que logra en las fachadas moduladas frente a lo orgánico de las cubiertas de paja. Hilding Ekelund,[106] uno de los principales teóricos del clasicismo nórdico, recuerda cómo esta feria pareció impresionar a aquellos que la visitaron, siendo vista como algo único en Finlandia: *"(...) parecía clásica y al mismo tiempo diferente (...) estaba al límite de ser algo nuevo, pues poseía una cualidad tradicional*".[107] Ekelund atribuye la condición bipolar de los pabellones aaltianos a la influencia de los proyectos de Tessenow, en los que también es perceptible la dicotomía entre lo avanzado de los sistemas prefabricados y lo atávico de las formas construidas. Al igual que Tessenow, Aalto revela, en lo novedoso de los pabellones de Tampere, un gran conocimiento de la artesanía y de la última tecnología, así como una profunda

---

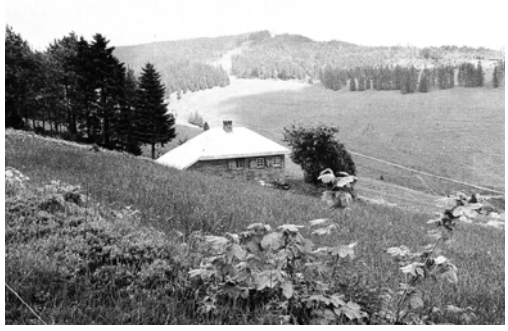
105 PEARSON, Paul D.: *Alvar Aalto and the international style*. Op. Cit., p.20

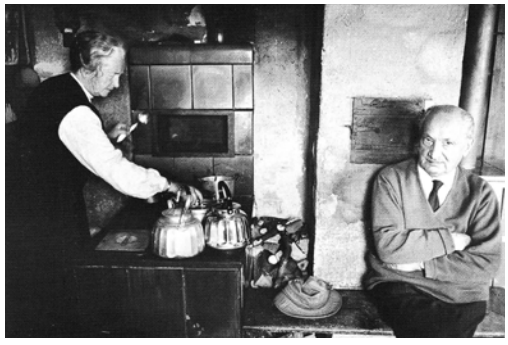
106 "*De acuerdo con Simo Paavilainen, la historia completa del clasicismo en la década de los años veinte podría ser ilustrada por la contribución personal de Ekelund. No solo hizo viajes de estudios a Suecia, trabajó en el estudio del arquitecto sueco Hakon Ahlberg desde 1920 a 1923 y también se sumergió en el libro Hausbau und dergleichen de Tessenow y viajó a Italia para educarse en las sutilezas de la arquitectura popular*". QUANTRILL, Malcolm: *Finnish architecture and the modernist tradition*. Op. Cit., p.43 .
Después de su viaje por Italia visitando Vicenza, Ekelund en 1923 publicará en *Arkkitehti* el artículo titulado *Italia la bella* con dibujos propios y de Eryck Bryggman, en el que describe la simplicidad y frescura de la *architettura minore* del Renacimiento italiano: "*Esta versión rústica del clasicismo fue popular con arquitectos como Heinrich Tessenow en los primeros años 20. La expresión de los motivos clásicos como arte popular, nace del movimiento Arts and Crafts Inglés, simbolizó probablemente en Alemania como lo hizo en Finlandia, la creciente importancia de la clase media en la vida cultural y los movimientos democráticos de las sociedades europeas*". PEARSON. *Alvar Aalto and the international style*. Op. Cit., p.19

107 Entrevista con Hilding Ekelund, Helsinki, Agosto 1974, conducida por Paul David Pearson y R.L. Heinonen en el Museo de arquitectura finlandesa. Citado en PEARSON, Paul D.: *Alvar Aalto and the international style.* Op. Cit., p.20





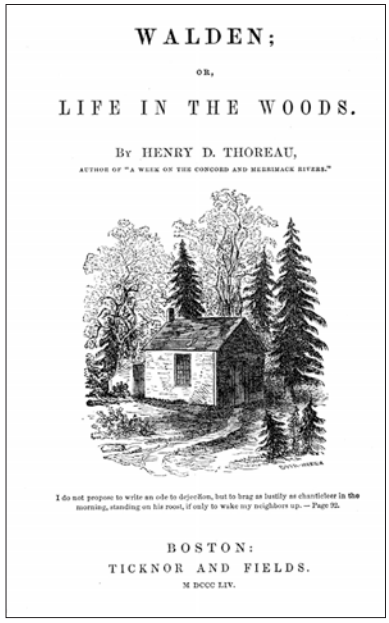




138., 139., 140. y 141. Cabaña de Martin Heidegger en Todtnauberg. Selva Negra alemana. (1922)



142. Henry David Thoreau. Reconstrucción de la cabaña que el mismo construyó en 1845.



143. Henry David Thoreau. Portada de *Walden, or the life in the Woods.* (1854)

preocupación por lo que el resultado de sus diferentes materializaciones pueda expresar emocionalmente.

Ekelund, que introdujo las teorías de Tessenow en Finlandia,[108] no aporta más datos que apoyen los vínculos entre el arquitecto alemán y el finlandés, pero al analizar las obras de pequeña escala de ambos autores realizadas a principios de los años 20, descubrimos una actitud común hacia la coexistencia de varios lenguajes en el mismo proyecto. Tomemos como ejemplo la casa de veraneo que Tessenow diseñó en Klotzsche (Dresde, 1922) y la que Aino y Alvar Aalto proyectaron como casa de vacaciones junto al lago Alajärvi (1926) a la que denominaron como Villa Flora. En ambos casos, un escueto programa de vivienda se organiza a lo largo un estrecho rectángulo en el que el elemento más sobresaliente será un gran porche cubierto soportado por delgadas columnas de madera. La resolución constructiva de las dos cabañas parte de la extrema simplificación de sus componentes: suelo de madera elevado sobre pilotis, muros y tabiques construidos mediante entramados de listones revestidos de tablones, el mínimo número posible de ventanas con cuarterones exteriores (Aalto abre sólo un hueco al lago), y la chimenea como el único elemento de fábrica organizando la secuencia de usos de la planta. Se podría decir que estos dos proyectos en su absoluta simplicidad reflejan la ontología del refugio enunciada por Semper en sus cuatro puntos: el montículo, el entramado-tejido, el techo y el hogar. [109]

Frente a esta condición objetiva del proyecto, es la introducción de pequeños matices de orden sensible la que dota a cada caso de un carácter y una expresión únicos. Tessenow juega con la cubierta y las dos columnas para componer un alzado clásico capaz de equilibrar el potencial vernáculo de la cabaña, construida en su totalidad con tablones de madera. Aalto, por el contrario, disipa la fachada principal tras la sombra de la galería porticada y del faldón de la tradicional cubierta de césped, mimetizada con el entorno, y a cambio introduce algunos vistosos elementos clásicos como el estucado blanco de los muros exteriores y los dos pequeños arcos con los que se remata la galería en sus testeros.

Equilibrios y contrastes entre dos mundos, clásico y romántico, genérico y local, que en las obras de estos dos arquitectos "*consiguen amalgamarse en un estilo singular",*[110] el cual, el prestigioso arquitecto y ensayista finlandés, Juhani Pallasmaa, identifica con una arquitectura *frágil* caracterizada por ser "*contextual, multisensorial y sensible, tener en cuenta la interacciones vivenciales e intenta acoger de manera sensual*".[111] Tanto para Tessenow como para Aalto, la búsqueda de una nueva identidad en los años posteriores a la guerra mostrará un cariz marcadamente humano e íntimamente relacionado con el concepto de habitar. En las imágenes de los espacios interiores diseñados por ambos arquitectos podemos sentir el exhaustivo desglose de vivencias de

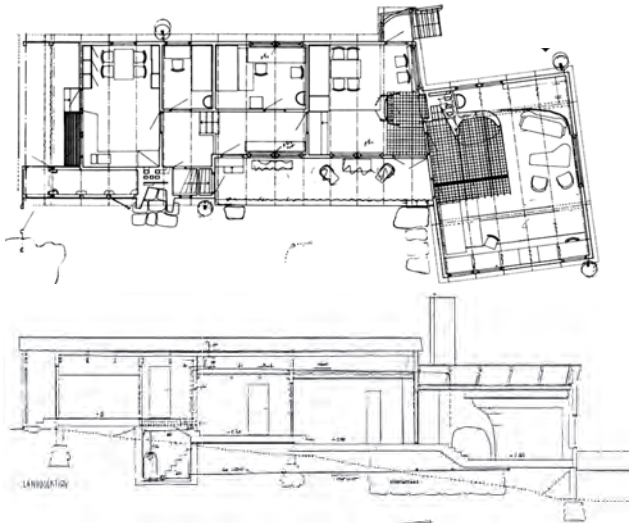
---

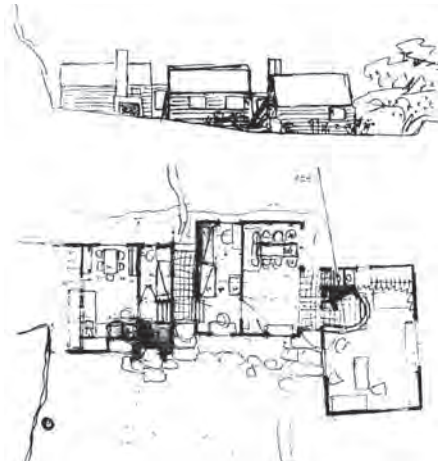
[108] "*En Finlandia fue Hilding Ekelund el encargado de introducir sus escritos y de tratar de convencer a sus compañeros de la validez de los postulados tessenovianos. En 1916, el mismo año de su publicación, Ekelund ya poseía una copia del popular 'Hausbau und dergleichen'* ". RODRIGUEZ ANDRÉS, Jairo: *Instantes velados. Escenas retenidas.* Op. Cit., p.85

[109] Kenneth Frampton indica que en los años 20, la obra de Aalto ya mostraba una '*una preocupación más "brutal" por la ontología del cobijo y la construcción*' la cual se había enunciado en la Villa Flora, '*de columnas de madera y techo de paja*'. FRAMPTON, Kenneth: "La tradición clásica y la vanguardia europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia". Op. Cit., p173

[110] PEARSON, Paul D.: *Alvar Aalto and the international style*. Op. Cit., p.148

[111] PALLASMAA, Juhani: *Una arquitectura de la humildad.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010. p.107





144. y 145. Erik Gunnar Asplud. Refugio en Stennäs.Primera versión y versión definitiva. (1937)









146., 147., 148. y 149. Erik Gunnar Asplud. Refugio en Stennäs. Suecia (1937).

lo cotidiano a través de las cualidades sensibles del hecho construido. Esta posición anticipaba la transcendencia existencial que Martin Heidegger, en sus ensayos *Bauen Wohnen Denken* (Construir Habitar Pensar,1953) y *Hebel der Hausfreund* (Hebel, el amigo de la casa, 1957), aporta al hecho de habitar, al vincularlo con la capacidad específica que posee el espacio construido de ser definido según las vivencias emocionales que en él tienen lugar.[112] Para Heidegger, alrededor del ser como sujeto existencial "*gravita todo aquello que le es familiar, los útiles y la casa como materialización de una vida que se desarrolla a través de un tiempo existencial, no cronológico*".[113] Y será en la sencillez de una cabaña de labradores en la Selva Negra donde Heidegger materialice esa casa existencial, alabando no sólo su natural adaptación al paso de las estaciones, sino también su potencialidad a la hora de crear bajo su techo lugares sagrados vinculados a la vida diaria en la montaña, en los que sentarse alrededor de una mesa, asistir a un nacimiento o situar la imagen de un ser querido, estableciendo así un estrecho vínculo entre las personas y el espacio donde el paso del tiempo deja su huella.[114]

Al igual que Henry David Thoreau[115] se alejó de la civilización durante dos años para encontrar sentido a su propia existencia en los bosques en torno al lago Walden tratando de "*aprender cuáles eran las cosas necesarias de la vida*"[116], Martin

---

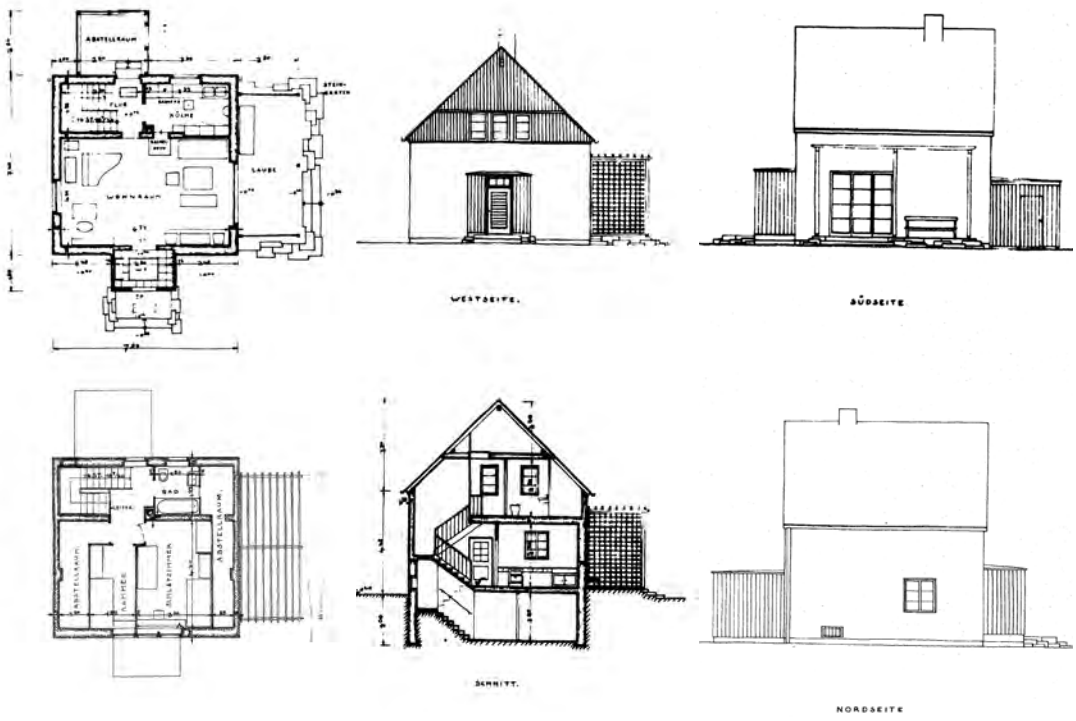
[112] "*Necesariamente nos imaginamos hoy con demasiada facilidad y frecuencia a las casas como un conjunto de habitaciones donde transcurre la cotidiana vida humana. La casa da la impresión de ser cuasi un mero recipiente para el habitar. Sin embargo solo por el habitar la casa llega a ser casa (...) Si pensamos el verbo habitar con suficiente amplitud y esencialidad advertimos que él nombra el modo según el cual los hombres cumplen, sobre la tierra y bajo el cielo, su peregrinaje desde el nacimiento hasta la muerte*" HEIDEGGER, Martin: *Hebel, el amigo de la casa*. (1ª edición 1957, Pfullingen) Buenos Aires: Copista, 2000. p.64 .

[113] ABALOS, Iñaki: *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Op. Cit., p.44

[114] El 5 de agosto de 1951, en el Segundo *Coloquio de Darmstadt*, Martin Heidegger pronunció la conferencia: *Bauen Wohnen Denken*. Los fragmentos incluidos en este texto proceden de la traducción recogida en HEIDEGGER, Martin: *Construir, habitar, pensar.* Córdoba : Alcion Editora, 2002. p.62
"*Solo si somos capaces de habitar podemos construir. Pensemos por un momento en una casa de campo en la selva negra que un habitar todavía rural construyó hace siglos. Aquí a la casa la ha erigido el ejercicio reiterado de la capacidad de dejar que tierra y cielo, divinos y mortales, entren simplemente en las cosas. Ha emplazado la casa en la ladera de la montaña que está a resguardo del viento, entre las praderas, en la cercanía de la fuente. Le ha dejado el tejado de tejas de gran alero, el cual con la inclinación adecuada, sostiene el peso de la nieve y llegando hasta muy abajo protege las habitaciones contra las tormentas de las largas noches de invierno. No ha olvidado el rincón para la imagen de Nuestro Señor detrás de la mesa comunitaria. Ha dispuesto en la habitación los lugares sagrados para el nacimiento y para el árbol de la muerte, que es así como se llama allí el ataúd. Y de este modo, bajo el tejado, a las distintas edades de la vida les ha marcado de antemano la huella de su paso por el tiempo. A la casa de campo la ha construido un oficio que surgió, él mismo, del habitar*"

[115] Henry David Thoreau (1817-1862), escritor, poeta, filósofo, naturista, agrimensor. Entre 1845 y 1847 vivió en una pequeña cabaña que el mismo se construyó cerca del lago Walden. Su vida en los bosques es relatada en el libro *Walden* publicado en 1854. Por su interés con el tema se resume la introducción de Leandro Wolfson en THOREAU, Henry D.: *Walden. La Vida en los Bosques.* Buenos Aires: Errepar, 1999. p. 1:
"*No tuvo una profesión fija, aunque practicó varias; rehusaba renunciar a su gran ambición de conocimiento y de acción a cambio de un oficio estrecho o limitado; su vocación era mucho más amplia: pretendía ejercer el arte de saber vivir. No se casó, vivió solo, nunca fue a la iglesia, no votó, se negó a pagarle al Estado un tributo que a su juicio era injusto, por más que le costara la cárcel. Aunque era un naturalista, jamás recurrió a las armas ni a las trampas del cazador (...) le gustaba hablar con los indios, que en materia de Naturaleza eran los únicos que podían tratar con él de igual a igual. Tenía una aversión rayana con el desdén por los gustos, maneras y aficiones europeos, y en especial por los ingleses. Era auténticamente un habitante del Nuevo Mundo, al que creía superior"*

[116] "*Con las palabras necesario para la vida me refiero a lo que entre todo lo que el hombre obtiene con su esfuerzo ha sido de siempre, o por causa de inveterado uso, tan importante para la vida humana que son contados quienes por salvajismo, pobreza o filosofía se atreven a prescindir de ello (...) En cuanto al hombre, en estas latitudes pueden ser distribuidas en los siguientes apartados: Alimento, Habitación, Vestimenta y Calor, pues a menos que nos hayamos provisto de éstos no estamos preparados para abordar con libertad y probabilidades de éxito los verdaderos problemas de la vida*". THOREAU, Henry D.: *Walden ; seguido Del deber de la desobediencia civil*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1989. p.28. (1ª Ed.) *Walden; or, Life in the Woods.* Boston: Ticknor&Fields, 1854.





150. y 151. Casa Tessenow en el bosque de Grunewald, Berlín. (1926)

Heidegger, en 1922, encuentra su lugar sagrado en una cabaña situada en el valle de Todtnauberg, en la profundidad de la Selva Negra, cerca de las montañas de Feldberg. Allí, tras uno de sus largos paseos "*sentado en un tronco caído, entre la flora y la vida del bosque, su reflexión revela no sólo la taxonomía del mundo natural, sino el agudo instante de visión de lo que significa ser un ser humano*".[117] Frente a lo mundano y superficial inherentes a la vida en la ciudad moderna y sus avances técnicos, en una época marcada por las sombras amenazadoras de la guerra, Heidegger, Tessenow, Aalto y Asplund buscaron en la protección de sus refugios inmersos en plena naturaleza una vuelta a las raíces,[118] al sentido original de la existencia con el que recuperar el tiempo de la memoria, aquél que impregna los objetos y lugares "*pautando los intervalos de rutina, rito y generación*"[119].

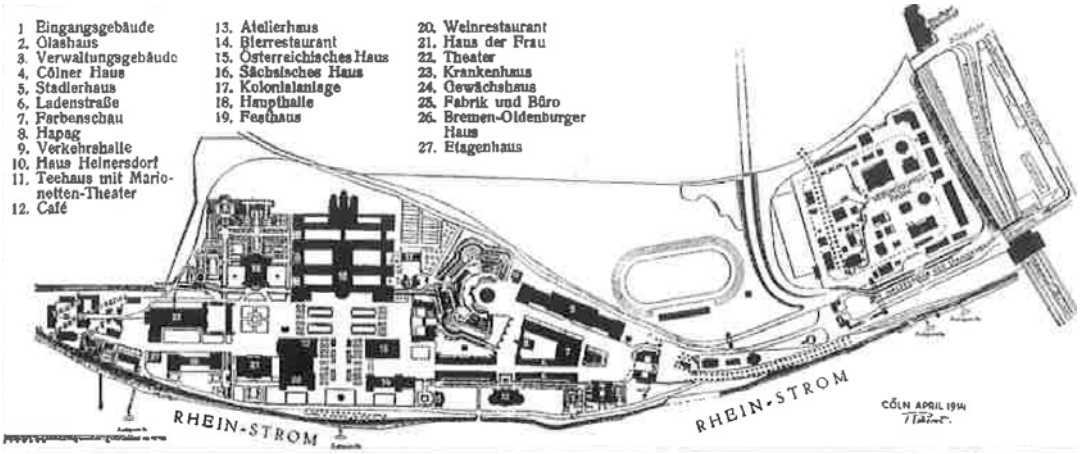
Esta nostalgia por una Arcadia anterior, producto de la idealización del pasado, parece materializarse en la sencilla casa que Tessenow se construye en el bosque de Grunewald cuando acepta trasladarse a Berlín en 1926. Su nítido perfil blanquecino, elevado sobre un ondulado y fragmentado pódium de piedra, se hace visible entre las ramas de los árboles, emanando una serena atemporalidad, como la de un templo recién descubierto o la de una granja construida hace siglos. El marcado contraste de sus formas puras frente a lo irracional de la naturaleza hace que la casa aparezca ante nosotros como el paradigma del refugio, como la imagen ancestral de la cabaña protectora. Su construcción, arcaica por la utilización de materiales naturales que encontramos en el entorno, y moderna por la tecnología con la que éstos son trabajados, le confiere, a pesar de la delicadeza de sus formas, una tremenda densidad y firmeza. Profundamente arraigada a la tierra, su materialidad artesanal se adecúa al lugar y a los cambios estacionales. Es, en definitiva, partícipe del tiempo existencial que conlleva la autenticidad del habitar.

---

117 En Todtnauberg Heidegger escribirá la mayor parte de *Sein und Zeit* (Ser y tiempo, 1927). RILEY,Timothy M.: "Heidegger and Thoreau. Questing for the Authentic Translation of Da-sein". *Current studies in Phenomenology and Hermeneutics* [Revista Electrónica] 2001-2003. Disponible en: http://karljaspers.org/csph/2000/ timothy.htm

118 Asplund en 1937 construyó un refugio para su familia en Stennäs, en la península de Lïson cerca de Estocolmo, que siguiendo un esquema lineal con una galería orientada al oeste, similar a la Villa Flora o la cabaña de verano en Rähnitz de Tessenow, introdujo una mayor complejidad al desplazar la sala de estar del compacto volumen rectangular , introduciendo un pequeño giro (como en la casa de vacaciones de Kay Fisker, 1919), mediante el cual consigue articular el acceso ayudado por la gran pieza de la chimenea. La casa se adapta al lugar de manera casi mimética. El lado norte se encaja en una gran protuberancia rocosa, mientras que el volumen longitudinal de las habitaciones se adapta a la pendiente mediante pequeños desniveles entre las piezas, consiguiendo así una mayor altura en las zonas comunes.
La casa Stennäs significó la confirmación de la perfecta conexión entre el movimiento moderno y las tradiciones vernáculas, al igual que la coetánea villa Mairea de Aalto. Como apunta Blundell Jones: "*Visto en términos de la historia convencional del Modernismo, Stennäs en un principio parece un tanto herética, una traición al mundo feliz proclamado por el Estilo Internacional , y aparentemente expuesto por Asplund en la Exposición de Estocolmo. Pero es el reflejo de su pasado y su educación, el Nacional Romanticismo (...) incluso el giro a lo vernáculo de Asplund en los años 30 es menos excepcional que el de otras figuras del Movimiento Moderno (...) En 1935 Le Corbusier construye la Pequeña casa de fin de semana con grandes muros de piedra y bóvedas de hormigón (...) Visto así, Stennäs no debería verse menos como una resto extraño y herético, sino como un buen ejemplo de la tendencia general por ampliar y enriquecer el movimiento moderno a finales de los años treinta*" .BLUNDELL-JONES, Peter: *Gunnar Asplund.* Op.Cit. p.200 . Sobre Asplund y la casa Stennäs, Véase BLUNDELL-JONES, Peter:: "House at Stennäs", *Architects' journal*, n.3, vol. 187, 1988, pp. 34-50; MARTÍNEZ DURÁN, Anna: *La casa del arquitecto.* Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2007. (Tesis, no publicada) p.227-255; BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century.* Leiden : Brill, 2012. pp. 69-97 pp. 91-95

119 SHARR, Adam; MELLER-MARCOVICZ, Digne: *La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar.* Barcelona: Gustavo Gili, 2008. p.71



152. Carl Rehorst. Plan general Exposición Deutsche Werkbund. Colonia 1914.



153. Hermann Muthesius. Palacio del color. Colonia (1914)



155. Henry van de Velde. Teatro Werkbund. Colonia (1914)



154. Peter Behrens. Palacio de festivales. Colonia (1914)



156. Walter Gropius y Hannes Meyer. Fábrica modelo. Colonia (1914)



157. Cartel Exposición Deutsche Werkbund Ausstellung. Colonia (1914)



158. Bruno Taut. Glashaus. Colonia (1914)

Como afirma Iñaki Ábalos en su ensayo sobre la casa existencialista, serán el lugar, la memoria y la naturaleza, fundamentos de la arquitectura de Tessenow y de las posiciones filosóficas de Heidegger sobre el habitar contemporáneo, los que desafíen el orden que, bajo el lema *espacio, tiempo y técnica*, había dominado la cultura arquitectónica desde principios del siglo XX: "*El "Espacio-Tiempo" de Sigfried Giedion quedaba completamente en entredicho; el tiempo se invertía y la memoria ocupaba el lugar del futuro; el espacio no servía ya para gran cosa"*. Por ello la casa-refugio como lugar existencial devolverá *"al hombre contemporáneo una dignidad que la técnica contrapuesta a la naturaleza eliminó"*.[120]

El ideal primitivista en el Expresionismo

Die Brücke y Der Blaue Reiter

El revival clásico que aconteció en la arquitectura de los países nórdicos durante los años previos a la I Guerra Mundial y que posteriormente continuó hasta la Exposición de Estocolmo de 1930, no fue un hecho aislado, sino que se correspondía con una digresión más amplia enmarcada en todo el ámbito europeo. En Francia el Teatro de los Campos Elíseos, de Auguste Perret (1912) y la propuesta de Ciudad Industrial, de Tony Garnier (1904-17), supusieron el paso previo al Maquinismo Clásico de Le Corbusier,[121] confirmando la culminación del racionalismo de N. Durand enunciada en el *Précis de leçons d'architecture* (1801-05). Por otra parte, la publicación en 1914 del libro *The Architecture of Humanism*, de Geoffrey Scott, significó el final definitivo del movimiento Arts&Crafts en Inglaterra,[122] así como el reforzamiento de las posiciones clasicistas de arquitectos que, como Lutyens, habían comenzado sus carreras bajo las premisas de William Morris y Philip Webb.[123] Pero será en la Alemania guillermina previa a 1914 donde el neoclasicismo de Karl Friedrich Schinkel y Friedrich Gilly, a través de una lectura menos monumental hecha por arquitectos como Schultze-Naumburg o Paul Mebes en su libro *Um 1800,* se transforme en un estilo capaz de interpretar la realidad social y económica del país y ofrecer un modelo profundamente alemán para los nuevos tipos arquitectónicos vinculados a la era industrial.[124]

---

120 ABALOS, Iñaki: La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad. . Op. Cit., pp. 48-49

121 FRAMPTON, Kenneth: *La tradición clásica y la vanguardia europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia.* Op. Cit., p. 161

122 En 1911, Charles Voysey, ante la tendencia clásica que estaba desplazando el genuino estilo *Old English* defenderá en las páginas de *The English Home* (1911) la auténtica arquitectura inglesa: "*¿Por qué debería Inglaterra darle la espalda a su propio país y fingir que es como un mestizo que no puede tener una arquitectura verdaderamente nacional? ¿No tiene un clima nacional? ¿Son sus condiciones geológicas y geográficas iguales que las de los demás países. ¿No hay diferencia entre un inglés y un italiano?. Nadie niega su fuerte carácter nacional al pueblo británico. ¿Por qué, entonces, qué tan persistentemente tratamos de imitar las costumbres de los extranjeros?".* DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture.* Londres: Phaidon, 1997. p.99

123 POWERS, Allan: *Britain.* Londres: Reaktion Books, 2007. p.25

124 "*Paradójicamente la atención a la producción del periodo en el cual Schinkel trabajó estableció un desafío más específico que la mera referencia al propio Schinkel. Esta afirmación plantea la cuestión de por qué Behrens, Tessenow, Loos, Mies y muchos críticos y arquitectos alemanes honraban no sólo al maestro Schinkel, sino también la producción de su época. Ellos miraban no sólo hacia el arte culto, como sugería el término neoclasicismo, sino también hacia la amplia y a menudo anónima producción burguesa, el también llamado estilo 'Biedermeier', como el del estudio de Friedrich Caspar David o la arquitectura de Aquisgrán, la ciudad nativa de Mies*". ANDERSON, Stanford: "The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies", *Assemblage*, n. 15, 1991, Massachusetts: The MIT press, pp. 62-87. p.63-64

En la Exposición del *Werkbund* celebrada en Colonia en 1914 se hizo evidente el giro hacia un lenguaje más académico en la mayoría de los arquitectos participantes. Fue el caso de Josef Hoffmann, Peter Behrens e incluso del propio Muthesius, que en su Pabellón del Color abandonó cualquier traza de complejidad volumétrica, que tanto había reivindicado en la arquitectura inglesa, en favor de la simplicidad y axialidad de un doméstico edificio estilo *Biedermeier*.[125]

Comparativamente, el Teatro *Art Nouveau* de Van de Velde, el racionalismo constructivista de la fábrica modelo de Gropius y Meyer, y el expresionista pabellón de cristal diseñado por Taut, sobresalieron respecto a lo convencional del conjunto, no tanto por su desafección hacia los lenguajes clásicos sino, en gran medida, porque reflejaban de manera evidente una arquitectura ligada a su época, basada en las potencialidades expresivas de los nuevos materiales y en la individualidad creativa del artista. No es de extrañar, por lo tanto, que cinco años más tarde, en el discurso de inauguración de la Asamblea del *Deutscher Werkbund* una vez terminada la guerra, Poelzig, encumbrado a la dirección con el apoyo del sector expresionista controlado por Bruno Taut, Otto Bartning y el pintor César Klein, dirigiera gran parte de su crítica contra el "*retorno al Renacimiento en la concepción del clasicismo burgués*", atacando "*la parsimonia mostrada por Muthesius y Hoffmann en la Exposición de Colonia"*[126]. Poelzig, uno de los más reconocidos arquitectos expresionistas de su época, proclamado por Taut como "*el dictador en asuntos artísticos*",[127] defendió durante su intervención la vuelta a una arquitectura más espiritual, que inspirase entusiasmo y estuviera en contacto con el alma del pueblo: "*Debemos tratar de volver a crear el enlace con nuestra cultura nativa, condenar el arte por el arte y estar dispuestos a unir fuerzas al servicio de la obra misma*". Sin lugar a dudas, la oportunidad de manifestar el espíritu propio y el de su cultura a través de formas y materiales se produjo, como proclamó Poelzig, en las arquitecturas primitivas, y de manera más concreta en el gótico: "*Una puerta medieval tallada en roble es bella a pesar de que, técnicamente hablando, no sea perfecta (...). Al contrario, una obra de arte primitiva puede tener un efecto más profundo que una técnicamente más avanzada (...).Las posibilidades técnicas disponibles hoy en nuestro oficio son superiores a las de la Edad Media. Pero del mismo modo en que hoy nos es posible dar una forma arquitectónica adecuada a la construcción de estructuras de hormigón o de acero, entonces lo fue para la construcción de, por ejemplo, un granero de madera*". [128] Pero este neomedievalismo, tal y como sucediera en el movimiento Arts&Crafts inglés, no representó para los artistas y arquitectos expresionistas la adscripción a unos intereses estilísticos. Para ellos el gótico era una actitud, más que un estilo, y simbolizaba el arte propio de los países germánicos que, desarrollado en perfecta comunión con la artesanía y las arquitecturas vernáculas, había sido capaz de

---

125 "*Los edificios de los arquitectos de la generación anterior - la sala de convenciones neoclásica de Behrens, la sala principal de exposiciones de Fischer, y la sala de Muthesius para el diseño del color -fueron ampliamente desacreditados por los críticos contemporáneos. Muestran lo que Julius Posener ha llamado un "clasicismo apático. "Sin embargo, estos edificios fueron el resultado calculado de los esfuerzos del comité de planificación para hacer cumplir la restricción y la respetabilidad para evitar cuestionar las sensibilidades de los posibles nuevos socios industriales del Werkbund, que eran fundamentales para el éxito de la exposición"*. MACIUIKA, John V.: *Before the Bauhaus :architecture, politics and the German state, 1890-1919.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p.271

126 PEHNT, Wolfgang: *Distant goals, great hopes: The Deutscher Werkbund 1918-1924.* Op.cit., p.77

127 En el discurso de Taut ante la Asamblea del *Werkbund* de 1914, sugirió que: "*para todas las cuestiones artísticas, debemos organizarnos y elegir a un artista reconocido como un dictador, cuya decisión sería absoluta (...) Una dictadura en materias artísticas, estoy bastante seguro (...) que será la manera en que los buenos valores artísticos podrán ser promovidos* ".

128 POSENER, Julius: *Hans Poelzig : reflections of his life and work.* Op.Cit., p.132

crear el paradigma moderno de la desmaterialización tectónica encarnado en la catedral gótica: "*La facultad de liberar la masa de los pesados vínculos estructurales dotaba a esta arquitectura de un indudable impulso espiritualista, contribuyendo a inculcar un sentimiento de elevación mística en sus usuarios*".[129]

En la conformación de las singulares características de la arquitectura expresionista alemana fueron fundamentales las influencias recibidas desde el arte y la filosofía a través de los numerosos contactos e intercambios que se sucedieron entre artistas, escritores y arquitectos en los años anteriores a la guerra. El expresionismo literario y artístico estaba consolidado ya en 1910, aunque, al contrario que otras corrientes vanguardistas de principio de siglo, la falta de un programa común hizo que primeramente fuera una iniciativa de críticos como Adolf Behne y Wilhelm Worringer, asociados a galeristas, que utilizaron el término para mantener la cohesión entre una serie de propuestas dispares que compartían ideas subyacentes.[130] La defensa de un arte intuitivo y abstracto, contrario a lo aparente y superficial del materialismo y el positivismo de la época, agrupó en torno al concepto *expresionismo* a muchas corrientes post-impresionistas como el Fauvismo, el Cubismo e incluso el Futurismo.

En 1906, Wilhelm Worringer presentó su tesis doctoral con el título *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y empatía). Publicada tres años más tarde, sus enunciados fueron de gran estímulo entre los artistas expresionistas, especialmente en el grupo *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), fundado por Wassily Kandisnsky y Franz Marc en 1911.[131] Worringer parte de la teoría de la empatía estética (*Einfühlung*) que Theodor Lipps había desarrollado previamente en su obra *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* (Estética. Psicología de la belleza y el arte, 1903-06), según la cual, entre el objeto artístico y el sujeto se produce un proceso de afinidad en el que el observador se reconoce en el objeto contemplado, adquiriendo un conocimiento de sí mismo que hasta entonces desconocía.[132] Worringer admite la empatía como un impulso primario del hombre frente al objeto artístico, pero plantea que en el polo opuesto de la sensibilidad artística se encuentra un segundo impulso: el afán de abstracción. Frente al afán del *Einfühlung*, que encuentra satisfacción en la belleza estética de lo orgánico y de la naturaleza (Worringer lo define como Naturalismo), la abstracción la encuentra en lo inorgánico y lo cristalino. Mientras que la representación natural y empática de la realidad (*Einfühlung*) será desarrollada por los sistemas clásicos y realistas, la tendencia hacia lo abstracto es propia por los pueblos primitivos, "*consecuencia de una intensa inquietud interior*" ante la incomprensión de la realidad, que implicará "*un sesgo transcendental en todas sus representaciones (…) El estilo de la más alta abstracción, el más riguroso en suprimir todo lo que es vida, es propio de los*

---

129 PIZZA, Antonio: "Abstracción o Empatía? Wilhelm Worringer y la cultura expresionista", *DPA, Documents de projectes d' arquitectura*, n. 16, 2000, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics. UPC, pp. 24-27. p.27

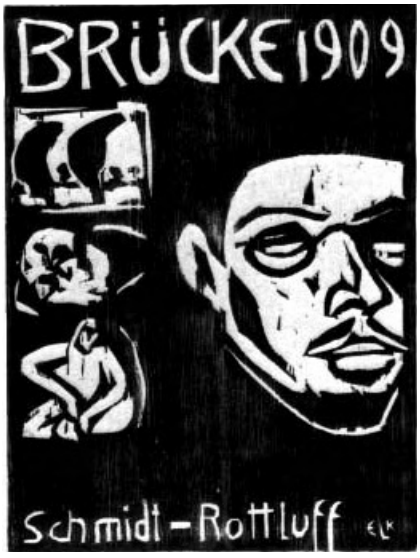
130 GUTSCHOW, Kai: *The Culture of Criticism: Adolf Behne and the Development of Modern Architecture in Germany, 1910-1914.* Pittsburgh : College of Fine Arts at Research Showcase, 2005. p.146

131 "*La influencia de Worringer la sintió todo el grupo de artistas en torno a El Jinete Azul.(…) Franz Marc lo deja patente en una carta que escribe a Kandinsky: 'Worringer es un tipo listo, que nos podría ser muy útil'. Kandinsky asiente, porque la teoría de Worringer le encaja a la perfección con su idea de que el arte necesita una buena base teórica, una especie de reglas que conduzcan la producción artística, una "gramática de la creación"*. MARTÍNEZ BENITO, Julia: *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011. (Tesis, no publicada) p.71

132 WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza.* México: Fondo de Cultura Económica, 1997. p.18. (1ª. Ed.) *Abstraktion und Einfühlung*. Munich: Piper, 1908



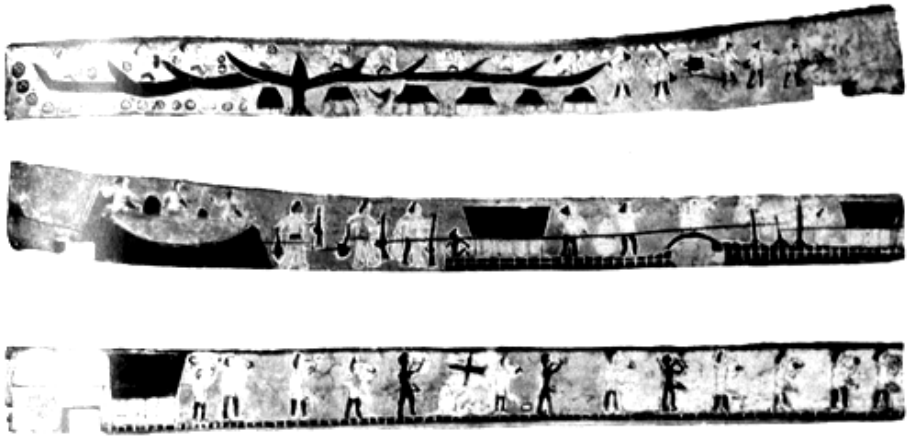
159. E. L. Kirchner. Programa Die Brücke. 1906w



160. Schmidt Rottluff. Brücke1909



161. Erich Heckel. Fränzi mit Puppe. 1910



162.Vigas talladas y pintadas de la Isla Palaos.



163. E.L.Kirchner. Bailarina con pierna levantada. 1913



164. M.H. Pechtein. Moon. 1919



165. E.L.Kirchner. Bailarina. 1910

pueblos en su más primitivo nivel cultural".[133] Worringer define el anhelo y la necesidad elemental que el hombre primitivo tiene de privar a la realidad de su condición caprichosa y caótica, excluidas las reglas del conocimiento racional, como *creación instintiva*. Este concepto está vinculado a la *voluntad de arte*, concepto introducido años antes por Alois Riegl[134] para definir "*la latente exigencia interior que existe por sí sola, independiente de los objetos y del modo de crear, y se manifiesta como voluntad de forma. Es el momento primario de toda creación artística",*[135] siendo posteriormente redefinido por Kandinsky como la *necesidad interior*.[136] Worringer criticará la valoración positivista que Semper hace del arte primitivo, en la que sólo sigue criterios basados en lo utilitario, lo propositivo y lo técnico. Frente a esta historia basada en las capacidades de los diferentes pueblos, Worringer plantea la de la voluntad artística individual: "*Las particularidades estilísticas de épocas pretéritas no se deben a una falta de capacidad, sino a una voluntad orientada en otro sentido*".[137] La validez del arte primitivo como referente actual será defendida por el autor en otro ensayo aparecido en 1911: "*Cuán transparentemente claro parece hoy que el carácter estilístico del arte primitivo no está determinado por ninguna ausencia de destreza, sino por una concepción diferente del propósito artístico, un propósito que reposa en una gran, elemental fundación, en una manera que nosotros, con nuestra bien amortiguada aproximación contemporánea a la vida, podemos difícilmente concebir"*[138]

La búsqueda del sentir primigenio, del atávico impulso creador en lo abstracto del arte primitivo,[139] será clave en el desarrollo del discurso de los artistas expresionistas, y en especial del grupo *Die Brücke.*[140] En el breve manifiesto que uno de

---

133 *Ibid.* p32-33

134 Worringer cita la influencia que sobre sus planteamientos han tenido las obras del historiador del arte austrohúngaro Alois Riegl (1858-1905), en especial *Stilfragen* (Problemas estilísticos, 1893) y *Die Spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich* (La industria artística tardo-romana según los hallazgos en Austria, 1901). Véase WORRINGER. *Abstracción y naturaleza.* Op. Cit., p.23

135 *Ibid.* p23

136 "*La necesidad interior tiene su origen en y está determinada por tres necesidades místicas: 1.El artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad). 2.El artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que es propio de ella (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje del país, mientras éste exista como tal). 3.El artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que es propio del arte en general (elemento de lo pura y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte, es ajeno al espacio y al tiempo)"* KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte. (5ª ed.)* Puebla : Premia, 1989. p.58

137 WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza.* Op. Cit., p.17

138 WORRINGER, Wilhelm: *Entwicklungsgeschiches zur modernsten Kunst*, 1911. Citado en PIZZA, Antonio: *Abstracción o Empatía? Wilhelm Worringer y la cultura expresionista.* Op.cit., p.25

139 El término empleado para definir el arte de África y Oceanía se amplió a menudo para incluir apropiaciones de otras formas de arte que eran apreciadas por su forma simple, ingenua y directa, como el arte Precolombino, nativo americano, griego arcaico, medieval, así como el arte autodidacta y las creaciones infantiles. Los fauvistas, incluyendo Henri Matisse y André Derain fueron los primeros artistas en coleccionar esculturas africanas, a los que pronto siguieron Pablo Picasso y Constantin Brancusi.

140 *Die Brücke* fue fundado en 1905 por cuatro estudiantes de arquitectura, alrededor de un local situado en una antigua carnicería de Dresde, por Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Fritz Bleyl (1880-1966) y Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976). En 1906 se suman al grupo Max Hermann Pechstein (1881 - 1955) y Emil Nolde (1867 - 1956) y en 1910 también se añadirá Otto Müller (1874 - 1930). *Die Brücke* no era sólo una asociación creada para exponer conjuntamente sus obras, sino una comunidad a la manera de los nazarenos, pues sus miembros tenían una misma forma de entender la vida, de ahí que coincidan en sus temáticas. Los artistas de *Die Brücke* se rebelaron contra la pintura tradicional académica tratando de establecer una nueva estética que serviría como puente entre el pasado y el presente. Vieron su trabajo dentro de la tradición del arte alemán medieval - Alberto Durero, Matthias Grünewald y Lucas Cranach el Viejo - y afirmaron su identidad nacional mediante la reactivación de técnicas históricas alemanas como los grabados en madera. A partir de 1911 los miembros del grupo fueron emigrando paulatinamente desde Dresde a Berlín, donde dos años después las ambiciones personales terminaron por disolver la sólida comunidad fraterna que habían creado.



166. E. L.Kirchner. Leuchtturmauffehmarn



167. Karl Schmidt- Rottluff, Dangast Dorf. 1911



168. E.L. Kirchner. Stafelalp.1917



169. Karl Schmidt-Rottluff. Bei_den_Netzen. 1914



170. Erich Heckel. Tübingen. 1920



171. E. L. Kirchner. Vie alpin, Triptyque. 1918

sus líderes, Ernst Ludwig Kirchner, presentó en 1906, desarrollado con técnicas xilográficas e impreso con caracteres arcaicos fuertemente contrastados,[141] se hará una llamada a los jóvenes creadores para erradicar los valores de la burguesía y así facilitar la renovación artística mediante nuevas formas de expresión creativa. En este sentido, *Die Brücke* utiliza el conocimiento de las fuentes primitivas como una herramienta crítica para cuestionar los valores de la sociedad establecida. Creían que estas formas de arte no refinadas eran honestas e incapaces de ser corrompidas por la cultura moderna[142]. Este hecho resultaba evidente en las aparentemente poco sofisticadas simplificaciones de los objetos tribales y exóticos importados desde las nuevas colonias que, desde finales del siglo XIX, podían ser contemplados en los Museos Etnográficos de Dresde, Hamburgo y Berlín. En un principio los artistas de *Die Brücke* se centraron en el poder expresivo de la xilografía, desarrollando grabados en linóleo y madera basados en las técnicas medievales alemanas y en los grabados japoneses. En su obra pictórica posterior se mantendrá la esencia de los trazos distorsionados, casi sin terminar, con una técnica basta de pinceladas marcadas, mostrando una "*clara evidencia de la participación física y emocional del artista con el medio, y un rechazo de las formas sofisticadas en la búsqueda de la expresión directa de los sentimientos o las emociones".*[143]

No será hasta 1907 cuando esta búsqueda de expresión directa entre el artista y el material derive en las primeras esculturas talladas en madera: "*en la escultura, las formas deben ser golpeadas o cortadas desde el tronco del árbol o de la piedra, sin un modelo de arcilla ni procesos de transferencia*".[144] Los artistas de *Die Brücke* encontraron en la autenticidad de los artefactos tribales y en las tallas de madera góticas el valor del instinto primitivo (la voluntad de arte que describió Riegl), tomándolos como base de sus propias creaciones.[145] Kirchner hará mención de las vigas talladas y pintadas de las Islas Palaos y de las pinturas budistas del templo de Ajanta como referencia de sus propias esculturas,[146] en las cuales los *"colores puros saturados aplicados a la madera nunca esconden la estructura de la misma ni las marcas del trabajo. Cada golpe del hacha y*

---

141 Kirchner publicó en 1913 *Chronik KG Brücke* (Crónica del Grupo de Artistas El Puente) sin consentimiento del resto de miembros, lo que significó la ruptura definitiva del grupo. En un suplemento, anexo desarrolló un ensayo titulado *Sobre la gráfica*, en el que reivindicaba el valor de la preparación e impresión de los gráficos por parte del artista : "*La alegría de transfundir en la mecánica la parte manual de la personalidad del autor (...) La impresión a mano permite usar las tres técnicas (xilografía, litografía y grabado) en el estudio y que el artista realice los últimos retoques técnicos".*

142 PERRY, Gill: "From Primitivism and the Modern". En: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY,Gill (eds.). *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century.* New Haven : Yale University Press, 1993. pp. 62-81 p.65

143 *Ibid.* Op. Cit., p.65

144 Carta de Erich Heckel a Gustav Vriesen. Citado en LLOYD, Jill: *German expressionism :primitivism and modernity.* New Haven: Yale University Press, 1990. p.68

145 "*Esta cultura extraña fue también representada como la "otra" de la cultura civilizada occidental. En el contexto alemán, el concepto nietzscheano "el genio reside en el instinto" (...) se proyectó fácilmente sobre las obras que se pensaba eran los productos de una cultura menos civilizada y, por tanto, más instintiva".* PERRY, Gill: *From Primitivism and the Modern.* Op. Cit., p.68

146 "*Los artistas de Die Brücke pensaban que las cualidades "primitivas" del arte etnográfico celebraban la promesa de una cierta ingenuidad, a menudo entendida como la inocencia de la infancia, en el complejo mundo de principios del siglo XX. Hay dos figuras infantiles que ocupan un lugar destacado en las obras de este periodo y que juegan un papel importante en su iconografía primitivista: son Marzella y Fränzi, las hijas de un artista que vivía cerca de Kirchner. A menudo se presentan, tanto vestidas como desnudas, en el estudio de Kirchner, y se asocian con frecuencia con artefactos tribales genuinos u objetos de inspiración africana que han sido tallados por el artista. En la mente de Kirchner, tanto los niños como el arte tribal eran símbolos de un positivo deseo de regeneración y renovación*". WING, Sackler: *Kirchner: expressionism and the city. Dresden and Berlín 1905 –1918.* London : Royal Academy of Arts, 2003. p.7

cada corte del cuchillo permanecen accesibles de manera directa a nuestro ojo, como si pudiéramos sentirlos y saborearlos".[147]

La evidencia de las referencias exóticas, orientales e incluso místicas en las obras de *Die Brücke*, no ocultó su interés por la cultura vernácula germana, reflejada no sólo en las técnicas medievales de tallado y grabado, sino también en la elección de motivos campesinos en su obra pictórica. Christian Weikop, en su libro *New Perspectives on Brücke Expressionism*, plantea que *Die Brücke* mantuvo una posición ambivalente entre la búsqueda de un nuevo estilo germánico basado en la recuperación de las técnicas de la artesanía alemana y la de un original credo vanguardista. [148] Según Weikop, esta posición favorable hacia los motivos campesinos y vernáculos se extenderá por toda la vanguardia expresionista alemana, pudiéndose interpretar como una forma de primitivismo doméstico: "*una búsqueda de la calidad inmaculada de la vida en las remotas zonas costeras y montañosas, algo que resulta evidente tanto en el trabajo de los artistas de Die Brücke como de Der Blaue Reiter. El primitivismo doméstico dio lugar a algunas representaciones expresionistas de campesinos del Báltico, de Baviera y Suiza. Die Brücke a menudo utilizó el grabado en madera tosca para este fin, ya que la honestidad del trabajo manual de la tierra se expresaba con acierto en la materialidad de la técnica empleada*".[149]

A diferencia de sus coetáneos futuristas, que entendían la tecnología como la base de una nueva cultura de masas y rechazaban la tradición, los expresionistas se debatían entre la utopía urbana del mundo moderno y una nostalgia romántica por lo popular:[150] "*Esta combinación de modernidad y tradicionalismo incluso aparece en la elección del nombre para el grupo. El título completo era el "künstlergemeinschaft Brücke". Traducido literalmente, significaba la 'comunidad de artistas Brücke', pero las connotaciones del término 'Gemeinschaft', nos llevan a la estela del crucial trabajo sociológico de Ferdinand Tönnies en relación a los grupos sociales. Llamándose a si mismos 'Gemeinschaft', los artistas de Die Brücke estaban asociándose de manera deliberada con las comunidades rurales y los ideales de familia y parentesco debatidos por Tönnies".* [151]

La añoranza por los paraísos perdidos llevó a los componentes de *Die Brücke* a buscar en la naturaleza intacta de los lagos de Moritzburg, los paisajes rurales en torno a Dangast o las playas de la isla de Fehmarn,[152] una salida al decoro de la vivienda civilizada donde conseguir disolver los límites entre el arte y la vida. Entre 1908 y 1913, sus escapadas estivales conjuntas, frecuentemente acompañados por sus parejas y modelos, quedaron plasmadas en multitud de pinturas en las que las relaciones entre la

---

147 LLOYD, Jill: *German expressionism :primitivism and modernity.* Op. Cit., p.68

148 "*Kirchner, excitado por los antiguos grabados en madera que había visto en Nuremberg, trajo la xilografía con él desde el sur de Alemania y asumió la tradición de nuevo*". KIRCHNER. *Chronik KG Brücke*. 1913.

149 WEIKOP, Christian: *New Perspectives on Brücke Expressionism.* Surrey (EN): Ashgate, 2011. p.3

150 COLQUHOUN, Alan: *Modern Architecture.* Oxford (EN): Oxford University Press, 2002. p.87

151 WEST, Shearer: *The* Visual *Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair.* Manchester: Manchester University Press, 2000. p.50

152 Kirchner visitó entre 1908 y 1914 la Isla de Fehrman en el mar Báltico donde reformó una vivienda (Villa *Port Arthur*) para pasar los veranos. Como se percibe en una de las cartas escrita en 1924 a Gustav Schiefler desde Davos, donde se recluyó después de la conmoción psicológica que le ocasionó su paso por la guerra, Fehrman permanecía en el recuerdo de Kirchner como su íntima Arcadia: "*hago planes, para ir otra vez un verano a Fehmarn, al mar (...)allá arriba aún queda trabajo por hacer. Además, me gustaría ver de nuevo las viejas cabañas donde vivía tan feliz (...) estoy deseando ver de nuevo los auténticos árboles con ramas y volver a pintar la bahía y las hermosas viejas iglesias y los molinos de viento* ". HENZE, Wolfgang. *Ernst Ludwig Kirchner / Gustav Schiefler: correspondencia 1910 - 1935/1938.* Stutgart: Belser 1990.

desnudez, la naturaleza y lo primitivo se hacían explícitas.[153] Como apunta Gill Perry, esta asociación se evidencia en la obra de Erich Heckel, *Glaserner Tag* (Día cristalino, 1913), en la que "*la mujer se muestra desnuda contra la impresionante naturaleza de los picos nevados de las montañas reflejados en un lago. Sus brazos se levantan para mostrar todo su cuerpo, pintado como una escultura africana (...) Evitando rasgos reconocibles, la imagen funciona como una representación literal y simbólica de lo "primitivo", de "la mujer como naturaleza*".[154]

La traumática experiencia de la contienda europea llevará a muchos de los artistas de *Die Brücke* a aislarse en apartados parajes naturales huyendo de la agitación de las calles berlinesas que, pocos años antes, habían sido el centro de su experimentación pictórica.[155] Esta vuelta a la vida rural significará un profundo cambio en sus motivaciones, en las que, junto a los nuevos paisajes, parecen de vital importancia las arquitecturas vernáculas, sus gentes y los trabajos del campo. El primitivismo doméstico de los primeros años se verá acentuado con la introducción de arcaicas técnicas pictóricas y la geometrización y apuntamiento de las formas, en un proceso de abstracción cristalográfica de la naturaleza y la arquitectura similar al enunciado por Worringer en *Formprobleme der Gotik* (1911), que tanta influencia tendrá en la pintura y arquitectura expresionistas.

En este ensayo Worringer recuperará la línea argumental sobre el origen de la primitiva arquitectura alemana que ya habían tratado de descifrar muchos estudiosos durante el siglo XIX, buscando en el espíritu de aquellas obras anteriores al Renacimiento las trazas de una esencia expresiva propia, frente a las tradiciones de matriz grecolatina. Para él, la arquitectura gótica supuso la confluencia de las dos tendencias primarias, la abstracción y la empatía, en un "*fenómeno híbrido, (...) una impura y por así decir inquietante mezcla de las mismas, del recurrir a nuestra facultad empática -vinculada al ritmo de lo orgánico- con relación a un mundo abstracto que le es extraño*". Y será gracias a la interacción entre ambos sistemas como el gótico consiga transformar la materia en una expresión puramente espiritual a través de la desgeometrización de las formas abstractas clásicas: "*El arquitecto primitivo utiliza la pesadez de la piedra; el arquitecto clásico la utiliza también artísticamente,(...) convirtiendo sus leyes constructivas en un sistema de leyes orgánicas (...) Toda la expresión que la arquitectura griega consigue dar al edificio, la alcanza con la piedra y por la piedra. En cambio -y aquí se manifiesta el pleno contraste-, la arquitectura gótica logra su expresión a pesar de la piedra. La expresión de la arquitectura gótica no se sustenta sobre la*

---

153 " *Kirchner, Heckel y Pechstein rechazan en sus desnudos la idealización y los corsés de la cultura, enlazando con el desnudo más impúdico que cultivaba L. Corinth, aunque mitigando su erotismo a favor de su fusión con la naturaleza e, incluso, siguiendo los pasos de F. Hodler, con el cosmos. Ahora bien, descartando la estilización y la atemporalidad del suizo, promueven una fusión espontánea, en consonancia con un panteísmo neorromántico, que cristaliza en una pintura de vivencias inmediatas y sensibles del hombre desnudo zambulléndose, hasta casi volverse irreconocible, en la naturaleza acuática y vegetal*". MARCHÁN FIZ, Simón: *Fin de siglo y los primeros 'ismos' del XX (1890 - 1917).* Madrid: Espasa-Calpe, 2000. Op. Cit., p.313

154 PERRY, Gill: "From Primitivism and the Modern". Op. Cit., p.69

155 Pocos años antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, influido por el ambiente cosmopolita que se vivía en Berlín, se produjo un cambio en los intereses de los miembros de *Die Brücke* y en especial los de Ernst Ludwig Kirchner, que culminó con sus grandes pinturas, ejecutadas entre 1913 y 1915, en las que representa lo que para el simbolizaba la sociedad Berlinesa, hombres adinerados y prostitutas de moda (*cocottes*). Las obras de este corto periodo se caracterizan por lo llamativo de su formas y una vívida invención colorista. Kirchner posteriormente describiría su interés por plasmar "*las caras aceleradas de los personajes de nuestro tiempo"* ya que reflejan "*cada pequeña irritación*".

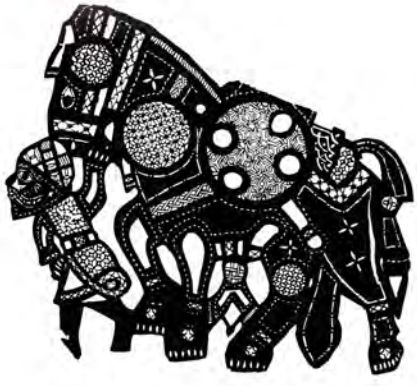


W. Morgner.





Antiguos grabados rusos. Arquitectura rural en madera



172. Ilustraciones recogidas en el almanaque Der Blaue Reiter. Wassily Kandinsky y Franz Marc. 1912



Portada





Franz Marc

materia, sino que procede de su negación, de su desmaterialización (...). Lo contrario a la materia es el espíritu. Desmaterializar la piedra significa, pues, espiritualizarla".[156]

La condición abstracta que latía en contextos tan alejados como el primitivismo de *Die Brücke* o en el goticismo de Worringer, manifestaba, en palabras de Kandinsky, el reflejo de una necesidad semejante, de una aspiración espiritual común que propiciaba la utilización de formas que en un período anterior habían servido positivamente a las mismas aspiraciones. "*Así surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Al igual que nosotros, estos artistas puros intentaron reflejar en sus obras solamente lo esencial: la renuncia a la contingencia externa surgió por sí misma*".[157] La preocupación por las relaciones entre el arte de distintas épocas y la búsqueda de la desintegración de los límites entre las expresiones artísticas antiguas y las modernas, estuvieron en el origen del almanaque que, bajo el título *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul, 1912), publicaran Kandinsky y Franz Marc.[158] Ambos querían mostrar que las raíces de la vanguardia estaban ancladas en la tradición, tratando de guiar al público en el nuevo arte a través de obras antiguas ya conocidas. En una carta que Kandinsky escribió a Marc desarrollando la idea de la futura publicación, éste refleja su interés por la etnografía, la historia de la cultura y la crítica del arte: "Será *una especie de almanaque con reproducciones, artículos y una crónica. Es decir, críticas de exposiciones hechas únicamente por artistas. Un lazo con el pasado y una luz que ilumine el futuro deben dar vida a este espejo. Pondremos una obra egipcia al lado de un pequeño 'Zeh', una obra china al lado de Rousseau, o un dibujo popular al lado de un Picasso, y así sucesivamente*"[159]. Marc, que también estaba trabajado en una idea similar desde 1910, planteó que esta obra programática debería recoger: "*los nuevos movimientos pictóricos en Francia, Alemania y Rusia, y enseñar sus finos hilos de conexión con el Gótico y con los primitivos, con África y el gran Oriente, con el arte originario del pueblo, tan fuertemente expresivo, y con el arte infantil, especialmente con los movimientos musicales y de los escenarios más modernos de la Europa de nuestro tiempo".*[160]

Con la publicación de *Der Blaue Reiter*, el arte y la cultura populares dejaron de pertenecer al estrecho ámbito de su lugar de origen, como planteaban los movimientos nacionalistas vinculados al *Heimatschutz*, y entraron a formar parte de un concepto más universalista en el que las reproducciones artísticas tradicionales de múltiples culturas y épocas, aunque muy diferentes entre sí, compartían con el nuevo arte una concepción abierta y espiritual.[161] Imágenes votivas, pinturas bávaras sobre

---

156 WORRINGER, Wilhelm: *La esencia del estilo gótico.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1973. p.83 (1ª Ed.) *Formprobleme der Gotik*. Munich, 1911

157 KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte.* Op. Cit., p.8

158 El grupo expresionista *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul) fue fundado por los pintores Wassily Kandinsky y Franz Marc en Múnich en 1911. Otros artistas que se unieron fueron August Macke, Alexei von Jawlensky, y Marianne von Werefkin, Gabriele Münter y Paul Klee. Todos ellos compartían un profundo interés por el arte medieval y vernáculo, así como un estrecho vínculo artístico con el fauvismo y el cubismo. *Der Blaue Reiter* no respondía a una tendencia sino a una actitud estética, lo cual permitió dar cabida a artistas de todo tipo. Esto se aprecia en su texto fundacional, el libro homónimo *Der Blaue Reiter*, resultado de la suma de las múltiples intereses que constituyeron las primeras vanguardias. La duración de *Der Blaue Reiter* fue corta debido al estallido de la guerra en la que fallecieron Marc y Macke.

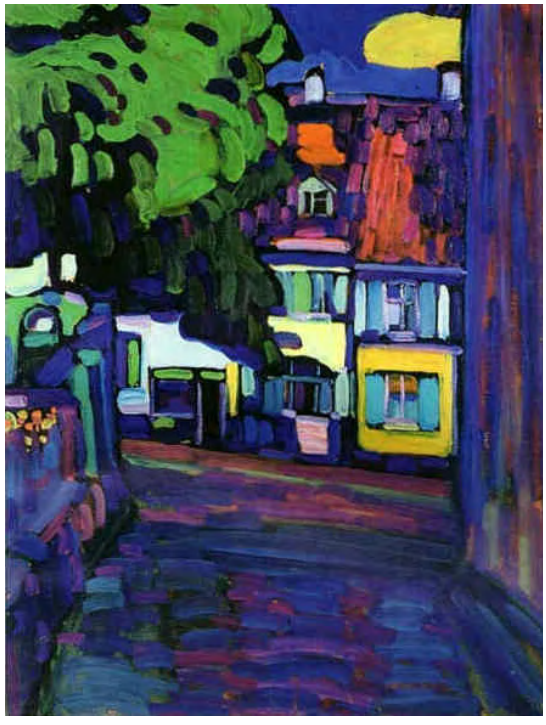
159 LANKHEIT, Klaus: *Wassily Kandinsky – Franz Marc. Correspondencia.* Madrid : Síntesis, 2004. p.57-58

160 MACKE, Wolfgang: *August Macke-Franz Marc: Briefwechsel*. Cologne: DuMont Schauberg, 1964. p. 70. Citado en WEISS, Peg: "Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations". En: Solomon Guggenheim Museum(ed.). *Kandinsky in Munich, 1896-1914.* New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1982. p.68

161 "*Desde semejante óptica romántica se abordan en sus páginas el arte primitivo o no europeo de Borneo, Ceilán, China o Gabón, el arte infantil o las artes populares bávaras y rusas. 'La creación de formas -escribía A.*



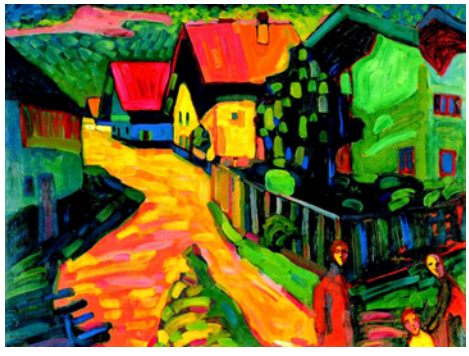
173. W. Kandinsky. Todos los santos. (cristal pintado).1911



175. W. Kandinsky. Casa en Murnau.1908



174. W. Kandinsky. Calle en Murnau. 1908



176. W. Kandinsky. Calle de Murnau con mujer. 1908

vidrio, tallas de madera de África y Oceanía, dibujos de niños, sombras chinescas egipcias, grabados japoneses, esculturas populares rusas, y anónimas obras medievales, constituyeron un acervo atemporal cuyo común denominador fue la búsqueda de lo auténtico: "*como todo lo auténtico, lo reconoceremos por su vida interior, que esconde su verdad. Porque todo lo creado -en lo que a objetos artísticos se refiere- por espíritus amantes de la verdad, sin ningún respeto por el exterior convencional de la obra, permanece auténtico a lo largo del tiempo.*"[162]

La relación de Kandinsky con la espiritualidad del arte popular se había desarrollado en los años previos a su marcha a Múnich en 1896, durante sus estudios de derecho en Moscú, donde se especializó en leyes del campesinado ruso y en etnografía. En 1889 Kandinsky viajó a Vologda, una región aislada y boscosa en el norte de Rusia, para estudiar los últimos vestigios de las religiones paganas, entre ellas el chamanismo.[163] Como relata en sus memorias (*Rückblicke*, 1913), este viaje le marcó profundamente, ofreciéndole la posibilidad de un contacto directo con el arte, la arquitectura y el folklore tradicionales: "*Mi inclinación hacia lo oculto me salvó del lado nocivo del arte popular que vi por primera vez en mis viajes a Vologda, en su tierra y en su forma original, (...) viajé en un primitivo carro a través de bosques interminables entre cerros de colores, pantanos y desiertos de arena. (...) Nunca olvidaré las grandes casas de troncos de madera. (...) En estas casas experimenté algo que no se ha repetido desde entonces. En ellas aprendí a moverme como en un cuadro, a vivir dentro de una pintura. Todavía recuerdo cómo entré en una habitación por primera vez y me detuve repentinamente, abrumado por una inesperada imagen. La mesa, los bancos, el gran horno, tan importante en las casas de los campesinos rusos, los muebles y utensilios, todo estaba pintado con decoraciones de colores brillantes. El bello rincón estaba completamente cubierto con imágenes pintadas e impresas de Santos (...) Cuando finalmente entré, me sentí rodeado por todos los lados por la pintura, en la que por fin había penetrado*".[164]

Su interés por la cultura popular resurgió cuando, en 1908, Kandinsky se trasladó junto con su compañera, la también pintora Gabriele Münter, a Murnau, un pintoresco pueblo al sur de Múnich, en los Alpes bávaros, donde se recluían largas temporadas a pintar junto a sus colegas de la recién fundada NKVM (*Neue Künstler Vereinigung Munchen*, Asociación de Artistas Nóveles de Munich), Alexei von Jawlensky y Marianne von Werefkin.[165] Allí descubrieron el arte popular de Baviera,

---

Macke en «Las máscaras» (1912)- significa vivir. ¿No son los niños creadores que crean directamente del secreto de la sensación? ¿No son más creadores que los imitadores de la forma griega? ¿No son artistas los salvajes que poseen su propia forma, fuerte como la forma del trueno?' ". MARCHÁN FIZ, Simón: *Fin de siglo y los primeros 'ismos' del XX (1890 - 1917).* Op. Cit., p.496

162 KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz: *El Jinete Azul = der Blaue Reiter.* Barcelona: Paidós, 1989. p.45

163 Kandinsky en sus memorias comentará: "*Fui enviado como etnólogo y jurista del Instituto Imperial de historia natural, antropología y etnografía. Tenía una doble función: Estudiar el Derecho penal de los campesinos en los pueblo de Rusia (para descubrir los principios del derecho primitivo) y recoger restos de la religión pagana de las tribus de pescadores y cazadores que desaparecían poco a poco*". Las memorias fueron publicada en 1913 por *Der Sturm (Rückblicke),* reeditadas en 1918 en Rusia y traducidas al inglés con motivo de la exposición retrospectiva de la obra del autor en el Guggenheim de Nueva York: KANDINSKY, Wassily: "*Retrospects*". En: REBAY, Hilla (ed.). *Kandinsky.* Nueva York : Solomon Guggenheim Foundation, 1945. pp. 23-33 p.26

164 *Ibid.* Op. Cit., p.27

165 En la casa que Marianne von Verefkin poseía en el bohemio barrio de Schwabing en Múnich se fundó en 1909 la *Neue–Künstlervereinigung München* (Asociación de artistas nóveles de Múnich, NKVM) la cual incluía entre sus numerosos miembros, además de pintores y escultores, a músicos, poetas, bailarines y teóricos de artes. Münter, Javlensky y Kandisky se encontraban entre sus socios, y este último fue elegido primer presidente de la asociación. La actitud conservadora de muchos de sus miembros respecto a la deriva abstracta que las obras de Kandinsky tomaron a partir de 1910 provocó su salida de la asociación



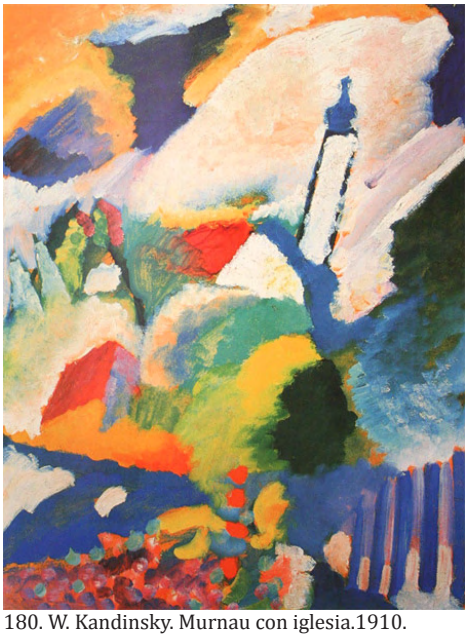
177. W. Kandinsky. Paisaje cerca de Murnau con locomotora. 1909



178. W. Kandinsky. Jardín de Murnau. 1910



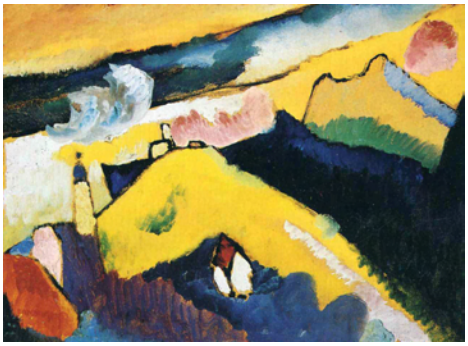
179. W. Kandinsky. Paisaje de verano.1909



180. W. Kandinsky. Murnau con iglesia.1910.



182. W. Kandinsky. Estudio Invierno II. 1911



181. W. Kandinsky Paisaje de montaña con iglesia. 1910



183. W. Kandinsky. Boceto de Estudio Invierno II. 1911

cuyas conexiones con el fuerte cromatismo del arte sacro ruso fascinaron a Kandinsky, en especial las pinturas sobre vidrio y las tallas de madera policromada que se seguían produciendo artesanalmente en la región.[166] La ingenuidad con la que eran mostrados los motivos religiosos a través de sencillos y desinhibidos dibujos llenos de colores brillantes de los cuadros de vidrio, motivó al grupo de pintores a experimentar con esa técnica. Pero lo que realmente captó la atención de Kandinsky fue el valor potencial de las simples expresiones campesinas, plasmadas en sus objetos y artefactos, a la hora de comunicar de manera simbólica los mitos universales. Dicha esencialización tendente a la abstracción de las formas se percibe en las obras de Kandinsky a partir de 1909, culminando con el ensayo *Uber das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte, 1912), en el que preconiza la desaparición de los objetos de los que únicamente mostrará sus *sonidos internos*: "*Kandinsky ya se había dado cuenta de que es posible sugerir este sonido interior de los objetos con el mínimo posible de medios lineales. Entonces descubrió otro dispositivo dentro del gran 'arsenal' a disposición del artista: las representaciones campesinas de los mitos de la creación, la confrontación, la aprobación o la muerte, la regeneración y la salvación. Kandinsky se dio cuenta de que en las pinturas sobre vidrio los mitos universales ingenuamente ejecutados fueron transmitidos instantáneamente, sin el exceso de equipaje de la cultura y el aprendizaje. Dicha transmisión inmediata de la verdad eterna era lo que Kandinsky esperaba lograr deshaciéndose de la escoria acumulada en la tradición pictórica*".[167]

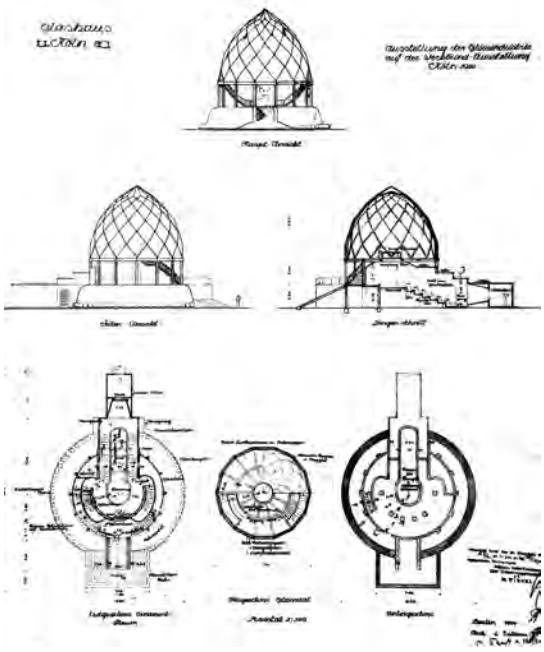
La evolución de las posiciones de Kandinsky, desde un expresionismo todavía con remanentes fauvistas, hasta el expresionismo abstracto ya plenamente revelado en las *Improvisaciones*, *Composiciones* y *Estudios* de 1912, se evidencia al comparar los estudios de naturaleza que desarrolla en Murnau los años previos. La arquitectura vernácula que aparece como motivo central de muchas de las obras de este período escenifica, en su transformación de objeto matérico a símbolo esencial, el cambio de paradigma que se dio en Alemania, no sólo en el pensamiento artístico, sino también en el arquitectónico. La visión romántica de la arquitectura rural que observamos en *Murnau, casas en el Obermarkt*, *Calle de Murnau* o *Calle de Murnau con mujer* (todas ellas de 1908), se plasma en los grandes tejados rojos que sombrean las masas prismáticas de fuertes tonalidades, y en los profundos huecos en los que aún se dibujan las ventanas. El realismo que aporta la perspectiva tradicional a estas obras desaparece en las posteriores *Casas en Murnau*, *Paisaje de Verano* (1909) y sobre todo en *Jardín de Murnau* (1909), con la incorporación de un sistema de representación que consigue abarcar un campo visual más amplio, en el que los objetos arquitectónicos, menos

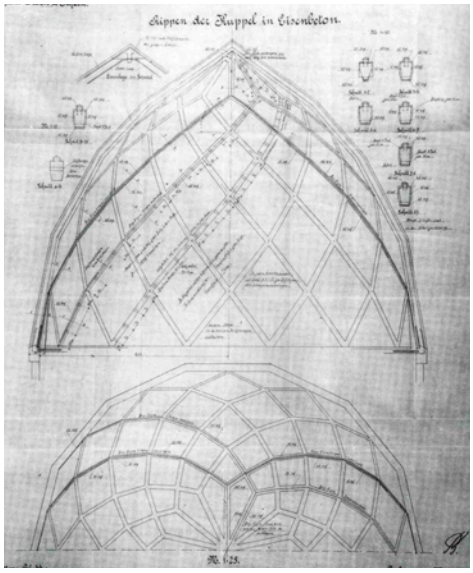
---

junto a la de Franz Marc y Gabrielle Münter. Al ser una situación previsible, Kandinsky y Marc habían preparado secretamente, junto a Macke, durante los meses anteriores a su salida, la primera exposición de *Der Blaue Reiter* en la galería Thannhauser de Múnich, donde en las mismas fechas (diciembre 1911) estaban exponiendo sus antiguos socios de la *NKVM*.

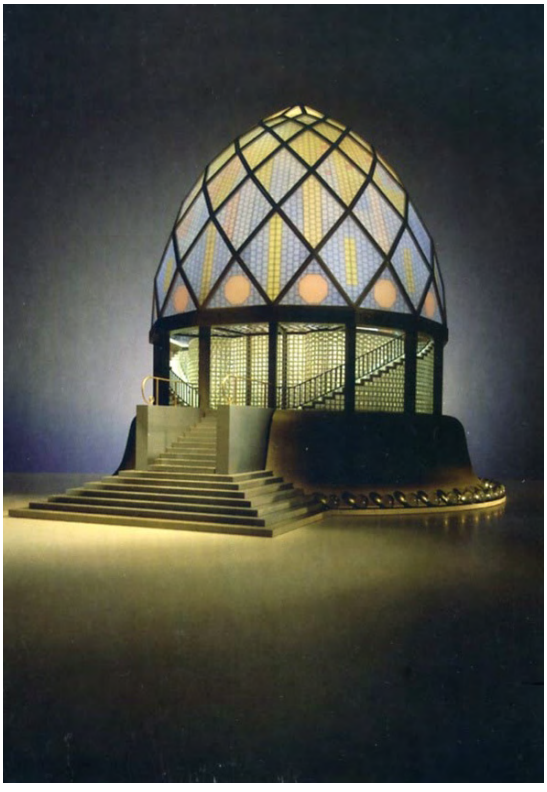
166 "*Las 'pinturas sobre cristal' (Hinterglasbilder), tan ligadas a la tradición popular de Baviera desde el siglo XIX, que podían ser contempladas en la Iglesia de Froschhausen y en la colección del constructor J. Krótz de Murnau, inspiran entre 1909 y 1914 a Kandinsky treinta y tres obras ejecutadas con la misma técnica: Fiesta de Todos los Santos!, San Jorge!, Resurrección y Gran Resurrección, Con el sol (todas ellas de 1911). (...)La «pintura sobre cristal» es, asimismo, empleada por Marc, Macke y G. Münter. Pero lo que más les atraía de la misma no eran tanto los temas de la piedad popular cuanto lo que estos traslucían: la alegría vitalista por el color, la ingenuidad expresiva y la reducción de las formas naturalistas a sus contornos más simples y silueteados en trazos negros, la candidez de la representación en su conjunto y la despreocupación por las leyes de la perspectiva"* MARCHÁN FIZ, Simón: *Fin de siglo y los primeros 'ismos' del XX (1890 - 1917).* Op. Cit., p.496

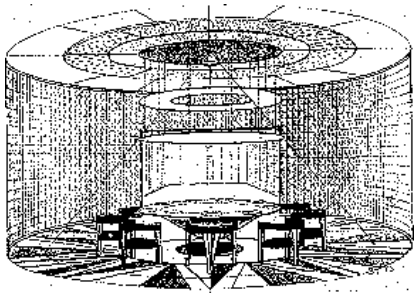
167 WEISS, Peg: *Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations.* Op. Cit., p.65











184. hasta 188. Bruno Taut. Diseño estructural Glashaus. Colonia. (1914)

definidos que en la anterior etapa, se colocan sobre una hipotética línea del horizonte diagonal al lienzo -la corteza terrestre-, mezclándose orgánicamente con el resto de los elementos de la naturaleza. La pérdida de la perspectiva y el distanciamiento de los motivos en la composición alcanzarán su culmen en la siguiente fase, con la superposición de grandes superficies cromáticas donde los objetos, transformados en colores o en simples contornos caligráficos, se insertan en una trama abstracta.[168] Éste es el caso de las casas y las iglesias de *Paisaje de montaña con Iglesia*, *Murnau con Iglesia* o *Paisaje de Murnau con locomotora* (obras de 1910), que evidencian en la arquetípica forma triangular la abstracción de la cubierta inclinada como símbolo universal del cobijo, y de las alargadas torres significando la vertiente espiritual del hombre. El sonido interior que para Kandinsky late en estas formas arquitectónicas se trasluce de manera ostensible en el estudio a lápiz que desarrolla para la obra *Invierno II* (1911). En ella describe el paisaje arquitectónico mediante una línea quebrada que recoge en un solo trazo el perfil triangular de las viviendas y la verticalidad de las torres, situando en primer plano una serie de formas piramidales, como cristales que emergen de la tierra evocando de manera alegórica el fragmentado caserío de Murnau.

Con este magnífico gesto, Kandinsky fue capaz de sintetizar muchas de las constantes presentes en las corrientes expresionistas previas a la guerra que serán posteriormente asimiladas por la arquitectura alemana, recuperando el valor simbólico de las formas, el uso de estructuras cristalinas y orgánicas, la fascinación por el movimiento, el color como puerta del alma, y el interés por lo medieval y lo primitivo[169]. El sincretismo artístico, originalmente enunciado por *Die Brücke* y desarrollado por *Der Blaue Reiter*, posibilitó, con su incesante búsqueda de la expresión individual en los objetos primitivos, una renovada lectura de la tradición vernácula de múltiples épocas y culturas. Fue esta nueva visión más espiritual y universalista del arte y la arquitectura populares la que ennobleció la consideración de sus cualidades estéticas a la altura de las del arte clásico occidental.[170]

Expresión de la estructura: Hans Poelzig y Bruno Taut.

Aunque la asociación del término expresionista con lo arquitectónico fue planteada por primera vez en 1915 por Adolf Behne en un artículo para *Der Sturm, Expressionistische Architecktur*,[171] un año antes Bruno Taut publicó un ensayo en la misma revista que podría ser considerado como el primer manifiesto de la nueva arquitectura expresionista. Bajo el título *Eine Notwendigkeit* (Una necesidad, 1914), Taut emplazaba a los arquitectos a seguir a los pintores contemporáneos en la

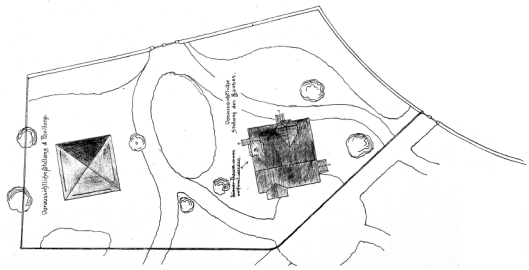
---

168 El equilibrio entre la mínima representación figurativa de los objetos y la abstracción de la composición global en las obras de este periodo, se define perfectamente en el óleo *Lírico* (1911), en el que Kandisky reducirá los rasgos del caballo y el jinete a los imprescindibles para su reconocimiento: " *estamos ante una estilización en la que ya no importa tanto lo representado cuanto sus resonancias o acordes interiores, los componentes de un lenguaje oculto, casi divino. De hecho, bastantes obras de este primer período, en particular las Impresiones, se inspiran en esta tensión, y en virtud de ella, tanto pueden oscilar hacia un lado material y representativo de los objetos como hacia el abstracto y espiritual, pues lo que sí es frecuente en ellas es la coexistencia fructífera de ambos impulsos".* MARCHÁN FIZ, Simón: *Fin de siglo y los primeros 'ismos' del XX (1890 - 1917).* Op. Cit., p.501

169 BENTON, Tim: *Las raíces del expresionismo.* Madrid: Adir, 1983. p.7

170 BEHR, Shulamith: *Expresionismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery).* Madrid: Encuentro, 2000. p.32

171 BEHNE, Adolf. "Expressionistische Architecktur", *Der Sturm*, nº 19-20, 1915. p.135



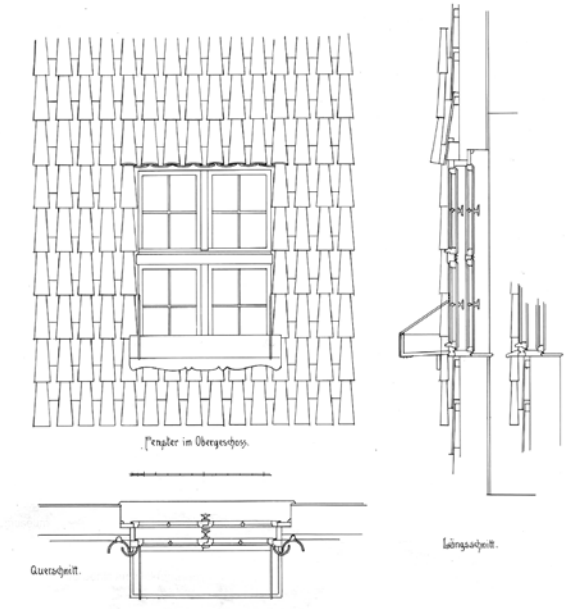












189. hasta 193. Hans Poelzig. Casa diseñada para la Exposición de Artes Aplicadas de Breslau de 1904.

búsqueda de un nuevo espíritu artístico más abstracto, sintético y estructural, que posibilitara una unidad de las artes, cuyo fin último sería la creación de la nueva catedral moderna: "*La plástica y la pintura se hallan en caminos puramente sintéticos y abstractos, y por doquier se habla de la construcción de cuadros. A esta designación le subyace una idea arquitectónica del cuadro; una idea que, sin embargo, no ha de ser tomada de un modo comparativo, sino que corresponde a un pensamiento de la arquitectura en el sentido sencillo de la palabra. Se trata de una arquitectura secreta que subyace en todas estas obras, unificándolas. En un sentido parecido a cómo se llevó a cabo en los tiempos del gótico (...). El edificio ideal de arquitectura, que hoy representa ya el nuevo arte, debe manifestarse un día en una obra construida visible. Es una necesidad que así suceda*".[172]

Este texto escrito pocos meses antes de la inauguración de la exposición de Colonia, para la cual Taut diseñó *La casa de cristal* (*Glashaus*),[173] constituye una introducción aclaratoria a este pabellón, que, proyectado desde la necesidad interior del artista, intenta encontrar referentes en la arquitectura del pasado, introduciendo en los materiales modernos como el cristal, el acero y el hormigón la expresividad tectónica y la dinámica estructural de las construcciones medievales.[174] Taut ahonda en la idea metafórica de la construcción secreta o espiritualizada como la definió Worringer, como el elemento que vincula todas las artes, y al igual que Kandinsky "construye" sus composiciones cuando el objeto representado tiende a desaparecer, también es capaz de fundamentar la abstracción y el simbolismo de las arquitecturas orgánicas y cristalinas manifestadas en la *Glashaus*.[175] En *La casa de cristal*, la cualidad etérea y simbólica del vidrio representa el advenimiento de *"un nuevo entorno que transformará por completo al hombre"*, como describió el poeta visionario Paul Scheerbart en su ensayo *Glasarchitektur* (*La arquitectura de cristal*, 1914).[176] Para los arquitectos de este período, la materialidad del objeto arquitectónico debía estimular sentimientos y sensaciones, lo que implicaba institucionalizar la función espiritual de la arquitectura, como ocurriera en el gótico, y, de alguna manera, alejarse de la racionalidad y objetividad que habían guiado a la arquitectura alemana desde la fundación del *Werkbund*. En este sentido Adolf Behne, en una interpretación un tanto

---

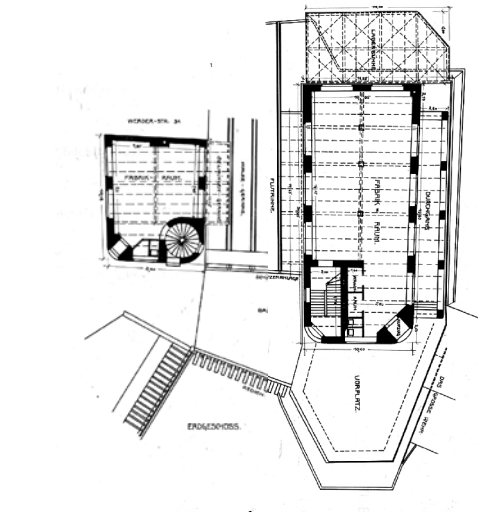
[172] TAUT, Bruno. "Eine Notwendigkeit", *Der Sturm*, nº 196-197, 1914 p. 174. Citado en MARCHÁN FIZ, Simón: *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura.* Madrid: Siruela, 2008. Op. Cit., p.39

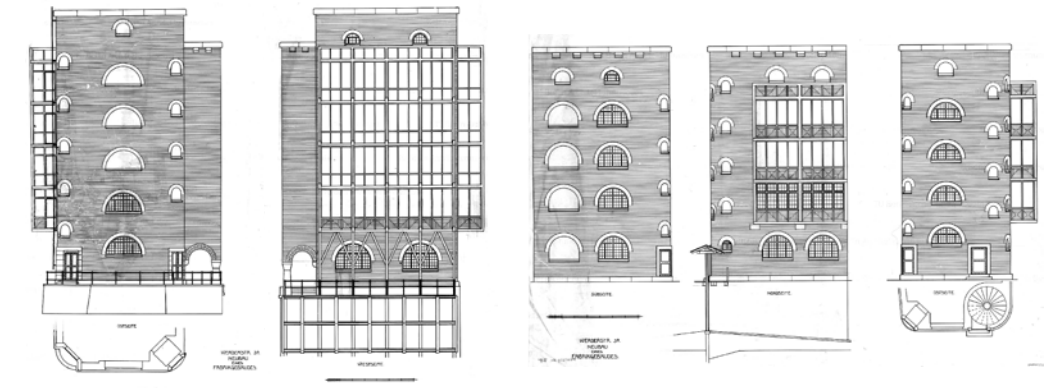
[173] Taut describe el edificio y los efectos que quería reproducir en el artículo *Glashaus Werkbund-Austellung Köln*, (1914): "*La casa de cristal demuestra las posibilidades arquitectónicas inherentes al cristal. que apenas si han sido explotadas hasta ahora. Las amplias posibilidades del cristal como material de muros, cubiertas y pavimentos se demuestran en su uso estructural (...) En un edificio de este tipo la forma de su estructura debe ser lo más ligera posible, y el grosor de las secciones individuales el mínimo. Lo primero se ha intentado por medio de la cúpula de celosía que es diferente de un sistema estructural convencional (...) La Luxfer-Prismen-Syndikat es la única empresa alemana que fabrica cristal prismático para su uso arquitectónico. Con objeto de proteger este material precioso contra la suciedad y la lluvia, el exterior de la cúpula ha sido revestido de grandes paneles de vidrio laminado. Por tanto, el exterior da la impresión estética de un cristal compuesto de una serie de planos como un diamante*" Citado por BENTON, Tim: *Las raices del expresionismo*. Op. Cit. p.19-21

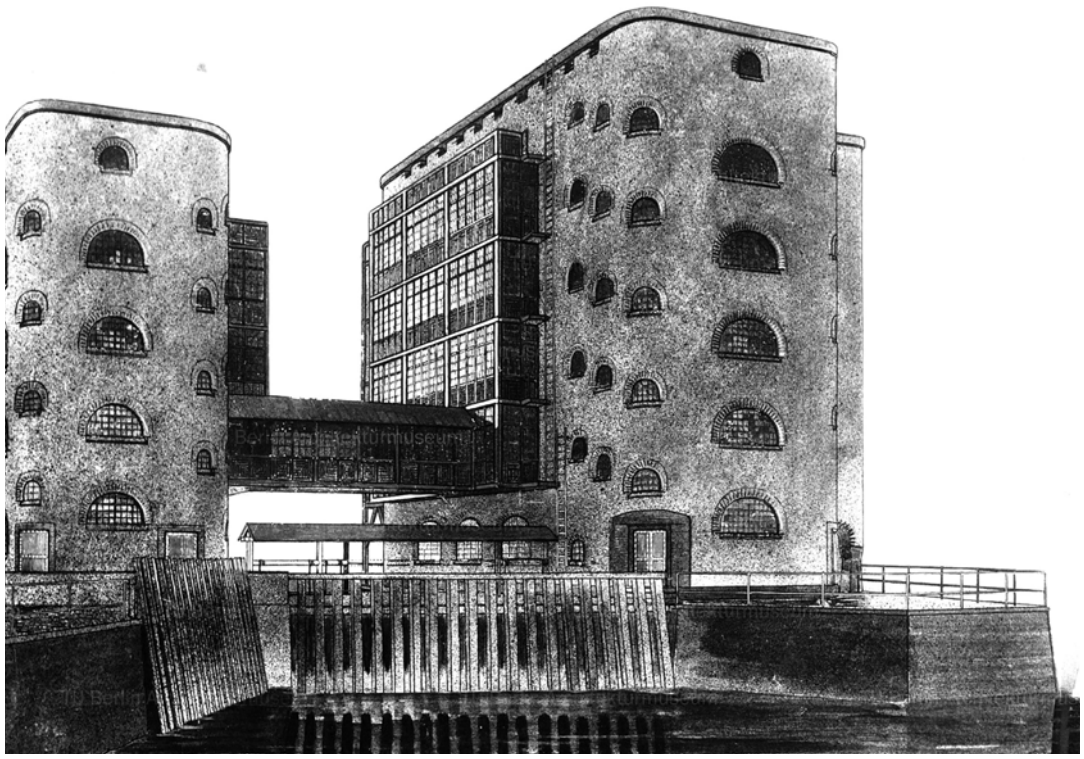
[174] COLQUHOUN, Alan: *Modern Architecture.* Op. Cit., p.89

[175] GUTSCHOW, Kai: "From Object to installation in Bruno Taut´s Exhibit Pavilions", *Journal of architectural education*, n. 4, vol. 59, 2006, Washington , Blackwell Publishing, pp. 63-71. p.67

[176] El ensayo *Glasarchitektur* está compuesto por una serie de aforismos similares a los versos que fueron grabados en el interior de la *Glashaus*: "*El vidrio multicolor /destruye el odio", "La luz se extiende por todo el Universo/ y está viva en el cristal", "El cristal ilumina todo/ construyámosle un lugar*". "*En la arquitectura de cristal, (...) Scheerbart desgrana ciertas intuiciones que sintonizan con las aspiraciones de Bruno Taut en La casa de cristal y que incidirán en la posterior Cadena de cristal. En ella aventura hipótesis y aspiraciones sobre la "cultura del cristal" que sembrarán de ideas prácticas la arquitectura arquitectónica hasta el presente*" MARCHÁN FIZ, Simón: *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Op. Cit., p.62







194., 195. y 196. Hans Poelzig. Molino fluvial Werdermühle. Breslau. (1908)

subjetiva de *La casa de cristal*, estimará que, aunque ésta no fue diseñada siguiendo un fin práctico, no por ello dejaba de ser un edificio funcional, ya que poseía la capacidad de conmover y despertar inspiraciones espirituales.[177]

Taut como arquitecto y Behne en el papel de crítico, intérprete y propagandista de la arquitectura expresionista, trabajaron de forma simbiótica en la composición y la expansión de su *corpus* teórico, fundamentado a partir de los enunciados de Scheerbart, Worringer, Marc y Kandinsky. Pero algunos conceptos, como el valor expresivo de los materiales, el significado simbólico de las formas y la recuperación del espíritu constructivo y estructural de las arquitecturas vernáculas, ya habían sido ampliamente desarrollados por Hans Poelzig, considerado por sus coetáneos como el primero y más auténtico de los arquitectos expresionistas.[178] Con un planteamiento menos místico que el de las utópicas propuestas posteriores a la guerra, la arquitectura de Poelzig, cuyas primeras obras en Breslau se remontan a 1900, representa el vínculo entre las tradiciones constructivas ancestrales y la búsqueda de una nueva expresividad, casi escultórica, de las formas arquitectónicas: *"Sin estudiar el pasado de cerca, sin llegar a ser consciente de las condiciones tectónicas básicas de la arquitectura tradicional, no será posible encontrar la libertad completa en los nuevos proyectos ni darles la expresión más adecuada".*[179]

Julius Posener, al describir la casa que Poelzig construyó junto a los alumnos de la Escuela de artes y Oficios de Breslau para la Exposición de Artes aplicadas de la misma ciudad en 1904, recalca la *violenta originalidad* con la que esta pequeña construcción, a través del tratamiento de los materiales y su composición volumétrica, expresa la idea icónica de la casa, el cobijo, la cubierta y el hogar.[180] Influido por el Arts&Crafts inglés, Poelzig adaptó la solidez de las arquitecturas rurales de Silesia a los modernos requerimientos funcionales enunciados por Muthesius. Pero, al contrario que éste, no utilizó selectivamente los recursos vernáculos en pos de acomodarlos a los nuevos tipos de vivienda burguesa, sino que éstos fueron exagerados, enfatizando sus cualidades expresivas originales. En la casa de Breslau la gran cubierta curva, motivo arquetípico de las antiguas granjas silesianas, se expande visualmente sobre el resto del edificio, revistiendo con teja las fachadas hasta dejar apenas visible una pequeña franja de la planta baja. Como se aprecia en los dibujos, todos los elementos por encima de la línea que delimita el cambio entre la textura vibrante y cálida de la cerámica y la solidez del zócalo estucado en blanco, ya sean miradores, galerías o chimeneas, modifican su fisonomía tradicional, dando lugar a un volumen nítido y puro sobre el que se talla la delicada silueta del perfil curvilíneo de cubierta. La materialidad homogénea, elaborada siguiendo criterios plásticos próximos a los de un escultor, fue parte del programa impartido en las clases de estilos arquitectónicos de la Escuela de

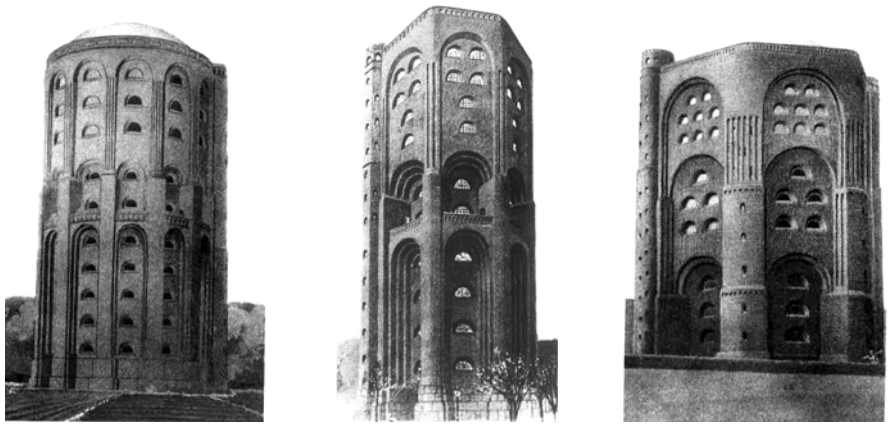
---

177 "*El anhelo de pureza y claridad, de brillo y exactitud cristalina, de ligereza inmaterial y vitalidad infinita, encontró la manera de realizarse en el vidrio, el más inefable, elemental, flexible y más cambiante de los materiales, rico en significado e inspiración. Este material se transforma con cada cambio de atmósfera. (…). Está animado, lleno de espíritu y vida.(…). Es un ejemplo de la pasión trascendente de construir, libremente, sin satisfacer ninguna de las exigencias prácticas de un edificio ético y funcional y sin embargo es un edificio funcional, conmovedor, que despierta inspiraciones espirituales*". BEHNE, Adolf: "Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet", Kunstgewerbeblatt, nº 1,October 1915, pp.1-4. Citado en GUTSCHOW, Kai: "From Object to installation in Bruno Taut´s Exhibit Pavilions". Op. Cit., p.70

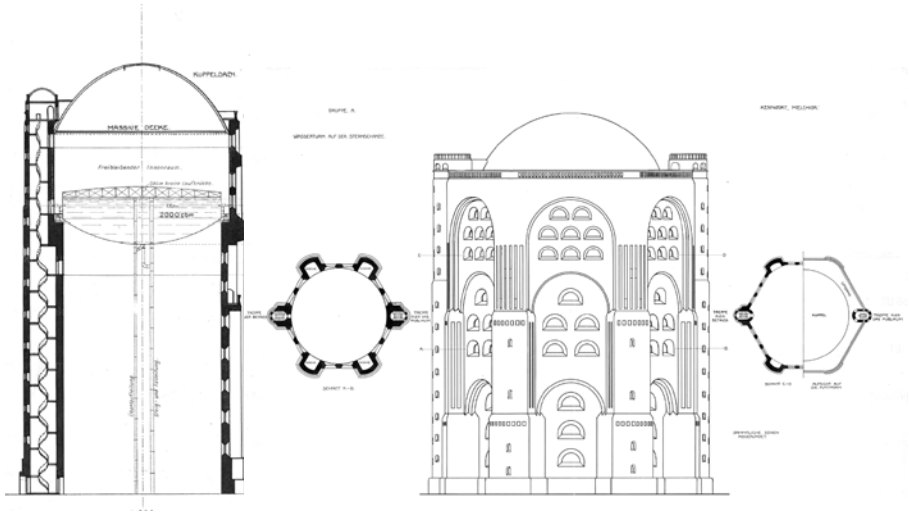
178 PEHNT, Wolfgang: *Distant goals, great hopes: The Deutscher Werkbund 1918-1924.* Op. Cit., p.72

179 POELZIG, Hans: "The modern factory". 1911. Citado en POSENER, Julius: *Hans Poelzig :reflections of his life and work.* Op. Cit., p.47

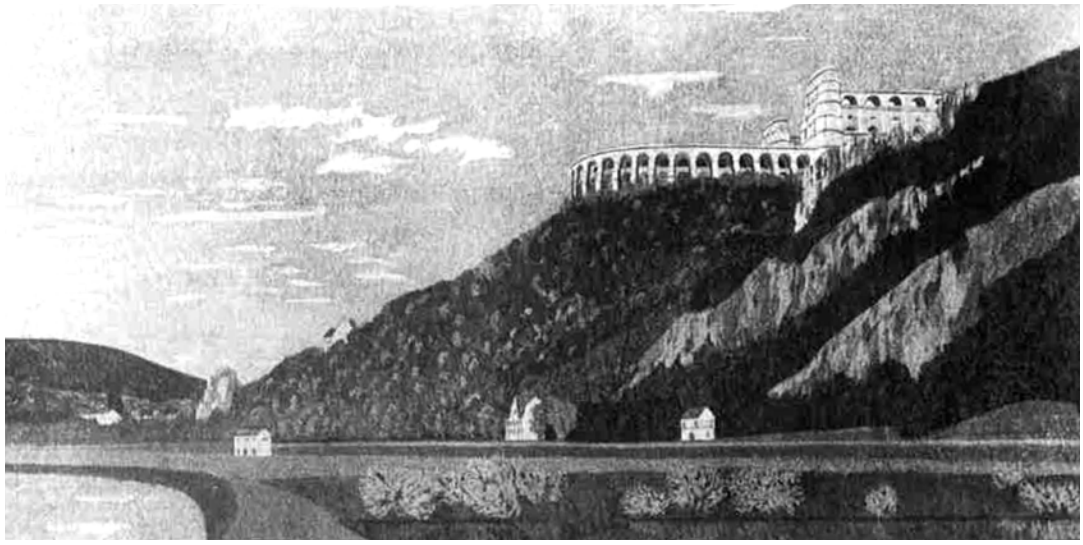
180 *Ibid.* Op. Cit., p.30



197., 198. y 199. Hans Poelzig. Propuestas para el depósito de agua de Hamburgo. (1910)



200. y 201. Hans Poelzig. Diferentes secciones depósito de agua de Hamburgo. (1910)



202. Hans Poelzig. Propuesta Memorial de Bismarck. (1911)

Artes de Breslau que Poelzig transformó en "*estilo de los materiales*".[181] En ellas, los alumnos debían diseñar todos los proyectos a través de la construcción de maquetas de barro y escayola, con la única premisa de hacerlo sólo con un material.

Será en el diseño de edificios industriales, menos comprometido con una estética predeterminada dado su carácter eminentemente funcional,[182] donde Poelzig pueda dar rienda suelta a su creatividad plástica. Es el caso del proyecto para el molino fluvial *Werdermühle*, situado en una isla del río Oder en Breslau (1906-08), en el cual dos esbeltos volúmenes prismáticos de ladrillo se asientan sobre una base de granito negro a ambos lados del canal hidráulico uniéndose mediante una galería a la altura de la primera planta. Frente a la solidez estereotómica de los muros de carga de ladrillo, acentuada por la aleatoriedad y profundidad de las ventanas con forma de arco de medio punto y el redondeamiento plástico de las esquinas, Poelzig contrapone la ligereza tectónica de nítidos perfiles rectilíneos de las galerías acristaladas y la pasarela de conexión, ambas construidas en acero y cristal. Apasionado por la historia de la construcción, será la arquitectura romana la que, en esta primera etapa, consiga recrear a través de la masividad de sus muros, acentuada por los vanos en forma de arco, la expresividad constructiva que pretende introducir en sus proyectos: "*Nadie que haya visto los poderosos arcos de los acueductos romanos con su ritmo único podrá olvidarlos jamás; los puentes de piedra, los almacenes y las grúas, todos hacen una importante contribución a la expresión artística de nuestras ciudades medievales.*"[183]

En 1910 Poelzig desarrolla el proyecto para depósito de agua de Hamburgo que supondrá la culminación de su relación con las formas masivas romanas. En él, la obsesión por la potencialidad expresiva de los muros de ladrillo lleva al arquitecto a dar mayor profundidad a los nichos mediante la superposición de varios arcos formeros en la base de la torre, generando la impresión de que el cuerpo superior, donde se aloja el tanque, está soportado por los inmensos machones que se forman en los vértices del hexágono como consecuencia del vaciamiento del sólido principal. La torre, apoyada sobre una base de sillares de piedra, parece emerger de la tierra, como si fuera parte de ella y hubiera sido tallada por la erosión. Esta sensación de crecimiento natural se observa en numerosos edificios posteriores de Poelzig,[184] y vincula sus estrategias de creación de la forma con la necesidad de establecer una continuidad tanto matérica como formal con el entorno. Como si fueran formas sacadas de la naturaleza, sus edificios adoptaron la apariencia de montañas, cavernas o grutas, recreando un imaginario arquitectónico en el que se evidenciaba la influencia del primitivismo y el

---

181 POELZIG, Hans; POSENER, Julius; FLIRI PICCIONI, Alida: *Hans Poelzig :scritti e opere.* Milano: Franco Angeli, 1978. p.27

182 "La gente se había acostumbrado a la hora de ver las iglesias de estilo gótico, sinagogas orientales oficinas de correos en el estilo renacentista alemán, y los museos y edificios de la administración pública en una especie de estilo renacentista italiano. (...) Cada intento de plantear una postura en contra de esto había fracasado y la arquitectura industrial solo representaba la línea de menor resistencia, un campo en el que fácilmente se nos dejó trabajar, ya que parecía no tener importancia para la arquitectura oficial". POELZIG, Hans. "Der neuzeitliche Fabrikbau", Der industriebau, 2 (1911) nº 5 pp. 100-106. Citado en POSENER, Julius: Hans Poelzig : reflections of his life and work. Op. Cit. P.70

183 *Ibid.* Op. Cit., p.49

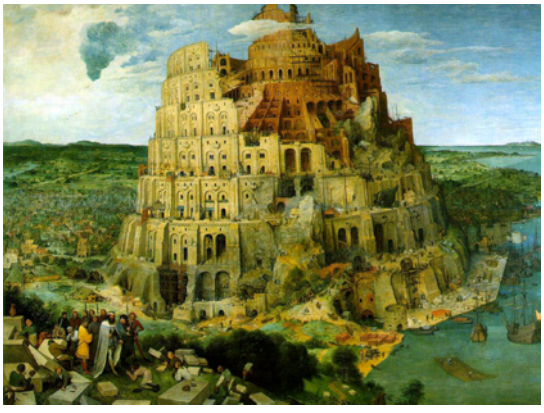
184 En su propuesta para el Memorial a Bismarck (1911), Poelzig plantea ampliar el propio monumento con un pequeño estadio asentado sobre la ladera que desciende hacia el Rin. En una primera versión estos contrafuertes fueron diseñados mediante arcos sobre pilares como los de un acueducto romano, pero en las últimas versiones la marcada estructura se disipó, formalizando un masivo alzado, similar a los rocosos muros excavados de Ajanta.



203. Wenzel August Habik. Kristallbau auf Bergspitzen.1903



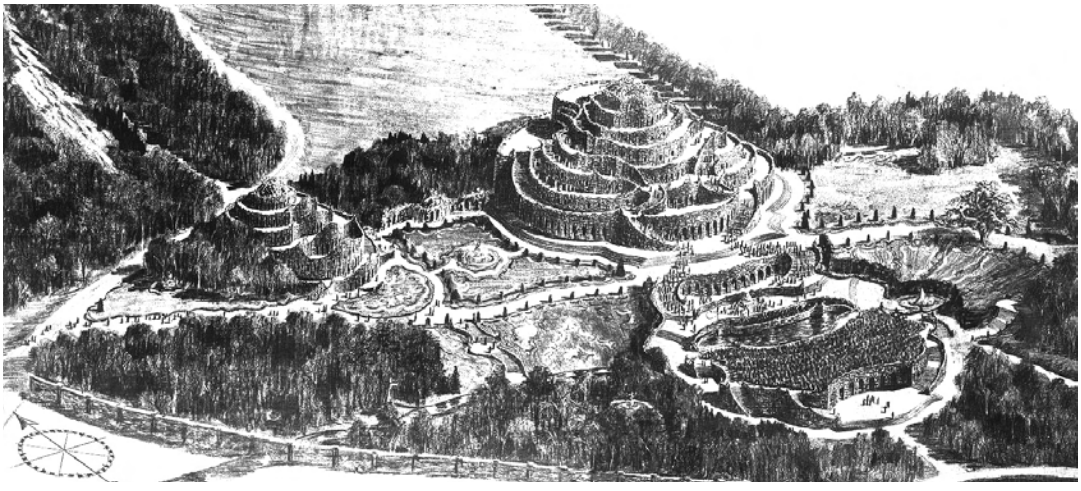
204. Wenzel August Habik. Turmfalke. Colección Schaffende Krräfte. 1909



206. Pieter Brueghel el Viejo. Torre de Babel. 1563



205. Wenzel August Habik. Kristallarchitektur II. Colección Schaffende Krräfte. 1909



207. Hans Poelzig. Teatro de Salzburgo. (1920)

medievalismo de las corrientes pictóricas de principios de siglo.[185] En este sentido resulta sencillo apreciar las semejanzas entre la propuesta de Poelzig para el Teatro de Salzburgo (1920) y la montaña artificial representada en la Torre de Babel de Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569).[186] En ambas, a partir de una serie de niveles superpuestos como si fueran aterrazamientos en una ladera (motivo ya utilizado por Poelzig en la Casa de la Amistad de Estambul, 1917), se generan unos estratos habitados sobre los que se extiende una rampa en espiral que asciende hasta la cumbre: "[En el cuadro de Pieter Brueghel] *lo que más despierta nuestra curiosidad es que la edificación se superpone claramente a una montaña. Parece que el autor desconfía de la posibilidad de que el hombre por sí solo consiga elevarla si no es con el apoyo de un elemento natural preexistente. En algunas zonas la orografía del monte mantiene todavía su aspecto original, y hay gente trepando hasta el edificio o contemplando el paisaje; observamos incluso la entrada a una gruta natural (...) Hay lugares en los que la misma roca que forma la pared de la montaña se convierte en edificio mediante su talla; la torre se excava directamente de la masa del monte".*[187] La fascinación de Poelzig con las arquitecturas de la naturaleza entroncaba también con las ensoñaciones románticas que el arquitecto y pintor Wenzel August Hablik (1881-1934), plasmó en su colección de grabados *Schaffende Kräfte* (Las fuerzas creativas, 1909). En ellos, los paisajes montañosos de su tierra natal (Brüx), se transforman en esbeltas torres y fortalezas mediante un proceso de vitalización de las formas inorgánicas. A diferencia de la Torre de Babel de Pieter Brueghel, las arquitecturas de Hablik ya no parecen originarse del tallado de la montaña, sino que surgen cristalizadas de la misma estructura mineral que crea las rocas.[188]

Wolfgang Pehnt llega incluso a relacionar estas formas esenciales con la *architecture parlante* de Ledoux y Boullée, ya que mediante similares procesos de espiritualización y abstracción de las formas naturales consiguen transformar los elementos objetivos del diseño arquitectónico en elementos simbólicos: "*En todos los casos, el transmisor de la expresión -el edificio- debe aparecer como una entidad arquitectónica plenamente esculpida. Usualmente se perseguía también un efecto escultórico en la delimitación entre lo macizo y lo hueco, en la división en luz y sombras. El espacio cerrado era tratado también como una forma escultórica positiva*".[189]

---

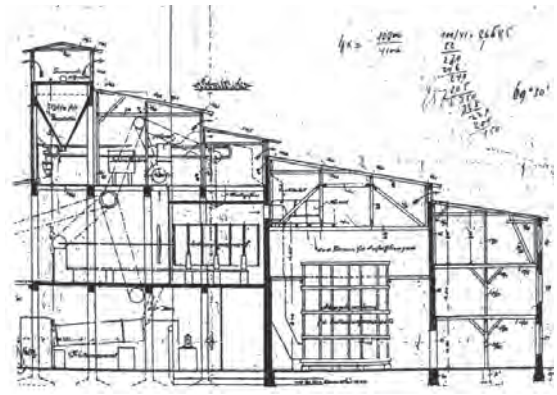
[185] "*En muchos de sus proyectos, Poelzig aprovechó las cualidades del paisaje para dar un énfasis dramático a su obra. Sus proyectos de edificios -y los de muchos otros expresionistas también- no tienen el aspecto de estructuras artificiales, sino que parecen una prolongación de la naturaleza, como si fueran 'Colinas humanas' (Joseph Ponten). 'Es la tierra misma la que construye con nuestras manos', escribió Otto Bartning".* PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op.Cit., p.18

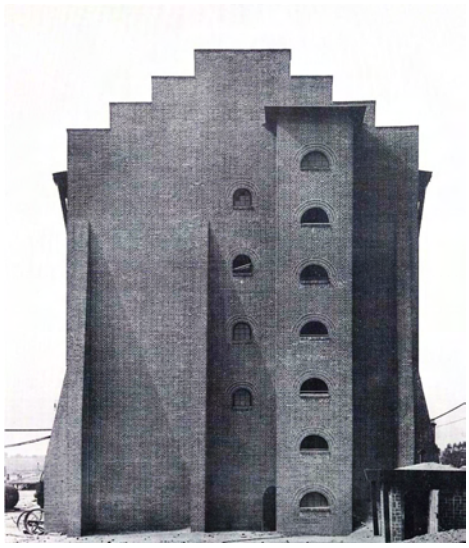
[186] Pieter Bruegel el Viejo será uno de los autores clave para los expresionistas alemanes, junto a El Greco y Goya. *" En abril de 1915 Max Beckmann había visitado el Museo de Bruselas, quedando muy impresionado por Brueghel el Viejo, L. Cranach, R. van der Weyden y otros primitivos alemanes , caracterizados por 'su intimidad brutal y dura, por su fuerza robusta y casi campesina'. Su interés por esta época aumenta tras la publicación de Curt Glaser Dos siglos de pintura alemana (1916)*". MARCHÁN FIZ, Simón: *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930).* Madrid: Espasa-Calpe, 1995. Op. Cit., p. 89

[187] ALGARÍN COMINO, Mario: *Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006. p.161

[188] Wenzel August Hablik que en los años posteriores a la guerra formó parte del Consejo de los trabajadores del Arte (*Arbeitsrat für Kunst)* y de la Cadena de Cristal (*Die Gläserne Kette*), en 1912 expuso su serie de grabados *Schaffende Kräfte* en la galería *Der Sturm* de Berlín los cuales servirían de inspiración para las series de acuarelas y dibujos que Taut desarrolló entre 1917 y 1919, dando lugar a su libro *Alpine Architektur.* ADAM, Hubertus: "Die alpen zur Vollkommenheit erheben .Bruno Taut Alpine Architektur - eine Vision aus dem Geist Friedrich Nietzsches". En: Landeshaupstadt Magdeburg (ed.). *Synposium Bruno Taut. Werk und Lebensstadien. Würdigung und Kritische Betrachtung.* Magdeburg: 1995. pp. 131-145 .pp. 138-140

[189] PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit., p.21











208., 209., 210. y 211. Hans Poelzig. Factoría de ácido sulfúrico en Luban. (1911-1912)

Poelzig, aunque buscó la expresión artística en sus proyectos, nunca renunció al carácter funcional de la arquitectura, como defendía desde su posición activa en el *Deutscher Werkbund*, haciéndose más visible en sus realizaciones industriales, sobre todo en los desarrollados después de la publicación del ensayo *Der neuzeitliche Fabrikbau* (La fábrica moderna, 1911). En él ofrece una valoración bastante crítica de sus propuestas anteriores, al apreciar que el arquitecto vinculado a la industria ha de trabajar con las modernas tecnologías del acero y el hormigón, ya que "*las preocupaciones económicas determinan la complejidad del edificio; las leyes de la ingeniería de hoy en día determinan el sistema estructural, y el artista no puede hacer otra cosa que dar una forma global y armonía a todas las exigencias contradictorias".* Poelzig verá en la estructura de estos edificios el elemento capaz de aportar la expresividad que anteriormente conseguía mediante los gruesos muros de carga: "*Las paredes de ladrillo envuelven muchos edificios con pocos centímetros de espesor, simplemente como una piel entre soportes de acero. Es incapaz de soportar carga, y por ello se cuelga de bastidores metálicos. Lo extremo de este ejemplo nos enseña la dirección que tenemos que tomar con el fin de encontrar nuestra propia expresión".* [190] Esta condición autónoma de los cerramientos cerámicos es ya evidente en los alzados modulados según una estricta retícula metálica empleada en el edificio principal de la fabrica química de Luban (Polsen, 1911). El carácter no estructural de estos muros se manifiesta en el excéntrico patrón de ventanas cuadradas enmarcadas con un cerco decorativo de ladrillo más oscuro, acrecentando la sensación de piel al enrasar los vidrios con el exterior del muro. Frente a éstos, en los muros de carga de los edificios de menor escala, volverá a emplear los profundos y sombríos vanos semicirculares con la carpintería hacia el interior. En este complejo y paradójico proyecto, Poelzig introdujo la expresividad plástica en las texturas cambiantes de las piezas cerámicas, pero sobre todo en la composición ciertamente vernácula de los escalonados testeros mediante la colocación de una serie de escultóricos contrafuertes, con los que resuelve el empuje de los esbeltos y muros laterales. [191]

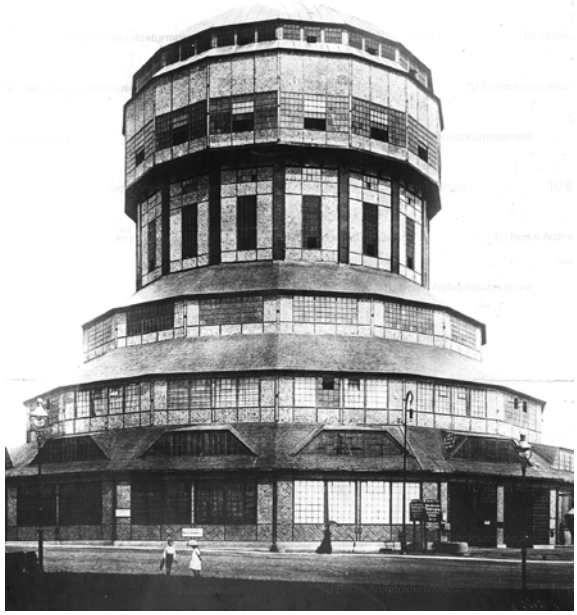
Esta ambigüedad expresiva entre la masividad que evidencian las formas y la ligereza de sus elementos constitutivos, entre lo moderno de las grandes estructuras de acero y cristal y el medievalismo de sus testeros, es propia de este período de cambio de paradigma, pero también lo es por la idiosincrasia propia del movimiento expresionista y la versátil personalidad del autor: "*Muchas almas o demonios, como quieran llamarse, viven en mí. Más que en cualquier otra persona que conozco".*

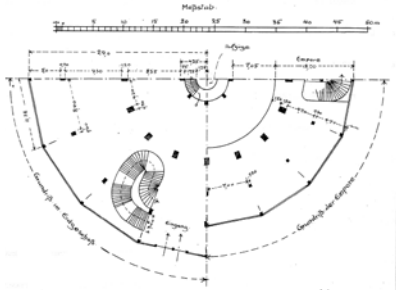
Probablemente sea en el proyecto de torre que Poelzig realiza en la Exposición de Posen (1911), para el pabellón representativo de la Alta Silesia, donde se conjuguen de manera más coherente todas estas premisas e influencias acumuladas. Pensada como un gran depósito de agua, el diseño de su estructura de acero es el reflejo construido de la distribución de cargas a través de los grandes soportes compuestos en forma de caja

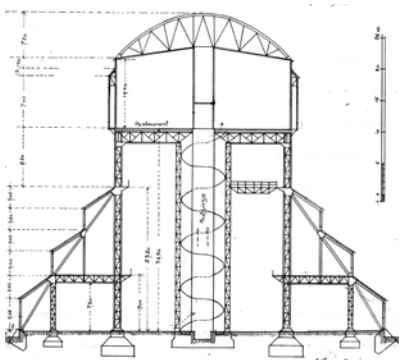
---

[190] POELZIG, Hans. "Der neuzeitliche Fabrikbau", *Der industriebau*, 2 (1911) nº 5 pp. 100-106. Citado en POELZIG, Hans; POSENER, Julius; FLIRI PICCIONI, Alida: *Hans Poelzig : scritti e opere.* Op. Cit. pp.47-50

[191] La solución del hastial con contrafuertes es empleada en la arquitectura gótica y un ejemplo muy similar lo podemos ver en el granero tardo románico de *Great Coxwell* (Oxfordshire, Inglaterra) rehabilitado por Morris y Webb a través de la SPAB. "*En la fábrica de productos químicos en Luban, Poelzig evocó también las formas medievales y las artesanías tradicionales, al mismo tiempo que las transformaba (...) En dos lugares, Poelzig introdujo masivos hastiales escalonados que eran fuertes reminiscencias de los castillos y fortificaciones*". LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* Op. Cit., p.234



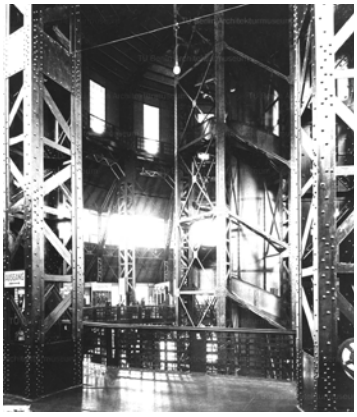














212. hasta 218. Hans Poelzig. Pabellón de la Alta Silesia en la Exposición de Posen (1911). Posteriormente será reutilizado como depósito de agua.

y de los contrafuertes diagonales. En esta ocasión Poelzig opta por mostrar la estructura al exterior teniendo cuidado de no provocar la desmaterialización del edificio y, para ello, recurre a una estructura de montantes muy delgados formando marcos cerrados que posteriormente son rellenados con piezas de ladrillo. Pese a su sistema estructural marcadamente moderno, los patrones decorativos de los muros de fábrica, haciendo referencia directa a los que se podían encontrar en los entramados de madera de las granjas de Silesia, o el perfil inclinado de las cubiertas con lucernarios abuhardillados, "*evocaban su querida arquitectura rural* ".[192] En ésta, como en el resto de sus obras, Poelzig es capaz de interiorizar la tradición constructiva vernácula y transformarla a través de un doble proceso, imaginativo y racional, en un nuevo lenguaje que, sin caer en soluciones preconcebidas ni herencias estilísticas, termina por ser práctico, expresivo y a la vez tremendamente simbólico: "*toda persona que intente tomar solamente los aspectos formales de la tradición será deslumbrado y dominado por ella. Por otra parte, cualquiera que admire la tradición pero se aproxime a ella críticamente y tome solamente aquellos elementos que están en armonía orgánica con nuestro tiempo, será ampliamente recompensado resultándole más fácil inculcar en sus proyectos algo de valor eterno*" [193]

En el catálogo que se editó con motivo de la Exposición de las Artes Aplicadas de Dresde en 1906,[194] Poelzig publicó el ensayo *Gärung in der Architektur. Das dutsche Kunstsgewerbe* (El proceso de fermentación en arquitectura. Las Artes aplicadas alemanas), en el que define cómo los retos estructurales de los nuevos edificios han de basarse ineludiblemente en las soluciones que la arquitectura del pasado desarrolló de manera práctica y eficaz: "*No podemos rechazar el pasado cuando se trata de resolver los problemas fundamentales de nuestro tiempo, o, más bien, podemos rechazar características externas, pero no el trabajo que encontró la solución de problemas tectónicos en el pasado. A pesar de todos los logros y los cambios en la ingeniería estructural, la mayor parte de los materiales de construcción siguen siendo los mismos, y muchos de los sistemas estructurales del pasado siguen siendo insuperables. Nos vemos obligados a estar de pie sobre los hombros de nuestros predecesores y, si empezamos a experimentar sin esta base, tratando de desarrollar todo desde cero, nos privamos de nuestro punto de partida más firme*".[195]

Poelzig, siguiendo la línea trazada por Philip Webb y William Morris, valoró la racionalidad e idoneidad estructural y constructiva de las grandes arquitecturas históricas y tradicionales, desarrolladas a partir de un progresivo análisis de las condiciones locales. El conocimiento de los materiales propios del lugar y sus técnicas permitió mostrar de forma sincera su construcción y sus ajustados sistemas tectónicos, los cuales determinarían la esencia y la forma tangible del edificio: "*A la hora de abordar las tareas que el uso de los nuevos materiales de construcción implica, sólo un estudio detallado de lo que es posible y bueno con los materiales y técnicas tradicionales puede permitirnos ver las cosas con claridad [...]. Cada forma verdaderamente tectónica del edificio está determinada esencialmente. Puede ser atractiva gracias al ornamento, pero*

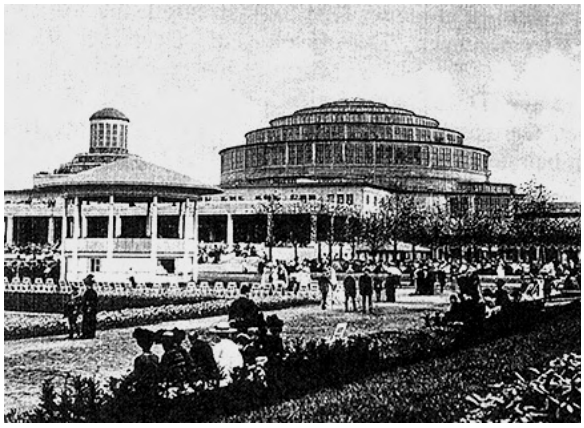
---

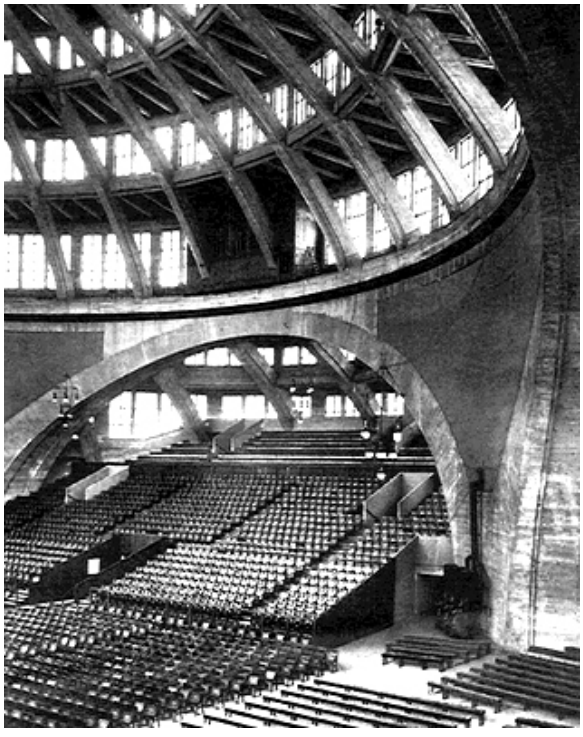
192 *Ibid.* Op. Cit., p.233

193 POELZIG, Hans. "Von Bauen unserer Zeit", *Die Form*, n. 1, 1922 pp. 16-29. Citado en POSENER, Julius: *Hans Poelzig :reflections of his life and work.* Op.cit., pp.180-185

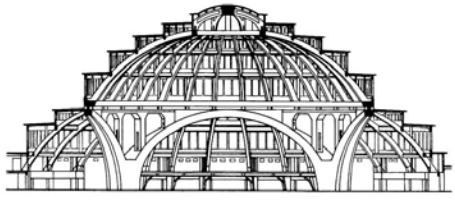
194 En esta exposición se encontraron una serie de arquitectos, artistas, diseñadores y empresarios, por primera vez y consideraron crear una asociación que defendiera sus intereses. De esta reunión nació el *Deutsche Werkbund*, por lo que ésta será considerada su primera exposición.

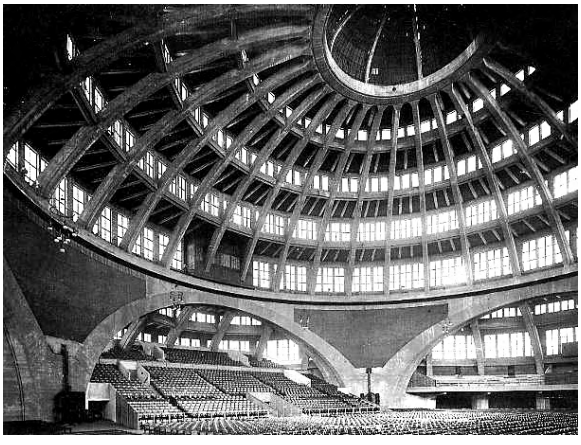
195 POELZIG, Hans: "Gärung in der Architektur", *Das deutsche Kunstsgewerbe*, 1906, Múnich. Citado en, POSENER, Julius: *Hans Poelzig :reflections of his life and work.* Op. Cit., p.100

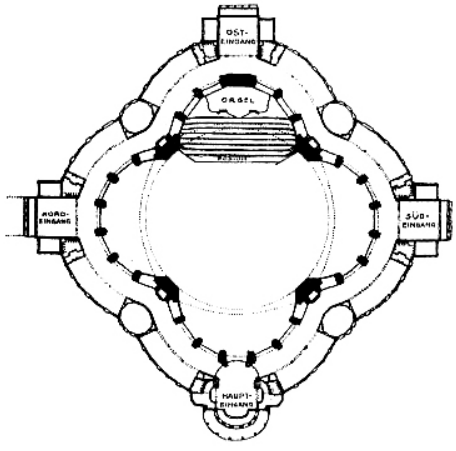












219. hasta 223. Max Berg. Jahrhunderthalle.Breslau. (1913)

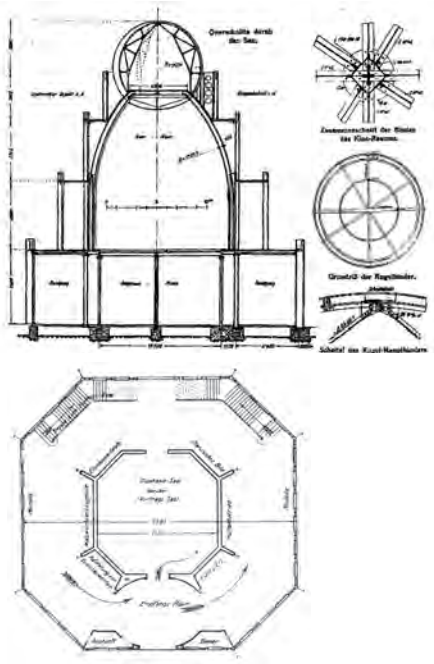
ante todo hay que encontrar la esencia de la construcción".[196] Al final del escrito, Poelzig vinculará la recuperación de los sólidos sistemas constructivos y estructurales del pasado con la *Sachlichkeit*, base de la doctrina sobre la objetividad desarrollada por el *Werkbund*: "*El nuevo movimiento está llevando el estandarte de la objetividad en la lucha contra las formas tradicionales que han perdido su significado (...). La objetividad en la arquitectura sólo es posible sobre la base de una construcción sólida y un lenguaje formal derivado de ello. Sólo de esta manera se pueden crear nuevos tipos de edificios ".*[197]

Adolf Behne, en su ensayo sobre la arquitectura industrial alemana *Romantiker, Pathetiker und Logiker in modernen Industriebau* (1913),[198] organizó la arquitectura industrial alemana en tres categorías, comparando las obras de los principales implicados en cada una de esas corrientes. Richard Riemmerschmid y su proyecto de factoría para Hellerau (1909-1911) representaban la versión romántica que, surgida de las formas tradicionales y sometida a la artesanía, cubría con un velo de amabilidad la crudeza del mundo industrial. Peter Behrens, por su parte, encarnaba para Behne lo heroico y emocional de la industria alemana, como demostraba en la fábrica de turbinas para la AEG (Berlín, 1909-1910), en la que la combinación de nuevas tecnologías con lenguajes clásicos evidenciaba una obstinación artística por crear formas masivas y monumentales.[199] La tercera categoría, que claramente recibió el apoyo incondicional de Behne, correspondía con lo que él denominaba la opción *racionalista*, y estaba representada por el espíritu vital de los proyectos industriales de Poelzig y Taut. Para él, esta visión no buscaba idealizar ni monumentalizar, sino que reflejaba lo industrial como algo "*totalmente moderno, funcional, racional y objetivo, pero lleno de una artística "necesidad interior" y un sentido de humanidad que los elevó de meros mecanismos al nivel de obras de arte orgánicas*".[200]

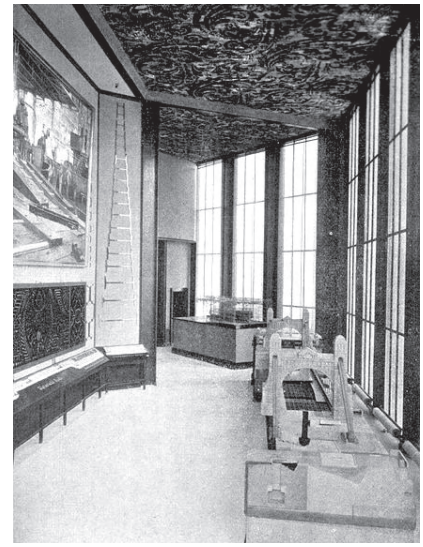
La recuperación de los sistemas estructurales y constructivos tradicionales en las obras y escritos de Poelzig tuvo una enorme influencia en la arquitectura industrial llevada a cabo posteriormente, teniendo como motivaciones principales tanto la expresividad tectónica que emanaba de esas arquitecturas como su objetividad y eficacia funcional. Max Berg (1870-1947), arquitecto municipal de Breslau, diseñó el *Jahrhunderthalle* (Hall del Centenario) para la Exposición del Centenario (Breslau, 1913), el cual habría de albergar desde espacios expositivos hasta congresos y festivales. Para ello, Berg proyectó una planta simétrica en forma de trébol de cuatro hojas con un gran espacio circular de 69 metros de diámetro y una altura de 42 metros. La estructura, diseñada inicialmente en acero, fue construida finalmente en hormigón armado, y consistía en 32 vigas radiales que descansaban sobre una corona central en su parte más alta y sobre cuatro grandes arcos en la base. En la sección se puede observar cómo Berg apenas apoya las cubiertas escalonadas sobre las vigas curvas, alejando el cerramiento de cristal de la estructura, con lo que garantiza que el esqueleto

196 POELZIG, Hans: *Gärung in der Architektur. Op. Cit.,* p.101
197 *Ibid.* p.101
198 BEHNE, Adolf. "Romantiker, Pathetiker und Logiker in modernen Industriebau", *Preussische Jahrbücher*, n.154 , 1913, pp.171-174. (Románticos, emotivos y racionalistas en la moderna arquitectura industrial) Citado en GUTSCHOW, Kai: *The Culture of Criticism: Adolf Behne and the Development of Modern Architecture in Germany, 1910-1914.* Op. Cit., p.341
199 *Ibid.* p.345
200 *Ibid.* p.348

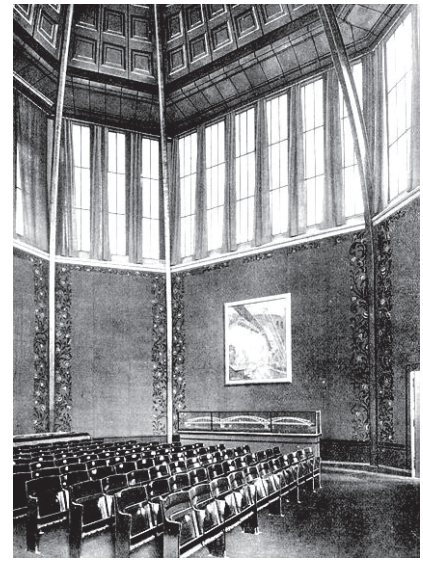




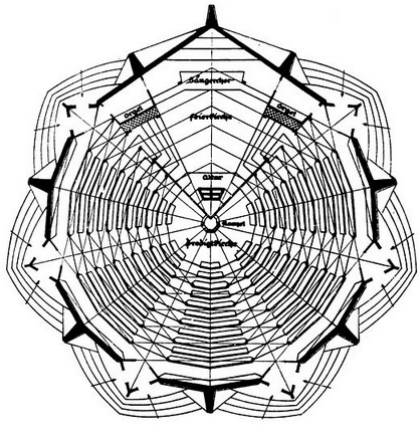
224. y 225. Bruno Taut. Monumento al hierro. Leipzig. (1913)



226. Bruno Taut. Monumento al hierro. Vista del corredor expositivo de planta baja.



227. Bruno Taut. Monumento al hierro. Vista del cine planta superior.





228. y 229. Otto Bartning. Templo estelar. (1922)

tectónico, desvinculado de su cobertura, adquiera en su abstracción constructiva la máxima expresividad. [201]

Este mismo recurso, ya utilizado por Poelzig en la torre para la exposición de Posen, será empleado a menor escala en el pabellón expositivo *Monumento al hierro* que Taut diseñó para la Asociación alemana del acero con motivo de la feria de la construcción de Leipzig de 1913. Mediante un sencillo esquema de planta resuelto a partir de dos octógonos, uno interior, en cuyos vértices se sitúa la estructura principal, y otro que constituye el cerramiento exterior, Taut consigue generar un recorrido expositivo circular en la planta baja alrededor de la sala de conferencias situada en el centro. Dos escaleras simétricas, similares a las de la *Glashaus* de Colonia, conducen al nivel superior, donde se encuentra la sala de proyecciones y un corredor perimetral. La estructura interior con forma de arco parabólico sirve para apoyar las bandejas horizontales y los bastidores que soportan las fachadas de cristal y conforman los cuatro prismas octogonales concéntricos. Estos arcos se atan en el punto más alto mediante un aro perimetral que actúa como clave de todo el sistema y da soporte a la gran esfera dorada que corona la composición piramidal. Todo el armazón estructural del edificio, realizado mediante perfiles laminados, se muestra tanto al exterior como en el interior sin ningún recubrimiento y, en la sala diáfana, las vigas aparecen nítidamente sobre los vidrios coloreados como si fueran los arbotantes de una construcción gótica.

El anhelo de Poelzig, Berg y Taut por descubrir las tensiones estructurales del edificio, se remitía inequívocamente al deseo de expresión que había caracterizado siglos antes la arquitectura gótico-medieval. Worringer, en *Formprobleme der Gotik* (La esencia del gótico,1911), plantea que, frente a la masividad orgánica del románico, el sistema tectónico gótico, a través de la enérgica disposición de los nervios y arcos ojivales tratando de alcanzar la máxima altura posible, simboliza "*el afán medieval de transcendencia y, por lo tanto, el afán gótico de expresión* (...) *La voluntad nórdica de arte lo que quiere es movilidad enérgicamente expresiva* (...), *si hubo de preferir la movilidad abstracta y mecánica fue por hallar en ella más fuerza expresiva que en la movilidad orgánica, atenida siempre a la armonía del organismo y, por lo tanto, mejor dispuesta para la belleza que para la fuerza de la expresión".*[202] A través de la riqueza estructural, los arquitectos góticos habían logrado transformar el espacio abstracto en una experiencia sensible, en un espacio atmosférico y desenfrenado: "*El espacio gótico no produce impresión de solemne quietud, sino de arrebato. No acoge al visitante con blandos ademanes, sino que lo empuja enérgicamente con una especie de violencia mística, a la que se entrega sin voluntad el alma grave, sumida en deliquios indecibles*".[203] Del mismo modo, algunos arquitectos expresionistas en los años posteriores a la guerra, en su incesante necesidad de definir las Catedrales del futuro, superaron con sus diseños

---

[201] "*Esta estructura de hormigón armado constituía una encarnación literal del 'monumentum aere perennius' o 'monumento más duradero que el bronce' de Horacio. Ningún otro edifico de la preguerra resaltaba con tanta energía su finalidad secular sin recurrir a trucos estilísticos (...) Lo que hacía de este Salón del Centenario uno de los edificios más importantes del siglo era el modo como su aspecto monumental derivaba de la explicitación misma de la construcción (...) La corporeidad de la estructura de sustentación es el resultado directo de las necesidades estáticas. Esto se debe fundamentalmente al hecho de que los poderosos arcos principales de la estructura de sustentación se alzan sobre una planta circular y en consecuencia presentan una curvatura fuera de línea. También se hacen más gruesos al acercarse a los estribos , lo cual intensifica su aspecto escultórico*". PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit., pp. 68-69

[202] WORRINGER, Wilhelm: *La esencia del estilo gótico.* Op. Cit., p.121

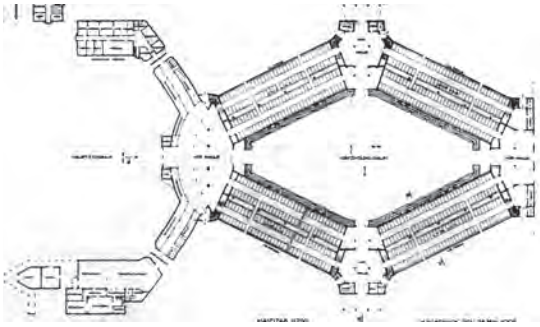
[203] *Ibid.* p.123

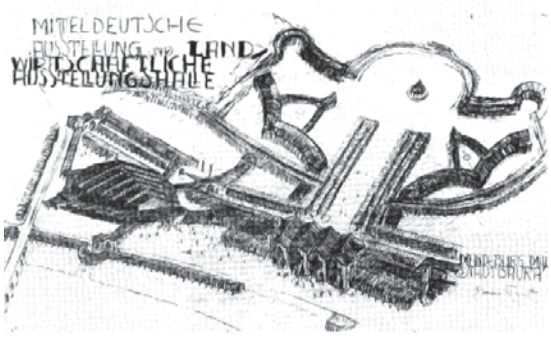


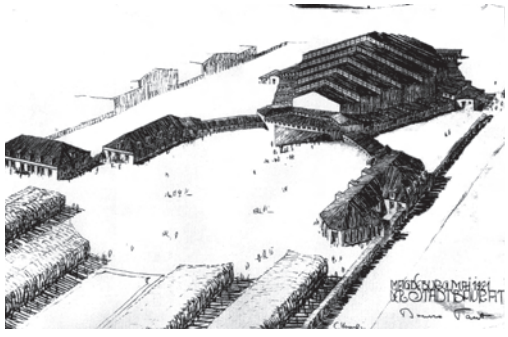
230. Hans Walther. Monumento funerario en Erfurt. (1922)

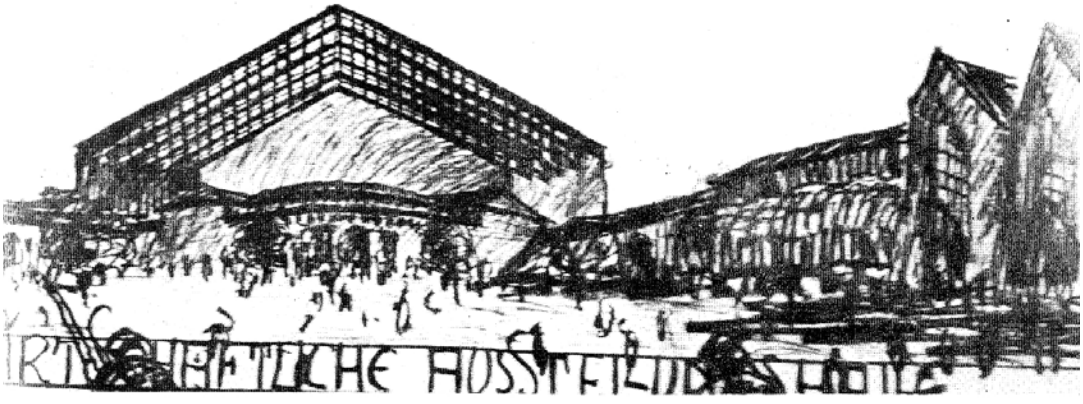


231. Max Taut. Monumento funerario en Stahnsdorf. (1922)









232., 233., 234. y 235. Bruno Taut. Primera propuesta para el recinto ferial Land und Stadt. (1921-1923)

estructurales lo meramente funcional, recreando las fantasías tectónico-goticistas de la *Sternkirche* (Templo estelar, 1922) proyectada por Otto Bartning[204] o formalizando desnudos entramados de hormigón despojados de cualquier función constructiva, como podemos observar en los monumentos funerarios que Max Taut y Hans Walther construyeron en Stahnsdorf y Erfurt respectivamente, en torno a 1922. [205]

En un primer momento los expresionistas de la *Gläserne Kette* condenaron la función y la utilidad en aras de crear una nueva sociedad en la que imperaran lo bello y lo espiritual. Así lo apunta Bruno Taut en una de las primeras cartas intercambiadas entre los miembros del círculo: "*A decir verdad, es algo positivo que hoy nada se esté construyendo. Las cosas pueden madurar; juntaremos fuerzas y, cuando la construcción se inicie de nuevo, sabremos hacia dónde vamos y seremos lo suficientemente fuertes como para evitar que nuestro movimiento degenere. Permitámonos ser arquitectos imaginarios*".[206] Pero la exigua capacidad económica de la Alemania de los años 20 provocó que las complejas arquitecturas cristalinas, imaginadas por los arquitectos visionarios de la *Cadena de Cristal,* hubieran de adaptarse en los años posteriores a la dura realidad social y económica de la República de Weimar. En esa transformación tuvieron un papel decisivo los escritos de Poelzig que, ya antes de la guerra, habían sentado las bases de la capacidad expresiva y la condición objetiva que latía en las sólidas estructuras de las construcciones vernáculas. Será el propio Taut quien anticipe este nuevo rumbo hacia un expresionismo más objetivo en su proyecto para el recinto ferial *Land und Stadt* (Campo y ciudad, 1921-1923), denominado así por el deseo de sus promotores de transformar Magdeburgo en el nuevo polo industrial y agrario del centro de Alemania. Las soluciones que Taut planteó para la nueva edificación evolucionaron a partir una primera propuesta, la más monumental, natural y orgánica que entroncaba con las Casas del pueblo diseñadas años atrás por Theodor Fischer, reflejando de manera evidente la voluntad de Taut por construir la tantas veces soñada corona de la ciudad (*Stadtkrone*).

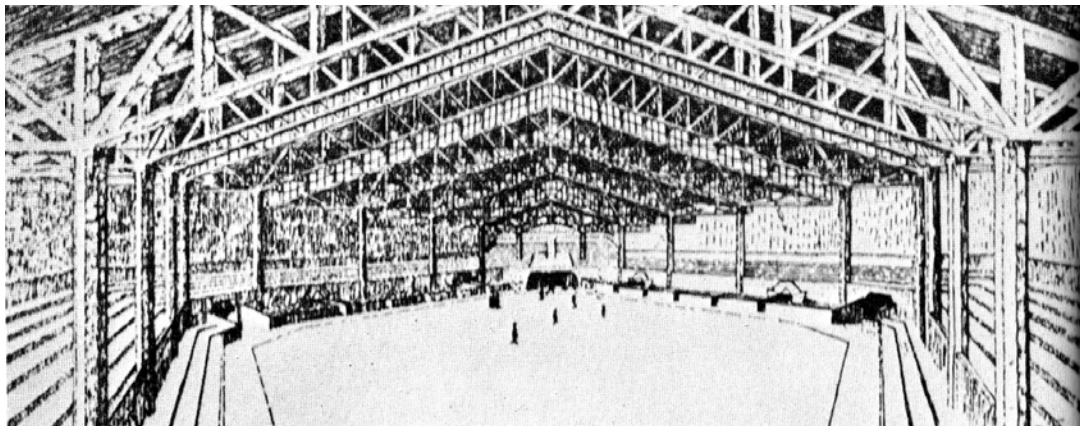
---

[204] "*Bartning aseguraba que su mano había sido guiada de una manera casi sobrenatural mientras diseñaba la Sternkirche. Los anillos de bancos hundidos en la tierra descendían hacia el "valle", debajo del púlpito, punto focal de la iglesia 'de predicación'. En cambio el altar se alza detrás 'como sobre la cumbre de una montaña'. Encima la bóveda del cielo, los nervios y artesones de madera de la bóveda entre los que forman cuartos crecientes de luz los arcos vidriados y con celosías*". PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit., p.152 .

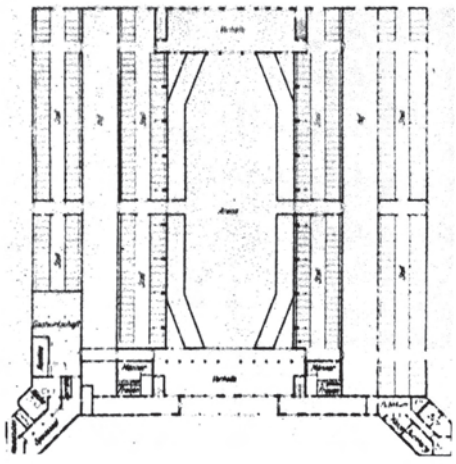
"*No es extraño que Bartning se sintiera también atraído por las catedrales medievales, en las que se había materializado de manera perfecta la unión entre lo colectivo, lo espiritual y la arquitectura (...) Todas estas reflexiones fueron plasmadas en el libro escrito por Bartning en 1919 con el título Vom neuen Kirchbau. En él se refiere al concepto de catedral mediante citas a Worringer y a Scheffler, y analiza el programa del templo protestante comparando su resultado formal con algunos ejemplos de arquitectura teatral. En el Templo Estelar, Bartning plantea una especie de simbiosis entre la concepción del teatro promovida por Reinhardt y el espacio del templo tradicional*". GIL, Paloma: *El templo del siglo XX.* Barcelona: Serbal, 1999. pp.71-72

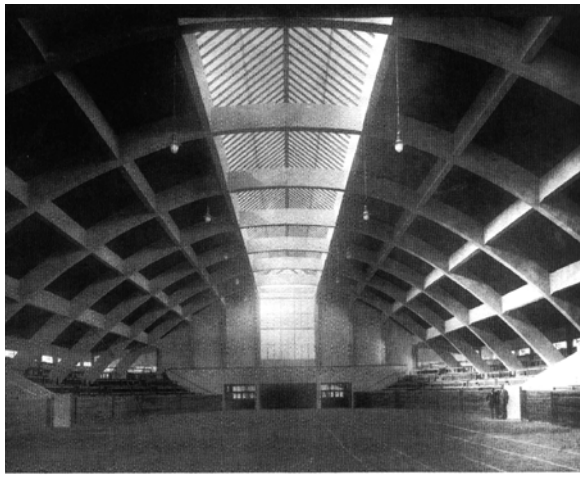
[205] "*Uno de los escasos proyectos realizados por Max Taut, El monumento funerario a la familia Wissinger (Stahnsdorf, 1920), los pilares facetados de hormigón armado, que están unidos por arcos de ojiva, sostienen y configuran un entrelazado que simula una cúpula abierta como el ramaje de un árbol. No obstante el rasgo gótico que denota la ojiva no tiene que ver con el estilo gótico ni con las maneras neogóticas, sino que mediante la esencialización del estilema logra transmitir al goticismo expresionista una expresividad transcendente, casi sacra. Asimismo, si en el alzado recurre al cruce cristalino orgánico, a una simbiosis entre la floración y la cristalización, los pilares se apoyan en unos prismas de piedra que se asemejan a témpanos de hielo y evocan formas cristalinas en el estado de agregación de un líquido".* MARCHÁN FIZ, Simón: *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura.* Op. Cit. pp.85-86

[206] TAUT, Bruno. *Liebe Freunde im Werk!.* (Saludos compañeros de la fábrica!. Carta de Bruno Taut del 19 de diciembre de 1919, a los miembros del círculo La Cadena de Cristal). Citado en TAUT, Bruno; UNGERS, Oswald M.: *Die gläserne Kette: visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut 1919 - 1920 ; Ausstellung im Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, und in der Akademie der Künste Berlín.* Berlín: Akad. d. Künste, 1963. p.10-11



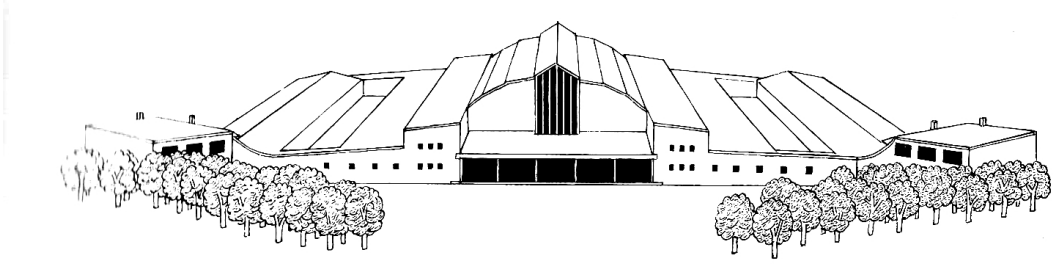
236. Bruno Taut. Primera propuesta para el recinto ferial Land und Stadt. Vista del espacio del pabellón. (1921-1923)











237. hasta 241. Bruno Taut. Propuesta definitiva del recinto ferial Land und Stadt.. (1921-1923)

La organización de la planta del *Land und Stadt* está determinada por la colocación en forma romboidal de los cuatro pabellones que acogen los establos para las ferias de ganadería. De esta manera se genera un gran espacio central para los espectáculos, cubierto mediante una estructura de vigas de acero en celosía que, por encima de las naves laterales, asciende de manera escalonada hasta el punto medio, resolviendo, en el cambio de altura de las cerchas la iluminación de la gran sala. Tanto en la formalización del gran volumen expositivo, resuelto mediante prolongadas cubiertas a dos aguas y grandes hastiales triangulares, como en la disposición de los pequeños edificios anexos con los que conforma la plaza de acceso, Taut reivindica el carácter rural del conjunto en un intento por recuperar el utópico pasado preindustrial, como se evidencia en sus propuestas previas para comunidades agrícolas y de artesanos representadas en su libro *Die Auflösung der Städte,* (La disolución de las ciudades,1920).[207] Frente a sus anteriores formaciones cristalográficas, tan frágiles y transparentes, ampliamente ilustradas en *Die Stadtkrone* (La corona de la ciudad, 1917) y *Alpine Architektur* (Arquitectura alpina, 1919), Taut recurre en la primera propuesta para *Land und Stadt* a una materialidad más sencilla y tosca que, sin olvidar su condición expresiva, recupera los valores evocadores de las granjas y graneros sajones con sus enormes tejados inclinados: "*La simbología del vidrio es sustituida por la de la tierra, la cabaña, la gruta y el organismo biológico*".[208]

En la versión definitiva de 1922, mucho más austera debido a las restricciones económicas y a la escasez de acero, Taut compacta en un rectángulo los diferentes usos, y aunque su disposición en la planta no varia respecto a la anterior propuesta, la introducción de una estructura regular de hormigón armado, la configuración de los establos en torno a los alargados patios y la iluminación de la sala principal a través de un lucernario continuo, suponen la simplificación del lenguaje formal en aras de una mayor funcionalidad. Si la primera propuesta conseguía abstraer el símbolo ancestral de los tejados a dos aguas para evidenciar la conexión del gran edificio comunitario con los valores espirituales del *Heimat*, la solución finalmente construida recupera el orden y la practicidad de dichas construcciones vernáculas. En esta permuta de lo simbólico por lo objetivo el edificio resultante pierde su capacidad expresiva hacia el exterior, configurándose como un volumen continuo y anónimo, únicamente alterado por el perfil curvo de la cubierta de la nave principal y el lienzo acristalado del hastial sobre el porche de acceso. En cambio, frente a la contención que el espectador advierte externamente, el interior adquiere una potente expresividad, gracias al carácter tectónico que Taut confiere a la nave de espectáculos, diseñada mediante arcos rebajados de hormigón armado rigidizados por varias vigas longitudinales. En este expresionismo estructural jugará un papel determinante el gran lucernario triangular

---

[207] *" En este caldo de cultivo hay que entender las propuestas visionarias de Bruno Taut, y su deriva desde sus primeras utopías (La arquitectura alpina, La corona de la ciudad), a su posterior libro (La disolución de las ciudades, o : la Tierra, una buena Vivienda, o también: el camino a la Arquitectura Alpina) (...) A lo largo de las láminas, los textos (que van definiendo las componentes sociales y productivas de esa sociedad) y las imágenes (que nos presentan las formas biológicas y orgánicas en las que se concretan la ordenación del territorio y los edificios que las acogen) se amalgaman de manera unitaria: aparecen así cooperativas y granjas en las que se realiza un trabajo compartido que lleva a la riqueza. (...) El escapismo regresivo hacia atrás, la utopía roussoniana de un estado cuasi natural, donde se habrían abolido todos los males de la civilización industrial (aunque no algunas de sus ventajas), la vuelta a la madre tierra. al pequeño país y a la comunidad próxima, donde recuperaríamos nuestras raíces frente al desarraigo de las metrópolis, son las características de esta propuesta, presentada con imágenes sorprendentes y atractivas que nos hablan de una explosión vital, tan necesaria en aquellos grises días de la República de Weimar*". CALDUCH, Juan: *Textos diseminados: en torno a la arquitectura.* San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014. p.116

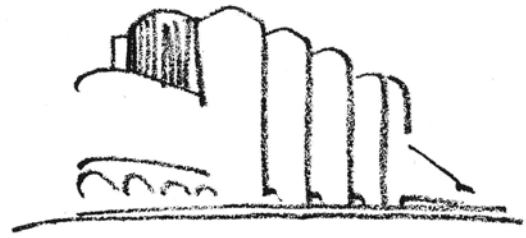
[208] CAPACCIOLI, Luciana: *Bruno Taut :visione e progetto.* Bari: Dedalo libri, 1981. p.43



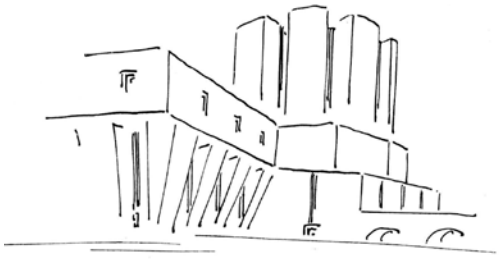


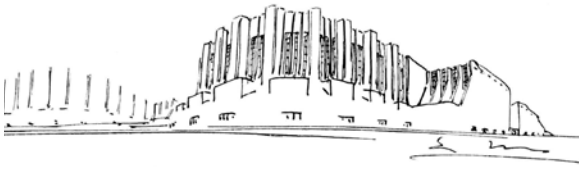


242., 243. y 244. Erich Mendelsohn. Torre Einstein. Postdam. (1917-1921)

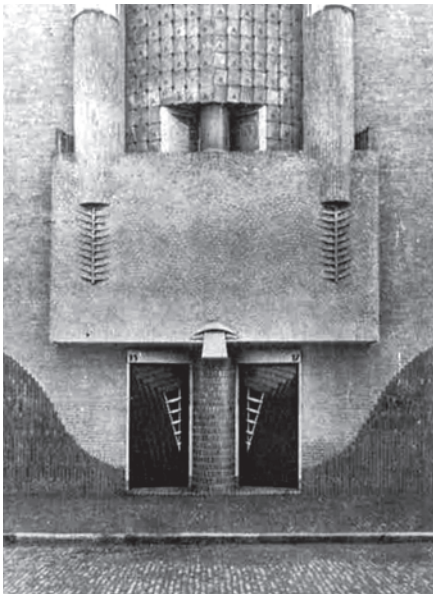




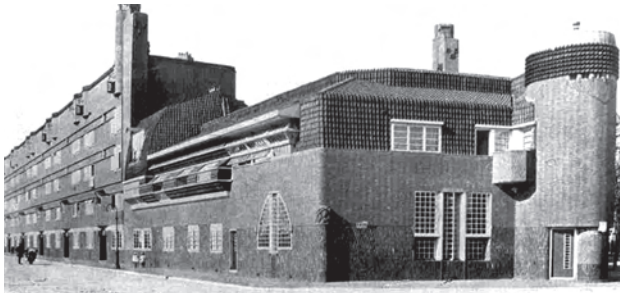




245., 246., 247. y 248. Erich Mendelsohn. Bocetos arquitecturas industriales hechas durante la guerra (1914-1918)



249. Michel de Klerk y Eigen Haard. Viviendas, Amsterdam. (1913-15)



250. Michel de Klerk. Oficina de correos, Amsterdam, (1918-1919)

situado en el eje del pabellón, que evidencia la estrecha relación entre el dinamismo cinético de las estructuras y el juego de claroscuros que la luz provoca sobre el gran armazón tridimensional.

Expresión del material
Erich Mendelsohn

Encontrar el lugar común entre la expresividad de las formas arquitectónicas y la continencia provocada por una creciente necesidad funcional, en palabras de Bruno Zevi, "*un expresionismo funcional o un funcionalismo expresionista*",[209] fue la premisa con la que se comprometieron los arquitectos expresionistas de los años 20, y en cuya síntesis tuvo un papel relevante Erich Mendelsohn. Aunque perteneciente al colectivo berlinés *Novembergruppe* y a la sociedad *Der Ring*, el expresionismo de Mendelsohn no tuvo las raíces visionarias y mágicas del entorno de B. Taut, sino que surgió de una corriente más plástica vinculada al grupo *Der Blaue Reiter* de Múnich.[210] Esta asociación probablemente podría explicar el estilo abreviado y críptico de los bocetos arquitectónicos que desarrolló durante los años en que luchó en el frente oriental durante la I Guerra Mundial. En estos dibujos de estructuras ferroviarias, aeropuertos y silos, moldeados con perfiles ondulantes y fluidos, se encuentra ya el germen de su primera obra expresionista, la *Einsteinturm* (Torre de Einstein, Potsdam 1917-1921).

Aunque sus formas escultóricas eran deudoras de la plasticidad ya desarrollada por Van de Velde para el teatro del Werkbund (1914), Kenneth Frampton también indica que la torre "*mostraba cierta afinidad formal con el estilo vernáculo de tejados de paja practicado por los arquitectos holandeses Eibink y Snellebrand, quienes, junto con Theo Wijdeveld, representaban el ala orgánica mas extrema del Expresionismo holandés [...]*"[211]. Durante el viaje que Mendelsohn realizó por Holanda en 1919 acompañado por Wijdeveld, además de las citadas casas de Eibink y Snellebrand,[212] visitaron

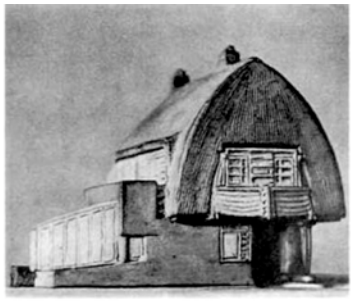
---

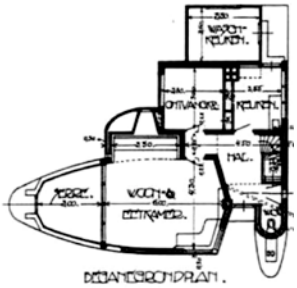
[209] *Dall'espressionismo funzionale al funzionalismo espressionista*. Con este título Bruno Zevi desarrolla en la monografía que dedica a Erich Mendelsohn un ensayo sobre el desarrollo que siguió el expresionismo a partir de los cambios sociales, económicos y sobre todo culturales y artísticos entre el final de la guerra y la recuperación económica alemana en 1923, motivando la evolución de las posiciones expresionistas hacia las de la Nueva Objetividad. Véase: ZEVI, Bruno; MENDELSOHN, Louise: *Erich Mendelsohn opera completa :architetture e immagini architettoniche.* Milán: Etas Kompass, 1970.

[210] *"Mendelsohn pasó sus años de estudios en Múnich, entre el Jugendstil de los últimos años y el primer expresionismo (...) Resulta curioso que se sintiera particularmente atraído hacia las formas arquitectónicas modeladas escultóricamente: admiraba el teatro Werkbund de Henry van de Velde en Colonia por sus contornos enérgicos sus masas estratificadas y su unidad orgánica (...) Las publicaciones tuvieron un papel importante en estimular su imaginación, en particular las carpetas de Frank Lloyd Wright publicadas por Wasmuth (1910) y los anuarios del Werkbund, cuyos volúmenes de 1913 y 1914 le sirvieron como fuente para muchas ilustraciones de sus conferencias. El reforzamiento de la perspectiva mediante unidades escultóricas en retroceso, ilustrado por los silos americanos en el anuario de 1913, se refleja en muchos bocetos de Mendelsohn*". PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit., p.117

[211] FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna. (10ª)* Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p.122

[212] Adolph Eibink (1893-1975) y Jan Antonie Snellebrand (1891-1963) trabajaron de forma conjunta entre 1915 y 1949. Sus diseños muestran una predilección por las formas orgánicas y los rasgos expresionistas imbuidos de un toque de funcionalismo. Su predilección por lo cristalino y la forma de concha se evidencia ya en el concurso para la Iglesia de Elshout (1915), para la que diseñan una estructura exterior de hormigón armado en forma de columna vertebral ascendente, articulando una planta en forma de molusco. La torre del campanario colocada sobre el ábside de la Iglesia, irguiéndose sobre las costillas estructurales acentúa la percepción zoomórfica de la propuesta. Para Eibink el uso del hormigón armado era un medio para liberar la arquitectura del diseño inorgánico de columnas y vigas: "*el hormigón armado facilita la posibilidad*



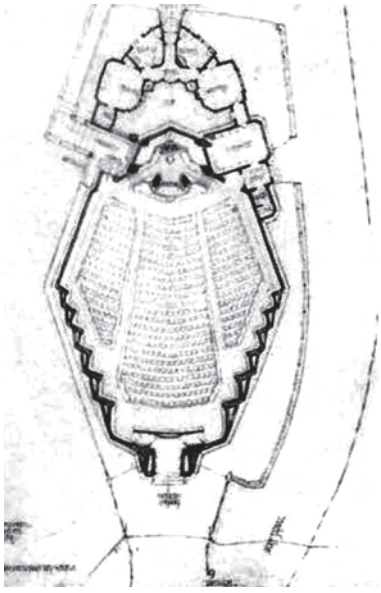


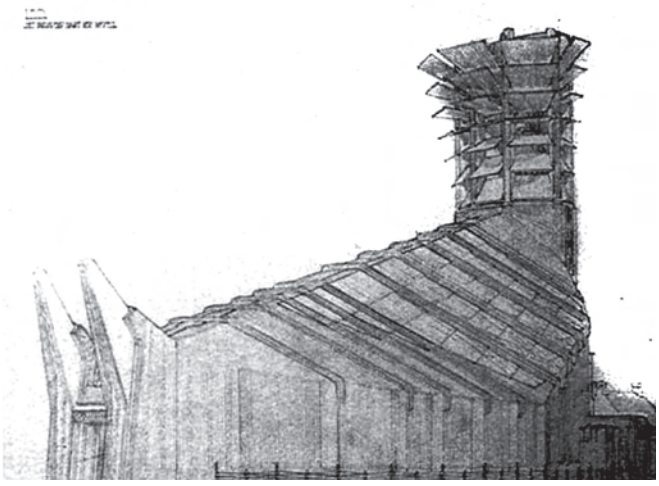


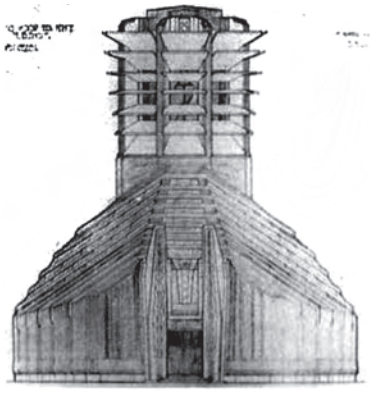
251. y 252. Adolf Eibink y Jan Antonie Snellebrand. Casa Elly. Velsen 1920.



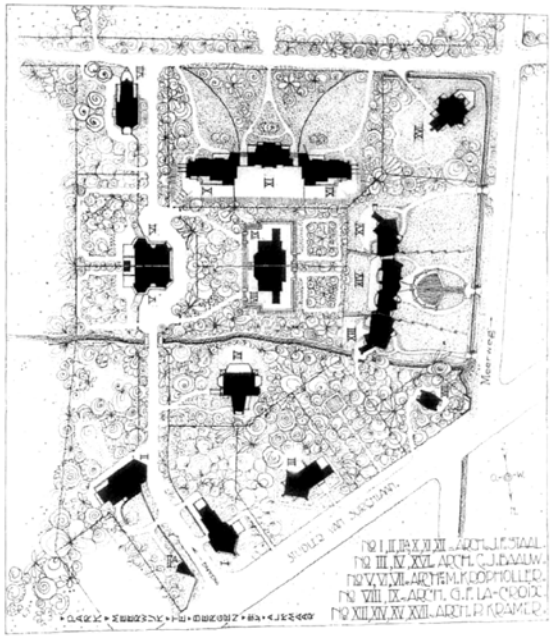
253. Adolf Eibink y Jan Antonie Snellebrand. Casa de campo Muienveld.





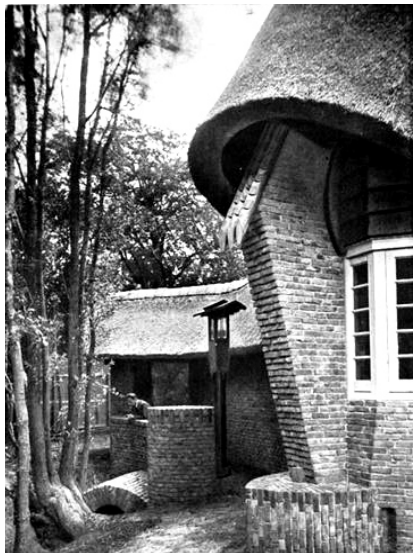


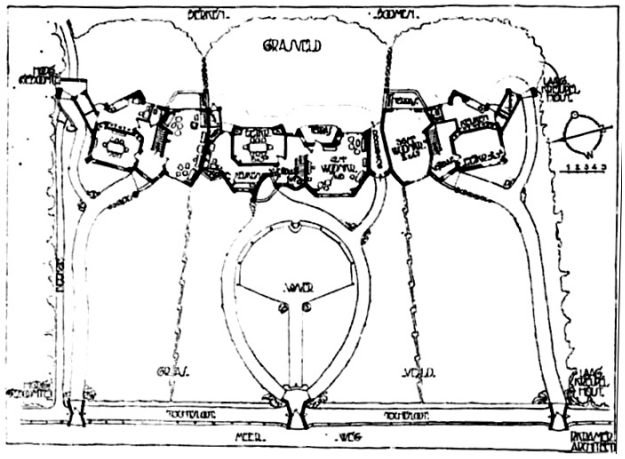
254. 255. y 256._Adolf Eibink y Jan Antonie Snellebrand. iglesia Elshout. (1915)



257. J.F. Staal, Margaret Kropholler, Cornelius Blaauw, Guillaume Croix y Piet Kramer. Planta de conjunto Park Meerwijk, Bergen. Ámsterdam. (1917-1918)

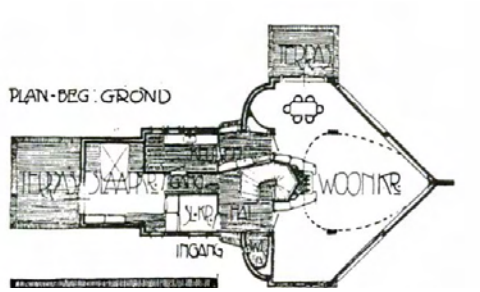








258., 259., 260. y 261. Viviendas en hilera. Piet Kramer. Park Meerwijk, Bergen. Ámsterdam. (1918)

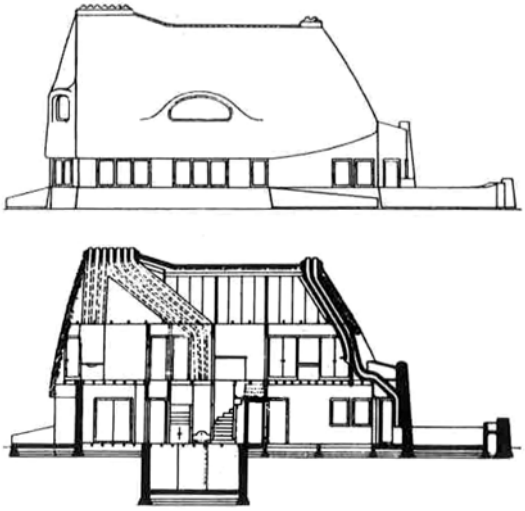


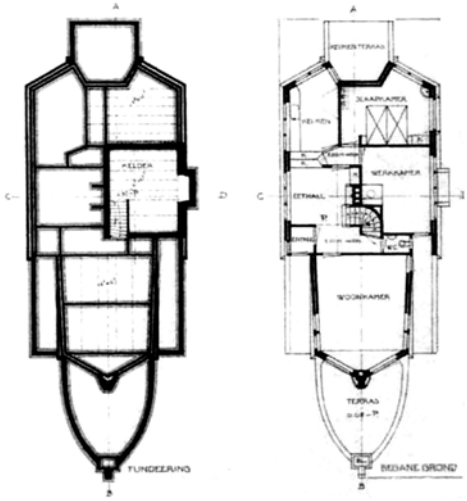






262., 263. y 264. Jan Frederik Staal. De Bark. Park Meerwijk. (1918)





265., 266. y 267. Margaret Kropholler. Villa Beukenhoek. Park Meerwijk. (1918)

también el conjunto de villas que bajo las directrices de Jan Frederik Staal, un grupo de jóvenes arquitectos vinculados a la Escuela de Ámsterdam (Margaret Kropholler, Cornelius Blaauw, Guillaume Croix y Piet Kramer), habían diseñado en el *Park Meerwijk* (Bergen, Ámsterdam) entre 1917 y 1918.[213] El diseño de las viviendas estaba claramente influenciado por el Arts&Crafts inglés, en especial por las últimas obras de Voysey y Baillie Scott, en las que el carácter rural era más acentuado, inspiración que sería dramatizada por Staal en busca de una nueva expresividad vernácula holandesa.[214] También se podían encontrar resonancias de arquitecturas orientales, especialmente japonesas e indonesias, aunque en esencia los arquitectos de *Park Meerwijk,* continuaron las enseñanzas de Hendrik Petrus Berlage y Michel de Klerk en el empleo expresivo del ladrillo y el respeto a las posibilidades que ofrecían las texturas y acabados de los materiales tradicionales.[215]

La creación de un lenguaje vernáculo propio llevó a los arquitectos holandeses vinculados a la Escuela de Ámsterdam a utilizar un gran repertorio de técnicas constructivas locales en sus edificios: cubiertas de paja, fachadas de teja, lienzos verticales de tablones de madera tratados con creosota, y una amplia variedad de aparejos y acabados de cerámica y ladrillo. Pero, así como en las obras de M. de Klerk la profusión de detalles y acabados de las fachadas traslucían una forzada exuberancia acentuada por el variopinto vocabulario lleno de referencias naturales y geométricas, en las villas de *Park Meerwijk,* sobre todo las diseñadas por Kramer, Staal y Kropholler, el factor dominante era su fuerte homogeneidad.[216] Esta característica se percibe especialmente en el grupo de viviendas en hilera construidas por Kramer. En ellas la irregular cubierta de paja a cuatro aguas consigue dar unidad al conjunto, mientras que la disposición y articulación de las masas de ladrillo permiten mantener el carácter individual de cada propiedad. Los elementos de madera utilizados por Kramer para romper la monotonía y pesadez del ladrillo conforman, a través de grandes paños de tablones enlazados con las amplias carpinterías, volúmenes angulosos y miradores en esquina. Estas piezas prominentes, correspondientes con las células-habitación, se distribuyen de manera dinámica por la planta, desplazándose unas respecto a otras, en busca de la mejor disposición y soleamiento en función de cada uso. Este dinamismo supone un comportamiento casi orgánico de las formas arquitectónicas y será ampliamente desarrollado en las viviendas *De Bark* y en la *Villa Bueken*, diseñadas por Staal y Kropholler respectivamente. En ambos casos la forma apuntada de las habitaciones principales, semejantes a la proa de un barco, incorpora

---

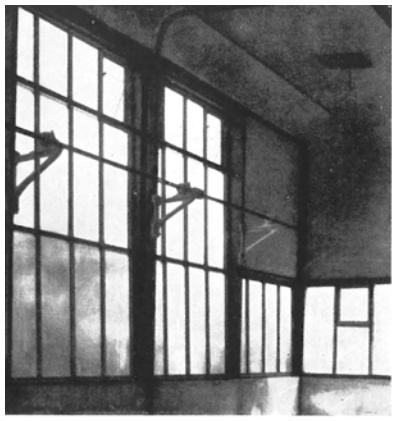
de equilibrar a voluntad fuerzas provenientes de todos los lados y de todas direcciones. Por esta característica el hormigón se transforma de materia muerta en organismo vivo". Publicado en la revista *Wendingen*, 1919, n.11. Citado en BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina.* Barcelona: Paidós, 1985. p.180 Sobre la Escuela de Ámsterdam, véase CASCIATO, Maristella: *The Ámsterdam School.* Roterdam (Ho): 010 Publishers, 1996. pp 52-53

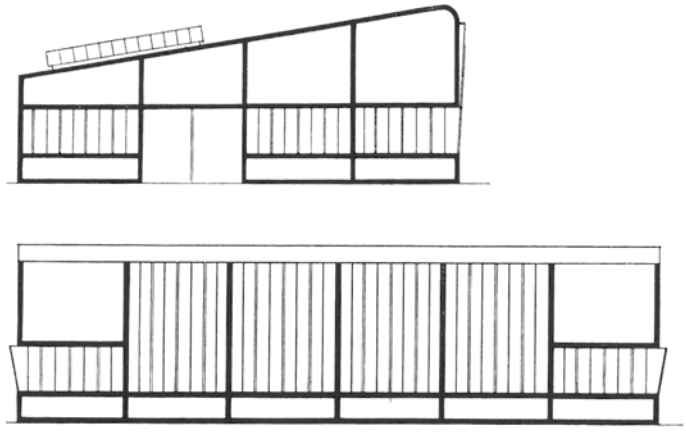
[213] Hendrik Wijdeveld (1885-1987), editor de la revista mensual de la Escuela de Ámsterdam, *Wendingen* (Virajes), dedicó uno de sus números (n.8, 1918) al proyecto de Meerwijk, aplicando el término *Expresionista* por primera vez a una arquitectura diseñada en Holanda. "*Park Meerwijk constituyó un experimento en el diseño de viviendas en entornos campestre aunque podemos observar cierta afinidad con los proyectos alemanes de la colonias de artistas de Hagen y Worpswede, con la que los arquitectos holandeses estaban familiarizados. Sobre una boscosa parcela trapezoidal, atravesada por un arroyo se construyeron seis villas aisladas, cuatro adosadas y otras seis combinadas en dos grupos de tres. Las casas se relacionan con su entrojo de manera muy directa, con muros de carga que se convierten en muros de jardín, y muchas superficies inclinadas y curvas destinadas a establecer una ligación con el suelo".* BENTON, Tim: *Las raíces del expresionismo.* Op. Cit., p.35 .

[214] *Ibid.* p.33

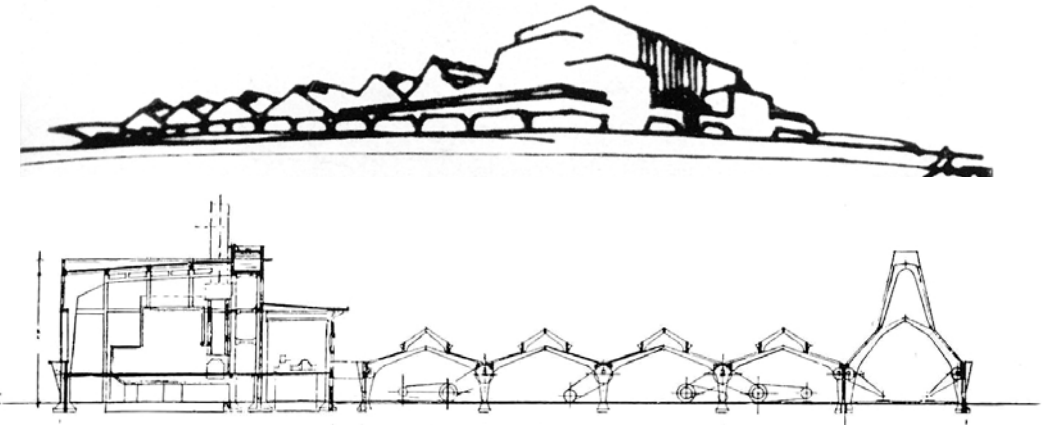
[215] *Ibid.* p.43

[216] CASCIATO, Maristella: *The Ámsterdam School. Op. Cit,* p.61

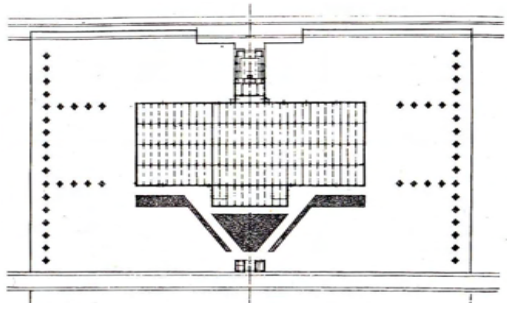


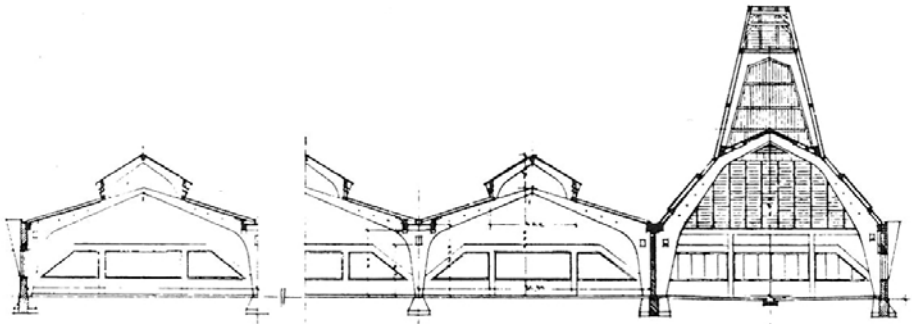


268., 269. Erich Mendelsohn Factoría para Herrmann& Co. Luchenwalde. (1920)









270. hasta 274. Erich Mendelsohn Fábrica de sombreros para Steinberg- Herrmann. Luchenwalde. (1921-1923)

una marcada direccionalidad a la planta, en cuyo centro neurálgico, formalizado como una almendra, se desarrolla el núcleo de escaleras, cuya disposición central determina la forma de las habitaciones. Volumétricamente, la tensión dinámica que inculcan los curvados muros de ladrillo es acentuada por el perfil sinuoso de la cumbrera. La flexibilidad que aporta el uso de paja en la cubierta, tallada como si de un material compacto se tratara, permite a los arquitectos pasar del plano inclinado al vertical, cubrir muros o recortar su perfil en los voladizos, proporcionando una intensa sensación plástica de movimiento, similar a la que Mendelsohn consigue infundir en los gruesos y redondeados muros de ladrillo revocado de la torre Einstein.

Probablemente, los dibujos de las vigorosas arquitecturas de Mendelsohn encontraron en el impulso expresivo de las construcciones vernáculas de *Park Meerwijk* o en las villas zoomorfas de Eibink y Snellebrand una validación de su genuina sensibilidad plástica. [217] Pero, a través de la toma de contacto con la arquitectura holandesa Mendelsohn conocería también las realizaciones racionalistas de Oud, vinculadas a los planteamientos analíticos de *De Stijl,* así como las primeras obras marcadamente wrightianas de Dudok. No es de extrañar, por tanto, que en los proyectos siguientes Mendelsohn abandone la plasticidad de la *Einsteinturm* y propugne una fórmula capaz de aunar la expresividad y sensibilidad de la escuela de Ámsterdam, con la objetividad y funcionalidad de la de Rotterdam.[218]

Al complejo resultante Mendelsohn lo denomina *dinámica funcional*, todo un esfuerzo por definir cómo la expresión (lo vital) se halla en el movimiento de las fuerzas inherentes de los materiales y las estructuras, siempre estrechamente vinculados a una finalidad funcional. Mendelsohn compara lo construido con un organismo vivo, inculcándole valores como la vitalidad y el equilibrio, buscando un ejemplo retórico que aúne los conceptos de dinámica y función.[219] En la conferencia que pronunció en Ámsterdam en 1923, Mendelsohn, con un lenguaje un tanto críptico, trata de revelar los pormenores de su híbrida propuesta: "*La vitalidad (lo dinámico) de la arquitectura implica una referencia al sentido del tacto y a lo visual: en el peso de las masas vinculadas a la tierra, en su ingravidez incorpórea frente a la luz (...) La arquitectura establece las condiciones de las masas en movimiento: la condición dinámica (espacio en movimiento), revelada por el contorno lineal; la condición rítmica (proporción entre las masas), evidente*

---

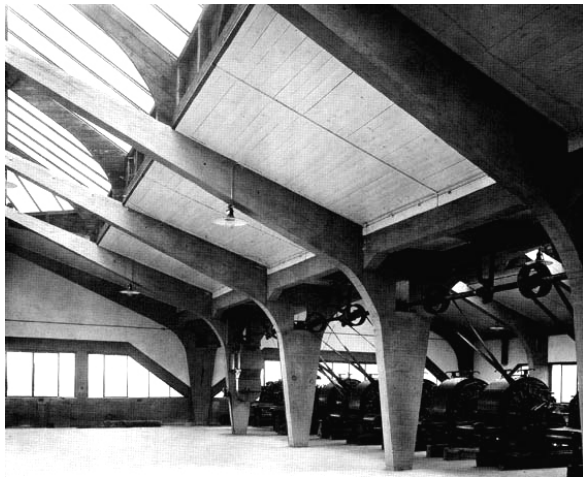
[217] En cuanto a la relación de la obra de los arquitectos expresionistas holandeses con las primeras obras de Mendelsohn, Banham apunta: *" La plasticidad exterior representa el punto de mayor proximidad entre el grupo de Wedingen y la obra de Mendelsohn. La comparación de estos edificios con la 'Einsteinturm' resulta instructiva, pues señala las bases de la sugerida alianza (...) En ambos casos, el exterior está concebido como si el edificio consistiera en un blando material plástico manipulado por una mano de gigante*". BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina.* Op. Cit., p.180

[218] En una carta dirigida a su esposa, escrita durante su segundo viaje a Holanda en 1923, Mendelsohn comenta*: "La analítica Rotterdam rechaza la imaginación; la visionaria Ámsterdam no comprende la objetividad. Sin duda el elemento primordial es la función, pero la función sin la sensibilidad se queda en simple construcción. Más que nunca, me reafirmo en mi programa reconciliador (...) Por lo demás, Rotterdam proseguirá su camino de la construcción simple con una frialdad mortal en sus venas, y Ámsterdam será destruida por el fuego de su propio dinamismo. Función mas dinámica: ese es el reto*". Citado en FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Op. Cit., p.122

[219] "*La Torre Einstein, sin lugar a dudas, es un organismo arquitectónico. Dicho esto, hay razones por las que no es un organismo puramente funcional. Pero me parece que no se puede tomar ninguna parte fuera de ella, ni de su masa, ni de su movimiento, ni siquiera de su desarrollo lógico, sin destruir el conjunto"*.MENDELSOHN, Erich. "Die Internationale Übereinstimmung des neuen Baugendankens oder Dynamik und Funktion". (El Consenso Internacional sobre el nuevo concepto de arquitectura, o dinámica y función) " Conferencia pronunciada en Ámsterdam, 1923. Citado en FRITSCH, Antje: *Erich Mendelsohn, Complete Works of the Architect.* New York : Princeton Architecturel Press, 1992. p.33





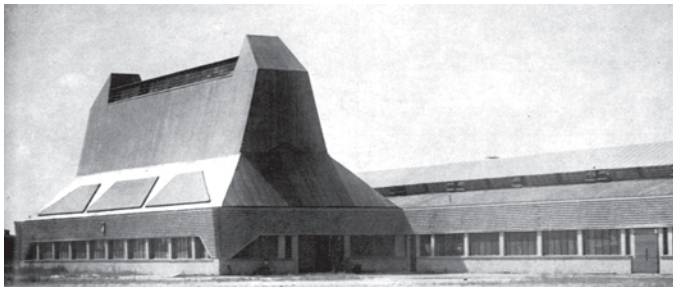






275. hasta 280. Erich Mendelsohn Fábrica de sombreros para Steinberg- Herrmann. Luchenwalde. Naves de producción.









281. hasta 284. Erich Mendelsohn Fábrica de sombreros para Steinberg- Herrmann. Luchenwalde. Nave de tintes.

en la bidimensionalidad de los alzados; y la condición estática (equilibrio del movimiento), evidenciada en la planta y en las secciones, que se manifiesta en las estructuras (...)".[220]

Esta compleja ambivalencia entre las cualidades sensibles y las cualidades funcionales de los materiales y las estructuras se refleja claramente en las primeras obras de Mendelsohn.[221] En 1920, al mismo tiempo que se está construyendo la torre de Einstein, se termina la primera nave de producción para Herrmann & Co. en la que, contra todo pronóstico, el arquitecto emplea una estricta y funcional retícula estructural de acero. Esta trama geométrica que también modula los alzados, encuentra la expresividad *dinámica* en pequeñas soluciones constructivas, como la inclinación de los paños de cristal, combinados con los paños ciegos a diferentes alturas, o en el encuentro curvo entre la cubierta a un agua y la fachada longitudinal. Pero será en la segunda fábrica de sombreros para Steinberg-Herrmann, también en Luckenwalde, construida entre 1921 y 1923, donde Mendelsohn, siguiendo el camino marcado por Poelzig, Berg y Taut, consiga mostrar por completo la expresividad estructural intrínseca de los materiales.

El complejo industrial *Steinberg-Herrmann* está constituido por un gran edificio de baja altura situado en el centro de una parcela trapezoidal, dividido en cuatro naves longitudinales y dos edificios emblemáticos, la central de producción eléctrica y la sala de tintes. Estos últimos se colocan en el eje del acceso, debido al particular proceso de producción de sombreros, que requiere una fácil transmisión de electricidad y vapor. La construcción de las naves de producción se resuelve mediante varias series consecutivas de pórticos triangulares de hormigón armado sobre los que descansa una cubierta a dos aguas de viguetas de madera y entarimado, que sirve de base a las láminas impermeabilizantes del exterior. En el centro de cada nave, Mendelsohn diseña una subestructura de madera laminada que, apoyada sobre las vigas de hormigón, da forma a los lucernarios longitudinales con los que se ilumina y ventila el conjunto.

El diseño del sistema estructural de hormigón será clave para entender el alcance del concepto de *dinámica funcional*. Los pilares adquieren su forma trapezoidal no como una mera solución funcional o de cálculo, sino que se ajustan al desplazamiento curvilíneo descrito por las cargas de las vigas inclinadas, transformando el concepto hiperestático del pórtico en la dinámica cinética del arco. Una perforación en la parte superior de cada pilar permite colocar un eje motor que a través de unas grandes poleas genera la energía de las maquinas situadas debajo. En las secciones y fotos de la época observamos cómo se consigue establecer una continuidad entre la geometría dinámica de la estructura y la disposición e inclinación de las correas.

---

220 MENDELSOHN, Erich. "Die Internationale Übereinstimmung des neuen Baugendankens oder Dynamik und Funktion". (El Consenso Internacional sobre el nuevo concepto de arquitectura, o dinámica y función) " Conferencia pronunciada en Ámsterdam, 1923. Citado en ZEVI, Bruno; MENDELSOHN, Louise: *Erich Mendelsohn opera completa :architetture e immagini architettoniche.*

221 La preocupación de Mendelsohn por ser considerado un arquitecto visionario le perseguirá hasta que en 1924 conoce a Wright y visita alguna de sus obras, encontrando semejanzas entre su voluntad plástica y la del arquitecto americano. Comentando el primer encuentro que tuvo con Wright acompañado por Richard Neutra, Mendelsohn recuerda: "*Su sospecha - y, creo, también la de Neutra - de que soy tal vez más un escultor que un arquitecto, más plástico que constructor, se disipó inmediatamente , al mostrar los dibujos que había llevado*". ZEVI, Bruno; MENDELSOHN, Louise: *Erich Mendelsohn opera completa :architetture e immagini architettoniche.* Op. Cit., p. 76





América





Rusia

285. hasta 290. Erich Mendelsohn. Rußland-Europa-Amerika.
Ein architektonischer Querschnitt. (1929)

Mendelsohn acentúa así la expresividad rítmica provocada por la consecución de los arcos estructurales con el movimiento de las líneas de transmisión mecánica.[222]

El edificio de la central eléctrica, cúbico y con cubierta plana, contrasta poderosamente con los perfiles triangulares del resto del complejo, y en su expresión exterior a base de bandas de ladrillo y hormigón puede leerse la influencia de las primeras obras de Dudok.[223] Sin embargo, la imagen emblemática del conjunto la asume la nave de tintes, colocada frente a la entrada, gracias a la impactante silueta de la chimenea de ventilación con la que Mendelsohn corona esta singular pieza. La necesidad de eliminar la gran cantidad de humos generados en el taller de teñidos sin recurrir a medios mecánicos induce la forma de embudo de la sección, facilitando el flujo continuo de aire hacia los respiraderos colocados en la parte superior de la gran chimenea. Siguiendo el mecanismo ya utilizado en los lucernarios de las naves de producción, sobre la estructura principal de hormigón, formada en este caso por esbeltos arcos poligonales, se superponen una serie de pórticos trapezoidales. Por encima de ellos, una subestructura de madera genera la cubierta de pendientes variables en la que se recortan tres grandes claraboyas poligonales, siguiendo la geometría expresiva de las angulosas limatesas que delimitan este escultural cuerpo. Revestido por entero de negras láminas asfálticas, el gran volumen estereotómico así generado es soportado visualmente por una tosca base de ladrillo, a la que un aparejo en relieve proporciona una mayor solidez perceptiva.

Pero al contrario que en la primera fábrica de *Herrmann&Co.*, la piel exterior se desvincula del ritmo estructural, introduciendo un valor expresivo añadido a las fachadas. Tomando como ejemplo los efectos de movimiento y tensión observados en los muros cerámicos de los expresionistas holandeses, Mendelsohn dota al cerramiento exterior de la capacidad de mostrar también la dinámica estructural y constructiva del conjunto. Por ello, en la nave de tintes la forma triangular con la que delimita la forma de las ventanas aumenta la sensación de solidez de las esquinas, acentuándose con la construcción de contrafuertes inclinados de ladrillo. Un recurso similar es empleado en los laterales de las naves de producción: los bordes diagonales de los huecos establecen una relación dinámica con la inclinación de las vigas estructurales de hormigón y, al mismo tiempo, consiguen introducir un movimiento en zigzag en los extensos testeros. Al igual que hicieran Michel de Klerk y Piet Kramer en los alzados de Amstellaan, e influido por el sensual empleo de materiales naturales y los desarrollos tridimensionales de las expresivas fachadas que por aquella época Wright mostraba en proyectos como el Hotel Imperial de Tokio (1915-1921), Mendelsohn confió en el tratamiento y la materialidad de los complejos cerramientos de ladrillo típicos de la arquitectura vernácula de Luckenwalde (Brandemburgo), el carácter simbólico del edificio y la capacidad del mismo de establecer los vínculos emotivos con el lugar.

---

[222] En la conferencia pronunciada en 1923 en la *Architectura et Amicitia* de Ámsterdam, Mendelsohn establece el vínculo entre dos conceptos que habían estado separados hasta la aparición de la teoría de la Relatividad de Einstein en 1905: materia y energía. La percepción de que ambas condiciones eran parte de la misma sustancia básica lleva a Mendelsohn a incluir la energía dentro de su visión orgánica de la arquitectura: "*La máquina, hasta ahora agente sumiso de la explotación no creadora, se torna elemento constructivo, en un nuevo organismo viviente*". Citado en BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Op. Cit.,* p.185

[223] FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Op. Cit., p.122

Mendelsohn procuró reconciliar lo emocional con lo funcional, la expresión con la razón, y esta concepción dual de lo arquitectónico fue acrecentándose a partir de las experiencias vividas en los viajes que desde 1924 le llevaron a Estados Unidos y Rusia: "*En los últimos años, Mendelsohn mostró una marcada predilección por reducir la experiencia a un esquema polarizado. Sus viajes a América y Rusia le ofrecieron una versión intensificada de la experiencia holandesa: Ámsterdam pasó a ser Moscú, y Rotterdam, Nueva York.*"[224] Como resultado de estos viajes, en 1929 publicó un libro titulado *Rußland-Europa-Amerika. Ein architektonischer Querschnitt* (Rusia-Europa-América. Un corte transversal de la arquitectura, 1929), en el que a través de una efectiva secuencia de imágenes, comentadas describiendo la arquitectura de cada país, fue capaz de explicitar la tensión entre las diferentes maneras en que estos países afrontan la realidad: "*la vehemencia y la religiosidad impulsiva de la naturaleza rusa, por un lado, y el buen sentido racional y la energía sin complicaciones de los Estados Unidos por otro".*[225] Las fotografías de rascacielos, silos, factorías de automóviles y edificios de oficinas americanos (originalmente publicadas en su anterior libro *Amerika, Bilderbuch eines Architekten,* 1925*)*, encarnaban la modernidad industrial, y a través de sus dramáticas perspectivas Mendelsohn pretendía "*descifrar la metrópoli, no sólo identificando las principales fuerzas que le dieron forma, sino tratando de expresar vívidamente los nuevos tipos de sensación espacial que ésta generó*".[226] Sin embargo, frente a la objetividad de la producción industrial de la arquitectura americana, Rusia simboliza para Mendelsohn los valores espirituales vinculados a la tierra y a la comunidad: "*el anhelo de salvación*" representado en las antiguas iglesias de madera de la región de Vologda que también habían impresionado al joven Kandinsky.[227] Las fotografías de estas anónimas construcciones vernáculas, algunas de ellas arcaicas combinaciones de granja y templo, construidas con sistemas tradicionales, utilizando de manera expresiva los pocos recursos que ofrecía la tierra, evidencian la fascinación de Mendelsohn por estas arquitecturas, capaces de evocar con su absoluta austeridad la espiritualidad mística del campesino ruso: "*perdidos en el vasto Norte, dependiendo de sí mismos y del azar, ignorantes, huyendo de la realidad hacia la irrealidad, su misticismo produce flores fantásticas*".[228] Entre estos dos polos opuestos, Mendelsohn proclama la necesidad de ligar ambas condiciones: "*el poder de sacrificio, la emotividad y la naturaleza intuitiva del carácter ruso unido a la sagacidad y pragmática energía de América (...), combinan como magníficas potencialidades para un mundo nuevo, cuyo verdadero problema es la concordancia entre lo finito de lo mecánico y lo infinito de la vida*".[229]

---

[224] PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit., p.126
[225] *Ibid.* p.126
[226] KARGON,Jeremy: "From Building Toward Landscape: Erich Mendelsohn and a Reconstitution of Geographical Forms". SAH, Society of Architectural Historians (ed.). *Actas Alpenreisen und Wüstenwanderungen: Envisioning Landscapes of Early Modernity*, 2010. Chicago: 21-25 abril. p.9
[227] Carta a Louis Mendelsohn, 14 Julio 1927, Citada en MENDELSOHN, Erich: *Eric Mendelsohn: Letters of an Architect.* Londres: Abelard-Schuman, 1967. p. 97
[228] MENDELSOHN, Erich: *Russland, Europa, Amerika: ein architektonisher querschnitt.* Basel: Birkhäser, 1989. p.42
[229] *Ibid.* p.170

Expresión funcional
Hugo Häring

Como se ha tratado de exponer, la búsqueda de una expresión verdadera, adecuada a lo racional y lo espiritual a través de las leyes lógicas que regían los sistemas constructivos y estructurales, supuso una adaptación concreta de los planteamientos expresionistas, y tuvo en las construcciones industriales su mejor vía de desarrollo . Reyner Banham estima que en el período comprendido entre 1912 y 1922, "*desde la torre de aguas de Hans Poelzig hasta la fábrica de sombreros de Erich Mendelsohn*" los expresionistas "*se esforzaron con gran ingeniosidad en encontrar nuevas formas para las nuevas funciones*".[230] En otro texto del propio Banham se afirma que las obras de Poelzig y Berg anteriores a la guerra generaron una incipiente escuela de proyectistas que, influidos por el Arts&Crafts inglés y ajenos al clasicismo de Behrens, se dedicaron al diseño de formas constructivas escultóricas. Esta corriente sería desarrollada después de 1918 en las primeras obras de Mendelsohn y llegaría a su culminación con la granja en *Gut Garkau* de Hugo Häring (construida entre 1922 y 1924): "*la fábrica de Mendelsohn en Luckenwald y los edificios agrícolas de Häring prometían, hacia el comienzo de la década de 1920-1930, una arquitectura extraordinariamente abierta hacia los materiales y la organización de la planta; el uso de la madera en los exteriores de formas escultóricas y el empleo de pórticos de hormigón armado en los interiores de estos edificios, unidos a la notable planta en herradura de Gut Garkau, sugerían una modalidad de diseño que podría haber enriquecido sobremanera la arquitectura de esa década*"[231]. La actitud de Banham respecto al vínculo que ligaba a los arquitectos denominados expresionistas, con el funcionalismo, contradice de manera frontal a la mantenida por su mentor, Nikolaus Pevsner en *Pioneers of Modern Design* (1936, edición revisada en 1960). Pevsner planteaba una alternancia entre los modelos expresionistas y funcionalistas a lo largo de la historia, y adjudicaba al Funcionalismo posterior a la Bauhaus de Weimar el papel de motor del Movimiento Moderno. "*Mientras que el funcionalismo se suponía que era objetivo, científico y anónimo, el expresionismo sólo representaba la expresión personal, la pura subjetividad*". [232] Estos planteamientos, mantenidos por críticos como W. Pevsner o S. Giedion hasta la década de 1970, consiguieron relegar al olvido esta rica tradición expresivo-funcionalista, etiquetándola como el resultado de meros ejercicios románticos.[233] Como agudamente apunta Peter Blundell Jones, "*irónicamente, Scharoun y Häring eran mejores funcionalistas que Gropius o Mies van der Rohe: en particular de Mies, quien rechazaba la especificidad de un trabajo impuesto mediante una solución generalizada o típica*".[234] Y, en el mismo sentido, Wolfgang Pehnt resulta igual de concluyente: "*Häring pensó en la forma y en la función con más profundidad y lógica que cualquier otro arquitecto del nuevo estilo. Era lo bastante realista para no suponer que la armonía entre la demanda de expresión y la demanda de funcionalismo se fuesen a producir automáticamente".*[235]

---

230 BANHAM, Reyner: *Guía de la arquitectura moderna.* Barcelona: Blume, 1979. p.30
231 BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina.* Op. Cit., p.88
232 BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring : the organic versus the geometric.* Fellbach: Axel Menges, 1999. p.9
233 BANHAM, Reyner: *Guía de la arquitectura moderna.* Op. Cit., p.30
234 BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring : the organic versus the geometric.* Op. Cit., p.9
235 PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista*. Op. Cit., p.238

Hugo Häring, (1882-1958), miembro fundador y secretario de la asociación de arquitectos *Der Ring* (1926), desarrolló toda una teoría relacionando la forma y la función en su texto *Wege zur Form* (Aproximación a la forma, 1925).[236] En él plantea que la expresión no ha de anteponerse a la función, dejando la forma al arbitrio del artista, como ocurrió en los primeros momentos del expresionismo, pero tampoco subordina la expresividad a la utilidad, a la manera de los arquitectos preconizadores de la *nueva objetividad*. Con un planteamiento cercano al enunciado por Mendelsohn que busca la forma en la expresividad de la estructura, Häring en sus propuestas trata de llegar a una morfología que exprese el eficiente cumplimiento de su función. Formas que, como en un organismo, han de surgir del uso al que son destinadas, sin necesidad de formas platónicas impuestas por una organización racional previa:[237] "*en la naturaleza la imagen es el resultado de una coordinación de muchas partes, de tal forma que permita al conjunto tanto como a cada una de las partes convivir de la manera más efectiva (…) si nosotros intentamos descubrir la verdadera 'forma orgánica', en lugar de imponer una forma extraña, estaremos actuando de manera acorde con la naturaleza*" .[238] Pero Häring no propugna copiar elementos de la naturaleza sino, en una primera etapa, que denomina *Organwerk* (trabajo con el organismo), ayudar a los objetos a encontrar su forma correcta y apropiada explorando los cambiantes requerimientos del momento para aspirar a la eficiencia funcional. En una segunda denominada *Gestaltwerk (*trabajo con la forma), los objetos encuentran una adecuada expresión arquitectónica.[239] Según Häring, hubo épocas *pre-geométricas*, como el gótico, en que las casas, las herramientas y los utensilios ya poseían cierto carácter orgánico al haber sido diseñadas desde la más estricta objetividad, motivo por el que no tuvieron necesidad de modificarse hasta nuestros días: "*en nuestro tiempo hemos descubierto que muchos objetos que habían sido modelados sólo para funciones específicas han sido los más aceptables a partir de la forma más útil que pudieron tener (…) su funcional diseño nos parecía reflejar una nueva espiritualidad (…) por ello nosotros deberemos satisfacer nuestro deseo de expresión artística sin contradecir la función, sino concordando con ella".*[240] Las formas ancestrales basadas en la función fueron descubiertas *"inicialmente por ensayo y error, y conformadas por la naturaleza a través de la mano del hombre. Aunque persistieron a través del tiempo en las estructuras humildes y utilitarias, esta forma pura,*

---

[236] HÄRING, Hugo.*"* Wege zur Form *", Die Form,* vol 1,1925. pp 3-5. Traducido al español en PIZZA, Antonio: *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX.* Barcelona : Universidad Politècnica de Catalunya, 2002. pp. 199-201. Véase también, GARCÍA ROIG, José M.: *Tres arquitectos del periodo guillermino : Hermann Muthesius, Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes.* Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006. pp.136-140

[237] En muchos de sus escritos, Häring compara sus teorías orgánicas con las de Le Corbusier fundamentadas en la introducción de formas geométricas puras, basadas en teoremas de proporción y leyes abstractas: "*Le Corbusier usa hormigón armado. Pero el no da expresión a las fuerzas que trabajan en el hormigón armado. El solamente hace uso de él para producir las formas puras de la geometría (…) A Le Corbusier le interesan sólo las formas puras, el no está preocupado en establecer una relación primaria con el material (…) Las formas geométricas no son básicas Los teoremas geométricos están derivados de leyes abstractas. Una unidad que se extiende sobre una multitud de elementos por medio de formas geométricas es meramente formal y no orgánica, Nosotros sin embargo, queremos una unidad orgánica, una unidad con la vida. Una esfera de metal pulido es ciertamente una idea brillante para la inteligencia, pero una flor es una experiencia viva (…) Puede ocurrir que la imagen del objeto coincida con una forma geométrica - caso del cristal- pero el patrón geométrico nunca es en la naturaleza, el origen de la imagen".* HÄRING, Hugo. *"*Form findung nicht Zwangsform*", Die Form,* vol 1, 1925. Citado en JOEDICKE, Jurgen: "Haering at Garkau", *Architectural Review*, vol. 127, 1960, pp. 313-318. p.318

[238] HÄRING, Hugo. "Geometrie und Organik", *Baukunst und Werkform*, Sept.1951. Citado en JOEDICKE, Jurgen: "Haering at Garkau", *Architectural Review*, vol. 127, 1960, pp. 313-318. p.318

[239] PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op.cit., p.202

[240] JOEDICKE, Jurgen: *Haering at Garkau.* Op. Cit., p.318

(más tarde) fue trastocada por las necesidades de expresión".[241] Este reconocimiento de las formas anónimas adaptadas a las necesidades humanas a lo largo de la historia, implicaba la validación de las técnicas y materiales con las que fueron desarrolladas y así, en los proyectos de Häring, observamos la adopción de múltiples recursos constructivos tomados de la arquitectura vernácula junto a otros totalmente contemporáneos: "*Esta mezcla aparentemente impar de vernáculo y modernidad se produce con frecuencia en la obra de Häring, lo que le concede una amplia gama de expresión, imposible de conseguir con vocabularios más abstractos y limitados".*[242]

La visión orgánica de Häring respecto a la arquitectura tiene sus raíces en los planteamientos enunciados por Morris y Ruskin, [243] que hablaban ya de la capacidad orgánica de las construcciones góticas de adaptar su forma a las necesidades constructivas y funcionales, evitando los apriorismos formales del clasicismo: "*desde este punto de vista, el gótico no es sólo la mejor, sino la única arquitectura racional, que puede adaptarse más fácilmente a todos los requerimientos, nobles o sencillos. Al no definir a priori la pendiente de una cubierta, la altura de un eje, el ancho de un arco, o la disposición de una planta, posibilita reducir el tamaño en una torreta, ampliar una sala, enroscarse en torno a una escalera o hacer brotar una torre, con una gracia y energía inagotables; y cada vez que encuentra ocasión para el cambio en su forma o propósito, se acomoda a ella sin el menor sentimiento de pérdida* ".[244] También es patente la influencia que Häring recibió de su profesor en Stuttgart, Theodor Fischer,[245] a la hora de descubrir en el contexto aquellas circunstancias capaces de configurar por sí mismas la forma del objeto arquitectónico. Las condiciones geográficas o culturales específicas del entorno, las *arrugas de la tierra* como las denominaba Fischer, eran interpretadas para crear obras que debían *"crecer orgánicamente desde el interior hacia el exterior*",[246] mediante un mecanismo similar al *Organwerk* propuesto por Häring,[247] en el que los matices propios del lugar, junto a otros requerimientos de carácter más funcional, generaban la anatomía del organismo arquitectónico. "*Queremos indagar en las cosas,*

---

241 BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring: the organic versus the geometric.* Op. Cit., p.85

242 *Ibid.* Op. Cit., p.70

243 "*la arquitectura gótica es la forma más completamente orgánica del arte que el mundo ha visto: la ruptura con el hilo de la tradición sólo pudo ocurrir allí "* . MORRIS, William. "Gothic architecture: a lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society", Londres, 1893. Citado en BLUNDELL JONES. *Hugo Häring: the organic versus the geometric* Op. Cit., p.84

244 RUSKIN, John, "The Nature of Gothic", *The Stones of Venice. Volume the First. The Foundations. (1ª ed. 1851. Smith, Elder & Co. London)* Nueva York: John Wiley and Sons, 1880.

245 Hugo Häring estudió en la *Technische Hochschule* de Stuttgart, donde impartía clases Theodor Fischer, cuya influencia sobre toda una generación de arquitectos (Bruno Taut, Erich Mendelsohn, Ernst May), vinculados al expresionismo en los años posteriores a la guerra sería fundamental. Fischer cuestionaba la iconografía de los estilos imperantes introduciendo estudios sobre arquitectura vernácula y animaba a sus pupilos a analizar la arquitecturas de las granjas y graneros y buscar lo específico del lugar y la cultura, su *genius loci*. Véase BLUNDELL JONES. *Hugo Häring: the organic versus the geometric* Op. Cit., p.19

246 FISCHER, Theodor. "Discurso de apertura del albergue de trabajadores en Munich" *Die Bauzeitung*, 1927. Citado en NERDINGER, Winfried; GOTTARDO, Elisabetta: *Theodor Fischer :architetto e urbanista 1862-1938.* Milano: Electa, 1990. p.17

247 "*El exterior ya no se determina de antemano, sino que surge de la misma manera que en todo desarrollo orgánico [Organwerk]. El exterior establece por supuesto los límites en este desarrollo orgánico, pero no dicta su forma (...) Para crear una vivienda se colocan muros pero no se obliga a que estos formen rectángulos. Trabajando de esta manera es poco probable que las paredes formen un ángulo recto, o que el edificio adquiera forma rectangular. Se impone así un orden natural, dirigiendo cada parte a encontrar su relación adecuada con el sol, lo que provoca que la casa se abra hacia el sur y se balancee de este a oeste, mientras que da la espalda al norte. La casa se comporta como una planta que abre sus órganos al* sol". HÄRING, Hugo. "Arbeit am Grundriss". *Baukunst und Werkform*, vol. 5, 1952. Citado en BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring: the organic versus the geometric.* Op. Cit., p.150

hacer que desplieguen su propia forma",[248] proponía Häring en *Wege zur Form,* indicando que los edificios y los objetos estaban sujetos a sus propias normas inherentes y, por tanto, exigían formas propias o, como expresaba Wright, apuntando nociones próximas al diseño de la arquitectura como paisaje, abría que respetar "*lo que crece de la naturaleza de las cosas*".[249]

Häring diseñó el complejo agrícola *Gut Garkau* (Klinberg, Schleswig-Holstein, 1922-1925) siguiendo las premisas que, por las mismas fechas, proponía desde las páginas de su ensayo *Wege zur Form* (1925), el cual fue ilustrado con dibujos de la granja bajo el título *Funktionelles Bauen: Gut Garkau, das Viehhaus* (Edificio funcional: Gut Garkau). La parcela estaba situada en la orilla oeste del pequeño lago *Pönitzer See*, cuyo irregular y sinuoso perímetro fue aprovechado para disponer de manera natural las numerosas piezas que definen la granja (un establo para vacas, otro para caballos y cerdos, un granero, un gallinero, las oficinas y vivienda principal del granjero, así como varias edificaciones para maquinaria). Como se puede observar en la planta de situación, las diferentes construcciones agrícolas se cierran en torno a un corral trapezoidal con un acceso propio, situado al norte de la parcela, y se separan de la vivienda principal y las oficinas, en el extremo sur de la granja, mediante un patio más representativo con acceso propio y vistas al lago.

En la delicada perspectiva aérea dibujada por Häring, se percibe cómo los nítidos contornos delimitadores de las diferentes piezas que aparecían en la planta general se transforman en un complejo organismo formado por múltiples volúmenes íntimamente relacionados entre sí. La variedad de formas y escalas de las diferentes partes expresan la preocupación de Häring no sólo por las interrelaciones entre los edificios, sino también con los espacios exteriores que éstos conforman. De ahí que delante de los grandes cuerpos que definen el granero o la vaquería se sitúen anexos de menor tamaño, surgidos como excrecencias orgánicas del ente principal, configurando una escala de aproximación más acotada desde la zona de trabajo del patio de operaciones. Las articulaciones entre los edificios mediante porches de trabajo, uniendo los diferentes accesos y salidas de los animales, así como la cuidada disposición de las entradas de vehículos para la carga y descarga tanto de ganado como de grano, dan muestra del amplio estudio funcional y organizativo que se encuentra detrás de la propuesta arquitectónica.[250] Pero, más allá del mero funcionalismo, *Garkau* transciende lo esquemático mediante una comprensión profunda del programa, el lugar y la naturaleza, para acercarse al principio interno del organismo y encontrar de esta manera la forma arquitectónica más adecuada:[251] "*No buscamos alimentar la aparente antítesis entre expresivo y funcional; antes bien, intentamos componer sus polaridades en el mismo sentido. Intentamos afirmar las necesidades expresivas en la dirección de la vida, del devenir, del movimiento, por el camino de una*

[248] HÄRING, Hugo:" Wege zur Form *", Die Form,* vol 1,1925. pp 3-5 Traducido en PIZZA, Antonio: *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX.* Op. Cit., p.201

[249] BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring :the organic versus the geometric.* Op. Cit., p.86

[250] La granja *Gut Garkau* fue un encargo del progresista empresario agrícola Otto Birtner, quien comprometido con las últimas tecnologías de la época, planteó experimentales criterios de producción y funcionalidad de la granja a nivel agrícola que fueron secundados por las novedosas arquitecturas de Häring. En los primeros años de funcionamiento, el complejo fue visitado por numerosos granjeros para analizar las nuevas disposiciones tanto del ganado como de la maquinaria establecidas por Häring.

[251] ABASCAL GARCÍA, Enrique: "Granja Garkau: Häring". En: Gómez de Cózar, Juan Carlos(ed.). *MIATD textos :Máster de Innovación en Arquitectura - tecnología y diseño.* Sevilla: Universidad de Sevilla, ;, 2010. pp. 67-76 p.74

configuración natural, porque el itinerario que configura la forma funcional es coherente con el natural. En la naturaleza, la forma es el resultado de la ordenación de múltiples datos en el espacio, en relación con la evolución de la vida y la eficiencia tanto individual como compleja".[252]

Aunque Häring desarrolló hasta el último momento nuevas propuestas para la pieza correspondiente a la cuadra de caballos y la pocilga (1926), con la que hubiera cerrado la articulación en esquina, fortaleciendo la integridad arquitectónica del complejo, solamente fueron completados el establo para el ganado bovino y el granero (1925). Este último, el más prominente y escultórico de toda la propuesta, se manifiesta al exterior como un gran hangar cuya cubierta en forma de arco apuntado responde a un diseño estructural que busca la mayor altura utilizando el menor espesor y, al mismo tiempo, rememora el perfil curvado de las granjas del norte de Alemania. Para ello, Häring recurre a una construcción realizada a base de finas láminas de madera clavadas entre sí conformando una ligera malla tridimensional formada por rombos, técnica basada en un sistema conocido como cubierta *Zollinger*. La estructura espacial se separa del suelo apoyándose a lo largo de un muro visto de hormigón en el lateral situado frente al lago, mientras que en el lado opuesto descansa sobre un robusto pórtico, también de hormigón armado, que sirve de soporte a una serie de edificaciones auxiliares. Sobre este zócalo perimetral, en los hastiales se construye una retícula de montantes y correas de madera que servirá de base y refuerzo para el acabado exterior, realizado mediante grandes paños horizontales de tablones tratados.

Siguiendo la tradición inaugurada por Poelzig, Häring recurre a la naturaleza de los materiales y a la forma en que éstos son utilizados para lograr una cierta retórica expresiva en el edificio y al mismo tiempo conseguir establecer un diálogo con el paisaje circundante. Así, en el granero se conjugan materiales tradicionales, como la cubierta de teja flamenca de color negro, el ladrillo rojo vitrificado (colocado según el aparejo de *jardín inglés* como en las viejas granjas de Schleswig Holstein),[253] junto con técnicas más novedosas para la época como los dinteles y muros de hormigón armado. Häring se permite, incluso, experimentar con variaciones de los detalles más usuales: en el aparejo vertical utilizado en la esquina circular que remata el cuerpo anexo, las hiladas resaltadas dinamizando el zócalo de la fachada principal del granero o en la composición de la gran puerta corredera de acceso mediante tres tipos de revestimientos de madera. Estos expresivos recursos introducen una extensión ornamental en la naturaleza de la construcción, más allá de la pura funcionalidad, pudiendo "*(...) parecer una traición a lo funcional en favor de lo puramente ornamental, pero si ornamento es la palabra correcta, es una forma muy especial de ornamento. Porque incluso si se produce como efecto visual, se realiza dentro de la disciplina del proceso constructivo, de hecho, como una elaboración deliberada del mismo: la construcción elevada al nivel de un juego. Esta dualidad tiene fuertes precedentes dentro de la tradición vernácula alemana".*[254]

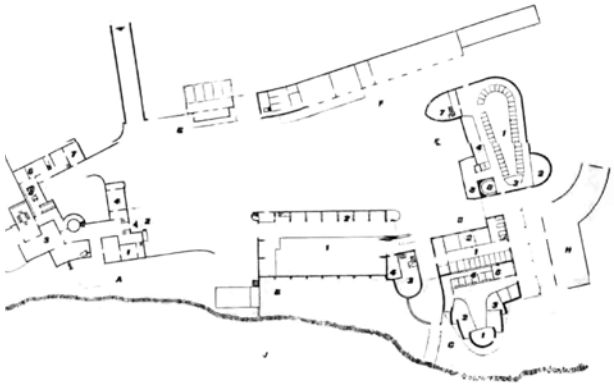
---

[252] HÄRING, Hugo." Wege zur Form *", Die Form,* vol 1,1925. pp 3-5. Traducido en PIZZA, Antonio: *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX.* Op. Cit., p.200

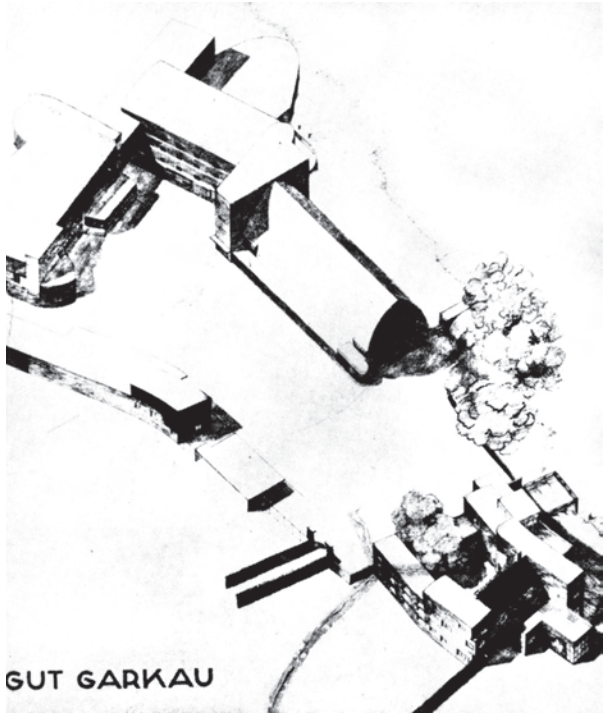
[253] Cada cuatro hiladas a soga una se coloca a tizón para atar la hoja interior.

[254] BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring : the organic versus the geometric.* Op. Cit., p.58













291. hasta 297. Hugo Häring. Granja Gut Garkau.
Klingerg, Schleswig Holstein. (1922-1925)

Sin embargo, será en el edificio del establo donde Häring desarrolla de manera más experimental su teoría sobre la forma nacida de la función, como describe en el artículo *Funktionelles Bauen: Gut Garkau.* La búsqueda de la mejor disposición de los animales, evitando enfrentar sus cabezas por posibles infecciones respiratorias, facilitar el rápido acceso del forraje a cada una de las reses desde un circuito interior y diseñar un recorrido fluido de entrada y salida del ganado, constituyen los motivos determinantes del diseño de la planta en herradura con el que Häring resuelve la organización de esta innovadora edificación. Pero esta forma no se hace explícita al exterior, ya que de ella surgen otros volúmenes que acogen los establos para terneros, vaquillas y novillos, la lechería y el silo de grano, cada uno de ellos configurado de manera única a través de un cuidadoso análisis de los usos y de las jerarquías entre los animales.[255] Sobre la planta del establo se coloca el pajar, donde a través de una trampilla, colocada en el centro interior de la herradura, se conduce el heno al piso inferior.

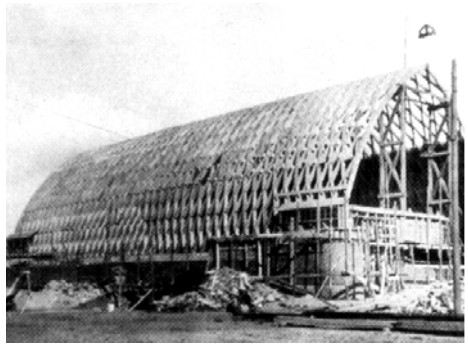
En la sección transversal verificamos el compromiso de Häring con la resolución de las necesidades más apremiantes de una edificación de este tipo: la iluminación y la ventilación. Es por ello que el forjado del pajar se inclina hacia el eje central de la herradura, aprovechando la disposición radial de la estructura de pilares y vigas de hormigón. Esta inclinación ayuda a la convección del aire caliente viciado hacia arriba para dirigirlo hacia una rejilla dispuesta entre la ventana corrida perimetral y el cargadero sobre el que apoya el cerramiento del piso superior. El hueco generado por el desplazamiento de la fachada respecto al borde de los forjados, posibilita, mediante un ingenioso mecanismo de ventilación situado sobre la carpintería, la salida del aire del establo o la entrada de aire fresco en el pajar.

Aunque la estructura del edificio sigue una configuración extremadamente racional, como se puede observar en las imágenes del interior del establo, Häring evita hacerla evidente en el exterior, trasdosando por delante de los pilares y del forjado intermedio una hoja de ladrillo, cuya curvada silueta aporta una enorme plasticidad al edificio. Las bandas horizontales de hormigón visto que de forma aleatoria componen el alzado no siempre se corresponden con la retícula estructural, y en el cuerpo superior del pajar donde no es necesario climatizar, las vigas y pilares son recubiertos por un revestimiento continuo de tablones sin tratar contrapeados en vertical, cuya rudeza contrasta con la tersura de los muros inferiores de ladrillo. De nuevo, al igual que en el granero, las múltiples técnicas y acabados con los que son diseñados los revestimientos, bien sean cerámicos, de madera u hormigón, aportan al edificio una rica gama de texturas y colores. Estos son tomados de la artesanía tradicional de las granjas del sur de Alemania, que Häring conoció en su juventud y cuyo estudio era obligado bajo los enunciados educativos de Theodor Fischer en Stuttgart: "*Los materiales se utilizaron de acuerdo con su naturaleza y las tradiciones artesanales locales, y no sólo la madera, la piedra y el hierro, también las prácticas decorativas surgieron en el marco de la artesanía como componentes poéticos, como un elemento más de juego. La construcción fue sin duda el punto de partida, si bien ésta fue elevada más allá de la*

[255] Häring justificará la forma y la disposición de los diferentes usos a partir de razonamientos funcionales: la forma del pabellón para el ganado joven es circular para evitar los rincones donde los terneros pueden luchar; los novillos se sitúan en un bloque alargado fuera de la visión del toro colocado en una posición dominante en el je de la herradura; el silo con su forma trapezoidal reproduce la manera en que el grano cae desde la parte superior hasta la trampilla donde se recoge en planta baja.



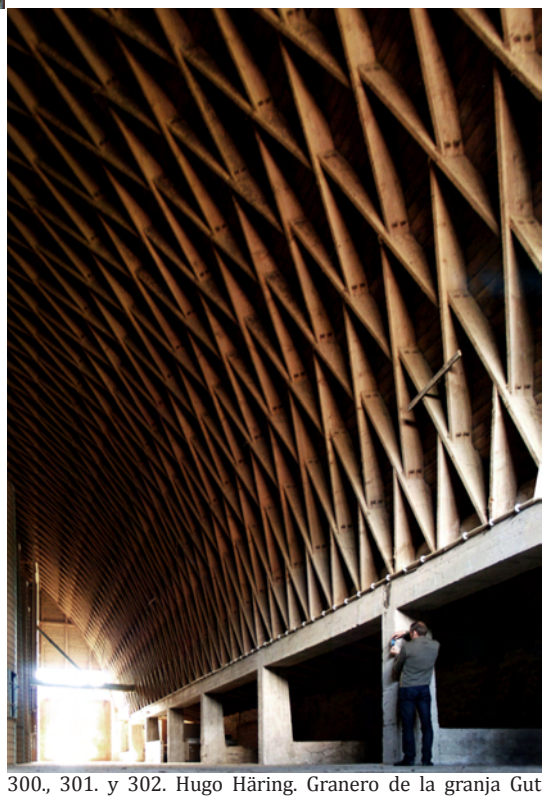








298., 299. y 300. Hugo Häring. Granero de la granja Gut Garkau. Klingerg, Schleswig Holstein. (1922-1925)



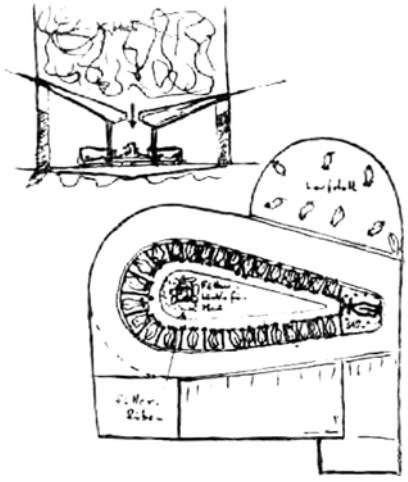
300., 301. y 302. Hugo Häring. Granero de la granja Gut Garkau. Cubierta tipo Zollinger.

eficacia práctica, como se evidencia en los detalles de Garkau".[256] Pero la deuda de Häring con la arquitectura vernácula no se limitó a tomar prestada su expresiva materialidad y las técnicas ancestrales, sino que buscó reinterpretar los principios racionales y jerárquicos que conferían una marcada funcionalidad a estas construcciones: "*Häring estaba interesado en el orden del mundo del agricultor y en dar una respuesta arquitectónica a sus tareas diarias; en ese sentido trató de encontrar un equivalente moderno de la granja tradicional, de ahí su fascinación con el territorio, las conexiones, las polaridades y las secuencias de elementos*".[257]

La línea del expresionismo funcionalista de tintes vernáculos iniciada por Poelzig y desarrollada en los años posteriores a la guerra por Taut, Mendelsohn y Häring, fue "*inhibida por la estética abstracta holandesa y rusa, y al poco tiempo sería reducida a la nada*",[258] pero volvería a resurgir en la arquitectura de los años cincuenta, y como indica Reyner Banham, podría considerarse que la adelantada obra de *Gut Garkau* se encontraba presente en las obras de plena madurez de Alvar Aalto:[259] "*Con la llegada de Aalto, empezó un segundo estadio en la arquitectura moderna; fue entonces cuando las ideas de Häring tomaron un nuevo soplo de vida, aunque él fuera desconocido para la mayor parte de los hombres que las utilizaban. Estas ideas fueron: el rechazo a determinadas formas basadas meramente en principios geométricos, y el uso de materiales naturales como la madera y el ladrillo, así como otros artificiales como el hormigón armado, de acuerdo a los requerimientos de cada esquema y a las tradiciones del lugar*".[260] Al mismo tiempo, la influencia del uso que Häring hacía de los materiales tradicionales combinados con el hormigón armado, en claro contraste con la arquitectura purista que, pocos años después de *Garkau*, se convertiría en el uniforme del Movimiento Moderno, generaría de nuevo, a finales de los años cincuenta, un gran interés entre muchos de los jóvenes arquitectos ingleses vinculados a la corriente brutalista, interesados en la revalorización de la construcción y la materialidad como necesarias acompañantes de la función: "*Hugo Häring, (...) con su noción de la 'determinación de la forma', fue otro ejemplo de referencia. La inestable y dinámica relación entre la forma y la noción de orden, las condiciones sociales y las características específicas del proyecto arquitectónico, fueron uno de los enigmas más grandes no resueltos de la tradición moderna. Su posible resolución estaba en el centro de los debates de la posguerra en Gran Bretaña, de la que surgiría el Nuevo Brutalismo".* [261] No hay referencias concretas que evidencien que los dos principales teóricos del Brutalismo, Alice y Peter Smithson, tuvieran conocimiento de los textos de Häring, pero la granja Garkau aparece citada en las notas previas del manuscrito *New Brutalism* (1955). Häring junto a Aalto, Duiker y Rietveld, será reivindicado como figura clave de "*la otra tradición*" en el libro sobre los orígenes del Movimiento Moderno, *The Heroic Period of Modern Architecture,* que los Smithson publicaron en 1965. [262]

---

256 *Ibid.* p.159
257 *Ibid.* p.160
258 BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina.* Op. Cit., p.88
259 BANHAM, Reyner: *Guía de la arquitectura moderna.* Op. Cit., p.30
260 JOEDICKE, Jurgen: *Haering at Garkau.* Op.Cit., p.318 Véase igualmente BUCCIARELLI, Piergiacomo: *Hugo Häring, impegno nella ricerca organica.* Bari: Dedalo Libri, 1980.
261 VAN DEN HEUVEL,Dirk: *Alison and Peter Smithson a brutalist story: involving the house, the city and the everyday (plus a couple of other things).* Delft: Delft University, 2013. (Tesis, no publicada) p.157
262 De esta manera empezó a denominarse a los arquitectos que quedaron al margen de la historia canónica de la arquitectura de entreguerras planteada por Pevsner y Giedion. Fueron los críticos e historiadores ingleses de los años 60 como Reyner Banham y Collin St John Wilson, y posteriormente otros de la talla de Kenneth Frampton o Peter Blundell Jones, quienes reivindicaron el papel clave de arquitectos como Hugo Häring, Gunnard Asplund, Eileen Gray o Jan Duiker en esta nueva lectura de la otra tradición arquitectónica.



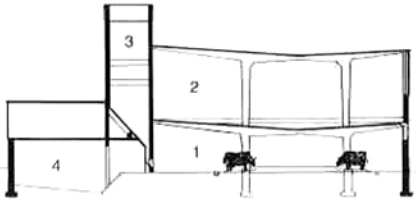
303. Hugo Häring. Esquema de ventilación y descarga de alimento en la vaquería Gut Garkau.

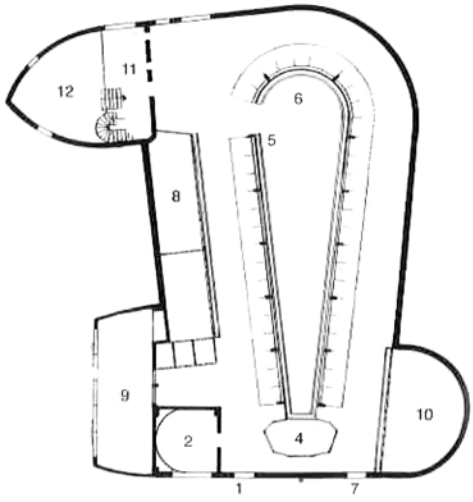






304., 305., y 306. Hugo Häring. Vistas interiores de la vaquería Gut Garkau.



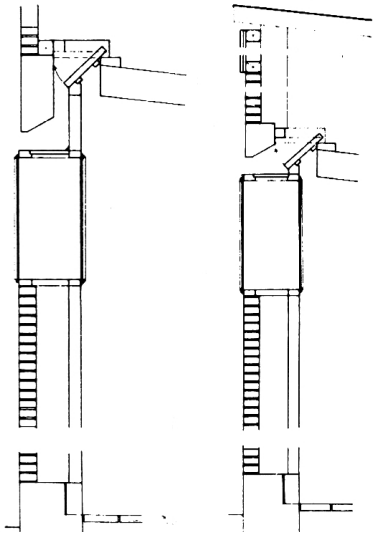


307. Hugo Häring. Planta y sección vaquería. Gut Garkau. Planta y sección. Leyenda de sección:1 establo;2 pajar;3 silo;4 almacén de cereal. Leyenda de planta: 1 acceso de ganado;2 lechería;3 boxes para 42 vacas;4 box para toro de cría (crianza);5 acceso;6 trampilla de forraje desde arriba;7 salida de vacas;8 novillas;9 toros jóvenes;10 terneros;11 base del silo:12 almacén cereal con suelo en pendiente



308. Hugo Häring. Vistas de Gut Garkau con la vaquería en primer plano.





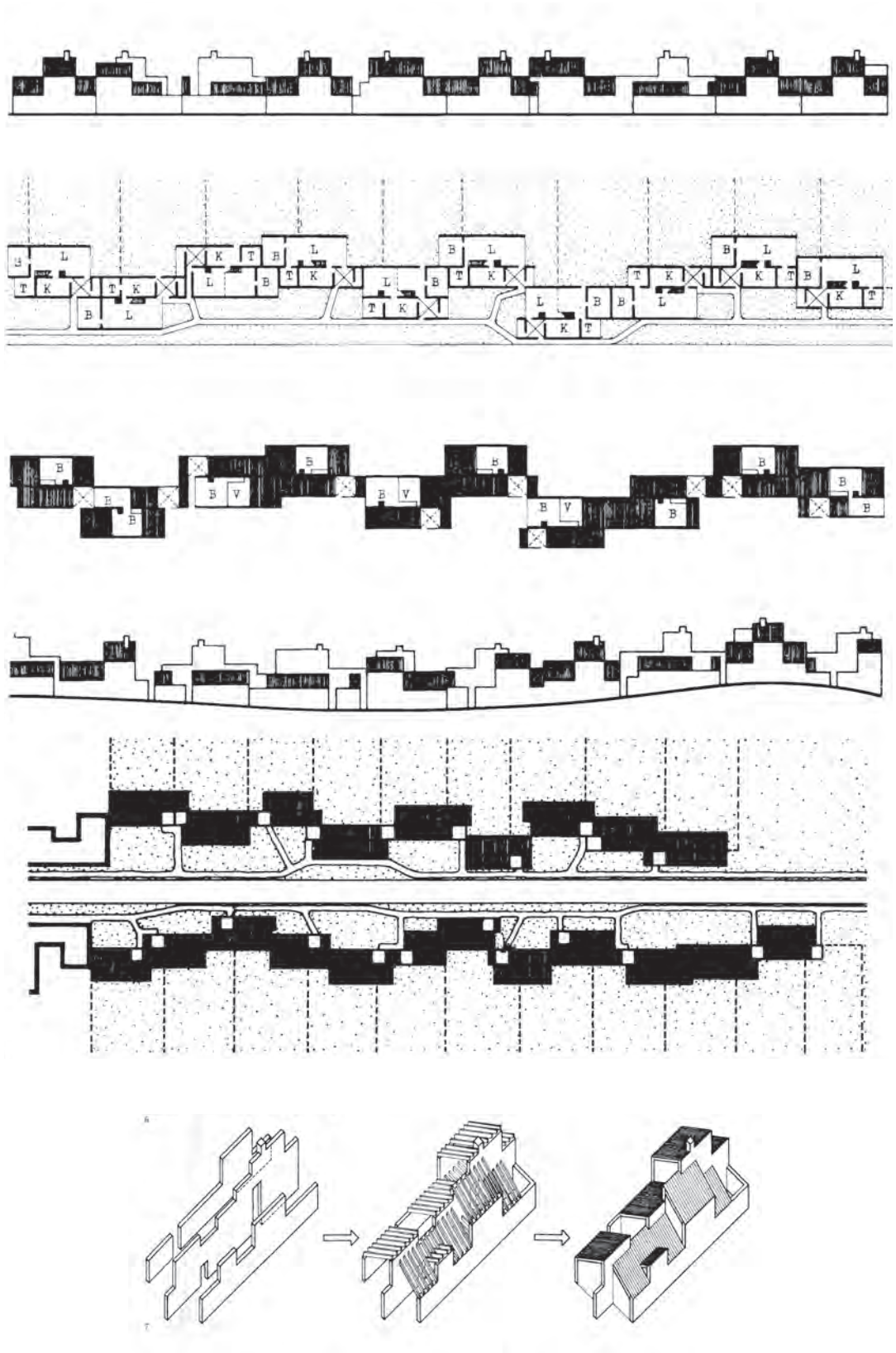
309. y 310. Hugo Häring. Diseño de ventiladores en las carpinterías.







311., 312 y 313. Hugo Häring. Vistas exteriores de la vaquería.
Gut Garkau Klingerg, Schleswig Holstein. (1922-1925)



314. James Stirling. Propuesta de alojamiento para agricultores. Presentada en la reunión preparatoria del décimo congreso CIAM en Doorn. (1954)

El desarrollo de algunos de los enunciados de Häring por parte de la corriente más joven y progresista de la arquitectura inglesesa de postguerra centrada en el grupo *MARS* (*The Modern Architectural Research Group*), ya se evidenció en los proyectos presentados por algunos de sus miembros (James Stirling, John Voelcker y los Smithson) en las reuniones preparatorias al décimo congreso de los CIAM.[263] En ellos, la recuperación de las técnicas y materiales tradicionales adaptados a las nuevas funciones y requerimientos del contexto, constituyen la mayor novedad de las propuestas. Los muros recortados de ladrillo, colocados en paralelo, sobre los que apoyan una serie de cubiertas de teja a diferentes alturas, aportan compacidad y dinamismo a la *propuesta de alojamientos para agricultores* de Stirling, configurando una expresiva silueta a modo de *skyline* rural. Voelcker diseña un *proyecto para un pequeño pueblo*, uniendo varias casas a partir de un sistema en espina, cuyo eje central está configurado por una *tren* de dormitorios cuya cubierta se resuelve mediante una bóveda corrida de hormigón. A este elemento continuo e ilimitado se agregan de manera orgánica, a modo de racimos (*clusters*) , los volúmenes con el resto de servicios, (salones, baños y cocinas) materializados mediante muros de ladrillo tosco y cubiertas inclinadas a un solo agua.

Las cinco propuestas que finalmente presentarían Alison y Peter Smithson al CIAM X de Dubrovnik de 1956, representaban diferentes tipos de comunidades definidos a partir de su carácter, su cultura y su entorno (aislado, aldea, villorrio, pueblo y ciudad) siguiendo los criterios del sociólogo Patrick Geddes. Mientras que en las viviendas diseñadas para un pueblo, los Smithson siguen criterios próximos a los de Stirling y Voeckler, agrupando una serie de volúmenes con un marcado ritmo de cubiertas inclinadas a lo largo de un patio-callejón inferior, en las propuestas denominadas *casas galeón* y *casas redil*, vinculadas a la aldea y al villorrio respectivamente, se observan ya muchas de las constantes constructivas y formales que serán de uso común en el brutalismo: volúmenes compactos en los que la estructura horizontal se manifiesta al exterior, delimitando entrepaños de ladrillo o de madera, y carpinterías de suelo a techo colocadas de manera un tanto aleatoria entre los lienzos opacos. Este modelo ya había sido desarrollado pocos años atrás en el proyecto denominado casa *Soho* (1952) que los Smithson diseñaron para sí en Londres. En la memoria del proyecto se detalla claramente que detrás de la vuelta a la materialidad vernácula y a la expresividad de las estructuras vistas se encontraba el deseo de una construcción lo más directa posible, facilitando a sus moradores un modo similar de habitar: "*Nuestra intención es exponer la estructura de este edificio enteramente, sin acabados internos, siempre que sea practicable. El contratista debe apuntar a un alto nivel*

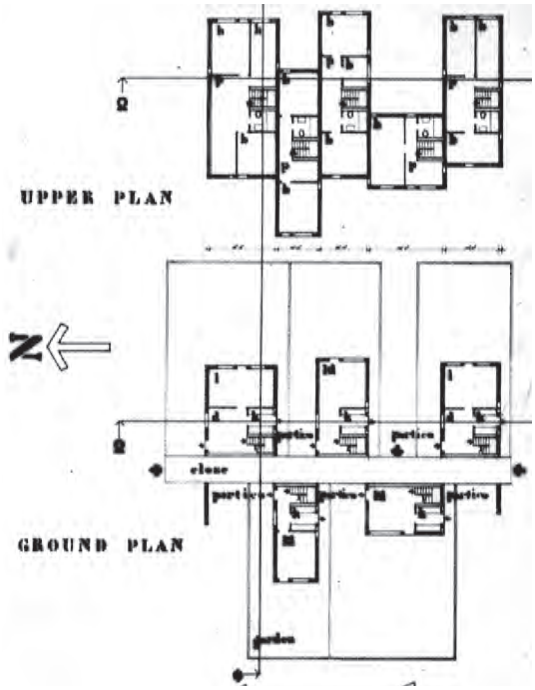
Todos ellos fueron incluidos en SMITHSON, Alison: *The heroic period of modern architecture.* New York : (us): Rizzoli, 1981. Véase también ST JOHN WILSON, Colin: *The other tradition of modern architecture :the uncompleted project.* London: Black Dog Publishing, 2007. , BLUNDELL JONES, Peter; CANNIFFE, Eamonn: *Modern architecture through case studies :1945-1990.* Ámsterdam: Elsevier, 2007.

263 En el primer encuentro celebrado en Doorn (1954), bajo la dirección de Jaap Bakema, el argumento central giró en torno a la definición de un nuevo habitat humano frente a los obsoletos enunciados de la Carta de Atenas. En el manifiesto que resultó de la reunión, los Smithson junto a Aldo Van Eyck y Jaap Bakema, introdujeron la denominada "sección del valle", obra del biólogo Patrick Geddes, en la que se muestra cómo la topografía está directamente relacionada con las pautas de asentamiento humano. "*Para la generación más joven ilustraba a la perfección la nueva tarea del Movimiento Moderno: buscar soluciones que hicieran justicia a las demandas y características concretas de un lugar determinado*". SMITHSON, Alison M.; VAN DEN HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max: *Alison y Peter Smithson :de la casa del futuro a la casa de hoy.* Barcelona: Polígrafa, 2008. p.104 Véase igualmente FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves: *Utopías domésticas : La casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.

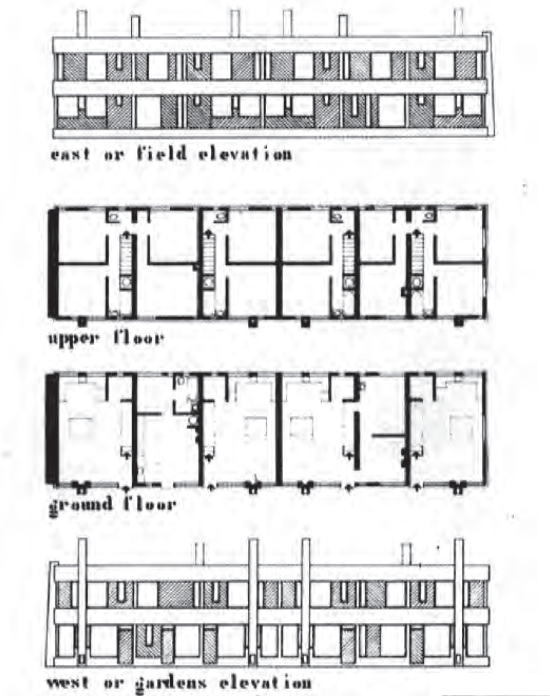


314. Alison y Peter Smithson Tipos de comunidades según el sociólogo Patrick Geddes,

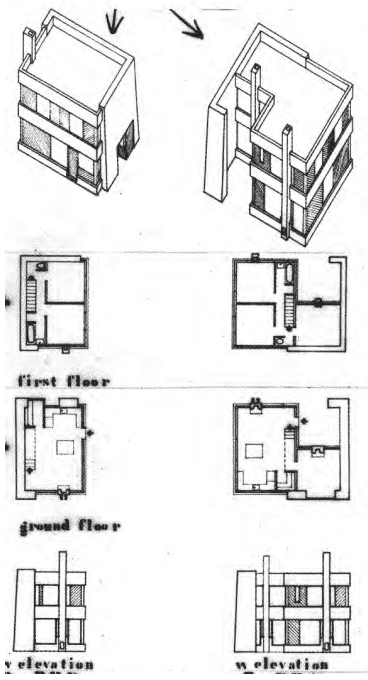




315. Alison y Peter Smithson. Propuesta *Close Houses.* Presentada a CIAM X. Dubrovnik. (1956)



316. Alison y Peter Smithson. Propuesta *Fold Houses.* Presentada a CIAM X. Dubrovnik. (1956)



317. Alison y Peter Smithson. Propuesta *Galeon Houses.* Presentada a CIAM X. Dubrovnik. (1956)

de construcción básica, como en un almacén pequeño".[264] La vivienda, que finalmente no fue construida, se resuelve mediante un prisma estrecho y alto configurado a partir de dos medianeras de ladrillo en paralelo, conectadas mediante vigas de hormigón sobre las que se apoya un entramado visto de viguetas rectangulares de madera. Los acabados interiores combinan muros de ladrillo visto con superficies enyesadas y lienzos alicatados, dejando vistas las instalaciones de agua y luz. La naturalidad y sencillez con la que se relacionan estos sistemas constructivos básicos tiene su reflejo en la colocación y el tamaño de las ventanas, que se diseñan buscando la estandarización en función del espacio al que están vinculadas. En el diseño de las carpinterías de la sala de estar situada en la última planta hay dos elementos que llaman la atención respecto a la homogeneidad casi forzada del resto. Por un lado, el volumen que sobresale en el alzado al patio es prácticamente opaco, salvo dos pequeñas aberturas laterales, y su construcción mediante tablones de madera colocados en vertical acrecienta el aspecto industrial del conjunto, muy próximo al de los almacenes portuarios de Londres, con los grandes portones de acceso de mercancías en sus plantas superiores. El segundo detalle destacado está relacionado con la manera en la que los Smithson diseñan las ventilaciones de la sala principal, situándolas en un hueco dejado a tal efecto entre la viga de hormigón y la carpintería. Estos pormenores, junto a la voluntaria desnudez de las estructuras y la resolución de la cubierta dejando vistos los faldones inclinados, vinculan definitivamente este proyecto con la vaquería de la granja *Gut Garkau*.

Aunque el ascendente más directo de la casa *Soho* es establecido por la crítica con las casas *Jaoul,* de Le Corbusier,[265] no se puede obviar la cercanía que ambos planteamientos tenían con los que Häring ya manejaba en Garkau. Paradójicamente, las mismas propuestas que le enfrentaron a Le Corbusier treinta años antes, patentes ya en los primeros textos del arquitecto alemán,[266] sustentaban el corpus teórico de los jóvenes arquitectos ingleses y holandeses que, a través del *Team X*, liquidarían los CIAM en 1959. Los desacuerdos entre Le Corbusier y Häring se revelaron explícitamente en el primer Congreso de los CIAM de 1928, [267] y se fundamentaban en una concepción incompatible sobre cómo definir la forma arquitectónica. Le Corbusier preconizaba "*una arquitectura fundada en el lenguaje pre-ordenado, basado en la geometría y comprometido con la imposición de un orden eterno sobre la complejidad de*

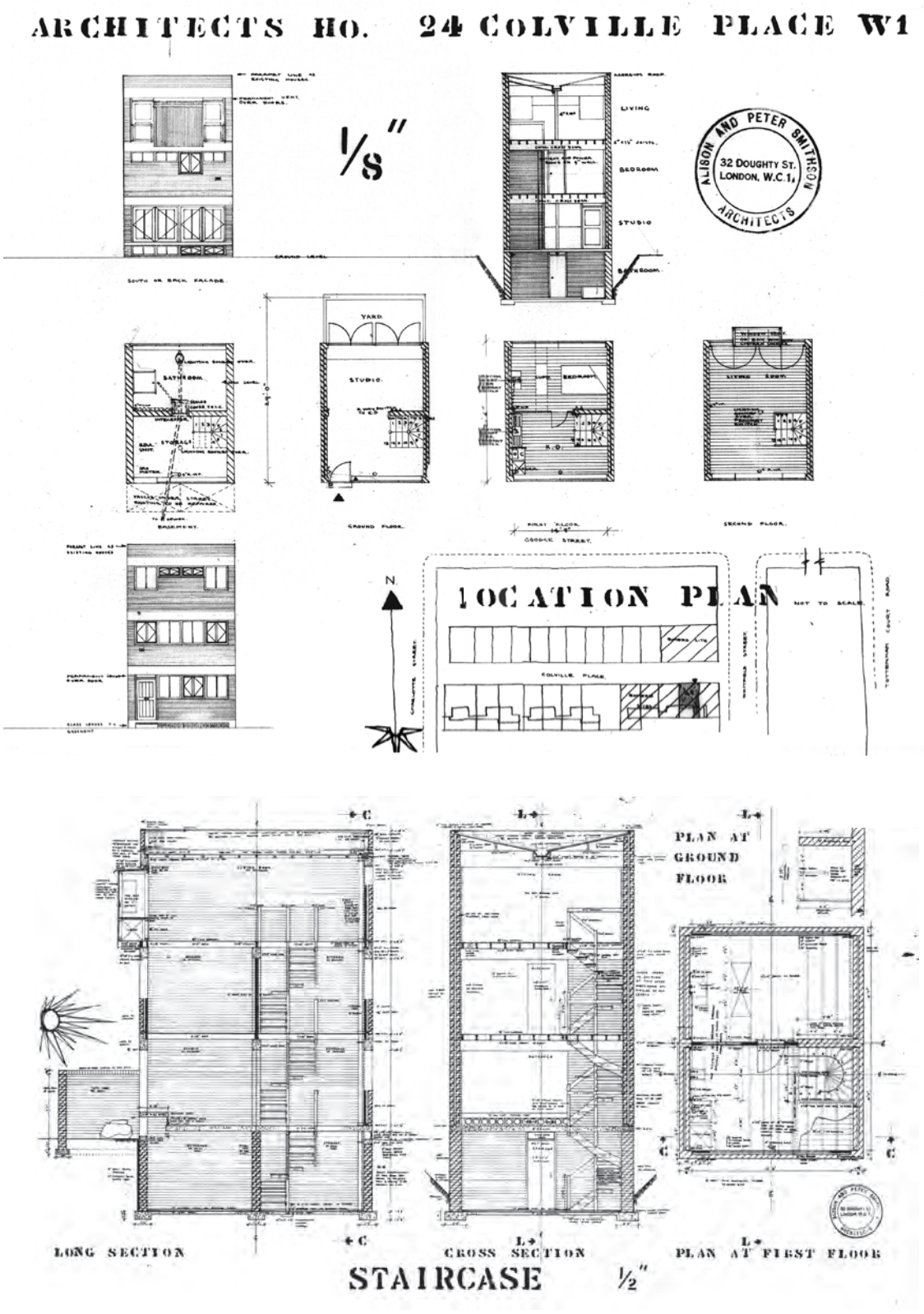
---

[264] *SMITHSON, Alison M.; VAN DEN HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max: Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy. Op. Cit.,* p.196

[265] En la casa *Soho* de los Smithson " *se expresa claramente un interés progresivo en la obra de posguerra de Le Corbusier, donde se utiliza el hormigón armado de un modo nuevo, estructural y a la vez en términos de apariencia. Aunque las casas Jaoul aún no se habían realizado, el proyecto apareció en el volumen V de su Oeuvre Complète, publicada en 1952*". *Ibid.* p.197

[266] *"Al final del ensayo" Wege zur Form", Haring escribió: "Por tanto, estamos en contra de los principios de Le Corbusier, pero no contra el propio Corbusier", y años más tarde, "siempre he tenido un gran respeto por Corbusier y lo encuentro personalmente simpático, pero en materia de arquitectura yo me encuentro en un terreno muy diferente*". Carta de Häring a Richard Docker, 12 de junio de 1948, Archivo Häring. Citado en BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring: the organic versus the geometric.* Op.cit., p. 212

[267] Hugo Häring, que como secretario de *Der Ring* acudió al primer congreso de los CIAM en La Sarraz en 1928, representando a la poderosa e influyente arquitectura alemana, no encontró los apoyos necesarios en un ambiente totalmente controlado por Le Corbusier, cuyos planteamientos, resueltamente a favor de una arquitectura basada en condicionantes sociales y factores económicos, derivaron en conceptos como el de la eficacia, la racionalidad y la estandarización. Los desacuerdos de Häring con la línea oficial marcada por Giedion y Le Corbusier y su negativa a firmar la Declaración de La Sarraz fueron silenciados con la amenaza de expulsión de la organización. Gropius, en el siguiente congreso celebrado en Frankfurt en 1929, sustituyó a Häring como representante de Alemania en los CIAM, lo que supuso que algunos miembros de *Der Ring,* como Mendelsohn, Taut o Scharoun, se desvincularan definitivamente de los CIAM. Sobre este tema el capítulo titulado *The First Episode. The Battle of La Sarraz* de ST JOHN WILSON, Colin: *The other tradition of modern architecture :the uncompleted project.* Op. Cit. pp.22-44



318. Alison y Peter Smithson Casa Soho. Londres. (1952)

la sociedad humana", mientras que Häring contraponía al término *Arquitectura*, cuyo origen latino representaba el academicismo clásico, los conceptos *Neues Bauen* (nueva construcción) y *Organisches Bauen* (construcción orgánica), vinculados al *Baukunst* gótico (arte de construir),[268] "*cuyos ancestros radicaban en la tradición, mucho más antigua, de construir orgánicamente en términos de equilibrio con la naturaleza, y de responsabilidad del hombre, tanto hacia ella como hacia sus propios deseos* (...) *En el contexto de búsqueda de soluciones a los problemas funcionales, Häring proclamó que 'es necesario analizar las cosas y permitirles que descubran sus propias formas. Va contra corriente otorgarles una forma desde el exterior, imponerles leyes de cualquier tipo, dictar sobre ellas'* ".[269]

Reyner Banham, en su libro *Age of Masters* (La edad de los maestros, 1962),[270] genera una elipsis histórica indicando que *Gut Garkau* volvió a reaparecer con "*fuerza y autoridad, como una profecía de lo que acontecería a la arquitectura moderna hacia 1950*".[271] Probablemente esta afirmación responda al desconcierto que supuso para el mundo de la arquitectura, y en especial el de la crítica arquitectónica,[272] la finalización en junio de 1955 de la capilla de *Notre Dame du Haut* en Ronchamp, cuya plasticidad expresionista y materialización vernácula y artesanal, así como sus profundas raíces regionalistas, remitían a algunas de las experiencias alemanas anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Incluso los dibujos de Le Corbusier en los que la capilla aparece coronando la colina de Bourlémont podrían interpretarse como una evocación de la *Stadtkrone* enunciada por Theodor Fischer y Bruno Taut. Sigfried Giedion en su libro *Architektur und Gemeinschaft*, (Arquitectura y Comunidad, 1956), describe el banquete posterior a la entrega de Ronchamp a la comunidad como una fiesta popular en la que los trabajadores que participaron en la construcción se sentaron a comer en unos improvisados y toscos bancos de madera junto al obispo de Besançon y Le Corbusier.[273] La sutil referencia a la vida en comunidad de las antiguas logias de constructores de catedrales que parece traslucir detrás de la poética narración de Giedion, refleja la cercanía que en ese momento de su carrera el arquitecto suizo francés tenía con las posiciones expresionistas en favor del trabajo artesanal que tanto

---

[268] BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring : the organic versus the geometric.* Op. Cit., p.8

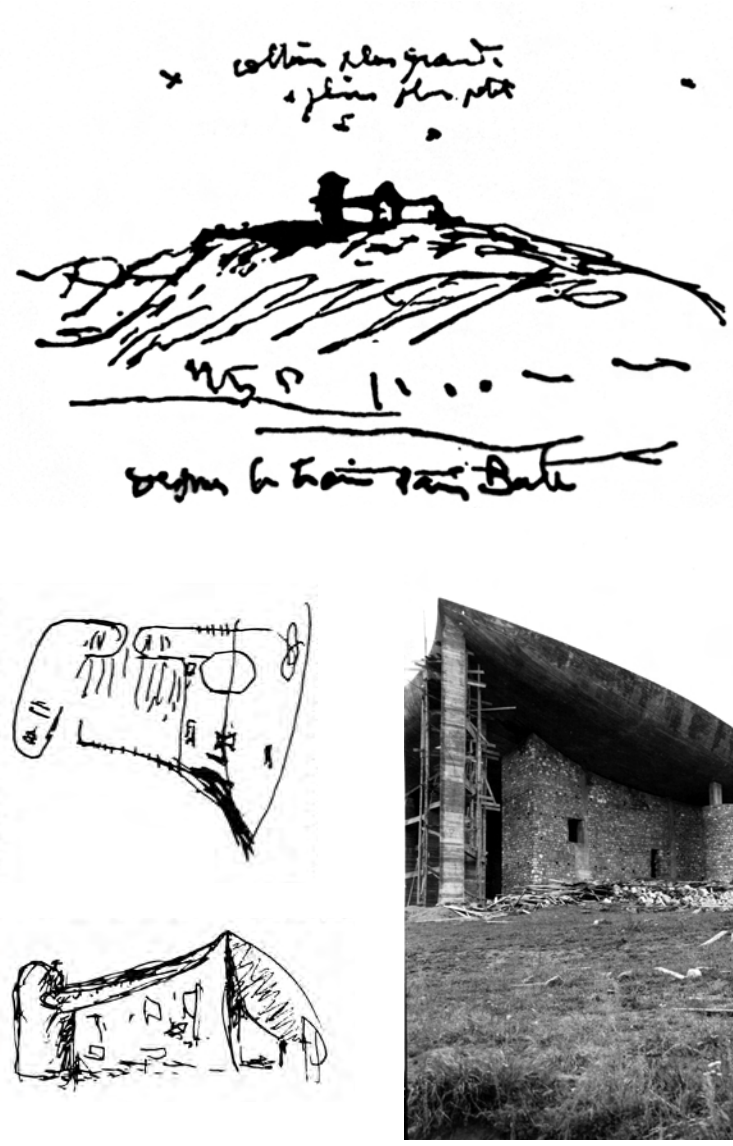
[269] ST JOHN WILSON, Colin: *The other tradition of modern architecture :the uncompleted project.* Op. Cit., p.32

[270] BANHAM, Reyner: *Age of the masters :a personal view of modern architecture.* New York: Harper & Row, 1962. La primera edición llevaba por título *Guide to Modern Architecture,* el cual se mantuvo en la edición española, editada en 1979, como *Guía de la arquitectura moderna.*

[271] BANHAM, Reyner: *Guía de la arquitectura moderna.* Op. Cit., p.30

[272] Son numerosos los escritos tanto de partidarios como detractores de la nueva tendencia que Le Corbusier evidenciaba en la capilla de Ronchamp. La revista *Casabella* fue el epicentro de un intenso debate a partir de la publicación en 1955 de un artículo de Ernesto N. Rogers en el que revelaba la coherencia de la obra de Le Corbusier alabando la gran elaboración de sus procesos creativos. A este escrito le siguieron varias réplicas publicadas también en *Casabella* por parte de Giancarlo de Carlo y de Giulio Carlo Argan quien lamenta la irracionalidad de Le Corbusier y le acusa de haber producido una obra antihistórica. Se aporta un listado con los principales documentos a este respecto: ROGERS, Ernesto N.: "Il metodo di Le Corbusier e la forma della "Chapelle de Ronchamp", *Casabella*, n. 207, sep-oct, 1955; ARGAN, Giulio C.: "Dibattito su alcuni argomenti morali dell´architettura", *Casabella*, n. 209, en-feb, 1956; DE CARLO, Giancarlo: "Discussione sulla valutazione storica dell´architettura e sulla misura umana", *Casabella*, n. 210, mar-ab, 1956; SAMONÁ, Giuseppe: "Lettura della Capella a Ronchamp", *L'architettura, cronache e storia*, n. 8, vol. julio, 1956; PONTI, Gio: "Invito ad andare a Ronchamp", *Domus*, n. 323, 1956; BANHAM, Reyner: "The last of the goths", *New statesman*, vol. 61, 1961, pp. 556-557; AA.VV: "Una capella di Le Corbusier", *Domus*, n. 288, 1955; AA.VV: "Le Corbusier e la poetica di un´architettura brutale", *L´Architettura, cronache e storia*, n. 5, 1956

[273] GIEDION, Sigfried: *Architektur und Gemeinschaft; Tagebuch einer Entwicklung.* Hamburg: Rowohlt, 1956. pp.120-123



319. Le Corbusier. Capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp. Bocetos iniciales, construcción e inauguración en junio de 1955.

Taut como Gropius manifestaron en los años posteriores a la I Guerra Mundial.[274] El respeto que Le Corbusier sentía por las tradiciones constructivas locales inherentes a la arquitectura vernácula así como por los oficios manuales,[275] ha sido ampliamente documentada a partir de las cartas que el arquitecto intercambiaba con sus constructores y se pone de relieve en el capítulo que dedica en su libro sobre Ronchamp al equipo de artesanos que tan importante papel jugó en la creación de esta singular obra: "*Que Ronchamp me sea testigo; cinco años de trabajo con Maissonier y Bona y sus obreros y los ingenieros aislados todos en la colina*".[276]

En el desarrollo de los acontecimientos que, pocos años después de la construcción de Ronchamp, marcaron la *crisis del racionalismo*, como lo denominó James Stirling, tuvo un papel fundamental la adopción por parte de algunos arquitectos vinculados al Movimiento Moderno de los valores que la arquitectura vernácula transmitía en relación con el lugar, sus tradiciones y técnicas constructivas. Basta leer la descripción que un joven y sorprendido Stirling hace de la capilla de Ronchamp para entender el alcance de esa influencia: "*Tras el fracaso de la pintura moderna como modelo a seguir, los arquitectos europeos han recurrido al arte y arquitectura populares, especialmente de carácter indígena, para ampliar su vocabulario. En los libros de Le Corbusier ha aparecido frecuentemente la apreciación de la arquitectura regional, sobre todo del Mediterráneo, principalmente como ejemplo de unidades sociales integradas que se expresan a sí mismas mediante la forma, pero sólo recientemente la construcción regional ha llegado a ser una fuente primaria con incidencia plástica. Parece indudable que el increíble poder de observación de Le Corbusier ha reducido la necesidad de inventar, y sus viajes alrededor del mundo han llenado su vocabulario con elementos plásticos y 'objets trouvés' de notable pintoresquismo. Si la arquitectura popular va a revitalizar el movimiento, será necesario en primer lugar determinar qué hay de moderno en la arquitectura moderna. Las aberturas dispersas por las paredes de la capilla pueden parecer 'de Stijl', pero también son corrientes en las granjas provenzales. La influencia popular se aprecia asimismo en la casa parroquial y los albergues. Las carpinterías exteriores están pintadas de azul celeste y las paredes presentan zonas de suave enlucido aplicadas decorativamente; su situación y aspecto no expresan ningún principio formal, estructural o estético. Todos los muros de estos edificios son de hormigón, y se han incluido en la mezcla grandes piedras colocadas contra el encofrado, de modo que al quitar las tablas queda expuesta la superficie de las piedras*".[277]

Irónicamente, después de todos las polémicas en los primeros Congresos de los CIAM, cuando al final de su carrera Hugo Häring fue preguntado en relación a lo que opinaba sobre la recién inaugurada capilla de *Ronchamp*, el arquitecto alemán esbozando una sonrisa, comentaría: "*finalmente Le Corbusier ha entendido algo*".[278]

---

[274] Los manifiestos fundacionales del *Arbeitsrat für Kunst* y de la *Bauhaus* ambos de 1919 son tratados en profundidad en el comienzo del siguiente capítulo.

[275] Sobre la relación de Le Corbusier con los artesanos y artistas con los que colaboró en sus obras, véase MANIAQUE BENTON, Caroline: "Back to basics: Maisons Jaoul and the art of the 'mal foutu' ", *Journal of architectural education*, n. 1, vol. 63, 2009, pp. 31-40; MANIAQUE BENTON, Caroline: *Le Corbusier and the maisons Jaoul.* New York: Princeton Architectural Press, 2009; SAMUEL, Flora: *Le Corbusier in detail.* Ámsterdam: Elsevier, 2007.

[276] LE CORBUSIER; PETIT, Jean: *Le livre de Ronchamp.* Paris: Editec, 1961.

[277] STIRLING, James: "Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the crisis of rationalism.", *Architectural Review*, n. Marzo, 1956, Londres, pp. 155-161. p.161

[278] BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring :the organic versus the geometric.* Op. Cit., p.213. Nota 101

V

Los maestros del Movimiento Moderno y su callada relación con lo vernáculo

Raíces expresionistas en la Bauhaus de Weimar

La casa Sommerfeld y la estandarización de lo vernáculo
Walter Gropius y Ernst May

Moderno *versus* vernáculo
la Neues Bauen

La esencia tectónica de lo primitivo
Mies van der Rohe

La arquitectura vernácula japonesa, paradigma de la Nueva Arquitectura Internacional
Tetsuro Yoshida

La universalización de lo vernáculo
Bruno Taut en Japón y Turquía

Arquitectura humanizada
Adolf Loos, Alvar Aalto y Marcel Breuer

La hibridación de lo vernáculo y lo moderno
Le Corbusier

Hans Poelzig, en su discurso de toma de posesión como nuevo director del Werkbund (septiembre 1919), reclamó de manera apremiante la transformación del antiguo sistema educativo que simultaneaba las academias y las escuelas de artes y oficios en una nueva figura que agrupara ambas, cuya base fundamental sería el trabajo manual "*desarrollado en talleres, correspondiendo tanto como fuera posible a una formación entre maestro y aprendiz*",[1] en la que el estudio del arte y la arquitectura habría de tener también la formación artesanal como fundamento. Este deseo no era nuevo, y expresaba una voluntad histórica que había comenzado a gestarse a partir de las referencias llegadas a Alemania del movimiento Arts&Crafts inglés, que conllevó la fundación, a finales del siglo XIX, de las *Kunstgewerbeschule* (Escuelas de artes aplicadas).[2] Muthesius, desde su puesto de intendente del Ministerio de Comercio de Prusia, gestionó el *Lehrwerkstätten Erlass* (Decreto sobre talleres educacionales, 1904), cuyo principal objetivo era la consecución de un "*diseño objetivo a partir de una instrucción basada en los talleres, orientada a establecer una relación entre los materiales y los principios de construcción*".[3] El control de Muthesius sobre las nuevas academias se evidenció al situar en la dirección de las principales escuelas del país a los arquitectos más progresistas de la época, cuyas ideas buscaban la reconciliación entre la artesanía tradicional y los procesos industriales.[4] Una de las más avanzadas a nivel educativo fue la Escuela de Breslau (1895) gracias a los planteamientos de Poelzig, quien como director entre los años 1903 y 1916, programó un método de enseñanza basado en la síntesis de las enseñanzas artísticas y los talleres prácticos (ebanistería, artesanía del metal y textil) a partir del cual los alumnos, guiados por un maestro, diseñaban y construían piezas de mobiliario y revestimientos interiores destinados a proyectos arquitectónicos reales.[5] Richard Riemerschmid, director de la *Kunstgewerbeschule* de Múnich entre 1912 y 1924, dio continuidad a las ideas de Poelzig, planteando una diferenciación entre la educación formal, que según su experiencia debía estar en

---

1 POSENER, Julius: *Hans Poelzig : reflections of his life and work.* New York: the Architectural History Foundation MIT Press, 1992. p.132

2 "*Como la artesanía era muy considerada en aquel tiempo, fue natural que el trabajo artesanal diera forma a la base común de toda la formación profesionales dentro del sector de las artes aplicadas. La vieja y rígida jerarquía de castas , con la arrogante actitud del artista frente a las habilidades del artesano y con la falsa ambición de la artesanía - la reivindicación de la ornamentación- separaba la raíz, el tallo y las yemas , y mostraba el conjunto del sistema educativo enfermo y estéril, junto con toda la vida artística derivada de él. Los planes para la reforma de las escuelas de arte en aquel periodo posibilitaron los Lehrwerksatten o talleres de aprendices, aunque a decir verdad, esta idea no era en absoluto una innovación de los años de la posguerra como tampoco lo fue la imposición de que los estudiantes debieran realizar periódicamente trabajos prácticos en los talleres de los artesanos*". PEHNT, Wolfgang: "Distant goals, great hopes: The Deutscher Werkbund 1918-1924". En: BURCKHARDT, Lucius; SANDERS, Pearl (eds.). *The Werkbund: studies in the history and ideology of the Deutscher Werkbund, 1907 - 1933.* Londres: Design Council, 1980. pp. 72-80 p.76

3 MACIUIKA, John V.: "Art in the Age of Government Intervention: Hermann Muthesius, Sachlichkeit, and the State, 1897-1907", *German Studies Review*, n. 2, vol. 21, Mayo 1998, pp. 285-308. p.286

4 Peter Behrens fue encargado de reformar la Academia de Düsseldorf (1903-1907), Hans Poelzig la de Breslau (1903-1916) , Bruno Paul la Escuela Superior de Berlín (1906), Richard Riemerschmid la escuela de artes aplicadas de Múnich, Bernhard Pankok la Escuela de Artes y Oficios de Stuttgart (1901-1913) y Henry van de Velde tuvo a su cargo la escuela de Weimar (1908-1915).

5 " *Fue en Breslau y otras partes de Silesia donde nació la idea de la creación de talleres de enseñanza, por lo que, como Werner Sombart dijo en 1908, 'el trabajo podría llevarse a cabo con los diseños de los artistas y testarlos comercialmente' -una idea que, por supuesto, se encontró con la resistencia de las empresas de artes y artesanías. Hartmut Frank señala que esta idea ha sido siempre erróneamente atribuida a la Bauhaus de Weimar. Sin embargo la Bauhaus no se fundaría hasta 1919 mientras que el movimiento en Breslau data de 1895*". POSENER, Julius: *Hans Poelzig: reflections of his life and work.* p.26

manos de los artistas (*Formeister*), y el desarrollo práctico posterior, que habría de estar a cargo de los maestros de taller (*Werkmeister*).

Walter Gropius, que ya en sus escritos anteriores a la guerra apelaba a "*la próspera unión del arte y la tecnología*",[6] en consonancia con los planteamientos de Poelzig y Riemerschmid, fue requerido para sustituir a Henry van de Velde como director de la *Kunstgewerbeschule* de Weimar en 1915. En el memorándum que redactó para el Ministerio de estado del Gran Ducado de Sajonia desde el campo de batalla, titulado *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie. Gewerbe und Handwerk* (Propuestas para el establecimiento de un centro de enseñanza como asesoría artística para la industria. Artes aplicadas y Artesanía, 1916), Gropius daba respuesta a algunas de las disyuntivas planteadas en el debate del *Werkbund* en 1914, en cuanto a la conciliación de la industria y el comercio con la actividad artística y artesanal.[7] Para ello concibió una institución que actuaría coordinando todos estos intereses enfrentados, "*asegurando que los artículos fueran fabricados combinando las ventajas de la producción en masa con el más alto nivel de valor estético, mediante la creación de un terreno común donde los criterios cuantitativos de la producción tecnológica pudieran encontrarse con esa escurridiza cualidad adicional que nos gusta denominar como personalidad del artista*".[8]

Sin embargo, la visión de una industria poderosa en la que los avances tecnológicos fueran capaces de generar una sociedad más estable se derrumbó en la mente de muchos arquitectos alemanes tras el fin de la guerra.[9] Por ello, cuando Walter Gropius retorna a Berlín en 1918 y se une al *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo de Trabajo para el Arte, asociación de pintores, escultores, arquitectos y escritores, creada a finales de 1918 para hacer llegar el arte y la arquitectura a todas las clases sociales), fundamentará en la capacidad espiritual de todas las artes, y no en la objetividad de la industria, la fundación de una nueva arquitectura. La colaboración de Gropius con Bruno Taut y Adolf Behne en *Arbeitsrat für Kunst*, dio lugar una serie de manifiestos

---

[6] GROPIUS, Walter: "Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage" (1910) en PROBST, Hartmut; SCHÖDLICH, Christian (eds). *Walter Gropius: Ausgewöhlte Schriften*, vol. 3.. Berlín, 1987. p.18. Citado en FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics.* Budapest: Central European University Press, 1995. p.8

[7] "*El antiguo artesano combinaba en su persona el técnico, el comerciante y el artista. Si ahora omitimos el artista de esta tríada, el producto hecho a máquina no será más que un sustituto inferior del objeto artesanal. Pero los círculos comerciales son muy conscientes del valor extra aportado a la industria por el trabajo espiritual del artista*". GROPIUS, Walter. "Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie. Gewerbe und Handwerk", enero 1916. Weimar. Citado en HÜTER, Karl-Heinz: *Das Bauhaus in Weimar*. Berlín: Akademie-Verlag, 1982. p.202 .
Gropius no recibió respuesta a su propuesta de 1916, pero la posición adoptada por el Ministerio del Interior fue bastante desfavorable: entendía que los planes de Gropius esbozaban solamente una tenue relación con la artesanía. La carta enviada por el ministro a Fritz Mackensen, director de la Academia de Bellas Artes de Weimar , concluye que " *Nosotros no podemos pasar por alto el hecho de que esta propuesta está más preocupada por la unificación del arte y la industria, más que con la artesanía que son más esenciales para nosotros , y a las cuales prestamos menos atención* ". FORGÁCS, Éva. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Op. Cit., p.22

[8] *Ibid* p.10

[9] "*El espíritu apocalíptico del momento recanalizó el pensamiento de Gropius. Muthesius y sus teorías habían desaparecido del horizonte, junto con la industria alemana destrozada. Los acontecimientos habían demostrado que los objetos materiales eran perecederos. 'Los valores culturales son los únicos bienes que nuestros enemigos no pueden llevarse de nosotros', fue la conclusión que Gropius planteó en septiembre de 1919. Fue el otro principio, el del arte en contraposición a la tecnología, la visión del mundo basada en fundamentos espirituales e intelectuales, el que ahora debía ser elevado por encima de los restos del naufragio y de la emotividad de los acontecimientos del momento, para mantener una promesa de renovación y purificación*". *Ibid.* p.19

que fueron publicados de manera anónima en la revista *Bauen*, en los que se exhortaba, como objetivo último de todos los artistas, a la construcción de la ansiada "obra común", metáfora de las catedrales erigidas por las hermandades de gremios medievales: "*El socialismo se desarrolla por sí mismo a través del trabajo hecho en común, y cuanto más se separe este trabajo común de todos los objetivos prácticos, pequeños y restringidos, antes desarrollará un verdadero sentimiento de fraternidad humana (...). Si conseguimos, después de siglos de empobrecimiento, levantar una sola obra cuya belleza sea digna del gótico, sin duda habremos hecho más por la victoria del socialismo que los políticos y teóricos que luchan con nosotros en la misma línea, pero con diferentes armas*".[10]

Al mismo tiempo que publicaba estos textos propagandísticos y presentaba en Berlín la Exposición de los Arquitectos Desconocidos (*Ausstellung für unbekannte Architekten*, Abril 1919), Gropius aceptaba el encargo de dirigir una institución mixta que agrupara la *Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule* (Academia de Arte del Gran Ducado de Sajonía), dirigida hasta ese momento por el pintor Fritz Makensen y la *Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule* (Escuela de artes aplicadas del Gran Ducado de Sajonia) creada por Henry van de Velde en Weimar (1908), bajo la denominación común de *Staatliches Bauhaus.* En la elección del nombre, Gropius sintetizaba su deseo de que la nueva escuela estuviera organizada en torno al trabajo artesanal, como las antiguas logias de constructores de catedrales (*Dom Bauhütten*),[11] hecho que se hizo aún más explícito en el manifiesto fundacional de la Bauhaus (Gropius, abril 1919), cuya portada mostraba la xilografía creada por el pintor Lyonel Feininger, que llevaba por título *Kathedrale.*[12] Conscientemente, Gropius evitó ilustrar su proclama con alguna de las fantásticas imágenes que Taut o Hablik habían realizado años antes sobre la *Zukunftskathedrale* (Catedral del futuro). En su lugar solicitó a Feininger que diera forma a una catedral medieval, continuando con la línea expresiva que alrededor de la iglesia gótica de Zirchow había desarrollando desde varios años atrás.[13] La elección de la técnica xilográfica, ya empleada por los pintores expresionistas

---

[10] GROPIUS, Walter: "Mitteilung an Alle". En J. B. Neumann (ed.) *Propagandaschriften des Arbeitsrats für Kunst im Graphischen Kabinett*, Volumen 1, Berlín 1919

[11] " *Incluso la palabra Bauhaus -que Gropius consiguió que fuese adoptada por el renuente gobierno estatal como nombre oficial de la institución- recordaba intencionadamente la Bauhütte o logia de los constructores medievales. Que estas connotaciones eran deliberadas queda confirmado en una carta escrita por Oskar Schlemmer en 1922: La Bauhaus se fundó en su día con la mirada puesta en la erección de la iglesia o catedral del socialismo, y los talleres se organizaron a la manera de las logias de los constructores de catedrales [Dombauhütten*]". FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna. (10ª)* Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p.126

[12] "*La estructura de la catedral puede ser leída más fácilmente en la primera prueba de la primera versión, en la cual aparece aislada contra un fondo negro. En ella el edificio muestra tres discretas entradas en forma de cobertizo a dos aguas, tres niveles de arbotantes, y tres torres, cada una coronada por una estrella brillante integrada en la intersección de los ejes diagonales de luz. La disposición jerárquica de estas tríadas, con el portal central y la torre, ambas más grandes que las laterales, corresponde a la idea expresada en el manifiesto, en la que la pintura y la escultura han de encontrar su culminación en la subordinación a la arquitectura (...) Insatisfecho con esta versión Feininger reajusta la imagen, ahora invertida, en un formato más alargado. La escala imponente de esta xilografía hace que sea mucho más efectiva que la primera prueba, que podría ser falsamente interpretada como una identificación de la Bauhaus con la arquitectura neogótica. La Xilografía final de Feininger no sólo es mas grande en escala, es dramáticamente más luminosa, y su desordenada estructura facetada coincide con la evocación de Gropius de la futura catedral como símbolo cristalino de una fe que está por venir*". HAXTHAUSEN, Charles: "Walter Gropius and Lyonel Feininger. Bauhaus Manifesto 1919". En: BERGDOLL, Barry; DICKERMAN, Leah (eds.). *Bauhaus 1919-1933: workshops for modernity.* New York: Museum of Modern Art, MOMA, 2009. pp. 64-78 p.66

[13] Lyonel Feininger (1871-1955) fue el primer pintor en incorporarse como maestro de la forma a la Bauhaus, dirigiendo el taller de impresión por lo que su influencia en el sistema educativo de la escuela fue muy limitada. En sus pinturas toma como motivos las iglesias y las aldeas en torno a Weimar, continuando su característico estilo cubo-expresionista "*en el que el motivo, mediante la geometrización, el facetado y la fragmentación de los elementos que superponen y compenetran , se transfigura en una inconfundible*

de *Die Brücke* antes de la guerra venía a remarcar con su primitivo grafismo el trabajo manual y artesanal que Gropius deseaba para la Bauhaus: "*No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano. La gracia del cielo hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad, el arte nazca inconscientemente de su mano, pero la base de un buen trabajo de artesano es indispensable para todo artista. Allí se encuentra la fuente primera de la imaginación creadora. ¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas! Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en la que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura, y que un día se elevará hacia el Cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe".*[14]

Reyner Banham, en el capítulo dedicado a la Bauhaus de su libro *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* señala, no sin cierto asombro, cómo Gropius, un arquitecto "*arraigado en el Werkbund y adiestrado en el estudio de Behrens, en contacto con Der Sturm y relacionado con el futurismo*", no hace mención alguna en el texto del Manifiesto a la máquina ni a la industria, fundamentando el núcleo espiritual de la Bauhaus exclusivamente alrededor del trabajo artesanal.[15] Probablemente este hecho fue debido a la influencia que las corrientes expresionistas y primitivistas ejercieron sobre Gropius y, por consiguiente, sobre la Bauhaus de Weimar.[16] A pesar de los intentos del propio arquitecto por desvincularse de las enérgicas proclamas que él mismo publicó en la primavera de 1919,[17] y de la interesada línea argumental descrita por los primeros historiadores del Movimiento Moderno, que conscientemente omitieron estos vínculos, [18] la importancia de las ideas expresionistas de arquitectos como Taut o Bartning en los inicios de la Bauhaus resulta evidente si, como plantea Wolfgang Pehnt, se tienen en cuenta los numerosos artículos,

---

estructura prismática y cristalina que desmaterializa la tectónica de las formas arquitectónicas y dota al conjunto de rasgos visionarios". MARCHÁN FIZ, Simón: *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930).* Madrid: Espasa-Calpe, 1995. pp. 116-117

[14] GROPIUS, Walter. " Manifiesto Fundacional de la Bauhaus de Weimar". 1919. Traducido en SANZ BOTEY, José L.: *Arquitectura en el siglo XX :la construcción de la metáfora. (1ª)* Barcelona: Montesinos, 1998. p.60

[15] BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina.* Barcelona: Paidós, 1985. p.281

[16] "*Superada ya la visión heroica de la Bauhaus, sorprende sin embargo que en ocasiones sigan pasándose por alto las influencias que en sus orígenes recibió del expresionismo radical y utópico, sobre todo del Arbeitsrat für Kunst (...) Desde luego, el propio nombre de Bauhaus, literalmente "Casa de la construcción", deriva del clima medievalista y romántico que imperaba en el expresionismo arquitectónico*". MARCHÁN FIZ, Simón: *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930).* Op. Cit., p.112

[17] Con ochenta años, Gropius explicaba que sus dos himnos-proclamas emitidos cuando contaba con treinta y cinco años habían sido compuestos como una táctica para atraer: "*a la gente joven llena de nuevas ideas"* hacia la Bauhaus, donde esas ideas *"podrían ser aclaradas y probadas de manera práctica*". GROPIUS, Walter. "Walter Gropius to Tomas Maldonado", *Ulm rol II*: *Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*, Mayo 1964, p.64. Citado en PEHNT, Wolfgang: : "Gropius the Romantic", *The Art Bulletin*, n. 3, vol. 53, 1971, Nueva York, College Art Association, pp. 379-392. p.379

[18] *"(...) el movimiento expresionista, fue considerado por los primeros historiadores modernistas, Pevsner y Giedion como una tendencia retrógrada. Historiadores posteriores han señalado la profunda deuda que la 'nueva arquitectura' tuvo con la compleja fase expresionista, que influyó en todos los arquitectos modernos alemanes , pero aún así, gran parte de los prejuicios contra el Expresionismo se ha mantenido, tal vez porque refleja la polaridad subyacente entre lo objetivo y lo subjetivo, que fue la piedra angular de la moderna mitología (...) hubo una tendencia predominante entre los historiadores del siglo XX en ver a Taut, Scharoun e incluso Häring como representantes persistentes del Expresionismo, mientras minimizaban la influencia de la fase expresionista en Gropius y Mies, quienes aparentemente rechazaron esta herejía. Para Pevsner, el Expresionismo representaba el 'anhelo de los arquitectos por la expresión individual, el anhelo del público por lo sorprendente y lo fantástico, y por una forma de escapar de la realidad hacia un mundo de hadas'* ". BLUNDELL JONES, Peter; CANNIFFE, Eamonn: *Modern architecture through case studies: 1945-1990.* Amsterdam: Elsevier, 2007. p.85, p.98. En relación a las críticas de Giedion y Pevsner hacia el Movimiento Expresionista, véase DAVEY, Peter: "The other tradition", *Architectural Review* n.4, 1982, pp. 27-28; BLUNDELL JONES, Peter: "Organic Response", *Architectural Review, n.* 6, 1985, p.23

conferencias y cartas redactadas por Gropius en aquellos años.[19] Bruno Taut ya en 1918 había desarrollado el programa arquitectónico para *Arbeitsrat für Kunst*, en el que planteaba el apoyo a las utopías, los centros experimentales y colonias con artistas y artesanos, la creación de grandes centros espirituales y culturales (*Volksbauten*), el fomento y desarrollo de la vivienda, la cooperación entre todas las artes y la educación de los jóvenes arquitectos a través de la práctica de un oficio manual como aprendices de taller.[20] De manera similar, Otto Bartning había diseñado un plan de enseñanza, el *Unterrichts-Plan,* cuyo manuscrito fue publicado por Gropius, basado en la premisa de que "*los oficios manuales constituyen el corazón de la actividad del pueblo; son el suelo en el que la tecnología especulativa y las bellas artes han echado sus raíces, y en el que la arquitectura tiene sus cimientos*".[21] Gropius defendió estos programas en los primeros años de la Bauhaus, e incluso en su primer discurso como presidente de *Arbeitsrat für Kunst,* en marzo de 1919 salió en defensa de Bruno Taut, que le había precedido en el cargo, alabando su "*soberbio programa arquitectónico, al cual me adhiero en su totalidad*",[22] identificándose con muchos de los puntos del plan de Taut en una carta enviada a Karl Ernst Osthaus: "*Su programa arquitectónico me atrae profundamente y concuerda con todas mis intenciones*".[23]

Pero sin lugar a dudas fue en la elección de los docentes que habrían de tutelar los diferentes talleres de la Bauhaus donde Gropius evidenciaría con mayor claridad su proximidad hacia las corrientes expresionistas. Aunque muchos de los profesores de la antigua Escuela de Artes Aplicadas fueron mantenidos como maestros artesanos (*Handwerkmeister*), Gropius introdujo a dos pintores y un escultor asociados al radical círculo berlinés de *Der Sturm*, Johannes Itten, Lyonel Feininger y Gerhard Marcks, para que ocuparan los cargos de maestros de la forma (*Formmeister*). La determinación de Gropius por conjugar en cada taller la teoría de la materia y la teoría de la forma supuso el gran experimento de la Bauhaus y marcó la diferencia entre ésta y las anteriores *Kunstgewerbeschule*.[24] Según el programa de la Bauhaus diseñado por Gropius, sobre los enunciados de Taut y Bartning, el funcionamiento del centro debía supeditarse al trabajo llevado a cabo en los talleres, lo que supondría la desaparición de la a veces inoperante relación alumno-profesor en beneficio de una educación basada en "*aprender haciendo*",[25] desarrollada de manera conjunta entre maestros, oficiales y

---

19 PEHNT, Wolfgang: *Gropius the Romantic.* Op. Cit., p.379

20 TAUT, Bruno: "Flugschriften des Arbeitsrates fur Kunst, Ein Architekturprogramm", Berlín 1918. Citado en PEHNT, Wolfgang: "Gropius the Romantic" Op. Cit., p.380

21 BARTNING, Otto: "Ein Unterrichts-Plan". Berlín, 1919. Citado en PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Barcelona: Gustavo Gili, 1975. Op. Cit. p.109

22 PEHNT, Wolfgang: "Gropius the Romantic". Op. Cit., 380

23 GROPIUS, Walter: "Carta de Walter Gropius a Karl Ernst Osthaus", 2 Febrero 1919. Citado en PEHNT, Wolfgang. "Gropius the Romantic". Op. Cit., 380

24 "*La unidad entre teoría de la materia y teoría de la forma que se realiza en el estándar tiene una significación aún más profunda. Quedando excluida a priori toda posición objetivística, no poseemos respecto a la materia sino el conocimiento que adquirimos al servirnos de ella o al utilizarla, a lo largo del desarrollo secular de la tradición artesana como tal: de modo que no existe una teoría abstracta de la madera, como tampoco de la piedra o del color, sino una teoría de la madera, o teoría de la piedra, o del color, en relación al uso que hacemos de la madera al construir nuestros muebles, o de la piedra a la hora de esculpir o del color para pintar. Toda teoría de la materia se encuentra por tanto en función de la forma , y es de hecho en la forma donde la materia nos revela su cualidad*". ARGAN, Giulio C.: *Walter Gropius y la Bauhaus.* Madrid: Abada, 2006. p.52

25 John Dewey (1859-1952), filósofo, psicólogo y pedagogo americano, enunció la metodología del *Aprender Haciendo*. Según Dewey, la enseñanza debía ser práctica, centrada en la experiencia de los estudiantes implicando a la vez un hacer y una prueba. Consideraba el aprendizaje como un proceso de acción sobre las cosas, no como un proceso pasivo, de mera recepción de datos a través de los sentidos: "*El trabajo práctico suministra magníficas oportunidades para aprender las materias de los programas de estudio, no solo como*



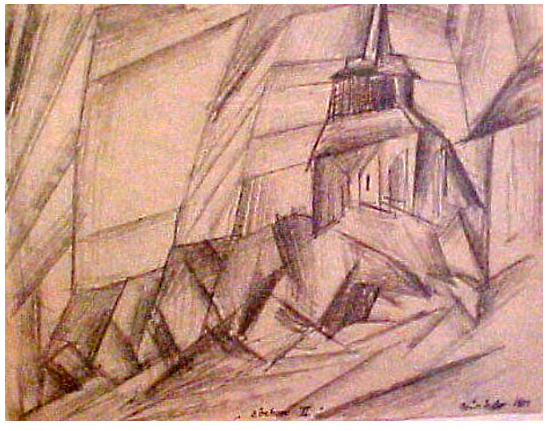
1. Johannes Itten en clase con estudiantes de la Bauhaus de Weimar (1919)



2. Lyonel Feininger, Kathedrale (1919). Portada Manifiesto Fundacional Bauhaus Weimar.



4. Lyonel Feininger. Zirchow VII (1918)



3. Lyonel Feininger. Zirchow II (1913)



5. Lyonel Feininger, Zirchow (1918)

aprendices.[26] Cada taller estaría a cargo de un *Handwerkmeister*, el hábil artesano, maestro de taller a cargo de los conceptos técnicos, y un *Formmeister*, el artista cuya misión sería romper las reglas y conceptos establecidos, aprendidos previamente por el alumno, guiándole en la búsqueda de un lenguaje formal propio a través de la invención y la improvisación.[27]

Johannes Itten, primer maestro de la Bauhaus, había asimilado los avanzados métodos educativos de Friedrich Froebel, John Dewey y María Montesori en los años anteriores a la guerra, durante su formación inicial como maestro de escuela. Su posterior vocación como pintor le llevó a la Academia de Bellas Artes de Stuttgart, y bajo el influjo de las novedosas teorías estéticas de Adolf Hozel, pionero de la abstracción, y de las técnicas pedagógicas del arte de Franz Cizek,[28] basadas en la estimulación artística a través de la realización de *collages* de diferentes materiales, Itten perfeccionaría un sistema de enseñanza gracias al cual fundó una escuela independiente en Viena (1916).[29] Gropius, impresionado por sus resultados, le invitó a formar parte del profesorado de la Bauhaus, donde llegó en el otoño de 1919 junto a quince de sus alumnos. Durante los tres primeros años, la escuela estuvo dominada por su hipnótica y carismática personalidad, sus métodos heterodoxos y sus creencias místicas, antimaterialistas y pseudoreligiosas, que a veces eran difíciles de separar de su sistema de enseñanza.[30] Además de responsabilizarse como *Formmeister* de los talleres de escultura en piedra, metal, pintura mural y pintura en vidrio, Itten se hizo cargo del curso preliminar (*Vorkurs*), convenciendo a Gropius de instituirlo como un período de prueba que posibilitaría conocer el carácter del estudiante y al mismo tiempo descubrir sus afinidades con ciertos materiales para enfocar sus esfuerzos hacia un taller específico en el que pudiera continuar con éxito su formación.[31] Pero el objetivo

---

información, sino como un conocimiento adquirido a través de las situaciones de la vida (...) Al estudiante debe dársele la oportunidad de realizar observaciones e investigaciones directas y debe tener a su disposición materiales de consulta. Se le debe estimular a aprender actuando". DEWEY, John: *Moral Principles in Education* . The Riverside Press Cambridge, 1909.
(En http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=768523)

[26] "*Gropius introdujo la taxonomía del sistema de gremios medievales : los profesores eran "maestros", los estudiantes de primer semestre 'aprendices' y los de segundo nivel 'oficiales'. La escuela estaba también dividida en talleres, cada uno de los cuales estaba dedicado a una materia diferente. Mobiliario, metal, carpintería, escultura, cerámica, mural y vidrieras, a los que en los últimos años se unieron los talleres de tipografía y la fotografía. En un verdadero espíritu de unidad de las artes, hubo también un taller de teatro, donde algunas de las más innovadoras ideas de la Bauhaus fueron llevadas a cabo.*" WEST, Shearer: *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair.* Manchester: Manchester University Press, 2000. p.144

[27] BERGDOLL, Barry: "Bauhaus multiplied: Paradoxes of architecture and design in and after the Bauhaus". En: BERGDOLL, Barry; DICKERMAN, Leah(eds.). *Bauhaus 1919-1933: workshops for modernity.* New York: Museum of Modern Art, MOMA, 2009. pp. 40-61 p.42

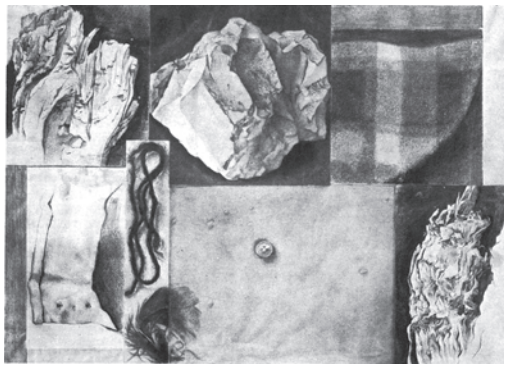
[28] "*En la academia privada de Franz Cizek en Viena no había ningún tipo de instrucción en el dibujo académico. Allí, ante todo, se apreciaban los impulsos internos de los estudiantes, y se les animaba a utilizar los más diversos materiales, que eran pegados o clavados para componer diferentes imágenes. Para algunos, Itten fue seguidor de Cizek, mientras que otras opiniones hablaban de los préstamos de Itten hacia Cizek* " FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics.* Op. Cit., p.49

[29] En sus memorias Itten recuerda que en Viena: "*Trabajábamos con formas geométricas y rítmicas y con problemas de proporción y composición pictórica expresiva. Además del estudio de contrastes, los ejercicios promovían la relajación y la concentración trajeron éxitos sorprendentes. Me di cuenta que el automatismo creativo era uno de los factores más importantes en el arte. Yo mismo trabajé con imágenes geométricas abstractas que se basaban en cuidadosas construcciones pictóricas*". ITTEN, Johannes: *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus.* Londres: Thames and Hudson, 1964. p.8

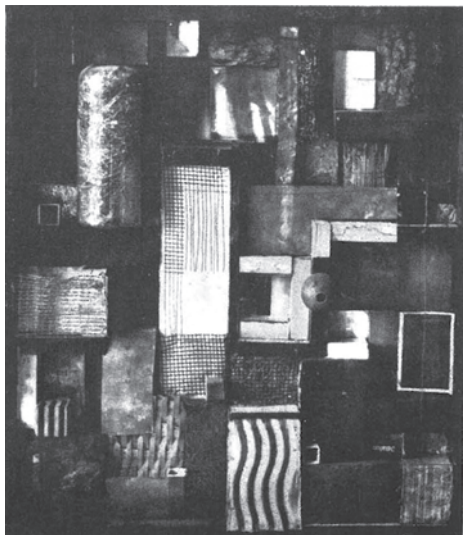
[30] "*Itten creía que estaba llevando a cabo entre sus estudiantes una forma de iniciación religiosa. En sus clases fomentaba la meditación, los ejercicios de respiración profunda y el entrenamiento físico para la relajación mental y el auto-descubrimiento. Muchos estudiantes se unieron al culto Mazdaznan, que implicaba el ayuno, la dieta vegetariana, y diversas disciplinas espirituales*". CURTIS, William: *La arquitectura moderna desde 1900.* Madrid: Phaidon, 2006. p.312

[31] ITTEN, Johannes: *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus.* Op. Cit., p.9



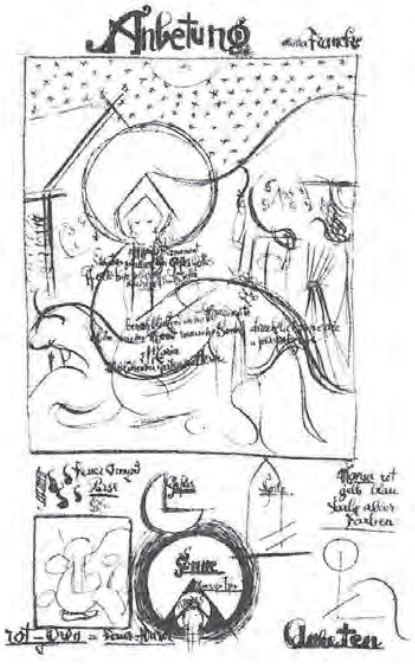


6. y 7. Estudios de texturas. Curso preliminar Bauhaus (1921)





8. y 9. Estudios de materiales. Curso preliminar Bauhaus. (1919)





10. y 11. Análisis compositivo de La Adoración de los Magos de Meister Franke realizada por Johannes Itten (1921)

fundamental del *Vorkurs* en la Bauhaus era, primordialmente, hacer desaparecer del alumno los hábitos, tradiciones y esquemas adquiridos con anterioridad para, de esta forma, liberar su potencial creativo individual y su profundo instinto expresivo: "*Itten creía que la educación debería ser usada para liberar el talento oculto, más que imponer un dogma a las mentes sensibles. Sus métodos poco ortodoxos eran no autoritarios, no metódicos y basados en la intuición, mas que en la instrucción*".[32]

El curso preliminar tenía una duración de seis meses y se estructuraba en dos ejercicios. El alumno empezaba experimentando el dibujo y el *collage* a través de la libre asociación de texturas, formas, colores y tonos, en dos o tres dimensiones, introduciendo la particularidad compositiva y cualitativa de cada elemento a través de juegos de contrastes, ya que, según las teorías de Itten "*toda percepción tiene lugar en términos de contrastes: nada puede ser visto por sí solo, independiente de algo más de diferente cualidad*".[33] "*El estudio de la naturaleza es ante todo un estudio de lo puramente material. Contrastes: flojo-compacto, blando-duro, grumoso-liso, áspero-suave (…) Materiales: gasa, lana, seda, bordado, tejido, ganchillo, (…). El estudio de lo material ejercita la agudeza visual*".[34] En cambio el segundo ejercicio, de marcado carácter analítico, trataba de capturar el espíritu y el contenido expresivo de una obra de arte, normalmente de los antiguos maestros alemanes, a través del estudio de las proporciones, la geometría y los patrones tonales.[35]

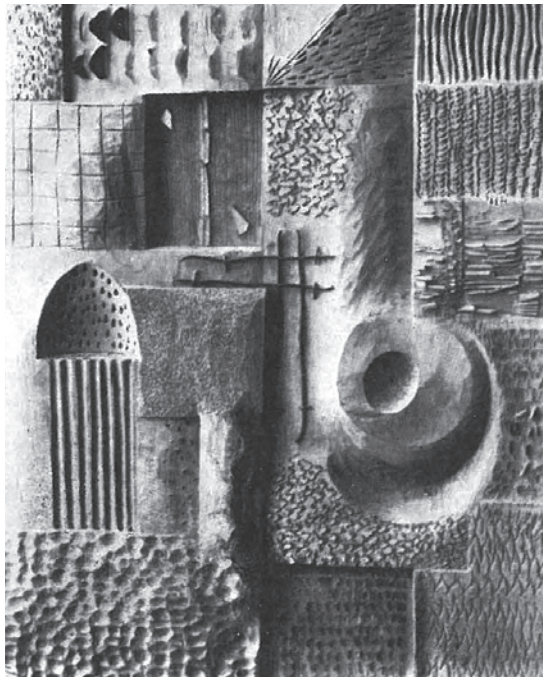
La experimentación con texturas y colores naturales que conllevaba el primer ejercicio, en la que materiales de todo tipo se empleaban en los *collages* para ampliar el sentido del tacto y profundizar en el conocimiento de las texturas, se complementaba con la observación y representación de la naturaleza a través del dibujo casi foto realista de pequeños objetos del mundo real -piedras, trozos de madera, plantas- con el fin de que el alumno comprendiera la estructura profunda de los materiales que dibujaba: "*Teníamos hechas colecciones cromáticas de materiales reales de múltiples texturas para el juicio táctil. Los estudiantes tenían que sentir estas texturas con las manos, y los ojos cerrados (...) Después debían hacer montajes con esos materiales contrastando las texturas. El efecto de estas fantásticas creaciones era totalmente novedoso en aquella época. En la resolución de estos problemas, los estudiantes desarrollaron un auténtico entusiasmo por el diseño real. Comenzaron a hurgar en los cajones de las abuelas, en las cocinas y bodegas; saquearon los talleres de los artesanos y los montones de basura de las fábricas y de las obras en construcción. Descubrieron un nuevo mundo: serrín y virutas de madera, estropajos de acero, alambres, cuerdas, madera pulida y lana, plumas, vidrio y papel de aluminio, redes y tejidos de todo tipo, cuero, piel y latas brillantes. Se descubrieron habilidades manuales y se inventaron nuevas texturas. Comenzó una fiebre por el juego con los materiales, y sus instintos despiertos descubrieron la inagotable riqueza de las texturas y sus combinaciones. Los estudiantes observaron que la madera podría ser fibrosa, seca, áspera, lisa o arrugada; que el hierro podría ser duro, pesado, brillante o mate. Finalmente*

---

[32] WEST, Shearer: *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair.* Op. Cit., p.145
[33] WHITFORD, Frank: *La Bauhaus.* Barcelona: Destino, 1991. p.55
[34] ITTEN, Johannes; ROTZLER, Willy: *Johannes Itten. Werke und Schriften.* Zürich: Orell Füssli, 1972. p.61
[35] " *Este último ejercicio se hacía a veces simplificando los valores tonales de la pintura con procedimientos caligráficos, de modo que el significado de los elementos del cuadro se condensaba en un texto que a su vez comunicaba a través de su forma propia, y como evocación de la obra original y como unidad rítmica y tonal, juntamente*". RYKWERT, Joseph: "El lado oscuro de la Bauhaus". En: *Bauhaus.* Madrid: Dedalo, 1971. pp. 103-115 p.107



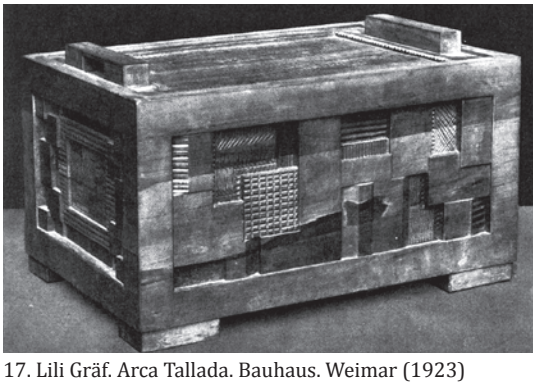
12., 13. y 14. Taller de cerámica de la Bauhaus en Dornburg del Saale. Piezas diseñadas por Gherard Marcks (1921-23)



15. Heinrich Busse. Escultura en madera. Primera práctica con gubias para diferentes estructuras de madera. Bauhaus. Weimar (1923)



16. Marcel Breuer. Silla. Bauhaus. Weimar (1921)



17. Lili Gräf. Arca Tallada. Bauhaus. Weimar (1923)

investigaron cómo podrían representarse estas cualidades texturales".[36] *"Para el ejercicio de la dura y exacta capacidad de observación, los principiantes deben realizar dibujos exactos, fotográficamente exactos, y también en color, de la naturaleza. Quiero adiestrar el ojo y la mano, y también la memoria. Por tanto, aprender de memoria lo que se ve. Quiero ejercitar primero el cuerpo físico, la mano, el brazo, el hombro, el sentido. Esto es el adiestramiento del hombre externo. Poco a poco tiene lugar la formación de la inteligencia. Observación clara, sencilla, pensada, de lo que se percibe por los sentidos".*[37]

La confianza de Itten en la intuición y en el instinto expresivo de los alumnos configuraba una ideología puramente primitivista basada en la convicción de que el mundo interior de la psique habría de revelarse con naturalidad al trabajar con la esencia de los materiales para, de esta manera, generar formas auténticas, reflejo de profundas creencias colectivas.[38] Estos planteamientos eran muy similares a los mantenidos por los artistas de *Die Brücke* en su búsqueda de una aspiración espiritual común con las culturas primitivas, a través de la expresión directa entre el artista y el material. Kandinsky, en la misma línea, encontró en las simples expresiones artísticas de los campesinos rusos, en sus objetos y vestimentas, una forma de comunicar de manera simbólica una gran variedad de mitos universales. No es de extrañar, por tanto, que los trabajos realizados en los talleres de la Bauhaus bajo la dirección artística de Itten poseyeran un claro ascendente primitivo, medievalizante y en muchas ocasiones vernáculo y popular.

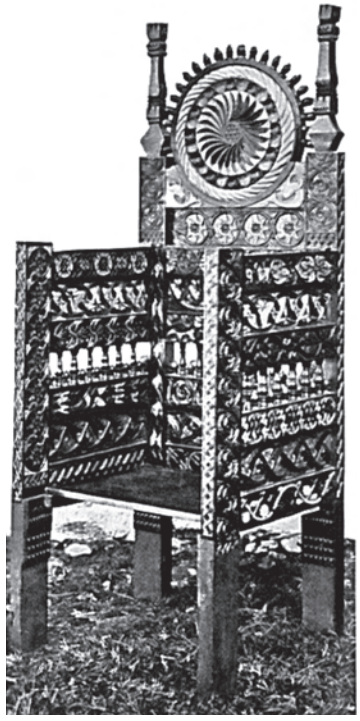
Ajenos por completo a los problemas formales y técnicos de la producción industrial, los enunciados de Itten buscaban la transferencia directa de las experiencias realizadas en el curso preliminar al campo de la creación aplicada, desarrollando piezas únicas, elaboradas manualmente con materiales naturales y técnicas en muchos casos ancestrales. Por ello, los objetos producidos en la Bauhaus de Weimar mantuvieron cierto carácter "*decorativo sin correspondencia con el lenguaje del conformado técnico-industrial (...) No mostraban el espíritu de «tipificación» propuesto por Muthesius*" y estaban "*más orientados a servir de modelos del arte popular que hacia las posibilidades técnico-productivas y las necesidades colectivas de la era industrial".*[39] Este resurgimiento de las tradiciones artesanales aconteció de manera común en toda Alemania entre 1918 y 1923, como quedó evidenciado en el sexto anuario del *Deutscher Werkbund* (*Handwerkliche Kunst in alter und neuer Zeit*,1920), el cual se dedicó por completo a la artesanía en épocas antiguas y modernas.[40] Después de la publicación de los números monográficos sobre la industria, el comercio y el tráfico en los años anteriores a la guerra, la exaltación posterior de la artesanía representaba con claridad la coexistencia de dos líneas de pensamiento diametralmente opuestas y, como se vio en los años posteriores, irreconciliables, en el seno del *Werkbund* y por ende en la Bauhaus de Weimar.

---

36 ITTEN, Johannes: *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus.* Op. Cit., p.45
37 WICK, Rainer: *La pedagogía de la Bauhaus.* Madrid: Alianza, 2007. p.93
38 CURTIS, William: *La arquitectura moderna desde 1900.* Op. Cit., p.311
39 WICK, Rainer: *La pedagogía de la Bauhaus.* Op. Cit., pp.104-105
40 " *El anuario aconsejaba la producción de objetos que proporcionaran un reflejo de la familia, la ciudad o el país: encuadernaciones y tapices, bordados de tul y batik, tazas de recuerdos de bodas y pequeñas cajas de joyas. Se dedicó mucho espacio del libro a la ornamentación, tomada de motivos florales y ejecutada siguiendo el rudo estilo expresionista entonces de moda (...) El anuario de 1920, en su intento de revivir las técnicas artesanales del pasado refleja perfectamente este clima, una de cuyas características fueron las interminables discusiones en torno al estilo y el tipo, el trabajo mecanizado o el trabajo manual* ". PEHNT, Wolfgang: *Distant goals, great hopes: The Deutscher Werkbund 1918-1924.* Op. Cit., pp.74-75



22. Lothar Schreyer. Totenhaus der Frau. Bauhaus. Weimar. (1920)



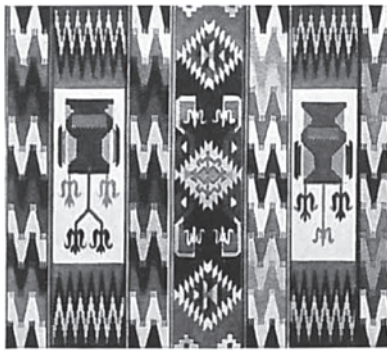
18. Sillón húngaro.



19. Salón de Justiciia en Hungría, Dibujo (1917)



21. Marcel Breuer y Gunta Stölzl. Silla Africana. Bauhaus. Weimar. (1921)



20. Tejido artesanal húngaro.

Aunque Gropius esperaba una autonomía económica para los talleres a través de la venta de los objetos producidos en la Bauhaus, solamente los dedicados a la cerámica y los textiles consiguieron encargos procedentes del exterior. Gherard Marcks,[41] que ya tenía experiencia en colaborar con la industria, aplicó su educado sentido formal de escultor al diseño de las piezas cerámicas, encaminando a sus alumnos hacia la riqueza del folklore, reelaborándolo de forma creativa, lo cual en ocasiones hizo perder su compromiso con la utilidad: "*por influencia de Marcks los ceramistas de la Bauhaus en la fase de desarrollo artesanal subrayaron el elemento estatuario, en analogía con antiguos principios formales. Así se explican, en los jarros, las asas no siempre justificadas, por su número y disposición desde un punto de vista funcional, las bases relativamente pequeñas e incluso la asimetría de la abertura superior. El recipiente era concebido como un modelo plástico*".[42]

Por regla general los trabajos realizados en los talleres de la Bauhaus se caracterizaron por la búsqueda de la expresión individual a través de un lenguaje formal sencillo en el que se introducían motivos y patrones procedentes del arte popular, depurados a través de una lectura abstracta y geométrica. Probablemente la pieza que mejor definió este periodo creativo de la Bauhaus fue la silla diseñada por Marcel Breuer y Gunta Stölzl en 1921, conocida como la *African chair* (Silla africana, desaparecida en 1923 y descubierta en 2004 en una colección privada). Construida siguiendo los métodos más básicos de la producción artesanal, reivindicaba con la simplicidad de sus detalles la naturaleza preindustrial de los objetos domésticos.[43] El marcado carácter primitivo que poseía la silla, acentuado por la exagerada forma de trono de ceremonias de su respaldo, respondía, según Peter Blake, a la influencia que el diseño del mobiliario de los antiguos campesinos húngaros había ejercido sobre Breuer en su juventud.[44] "*Las artes populares eran ampliamente mostradas en las escuelas y en los libros húngaros durante los años de juventud de Breuer. Los arquitectos contemporáneos investigaron el tema, produciendo diseños, a veces toscamente tallados, que reflejaban el mobiliario colorista de los campesinos, introduciendo un claro vocabulario*

---

[41] Gerhard Marcks (1889-1981) estudió con los escultores August Gaul y Georg Kolbe, y durante sus primeros años como escultor trabajó junto al también escultor Richard Scheibe. Su paso por los *Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst Unterweißbach* (Talleres Schwarzburger para el arte de la porcelana en Unterweißbach), vinculado al departamento de arte, le procuró una visión del trabajo artesanal dentro de un sistema de producción industrial. Marcks entró en contacto con Walter Gropius antes de la guerra y en 1914 contribuyó con algunos relieves de terracota a la exposición del *Deutscher Werkbund* de Colonia. Fruto de esta relación fue llamado por Gropius a la Bauhaus en 1919, haciéndose cargo de la dirección artística como *Formmeister* del taller de cerámica, situado en Dornburg del Saale, a unos treinta kilómetros de Weimar. Se eligió esta sede porque ofrecía una larga tradición en el campo de la cerámica, locales de trabajo adecuados, ayudantes expertos y condiciones técnicas favorables. Influido por la cerámica antigua y el folklore, influyó a los alumnos más por medio de estímulos de carácter artístico que a partir de directivas precisas . En contadas ocasiones Marcks realizaría personalmente objetos de cerámica; prefería limitarse a añadir elementos decorativos a los trabajos realizados por el maestro artesano o por los operarios de la Bauhaus. WINGLER, Hans: *La Bauhaus :Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933.* Barcelona : Gustavo Gili, 1980. pp.258, 328

[42] *Ibid.* p.330

[43] Giulio Carlo Argan observa en esta continuada búsqueda de la cualidad de la materia en los primeros años de la Bauhaus, la necesidad de esquematización y tipificación de los elementos constructivos con el fin de establecer una transición desde los tipos propios del trabajo artesanal a unos nuevos tipos concebidos para el trabajo industrial. Como ejemplo de este proceso propone la evolución de los muebles diseñados por Breuer, desde los pesados muebles de madera diseñados para la casa *Sommerfeld*, basados en procesos artesanales aunque estudiados para ser producidos en serie, hasta las primeras sillas de tubo en la cual la materia misma ya era parte del propio proceso industrial. "*No será ya concebible un proceso de tipo involutivo que se concrete en la intervención de una técnica artesana sobre un material producto de la industria, la producción industrial será en adelante el único proceso expresivo admitido para este tipo de ideación*". ARGAN, Giulio C.: *Walter Gropius y la Bauhaus.* Op. Cit., pp.59-60

[44] BLAKE, Peter: *Marcel Breuer: architect and Designer.* New York: Architectural Record, 1949. p.16

primitivista en su trabajo. Además, durante la década anterior a la construcción de la silla, arquitectos húngaros de vanguardia diseñaron numerosos ejemplos de sillas monumentales parecidas a tronos, las cuales Breuer probablemente habría conocido".[45]

La estructura de cinco patas, tres de las cuales formalizaban el respaldo, fue realizada mediante gruesas piezas de madera tallada con azuela, evidenciando con sus marcas visibles la ejecución manual de la silla. Siguiendo con estas técnicas tradicionales, que perfectamente podrían haber ilustrado el arte textil en el libro *Der Stijl* de Semper, Breuer y Stölzl perforaron verticalmente los bastidores posteriores de la silla para anudar la curvada urdimbre del respaldo, dejando a la vista los hilos de cáñamo sobre la que posteriormente se tejería la tapicería. La influencia de los ejercicios cromáticos de Itten resulta evidente al analizar el integrado sistema decorativo de toda la pieza. Formalizado a partir de pequeñas bandas de colores siguiendo un aleatorio esquema de *collage*, las térreas tonalidades aportadas por los tintes se alternan con la pintura negra y la madera natural.

Algunos historiadores modernos como Sixten Ringbom han encontrado profundos vínculos entre el arte abstracto occidental y las corrientes espiritualistas orientales.[46] A partir de esos estudios se podría establecer una relación entre los colores y las pautas decorativas de la silla ceremonial, de marcado ascendente hindú o budista, con la filosofía espiritualista de Itten, y en especial con las corrientes antroposóficas.[47] Esta correspondencia explicaría también la codificación simbólica y esotérica de los geométricos y coloristas estudios para sarcófagos -*Totenhaus der Frau* y *Totenhaus des Mannes* (Casa para la mujer muerta y Casa para el hombre muerto, 1920)- que el director del taller de teatro de la Bauhaus, Lothar Schreyer,[48] diseñara para él y su esposa, prácticamente al mismo tiempo que Breuer y Stölzl producían su enigmática pieza de mobiliario.[49] La tapicería de la *silla africana* concebida y realizada por Gunta

---

[45] WILK, Christopher: "Marcel Breuer and Gunta Stölzl. African chair. 1921". En: BERGDOLL, Barry; DICKERMAN,Leah(eds.). *Bauhaus 1919-1933 :workshops for modernity.* New York: Museum of Modern Art, MOMA, 2009. pp. 100-110 p.100

[46] "Hay un gran número de trabajos dedicados a estudiar la relación entre el arte abstracto occidental y el pensamiento oriental en general, y más concretamente las filosofías budista e hindú. (...) estas influencias fueron filtradas a través de la lente transformadora de la Teosofía, a la cual muchos artistas abstractos estaban vinculados (...) A través de diversas manipulaciones intelectuales, estos artistas fueron capaces de aplicar las ideas teosóficas en la producción de un nuevo arte abstracto". OSAYIMWESE, ltohan: : "Prolegomenon to an alternative genealogy of German modernism: German architects' encounters with world cultures c. 1900", *The Journal of Architecture*, n. 6, vol. 8, 2013, Londres, pp. 835-874. p.841

[47] WAGNER, Christoph: *Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?.* Regensburg: Schnell & Steiner, 2009. p.9-11. Citado en, PUJADAS, Anna: "Primitivism & Modern Design". Blucher (ed.). *Actas Tradition, Transition, Tragectories: major or minor influences. 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies*, 2014, pp. 91-96. São Paulo: p.93

[48] Lothar Schreyer (1886-1966) fue poeta, pintor, editor, y galerista, pero sus trabajos más importantes estuvieron relacionados con el teatro y la escenografía. En 1918 fundó el *Sturm-Bühne* en Berlín, un teatro experimental expresionista, y en 1919 se trasladó a Hamburgo, donde continuó bajo el nombre de *Kampf-bühne*. Allí conoció a Gropius quien le invitó a formar parte de la Bauhaus en 1920 como maestro del taller de teatro y escenografía. Vinculado al círculo espiritual de Itten, Schreyer "*centró todos sus esfuerzos en lograr un vínculo entre los actores y el público dentro de una elevada experiencia compartida místico-cultual. Desterró los diálogos de su teatro: ritmos y timbre, volumen y tono diferenciaban las secuencias de gritos, lamentos, cantos y encantamientos que constituían el empuje de los efectos sonoros en el escenario. (...) Lothar Schreyer produjo cuatro piezas cortas para la Bauhaus: La canción de María (Marienlied), La danza del viento (Tanz der Windgeister), La danza del Mercenario (Landsknechttanz), y El juego de la luna (Mondspiel), Todas ellas se basaban en los efectos combinados del uso ritual de la palabra y el gesto, bailarines ocultos tras grandes máscaras de ídolos, y la reducción de los textos. Schreyer prefirió emplear las formas, los colores y los sonidos más simples y básicos*". FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics.* Op. Cit., p.61

[49] Las obras que Lothar Schreyer realizó en la Bauhaus en 1920 tituladas *Totenhaus der Frau* y *Totenhaus des Mannes*, consistían en dos piezas rectangulares de cartón pintado con témpera en los que aparecen las

Stölzl dio continuidad a este tipo de procesos compositivos y geométricos basados en los primitivos patrones de las culturas vernáculas indoeuropeas. Aunque los tejidos estaban realizados siguiendo los métodos tradicionales húngaros de telares utilizados en tapices y alfombras, Stölzl consiguió configurar una composición más irregular y abstracta, evitando la repetición de motivos. El resultado final de todo el conjunto, con su mágico y al mismo tiempo arcaico diseño, no solamente era capaz de evocar el arte africano que daba nombre a la pieza, sino que aludía también a las salas de tronos de los reyes nórdicos y a la artesanía popular eslava. Paradigmas de la primera época de la Bauhaus, la *African chair* de Breuer y Stölz, y los *Totenhaus* de Schreyer, materializaron, a través de sus vínculos con las corrientes místicas de la época y las culturas no europeas, la estrecha conexión que mantuvo la Bauhaus con los planteamientos expresionistas. [50]

En los años posteriores a la Primera Gran Guerra, una ola de misticismo y trascendentalismo recorrió Alemania como reacción al materialismo implícito en la vorágine industrial de principios del siglo XX. "*Todo el mundo leía a los místicos alemanes, Suso, Tauler, Meister Eckhardt, Jacob Boehme, los sermones de Buda o Lao-Tse*".[51] Las enseñanzas de Itten, basadas en la suposición de que "*el hombre sería parte del cosmos si actuaba creativamente desde el subconsciente, eliminando el poder de la razón*",[52] entroncaban con el espíritu emocional del momento, y en el intervalo comprendido entre 1919 y 1922 dominaron por completo el desarrollo experimental y creativo de la Bauhaus. Como acertadamente señalaba Lyonel Feininger en una carta escrita el verano de 1919, estos procesos orgánicos de desarrollo de la vida interior y del proceso artístico precisaban de mucho tiempo para su crecimiento, "*no pueden ser forzados. ¿Qué habría sido de mí sin el tiempo suficiente para luchar por mis problemas?*". Sin embargo Gropius, más pragmático que Itten y Feininger, sometido a las presiones económicas de las autoridades de Weimar, precisaba "*ver resultados rápidos. Para él (el proceso artístico) tomaba demasiado tiempo*".[53]

En la primera exposición, interna y privada, de los trabajos de los estudiantes de la Bauhaus, celebrada en julio de ese mismo año, Gropius dejó clara su decepción ante la deriva artística que estaba tomando la escuela, manifestando: "*Vivimos en tiempos terriblemente caóticos, y esta pequeña exposición es su reflejo (...) una buena parte de ustedes, por desgracia, pronto se verá obligada por necesidad a aceptar cualquier empleo para ganar dinero, y los únicos que permanecerán fieles al arte serán aquellos dispuestos a pasar hambre por él*".[54] El arte como un fin en sí mismo, como se puede leer en el manifiesto fundacional de la Bauhaus, era improductivo y clasista, generando

---

figuras esencializadas de los cuerpos de un hombre y una mujer a escala real. Siguiendo la misma filosofía que en sus escenografías, en las que los artistas declamaba los textos detrás de máscaras abstractas y geométricas que cubrían todo el cuerpo, Schreyer diseñó estos dos sarcófagos para él y su esposa, con la idea de crear un sitio apropiado para la unificación del cuerpo y del alma después de la muerte.

[50] "*Aunque Breuer la denominó 'african chair' y Stölzl 'negro chair' parece improbable que rememore ningún modelo africano: las sillas africanas con brazos son raras, y ejemplos con respaldos altos que no estén basados en modelos europeos son desconocidos. La tradición vernácula europea de las granjas sajonas y vikingas con sus salas de tronos, y en concreto los vértices de sus cubiertas de madera, pueden haber proporcionado el modelo para los travesaños cruzados en lo alto de la silla*". WILK, Christopher: *Marcel Breuer and Gunta Stölzl. African chair. 1921.* p.102

[51] VON ERFFA, Helmut: "The Bauhaus before 1922", *College Art Journal*, n. 1, vol. 3, 1943, Nueva York, College Art Association, pp. 14-20. p.17

[52] *Ibid.* p.16

[53] NESS, June: *Lyonel Feininger*. New York: Praeger, 1974. Carta del 8 de julio de 1919. p.1

[54] WHITFORD, Frank: *La Bauhaus.* Op. Cit. p.73

arrogantes barreras entre el artista y el artesano. Por ello, Gropius propondrá la ruptura con la concepción del artista individual como algo ajeno a la sociedad, formulando que las artes deberían ser una parte vital de la estructura social a través del vínculo de todas ellas con el fin último, la arquitectura: "*Estáis aquí para trabajar en la construcción del futuro. En la Edad Media nadie trabajó de manera individual. Había tal cooperación entre los miembros de todos los gremios que un hombre podría trabajar en una ventana, otro en una puerta, y sin embargo, estaban artísticamente en armonía, porque todos los trabajadores tenían un solo espíritu. Encontremos esta unidad en el espíritu. Ella debería salir de vosotros mismos*".[55]

Pero en la mente de Gropius, como indicaba Oskar Schlemmer en una carta escrita en 1922, la construcción de la gran estructura, la catedral del futuro del expresionismo, inspiración y objetivo de sus manifiestos revolucionarios de 1919, pasaría *"a un segundo término, y con él algunas ideas bien definidas de tipo artístico"*. La situación económica y el creciente distanciamiento con los acontecimientos revolucionarios de 1918 determinaron un cambio de estrategia hacia planteamientos más factibles y cercanos: "*en el mejor de los casos nos habremos de contentar con pensar en la casa (...) nuestra tarea ha de ser la de hacer de pioneros de la sencillez, buscar la forma más simple para cada necesidad de la vida "*.[56] Los altos ideales de aquellos convulsos años tomarían contacto con la realidad, transmutando sus mágicas y utópicas visiones *"en un nuevo ideal: la casa, la moderna y secular Obra de Arte Total (Gesamtkunstwerk)".*[57]

Cuando, a principios de 1920, Adolf Sommerfeld, uno de los principales industriales del sector de la madera en Alemania, mostró su deseo de levantar una villa en las afueras de Berlín, Gropius encontró finalmente la oportunidad de demostrar la capacidad real de los talleres de la Bauhaus, trabajando de manera conjunta en la anhelada *Grosse Bau*. De esta forma, su aspiración de conectar la escuela con la práctica real e introducirla en el sistema económico se alcanzaría a través de la construcción de una sencilla casa, posibilitando a la postre el retorno del sistema de gremios artesanales soñado por Goethe, al que el propio Gropius aludía en su primer discurso como director a los estudiantes de la Bauhaus: "*El arquitecto, el 'Meister vom Stuhl' (el maestro de la logia), debe reunir en torno a sí a todos los trabajadores afines de todas las profesiones con el fin de preparar la 'catedral de la libertad del futuro' en una nueva comunidad de vida y de trabajo en el espíritu de los gremios medievales* ".[58]

---

[55] VON ERFFA, Helmut: "The Bauhaus before 1922". Op. Cit., p.16

[56] FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Op. Cit., p.126

[57] BERGDOLL, Barry: "Bauhaus multiplied: Paradoxes of architecture and design in and after the Bauhaus". Op. Cit., p.43

[58] KOHLMEYER, Otto: *Die pädagogische provinz in Wilhelm Meisters wanderjahren. Ein beitrag zur pädagogik Goethes*. Bad Langensalza: Julius Beltz, 1923. Citado en NERDINGER, Winfried: *The Walter Gropius Archive :an illustrated catalogue of the drawings, prints, and photographs in the Walter Gropius Archive at the Busch-Reisinger Museum, Harvard Universiy.* New York : Garland, 1990. p.xxi

La casa Sommerfeld y la estandarización de lo vernáculo

Walter Gropius y Ernst May

Walter Gropius y Adolf Sommerfeld se encontraron por primer vez en el invierno de 1919, durante las reuniones convocadas por el Ministerio de Industria alemán entre empresarios y arquitectos para confeccionar un plan conjunto de reconstrucción en las zonas devastadas de Francia y Bélgica, dentro del marco de las reparaciones en especie pactadas en el Tratado de Versalles.[59] Sommerfeld era miembro de la junta directiva de la *Deutschen Holzbau-Verein*s (Asociación de Madereros Alemanes), entre cuyos objetivos se encontraba la investigación de sistemas constructivos y estructurales realizados en madera, especialmente encaminada hacia la prefabricación y reutilización de los excedentes procedentes de la extinta maquinaria de guerra alemana.[60] La falta de recursos energéticos y de materias primas supuso el auge de la construcción en madera, un material abundante y de fácil producción, compatible con los métodos artesanales de ejecución de viviendas. Gropius, como presidente de la *Arbeitsrat fur Kunst* había centrado sus esfuerzos en gestionar nuevos asentamientos, y esbozó junto a Bruno Taut la creación de aldeas capaces de alojar a 100.000 trabajadores en todo Alemania.

Resulta plausible, por tanto, que Gropius asumiera estas nuevas tecnologías aplicadas a la construcción de viviendas como el mejor y más rápido método de solventar la enorme demanda de alojamiento en los años posteriores al final de la guerra. A principios de 1920, el arquitecto publicaba un artículo –muestra de su interés por la madera- en el suplemento *Der Holzbau,* de la *Deutschen Bauzeitung,* revista oficial de la *Deutschen Holzbau-Verein*s, cuyo título, *Neuen Bauen mit Holz*, (Nueva construcción con madera) era cuanto menos sorprendente, pues partía de un arquitecto que pocos años antes había dado forma a la nueva materialidad del Movimiento Moderno a través de las cristalinas fachadas de la *Fagus Werk* (Alfeld, 1911-1913). Gropius, en el mencionado artículo, planteaba argumentos de carácter eminentemente pragmático en favor de la construcción en madera, pero también algunos con un marcado sesgo artístico e ideológico, con los que construía una filosofía de la historia a partir de los materiales de construcción. Según expresa en el citado ensayo, mientras la piedra y el hierro pertenecían a épocas históricas del pasado, la madera era el material del presente, capaz de adaptarse al espíritu de una época de crisis moral y económica, cuya tarea más urgente debía ser construir "cabañas" de madera (*Hütten Bauen).*[61] "*El desastre de la guerra sobre nuestro país ha destrozado*

---

[59] "*Adolf Sommerfeld y Walter Gropius, se encontraron probablemente por primera vez, cuando el arquitecto presentó el proyecto del asentamiento para los trabajadores ante la comisión investigadora para la Reconstrucción de Francia. Sommerfeld habría vivido el discurso de Gropius en calidad de miembro de la Comisión. Y con seguridad Gropius le impresionaría, mientras realizaba la presentación a su público con elocuencia y evidente convencimiento. El especial entusiasmo con el que Gropius hizo la presentación, llamó la atención de Sommerfeld y supuso el primer contacto entre los dos personajes*". KRESS, Celina: *Adolf Sommerfeld/Andrew Sommerfield : Bauen für Berlin 1910-1970.* Berlín: Lukas, 2011. p.92

[60] "*Causó gran sensación su iniciativa para la reconversión de varios buques de guerra, destinados a la reconstrucción de la flota mercante alemana. En 1921 se fletó en Danzig la primera unidad producida por la conversión de un buque de guerra (...) El proyecto fue aclamado como un gran éxito de la economía alemana*". *Ibid.* Op. Cit., p.90 . Sommerfeld también utilizó la madera procedente de barcos de guerra hundidos para la construcción de edificios, como aparece datado en la realización de los interiores de teca de su propia vivienda diseñada por Gropius y Meyer. Véase FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics.* Op. Cit., p.61

[61] PEHNT, Wolfgang:" Gropius the Romantic". Op. Cit., p.386

nuestra riqueza, pero en la misma proporción se han generado oportunidades de tipo espiritual.(...) La madera está disponible en cantidades suficientes y es independiente del carbón y la industria. La madera es un material maravillosamente versátil y por su naturaleza se amolda perfectamente a las primeras etapas primitivas de nuestra renovación de la vida. La nueva era reclama una nueva forma. Hemos de revitalizar la madera; hemos de redescubrirla, de volver a ponerla de moda, pero partiendo de nuestro propio espíritu, y no imitando formas antiguas que ya no satisfacen nuestras necesidades. No es casual que la joven generación de artistas se complazca en tallar sus ideas en troncos y maderos; los artistas siempre aciertan instintivamente con la clave de la nueva vida. Todo material tiene su belleza, sus potencialidades y su tiempo".[62]

La colaboración entre Adolf Sommerfeld y Gropius comenzó a principios de 1920, después de que el primero escuchara la elocuente y entusiasta presentación que el arquitecto hiciera de su proyecto para la construcción de asentamientos en Francia. Pocos meses después, el empresario alemán encargó al estudio de Gropius y Meyer el desarrollo de un complejo para el grupo industrial Sommerfeld en los terrenos adyacentes al Nuevo Jardín Botánico, en el barrio berlinés de Lichterfelde. Además de un gran edificio de oficinas, la propuesta incluía la construcción de viviendas para los trabajadores y la residencia del propio Sommerfeld. De las veinte casas adosadas establecidas en el plan, solamente fue construido un alargado bloque constituido por cuatro viviendas de dos plantas, cuya sencillez compositiva, basada en la superposición de un cuerpo superior construido con madera sobre el blanco zócalo de mampostería de la planta baja, recordaba a las diseñadas por Tessenow para la *Siedlungen Am Gruneberg* en aquellos mismos años.[63] Sin embargo, a diferencia de éstas, las viviendas de Gropius introducían un lenguaje más expresionista mediante el dinámico desplazamiento de volúmenes con los que se configuraban los accesos, la disposición de enormes terrazas de madera en los extremos y el perfil quebradizo de la cornisa, cuyo vuelo respecto a la fachada resultaba el elemento más llamativo del conjunto.

Este mismo motivo es utilizado de manera insistente en la propuesta de Gropius para el "*fantástico proyecto*" [64] que reunía los edificios administrativos y comerciales del grupo de empresas Sommerfeld. En él, sobre una serie de prismas de madera que se adaptaban a la forma curva de la parcela escalonándose horizontal y verticalmente, flotaban, a modo de pagodas orientales, grandes cubiertas a cuatro aguas cuya disposición sobre el paramento acristalado de la última planta ha sido relacionada por algunos estudiosos con las primeras obras de Wright.[65] Pero, sin lugar

---

[62] GROPIUS, Walter. "Neuen Bauen mit Holz", *Der Holzbau*, suplemento del *Deutschen Bauzeitung*, n.2 1920. p.1. Citado en PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit. p.111. Véase también, KRESS, Celina: *Adolf Sommerfeld/Andrew Sommerfield : Bauen für Berlin 1910-1970.* Op. Cit. p.93

[63] PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit., p.110

[64] El colaborador del estudio de Gropius Fred Forbat "*habla de un 'fantástico proyecto' (de 1920) para el edificio de oficinas de los Sommerfeld, totalmente de madera, que nunca se publicó*". PEHNT, Wolfgang: *Gropius the Romantic.* Op. Cit., p.383

[65] De acuerdo a lo aportado por algunos colaboradores de Gropius y Meyer, en el momento de desarrollar los proyectos para Sommerfeld, ambos estudiaban la obra de Wright a través del *Wasmuth Portfolio*. Véase NERDINGER, Winfried: *The Walter Gropius Archive :an illustrated catalogue of the drawings, prints, and photographs in the Walter Gropius Archive at the Busch-Reisinger Museum, Harvard Universiy.* Op. Cit. p.44; FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics.* Op. Cit., p.49;
"*Adolf Meyer poseía la edición alemana de la obra de Wright, que permanecía abierta sobre su mesa todo el tiempo*". PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit., p.111 .
Fred Forbat, recibió un libro de Gropius sobre arquitectura india, con la nota: "¡*Nuestro objetivo*¡". FORBAT, Fred. Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern. 1972. Citado en KRESS, Celina: *Adolf Sommerfeld/Andrew Sommerfield : Bauen für Berlín 1910-1970.* Op. Cit., p.103. nota 52 .

a dudas, lo más llamativo de este proyecto nunca publicado por Gropius, fue el edificio puente construido enteramente en madera que, apoyado sobre enormes pilares tallados en forma de pirámide invertida, conectaba las dos piezas más elevadas, delimitando el acceso a la colonia de viviendas posterior a través de la *Limonenstrasse*. Este recurso sería uno de los novedosos argumentos utilizados en el edificio que seis años más tarde Gropius diseñaría para la Bauhaus en Dessau, dando forma al puente que une los bloques de administración y los talleres. En esa ocasión, en lugar de sólidas estructuras de madera, su materialidad manifiesta más ligera y cristalina, una vez superada la transición desde el "material del presente", la madera, hacia el cristal, que daría forma a la arquitectura del futuro, tal y como Gropius había reivindicado en su artículo *Nueva construcción con madera*: "*para el ansiado material del distante futuro -el vidrio- sólo estaremos listos cuando el espíritu del edificio se haya apoderado una vez más de todo el pueblo como lo hizo en el tiempo de las catedrales góticas".*[66]

En uno de los pocos documentos que se conservan de este proyecto, una vista a carboncillo hecha desde la Asternplatz, Gropius remarca su carácter de puerta de entrada situando bajo el vano central del puente un esbozo de la vivienda que al mismo tiempo estaba diseñando para la familia Sommerfeld como parte integrante del complejo. La vivienda seguía las mismas premisas que el resto de la propuesta: prolongadas cubiertas a cuatro aguas, grandes ventanales cuadrados contrastando con los esbeltos elementos acristalados a modo de vidrieras, sólidas galerías en voladizo y paramentos de tablones de madera colocados a espiga. El diseño de la *Blockhaus Sommerfeld* (textualmente, cabaña de troncos) durante la primavera de 1920,[67] debería de entenderse, por lo tanto, no como un hecho aislado o excepcional, sino como parte integrante de un sistema arquitectónico vernáculo, ideado por Gropius sobre la base de una tecnología, la de la madera, que bien podía ser trabajada utilizando los métodos artesanales experimentados en los talleres de la Bauhaus.

La dificultad que la crítica arquitectónica encontró a la hora de elaborar una interpretación a esta peculiar obra dentro de la dilatada carrera de Walter Gropius queda puesta de manifiesto por las múltiples opciones mencionadas respecto a su origen: desde las cabañas alpinas hasta las chozas de los colonos en las románticas praderas americanas, pasando por las construcciones vernáculas sajonas o los *Midway Gardens* de Frank Lloyd Wright.[68] Sin embargo, será Joseph Rykwert quien, obviando

---

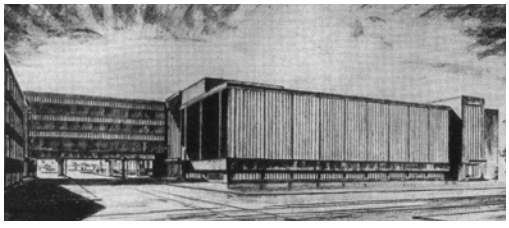
[66] PEHNT, Wolfgang: "Gropius the Romantic". Op. Cit., p.386

[67] "*Ha recibido siempre el nombre de Blockhaus Sommerfeld (utilizando el término alemán), lo cual ha inducido a la gente a olvidar que Blockhaus significa casa de troncos o incluso cabaña de troncos*". RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso.* Barcelona: Gustavo Gili, 1975. p.24

[68] William Curtis, explica que la casa Sommerfeld fue "*un ensayo sofisticado de ingenuidad forzada; combinando aspectos de las aproximaciones formales y compositivas de Gropius en los años anteriores a la guerra con la moda medievalizante, una imagen vernácula y elementos que bien podrían estar inspirados en los Midway Gardens de Wright*". CURTIS, William: *La arquitectura moderna desde 1900.* Op. Cit., p. 311. Frank Whitford, en la misma línea, expone que su construcción por entero de madera "*remarcaba su carácter primitivo como el de las cabañas alpinas o las chozas de los colonos en el salvaje oeste*". WHITFORD, Frank: *La Bauhaus.* Op. Cit., p.77. Wolfgang Pehnt resalta cuán asombrosa resultó esta obra "*en unos arquitectos que ya habían demostrado ser unos especialistas destacados de la construcción industrial. A un crítico le recordaba 'los viejos edificios tradicionales que todavía nos impresionan tan intensamente en la vieja Sajonia'. En realidad, la pesada obra de madera y la base de granito sin pulir recordaba más las románticas praderas de Norteamérica. La casa es como una reformulación teatral, en un idioma rústico, de las muy anteriores casas de campo construidas por Frank Lloyd Wright*". PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit., p.111. Kenneth Frampton, por su parte, trata de establecer una continuidad entre la Sommerfeld y las corrientes que reivindicaban el auténtico *Heimat* alemán a principios del siglo XX: "*se diseñó como una tradicional casa de troncos en el estilo vernáculo o Heimatstil, con un interior enriquecido*



23. Walter Gropius. Propuesta para el complejo de oficinas del grupo Sommerfeld en Berlín. (1920)



24. Walter Gropius. Anteproyecto edificio Bauhaus en Dessau.



25. Walter Gropius. Complejo Bauhaus en Dessau. (1926)



26. Walter Gropius. Casa Sommerfeld. 1920

similitudes formales, analice de manera más profunda la significación de esta obra en el marco de la historia y la antropología contemporáneas. Para dicho autor la "*deliberada muestra de construcción extravagantemente burda, casi aldeana*"[69] de la casa Sommerfeld encajaría perfectamente con el espíritu de renovación y búsqueda de la pureza en la arquitectura originaria y natural de los arquitectos expresionistas, en un discurso próximo al que Semper adelantó en *Der Stil* cuando afirmaba: "*Incluso hoy, los supercivilizados hijos de Europa se construyen cabañas de troncos cuando ponen el pie en los bosques vírgenes de América*".[70]

Como ya se analizó anteriormente, el ideal romántico de la vuelta del hombre a la naturaleza llevó a los artistas y arquitectos escandinavos de finales del siglo XIX, como L.I.Wahlman o Akseli Gallen Kallela, a construir sus cabañas en la profundidad de los bosques siguiendo ancestrales sistemas constructivos, aunque adaptados a los requerimientos de la vida moderna. Es por ello por lo que la casa de troncos encarnaría en los planteamientos románticos, y posteriormente en los expresionistas, una conexión directa con los principios constructivos que habían permanecido inalterados desde un pasado primitivo. Como señala Rykwert, apoyándose en las teorías del historiador Josef Strzgowski, (conocidas de primera mano por Gropius), la construcción en madera representaba para las culturas nórdicas la plasmación de las técnicas constructivas originales de sus antepasados indogermánicos.[71] La casa Sommerfeld y el mausoleo de Lenin, (Anastas Schusov, 1924) construido también mediante una estructura de troncos entrelazados similar a las tumbas de los caudillos mongoles, simbolizarían, en los años previos a la máxima expresión del Movimiento Moderno y la glorificación de los procesos tecnológicos de la exposición de Stuttgart de 1927, "*el retorno a una forma arcaica de construcción, a una forma que permanecía inalterada a pesar de todos los posibles refinamientos sufridos, (...) un intento consciente de fundir los elementos del estilo en una nueva unidad mediante el regreso a un modo de construir que llevara inevitablemente consigo las semillas de una sabiduría y una rectitud telúricas e inmemoriales* (...) *una sabiduría oculta, secular, telúrica, que se esconde de los civilizados, los privilegiados, y es accesible solamente a los primitivos*".[72]

La capacidad simbólica que Gropius y Meyer imbuyeron a la casa Sommerfeld quedó claramente demostrada en la ceremonia de coronación de la vivienda (*Richtfest*)

---

con madera tallada y vidrio emplomado para crear así una 'Gesamtkunstwerk' ". FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Op. Cit., p.129

[69] RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso.* Op. Cit., p.24

[70] *Ibid*. p.25

[71] "*En opinión de Josef Strzgowski, el imperialismo histórico de los pueblos mediterráneos impuso sobre los pueblos de septentrión un dominio político que también se convirtió en estético. Sin embargo estos pueblos del norte, con su diferente organización política, sensibilidad formal y técnicas, fueron, desde míticos «orígenes », los oscuros y lejanos impulsores de corrientes estéticas como el arte griego, el gótico, el barroco, el romanticismo o el arte expresionista; en definitiva, el dominio del espíritu sobre la técnica y el carácter sagrado del Todo (ambiente físico del hombre nórdico) constituyen los rasgos esenciales de la difusa estética neoromántica que Strazygowski identifica con la vida síquica de los pueblos del norte (...)*

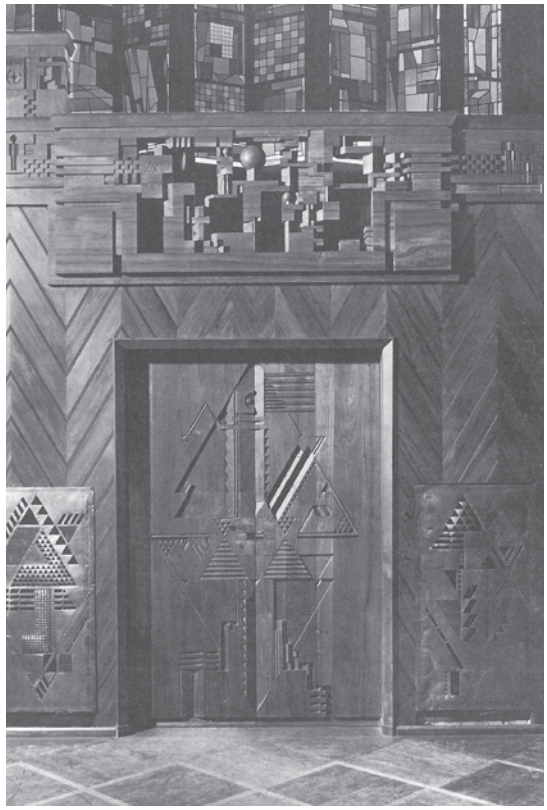
El propio Strzygowski, tan preocupado por el problema del génesis, en absoluto fue ajeno al claro dominio de lo estético sobre lo arqueológico. Por ello no es de extrañar la participación del historiador y arqueólogo en el Consejo de Administración del denominado 'Círculo de Amigos de la Bauhaus', ambiente en el que se detecta una clara exaltación de los valores poético-arquitectónicos de la remota cultura nórdica como se comprueba en la casa Sommerfeld de Gropius (1920) o en el extraño diseño de casa de madera para la Bauhaus de Weimar realizado por Walter Determann. Interés que el propio Strzgowski hará explícito años más tarde al definir el arte moderno en su totalidad como el vinculado al expresionismo nórdico". ARRECHEA, Julio: : "Focillón y Strzgowski o la lejana raíz del arte occidental", *Espacio, Tiempo y Forma*, n. 6, vol. serie VII, 1993, Madrid, UNED, pp. 559-606. pp. 560 y 598

[72] RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso.* Op. Cit., pp.29 y 31





27. Inauguración de la casa Sommerfeld. Programa de la fiesta a cargo de Martin Jahn. (1920)



28. Joost Schmidt. Revestimiento vestíbulo casa Sommerfeld.



29. Escalera y galería de la casa Sommerfeld.

el 18 de diciembre de 1920. El diseño del programa, una xilografía obra del alumno de la Bauhaus, Martin Jahn, recogía de manera evidente los criterios expresionistas que Feininger había utilizado en la portada del manifiesto para la Bauhaus: la imagen de la primitiva cabaña de madera adquiría una dimensión casi mágica con la introducción de múltiples haces de luz surgiendo del interior del edificio, siguiendo la geometría en diagonal marcada por el diseño en espiga de las vidrieras situadas en el vano central. Adolf Meyer concibió esta ceremonia iniciática con hogueras, coros procesionales, y una serie de discursos celebrando el arte de la construcción, cerrándose el acto con seis alumnos de la Bauhaus, ataviados con ropas de carpinteros colgando las guirnaldas de las vigas superiores de cubierta.

El carácter medieval de esta puesta en escena representaba la culminación de la idea perseguida por Gropius durante tantos años: la unión de todas las artes de la construcción mediante la colaboración de los diferentes gremios artesanales. No en vano, la casa Sommerfeld fue un logro colaborativo en el que participaron muchos artesanos procedentes de todos los talleres de la Bauhaus. El aprendiz de carpintería Joost Schmidt se hizo cargo de las tallas sobre los revestimientos de tablones de teca en forma de espiga de la escalera y las puertas del vestíbulo principal, exponiendo una compleja ornamentación geométrica junto a representaciones esencializadas de ciudades y figuras humanas. Josef Albers, siguiendo los patrones lineales de Schmidt, desarrolló los motivos abstractos que configuraban las volumétricas vidrieras dispuestas en zigzag.[73] Dörte Helm se encargó de los tejidos de cortinas y alfombras, mientras que el pintor Hinnerk Schäper se desplazó con los alumnos del taller de pintura mural para trabajar en la decoración de los interiores. Para el hall de entrada, Breuer diseñó una mesa y varias sillas con brazos, cuyas radicales y rectilíneas formas, definidas mediante piezas rectangulares simplemente cortadas sin el tradicional empleo del torno, procuraban una continuidad abstracta con los motivos utilizados por el resto de sus compañeros, a la vez que evocaban la base tectónica y constructiva del propio edificio, "*sugiriendo o bien una conciencia temprana con los muebles de Rietveld o, más probablemente, una inspiración común con los primeros interiores de Wright*".[74]

A pesar de la componente artística que los artesanos de la Bauhaus introdujeron en la casa Sommerfeld, su diseño fue ante todo un delicado ejercicio de construcción encaminado a experimentar las posibilidades de los sistemas prefabricados en madera para el desarrollo de prototipos replicables a nivel industrial.[75] Por esta razón, Gropius optó por una resolución formal y compositiva sencilla, recurriendo a un tradicional esquema tripartito en planta por medio del cual, a través del vestíbulo de acceso situado en el centro, se ordenaban mediante tres bandas en

---

[73] "*Si en su exterior se apreciaba un cruce entre las 'casas de la pradera' de Frank Lloyd. Wright, sobre todo la de aquellas más próximas a los alzados clasicistas y el 'shingle style' (estilo de las tablillas), y la figuración cúbico expresionista , en el acondicionamiento de su interior se consumaba, como decía el prospecto, 'el banquete de la fiesta de los artesanos', ya que en él participaban algunos alumnos de la Bauhaus: Marcel Breuer con sus primeros muebles y Joost Schmidt con el hall de entrada. Sobre todo este último, aprovechando las posibilidades constructivas del material, sometió al conjunto a una geometrización en la que, entreveradas con las formas cúbico expresionistas, se perfilaban ya las constructivistas. En esta misma dirección las vidrieras de la escalera, diseñadas por Josef Albers, eran una suerte de muestrario de esta transición a las maneras constructivas que se impondrían a no tardar en la Bauhaus*". MARCHÁN FIZ, Simón: *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930).* Op. Cit., p.116

[74] BERGDOLL, Barry: "Bauhaus multiplied: Paradoxes of architecture and design in and after the Bauhaus". Op. Cit., p.44

[75] LANE, Barbara M.: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* New York: Cambridge University Press, 2000. p.269



30. Dörte Helm. Cortinas casa Sommerfeld.



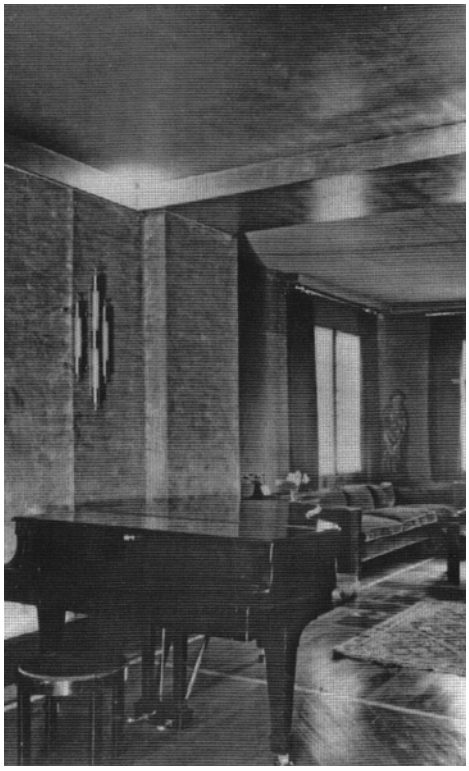
31. Josef Albers. Vidrieras casa Sommerfeld.



32. Marcel Breuer. Mesa vestíbulo casa Sommerfeld.



33. Joost Schmidt. Tallas casa Sommerfeld.



34. Hinnerk Schäper. Pinturas interiores casa Sommerfeld.

paralelo el resto de dependencias de la vivienda. Lo más novedoso y expresivo de la propuesta correspondía con la concepción espacial de dicho vestíbulo, en el que una escalera de tres tramos, adoptando la geometría en diagonal utilizada en numerosos acabados interiores, conseguía configurar un espacio hexagonal de doble altura, iluminado desde la vidriera diseñada por Albers, al que se volcaba la galería superior de acceso a las habitaciones. Para evitar la posible monotonía asociada a los modelos prefabricados, Gropius introdujo una serie de estudiados efectos plásticos sobre todo en la fachada de acceso y en la que se abría al jardín posterior. El porche de acceso enmarcado por salientes angulosos, la ruptura de la continuidad de los lienzos de fachada desplazando el nivel superior sobre una imposta de maderos proyectantes, el tratamiento escalonado de los muros que soportaban la estructura del gran balcón de la habitación principal, y el movimiento horizontal y vertical de los aleros, que arrojaban profundas sombras diagonales sobre la marcada horizontalidad de los paramentos, sirvieron para romper la homogeneidad visual y matérica del edificio.

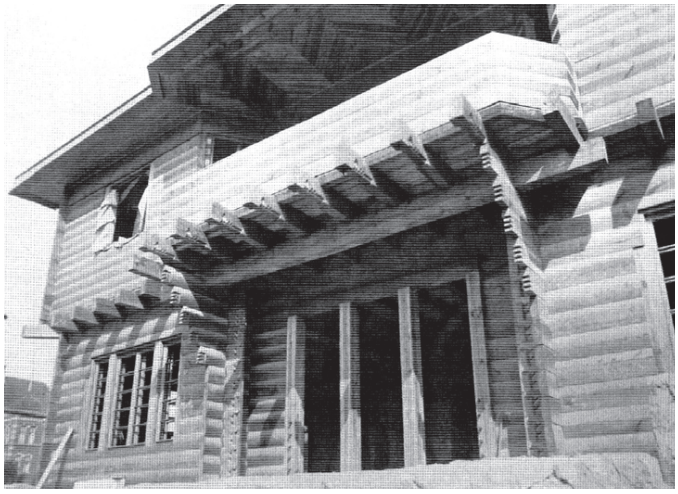
La vivienda se construyó empleando un sistema patentado denominado *Blockbauweise Sommerfeld* (Sistema de construcción mediante troncos Sommerfeld), basado en uno anterior fechado en diciembre de 1919, el *Doppelwandsystem für Siedlungsbauten* (Sistema de doble pared para desarrollo de viviendas), que consistía en una capa exterior cuyo espesor oscilaba entre 10 y 15 centímetros formada por troncos aserrados entrelazados mediante uniones de galleta, una cámara rellena de escoria de coco y una hoja interior de tablones de madera de 5 centímetros, acabada en yeso.[76] Además de posibilitar su función estructural mediante el atado de las dos hojas de madera, los muros así construidos no sólo mejoraban la capacidad térmica de los tradicionales cerramientos de troncos trabados de una sola hoja, sino que suponían un considerable ahorro en el consumo de madera. Junto a este sistema de cerramientos estructurales, en la *Blockhaus Sommerfeld* fueron ensayados numerosos procedimientos, técnicas y acabados relacionados con la madera que posteriormente serían utilizados por Gropius y Sommerfeld en el desarrollo de tres variantes para los nuevos asentamientos en Francia.[77]

Al igual que Erich Mendelsohn había alabado un año antes en una alocución al *Arbeitsrat für Kunst* las múltiples posibilidades del hormigón para la construcción moderna,[78] Gropius encontró en la madera el material capaz de adaptarse tanto a desarrollos artesanales, como a una producción más industrializada: "*la madera es el material originario de construcción de los hombres, adecuado para todas los elementos*

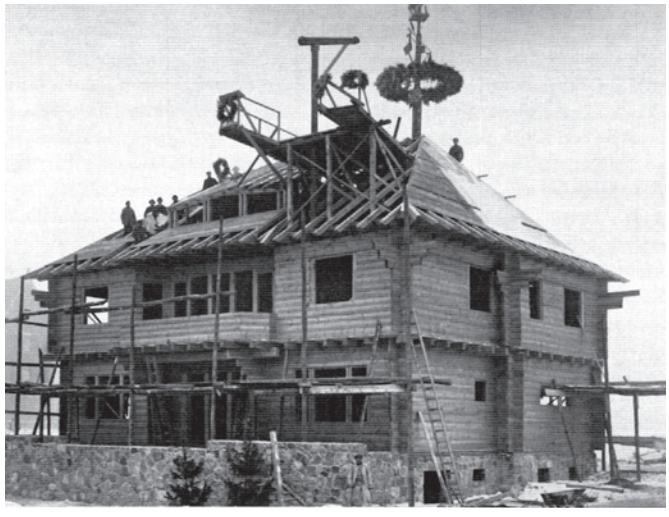
[76] KRESS, Celina: *Adolf Sommerfeld/Andrew Sommerfield : Bauen für Berlín 1910-1970.* Op. Cit., p.96

[77] "*El desarrollo de un modelo repetible de casa con la posibilidad de variantes, implícita en el sistema "Blockbauweise Sommerfeld", apareció en otras dos experiencias en 1921. Fred Forbat recuerda en sus memorias que cuando el ministro de Gobierno Walter Rathenau llamó a Sommerfeld para el asesoramiento en la construcción de casas de madera para las reparaciones de guerra francesas, 'Solicitó tres modelos diferentes en función de su escala que inmediatamente Gropius estudió en la oficina de Sommerfeld, con la ayuda de su personal técnico' "*. BERGDOLL, Barry: "Bauhaus multiplied: Paradoxes of architecture and design in and after the Bauhaus". Op. Cit., p.45

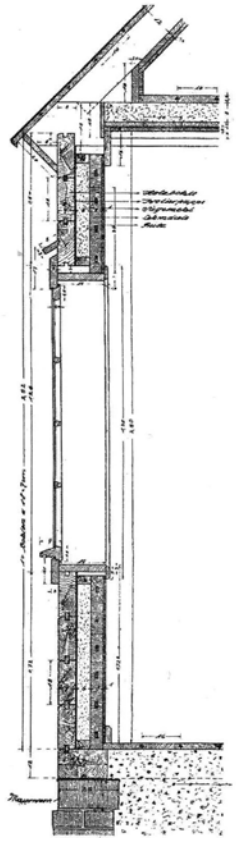
[78] "*En lo que se refiere a las condiciones específicas de la arquitectura, la transformación histórica significa (...) nuevas posibilidades de construcción gracias a los nuevos materiales: vidrio, hierro y hormigón. Ante las posibilidades desconocidas no debemos dejarnos engañar por el desenfoque que resulta de una visión demasiado próxima. Lo que hoy en día aún aparece viscoso e informe, será forjado para convertirse en historia y resultará fantásticamente dinámico y convincente. ¡Se trata de una auténtica creación! Estamos sólo en los primeros inicios, pero ya enfrentados a las posibilidades de su desarrollo*". MENDELSOHN, Erich. "El problema de una nueva arquitectura". Conferencia pronunciada en la exposición *Arquitectos Desconocidos* organizada por el *Arbeitsrat für Kunst.* Abril, 1919. Citada en HEREU, Pere; MONTANER, Josep M.; OLIVERAS, Jordi: *Textos de arquitectura de la modernidad.* Madrid: Nerea, 1994. p.172

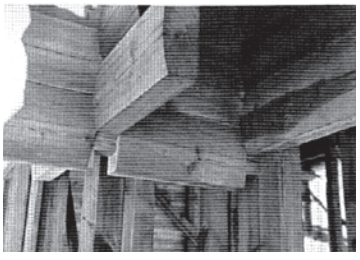


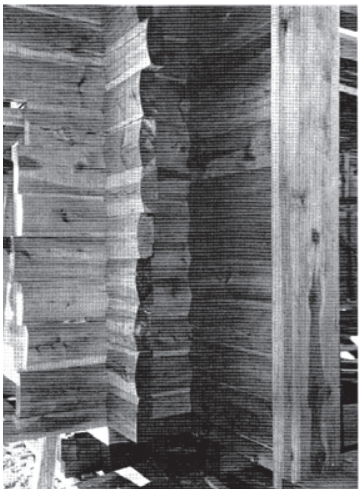




35.,36. y 37. Casa Sommerfeld durante su construcción. (1920)







38., 39. y 40. Sistema estructural de madera patentado Blockbauweise Sommerfeld.

estructurales del edificio: paredes, piso, techo, tejado, columnas y vigas; puede ser aserrada, tallada, clavada, cepillada, blanqueada, pulida, teñida, taraceada, lacada y pintada. (...). La madera es el material de construcción de nuestros días".[79]

Aunque la arquitectura aparecía en el programa fundacional de la Bauhaus como el último (y remoto) objetivo a cumplir una vez que el *nuevo hombre* hubiera desarrollado sus habilidades artesanales,[80] los esfuerzos de Gropius por lograr un programa específico de arquitectura chocaron en repetidas ocasiones con la oposición de las autoridades de Weimar.[81] En 1919, ante tal imposibilidad, Gropius llegó a un acuerdo con Paul Klopfer, director de la *Baugewerkenschule* de Weimar (Escuela de constructores), para que los alumnos interesados pudieran simultanear la educación artística con la arquitectónica en ambas escuelas durante un semestre. En 1920 Adolf Meyer estableció durante unos meses una sección dedicada a la arquitectura en la Bauhaus, pero ésta no estaba reglada como el resto de talleres y únicamente proporcionaba una instrucción preparatoria, por lo que, como manifestaba Oskar Schlemmer en su *Diario*, donde los alumnos realmente adquirían experiencia práctica era en el estudio de Gropius y Meyer, cuyo funcionamiento estaba estrechamente vinculado al de la propia la Bauhaus. [82]

El deseo de Gropius de concentrar los esfuerzos de los talleres artesanales en el desarrollo de propuestas arquitectónicas, repitiendo la exitosa experiencia de la casa Sommerfeld, le llevó a solicitar a principios de 1920, entre los profesores y alumnos de la escuela, propuestas para el diseño de un asentamiento propio de la Bauhaus donde desarrollar una comunidad real entre artistas, artesanos y aprendices, a la manera de las comunidades rurales de los reformistas del siglo XIX: "*Hoy en día es imposible para nosotros pensar en una reforma parcial sin tener que asumir la totalidad de la vida: la*

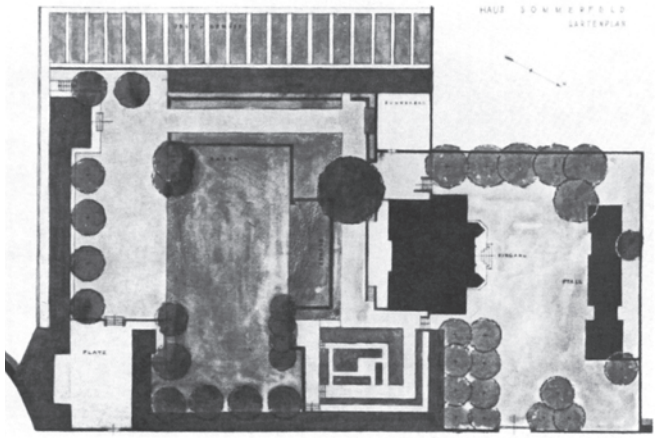
---

[79] GROPIUS, Walter. "Neuen Bauen mit Holz", *Der Holzbau*, suplemento del *Deutschen Bauzeitung*, n.2 1920. p.1. Citado en PEHNT, Wolfgang: *Gropius the Romantic.* Op. Cit. p.384

[80] "*El último, aunque remoto, objetivo de la Bauhaus es la obra de arte unitaria -el gran edificio- en la que no existan fronteras entre arte monumental y decorativo. La Bauhaus desea preparar a arquitectos, pintores y escultores de toda categoría para que se conviertan, según sus capacidades, en artesanos hábiles o artistas y creadores independientes y fundar una comunidad de trabajo compuesta de maestros y aprendices que sea capaz de crear obras arquitectónicamente completas -construcción, acabados, decorados y equipos- que respondan en su conjunto a un mismo espíritu*". GROPIUS, Walter: "Manifiesto y Programa de la Staatlisches Bauhaus en Weimar". 1919. Traducido en *Arte y Parte: Revista de Arte*, n. 104, 2013 , pp. 106-113.
"*Esta laguna en el programa de estudios podía justificarse alegando que el curso (que consistía en una asignatura introductoria, teoría del trabajo y teoría de la forma) exigía tres años y medio y que, por tanto, hasta 1923 la primera generación de estudiantes no llegaría al punto en que tuviese sentido incluir la* arquitectura como disciplina del programa (...) Además, el manifiesto de la Bauhaus únicamente mencionaba la arquitectura en los pasajes que se ocupaban de los principios. El programa comprendía: A. Arquitectura; B. Pintura; C. Escultura, incluyendo todos los oficios auxiliares. Pero, cuando entraba en más detalles, no se refería ni a la teoría de la construcción, o teoría de estructuras, ni a la experiencia práctica sobre el terreno". PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista.* Op. Cit., p. 107.

[81] Gropius tendrá que esperar hasta 1927, una vez que la escuela se trasladó a Dessau, para crear el departamento de construcción de la Bauhaus, nombrando director del mismo al arquitecto suizo Hannes Mayer.

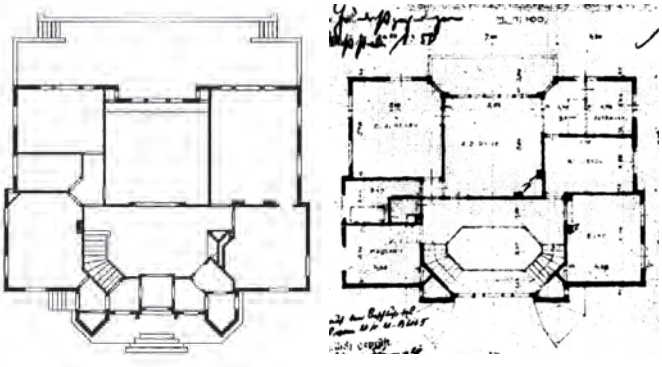
[82] "*La clase de construcción y arquitectura o el taller, que debería ser el corazón de la Bauhaus, no existe oficialmente; en vez de ello, el estudio privado de Gropius. Sus encargos, fábricas, casas individuales más o menos bien resueltos, constituyen por tanto aquello en torno a lo cual debería girar todo lo demás. Se trata de un negocio de la construcción, en oposición a las tendencias del taller como escuela*". Diario, Marzo 1922, en SCHLEMMER, Oskar: *The letters and diaries of Oskar Schlemmer.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1972. Citado en MARCHÁN FIZ, Simón: *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930).* Op. Cit., p. 128. Veáse también NERDINGER, Winfried: *The Walter Gropius Archive: an illustrated catalogue of the drawings, prints, and photographs in the Walter Gropius Archive at the Busch-Reisinger Museum, Harvard Universiy.* Op. Cit., p. xxi



41. Walter Gropius. Diseño de los espacios exteriores casa Sommerfeld.



42. Alzado Oeste casa Sommerfeld.



43. Plantas casa Sommerfeld.



44. Detalle porche al jardín.



45. Alzado Sur al jardín casa Sommerfeld.

vivienda, la educación, la salud física, y muchas otras cosas".[83] Ya en el programa de la Bauhaus, se hacía mención al compromiso por parte de la nueva escuela de elaborar "*amplios proyectos arquitectónicos utópicos -edificios públicos y para el culto- realizables a largo plazo*".[84] Gropius, siguiendo las propuestas de Bruno Taut en su *Stadtkrone* y de la comunidad de artesanos creada por Tessenow en Hellerau, expondrá de manera más concisa sus ideas en la carta dirigida a Ernst Hardt en 1919, donde se lee: "*Imagino una gran Siedlungen tomando forma en Weimar, con un núcleo de edificios públicos - teatros, un centro para la música, y como culminación un lugar de culto-. Cada año en el verano se celebrará un festival popular, ofreciendo la mejor expresión de los nuevos tiempos a través de la música, el teatro y las artes figurativas".*[85]

Walter Determann, uno de los estudiantes que asistieron a los cursos preparatorios de arquitectura coordinados con la *Baugewerkenschule*, y cuya propuesta de casa taller mostrada en la *Exposición de los Arquitectos Desconocidos*, recibió una especial atención por parte de Gropius, desarrolló dos proyectos para la nueva *Siedlungen* de la Bauhaus.[86] El primero bien podía ser una ilustración literal de los deseos que Gropius enunciaba en su carta: una pequeña y compacta ciudad jardín con los talleres y las viviendas de estudiantes y profesores distribuidos simétricamente en los laterales de una alargada plaza central, en la que el gran edificio comunal y de exposiciones, el gimnasio, la granja y los viveros, cerraban la geométrica propuesta en sus extremos menores. La plaza interior, concebida como un teatro al aire libre, estaba configurada a partir de la geometría del edificio de culto, una pirámide cristalina de base heptagonal situada en el centro del espacio comunitario, en un evidente homenaje a la *Stadtkrone* (Corona de la Ciudad) de Taut. Determann consiguió aportar una gran plasticidad a las diferentes volumetrías mediante sofisticados desarrollos geométricos que, basados en la sección áurea y el rectángulo armónico, utilizaban formas básicas, en especial el triángulo, para conformar pliegues en los alzados e intrincadas cubiertas facetadas. El resultado final era cercano a las propuestas para viviendas que, con un claro ascendente expresionista, en aquellos mismos años estaban llevando a cabo los hermanos Wassily y Hans Luckhardt. En los proyectos de *Casa de campo para un arquitecto* (Wassily Luckhardt, Berlín, 1920) y en la *Colonia residencial de unidades independientes* (Hans Luckhardt, 1921-1922) se aprecia claramente su escultórico método de trabajo de fuera hacia dentro del edificio, configurando primero las tensionadas masas de los muros y las cubiertas y modelando manualmente los expresivos planos inclinados, para una vez moldeado el contenedor, resolver los diferentes requerimientos de la planta.[87] Un sistema similar será utilizado también por Rudolph Steiner en la construcción de la colonia *Dornach*, y en especial en la segunda versión del *Goetheanum*.

---

[83] GROPIUS, Walter: Carta a Adolf Behne. 2 de Junio de 1920. Citada en BERGDOLL, Barry: "Bauhaus multiplied: Paradoxes of architecture and design in and after the Bauhaus". Op. Cit., p.45

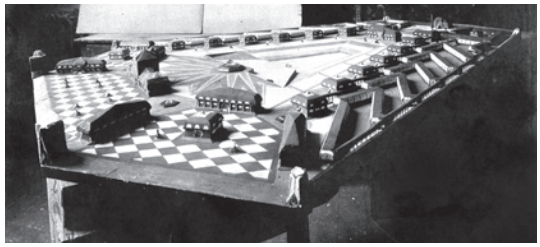
[84] GROPIUS, Walter. "Manifiesto y Programa de la Staatlisches Bauhaus en Weimar". 1919. Op. Cit., pp. 106-113

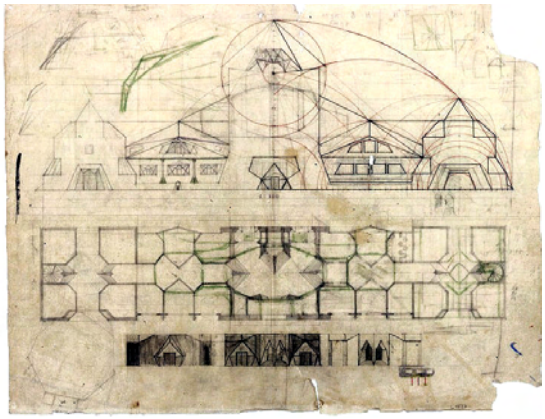
[85] GROPIUS, Walter. Carta a Ernst Hardt (Director del Teatro Nacional de Weimar) 19 de Abril de 1919. Citada en DE MICHELIS, Marco: "Walter Determan. Bauhasu settlemen Weimar, 1920.". En: BERGDOLL, Barry; DICKERMAN, Leah (eds.). *Bauhaus 1919-1933: workshops for modernity.* New York: Museum of Modern Art, MOMA, 2009. pp. 86-92 p.86

[86] *Ibid.* p.86

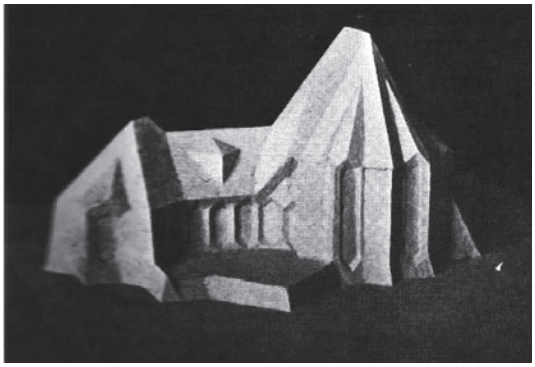
[87] NOWITZKI, Dagmar: *Hans und Wassili Luckhardt: das architektonische Werk.* München: Scaneg, 1992. p.22







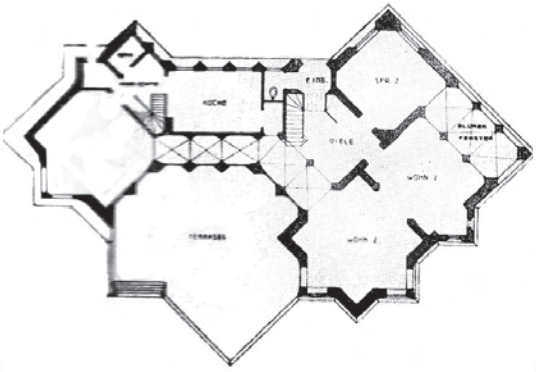
46. y 47. Walter Determann. Primera propuesta Siedlung Bauhaus. Planta y maqueta.(1920)



50.Wassili Luckhardt. Casa de campo.(1920)

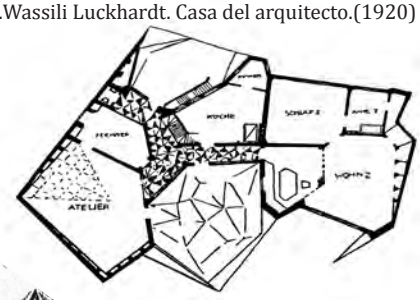


48. y 49. Walter Determann. Primera propuesta Siedlung Bauhaus. Trazado, planta y alzados edificio comunal (1920)





51.Wassili Luckhardt. Casa del arquitecto.(1920)





52. Hans Luckhardt. Colonia Residencial unidades independientes. (1922)

Sin embargo, será en la segunda propuesta que Determann desarrolle para el nuevo emplazamiento cedido a la Bauhaus en las boscosas colinas *am Horn* de Weimar, muy próximo a la *Gartenhaus* de Goethe, (mediados de 1920*)*,[88] donde, una vez abandonado el lenguaje cristalográfico de la primera arquitectura expresionista, la influencia de las investigaciones e inquietudes de Gropius en torno a las posibilidades que ofrecía la arquitectura de madera le lleve a plantear un asentamiento de sencillas cabañas dispersas por el bosque, disolviendo por completo las rigurosas y compactas geometrías del primer ejercicio.[89] Irregularmente distribuidas por el terreno, las viviendas no se ajustaban a un plan de ordenación claramente reconocible, sin calles, ni estructuras comunales, tratando de establecer un contacto directo de los *Bauhaüslers* con la naturaleza en estado puro.

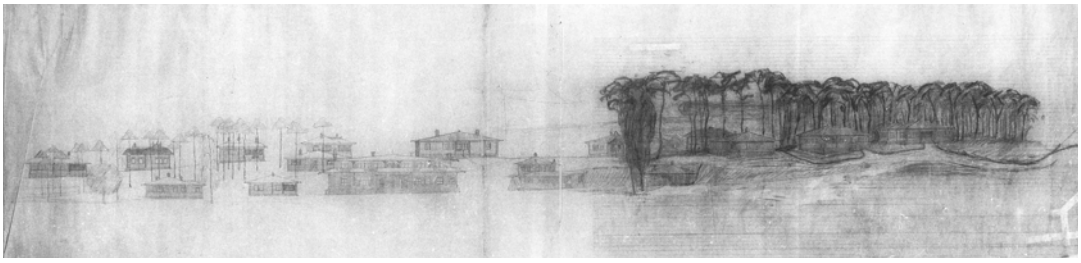
Este tipo de pequeñas y primitivas edificaciones, románticamente adaptadas a la orografía y a la vegetación existente, tratando de integrarse como parte del paisaje natural, seguía algunos modelos escandinavos de colonias creadas en plena naturaleza. Probablemente la más famosa de todas ellas fuera la planeada por Ejnar Dyggve como asentamiento estival en el lugar conocido como *Tibirke Bakker* (North Zealand, Dinamarca, 1916). Su condición de espacio natural, sagrado para los daneses al haber sido uno de los primeros asentamientos prehistóricos del país, llevó a Dyggve a establecer estrategias de preservación y conservación del entorno, estudiando la implantación más idónea de lo construido para ser lo menos perceptible posible desde el frondoso valle.[90] Aunque solamente fueron levantadas cuatro de las ocho viviendas inicialmente diseñadas por Dyggve, el éxito del modo de vida que traslucían sus sencillos modelos arquitectónicos, diseñados siguiendo las tradiciones vernáculas del lugar (cerramientos de madera pintada y cubiertas de paja o césped), provocó que todas las edificaciones posteriores hubieran de someterse a las estrictas normas de apariencia y disposición en el contexto marcadas en el plan de Dyggve. En un sucinto análisis de una de las viviendas proyectadas por Ejnar Dyggve para *Tibirke Bakker*, sita en Langetravs 11, se pueden apreciar algunos de los rasgos ya mencionados en las propuestas que por la misma época desarrollaba Karl Fisker para sus casas de vacaciones: sobre un estrecho y alargado esquema en planta, los usos principales se distribuían orientándose hacia el sur y el oeste, consiguiendo proteger el lado norte del viento mediante una mayor inclinación de la cubierta de paja. Frente a la horizontalidad del compacto volumen, la chimenea, situada como un cuerpo exento de ladrillo en la cara este, aportaba tensión y equilibrio al conjunto. Por otro lado, las uniformes fachadas, ejecutadas mediante el sistema *wood frame*, a base de tablones verticales tratados con creosota al exterior, resaltaban frente al colorista acabado de las

---

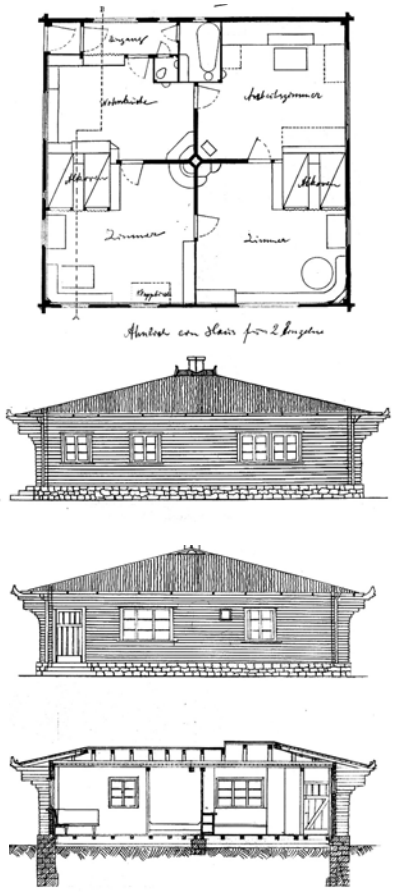
[88] Muchas de las fuentes consultadas sobre Walter Determann aseguran que el proyecto residencial en las colinas se desarrolló con anterioridad a la propuesta expresionista. Pero como claramente indica Marco de Michelis, "*aunque la secuencia de los dos proyectos de Siedlungen de Determann está actualmente sin documentar, parece razonable considerar que el proyecto para la parcela "am Horn" sea el segundo, no sólo por razones estilísticas sino porque ese lugar no fue proporcionado a la Bauhaus hasta mayo de 1920*". DE MICHELIS, Marco: "Walter Determann. Bauhaus settlemen Weimar", 1920. Op. Cit., nota 12, p.89

[89] "*En marzo de 1920, Gropius reavivó su plan para la Bauhaussiedlung cuando solicitó al ministro del interior del estado de Turingia ayuda para hacer frente al alojamiento de los 200 estudiantes de la Bauhaus. Al mismo tiempo concibió un práctico y pedagógico ejercicio: la construcción de simples cobertizos de madera por los estudiantes. En mayo de ese año ya fue sugerido que el proyecto habría de localizarse "am Horn", en las colinas al este de Weimar, donde una casa experimental fue de hecho construida para la exposición de la Bauhaus en el verano de 1923*". *Ibid.* p.88

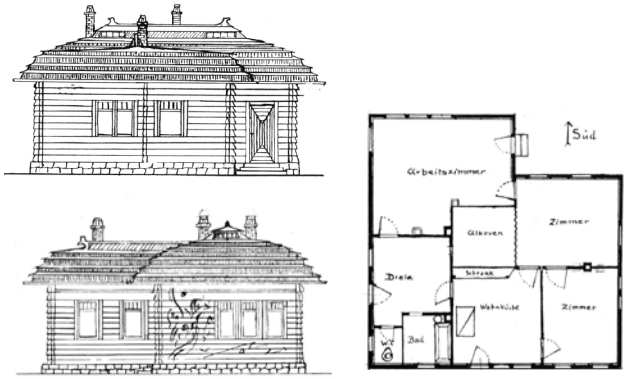
[90] DAHL, Thorkel: *Huse i Tibirke Bakker: Skildring af bakkernes udvikling som feriehus område og registrering af områdets bygninger fra perioden 1900-1988.* Copenhague: Kunstakademiets Forlag, Arkitektskolen, 1989.



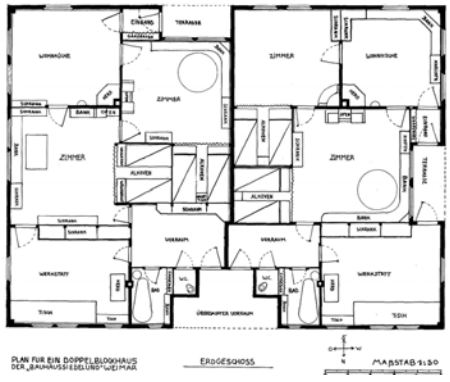
52. Walter Determann. Alzado general segunda propuesta Siedlung Bauhaus. (1920)



54. Walter Determann. Residencia estudiantes con dos dormitorios y dos talleres.



54. Walter Determann. Residencia estudiantes con dos dormitorios.



54. Walter Determann. Residencia estudiantes con tres dormitorios y tres talleres.



55. Detalle alzado general con el alzado del tipo del tres dormitorios en primer plano.

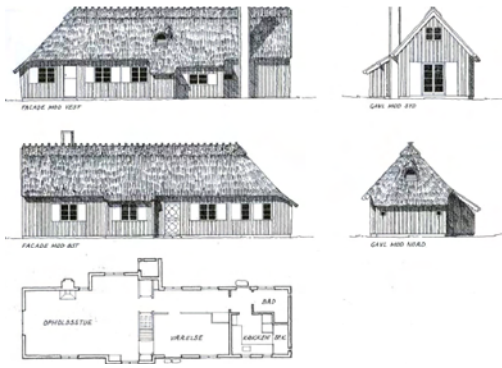
puertas y contraventanas, talladas en madera maciza, siguiendo los modelos de las antiguas casas labriegas de Dinamarca. En contraste con esta imagen vernácula que caracterizó la mayoría de los diseños para *Tibirke Bakker*, los interiores eran mucho más contemporáneos y seguían las pautas de sencillez, luminosidad y limpieza que Ellen Key había recomendado en su influyente libro *Skönhet för alla* (Belleza en el Hogar, 1899).

Las viviendas diseñadas por Determann poseían, como las de Dyggve, un acentuado carácter primitivo en su aspecto exterior, aunque fundamentalmente el joven arquitecto utilizaría los mismos recursos constructivos (zócalo de mampostería, muros dobles de madera y cubierta a cuatro aguas de tejas planas de pizarra) que su maestro, Walter Gropius, en el diseño y ejecución de la casa Sommerfeld. Incluso con la ingenuidad propia de un avezado estudiante, Determann recurrió al detalle de los muros de troncos proyectantes que soportaban el peso del balcón en el diseño de Gropius para resolver las uniones en esquina y apoyar en los elementos salientes el voladizo del alero de cubierta. Como se observa en el alzado de conjunto, aunque las dieciséis unidades de vivienda se diseñaron a partir de los mencionados elementos comunes, cada una de ellas poseía una imagen única, en función de la tipología (modelos para dos, cuatro u ocho estudiantes) y el lugar de la colina donde estuviera situada. Resulta necesario subrayar que, así como la casa Sommerfeld no supuso un gran avance en la investigación de nuevos sistemas de vivienda, en la organización de las plantas de Determann se percibe ya una clara evolución hacia características funcionales más contemporáneas, definidas a partir del estudio específico de la vivienda mínima, lo cual situaría a este proyecto en la línea experimental del prototipo *Haus am Horn* que los estudiantes de la Bauhaus, dirigidos por el pintor Georg Muche y Fred Forbát, construyeron en 1923 para la *Bauhaussiedlung*.

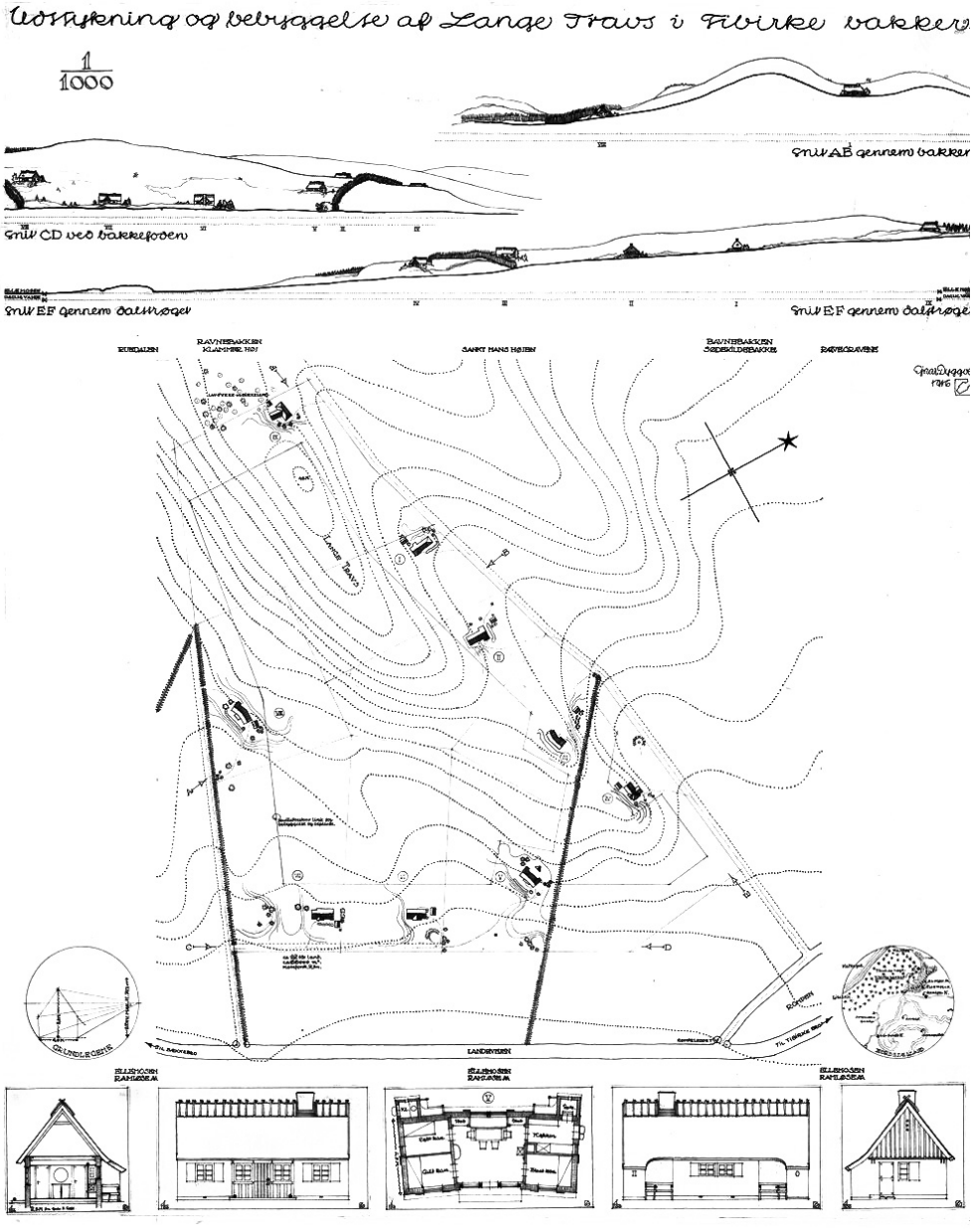
Concebidos como hogares comunitarios para dos, cuatro u ocho estudiantes, los tipos diseñados por Determann bajo la tutela de Gropius y Meyer planteaban la estandarización de un módulo cuadrado que incluía dos camas y en alguna ocasión armario y estantería. Configurado como si de un elemento arquitectónico se tratara, al incluir una estructura propia y la posibilidad de cierre, su compacidad posibilitaba concentrar varios módulos o bien disponerlos de manera autónoma en la planta, con el fin de liberar la máxima cantidad de espacio para las zonas de trabajo. La colocación de un mobiliario modular (bancos, encimeras y mesas de taller) sobre los muros de fachada, procuraba una mayor flexibilidad a cada una de las estancias, de acuerdo a la condición transitoria de sus moradores.[91] Es particularmente interesante la relación dinámica que, en la vivienda para cuatro estudiantes, Determann consigue generar entre el movimiento circular de los habitantes a través de las cuatro estancias y la estructura de muros de carga de madera en forma de cruz, coincidentes con los ejes del

[91] Walter Determann fue uno de los primeros estudiantes de la Bauhaus que se preocupó por el diseño de mobiliario y su relación con el espacio arquitectónico. En 1919 funda la asociación *Muebles para el pueblo* junto a otros compañeros de la escuela, que con el apoyo técnico de la Escuela de Constructores de Weimar (*Baugewerksschule*) consiguen llevar a cabo una serie de diseños de mobiliario para cocinas y comedores. "A primera vista aparentaba ser como el mobiliario tradicional de las granjas, lo que en principio correspondía a los enunciados de la Bauhaus: *"debemos retornar a la artesanía". Pero después de una mirada más atenta se podían reconocer los principios modernos, el orden modular y las adaptaciones funcionales en el diseño, fundamentando el primer tipo básico del programa de diseño de muebles de la Bauhaus*". SIEBENBRODT, Michael; SCHÖB, Lutz: *Bauhaus.* Nueva York: Parkstone International, 2012. p.149





56. y 57. Ejnar Dyggve. Vivienda en Langetravs 11. Tibirke Bakker. (1916)



58. Egnar Dyggve.Planta general de Tibirke Bakker (North Zealand, Dinamarca, 1916)

cuadrado, configurando una primitiva planta libre alrededor de la inalterable chimenea central.

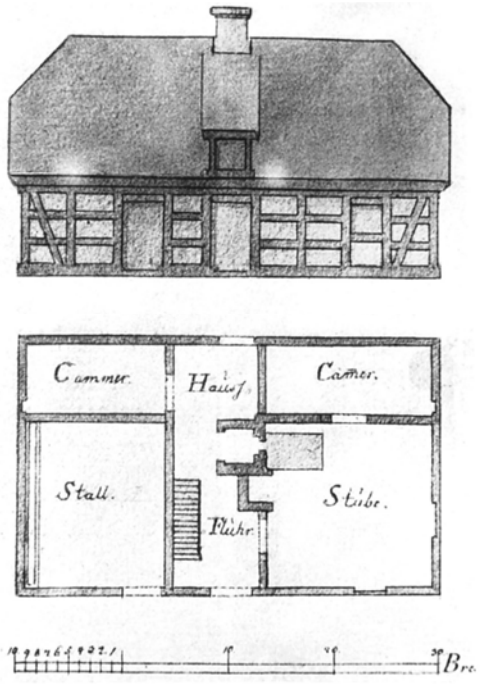
La convivencia entre el primitivismo inherente a determinados sistemas constructivos llevados a cabo de manera artesanal, y una concepción de la espacialidad interior totalmente contemporánea, basada en la funcionalidad y la estandarización, produjo en la década de los años 20, como ya se ha visto en algunas obras de Fisker, Aalto, Asplund y el propio Gropius, un lenguaje sincrético que, sin desprenderse de ciertos aspectos de la tradición vinculados a la cultura del lugar, trataba de dar respuesta a las nuevas necesidades del hombre moderno. Muchas de las figuras clave de la modernidad arquitectónica alemana posterior desarrollaron en este periodo numerosos proyectos, fundamentalmente relacionados con la vivienda, regidos por este estilo protomoderno, en cuya fundación tendría un protagonismo relevante la introducción de las formas y los sistemas constructivos y estructurales de las arquitecturas vernáculas a través de los movimientos nacionales románticos de principios de siglo y de las posteriores corrientes expresionistas. Bárbara Miller Lane expone magistralmente esta idea en el capítulo dedicado a la Nueva Objetividad en su libro *National Romanticism and Modern Architecture*: "*De esta forma, la granja, la vivienda rústica, las tradiciones del mobiliario rural, los motivos populares, la cercanía con la naturaleza, y los diseños de viviendas de los arquitectos vinculados al Nacional Romanticismo, surgieron de nuevo ante los arquitectos alemanes para ofrecer el tipo de modelos de la simplicidad o la simplificación que podrían ser incorporados a la hora de diseñar para la industria. La "casa como obra de arte", con su énfasis concomitante en las formas simples, casi primitivas, resultó ser maravillosamente adaptable a las potencialidades de la prefabricación y el diseño industrial. Gropius, May, Taut, y otros líderes de la Nueva Arquitectura convirtieron estas formas más tradicionales en módulos aptos para la repetición geométrica y la producción industrial. La Nueva Arquitectura y el diseño de los interiores que a menudo la acompañaba tomaron la apariencia de la estética de la máquina, lo que podría ser visto como algo universal por su utilidad y su apariencia. Pero la manera en que estas formas evolucionaron muestra sus raíces en el consciente primitivismo del Nacional Romanticismo".*[92]

o o o

En relación al desarrollo de la vivienda en el periodo expresionista de entreguerras y la influencia que sobre este modelo tuvieron las arquitecturas vernáculas, es de obligado tratamiento la consideración de las propuestas que Ernst May desarrolló en Silesia entre los años 1919 y 1925, cuando desde Breslau dirigió la oficina para la *Schlesische Heimstätte* (Asociación para los asentamiento rurales de Silesia).[93] La promulgación en 1918 de la ley para la construcción de viviendas en Prusia supuso el desarrollo de cerca de 1.800 asentamientos rurales, bajo el control

[92] LANE, Barbara M.: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries.* . Op. Cit., p.276

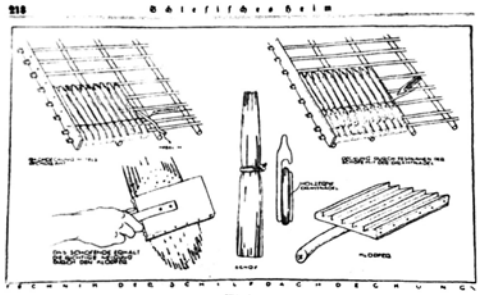
[93] "*La 'Schlesische Heimstätte' se estableció como una de las asociaciones provinciales de prestaciones para la vivienda bajo el control del Ministerio de Bienestar Social, con el objetivo de proporcionar a los miembros menos prósperos de la población viviendas saludables y prácticamente amuebladas a precios asequibles. Sobre la base de las ideas reformistas de los años anteriores a la guerra el ideal que proponían era una casa propia con jardín y parcela; que fue ampliado para incluir un anexo con un corral para animales pequeños que permitiera ala familia ser en gran medida autosuficiente en cuanto a alimentos*". QUIRING, Claudia; VOIGT, Wolfgang; DREYSSE, Dietrich W.: *Ernst May 1886-1970.* München: Prestel, 2011. p.34



59. David Gilly. Granja tipo de colonos en Silesia. Extraida de Handbuch der Landbaukunst (1798)



60. Granja típica de Silesia



61. Ilustración extraida de Handbuch der Landbaukunst (1798). Utilizada por Ernst May en la revista Schlesisches Heim







62, 63. y 64. Ernst May. Siedlung Oltaschin (1921)

estatal en Silesia, Sajonia y Prusia Oriental. Durante este periodo, May proyectó más de 4.000 viviendas y docenas de asentamientos rurales, en los que trató de compatibilizar la autenticidad de las culturas vernáculas locales y la racionalización de los programas de vivienda rural, instituyendo lo que podría denominarse un *vernáculo racionalizado*.[94]

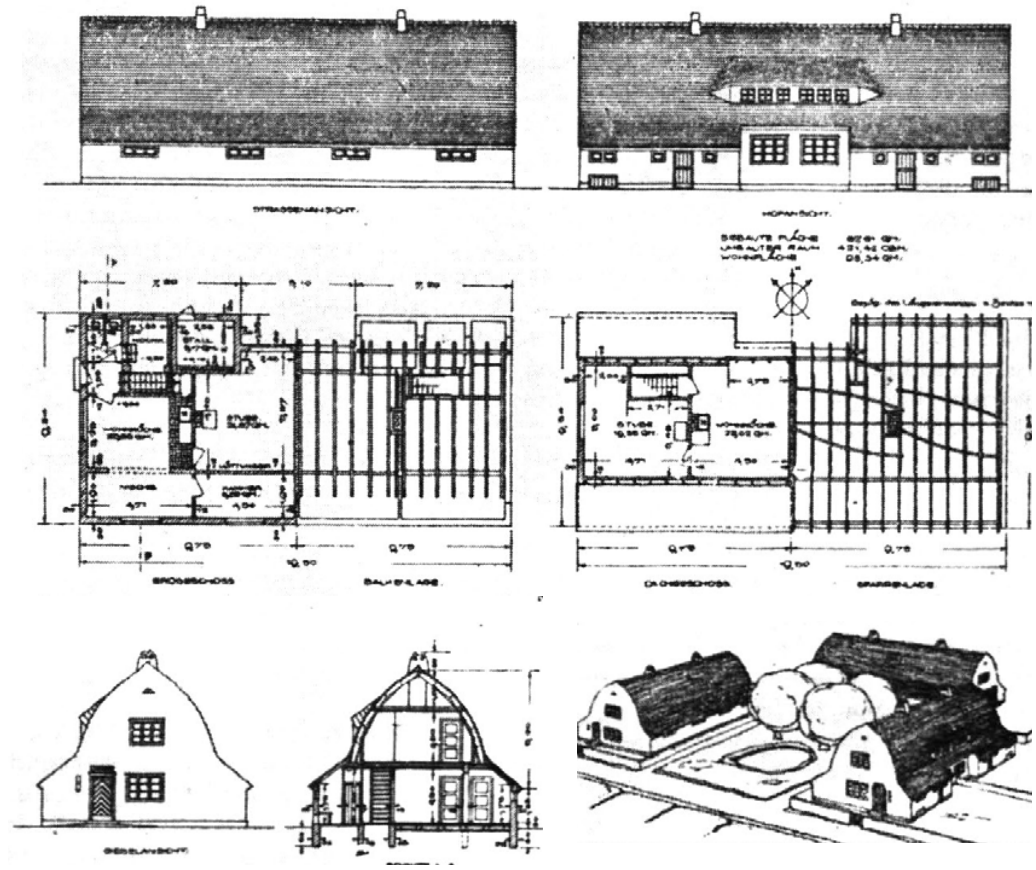
Ernst May pertenecía a la nueva clase reformista y modernizadora asociada a la República de Weimar, pero al mismo tiempo sentía una enorme pasión por la las arquitecturas tradicionales y regionalistas: "*En los tiempos de nuestros padres las grandes propiedades rurales y las explotaciones campesinas eran portadores de una vigorosa tradición constructiva. Esto cambió en los últimos cincuenta años, como se observa con frecuencia en la falta de gusto de las pretenciosas renovaciones y nuevas construcciones que encontramos en el campo. Esperamos y creemos... que la tarea de construir una vivienda rural apropiada para el campesino nos llevará de regreso a una honesta y vital tradición constructiva en el interior del país*".[95]

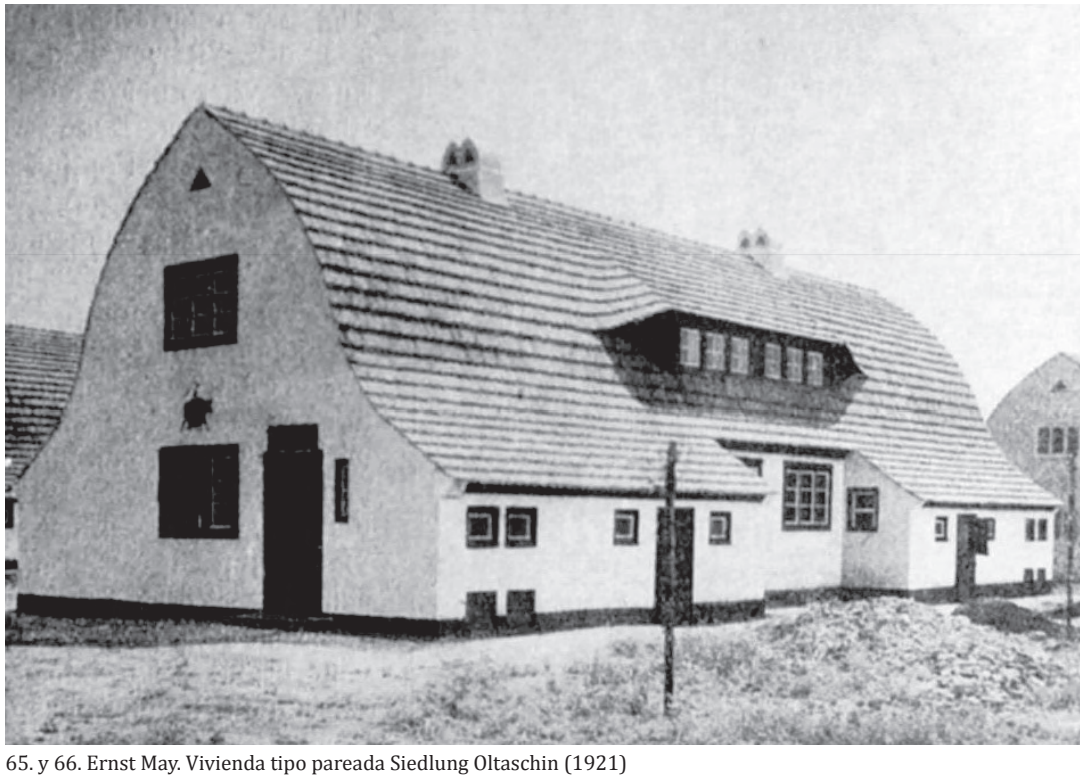
Pero el concepto de lo vernáculo no tenía en May tintes románticos o nacionalistas. Para él la arquitectura tradicional había perfeccionado con el paso del tiempo una estandarización intuitiva y natural que constituía la auténtica encarnación del racionalismo moderno. A principios de 1920, May llevó a cabo exhaustivos estudios sobre las granjas silesianas con el objetivo de crear nuevas tipologías de vivienda rural que, manteniendo cierto carácter regional, fueran capaces de asumir las técnicas de producción modernas. En sus investigaciones utilizó los proyectos de asentamientos para nuevos colonos que David Gilly, principal arquitecto de Federico II, había llevado a cabo durante los años posteriores a las guerras de Silesia (1740-1763), las cuales dieron como resultado la anexión y posterior colonización de esos territorios por parte de Prusia. "*May vio una relación natural entre el enfoque científico practicado por Gilly durante la Ilustración y el pragmatismo de lo vernáculo. De hecho, entendió que lo vernáculo y su influencia en las innovaciones arquitectónicas de Gilly eran fenómenos precozmente modernos. La racionalización sería su encarnación contemporánea*". La granja prototípica desarrollada por Gilly en el siglo XVIII consistía en una simple estructura rectangular con una pronunciada cubierta a dos aguas, en la que el uso de vivienda y el de granja estaban separados por un vestíbulo que hacía las veces de patio de trabajo cubierto (*Flur*) y donde también se encontraba la cocina comedor (*Wohnküche*), el acceso al dormitorio de los progenitores y la escalera que comunicaba con el resto de habitaciones, el almacén y otras zonas de trabajo de la granja.

Pero May no sólo actualizaría las antiguas tipologías de viviendas de colonos, sino que, siguiendo un sistema científico de clasificación, analizó cada parte constituyente de las construcciones vernáculas para su readaptación contemporánea: las cubiertas de paja, las fachadas de estuco, los hastiales recubiertos con tablas verticales de madera o las buhardillas en forma de ceja. La pronunciada cubierta a dos aguas era el elemento característico de las construcciones vernáculas en Silesia, por

[94] HENDERSON, Susan: "Ernst May and the Campaign to Resettle the Countryside Rural Housing in Silesia, 1919-1925", *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 2, vol. 61, 2002, University of California, pp. 188-211. p.192

[95] MAY, Ernst: "Typen fur Landarbeiterwohnungen". (Tipos de viviendas para trabajadores agrícolas), *Schlesisches Heim*, Agosto, 1921, Breslau p.236





65. y 66. Ernst May. Vivienda tipo pareada Siedlung Oltaschin (1921)

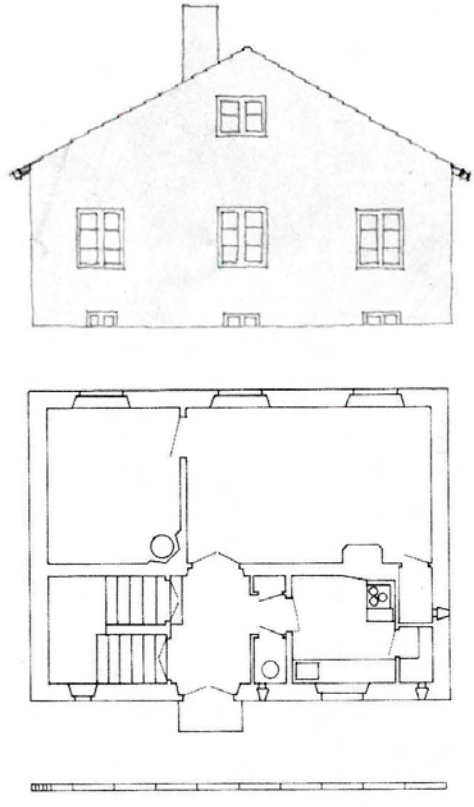
lo que May analizó la lógica de su construcción y sus posibles deficiencias de orden funcional, consiguiendo definir versiones más racionales que maximizaban el espacio utilizable dentro de la casa, mientras se minimizaba su complejidad estructural. Una vez pormenorizados los elementos originales de las antiguas granjas (estructura, carpinterías, contraventanas), estos eran tipificados y normalizados por el equipo de May siguiendo las estrictas reglas del recién fundado *Deutsche Institut für Normung* (Instituto Alemán de Normalización, 1917). Con dicha estrategia se trataba de hacer frente a la pérdida de identidad cultural que implicaba la estandarización de los nuevos asentamientos rurales, creando para ello un nuevo Tipo arquitectónico capaz de cristalizar las cualidades esenciales de lo vernáculo y cuyos principios habrían de basarse en la integración, la ausencia de ornamento, y el establecimiento de una forma arquetípica ligada al profundo "sentido del hogar" (*Heimatgefühl*) que poseían los habitantes de esas provincias: "*May esperaba que usando este sistema de diseño, podría evitar los estilos superficiales. Como él mismo escribió, el diseño del edificio habría de ser simple, utilizando formas primarias y "como en los viejos caseríos, conseguir un efecto armonioso, no a través de ornamentos de ningún tipo ni de adiciones superfluas, sino a través de la relación entre el volumen del edificio, su tamaño y su posición, con las aperturas de ventanas y puertas, así como con los colores de los materiales". El nuevo modelo debía ser una adaptación, moderna y científica, de los mejores elementos de la arquitectura tradicional y contemporánea*".[96]

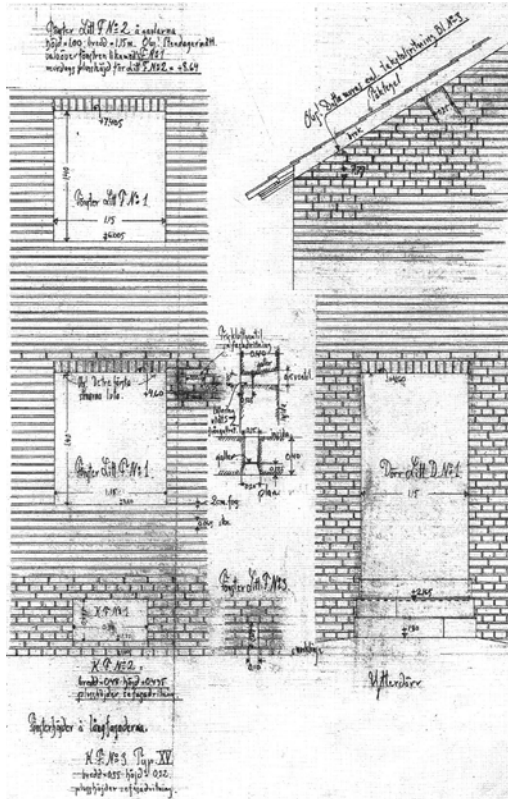
Al mismo tiempo que May reutilizaba los sistemas vernáculos, también proponía nuevas tecnologías, materiales y sistemas constructivos con los que reducir el tiempo y los costes de producción, intentando racionalizar los procesos de montaje para posibilitar la autoconstrucción de las viviendas a los inexpertos campesinos.[97] Para alentar este tipo de operaciones May, a través de la revista *Schlesisches Heim* que él mismo editaba, publicó numerosos manuales de construcción e incluso llegó a reeditar el *Handbuch der Landbaukunst* (Manual de arquitectura del campo) escrito por David Gilly en 1798. Su primer éxito utilizando mano de obra no cualificada fue la *Siedlung Oltaschin* (1921), en la que los agricultores ayudaron en las tareas de construcción de sus viviendas a cambio de una reducción del crédito. Localizado en las afueras de Breslau, el asentamiento de *Oltaschin* estaba configurado a partir de un largo vial, flanqueado por una serie de viviendas dobles, cuyos frente posterior, abierto a las huertas, estaba ocupado por un pequeño establo y el almacén de aperos de labranza. La organización de la planta era deudora de los prototipos de granjas diseñados por Gilly, al adaptar su idea de espacio polivalente central, en una gran sala que hacía las veces de comedor, cocina y taller, en la cual podrían simultanearse tanto las tareas del hogar como aquellas relacionadas con el trabajo diario del agricultor. En el artículo publicado bajo el título *Die bewegliche Bodentreppe im Kleinhaus* (Las escaleras en las casas pequeñas, 1920), May estableció las estrategias a seguir en el diseño y organización de las viviendas a partir de una serie de prescripciones para el mayor

[96] ASCHER BARNSTONE, Deborah: "Transnational dimensions of german anti-modern modernism: Ernst May in Breslau". En: DIEFENDORF, Jeffry; WARD, Janet (eds.). *Transnationalism and the German City Studies in European Culture and History.* Londres: Palgrave Macmillan, 2014. pp. 89-104. p.97

[97] La oficina de May produjo un catálogo que contenía 16 tipos de diseños estandarizados de casas aisladas y bloques de apartamentos. "*Sus superficies variaban entre los 52 y 76 metros cuadrados; sólo el tipo adosado casa 'Menzel' y el tipo de casa para clase media 'Félix Dahn' de 144 metros cuadrados eran más grandes (…). Las unidades más pequeñas eran las 'viviendas de emergencia' y los 'refugios', con una habitación, un pequeño establo y una letrina, que estaban destinados a ser sustituidas por un nuevo edificio cuando la situación económica mejorara*". QUIRING, Claudia; VOIGT, Wolfgang; DREYSSE, Dietrich W.: *Ernst May 1886-1970.* Op. Cit., p.40







67., 68. y 69. Sigurd Lewerentz. Viviendas en Eneborg. (1916)

aprovechamiento del espacio: "*reducción del número de habitaciones y las necesidades espaciales reales al mínimo, eliminación de los pasillos, utilizando todos los espacios de la casa, especialmente aquellos pensados como espacios perdidos (como el bajo escalera); introducción de escaleras móviles, y de la doble funcionalidad en las cocinas y las salas de estar"*.[98] May sería de los primeros arquitectos modernos en confiar la adecuación de los amplios espacios estanciales a la cuidadosa planificación de los sistemas modulares de mobiliario, consiguiendo maximizar el espacio utilizable y aumentando la sensación espacial.

La ajustada distribución de las viviendas de *Oltaschin* respondía también a un estudiado esquema estructural en el que, sobre dos muros de carga interiores paralelos a las fachadas, se apoyaban tanto las vigas conformadas mediante tablones del forjado superior, como las cerchas de madera en forma de arco apuntado de la cubierta, evitando así que los muros exteriores, construidos mediante sencillos sistemas de bloques de arcilla hechos a mano, hubieran de soportar la carga de la estructura.[99] Esta ingeniosa disposición dio como resultado una volumetría muy similar a la de los tradicionales graneros sajones, en la que el perfil curvado del tejado se prolongaba con una cubierta de menor pendiente hasta casi anular buena parte de los muros de la planta baja, lo que suponía el ahorro de costes de construcción y una protección extra de la casa frente a los duros inviernos en campo abierto.[100] May, utilizando materiales y acabados asequibles (estuco en las fachadas, teja plana roja y carpinterías normalizadas de madera), produjo un contemporáneo modelo cultural y estético de colonización interior profundamente arraigado con los valores del lugar.

Esta variante racionalizada de lo vernáculo no se ciñó al ámbito cultural alemán, sino que "*su dimensión transnacional se evidenció en la diseminación geográfica de los proyectos diseñados por arquitectos que compartían el interés de May en combinar la estética tradicional con los métodos contemporáneos de construcción, planificación racional y funcionalidad (...) Estos arquitectos estaban enormemente interesados en ser sensibles al contexto cultural; no rechazaban lo moderno completamente, sino la aplicación generalizada de la estética moderna a todos los tipos de edificios. A menudo utilizaban formas tradicionales para proyectos en el campo (...) donde se requería una cierta familiaridad*".[101] Deborah Ascher hace una referencia especial a Willem Dudok y Sigurd Lewerentz, quienes, como Ernst May en los años posteriores a la guerra, entendieron la responsabilidad de la arquitectura con el lugar, el contexto y la historia, reconociendo al mismo tiempo la lógica de los nuevos sistemas constructivos y los beneficios que la aplicación de los métodos de producción en serie tendrían para el arquitecto.[102] El grupo de viviendas dobles que Lewerentz proyectó en Eneborg (Helsingborg, 1918) fue construido por sus propietarios a partir de sencillas técnicas locales de muros de carga de ladrillo rojo típico de la zona, con la junta en mortero

---

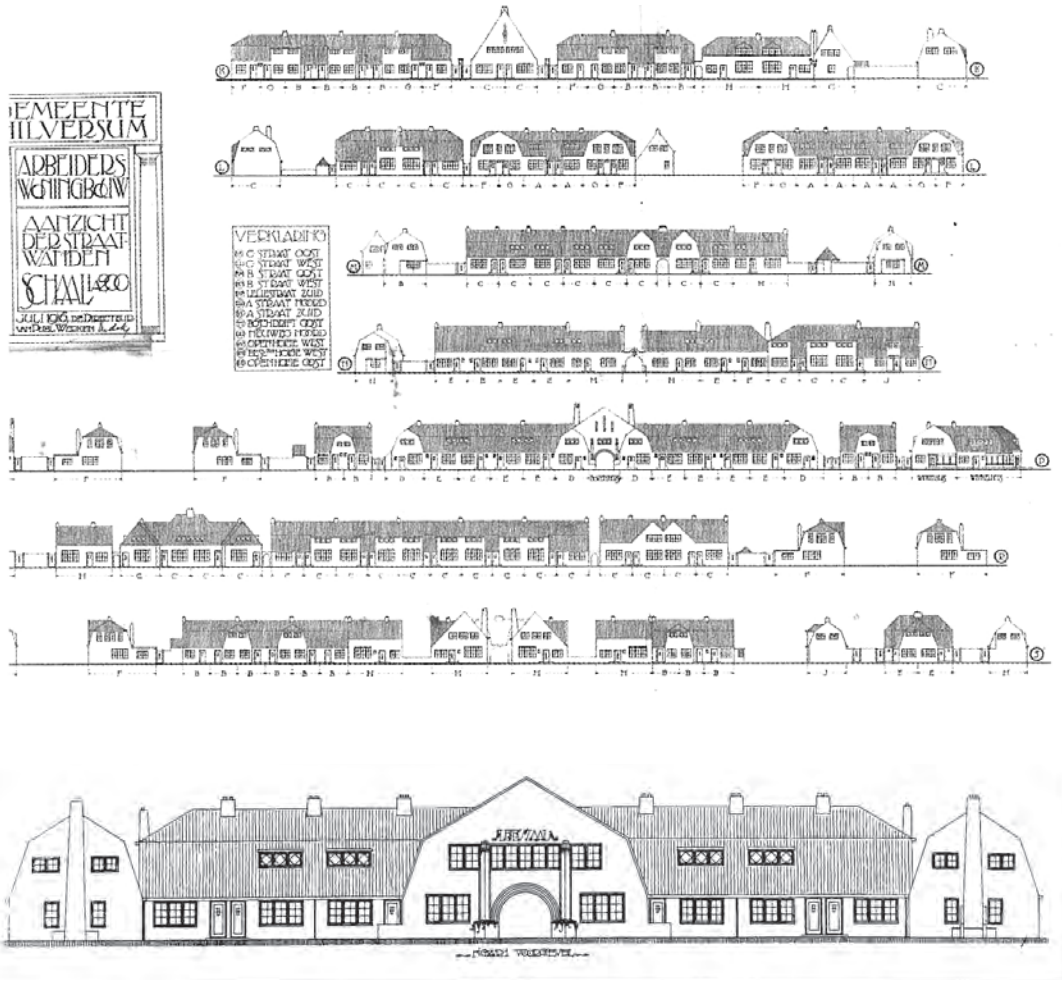
[98] MAY, Ernst: "Die bewegliche Bodentreppe im Kleinhaus", *Schlesisches Heim*, 1920, Breslau, pp. 273-275.

[99] La escasez de materiales después de la guerra obligó a May y a la *Schlesische Heimstätte* a proponer nuevos tecnologías empleando materiales que como la arcilla eran fáciles de conseguir. Para ello desarrollaron una máquina de procesamiento del barro que podía trasladarse al lugar de la construcción, con la que consiguieron producir tanto bloques huecos y ladrillos para los muros como suelos de barro. QUIRING, Claudia; VOIGT, Wolfgang; DREYSSE, Dietrich W.: *Ernst May 1886-1970.* Op. Cit., p. 43

[100] HENDERSON, "Susan: Ernst May and the Campaign to Resettle the Countryside Rural Housing in Silesia", *1919-1925.* Op. Cit., p.196

[101] ASCHER BARNSTONE, Deborah: "Transnational dimensions of german anti-modern modernism: Ernst May in Breslau". Op. Cit., p.100

[102] *Ibid.* p.102





70., 71. y 72. Willem Marinus Dudok. Barrio Anemonestraat. Hilversum. (1915-1919)

blanco, y cubiertas inclinadas de teja plana, en una combinación de formas vernáculas simplificadas con métodos de prefabricación moderna.[103]

Este tipo de sistemas relacionados con las posibilidades que ofrecía el estudio de la vivienda mínima y de la construcción normalizada, sobre todo de las estructuras de madera y las carpinterías, fue estudiado por Lewerentz durante el tiempo que trabajó en Alemania junto a Theodor Fischer y posteriormente con Richard Riemmerschmidt en el diseño de las viviendas de Hellerau (1910).[104] Dado que la iniciativa de Eneborg fue planteada desde la organización estatal sueca *Movimiento por una casa propia* para detener la ola de emigración de las gentes del campo, se propuso una expresión arquitectónica regional en la que las tradiciones locales de construcción proporcionaran la base para diseños esencializados. De manera similar, en los barrios de Anemonestraat y Papverstraat que Dudok planificó como director de la oficina de obras públicas de Hilversum entre 1915 y 1919, las viviendas poseían un marcado carácter rural que se evidenciaba en las cubiertas amansardadas de perfil poligonal, los testeros recubiertos de madera pintada, las fachadas de ladrillo alternándose con tramos de alzados siguiendo las formas tradicionales de los muros piñón holandeses estucados en blanco, y en el diseño de los edificios públicos situados al final de las calles peatonales, como si se tratara de pequeñas granjas urbanas. En un artículo publicado años más tarde, Dudok resumiría su visión de esta arquitectura que, utilizando elementos como los mencionados, basados en la sencillez acumulada en las arquitecturas vernáculas a lo largo de siglos de ensayo, era capaz de responder a altos niveles funcionales y ofrecer un lenguaje netamente moderno, ajeno a las modas y a la estética de los estilos pictóricos: "*uno de los aspectos más importantes de la arquitectura es la expresión de la significación cultural y de los valores que se extienden más allá del tiempo; valores que no pueden ser reemplazados por consignas y lemas como los del cubismo, el futurismo o el funcionalismo".*[105]

Moderno *versus* vernáculo
La Neues Bauen

Los fuertes lazos que algunos arquitectos establecieron en los primeros años veinte con las corrientes de la vanguardia artística no fueron compartidos por otros autores que, como los anteriormente mencionados, buscaban valores más próximos a la emotividad y al vínculo con la cultura propia del lugar de las arquitecturas

---

[103] "*Las casas se diseñaron siguiendo detalles simples y normalizados. Las razones para esto fueron varias: pocos trabajadores cualificados pudieron ser empleados en la construcción; la mayor parte del trabajo fue de tipo autoconstruido y existía el riesgo de que las personas construyeran por encima de sus posibilidades. Basándose en las experiencias de Lewerentz y Stubelius en Alemania, se decidió que los constructores individuales formaran sociedades de construcción con responsabilidad limitada. De esta manera el proceso de construcción podría ser racionalizado (...) También hubo razones estéticas para esta solución: la forma apropiada para la vivienda de los trabajadores habría de ser simple, natural y fácil de entender. Así, el ideal estético coincidía con las preocupaciones económicas, prácticas y sanitarias. Con referencias al pasado - a la casa de campo de los agricultores y a las pequeñas casas burguesas de la ciudad ,erigidas a partir de las condiciones dadas del lugar- parecía natural empatizar con la estética de la modestia; el lema empleado fue: 'una vivienda sencilla para un alma simple'* ". DYMLING, Claes; WANG, Wilfried; GALLI, Fabio: *Architect Sigurd Lewerentz. 1, Photographs of the work.* Stockholm: Byggförlaget, 1997. p.27

[104] *Ibid.* p.48

[105] DUDOK, Willem "To live and to Build", *Journal of the American Institute of Architects*, n.3. 1954 . pp 152-158. Citado en ASCHER BARNSTONE, Deborah: "Transnational dimensions of german anti-modern modernism: Ernst May in Breslau". Op. Cit., p.100

vernáculas. Este distanciamiento entre las posiciones de la línea más ortodoxa del Movimiento Moderno y lo que autores como Deborah Ascher han definido como *Anti-Modern Modernism,*[106] se vio claramente expresado por Theo Van Doesburg, principal teórico y propagador de los principios de *De Stijl*, cuando, invitado por Gropius a dar una serie de conferencias a los estudiantes de la Bauhaus en 1921, tildó los métodos naturalistas desarrollados por Itten en la escuela, tendentes a forjar el carácter espiritual en el alumno a través del contacto con los materiales y la naturaleza, como *ridículas prácticas románticas* ancladas en el pasado y ajenas completamente a la tecnología y a la máquina que, en su opinión, representaban la tendencia dominante en el nuevo siglo.[107] "*Mientras Itten predicaba el sentimiento, Van Doesburg abogaba por la sobriedad: ltten quería que los estudiantes se movieran por sí mismos, Van Doesburg predicaba contención, objetividad y la norma de la razón, de las formas puras y rectilíneas y de los colores primarios. Itten proclamaba que la verdad estaba dentro; Van Doesburg, decía, en cambio, que la verdad estaba fuera, era universal y se alcanzaba mediante el trabajo de colaboración".*[108]

La llegada de Oskar Schlemmer y de Paul Klee a la Bauhaus en 1921, en condición de *Formmeister*, para hacerse cargo de los talleres de tallado en piedra y encuadernación, y la redistribución del resto de disciplinas entre Gropius, Feininger y Muche, supuso la pérdida del control de Itten sobre la dirección pedagógica y espiritual de la escuela.[109] Pero serían las continuas diferencias en relación a los sistemas educativos que favorecían la orientación industrial, que ya por aquel entonces Walter Gropius apoyaba de manera visible, frente al modelo de Itten basado en el desarrollo artístico individual, las que provocarían su abandono definitivo del equipo docente de la Bauhaus en 1923. En una carta enviada a los maestros de la escuela en febrero de 1922, Gropius explicita claramente sus nuevos ideales que, en cierta manera, venían a contradecir los enunciados originarios plasmados en el manifiesto fundacional de la Bauhaus de 1919: "*El maestro Itten nos enfrenta de nuevo a una decisión: producir piezas individualizadas, lo que iría en contra de la orientación comercial*

---

106 La difícil traducción de este término al español sería "Modernidad antimoderna", aunque bien podríamos definirlo como lo "antimoderno", en el sentido empleado por Antonine Compagnon en el campo de la literatura para definir a los escritores que fueron modernos en contra de su voluntad. COMPAGNON, Antoine: *Los antimodernos.* Barcelona: Acantilado, 2007.

107 " *(...) contrarios al curioso naturismo de Itten, los seguidores de Stijl insistían así en el hecho de que el ambiente metropolitano era el único adecuado para el artista. La metrópoli, decía Mondrian, está más próxima al artista que la naturaleza, porque en la ciudad lo que es natural ha sido ya estructurado y ordenado por el espíritu humano. (...) Las enseñanzas de Van Doesburg se basaban en la convicción de que el accidente, lo individual, proporcionaba confusión y desarmonía. Lo que era universal, constante, conducía a la armonía. Esta fe estaba compartida con Mondrian, para el cual todo lo que era individual era implícitamente trágico, e intentó, primero a través de la experiencia del cubismo, y después a través de la reducción sucesiva de sus medios expresivos a elementos esqueléticos, alcanzar la Ley de la polaridad universal*". RYKWERT, Joseph: "El lado oscuro de la Bauhaus". Op. Cit., p.109

108 HOCHMAN, Elaine S.: *La Bauhaus: crisol de la modernidad.* Barcelona: Paidós, 2002. p.174

109 "*Gropius constantemente ampliaba la gama de sus estudios y actividades de la Bauhaus. A los proyectos de los primeros talleres, que incluyeron cerámica, tejidos, orfebrería, carpintería, y el diseño arquitectónico, se añadieron, la tipografía (1921), los cursos de de Schlemmer sobre escenografía y coreografía (1922) y los estudios de fotografía bajo Laszlo Moholy-Nagy (1923). Los profesores invitados mantuvieron la escuela en contacto con artistas de otros países y con los profesionales de las otras artes: J.J.P Oud y Theo van Doesburg introdujeron en la escuela las ideas del movimiento De Stijl y músicos como Stravinsky y Bartok disertaron sobre música. Otras actividades extracurriculares incluyeron actuaciones de música moderna, películas experimentales, y conferencias sobre física moderna y biología. Muchas de estas actividades adicionales tenían poco que ver con la formación en arquitectura, el objetivo primordial de la escuela. Pero el hecho de que se desarrollaran en una institución dedicada a la "construcción", daba soporte a la idea de Gropius de que la nueva arquitectura lideraría una revolución cultural más amplia*". LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany: 1918-1945.* Cambridge MA: Harvard University, 1968. p.57

del mundo exterior, o bien buscar contactos con la industria (...) Yo opto por buscar la unidad en la fusión, no en la separación, de estos dos enfoques (...) La Bauhaus podría convertirse en un refugio para los excéntricos si perdiera el contacto con el trabajo y los métodos de trabajo del mundo exterior. Su responsabilidad consiste en educar a la gente a reconocer la naturaleza básica del mundo en el que viven, y en la combinación de sus conocimientos con su imaginación con el fin de ser capaz de crear formas típicas que representen ese mundo... Si rechazamos el mundo que nos rodea por completo, la única forma que nos quedaría sería ser una 'isla romántica'. Observo una amenaza para nuestra juventud en la tendencia hacia un romanticismo salvaje (...) Toda la arquitectura y la artesanía de la última generación es, con muy pocas excepciones, una mentira. En todos estos productos se reconoce el falso esfuerzo por "hacer arte" (...) El arquitecto actual ha perdido su derecho a existir. El ingeniero, sin verse obstaculizado por la estética y las inhibiciones históricas, ha llegado a formas claras y orgánicas. ¿Cómo se cerrará la amplia brecha entre la industria y la actividad artesanal que practicamos en nuestros talleres? Es posible que el trabajo en los talleres de la Bauhaus se enfoque cada vez más a la producción de prototipos individuales (que servirá como guía para el artesano y la industria)".[110]

Este innegable cambio de dirección por parte de Gropius hacia posiciones defendidas antes de la guerra reflejaba su interés por la definición de un nuevo tipo de objeto industrial creado por un nuevo modelo de experto diseñador sobre la base de una metodología más objetiva y racional. Su cambio de actitud hacia la artesanía y la imaginería vernáculo-expresionista, exhibidas en la casa *Sommerfeld*, terminada de construir en 1921, se evidenció en el posicionamiento más abstracto de la nueva filosofía educativa de la Bauhaus, fundamentándose en la convicción de que las formas puras serían más funcionales y estarían mejor adaptadas a la producción en serie que las formas tradicionales. Con esta idea en mente, en 1922 Gropius situó a Wassily Kandinsky al frente del taller de pintura mural, y en 1923 Itten fue sustituido por László Moholy-Nagy (artista vinculado con el Constructivismo) en la dirección de los programas preliminares.[111] A partir de 1922 Kandinsky y Klee pasarán a impartir uno de los cursos preparatorios sobre Teoría de la Forma, donde abordarán los fundamentos del diseño artístico, con especial énfasis en la abstracción de las formas y los colores primarios, planteamientos que el propio Kandisky transcribirá posteriormente en su libro *Punkt une Linie zu Fläche* (Punto y línea sobre el plano, 1926).[112] Joseph Rykwert afirma que Kandisnky y Klee, ayudados por la actitud de

---

[110] Walter Gropius, 'The Viability of the Bauhaus Idea', circular enviada a los maestros de la Bauhaus, 3 Febrero 1922. Citada en WINGLER, Hans: *La Bauhaus :Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933* Op. cit., p. 51.

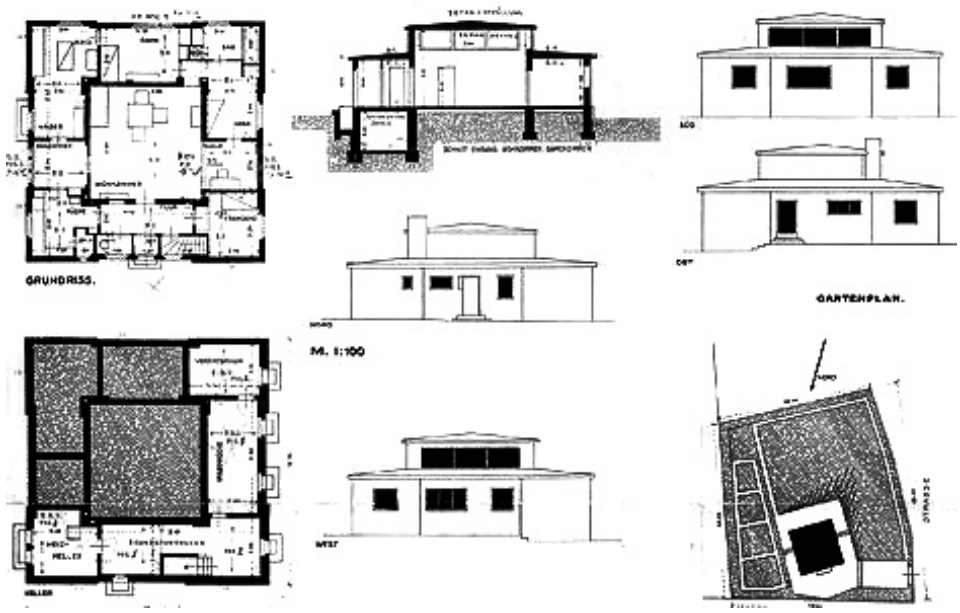
[111] "*Al unísono con Gropius, Moholy-Nagy basó su instrucción en una visión objetiva y científica, con la mirada puesta en la biología, las matemáticas y la tecnología. Le gustaban los sistemas lógicos: mientras que los estudiantes de Itten habían creado composiciones de forma libre superponiendo diversas texturas para desarrollar el sentido del tacto, Moholy-Nagy tuvo especial cuidado en organizar los diferentes materiales de acuerdo con un estricto sistema. Así desarrolló tablas de tacto para ilustrar los diversos materiales de acuerdo a los 'incrementos' de sus valores táctiles (...) Los proyectos de los estudiantes del Curso Preliminar de Moholy-Nagy diferían fundamentalmente de los de Itten, principalmente en su dependencia de los elementos formales constructivistas y su intento de lograr la objetividad. El objetivo no era la auto-expresión, sino la consecución de la escala más rica posible de impresiones ópticas y perceptivas*". FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics.* Op. Cit., p.97

[112] *"(...) la Bauhaus proporcionó un contexto en el que florecieron una gran variedad de puntos de vista artísticos, dentro de los parámetros de un compromiso con las formas geométricas y los principios estructurales. Aquí, como en muchos lugares de Europa, donde el arte abstracto se estaba desarrollando desde 1910, se creía que la geometría proporcionaría un lenguaje universal. El objetivo de la Bauhaus fue formular una teoría de los elementos visuales que constituirían la base común para la práctica tanto en el arte como en el diseño, permitiendo el trabajo colaborativo y la creación de un entorno de diseño integrado. Los artistas de la escuela contribuyeron con este fin a través de su trabajo pedagógico y creativo. En este contexto Kandinsky fue capaz no sólo de desarrollar sus ideas teóricas, sino también su arte. Lo logró en 1923, en los meses durante*

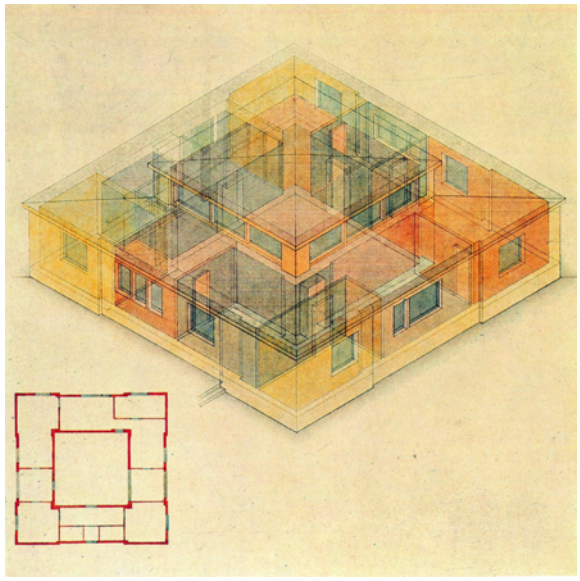




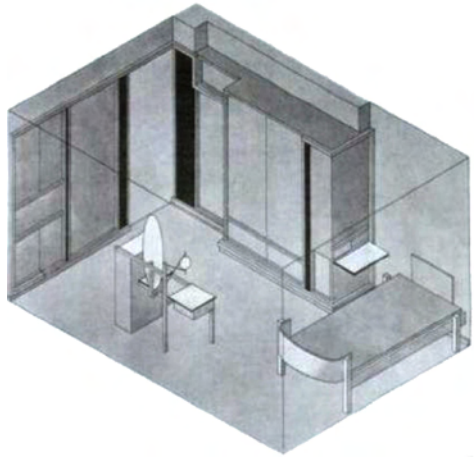
73., 74. y 75. Vistas exteriores e interiores del prototipo vivienda Haus am Horn. Siedlung Bauhaus. Weimar. (1923)



76. Georg Muche. Planimetría vivienda prototipo Haus am Horn. Siedlung Bauhaus. Weimar (1923)



77. Georg Muche. Axonometría prototipo Haus am Horn. Bauhaus. Weimar.(1923)



78. Marcel Breuer. Axonometría mobiliario habitación prototipo vivienda Haus am Horn. Bauhaus. Weimar. (1923)

Van Doesburg respecto a la máquina, "*pudieron concebir la racionalización y la introducción de los estándares en la construcción y el diseño industrial como disciplinas casi espirituales*".[113] Sus investigaciones plásticas y teóricas en torno a la búsqueda de lo esencial en las formas y sus dinámicos sistemas de interacción a través del dibujo analítico y las geometrías constructivas, junto a las estrictas reglas de abstracción geométrica enunciadas por el movimiento *De Stijl*, las cuales habían calado profundamente en algunos sectores de la Bauhaus, se vieron materializadas en muchos de los trabajos de clara formulación arquitectónica, desarrollados entre 1922 y 1923 por los alumnos de la escuela bajo el control del propio Gropius y presentados en la muestra *Internationaler Architektur* enmarcada en la gran Exposición de 1923, junto a fotografías de obras de Le Corbuiser y De Stijl. "*Los modelos diseñados para la exposición consistían en una serie de cubos que podrían ensamblarse en diversas combinaciones y formar diferentes tipos de casas. Precisamente porque se trataba de maquetas, desprovistas de cualquier detalle arquitectónico, mostraron la nueva y desnuda arquitectura cúbica en su forma más dramática".*[114]

Pero el proyecto más importante de la Exposición de 1923, la creación que resumiría el nuevo espíritu de la Bauhaus, sería el modelo de vivienda *Haus am Horn*. Erigido como prototipo de la anhelada *Siedlungen* de Gropius, fue equipado exclusivamente con elementos producidos por los talleres de la escuela.[115] Los textiles, gráficos, mobiliario e iluminación interior fueron concebidos como parte integrante de la arquitectura, y su diseño y adecuación a los diferentes espacios se llevó a cabo mediante representaciones isométricas similares a las utilizadas por los artistas de *De Stijl*. No fue mera casualidad que el proyecto fuera confiado a un pintor, Georg Muche, habida cuenta del dominio de las artes visuales en la Bauhaus, como claramente apreciaba Oskar Schlemmer en 1921: "*creo que la nueva arquitectura surge de la pintura. Éste ha sido y es el punto focal del arte moderno. Ha conquistado la escultura y está a punto de tomar posesión de la arquitectura*".[116] Muche, a partir de los diseños tridimensionales, experimentó las posibilidades de extensión del espacio dentro de un ajustado programa de vivienda mínima. La intersección de dos cubos concéntricos de diferente altura facilitaba la disposición perimetral de los dormitorios y las zonas de servicio con ventanas al jardín, vinculándose a través de diferentes aperturas a un atrio central cubierto donde se situaba la sala de estar, totalmente interior, iluminada por una serie de ventanas elevadas por encima de la cubierta plana del anillo exterior. El diálogo generado entre lo privado y lo común posibilitaba novedosas y dinámicas relaciones entre las diferentes piezas, posibilitando al mismo tiempo la eliminación de

---

los cuales tuvieron lugar los preparativos para las Exposición de la Bauhaus y cuando la influencia de De Stiil y el Constructivismo empezó a sentirse con fuerza en la escuela. En este momento Kandinsky creó un estilo más consistente, geométrico y abstracto, que mostraba claramente los elementos que había absorbido de la vanguardia rusa, mientras se mantenía su compromiso personal con la composición pictórica ricamente compleja. En la serie de obras ejecutadas entre febrero y julio de 1923, se consolidaron las tendencias geométricas que había venido desarrollando a partir de 1919 poniendo en primer plano la construcción esquemática y otros principios teóricos, que eran enfatizados en su enseñanza en la escuela". POLING, Clark: *Kandinsky: russian and Bauhaus years.* Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1983. p. 49

113 RYKWERT, Joseph: "El lado oscuro de la Bauhaus". Op. Cit., p.110

114 LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany: 1918 - 1945.* Op. Cit., p.48

115 "*Los muebles y accesorios, fueron diseñados y ejecutados por Marcel Breuer, Benlta Otte, Alma Buscher, Ernst Gebhardt, Theodor Bogler, Erich Dieckmann, László Moholy-Nagy y otros. Transmitían ya, con su estética un cierto funcionalismo, y se caracterizaban por la sencillez, el racionalismo, la elección de soluciones prácticas, de bajo costo y una elegancia derivada de un diseño simple y divertido*". FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics.* Op. Cit., p.113

116 SCHLEMMER, Oskar. Memorandum. 9 de Diciembre de 1921. Citado en DE MICHELIS, Marco: "Walter Determan. Bauhas settlemen Weimar, 1920". Op. Cit., p.89

corredores. "*La casa, incluso como un primer experimento, fue un éxito en la armonía de su conjunto; encarnaba el sueño de un nuevo y sano estilo de vida, reflejando las ideas de los jóvenes sobre vivir en libertad sin los lastres del pasado "*.[117]

La Exposición de la Bauhaus, celebrada entre el 15 de Agosto y el 30 de Septiembre de 1923, significó el final del periodo fundacional de la Bauhaus y con ello, el inicio de una nueva etapa en la históricamente inestable relación entre arquitectura e industria. La construcción de la idealizada obra de arte total, la *Gesamtkunstwerk*, se demostró imposible a partir de procesos artesanales, y llegado el momento de realizar su propia utopía con la vivienda *Haus am Horn*, la Bauhaus recurrió a la tecnología y al análisis funcional, desplazando por completo el vínculo inicial con la artesanía como síntesis de todas las artes. Giulio Carlo Argan argumenta que este cambio de paradigma a partir de 1923 fue en parte debido a la imposibilidad del sistema artesanal implantado en la Bauhaus de trascender su propia visión del mundo, "*incapaz de encontrar una forma, ni de superar la tosquedad e ingenuidad del arte popular"*.[118] Para Argan esta primera fase constituyó el periodo "populista" de la Bauhaus, "*en cuanto a que buscaba en los modos del artesanado la expresión directa de un ethos popular o de la suma de experiencias que constituían una tradición*",[119] indicando además que, dados sus orígenes revolucionarios, "*la remisión al artesanado más folklórico y tradicional se hizo en clave antiburguesa, con miras a la revalorización del espíritu artístico del pueblo frente al gusto genéricamente cosmopolita de las capas burguesas*".[120] Y es en este epígrafe donde Argan da la clave de lo que supuso la inclusión de técnicas y tradiciones vernáculas dentro de los procesos creativos y productivos de la primera Bauhaus, argumentando que tales procedimientos se enmarcaban "*en la tentativa de llevar al campo de la producción industrial las genuinas fuerzas creativas y la antigua experiencia operativa de las clases trabajadoras, reconociendo su derecho a participar en la dirección de la producción".*[121]

Los planteamientos funcionalistas, objetivables y la *conveniencia a un fin* que Gropius inculcó en la Bauhaus en los años posteriores a la Exposición, no eran compartidos por algunos de los artistas vinculados a la escuela, como Feininger, Kandinsky o Klee, quienes vieron en esta deriva hacia un racionalismo extremo, fundamentado casi exclusivamente en los requerimientos de la producción industrial, la pérdida de la espiritualidad de la arquitectura entendida como proceso artístico.[122] El crítico Joseph Rykwert señala que el peligro de la excesiva devoción por la tecnología compartida por los principales protagonistas del Movimiento Moderno en la década de los años veinte, fue que interpretaron "*todo proceso tecnológico como una evolución espiritual*", [123] cuando realmente, como se vería años más tarde, la

---

117 FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics.* Op. Cit., p.114
118 ARGAN, Giulio C.: *Walter Gropius y la Bauhaus.* Op. Cit., p.38
119 *Ibid.* p.38
120 *Ibid.* p.59
121 *Ibid.* p.59
122 En algunas cartas, Feininger alude "*ocasionalmente a las discordancias de un determinado ámbito, principalmente el círculo de pintores, donde el programa de estética industrial de Gropius era visto con reservas y no siempre se expresaban públicamente las críticas. A pesar de las teorías de Gropius sobre la integración del arte en el proceso social, para 1923 los pintores en el microcosmos de la Bauhaus se encontraron esencialmente en la misma periferia exterior que ocupaban en la sociedad, enfrentándose a la misma clase de duplicidad en la recepción de su trabajo: el respeto incondicional y el reconocimiento de sus cualidades y logros artísticos, entremezclado con la duda en cuanto a la necesidad de estas mismas cualidades*" FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics.* Op. Cit., p.105 .
123 RYKWERT, Joseph: *El lado oscuro de la Bauhaus.* Op. Cit., p.110

universalización de la mecanización promoviendo la identidad colectiva frente a la individualidad artística,[124] significaría la homogeneización y la pérdida de identidad cultural de muchas sociedades industrializadas.[125] El distanciamiento de los valores ligados a las tradiciones artesanales que impregnaron las enseñanzas de Itten en los primeros años de la Bauhaus, relacionados con la emotividad, la expresión individual y por tanto subjetiva, el vínculo afectivo con el lugar y la memoria, supondrá la ruptura de la simbiosis que desde el Arts&Crafts hasta el Expresionismo existió entre los planteamientos de los arquitectos más avanzados y la arquitectura vernácula, convencidos de que "*la construcción tradicional reflejaba la sociedad, al funcionar al mismo tiempo como contenedor y organizador de su actividad vital, y como repositorio de significados, en una época de marcada tradición oral* ".[126] Oskar Schlemmer, principal cronista de la Bauhaus a través de sus memorias y diarios, explicitaría el abandono de esta colaboración histórica cuando en junio de 1922, en relación a la construcción de la *Haus am Horn,* afirmó: "*en lugar de catedrales: máquinas para vivir*".[127] Pero sin lugar a dudas esta escisión, con todo lo que conllevara una mirada hacia el pasado,[128] dejó al descubierto la oposición que existía en aquel momento entre dos concepciones diferentes de la civilización, reflejadas en la antítesis entre la forma pura y la forma primitiva: "*en un lado el intelecto, en el otro, la vitalidad; de un lado, la máquina, la organización y la tecnología, y por el otro el alma, el ser humano, la comunidad; aquí lo racional, el conocimiento, allí el sentimiento, la religión, el misticismo; aquí la voluntad de poder, allí el amor universal* ".[129]

La *Neues Bauen* (Nueva Arquitectura) de la Bauhaus rápidamente ganó aceptación, promocionada desde los programas de desarrollo urbanístico y social patrocinados por la República de Weimar, que vio en los enunciados *Sachlichkeit* de este movimiento la posibilidad de poner la arquitectura al servicio de la construcción del estado del bienestar. Entre los años 1924 y 1930, la estabilización de la economía alemana posibilitó que los arquitectos *radicales* trabajaran en el diseño de hospitales, colegios y, sobre todo, en el desarrollo de grandes planes de vivienda pública. Muchos

---

124 LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo: *Modern architecture and the Mediterranean :vernacular dialogues and contested identities.* London: Routledge, 2010. p.3

125 Aunque a partir de mediados de los años 50, las críticas en contra de los enunciados proclamados por la Bauhaus se hicieron muy comunes entre las nuevas generaciones de arquitectos, querría resaltar el comentario que Bernard Rudofsky, quien vivió de primera mano el surgimiento de la *Neus Bauen*, haría en el *Walker Art Center* de Minneapolis en 1981: "*Los profetas y pioneros de la arquitectura moderna, cuyas doctrinas fueron indiscutibles durante años, eran casi siempre hombres de mente parroquial, no viajados, y poco dispuestos a aventurarse más allá de su mesa de dibujo. Su objetivo principal era homogeneizar el mundo de la arquitectura imprimiendo sobre él un insulso "Estilo Internacional". Enamorados de la mecanización, consideraban a las naciones que dependían principalmente de la utilización del sol, el viento y el agua desesperadamente primitivas . Un verano, la curiosidad me llevó a Weimar, donde la primera exposición de la Bauhaus acababa de abrir. Esta fue mi primera premonición de los malos aires que se cernían sobre la arquitectura. Weimar, y más tarde Dessau, me parecieron que tenían todo el encanto de un reformatorio de menores*". Citado en LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo. Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities. London: Routledge, 2010. p.247

126 BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century.* Leiden: Brill, 2012. pp. 69-97 p.96

127 Diario Junio 1922, SCHLEMMER, Oskar: *The letters and diaries of Oskar Schlemmer.* Op. Cit. p.124 . Citado en FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics.* Op. Cit., p.110

128 " *La nueva arquitectura rechazó todo vínculo visual con las obras de la época anterior a la guerra, tan fuertemente asentadas sobre fuentes góticas y barrocas. Por tanto, solamente la nueva arquitectura parecía estar totalmente desvinculada de las grandes tradiciones del pasado alemán*". LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany : 1918 - 1945.* Op. Cit., p.38

129 PFLEIDERER, Wolfgang . RIEZLER, Walter. "Die Form ohne Ornament. Werkbundausstellung 1924". Bücher der Form, Volumen 1. Berlín 1924. Citado en PEHNT, Wolfgang: "Distant goals, great hopes: The Deutscher Werkbund 1918-1924". Op. Cit., p.78

de los principales protagonistas del periodo expresionista, como Bruno Taut o Ernst May, tomaron aquellas ideas místicas, comunitarias, revolucionarias y utópicas de los primeros años de posguerra y las introdujeron en el diseño de las nuevas *Siedlungen*, como la manera más natural de conseguir la deseada reestructuración de la sociedad. Frankfurt y Berlín, a través de los planes urbanos desarrollados por Ernst May y Martin Wagner, llegaron a ser los principales centros de experimentación de la Nueva Arquitectura. Sin embargo, hasta 1927 las sociedades municipales de la vivienda del resto de ciudades alemanas prefirieron estilos más tradicionales, buscando dar la apariencia de una aldea o un antiguo pueblo a los nuevos asentamientos que promovían. [130]

El despegue definitivo del nuevo estilo coincidió con la construcción de varios proyectos experimentales, cuyos innovadores diseños ejercieron una gran influencia en el desarrollo de la arquitectura moderna. Gropius, tras ser obligado a abandonar Weimar por presiones políticas, construyó, con el apoyo de la municipalidad de Dessau, la nueva sede de la Bauhaus, así como una oficina de empleo y la pequeña *Siedlung* Törten (1926-1927). Estos edificios recibieron una atención inusitada por parte de la prensa y las revistas especializadas, al igual que ocurriría con la exposición *Die Wohnung* (la vivienda) organizada por el *Deutscher Werkbund* en Stuttgart, [131] donde se erigió la urbanización modélica *Am Weissenhof*, cuya planificación fue llevada a cabo por Mies van der Rohe y en cuyo diseño participaron los arquitectos más importantes de la vanguardia internacional. Muchas de las novedosas imágenes que ofrecían los nítidos prismas blancos que conformaban la colonia sirvieron para ilustrar las portadas de un gran número de publicaciones que celebraban la llegada de la nueva arquitectura. [132]

Este esfuerzo por publicitar la *Neues Bauen* significaba la continuación de la estrategia propagandística que Taut y Gropius habían comenzado a desarrollar con la publicación de varios libros profusamente ilustrados y un gran número de artículos

---

130 "*Las viviendas estaban quizás menos ornamentadas y eran más simples en líneas generales de lo habitual antes de la guerra, pero sus cubiertas a cuatro aguas y ventanales verticales, a menudo con contraventanas, les daban un aspecto totalmente tradicional. (...) los arquitectos más conservadores hicieron todo lo posible por dar a las viviendas una apariencia de época, la cual en ocasiones era medieval o incluso barroca. (...) Estos edificios a menudo se construían en torno a un gran patio, sembrado en el interior, a la manera de los mejores ejemplos de los años anteriores a la guerra, aunque también utilizaban los trazados lineales que la escuela moderna empleaba en la mayoría de sus proyectos*". LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany: 1918 - 1945.* Op. Cit., p.114

131 "*La exposición del Werkbund de 1927 'Die Wohnung' (La Vivienda) Am Weissenhof, Stuttgart, tenía como objetivo la presentación de formas innovadoras de viviendas como parte de una 'lucha' por nuevas formas de vida para una nueva era en el futuro. El cartel de la exposición de Willi Baumeister muestra una sala de estar, de estilo fin de siglo y con muebles de época, que está agresivamente tachado en rojo. A pesar de las muchas diferencias de las habitaciones presentadas, hubo acuerdo en el Werkbund de que la nueva manera de habitar se caracterizaba por una nueva relación entre el mobiliario y el espacio circundante. La vieja manera de amueblar las habitaciones con acabados uniformes, en un espacio completamente amueblado haciendo juego fue rechazada como el "error fundamental" y la selección de piezas singulares de muebles de 'modelos existentes de calidad' constituyó la nueva forma racional de vivienda*". "Werkbund: Exposición de 1927", [Página Web] marzo 2013, vol. 2014.
Disponible en: http://unidaddidacticawerkbund.blogspot.com.es/2013/03/diapositivas-de-esta-unidad-didactica.html

132 "*El conocido libro de Walter Curt Behrendt, del mismo año, (Der Sieg des neuen Baustils) utilizó una heroica vista, con las banderas de la Weissenhof Siedlung para remarcar la "victoria del nuevo estilo de arquitectura." Imágenes similares fueron colocadas estratégicamente en las portadas de los libros de Ludwig Hilberseimer, Adolf Behne, y el Deutscher Werkbund para celebrar la llegada de la arquitectura moderna*". AKCAN, Esra: "Bruno Taut's translations out of Germany. Toward a cosmopolitan ethics in architecture". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* London: Routledge, 2010. pp. 192-211 p.149

alrededor de 1924. De manera similar, y en muchas ocasiones apoyados desde el *Werkbund*, arquitectos como Mies van der Rohe, Mendelsohn, Hugo Häring o Ernst May y Martin Wagner, a través de las revistas *Das Neue Berlin* y *Das Neue Frankfurt,* contribuyeron con sus artículos, libros y conferencias a "*explicar sus puntos de vista al público y al resto de la profesión. A pesar de que los edificios del nuevo estilo representaban una mínima parte de la construcción en la Alemania de los años veinte, tanto la prensa general como las revistas de arquitectura pronto concentraron una cantidad excepcional de atención en la nueva arquitectura. La discusión pública de la obra y las reivindicaciones de los arquitectos modernos se pusieron de moda, y los arquitectos radicales ganaron más popularidad*."[133] En 1926 todos estos arquitectos formarían su propia organización, *Der Ring*, para fortalecer sus posiciones, llegando incluso a controlar la Asociación Nacional de arquitectos alemanes (*BDA*), y representando posteriormente a Alemania en el primer congreso de los CIAM de 1928.

Pero la rapidez y eficacia con la que la *Neues Bauen* se instaló en la sociedad alemana mediante una campaña mediática perfectamente organizada, generó desconfianza en muchos arquitectos contrarios a los nuevos presupuestos modernos. Reunidos alrededor de la figura de Paul Schultze-Naumburg, los oponentes al nuevo estilo comenzaron a promocionar sus propios mensajes en revistas, libros y periódicos, a través del tratamiento de imágenes tomadas de la arquitectura moderna que eran en muchos casos similares a las empleadas por sus adversarios, pero modificadas o sacadas de contexto. Utilizando técnicas similares a las ya empleadas en la revista *Kulturarbeiten*, Schultze-Naumburg en su libro *Das Gesicht des deutschen Hauses* (El aspecto de la casa alemana, 1929), presentará una serie de imágenes comparativas entre sus propias viviendas realizadas siguiendo estilos tradicionales y construcciones modernas, con las que tratará de poner en evidencia el carácter no alemán de estas últimas.[134] Así, por ejemplo, en una de sus páginas se podía observar la vista frontal de la colonia *Weissenhof* junto a una fotografía tomada desde el mar de un grupo de viviendas griegas ascendiendo por la colina en la isla de Mikonos. Entre sus lectores, estas imágenes habrían de interpretarse como una evidente analogía entre los prismas rectangulares de cubierta plana y encalado blanco, arquetípicos de la arquitectura vernácula mediterránea, con las formas utilizados por los arquitectos de la *Weissenhof*. Para Schultze-Naumburg y sus correligionarios, ese modelo había sido desarrollado en Oriente y era cultural y funcionalmente inapropiado en el contexto geográfico centroeuropeo.[135] Su crítica, inicialmente basada en un discurso con cierta lógica arquitectónica, derivaba en una defensa del alma del pueblo alemán, y de una arquitectura "*cuya evolución natural había sido drásticamente truncada por un sistema de vida de base puramente materialista"*.[136]

---

[133] LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany: 1918 - 1945.* Op. Cit., p.125

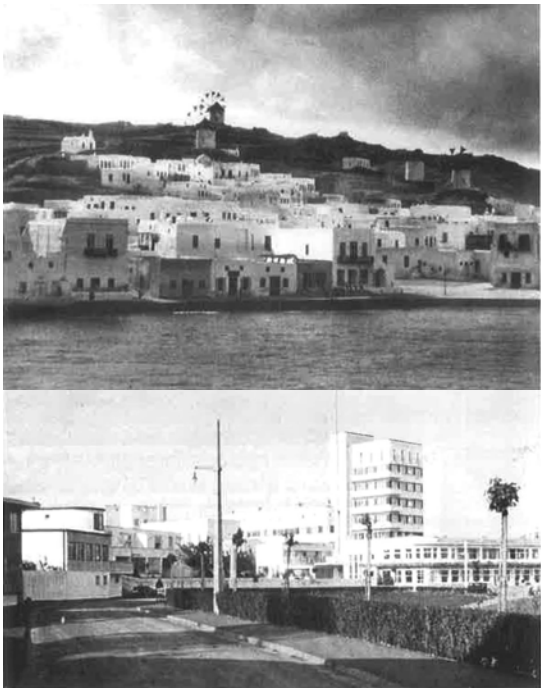
[134] Mientras que para Schultze-Naumburg, la casa alemana "*parecía crecer del suelo, igual a cualquier elemento de la naturaleza*", evidenciando el "*vínculo con la sangre y la tierra* [Erden] *de una clase de hombres para los cuales esto era la condición de su vida y el significado de su existencia*", las casas de los arquitectos "radicales" correspondían a "*la obra de nómadas de la metrópoli, que habían perdido por completo el concepto de hogar* [Heimat]". Véase SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Das Gesicht des deutschen Hauses.* München: Callwey, 1929. p.9, Citado en LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany :1918 - 1945.* Op. Cit., p.139

[135] AKCAN, Esra: "Bruno Taut's translations out of Germany. Toward a cosmopolitan ethics in architecture". Op. Cit., p.149

[136] "*Para todos los que confían en su herencia alemana, en su tierra natal y en la tradición cultural heredada, la represión mortal del rostro alemán representa un terrible peligro. Sentimos que algo insustituible está siendo aniquilado, ya sea intencionadamente o no, mientras un mundo mecánico, sin alma y sin Dios, amenaza con surgir, en el cual la vida ha perdido su significado más profundo*". SCHULTZE-NAUMBURG, Paul. *Das*



79. Página del artículo "¿Quién tiene razón?" escrito por Schultze-Naumburg y Walter Gropius en la revista Der Uhu. (1926)



80. y 81. Schultze-Naumburg. Comparativa entre la Weissenhof de Stuttgart y las viviendas de Mikonos. Aparecida eb Das Gesicht des deutschen Hauses (1929)



82. Cartel exposición Weissenhof de Stuttgart (1927)



83. Postal de la Weissenhof como una ciudad árabe.



84. Vista de la Weissenhof de Stuttgart.

Gradualmente estas ideas fueron apoyadas por un creciente número de arquitectos conservadores, constituyendo en 1928 el grupo *Der Block* en clara réplica a *Der Ring*. Los ataques de *Der Block* aumentaron a medida que la *Neues Bauen* se afianzaba, y sus críticas contra la nueva arquitectura, que según su perspectiva era producto de una "*cultura proletaria, bolchevique y anti alemana*",[137] progresivamente revelarían un arraigado nacionalismo de marcados tintes racistas. En respuesta a la arquitectura de la "nueva era" los arquitectos vinculados a *Der Block* crearon "*su propio simbolismo arquitectónico y describieron sus proyectos como expresiones de un renacimiento nacional y de una ordenada sociedad rural"*.[138] Esta defensa de la identidad nacional, ya latente en los escritos anteriores a la guerra de Schultze-Naumburg,[139] fue el principal argumento esgrimido por el nacional-socialismo en su reacción contra las corrientes progresistas, lo que se tradujo en una consciente y continuada "*apropiación de los modelos vernáculos de la literatura, el arte y la arquitectura",*[140] para dar forma a sus reaccionarias propuestas políticas. Sin embargo, el nacional-socialismo, transformaría a su medida la idea de la arquitectura vernácula, enfatizando únicamente "*los lazos emocionales con el lugar de nacimiento, colocándola en oposición al sentido de la "otredad", de lo extranjero, de lo desconocido*".[141]

Esta adecuación reduccionista del concepto a los límites de una cultura y de un pueblo determinados, significó la privación del carácter universalista que el término había adquirido durante el siglo XIX gracias a los estudios de etnólogos, historiadores, y arquitectos que, como en el caso de Semper, se habían esforzado en documentar la arquitectura vernácula como una corriente arquitectónica genérica, atemporal y ajena a estilos, presente a lo largo de la historia en numerosas culturas y civilizaciones. En la Alemania de los años 20 lo vernáculo fue sustituido por el *Heimat* romántico de principios del XIX, una concepción más restrictiva y limitada, concebida para crear una identidad propia a través de la definición de un lugar físico, cultural, mental o de pertenencia. Pero como afirma Bernd Hüppauf, la ambigüedad del *Heimat* fue transformada en agresiva oposición contra la internacionalización del Movimiento Moderno, ya que la búsqueda de la identidad así entendida "*requería de límites y de exclusión, mientras que el imperativo de la modernidad era la apertura sin restricciones a través de la destrucción de fronteras*".[142]

Gesicht des deutschen Hauses. 1929. p.10. Citado en LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany :1918 - 1945.* Op. Cit., p. 139

[137] *Ibid.* p.128

[138] *Ibid.* p.129

[139] "*En 1926 Schultze-Naumburg no tenía ya la misma posición de prominencia entre los arquitectos alemanes que había disfrutado antes de la guerra, ni sus nuevos trabajos eran tan bien conocidos por el público. Su defensa de las 'buenas tradiciones de la construcción' dieron lugar a una larga serie de escritos en los que trató de restablecer el prestigio que en la preguerra tuvo la arquitectura historicista, a través de los cuales finalmente se convertiría en el principal opositor del nuevo estilo en Alemania, reuniendo a su alrededor una serie de influyentes arquitectos conservadores. A finales de los años veinte, Schultze-Naumburg expuso una variedad de argumentos de marcado cariz emocional y extremadamente insultantes contra la nueva arquitectura, lo que le valió el apoyo del partido nazi (...) En 'Arte y Raza', Schultze-Naumburg intentó probar que el arte y la arquitectura modernas alemanas reflejaban una decadencia cultural la cual tenía sus raíces en causas biológicas (...) La 'caída' de la arquitectura alemana era por lo tanto el resultado del declive racial del pueblo alemán, en un proceso que él creía tenía su origen en la industrialización del siglo XIX, cuando la parte 'inferior' de la población se había multiplicado y la parte 'superior' no* ". *Ibid.* p.133

[140] HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger: "Spaces of the Vernacular: Ernst Bloch's Philosophy of Hope and the German Hometown". En: UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger (eds.). Véase*nacular modernism: heimat, globalization, and the built environment.* Stanford: Stanford University Press, 2005. p.87

[141] *Ibid.* p.86

[142] *Ibid.* p.86

La polarización de las posiciones tanto políticas como arquitectónicas entre los arquitectos del momento, supuso que desde la perspectiva progresista cualquier posible estrategia que significara un contacto con lo local, con la tradición o con el pasado, fuera rechazada por el vínculo que representaba con el *Heimat* alemán. Después de la Primera Guerra Mundial la vanguardia arquitectónica europea estaba comprometida con un enfoque histórico cuya causa última era el progreso, por lo que en cierta medida su principal estrato teórico se construyó sobre la oposición entre lo moderno y lo vernáculo.[143] En aquel momento lo vernáculo se identificaba con las obsoletas imágenes de viviendas estilo Biedermeier, con las que Schultze-Naumburg y sus partidarios ilustraban sus publicaciones, o con las "*casas para el jardín de Goethe*", como románticamente denominaría Paul Schmitthenner a la *Siedlung Am Kochenhof* que en 1933 diseñara junto a Paul Bonatz como contraproyecto a la Weissenhoff de Sttutgart, utilizando para ello artificiosos lenguajes neorregionalistas.[144]

Resulta comprensible por tanto que en las principales publicaciones sobre la Nueva Arquitectura, desarrolladas en aquel momento por críticos como Adolf Behne (*Der moderne Zweckbau*, 1925), Gustav Platz (*Die Baukunst der neuesten Zeit,* en la serie *Propyläen kunstgeschichte,* 1927), o Sigfried Giedion, (*Bauen in Frankreich, bauen in Eisen*, *bauen in Eisenbeton*, 1928), en las que se describía la construcción moderna como un producto de la tecnología y la industria, no se hiciera referencia alguna a las tradiciones constructivas del pasado.[145] Solamente el arquitecto y teórico suizo Peter Meyer, con la mirada de un observador menos implicado en la evolución de los acontecimientos, trató de aportar una explicación científica y racional a la controvertida situación cultural del momento. En su ensayo *Moderne Architektur und Tradition* (1927), al analizar de qué manera habría de ligarse la tradición a la nueva arquitectura, Meyer estableció una nítida diferenciación entre los planteamientos nacionalistas, *guardianes de la tradición*, cuya falta de entendimiento y respeto por el pasado degeneraba en la imitación de las formas históricas, obviando por completo la relación que éstas habían tenido con un espacio y un tiempo concretos, y aquellos otros que, comprometidos con el espíritu del lugar, trataban de utilizar las técnicas y

---

143 "*En comparación, la posición filosófica y política de la izquierda era inequívoca. Comprometidos con una visión teleológica del progreso histórico, la teoría crítica construyó una oposición entre lo moderno y lo vernáculo (...) El horizonte intelectual de la filosofía dialéctica de la historia fue delineada por un concepto abstracto del tiempo que privilegiaba el futuro. En consecuencia, esta filosofía de la historia desconfiaba de cualquier forma de asociación con lo tangible, lo presente, lo local y lo provinciano. Lo vernáculo fue identificado con un problema de identidad política. Adorno habló por muchos cuando asoció el Heimat con las políticas de identidad, lo que, a su vez, identificó con la 'falsedad' y, en términos políticos concretos, con el fascismo*". *Ibid.* p.88

144 El proyecto de viviendas *Am Kochenhof*, ideado por Paul Schmitthenner y Paul Bonatz fue construido en 1933, en una parcela adyacente a la *Weissenhoffsiedlug* de 1927, evidenciando el rechazo de una parte de los arquitectos alemanes encuadrados en Der Block hacia las propuestas internacionalistas. A pesar de que la Kochenhof fue patrocinada en parte por la asociación para la promoción de la madera como material de construcción (*Vereinigung Deutsches Holz Hausbau und Wohnung*), en las viviendas diseñadas por Schmitthenner y Bonatz no fue empleado ningún sistemas estructural o de revestimiento de madera en las fachadas, y las vigas de los forjados se ocultaron detrás de falsos techos de tableros contrachapados. Schmitthenner dio nombre a su ideal: el jardín de la casa de Goethe. Para dejar claro el vínculo con la arquitectura de esa época llegó a comprar muebles estilo Biedermeier para amueblar algunas de las casas Kochenhof. UMBACH, Maiken: "The Deutscher Werkbund and Modern Vernaculars". En: UMBACH, Maiken; HÜPPAUF,Bernd-Rüdiger (eds.). Véase*nacular modernism: heimat, globalization, and the built environment.* Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 114-140. pp.136-137

145 "*Las teorías de la modernización concibieron 'lo moderno' ante todo como una categoría temporal. Interpretaron la modernidad como algo diferente a todo lo sucedido en periodos anteriores, lo cual supuso una ruptura radical con la tradición, y en su lugar, el progreso definió el destino de la historia*". UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger: *Vernacular modernism: heimat, globalization, and the built environment.* Stanford: Stanford University Press, 2005. Op. Cit., p.3

los materiales tradicionales de manera honesta, objetiva y lógica: "*las cuestiones relativas al lugar pertenecen a una zona fronteriza particularmente delicada entre la arquitectura moderna y la tradición. Ciertas situaciones son hechos objetivos, al igual que las características y los costes de los materiales de construcción, determinan el resultado final, nos guste o no a los arquitectos. Del mismo modo, la tradición constructiva local es un dato significativo, una atmósfera espiritual, a la que nadie puede escapar, la cual deberemos también tener en cuenta (...) la implantación de una nueva construcción en su entorno, es en cualquier caso una cuestión de tacto, que no tiene nada que ver con lo moderno o no moderno. Deberemos siempre recordar que la tradición más antigua y mejor, siempre fue construir con honestidad en el estilo de su tiempo*".[146]

A partir de estos procesos analíticos, Meyer consiguió desarticular del discurso sobre la tradición vernácula aquellas consideraciones no objetivas que la sometían a los caprichosos criterios de la estética, pudiendo recuperar de esta manera sus propiedades substanciales basadas en la sencillez, practicidad, funcionalidad o la pura objetividad. Para Meyer, la tradición encontraría su nexo de unión con la Nueva Arquitectura a través de estas cualidades. Este proceso purificador entroncaría con la línea de pensamiento del filósofo alemán Ernst Bloch (1885-1977) quien, en su teoría sobre el *Heimat*, proponía liberar del concepto de lugar inherente a lo vernáculo su filiación con lo nostálgico, lo inmovilista y lo reaccionario, aspectos meramente fundamentados en lo específico de las costumbres y tradiciones locales:[147] "*El Heimat no es un lugar para la estabilidad aislada de las contingencias de la modernidad. No puede ser entendido como una ingenua creencia en el carácter puro de la tierra inmaculada. No puede ser definido en términos de esencia, porque la comunidad es una construcción simbólica y no está basada en la tierra y la sangre. El Heimat por lo tanto nunca conecta con los comienzos, sino que siempre es un producto de la imaginación*".[148] Serán estos procesos de liberación formal, temporal y espacial los que generen una nueva percepción de lo vernáculo, específicamente atemporal, anónima, multicultural y universalista, gracias a la cual pudo la arquitectura moderna volver a reencontrarse con sus raíces.

La esencia tectónica de lo primitivo
Mies van der Rohe

En 1938 Mies Van der Rohe pronunció su discurso inaugural como Director de Arquitectura del *Armour Institute of Technology* de Chicago, en el que, entre otras cosas, exhortaba a sus colegas a guiar a los estudiantes hacia "*el saludable mundo de los edificios primitivos, donde cada golpe de hacha significaba algo y cada trazo de cincel era una afirmación real. ¿Dónde podemos encontrar una mayor claridad en las conexiones estructurales que en los edificios de madera de la antigüedad? ¿Dónde más podemos encontrar la unidad de material, construcción y forma? En ellos se almacena la sabiduría de generaciones. El sentimiento del material y el poder de la expresión hablan en estos edificios. ¡Qué amabilidad generan y qué hermosos son! Suenan como canciones*

146 MEYER, Peter; RÜMMELE, Simone: *Architettura moderna e tradizione.* Firenze: Alinea, 1999. pp. 51-52
147 HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger: "Spaces of the Vernacular: Ernst Bloch's Philosophy of Hope and the German Hometown". OP. CIT., p.88
148 *Ibid.* p.92



85. Walter Curt Behrendt. Portada Der sieg des Neuen Baustils (1927)



86. Sigfried Giedion. Portada de Bauen Frankreich(1928)



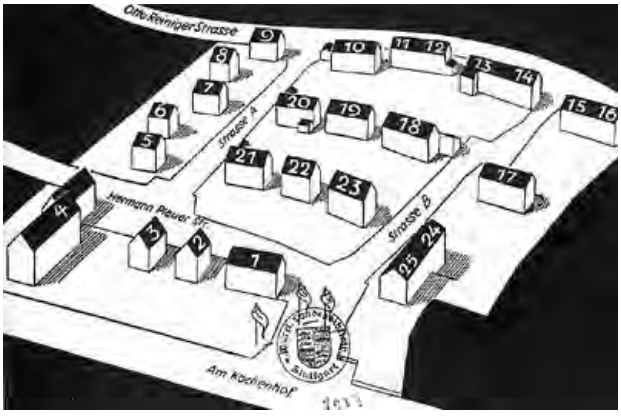
86. Peter Meyer. Portada de Moderne architektur und tradition (1928)



87. Cartel de la muestra de arquitectura en madera en la Siedlung Kochenhof de Stuttgart (1933)



88. Paul Schmitthenner. Haus 1. Siedlung Kochenhof de Stuttgart (1933)



90. Esquemas de la Siedlung Kochenhof de Stuttgart (1933)



89. Paul Schmitthenner. Haus 1. Siedlung Kochenhof de Stuttgart (1933)

familiares".[149] Estos argumentos eran muy similares a los que en 1923 había expuesto en una conferencia ante la Asociación de Arquitectos Alemanes, en la cual mostró una serie de imágenes correspondientes a construcciones vernáculas de diferentes ámbitos geográficos: una tienda india, una cabaña hecha con hojas, un cobertizo esquimal y una vivienda campesina en Alemania.[150] Mies explicó que esta selección de ejemplos, ajenos totalmente al ámbito cultural greco-romano, era intencionada, ya que aseguraba estar "*más próximo de un hachazo de Hildesheim que de un golpe de cincel en Atenas*".[151] Estos humildes refugios, estaban realizados en muchos casos con los escasos materiales de los que sus habitantes disponían, empleando para su realización técnicas rudimentarias: "*el musgo y la piel de foca se han convertido aquí en material de construcción. Costillas de morsa forman la estructura de la cubierta".*[152] Mies valoró la relación directa entre lo básico de las construcciones y las necesidades de sus habitantes, alabando su funcionalidad y su diseño conforme a los fines para los que fueron creadas. Al final de la conferencia lamentaría que en la época no hubiera ningún edificio que respondiera con la misma naturalidad a las necesidades del hombre, poniendo únicamente como ejemplo de adecuación a las exigencias de la época el trasatlántico *Imperator*, una colosal obra de ingeniería fletada en 1912 que, de manera análoga a las cabañas primitivas, manifestaba la identidad entre función, construcción y forma.[153] En el discurso miesiano solamente aquellas construcciones que cumplían los requisitos de funcionalidad y objetividad a través de su adecuación constructiva y estructural a los medios de su tiempo, podrían considerarse "*portadoras del espíritu de su época*".[154] Así entendido, el valor último de las grandes construcciones de la antigüedad se encontraría, según Mies, no tanto en haber sido el fundamento de posteriores criterios estilísticos, como en su resolución constructiva, perfectamente adaptada a los requerimientos y técnicas de la época, considerándolas, por lo tanto, más cercanas a las obras de ingeniería que a las obras de arte.

Esta filosofía reduccionista se alejaba por completo de los valores tradicionales de la percepción estética, al renunciar a cualquier revestimiento histórico que pudiera difuminar la objetividad de los procesos constructivos y estructurales: "*La nueva objetividad apelaba a 'la razón y al realismo' y se oponía a 'toda contemplación romántica', pues se encontraba en contradicción con las aspiraciones no enfáticas de la época".*[155] Por

---

149 NEUMEYER, Fritz; JARZOMBEK, Mark: *The artless world: Mies van der Rohe on the building art.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991. p.316

150 VAN DER ROHE, Ludwig Mies. "Tareas resueltas: un reto para nuestra industria de la construcción", *Die BauWelt*, 14. 1923. p.719. Conferencia ante la *Bund Deutscher Architekten* (Asociación de arquitectos alemanes). Berlín, 12 December 1923.

151 NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio :* Madrid: El Croquis, 1995. p. 190

152 *Ibid.* p.193

153 La asociación entre los productos industriales de la era moderna y la arquitectura primitiva ya había sido introducida por Le Corbusier en *Vers Une Architecture*, publicado el mismo año que Mies pronunciaba su conferencia ante la BDA (Asociación de Arquitectos Alemanes, 1923). En el capítulo titulado *Ojos que no ven*, Le Corbusier colocará después de las fotografías de barcos, aviones y coches otras del Partenón o del Templo de Paestum, tratando de hacer evidente que la arquitectura había de evolucionar hacia formas más vinculadas con los nuevos procesos tecnológicos, en lugar de quedarse ancladas en estilos del pasado: "*mostremos pues el Partenón y el automóvil a fin de que se comprenda que se trata aquí, en terrenos diferentes de dos productos de selección, uno terminado, el otro en marcha hacia el progreso. Esto ennoblece el automóvil. ¡Entonces¡ Entonces nos queda confrontar nuestras casas y nuestros palacios a los automóviles. Es aquí donde las cosas ya no marchan. Aquí no hemos tenido nuestros Partenones*". LE CORBUSIER: *Hacia una nueva Arquitectura. (Vers une architecture, 1923).* Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998. p.111

154 "*Se tendrá que entender que cualquier arquitectura está vinculada a su tiempo y que sólo se puede manifestar a través de tareas vivas y mediante medios de su tiempo*" NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio:* p.198

155 *Ibid.* p.198

ello Mies verá en la desnudez del esqueleto estructural la representación de la *belleza honesta* de la que hablaba Karl Scheffler al referirse al encanto de las obras a medio construir: "*Mientras sólo se veían las intenciones constructivas de la obra y la estructura se encontraba aún sin revestir, cada elemento revelaba su función y el montaje se empezaba, por así decirlo, desde los nudos del problema estático; la visión de este primitivismo presentaba, a menudo, una promesa artística*".[156] La búsqueda de la esencia tras la superficie de lo construido permitió a Mies evidenciar la existencia de un principio constructivo original que, basado en el binomio formada por la piel y la osamenta, se hallaba tanto en la sencilla regularidad de los armazones de acero de los rascacielos como en la ancestral desnudez de los sencillas estructuras primitivas.[157] Este orden primigenio, el "*fiel guardián del espíritu de su tiempo*" como definió Mies a la estructura, "*representaba aquella cualidad que se extendía a lo largo de todas las épocas, como una constante eterna del construir. Como base objetiva para cualquier desarrollo de las formas constructivas, no sólo determinaba la forma, sino que, tal y como había expresado Mies, era la propia forma*".[158]

El amplio conocimiento que Mies tenía de las arquitecturas primitivas ha de enmarcase en el interés que ciencias como la etnología y la etnografía suscitaron en Alemania a partir de la segunda mitad del siglo XIX, fomentadas por las expediciones coloniales del Imperio Guillermino. La insistente búsqueda de los orígenes y las raíces del pueblo alemán desde el romanticismo generó a principios del siglo XX una corriente primitivista fundamentada en la convicción de que cuanto más se profundizaba en la historia de la humanidad más cerca se encontraría el núcleo originario y por tanto la verdad.[159] Este deseo de conocimiento propio a través del estudio de civilizaciones más primitivas fue la base para la creación del Museo Etnológico de Berlín (1870), el cual llegó a acumular la más exhaustiva colección de construcciones indígenas, traídas de lugares tan lejanos como Palaos o Papúa. Además de la posibilidad de observación directa de estas arquitecturas, Mies poseía numerosos libros relacionados con diferentes culturas del mundo como la africana y la vernácula europea,[160] en las que la lejanía espacial o temporal de las fuentes permitía admitir la

---

156 SCHEFFLER, Karl: *Moderne Baukunst.* Berlín: Julius Bard, 1907. p.19

157 "*Solo los rascacielos que están en construcción reflejan sus audaces ideas estructurales y durante esa fase el efecto que produce el esbelto esqueleto de acero es imponente (...) El nuevo principio estructural en estos edificios solo se manifiesta con claridad si se emplea vidrio para las paredes exteriores, que no son portantes*". VAN DER ROHE, Mies. "Rascacielos", *Frühlicht*, n.4, 1922. pp.122-124. Citado en NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio.* Op. Cit., p.362

158 NEUMEYER, Fritz; JARZOMBEK, Mark: *The artless world: Mies van der Rohe on the building art.* Op. Cit., p.124

159 El historiador August K. Wiedmann se refirió a esta corriente primitivista que recorrió Alemania entre 1900 y 1930, como *primalism*, indicando que aunque no constituyó un movimiento coexionado, influyó en la literatura (escritores como Hugo von Hofmannsthal y Thomas Mann), el arte (movimientos como Die Brucke y Der Blaue Reiter), la filosofía (en particular la de Georg Simmel, Ludwig Klages y Martin Heidegger), y en el pensamiento religioso. Se caracterizó por la propensión colectiva hacia lo mítico y lo primigenio y en la búsqueda compulsiva de los orígenes y las raíces. Véase WIEDMANN, August K.: *The German quest for primal origins in art, culture, and politics 1900-1933: die "Flucht in Urzustände".* Lewiston: E. Mellen Press, 1995. Citado en, VEAL, Alexander: *Influence and Architecture. A Study o f Japanese and "Oriental' Influence in European Modernism, with Particular Reference to the Work of Ludwig Mies van der Rohe and Alvar Aalto.* Cardiff: Welsh School of Architecture, 2007. (Tesis, no publicada) p.240

160 Fritz Neumeyer cita una serie de libros de la biblioteca de Mies van der Rohe relacionados con la arquitectura vernácula europea, listados a continuación: R.H.Francé: *Die Kultur von Alt-Europa* Berlín 1923; Carl Schluchardt: *Alteuropa in seiner Kultur und Stilentwicklung*, Berlín 1919; Edgar Dacque: *Urwelt, Sage und Menschheit*, Múnich 1924; Moritz Hoernes: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Viena 1925; Richard Uhden: *Erdteilen und Kulturen*, Leipzig 1925; Friedrich Herig: *Menschenhand und Kulturwerden*, Weimar 1929. NEUMEYER, Fritz; JARZOMBEK, Mark: *The artless world: Mies van der Rohe on the building art.* Op. Cit., pp.361-361. Nota 56

posibilidad de influencia sin la aparente carga asociada a los ejemplos más cercanos afectados por los problemas de la convención estilística y la alusión histórica.[161] En este sentido, en las notas encontradas para una conferencia sobre la arquitectura moderna del momento, fechada en 1926, Mies, desarrollará un alegato de la arquitectura vernácula europea apoyándose en una serie de imágenes de humildes granjas alemanas, indicando que éstas construcciones representaban "*aquello que siempre fue la arquitectura, en oposición a las distintas teorías y a los vínculos a los que se la ha sometido siempre*", [162] en clara discrepancia con los planteamientos tradicionalistas de Schultze-Naumburg. En la introducción del texto, Mies desglosaba las características de lo vernáculo haciendo hincapié en aquellos aspectos como la adecuación a la necesidad, el carácter anónimo y la universalidad de las soluciones, con los que trataba de situar este tipo de arquitectura popular en la línea genealógica de la arquitectura moderna:[163] "*Las construcciones del primer tipo están vinculadas al lugar sobre el que se levantan, ellas y sólo ellas son realmente autóctonas. Se han formalizado a partir de los materiales del lugar. Sus formas no han sido inventadas, sino que han crecido, en el verdadero sentido de la palabra, a partir de las necesidades de sus habitantes y muestran cómo en ellas subyacen el tacto y el carácter con el paisaje. Estas características son típicas de todas las casas campesinas, independientemente del lugar geográfico donde se encuentren. Sus diferencias son la consecuencia de diferentes características raciales. Pero todas ellas satisfacen mediante vivienda, establo y granero las costumbres de sus habitantes".*[164]

La arquitectura primitiva ofrecía a Mies la posibilidad de un compromiso directo con los orígenes, proporcionándole un nuevo arquetipo que no era ni historicista ni intencionadamente moderno: "*La buscada sencilla regularidad de la construcción elemental, que explicaba Mies en su teoría de la construcción de "esqueleto", "piel" y "osamenta", se remontaba a un hipotético principio original de la construcción que se autojustificaba en la completa satisfacción de los fines y en el empleo correcto de los materiales, y que no necesitaba ninguna explicación o legitimización teórica adicional".*[165] En su afán por descubrir modelos arquitectónicos etnológicos, capaces de transferir autenticidad a los principios de su nueva arquitectura, Mies encontraría en las numerosas obras publicadas por el etnólogo alemán Leo Frobenius (1873-1934),[166] un magnífico archivo documental, especialmente en el libro titulado *Das*

---

161 VEAL, Alexander: *Influence and Architecture. A Study of Japanese and 'Oriental' Influence in European Modernism, with Particular Reference to the Work of Ludwig Mies van der Rohe and Alvar Aalto.* Op. Cit., p.241

162 NEUMEYER, Fritz; JARZOMBEK, Mark: *The artless world: Mies van der Rohe on the building art.* Op. Cit., p.253

163 "*En el análisis del pensamiento de Mies, Fritz Neumeyer sugiere que su énfasis en lo etnológico y lo técnico equivalía a un acto de conocimiento. Oculto en esta declaración está el reconocimiento de la importancia crucial de conocer la otras arquitecturas: en el conocimiento de lo "Otro" se encontraba la posibilidad de conceptualizar su propia obra y la arquitectura europea contemporánea*". OSAYIMWESE, Itohan: "Prolegomenon to an alternative genealogy of German modernism:German architects' encounters with world cultures C. 1900", *The Journal of Architecture*, n. 6, vol. 8, 2013, Londres, pp. 835-874. p.842

164 NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio.* Op. Cit., p.385

165 *Ibid.* p.189

166 La pasión de Frobelius por África se inició cuando solamente contaba 19 años de edad publicando un estudio etnológico sobre el sur del Congo sin todavía haber visitado el continente. Posteriormente, entre 1904 y 1935, realizaría 12 expediciones. Sus investigaciones y observaciones sobre todos los ámbitos de la cultura africana se plasmarían en tres volúmenes del *Atlas Africanus*, una colección de diez libros dedicados al folclore y los cuentos populares africanos, y varios libros esencialmente de carácter filosófico. "*Sobre la base de la lectura de las fuentes existentes, sus observaciones sobre el terreno y los distintos objetos que coleccionaba, Frobenius desarrolló una nueva metodología para organizar e interpretar el material etnográfico no europeo, proponiendo un revolucionario argumento, según el cual la cultura se originaría en*

unbekannte Afrika (África desconocida, 1923). En sus páginas, Frobenius trataba de demostrar que la cultura africana poseía un potencial que podría rescatar a la abatida Europa[167] sacándola del "*aburrimiento del arte propio*"[168], ya que como repetidamente destacaba en sus ensayos "*el arte africano podía ser simultáneamente primitivo y moderno"*.[169] Estos planteamientos transhistóricos debieron interesar profundamente a Mies, quien, como apuntaba su colaborador Sergius Ruegenberg en un artículo publicado en 1969, poseía una copia de *Das unbekannte Afrika,* la cual "*era un elemento fijo en su mesa de dibujo"*.[170] El libro ilustrado con más de cincuenta mapas y doscientas fotografías, poseía también numerosos dibujos con medidas y algunas pinturas, a través de los cuales se detallaban las sencillas construcciones de madera, barro y piedra situadas en el norte de África, abarcando desde las simples tiendas de los nómadas a los más elaborados templos.[171]

Mies hallará en la esencia constructiva de las cabañas africanas el reflejo de los enunciados teóricos establecidos por Gottfried Semper en *Die vier Elemente der Baukunst* (Los cuatro elementos de la Arquitectura, 1851) y en *Der Stil* (1860), libros que también se encontraban en un lugar preeminente del estudio berlinés de Mies. Semper había establecido la codificación de la construcción arquitectónica primigenia, la forma original e inalterada de la cabaña caribeña, a partir de la definición de sus cuatro elementos conformadores: cubierta (y estructura), cerramiento, montículo y hogar. Este sistema fue retomado por Mies, con la pretensión de dotar a sus diseños de los mismos principios universales que poseían las arquitecturas primitivas. En las referencias a la piel y los huesos con los que los esquimales construían sus cabañas, Mies desarrolla un análisis antropológico similar al que Semper hiciera de las condiciones primitivas que dieron lugar a la arquitectura original.

Probablemente la lectura que Mies hiciera de Semper estuvo filtrada a través de la interpretación que de sus teorías hiciera el arquitecto holandés Hendrik Petrus Berlage, en su obra *Grundlagen und Entudcklung der Architektur* (La fundación y

---

una región determinada y posteriormente se difundiría a otras regiones formando complejos culturales (Kulturkreisen)". OSAYIMWESE, ltohan: "Prolegomenon to an alternative genealogy of German modernism: German architects' encounters with world cultures c. 1900". Op. Cit., p.843

"*Después de la Gran Guerra, sus himnos a la inmaculada negrura protoafricana y sus ataques a la eurocéntrica historiografía y al materialismo occidental, llamaron poderosamente la atención de muchos de sus contemporáneos, entre otros, Ezra Pound, Johan Huizinga y un importante grupo de estudiantes africanos en París, que adaptaron la fascinación romántica de Frobenius hacia la Negerheit (conciencia negra) para sus propios propósitos anti-coloniales. Hombre de pasiones épicas, Frobenius fue fundamental tanto en el lanzamiento de una crítica revitalizador hacia Occidente como en la elaboración de las herramientas metodológicas que ayudaron a desmontar la historiografía eurocéntrica*". MARCHAND, Suzanne: "Leo Frobenius and the Revolt against the West", *Journal of Contemporary History*, n. 2, vol. 32, 1997, Cambridge, University of Cambridge, pp. 153-170. p.153

[167] OSAYIMWESE, ltohan: "Prolegomenon to an alternative genealogy of German modernism: German architects' encounters with world cultures c. 1900". Op. Cit., p.843

[168] WALLERSTEIN, Victor "Negerplastik". *Das Kunstblatt*, Febrero 1917. Citado en NEUMEYER, Fritz; JARZOMBEK, Mark: *The artless world: Mies van der Rohe on the building art.* Op. Cit., p.128

[169] FROBENIUS, Leo: *Die Kunst Afrikas.* Berlín: Bermüller, 1931. p.90; FROBENIUS, Leo: *Und Afrika sprach: Bericht über den Verlauf der dritten Reise-Periode der D.I.A.F.E. in den Jahren 1910 bis 1912.* Berlín-Charlottenburg: Vita, 1912. p. 320. Obras Citadas en OSAYIMWESE, ltohan: "Prolegomenon to an alternative genealogy of German modernism: German architects' encounters with world cultures c. 1900". Op. Cit. p.867 nota 55

[170] RUEGENBERG, Sergius "Ludwig Mies van der Rohe 1886-1969", *Deutsche Bauzeitung*, n. 103. 1969, p.660. Citado en NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe :la palabra sin artificio :* Op.Citt., p. 207

[171] VEAL, Alexander: *Influence And Architecture. A Study o f Japanese and "Oriental' Influence in European Modernism, with Particular Reference to the Work of Ludwig Mies van der Rohe and Alvar Aalto.* Op. Cit., p.241

desarrollo de la arquitectura, 1908).[172] Apoyándose en la teoría de la vestimenta -*Bekleidung*- trazada en *Der Stil*, Berlage comenta: "*los arquitectos debemos estudiar primero el esqueleto, al igual que hacen el pintor y el escultor con el fin de dar a sus figuras la forma exacta. El revestimiento de cada objeto natural es el reflejo preciso de su esqueleto interno, y en la medida que se nos presenta como la más perfecta construcción, puede denominarse obra de arquitectura. Pero en ellos la construcción lógica es el elemento dominante, y el revestimiento no es algo flexible que lo cubre negando su estructura como un traje ajustado, sino que está íntimamente arraigada a su constitución interna (...) En el presente será necesario estudiar el esqueleto, en su sencilla robustez, para llegar de nuevo a todo el cuerpo, pero sin la confusión de la ropa".*[173] Más adelante, en el mismo texto, Berlage indicará que estos mismos principios podían ser encontrados en las instintivas construcciones de los pueblos primitivos, ya que su perfecta adaptación a las diferentes condiciones geográficas, climáticas o culturales, hacían de ellas auténticos productos de la naturaleza.[174]

Mies observa también en las formas naturales y, por extensión, en las mimetizadas construcciones primitivas, una base para el desarrollo de una nueva naturaleza técnica, en la que la arcaica tectónica de troncos y ramas de la cabaña de Semper habría de evolucionar necesariamente hacia las desnudas osamentas de acero que en su abstracta sinceridad retomaban la autenticidad de la arquitectura viva.[175] Hugo Häring, amigo y durante un tiempo compañero de estudio de Mies, afianzó la relación entre naturaleza y estructura al manifestar: "*La tradición de la nueva construcción, la tradición de construir según una estructura orgánica, es más antigua que la arquitectura",* (pues las) *"bases estructurales de un construir orgánico son primitivas, existen en la naturaleza y, por así decirlo, son innatas al hombre*".[176]

Entre las construcciones documentadas en *Das unbekannte Afrika* se encontraban algunas realizadas mediante armazones estructurales de madera constituidos por esbeltos postes verticales sobre los que apoyaba una retícula horizontal de troncos superpuestos en dos direcciones, conformando una prolongada cubierta horizontal. Ruegenberg sostendrá que esta cabaña habría interesado particularmente a Mies, habiéndola utilizado como modelo para diseñar la cubierta y la estructura de una de sus obras más emblemáticas: "*Mies mostró la pesada cubierta de adobe africana sobre esbeltos pilares de madera; fue el modelo para Barcelona -la estructura del pabellón-. La*

---

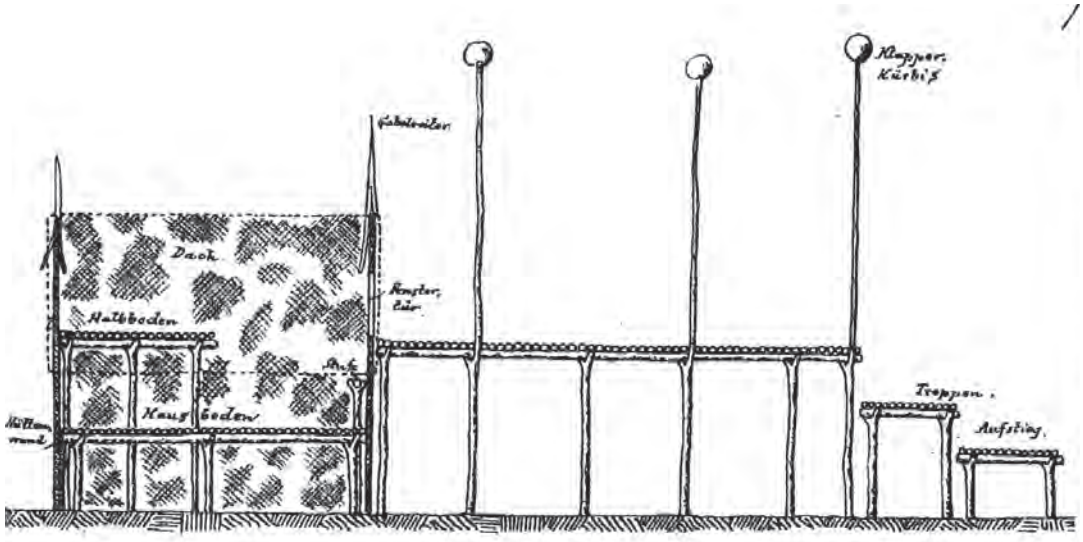
172 Inicialmente publicado como Gedanken über Stil in der Baukunst (Reflexiones sobre el estilo en la arquitectura, 1905), fue reeditado en formato ampliado en 1908 bajo el título *Grundlagen und Entudcklung der Architektur*. Neumeyer afirma que "*La lectura de esta obra dejó una fuerte impresión en Mies (...) veía el obsesivo deseo de honestidad de Berlage con enorme simpatía (...) Mies algunas veces seguía los argumentos de Berlage textualmente*". NEUMEYER, Fritz; JARZOMBEK, Mark: *The artless world: Mies van der Rohe on the building art.* Op. Cit., p. 68.

173 BERLAGE, Hendrik P.: *Hendrik Petrus Berlage: thoughts on style, 1886-1909.* Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1996. p.136

174 "*Los elementos de la naturaleza, se adaptan a los condicionantes y precisamente por ello son hermosos. Lo son de la misma manera que las inconscientes creaciones de los pueblos primitivos (...) al igual que la arquitectura puede aprender de la naturaleza y de estos pueblos primitivos, nosotros podemos aprender de las anónimas granjas cuando diseñamos una casa en el campo. La cualidad que debemos aprender tiene que ver con la primitiva simplicidad de la forma*". *Ibid.* p.143

175 "*La estructura de las mallas espaciales modernas, reducidas a un mínimo de masa, montadas con "ramas" de acero de fabricación industrial, materializaba una variante técnica de aquella "sombra potenciada de la selva original" derivada, no de la naturaleza "natural", sino de la naturaleza "técnica" de la moderna era de las máquinas. La imitación de la naturaleza como sucedáneo técnico ocupaba el lugar de la mímesis de la naturaleza".* NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio :* Op. Cit., p.206

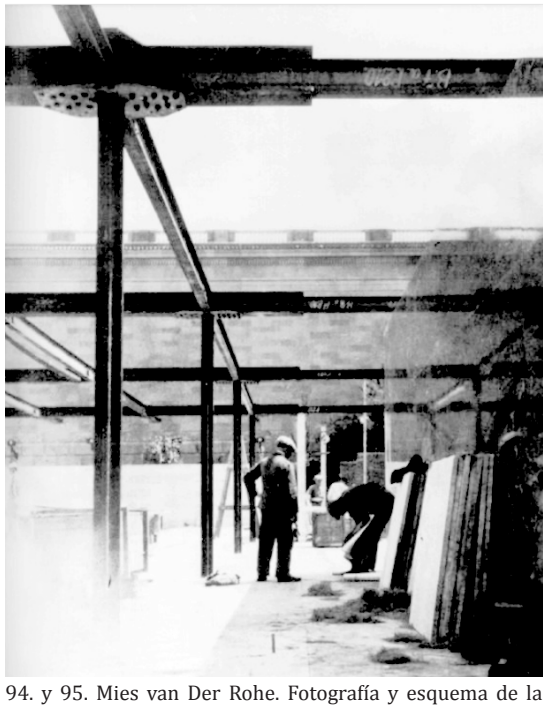
176 HÄRING, Hugo. "Kunst und strukturprobleme des bauens"(Arte y problemas estructurales del construir). Zentralblatt der Bauverwaltung, n. 29, Julio 1931

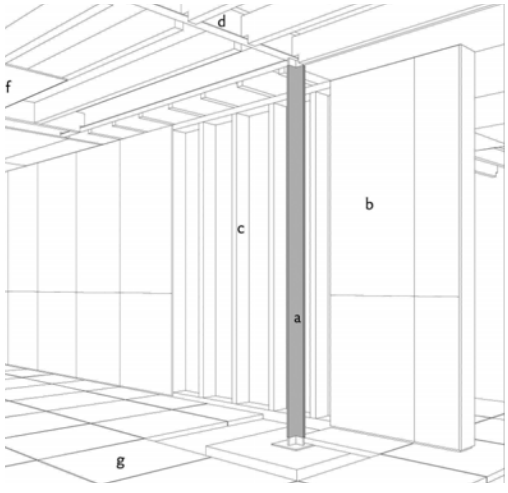




91., 92. y 93. Leo Frobenius. Ilustraciones de Das unbekannte Afrika. (1923)







94. y 95. Mies van Der Rohe. Fotografía y esquema de la estructura del Pabellón de Barcelona. (1919)

pared de ónice del pabellón respondía a la pared libre de culto, que, liberada de la cubierta, era el núcleo del espacio africano".[177] Tal vez la afirmación de Ruegenberg resulte un tanto extrema, pero de alguna forma muestra hasta qué punto Mies percibió en aquellas imágenes de *Das unbekannte Afrika* las posibilidades espaciales que proporcionaría liberar los muros de su tradicional misión estructural y en su lugar establecer una sencilla retícula de finos pilares, permitiendo la independencia formal de la envolvente perimetral. La disolución de la rígida estereotomía de las fachadas evidenciaba, gracias a la ansiada transparencia de la piel exterior de cristal, la disociación de la estructura y el cerramiento, pudiéndose identificar cada uno de los elementos arquitectónicos de manera independiente:[178] "*la piel de cristal y los muros de cristal son los únicos que pueden revelar la forma estructural simple del armazón del esqueleto y asegurar sus posibilidades tectónicas".*[179]

En el referido artículo de 1933 para la Asociación alemana de fabricantes de vidrio titulado *¿Qué sería del hormigón y el acero sin el cristal?*, Mies indicaba que gracias a las nuevas técnicas estructurales y a la tecnología del vidrio se había conseguido una gran libertad en la configuración del espacio, permitiendo "*mostrar lo que es una pared y lo que son los huecos, lo que es el suelo y el techo. La simplicidad de la estructura, la claridad de los elementos tectónicos y la pureza del material, reflejan el resplandor de la belleza originaria*".[180] En ese sentido, el Pabellón de Alemania diseñado para la Exposición Internacional de Barcelona en 1929, representaría, en la precisa y contrastada materialización de sus componentes, la actualización contemporánea de los conceptos semperianos relativos a la separación funcional de los diferentes elementos arquitectónicos. El arquitecto Richard Padovan en el capítulo que dedica al análisis del pabellón de Barcelona como una forma simbólica, incluido en su libro *Towards universality*, identifica cinco elementos esenciales, con los que Mies habría desarrollado un sistema de límites concéntricos desde los espacios exteriores, entendidos como paisaje, hasta el corazón más privado. Como ya hiciera Ruegenberg, Padovan identifica el ámbito del "hogar", con el núcleo social y representativo vinculado al muro de ónix contra el que Mies colocará sus dos famosas *sillas Barcelona*:[181] "*El límite exterior está definido por un zócalo elevado al que se accede a*

---

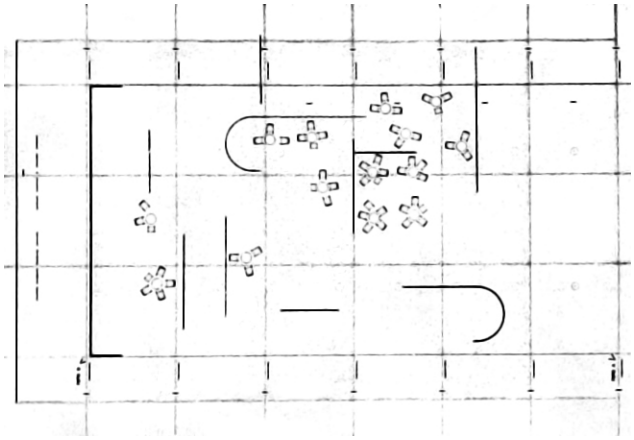
177 *Ibid.* p.208. nota 57. Véase también COHEN, Jean-Louis: *Ludwig Mies van der Rohe.* Basel: Birkhäuser, 2007. pp. 55-56.

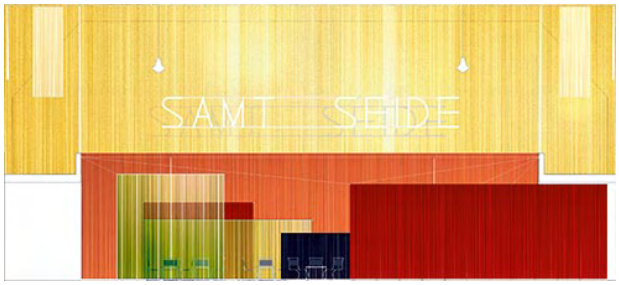
178 A finales de los años veinte se produjo un sustancial cambio en los materiales utilizados por Mies, pasando del ladrillo portante de las casas *Krefeld* al cerramiento de cristal de la *Glassraum*, diseñada junto a Lily Reich para la Exposición del Werkbund en Stuttgart. "*El paso de lo opaco y pesado a lo luminoso y traslúcido produjo consecuencias estéticas y tectónicas (...) El cristal suponía e incluso exigía un armazón a modo de esqueleto, y por tanto un sistema estrictamente tectónico para sostenerse frente a la gravedad (...) Mies consideró el cristal como un nuevo desafío frente a los elementos tectónicos fundamentales, muro suelo y techo*". FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* Madrid: Akal, 1999. pp. 167 y 171

179 VAN DER ROHE, Mies. "Was wäre Beton, was Stahl ohne Spiegelglas?" (Artículo para un prospecto de la Asociación de fabricantes alemanes de vidrio reflectante fechado el 13 de marzo de 1933). Citado en FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*. Op. Cit., p.171

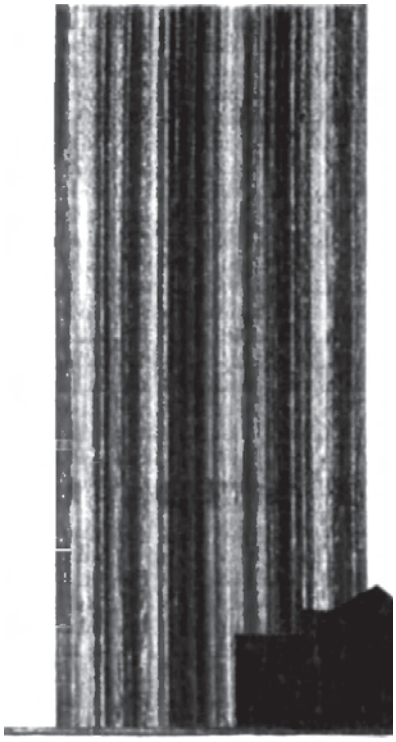
180 Ibid. Citado en NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio :* Op. Cit., p.476

181 El Pabellón construido por Mies para la Feria Internacional de Barcelona tenía una función meramente representativa ya que las exposiciones se desarrollaban en pabellones anexos. Su diseño fomentaba la contemplación y el descanso definiendo un marco apropiado para las recepciones a mandatarios e industriales, lo que en cierta medida explicaría la configuración del núcleo alrededor del muro de ónix. Ignasi Solá Morales lo describe de la siguiente manera: "*Rojo, negro y oro eran los colores de la bandera alemana que, a petición de las autoridades, debían estar presentes de algún modo y que Mies había decidido descomponer en tres planos distintos en el espacio, aprovechando lo colores del cortinaje, la alfombra y el ónice del muro*". DE SOLÀ MORALES RUBIÓ, Ignasi; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando: *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona.* Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.18.

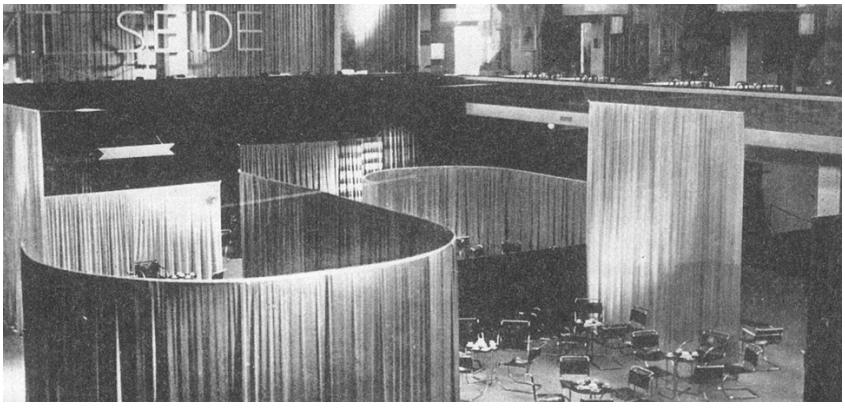




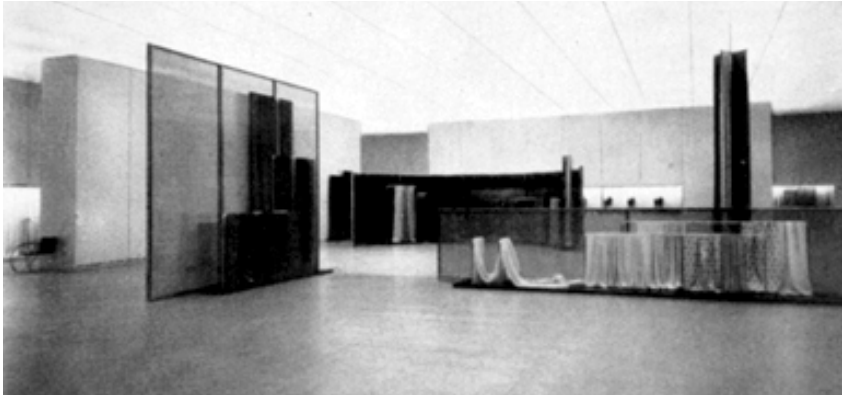
97. y 98. Mies van der Rohe y Lilly Reich Planta y estudio de color del Café Samt & Seide. Exposición de la Mode. Berlín (1927)



96. Mies van der Rohe. Torre de cristal (1922)



99. Mies van der Rohe y Lilly Reich. Vista del Café Samt & Seide. Exposicion de La Mode. Berlín (1927)



100. Mies van der Rohe y Lilly Reich. Vista del Café Samt & Seide. Exposicion de La Mode. Berlín (1927)

través de un tramo de escaleras. Dentro del área delimitada por esa base, unos muros exentos en forma de U abrazan, sin encerrarla completamente, un área contenida, cercando toda la composición como un par de corchetes. (...) Un tercer tipo de límite -el cobijo- está determinado por un sencillo rectángulo de cubierta plana, cuyo contorno ininterrumpido marca un prisma imaginario de espacio, reforzando el efecto de mesura mediante una serie de pilares. En el interior de este prisma se genera un espacio más pequeño, acotado entre muros de mármol y cristal. Existiría un último contorno marcado por el rectángulo de la alfombra que, respaldado por la pared de ónix, representaba el 'hogar' simbólico en el centro de la casa. (...) De esta manera estaríamos ante cinco elementos: zócalo, muro-recinto, cubierta, interior, y hogar".[182]

El esqueleto estructural compuesto por ocho pilares cruciformes de acero trabados al entramado oculto de perfiles laminados en voladizo de la cubierta conforma la base tectónica del pabellón,[183] y al igual que el armazón de cañas de bambú entrelazadas de la cabaña caribeña, representa con su simplicidad conceptual la idea primigenia del refugio. En sus escritos, Semper exponía que una vez construida la cobertura protectora, el espacio interior de las construcciones primitivas se habría compartimentado mediante sencillos paneles de fibras naturales suspendidos del techo, tejidos siguiendo las ancestrales técnicas de cestería. Estos elementos formalizadores de la envolvente constituirán la esencia misma de la arquitectura -la creación del espacio- relegando a la estructura a un papel secundario de mero soporte. Mies adoptó estos enunciados en el Pabellón de Barcelona, estableciendo las bases de la planta libre moderna (aunque éstas habían sido codificadas previamente por Adolf Loos y Le Corbusier), a partir de las cuales los muros se separaban de los soportes verticales y, al igual que las particiones trenzadas de Semper, Mies las utilizó para delimitar o configurar espacios, disponiéndose libremente sobre las sutiles guías del pavimento pautadas por la estricta retícula estructural: *"(los muros del pabellón) sirvieron de medida del espacio, guiando el movimiento de los visitantes a través de sus composiciones deslizantes, y al mismo tiempo funcionaron como marco canalizador de las vistas hacia el jardín a través de diversos filtros de vidrio".*[184]

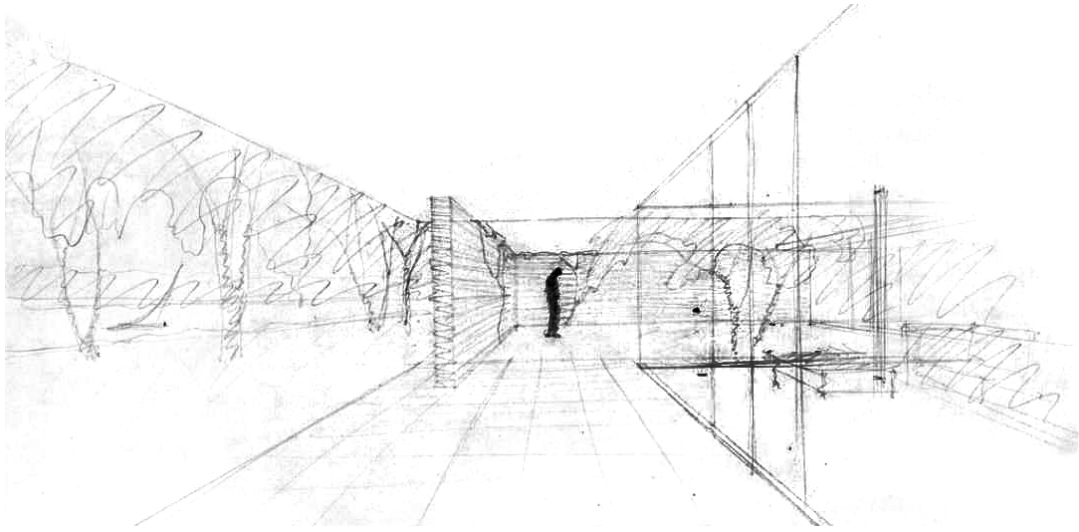
Pocos años antes, en la *Exposition de la Mode* celebrada en Berlín (1927), Mies y Lily Reich diseñaron una serie de espacios expositivos utilizando largos paños de seda y terciopelo de colores. Recogidos por finas varillas de acero, se anclaban con tirantes al techo, conformando una serie de etéreos paneles flotantes a diferentes alturas cuya función era delimitar espacios más recogidos dentro del gran contenedor expositivo de

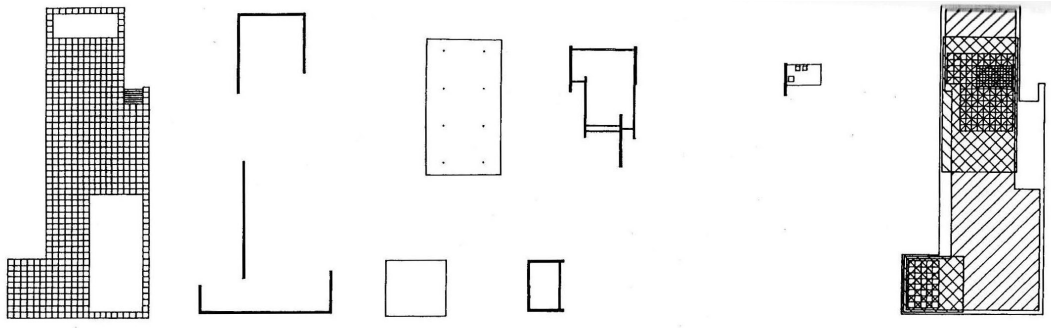
---

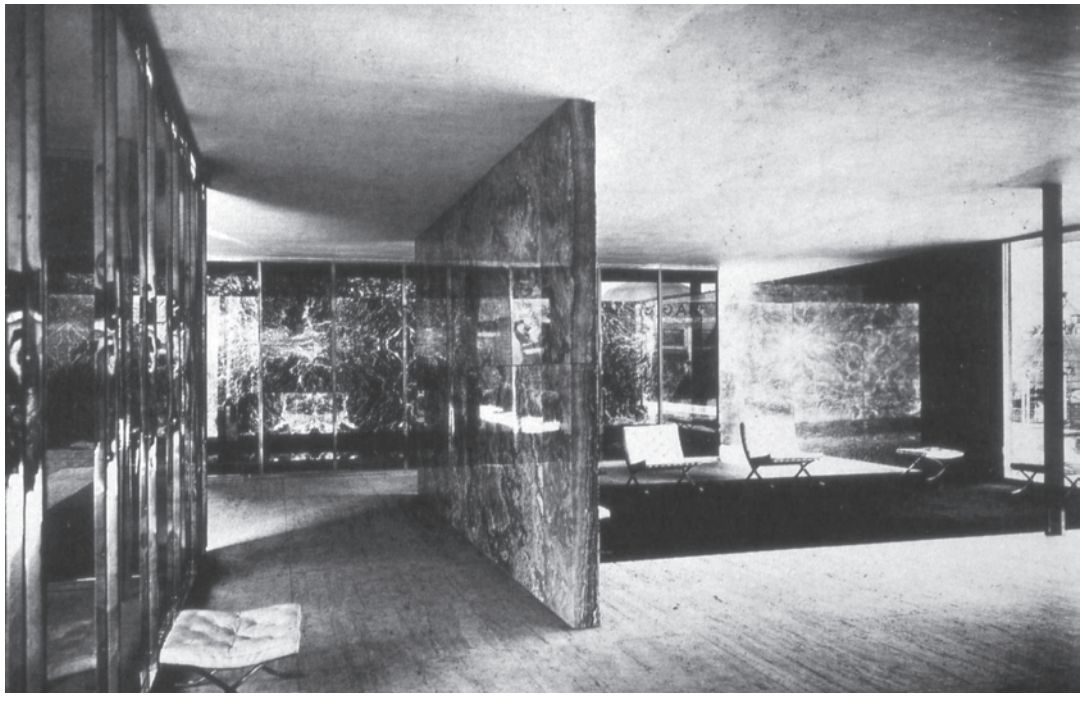
182 Más adelante Padovan afirmará: "*Existe una interesante correspondencia entre el diseño de estos cinco elementos de Mies y la gran obra del siglo XIX 'Cuatro Elementos de la Arquitectura' de Gottfried Semper*". PADOVAN, Richard: *Towards universality: Le Corbusier, Mies, and De Stijl.* London: Routledge, 2002. p.112

183 Mies trató la cubierta del Pabellón como un elemento monolítico aunque realmente un cielo raso ocultaba una retícula de vigas de acero en dos direcciones unidas mediante remaches a los angulares que daban forma a los pilares. De esta manera Mies configurará un plano continuo acentuando el carácter abstracto y desmaterializado de las columnas transformadas en soportes cruciformes. Kenneth Frampton, indica que al suprimir visualmente la relación entre los elementos horizontales y verticales de la estructura, el soporte, tratado como un motivo más en la composición general, adquirió un papel clave en el Pabellón, "*tanto a nivel tectónico como fenomenológico*", aunque "*la interacción ontológica entre soporte y carga fuera completamente inexistente*". FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* Op. Cit., p.173. Sobre la tectónica del Pabellón de Barcelona, véase SIERRA, Valeriano: *La construcción como lenguaje. Antecedentes ilustrados en el paradigma constructivo miesiano.* Valladolid: UVA, 2013. (Tesis Doctoral, no publicada)

184 BERGDOLL, Barry: "The Nature of Mies´s space". En: LAMPUGNANI, Vittorio M.; RILEY, Terence (eds.). *Mies in Berlín.* New York: Museum of Modern Art, 2001. pp. 66-106 p.92







101. Mies van der Rohe. Croquis espacio acceso posterior del Pabellón de Barcelona. (1929)
102. Los cinco elementos de Mies van der Rohe según Richard Padovan. Towarsd Universality. (2002)
103. Mies van der Rohe. Sombras brillos y reflejos en el Pabellón de Barcelona.

la *Berliner Funkturm*.[185] Como apunta Kenneth Frampton, "*resulta significativo que las efímeras pantallas semitransparentes de la Exposición de la Mode fueran de hecho textiles, pues con ellas Mies regresaba literalmente al muro de cortina colgante de Semper como forma simbólica representativa del cerramiento constructivo*".[186] Las cortinas de seda aportaban riqueza cromática y sensorial al espacio y, al mismo tiempo, representaban la expresión del ideal moderno de ligereza e ingravidez que sería trasladado por Mies a las abstractas pantallas de mármol y cristal de Pabellón de Barcelona, cuyos brillantes acabados conseguían transformar lo pesado en inmaterial. Los suntuosos materiales empleados en los cerramientos del pabellón -mármoles, verde antiguo de Tinos y verde de los Alpes, ónix rojizo y travertino para los muros, vidrios transparentes, ahumados y esmerilados y cortinajes de seda roja-[187] aportaron una indudable sensualidad a los espacios a través de los reflejos, las veladuras o los brillos, creando una atmósfera ciertamente ilusoria o alucinatoria provocada por las falsas simetrías especulares entre los pulidos muros pétreos y las superficies reflectantes del cristal, el agua de los estanques y el cromado de las carpinterías.[188] "*Mies logró dar expresión artística al espacio sin ningún tipo de ornamentación figurativa, solamente con el correcto dominio de las cualidades del material*".[189]

El cuidadoso trabajo con las texturas y los colores de los diferentes elementos, la definición exacta de la junta y la esquina, el ajuste casi pictórico del despiece del mármol, o el cosido de los enormes paños de vidrio a la tácita malla geométrica mediante finos montantes verticales, permitirán a Mies transformar la homogeneidad y continuidad de la piel envolvente en un elaborado y rico tejido. Mies retomará la teoría del revestimiento de la arquitectura según Semper (*Bekleidung*) evocando, a través de la densidad expresiva de los muros, la riqueza simbólica de los ricos bordados de colores de las esteras y alfombras que recubrían los cerramientos de las primeras

---

[185] La *Verein deutscher Seidenwebereien* (Asociación de Tejedores de Seda) encargó su primera presentación ante el público Berlínés a Mies van der Rohe, gracias a la relación que éste mantenía con dos de sus directores, Hermann Lange y Josef Esters, cuya famosa casa en Krefeld sería también diseñada por el arquitecto. El stand funcionó como café, *Samt&Seide café*, el cual sería amueblado con algunos de los modelos de la silla *Cantiliever* que Mies acababa de editar. Al igual que en la *Glassraum* de la Exposición de Stuttgart, Mies y Reich utilizarían el material que se exhibía como un elemento capaz de definir el espacio expositivo. Lily Reich posteriormente diseñará para la Exposición de Barcelona en 1929, tres stands, seda, productos industriales y equipamiento siguiendo premisas similares a las de Stuttgart y Berlín. "*Esto resulta especialmente evidente en la exposición industrial de la seda, donde el tejido estaba montado sobre planos independientes de cristal teñido y grabado al aguafuerte, enfatizando por asociación la naturaleza traslúcida de ambos materiales*". FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* Op. Cit., p.170

[186] *Ibid.* p.167

[187] VUYOSEVICH, Robert D.: "Semper and Two American Glass Houses", *Reflections: The Journal of the School of Architecture*, n. 8, 1941, University of Illinois, pp. 4-11. p.10

[188] "*El mundo aparente, tanto el de las transparencias y reflejos del Pabellón, como el de los sueños del mundo onírico, está construido por imágenes provenientes de elementos que pertenecen al llamado mundo real. Este lenguaje unificador produce un ambiente propicio para su interacción, provocando que el visitante, habiendo asumido la existencia de un espacio a partir de la observación de su imagen reflejada, abandone esta certeza instantes más tarde cuando, producto de la aproximación, advierte que se trataba sólo de una presencia plana sobre una superficie. En algunos casos incluso, se puede tener la sensación de estar observando una extraña realidad, exenta de lógica, casi mágica, de superposición de dos imágenes sin relación coherente*". GOLDBERG, Andrés E.: "Arquitectura consciente. Aproximaciones al Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe", *DC Papers*, n. 11, 2004, pp. 80-94. p.87. Sobre las experiencias estéticas y las aportaciones fenomenológicas del Pabellón de Barcelona véase también QUETGLAS, Josep: *El horror cristalizado: imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe.* Barcelona: Actar, 2001.

[189] RUIZ-TAGLE, Matías: "La sala de cristal. La herencia de Semper en los inicios de la arquitectura de Mies", *DC Papers*, n. 8, 2002, pp. 72-81. p.80

civilizaciones,[190] así como la evolución de estas primeras paredes textiles en los paneles de alabastro o de cerámica con los que la arquitectura asiria "vestía" sus construcciones.[191]

Progresivamente los elementos divisorios que configuraban los espacios diseñados por Mies adquirirían una mayor autonomía y ligereza, hasta convertirse en paredes móviles que se desplazaban libremente por la planta. Para el proyecto teórico de *Museo para una pequeña ciudad*, encargado por la revista *Architectural Forum* en 1942, Mies concibió un gran contenedor isótropo, acristalado perimetralmente y pautado por la retícula de pilares y el despiece del pavimento, generando un espacio único y continuo que posibilitaría la inclusión de grandes piezas "*como el Guernica de Picasso, difícil de colocar en un museo o en una galería convencional. Exponiéndolo aquí, puede apreciarse todo su valor y, al mismo tiempo, convertirse en un elemento en el espacio que se recorta contra un fondo cambiable".*[192] De esta manera los muros, al transformarse en los propios lienzos pictóricos, perderían su materialidad inorgánica, con lo que definitivamente, siguiendo los razonamientos de Semper sobre el revestimiento en la Antigüedad, podrían recuperar su potencial original como transmisores de los instintos artísticos del hombre.[193] Las obras de arte, tratadas como elementos espaciales, configuraban así diferentes ordenaciones en las que su ubicación se definía en función de las relaciones perceptivas con el espectador y, como si de un *collage* tridimensional se tratara, establecían insólitas secuencias perspectivas, en las que el fondo montañoso que rodeaba al edificio, enmarcado por la profunda horizontalidad del suelo y el techo, entraba a formar parte de la composición como un cuadro más.[194]

---

[190] El principio del revestimiento, o como lo denominan algunos autores de la "vestimenta" (Bekleidung) aparece desarrollado en *Der Stil,* y en él se plantea que el empleo de la cerámica en las fachadas tuvo su origen en las técnicas textiles de construcción de esteras y alfombras para las divisiones y los suelos de las construcciones primitivas. Semper indica que sería la civilización asiria la que transformaría los cerramientos textiles en envolventes cerámicas, trabajando los motivos decorativos del ladrillo con patrones textiles similares a los creados con las técnicas de cestería y mimbre: " *el primer material en establecer la norma de los cerramientos verticales no fue la piedra sino un material que aunque menos durable, durante mucho tiempo influyó en el desarrollo de la arquitectura tanto como la piedra, el metal o la madera. Me refiero al cañizo y las esteras . Utilizando técnicas de cestería y mimbre, dividieron los espacios y utilizadas como alfombras protegieron contra el frío y el calor (…) Los trenzados de mimbres y esteras fueron los motivos originales de los muros (…) Las alfombras suspendidas se mantuvieron sobre los los muros sólidos. (…) Incluso donde los muros sólidos eran necesarios, estos eran la estructura invisible escondida detrás de la verdadera representación del muro: las esteras y alfombras de colores que revestían dichos muros*". SEMPER, Gottfried: *Der Stil*. pp 94-98. En HERRMANN, Wolfgang: *Gottfried Semper: in search of architecture.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984. p.204-206. Véase también Capitulo 3 de este texto pp. 8-13.

[191] "*Por tanto, según Semper, los Asirios habían desarrollado este principio constructivo de origen textil que llegó primero a Egipto y más tarde a Grecia, pero que sufrió una gran metamorfosis (Transmutación en términos semperianos) en el Arte Helénico. Los asirios habían desarrollado un sistema a la vez constructivo y ornamental que desembocó en la diferenciación de un núcleo interior sustentante y un acabado exterior que contenía la esencia artística: muros cubiertos con cerámica o paneles de alabastro con un interior de material portante oculto, intrascendente*". RUEDA, Óscar; PIZARRO, Mª J.: "Los velos de las cariátides", *REIA. Revista europea de investigación en arquitectura*, n. 1, 2013, pp. 129-143. p.134

[192] VAN DER ROHE, Mies. "A museum for a small city". Architectural Forum, vol 78, n.5, 1943. pp.84-85. NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio:* Op. Cit., pp.485-486.

[193] Aplicando los criterios semperianos, la arquitectura debería trascender sus condicionantes de mero soporte para alcanzar "*una categoría ontológica superior: el arte*". La transformación de los muros en obras de arte significaría por lo tanto la consecución definitiva de la teoría del revestimiento de Semper , en la que el revestimiento entendido como una veladura alegórica "*contenía la verdadera esencia artística y trasformaba la materialidad inorgánica en arte orgánico*". RUEDA, Óscar; PIZARRO, Mª J.: "Los velos de las cariátides". Op. Cit., p.135

[194] Las técnicas de collage empleadas por Mies en su propuesta para el *Museum for a Small City* ya habían sido utilizadas en el proyecto de la *Snake River Resor House*, para estudiar las condiciones de percepción del espacio interior del salón elevado sobre el rio. Mediante un sistema de capas solapadas, Mies ordenaba secuencialmente tres planos: un recorte horizontal de madera contrachapada, en lo que parecía ser un aparador, situado por delante de un elemento vertical a modo de mampara con una reproducción en color

En el proyecto de *Museo para una pequeña ciudad* se encontrarían definidas algunas de las características, ya enunciadas en el Pabellón de Barcelona, que configurarán buena parte del paradigma miesiano. La disolución de los límites, la autonomía de los muros transformados en expresivas pantallas divisorias, las disposiciones visuales en diagonal gracias a la configuración no axial de los elementos fijos, el vacío extendiéndose rítmicamente entre la retícula estructural, la integración de la naturaleza en la espacialidad interior y la extensión de la arquitectura hacia el entorno elevándose levemente sobre una plataforma. Estos rasgos tan distintivos habrían dado lugar a numerosas teorías desde finales de los años veinte sobre los paralelismos compositivos y formales existentes entre la obra de Mies y la arquitectura tradicional de Japón, que, al igual que la del maestro europeo, se asentaba en valores tales como la capacidad de abstracción, claridad estructural, sencillez, simplicidad, depuración y gusto por el cuidado de los materiales. [195]

Aunque Mies nunca reconoció en sus escritos una influencia directa de la estética oriental, algunos investigadores como Werner Blaser y Johannes Malms en su libro *West meets East- Mies van der Rohe* (Occidente encuentra a Oriente, 1996), han argumentado esta relación a partir del documentado interés de Mies por la filosofía de los maestros Lao Tsé y Confucio, basada en su colección de libros chinos y en la profunda amistad que le unía al humanista orientalista Karl Friedrich Dürkheim.[196] Comparando los edificios y escritos de Mies con los principios del pensamiento chino,

---

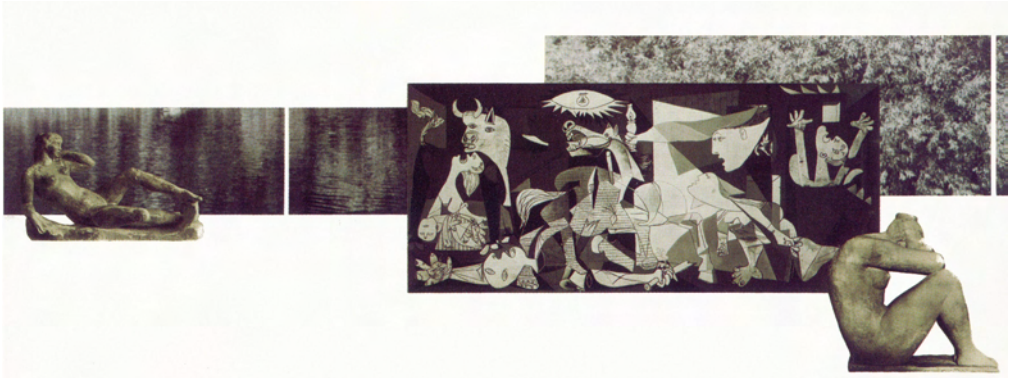
de la obra de Paul Klee *Colorfull Meal* (1939) y de fondo una panorámica en blanco y negro del agreste paisaje que se observaba desde la posición elevada de la gran sala, que aportaba luminosidad a la perspectiva. Las coordenadas espaciales de la composición se introdujeron a través del pilar cruciforme situado por detrás del aparador, y el sutil dibujo del bastidor de la carpintería definiendo el límite interior de la estancia. "*En algunos de los proyectos miesianos la parte artística del fotomontaje o collage se vincula a unas coordenadas espaciales abstractas gobernadas por una retícula estructural isótropa reflejando un ideal de espacio cartesiano, geométrico y matemático en el que registrar los elementos mínimos de la trama estructural portante. De este modo el espacio se visualiza como una trama cartesiana vacía, dispuesta para ser ocupada física o conceptualmente por una acción artística*". LAYUNO ROSAS, Ángeles; CHAVES MARTÍN, Miguel Á: "La creación del espacio expositivo moderno. Creatividad y arte. Dialógica de una lectura interpretativa del arte.", *Creatividad y Sociedad. Revista on line*, n. 20, septiembre 2013, pp. 1-33. p.15

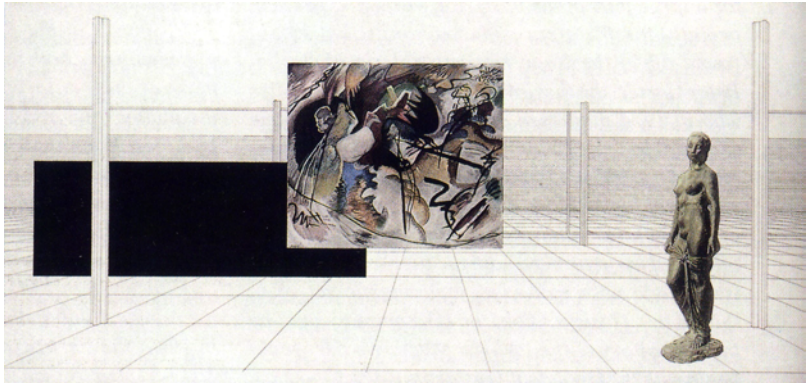
[195] RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente: arquitecturas y paisajes del imaginario japonés: del exotismo a la modernidad.* Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e intercambio Editorial, 2012. pp.322-324

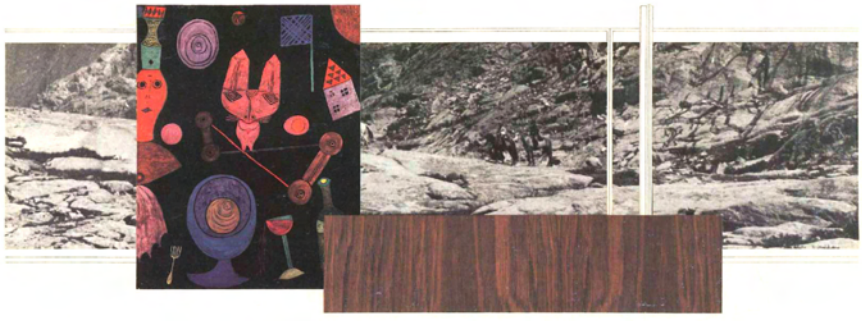
[196] En el prefacio de *West meets East* Werner Blaser detalla una relación de personajes a través de los cuales pudo conocer Mies la cultura oriental: "*Por un lado, Mies van der Rohe fue un coleccionista de libros chinos, y los escritos de Confucio y Lao Tsé formaban parte de su biblioteca. Pero su amistad con Frank Lloyd Wright y Hugo Häring, el cual preparó el camino en Occidente para el conocimiento de los métodos de* construcción del *Lejano Oriente, fue sin duda también influyente. Así mismo las conversaciones con el gran experto en sabiduría oriental Karlfried Graf Dürckheim, quien en aquel momento había sido contratado por Mies para dar clases en la Bauhaus de Dessau, pudieron haber reforzado esta influencia.*" BLASER, Werner; MALMS, Johannes: *West meets East, Mies van der Rohe.* Basel: Birkhäuser, 1996. Op. Cit., p.6.

La colección americana de Mies Van der Rohe, muestra solamente parte de su biblioteca ya que en 1937 cuando emigra a Estados Unidos dejará la mayor parte de los libros en Alemania. De esa época, en relación a la cultura oriental, Mies conservó una copia de las *Analectas de Confucio*: Kung Futse, Gesprache (Jena: Eugen Diederichs, 1921). Otros libros sobre filosofía y poesía china incluidos a partir de 1937 son*: Lao Tzu: Tao Teh King: Interpreted as Nature and Intelligence by Archie J. Bahm* (Lao Tsé, El libro del Tao: Interpretado como naturaleza e inteligencia por Archie J. Bahm, New York: Frederick Ungar, 1958); *Amos Ih Tiao Chang, The Existence of Intangible Content in Architectonic Form Based upon the Practicality of Laotzu´s Philosophy* (La existencia de contenido inmaterial en la forma arquitectónica basada en el espíritu práctico de Lao Tsé, Princeton: Princeton University' Press, 1956); *Arthur Waley, Yuan Mei: Eighteenth Century Chinese Poet* (Yuan Mei: Poeta del siglo XVIII, London: George Allen and Unwin, 1956).

En cuanto a libros de arquitectura japonesa en la colección americana de Mies se puede encontrar una copia de la versión traducida al ingles del libro de Tetsurō Yoshida *Japanische Architektur* (Arquitectura japonesa, Tubingen: Ernst Wasmuth, 1952) y del posterior *Tempel und Teehaus in Japan* (Templos y casas de Té en Japón, Lausanne: Urs-Graf, 1955) de Werner Blaser. VEAL, Alexander: *Influence and Architecture. A Study o f Japanese and "Oriental' Influence in European Modernism, with Particular Reference to the Work of Ludwig Mies van der Rohe and Alvar Aalto.* Op. Cit., pp.154-156







104. y 105. Mies va der Rohe. Museo para una pequeña ciudad. Collage. (1940-1943)
106. Mies va der Rohe. Snake River Esor house. Collage. (1937-1938)

Malms encontrará un amplio espectro de elementos comunes, muchos de ellos basados en la relación entre el hombre y la naturaleza, el anhelo del espacio vacío, o la desaparición de los límites: "*Estos y otros edificios de Mies van der Rohe pueden interpretarse como la realización progresiva de las premisas básicas definidas por Lao Tsé como máximas de la sabiduría china, reflejadas en la arquitectura del Lejano Oriente, y ahora repetidas en aras de poder ser comparadas: la integración de la polaridad interior y exterior que excede los límites espaciales; la concepción libre del espacio, que sugiere permeabilidad, flexibilidad y ligereza a partir de la construcción de una red de muros impuesta sobre el "vacío"; y la idea de que existe algo invisible que actúa dentro y detrás de lo visible para aportarle valor y significado. En los edificios de Mies van der Rohe, alguna de las características constructivas de la arquitectura oriental, se repiten, transformadas en moderna tecnología"*. Pero así como en el caso de Mies no existen datos constatables con los que poder estructurar un discurso que vincule sus planteamientos arquitectónicos con aquellos, contenidos en la arquitectura tradicional japonesa, la influencia que ésta tuvo sobre el Movimiento Moderno en sus inicios será fácilmente objetivable en las obras y textos publicados por numerosos arquitectos europeos de los años veinte que, deseosos de formas alternativas de espiritualidad, vieron en una cultura que combinaba referencias a la naturaleza, la filosofía, la tecnología o las matemáticas, una continua fuente de inspiración, ajena por completo a las tradiciones clásicas occidentales.[197]

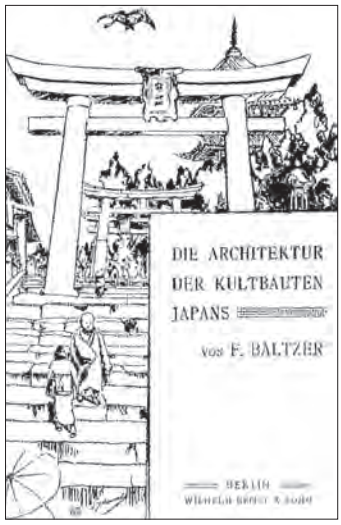
La arquitectura vernácula japonesa, paradigma de la Nueva Arquitectura Internacional

Tetsuro Yoshida

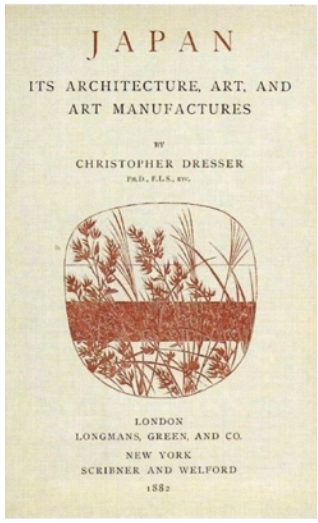
Sin embargo, no será la arquitectura escultórica y ornamentada del período Edo, ejemplificada por el santuario de Nikko,[198] la que interese a esta nueva generación de arquitectos europeos que rechazaban la ornamentación como parte de su ideario, sino las sobrias construcciones de madera vinculadas al esteticismo *zen* y al estilo *sukiya*, específico de las casas de té (*chashitsu),* en las que, desde la espacialidad interior hasta los propios objetos ceremoniales, se apreciaba una sensación de despojamiento e incluso de simulada pobreza. Asimismo, se sentirán atraídos por la sencillez y comedida belleza de las típicas casas japonesas, estudiadas de manera exhaustiva a principios del siglo XX por el ingeniero prusiano Franz Baltzer durante los años que vivió en Japón, y que posteriormente expondría en *Das japanische Haus: Eine bautechnische Studie* (Las casas japonesas: un estudio técnico, 1903). Como ya avanza el título, en el libro se incluían dibujos técnicos de gran formato, así como fotografías de los espacios domésticos japoneses, detallando pormenorizadamente tanto las organizaciones planimétricas de las viviendas como los sistemas constructivos

[197] Además de las influencias del arte y la arquitectura de Japón ya analizadas en este texto sobre el Arts&Crafts, la Escuela de Glasgow, el *Art Nouveau* o el *Werkbund* a través de Muthesius y Bruno Paul, la cultura japonesa ha sido reconocida en la obra de arquitectos modernos europeos como Adolf Loos, Eileen Gray, Charlotte Perriand, Walter Gropius, Hugo Häring, Hans Scharoun, Alvar Aalto, Gunnar Asplund o Theo Van Doesburg. Sobre referencias bibliográficas de estos autores y su relación con Japón, véase VEAL, Alexander: *Influence and Architecture. A Study o f Japanese and "Oriental' Influence in European Modernism, with Particular Reference to the Work of Ludwig Mies van der Rohe and Alvar Aalto.* Op. Cit., pp.3-4

[198] El diseñador inglés Christopher Dresser documentó el templo de *Nikko* en su libro *Japan: Its Architecture, Art and Art Manufacturers* (1882), algunas de cuyas imágenes sirvieron de base a la tendencia anglojaponesa desarrollada en Inglaterra a finales del siglo XIX.





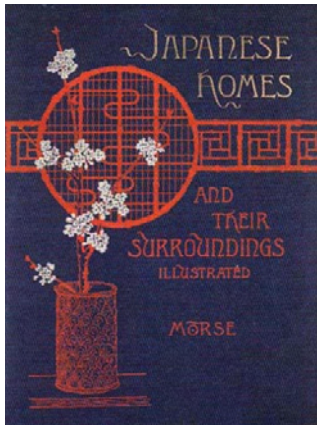


110. Christopher Dresser. Japan. (1882)

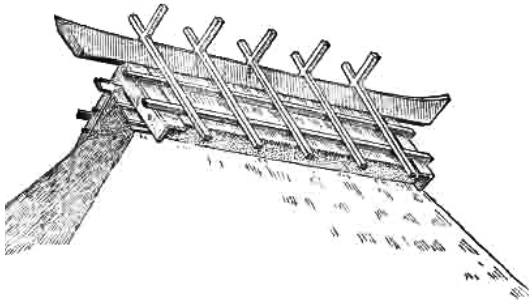


107., 108. y 109. Franz Baltzer. Das Japanische Haus. (1903)





111., 112. y 113. E. S. Morse. Japanese homes. (1886)



y estructurales de las mismas, en un claro empeño por servir de orientación práctica a los arquitectos alemanes.[199]

El arquitecto japonés Tetsuro Yoshida, durante su viaje por Europa entre agosto de 1931 y junio de 1932, descubrió el profundo interés de los arquitectos europeos por la vivienda japonesa,[200] cuyos valores y virtudes, como se ha visto a lo largo de esta investigación, habían sido previamente divulgados por autores como Christopher Dresser, Edward Sylvester Morse, Josiah Conder o el mencionado Franz Baltzer. Un año antes Yoshida había publicado *Sekai-no-Gendai-Kenchiku* (Arquitectura mundial contemporánea, 1930), detallando edificios de arquitectura moderna de 13 países, por lo que el viaje fue concebido para conocer *in situ* la arquitectura contemporánea europea y americana. En Berlín, guiado por el deseo de conocer a los autores de la nueva arquitectura, Yoshida entabló relación con Hugo Häring y Ludwig Hilberseimer, quienes le animarían a escribir *Das Japanische Wohnhaus*,[201] comprometiéndose a encontrarle un editor en Alemania. Publicada en 1935 por Ernst Wasmuth, alcanzaría gran popularidad en Europa, especialmente entre los arquitectos alemanes y escandinavos, debido fundamentalmente a que, tal y como Yoshida expone en el preámbulo del libro, actualizaba el análisis de la arquitectura doméstica japonesa y los vínculos con su tradición vernácula, encontrando vías de aproximación a la nueva arquitectura europea con la que compartía valores como la flexibilidad, racionalidad, belleza estructural y estandarización.

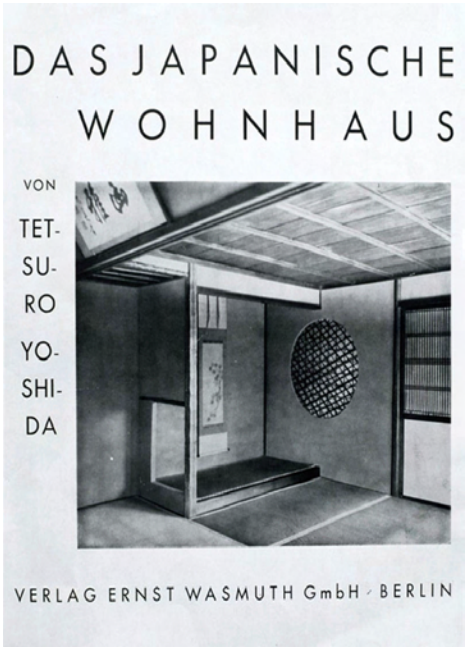
El libro se organiza en nueve capítulos en los que, a partir de una serie de ejemplos comentados y minuciosamente ilustrados, se analizan de manera concisa múltiples facetas de la casa japonesa; desde su desarrollo histórico, urbanístico, o paisajístico, hasta precisas consideraciones técnicas en torno a la iluminación, la ventilación o la higiene, siendo sumamente interesantes aquellos referidos a los sistemas constructivos y estructurales de la madera, como cubiertas, carpinterías, panelados y mamparas interiores. En un último apéndice se definirán los despieces de madera empleados en cada uno de los ejemplos, demostrando así el alto grado de estandarización al que había llegado la carpintería tradicional japonesa. Como indica el crítico Hyon-Sob Kim "*el mensaje implícito del libro era que los valores de la casa tradicional japonesa, como la 'racionalidad' y la 'normalización', también podrían*

---

[199] Como el propio Baltzer indica en la Introducción: "*He tratado de representar los detalles técnicos y constructivos de la construcción de viviendas japonesas porque creo que este aspecto, alejado completamente de los puntos de vista etnográficos, merece el interés de nuestros arquitectos. La literatura arquitectónica alemana, por lo que yo he podido determinar desde de aquí [Tokio], carece aún de documentación sobre este campo*" . BALTZER, Franz: *Das japanische Haus : eine bautechnische Studie.* Berlín: Wilhelm Ernst, 1903. p.3

[200] Con base de partida en Berlín, Yoshida recorrió una decena de países europeos, entrevistándose entre otros con Werner Moser y Sigfried Giedion en Zurich, Gunnar Asplund y Ragnar Östberg en Estocolmo, Josef Frank en Viena, y probablemente tal y como aparece en su cuaderno de notas, con Johannes Duiker, Johannes Brinkman y Gerrit Rietveld en Holanda. Durante los cuatro meses y medio que pasó en Berlín se interesó también por Hans Poelzig, Bruno Taut, Walter Gropius, Eric Mendelson y Mies van der Rohe, con quienes es muy probable que se reuniera gracias a la ayuda de Ludwig Hilberseimer y Hugo Häring, sus principales interlocutores en Alemania. KIM, Hyon-Sob: " Tetsurō Yoshida (1894–1956) and architectural interchange between East and West", *Arq: architectural research quarterly*, n. 1, vol. 12, 2008, Cambridge University Press, pp. 43-57. pp. 51-53.

[201] La intención de Yoshida de introducir la arquitectura japonesa en Occidente le llevó a publicar su trilogía alemana con Wasmuth: *Das japanische Wohnhaus* (1935), *Japanische Architektur* (1952) y *Der japanische Garten* (1957). El primero fue traducido al inglés en 1955 con el título *The japanese house and garden*. En sentido inverso trató de introducir la arquitectura occidental en Japón con escritos como *Sekai-no-Gendai-Kenchiku* (Arquitectura mundial contemporánea, 1930) y traducciones de libros: *Hokuo¯- no Kenchiku* (traducción de Nordische Baukunst de Rasmussen, 1940; publicado en 1978) y *Sweden-no-Kenchikuka* (Arquitectos suecos, 1957).

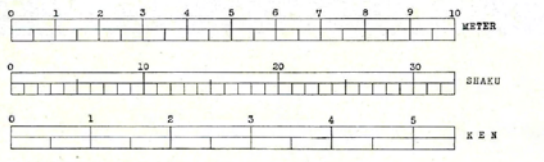


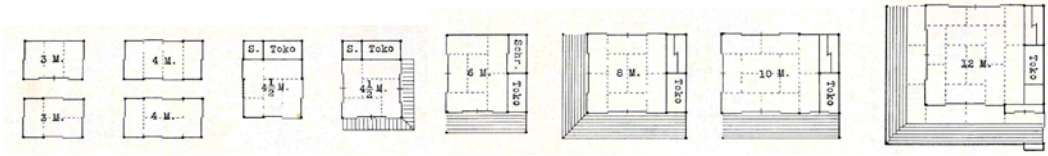
114. Tetsuro Yoshida. Das Japanische Haus. (1935)



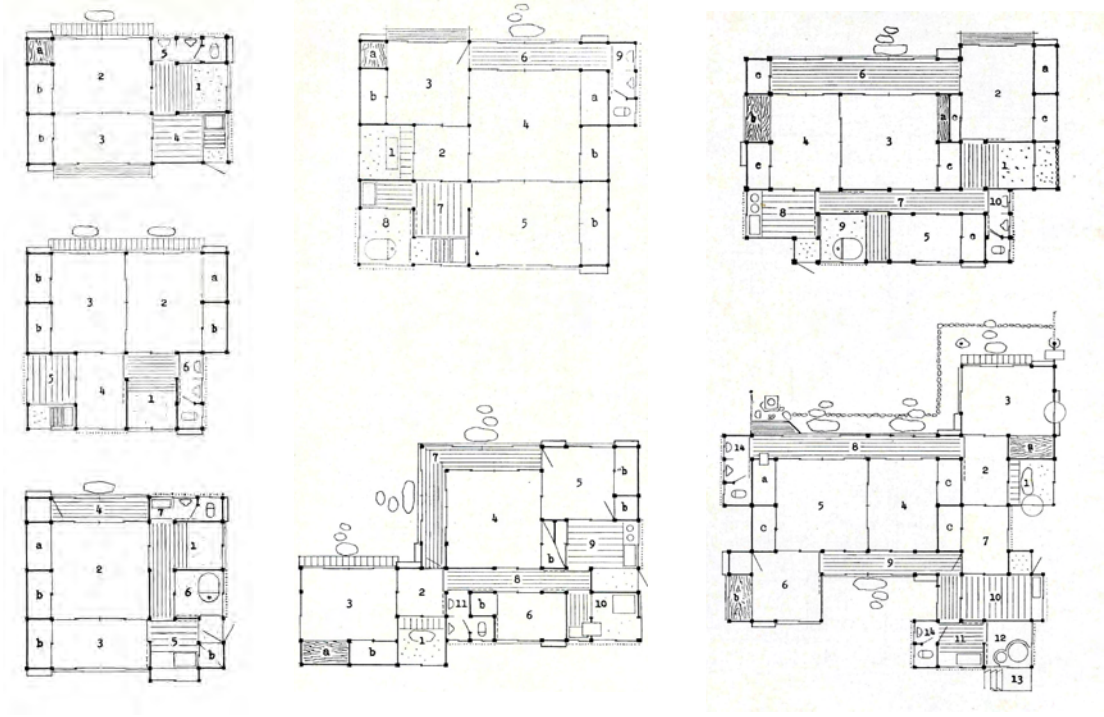
115. Constructores de tatamis. Tokio.(1900)

116. Comparativa sistema medidas: metro, shaku y ken





117. Relación entre el módulo del tatami y el tamaño de las estancias. Tetsuro Yoshida. Das Japanische Haus. (1935)



118. Diferentes agrupaciones de viviendas japonesas. Tetsuro Yoshida. Das Japanische Haus. (1935)

aplicarse a la arquitectura moderna. Por así decirlo, pretendía llegar a lo moderno y racional a través de lo tradicional y japonés".[202]

Yoshida fundamentó la lógica de la casa tradicional, y en cierta manera su afinidad con los parámetros funcionales de la vivienda mínima desarrollada por la *Neues Bauen* de los años treinta en Alemania, basándose en la modularidad y adaptabilidad que proporcionaba el *tatami* como patrón de medida del cual derivarían el resto de proporciones de la arquitectura japonesa, cuyo número y disposición, establecía el tamaño y la forma de las diferentes estancias.[203] De esta manera, la célula mínima habitable de la arquitectura japonesa estaría compuesta por tres *tatamis*, el comedor por cuatro y la habitación del té por cuatro *tatamis* y medio, aunque la medida habitual de las salas de estar solía ser de entre seis y ocho *tatamis*; el resto de elementos de servicio, como armarios, cocina, galería perimetral y baño, solados a base de tablones de madera o directamente sobre la tierra compactada, también se dimensionaban proporcionalmente a las humanizadas medidas del *tatami*.

Las viviendas japonesas pudieron ampliar su tamaño utilizando un elaborado sistema compositivo basado en la repetición y la adición de células tipo que, sin seguir un patrón predeterminado, posibilitaba desarrollos orgánicos mucho más complejos. Este mecanismo fue posible gracias a la flexible utilización de las habitaciones, que permitía que todos los espacios con suelo de *tatami* fueran empleados como estancias y dormitorios al mismo tiempo. La ausencia de camas y divisiones sólidas en el interior de la vivienda, cuya única privacidad se articulaba a partir de paneles de cierre tipo *shoji* y de puertas correderas a modo de biombos, permitía diferentes posibilidades en la ordenación de los cuartos, generando al mismo tiempo un espacio interior fluido, cuyo límite no era el borde elevado del *engawa* (galería abierta exterior periférica, veranda), sino el del jardín que envolvía la casa.[204]

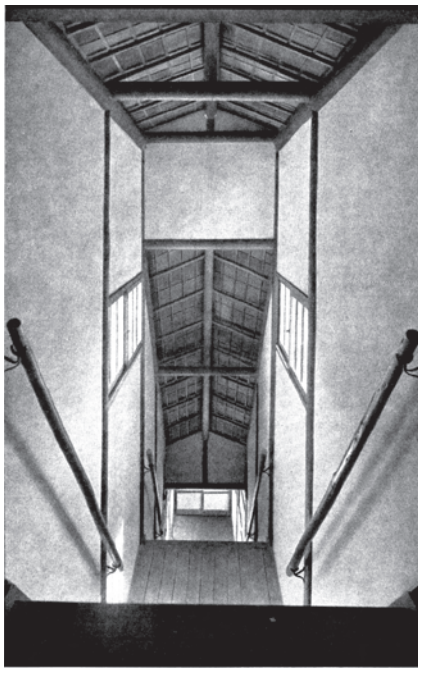
El concepto del espacio de modo variable y flexible, en constante relación con el exterior, adaptándose a las necesidades de sus habitantes o a los cambios de estación, permitiendo al mismo tiempo la apertura completa de todas las estancias de la casa a la naturaleza, supuso un magnífico ejemplo para los arquitectos del momento en Europa, tal y como explicitó Erik Gunnar Asplund cuando en la conferencia titulada *Nuestra concepción arquitectónica del espacio* (1931). En ella expresaba la necesidad de encontrar una nueva definición del espacio doméstico que, al igual que ocurría en la arquitectura japonesa, diluyera los rígidos límites entre interior y exterior: "*(...) en Occidente estamos tal vez aproximándonos a la idea japonesa de que un edificio no es un objeto sólido y pesado. Debemos encontrar maneras de modificar nuestros dormitorios, como tiempo atrás lo hicieran los japoneses, de estación en estación, de habitante en habitante, de acuerdo a*

---

[202] *Ibid.* p.48

[203] El *tatami*, una estera construida sobre un núcleo compactado de paja de arroz, cuyas medidas varían entre las diferentes zonas del país, (alrededor de 180x90 centímetros), será la base del *ken*, una unidad de longitud que, utilizada por los carpinteros japoneses, estaba directamente relacionada con la distancia entre los montantes estructurales de madera. Así, el tamaño de un *tatami* equivalía a una longitud de un *ken* y su ancho, a medio *ken*. YOSHIDA, Tetsurō: *The Japanese House and Garden.* Londres: Architectural Press, 1955. pp. 66-68

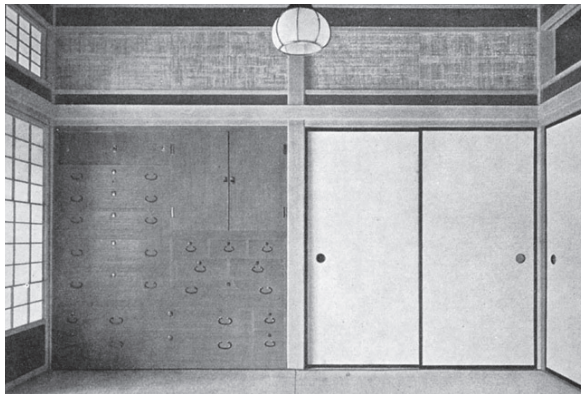
[204] "*La casa japonesa no suele colocarse al lado del camino de acceso, sino que generalmente se encuentra en medio del jardín rodeado por una alta valla de madera o bambú, y a veces por un muro de piedra. Este muro o valla debe ser considerado como el límite exterior de la casa japonesa debido a su diseño abierto*". *Ibid.* p.168

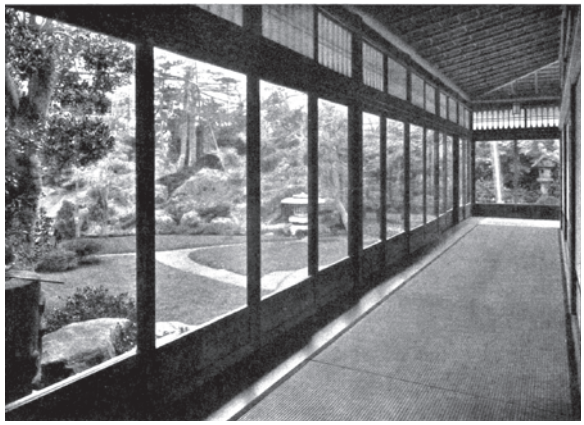






119., 120. y 121. Tetsuro Yoshida. Villa Baba Nasu. (1927)







122., 123. y 124. Tetsuro Yoshida. Villa Baba Ushigome. (1928)

nuestras necesidades, al igual que hacen los japoneses moviendo muros completos para permitir la circulación del aire durante el verano." [205]

En el apartado final, dedicado a las conclusiones, Yoshida propondrá la puesta en valor de la anónima arquitectura vernácula japonesa, al apreciar que ésta se encontraría no sólo en el origen de obras tan sofisticadas y singulares como los templos del santuario de Ise o la *Villa Katsura* en Kioto (1660), que el propio autor definiría como "*el ejemplo supremo de la arquitectura doméstica japonesa*",[206] sino que también habría llegado a impregnar la arquitectura doméstica del Japón moderno gracias a sus sólidos principios constructivos y al profundo vínculo con la cultura y las arraigadas costumbres del país.[207] Para evidenciar este extremo, intercaladas entre imágenes de anónimas y sencillas casas populares y de las más señoriales villas o casas de té, como las de *Omotesenke* y *Urasenke* en Kioto, Yoshida introdujo fotografías y dibujos de algunas de las viviendas que él mismo había diseñado en Japón.

Proyectos como las villas para el señor Baba en las colinas de Nasu (1927) y en Ushigome (1928) supusieron un intento de adaptar las premisas constructivas y compositivas de los modelos tradicionales a las necesidades de la vida moderna. En la casa de Nasu, la dificultad de emplazarse en la cima de una montaña obligó a Yoshida a utilizar hábilmente las posibilidades que le brindaba el sistema modular para adaptarse al irregular terreno, desplazando algunos elementos, como el pabellón de baño, a niveles inferiores de la ladera. La solidez de las vernáculas cubiertas de paja y los muros de entramado de madera y adobe encalado se transformaban en la ligereza tectónica del tejado y de la estructura de finos troncos que conformaba la galería abierta al valle. Con lenguaje arquitectónico contemporáneo, Yoshida recreaba la sutil liviandad de las prolongadas mamparas acristaladas de sus dos primeras viviendas algo que la arquitectura europea buscaba de manera incansable desde principios del siglo XX: la disolución y descomposición del espacio tradicional. No es de extrañar, por tanto, que Asplund ilustrara el cartel anunciador de la conferencia sobre la concepción contemporánea del espacio, citada anteriormente, con una imagen de la veranda perimetral de la casa en Nasu, [208] en la que, enmarcadas entre dos esbeltos postes de madera, unas artesanales sillas de mimbre parecían flotar sobre las copas de los árboles, cuyo reflejo sobre las puertas correderas de cristal diluía los límites, pareciendo que el

---

[205] ASPLUND, Erik Gunnar: "Var Arkitektoniska rumsuppfattning", Byggmästaren: Arkitektupplagan, Estocolmo 1931, pp. 203-210. Recogido en ANDERSEN, Michael A.: *Nordic architects write: a documentary anthology.* Abingdon: Routledge, 2008. pp. 333

[206] YOSHIDA, Tetsurō: *The Japanese House and Garden.* Op. Cit., p.7

[207] "*Las observaciones anteriores nos llevan a la pregunta de hasta qué punto el diseño tradicional de la casa japonesa puede tener una influencia determinante en la arquitectura doméstica de la actualidad. La vivienda japonesa se ha desarrollado en gran medida con referencia al clima especial de Japón y a los principios de la forma de vida tradicional (...) posee características que han de ser consideradas, no sólo por parte de los propios japoneses, sino también por parte de otros pueblos que se esfuerzan en desarrollar un nuevo estilo de arquitectura doméstica*". *Ibid.* p.193

[208] Asplund pocos meses antes de la conferencia se había reunido con Tetsurō Yoshida durante su escala en Estocolmo. Muestra de la profunda impresión que dejó en él será que el cartel de la conferencia se ilustró con una fotografía de la villa Baba, realizada por Yoshida en Nasu en 1927. Al final de su intervención, Asplund proclamará que el futuro de la arquitectura escandinava había de pasar necesariamente por el estudio de la arquitectura del lejano Oriente. Sobre la relación entre la arquitectura escandinava y la japonesa, véase RODRÍGUEZ ANDRÉS, Jairo: "Viaje y permanencia. Reflexiones en torno a tres obras de Heikki y Kaija Siren", en GARCÉS GARCÍA, Pilar y TERRÓN BARBOSA, Lourdes (eds.): *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*. Bern: Peter Lang, 2013, pp. 731-745; RINCÓN BORREGO, Iván: "Principios Orientales en la Arquitectura doméstica moderna escandinava.". En: TREVISAN, Alexandra (ed.). *Apropiaçoes do movimento moderno: Livro de actas Encontros do CEAA.* Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011. pp. 280-298.





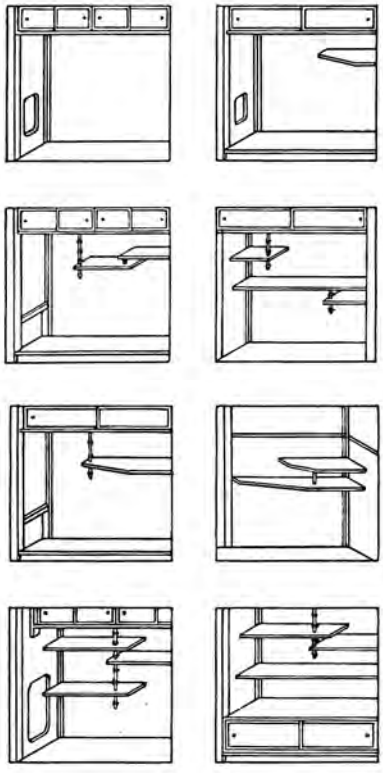




124., 125., 126. y 127. Alvar Aalto. Villa Mairea. (1937-1939)



128. Invernadero Villa Mairea.



129. Combinaciones de *tanas* japoneses. Tetsuro Yoshida. Das Japanische Haus. (1935)

bosque y las montañas se continuaban en el espacio interior de las estancias. Asplund, siguiendo el pensamiento de Spengler definirá esta idea como el *espacio infinito*: "*La disolución del espacio y su variabilidad indican claramente un cambio fundamental en nuestras percepciones básicas (...) la descomposición del volumen del edificio, la clara interconexión del exterior con el interior, todo ello parece mostrar una percepción del espacio que está próxima a la idea del símbolo primordial de Spengler: el espacio infinito".*[209]

Juhani Pallasmaa ha indicado que las imágenes del libro de Yoshida supusieron también una clara influencia en Alvar Aalto, especialmente en el proyecto de *Villa Mairea* (1937-1939). Según uno de los colaboradores del estudio, Paul Bernouille, Aalto se habría referido a Yoshida cuando estaban documentando algunos detalles de la vivienda, concretamente la configuración de la estructura de troncos sobre una base de granito en la que apoya el dosel que cubre la entrada principal, el diseño de la amplia puerta corredera situada al lado de la escalera principal, con la que la sala de estar se abría al jardín y la mampara de cristal y madera que da paso al invernadero.[210] Pallasmaa sugiere además que existiría una traslación casi directa entre el diseño de las estanterías que cuelgan de una de las paredes del jardín interior y los dibujos que aparecen en el libro de Yoshida donde se definían diversas combinaciones de *tanas* japoneses.[211] En esta estancia se pueden encontrar numerosos pequeños detalles, como el entramado de los *shoji* que matizan la luz de la ventana al jardín, la lámpara de papel o la estera que forra el muro de la escalera de subida al estudio, que, aunque claramente relacionados con el diseño y la materialidad japonesas, Aalto, conseguiría fundir con otros de carácter tradicionalmente finlandés, confeccionando un espacio genuinamente contemporáneo: "*Aalto utilizó el vocabulario moderno en combinaciones poco ortodoxas con motivos románticos, historicistas y populares. Pero Aalto no tomaba prestados esos motivos; eran recreaciones propias y sólo apuntaban a un posible origen en otros lugares El uso de motivos vernáculos en los edificios de Aalto generaba una atmósfera relajada y un ambiente humilde* ".[212]

En las primeras realizaciones de Yoshida resultaba evidente la coexistencia entre una arquitectura marcadamente vernácula y las aportaciones del funcionalismo inherente al estilo de vida moderno, no tanto en su aspecto formal como en lo concerniente a la introducción de nuevos estándares de confort y habitabilidad.[213] Sin embargo, en el proyecto de vivienda para el señor Baba en Atami, desarrollado en

---

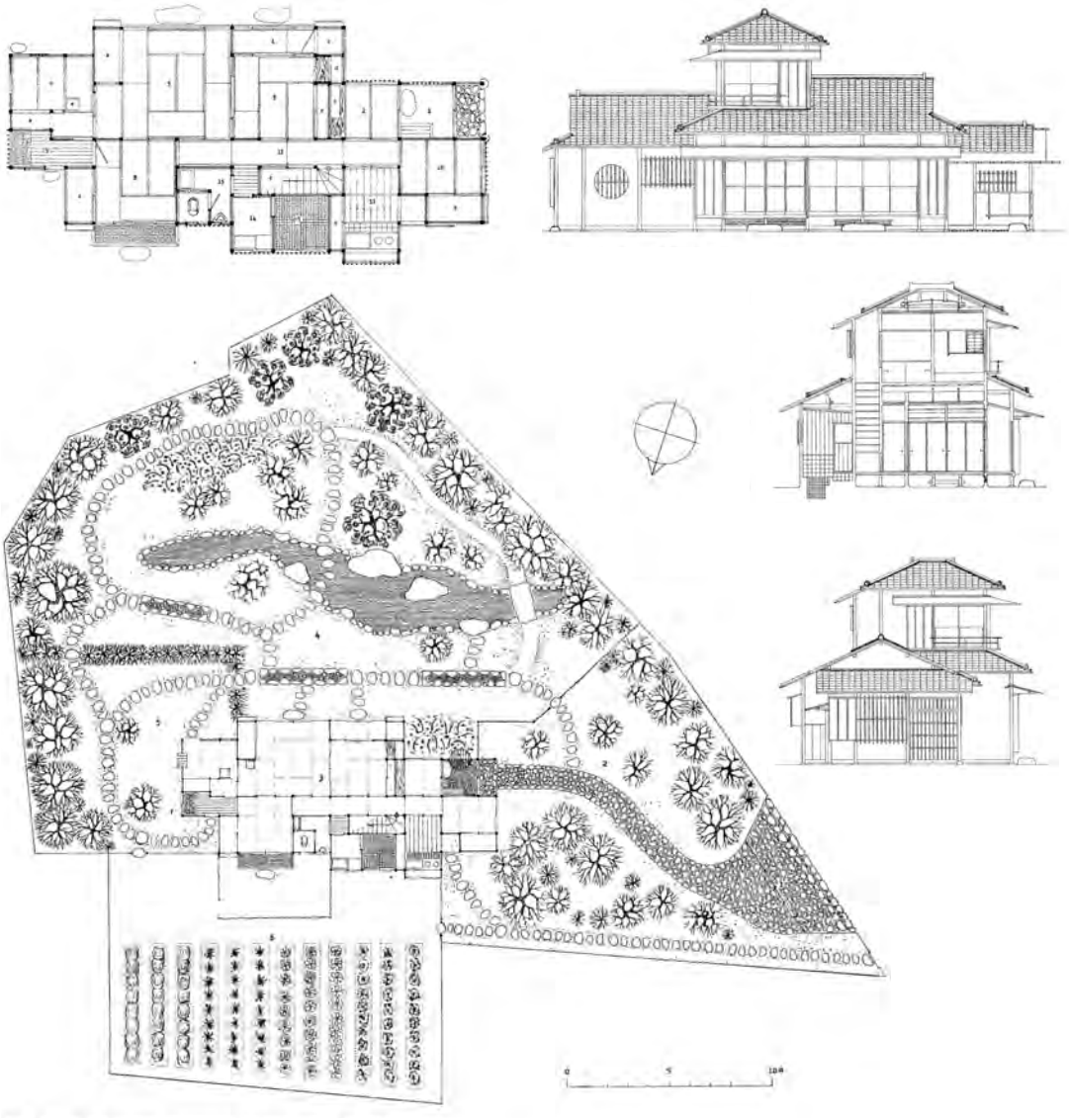
[209] ASPLUND, Erik Gunnar "Var Arkitektoniska rumsuppfattning", *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, Estocolmo 1931, pp. 203-210. Recogido en ANDERSEN, Michael A.: *Nordic architects write: a documentary anthology.* Op. Cit., p.333

[210] PALLASMAA, Juhani: "Image and Meaning". En: PALLASMAA, Juhani (ed.). *Villa Mairea.* Helsinki: Alvar Aalto Foundation, 1998. pp. 70-103 p.98

[211] El desarrollo del *tana* probablemente se remonta a las alacenas transportables que se utilizaban en el siglo décimo. Esta constituido por pequeños estantes de pared y armarios murales encajados en un nicho. El tana, que debido a su posición junto al *tokonoma* es también llamado *tokowaki* (al lado del *tokonoma*) no cumple ningún propósito práctico, sino que sirve principalmente para dar estilo y variedad a la habitación. Sobre este asunto, véase LOCHER, Mira: *Traditional Japanese Architecture. Véase*mont: Tuttle Publishing, 2010.

[212] PALLASMAA, Juhani: "Tradition and modernity. The Feasibility of Regional Architecture in Post-Modern Society (1988)". En: PALLASMAA, Juhani (ed.). *Encounters: architectural essays.* Helsinki: Rakennustieto, 2005. pp. 264-278 p.270

[213] Esta se podía apreciar sobre todo en la introducción de detalles de la cultura tradicional japonesa, como las sobrecubierta de ventilación en las cumbreras de los tejados de Nasu, al estilo de las antiguas construcciones Minka, o la referencia explícita a la *Villa Katsura* en la sucesión de cubiertas en voladizo y en las galerías elevadas sobre peanas de piedra de la residencia en Ushigome.





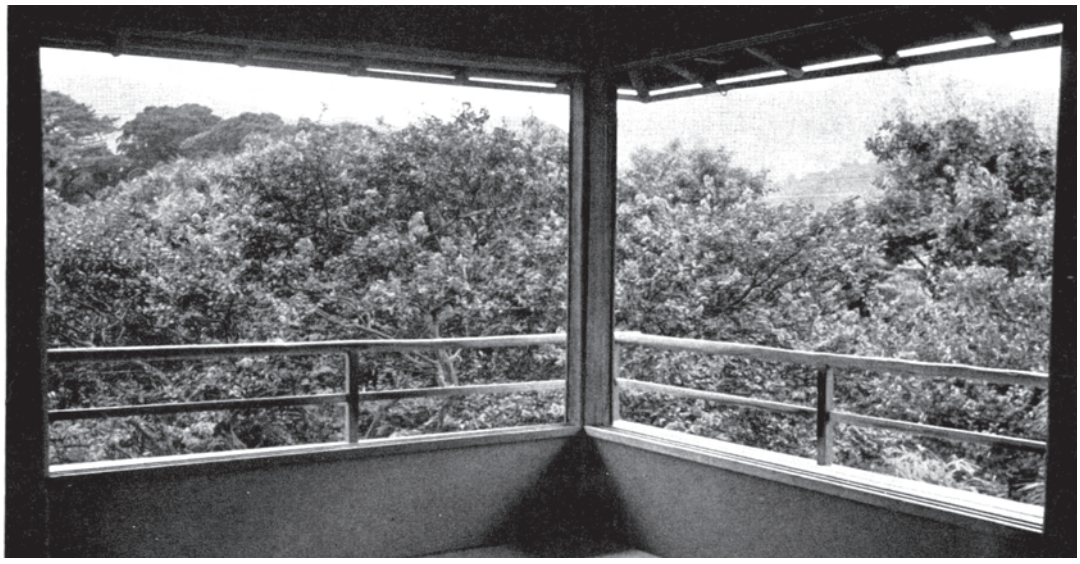
130. y 131. Tetsuro Yoshida. Villa Baba Atami. (1940)

1940 y ampliamente documentado en la versión inglesa de *Das Japanische Wohnhaus* de 1955, de una manera similar a la empleada por Aalto en *Villa Mairea*, Yoshida transformó la heterodoxa mezcla de recursos e influencias de la arquitectura popular, en un abstracto lenguaje de materiales naturales y motivos orgánicos con los que complementar los estrictos enunciados racionalistas de la época. De esta manera, los expresivos tejados tradicionales de Nasu y Ushigome se convertirían, en la casa construida en Atami, en delgados y abstractos planos inclinados en clara referencia a la veranda colgada de Nasu. Pero será el sistema compositivo de los alzados el que mejor refleje la esencialización de las referencias vernáculas.

Yoshida mantendrá la estricta modulación interior de los tatamis en la organización de las fachadas, reflejada en el ordenado sistema de montantes estructurales de madera, cuyos entrepaños interiores adquirirán independencia compositiva al ser tratados como planos abstractos de diferentes materialidades en los que se combinan mamparas de cristal, paños de tablones verticales de madera natural, celosías de cañas de bambú, o muros encalados de barro. Yoshida propone además un tercer nivel de lectura al introducir los elementos de protección solar, formalizados mediante parasoles continuos a modo de toldos rígidos por encima de las zonas acristaladas y una serie de cortinas exteriores de bambú tejido por delante de las carpinterías. Se diría que el resultado de la superposición de toda esta secuencia de planos y sombras proyectadas se asemeja a un *collage* neoplasticista que utiliza, en lugar de los códigos de colores primarios, materiales y texturas para diferenciar los múltiples elementos con los que se articula la intrincada volumetría del edificio.

La distribución de la vivienda en Atami se adaptaba a las prescripciones de la arquitectura tradicional, pero introducía algunas variaciones en la organización y agrupación de las piezas que indicaban que había sido concebida siguiendo sólidas premisas racionalistas. Yoshida estructuró la planta a partir de un corredor central y dos bloques funcionales, uno orientado hacia las huertas en el lado norte que incluía las zonas de servicio y la escalera de acceso a la habitación de invitados, y otro al sur, con las amplias zonas de estancia, delante de las cuales se extendía el jardín principal. Flanqueando a estas piezas, que conforman el núcleo vital de la casa, Yoshida colocó los dos elementos distintivos de la cultura doméstica japonesa: el vestíbulo de acceso y el salón de té. Este último, junto a una pequeña cocina de preparación, formaliza una pieza prácticamente independiente vinculada al jardín de té, configurando un pabellón con una cubierta más baja que el resto del edificio. Conectado a la sala de estar únicamente a través de una mampara corredera situada junto al espacio más sagrado de la vivienda japonesa, el *Tokonoma*, Yoshida establecerá una sutil relación funcional entre los espacios más espirituales y al mismo tiempo más representativos de la casa.

De manera similar, el pabellón de acceso, o *genkan,* aunque cubierto, era concebido como una prolongación del espacio exterior, del que sólo lo separan unas ligeras puertas deslizantes de celosía. Su funcionamiento responde a un elaborado ritual de recepción de los visitantes: una primera zona de espera protegida de la lluvia, final del sinuoso recorrido empedrado que atraviesa el jardín delantero hasta los portones de la calle, antecede al *genkan*, lugar donde los visitantes han de descalzarse antes de entrar a la antesala de la casa. Este ámbito de recepción, diseñado como un espacio escenográfico, se ordena a partir de ancestrales elementos que simplifican y reproducen simbólicamente el mundo natural: la gran roca de granito que hace las

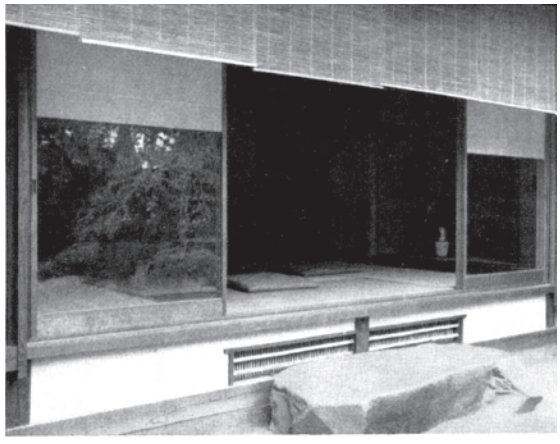






132., 133. y 134. Detalles habitación de invitados. Tetsuro Yoshida. Villa Baba Atami. (1940)





135. y 136. Detalles espacios interiores. Tetsuro Yoshida. Villa Baba Atami. (1940)

veces de escalón de acceso a la antesala, representa la transición entre el mundo exterior y el interior; el frondoso jardín principal percibido a través de la ventana circular abierta en el muro lateral y el banco de madera colocado justo enfrente, incitando al descanso y a la contemplación de la naturaleza.

Yoshida reconcilió en esta vivienda dos actitudes aparentemente contradictorias, identificando los principios de la arquitectura moderna, fundados en lo saludable, eficiente y económico, con los valores de integridad, utilidad, y adecuación cultural adquiridos a lo largo del tiempo por la tradición vernácula. Utilizando la expresión *yokusei* (control, inhibición) Yoshida trató de sintetizar el aspecto fundamental que unía ambos planteamientos, definiéndolo como "*la actitud de armonizar con los demás mediante el control de uno mismo*".[214] Su argumento partía de la base de que, al igual que los arquitectos racionalistas modernos habían controlado la expresión individual en aras de un bien común, objetivo, realista y positivo, la arquitectura japonesa, enraizada en la sobriedad, humildad y pureza del milenario santuario sintoísta de Ise, había conseguido llegar a valores análogos a través de siglos de contención y moderación inherente a la espiritualidad *zen*.[215]

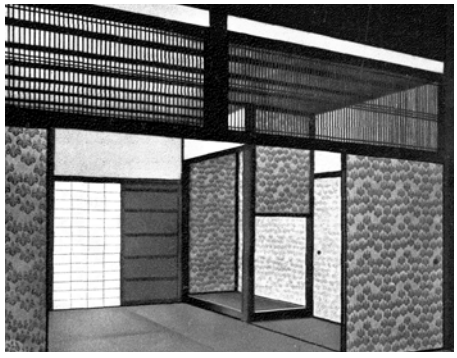
Estos planteamientos, plasmados en uno de sus primeros escritos, *Sekai-no-Gendai-Kenchiku,* (Arquitectura mundial contemporánea, 1930), y desarrollados posteriormente en *Das japanische Wohnhaus* (1935), coincidían en gran medida con los que Bruno Taut estaba desarrollando tras tener contacto directo con la cultura japonesa, justo en aquellos mismos años, cuando después de abandonar Alemania perseguido por sus ideas políticas y artísticas, en 1933 viajara a Japón invitado por la Asociación Japonesa de Arquitectura Internacional y se estableciera en el país durante tres años y medio.

La universalización de lo vernáculo
Bruno Taut en Japón y Turquía

El interés de Bruno Taut (1880-1938) por las culturas orientales se había hecho patente en el libro *Die Stadtkrone* (1919), en el que la mayoría de ejemplos de asentamientos urbanos tratados alrededor del gran edificio simbólico, *la corona de la ciudad*, habían sido tomados de antiguas ciudades indias, chinas y otomanas. Las ideas pacifistas de Taut en los años posteriores a la guerra le llevaron a rechazar el eurocentrismo y a idealizar las culturas y filosofías orientales como modelos de paz y armonía, llegando incluso a afirmar en su texto *Ex oriente lux* (1919), que Oriente representaba la salvación de una Europa en decadencia. Este orientalismo utópico, consecuencia de la búsqueda expresionista de una nueva espiritualidad fuera del ámbito de influencia occidental, evolucionaría años más tarde, cuando Taut, una vez asumidos los enunciados objetivos de la *Neues Bauen*, ejemplifique, en el libro *Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (La nueva casa. La mujer como creadora, 1924), los interiores continuos y adaptables de las casas japonesas y otomanas como modelos con los que poder reformular las características de la vivienda moderna

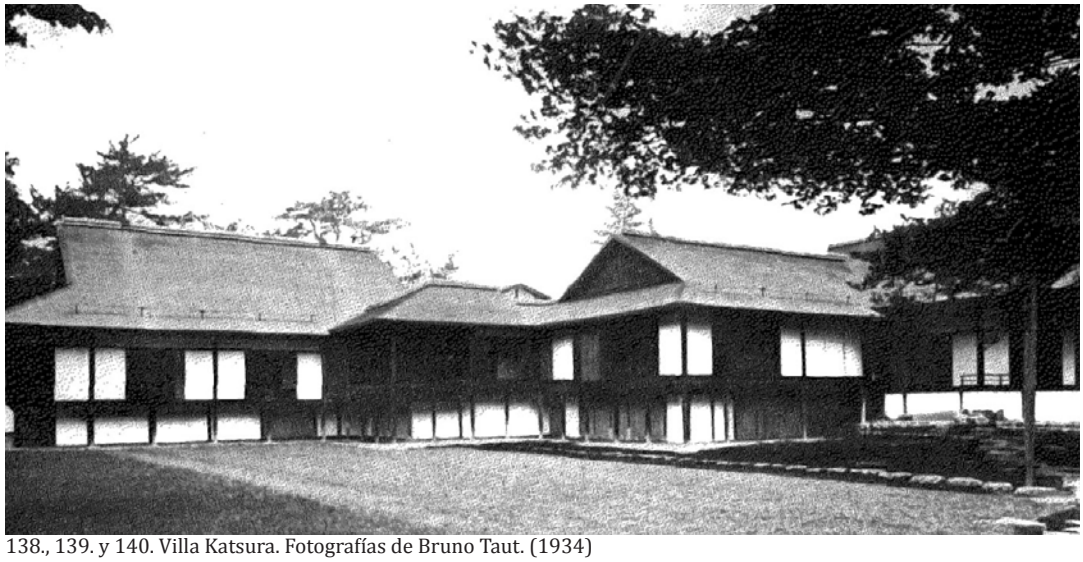
[214] YOSHIDA, Tetsuro: *Sekai-no-Gendai-Kenchiku*. Tokio: 1930. p.1
[215] KIM, Hyon-Sob: "TetsurōYoshida (1894–1956) and architectural interchange between East and West". Op. Cit., p.55







137. Bruno Taut. Dibujo de la Villa Katsura. Katsura Album. (1934)



138., 139. y 140. Villa Katsura. Fotografías de Bruno Taut. (1934)

europea.[216] Por lo expuesto en dicho ensayo, que incluía dos vistas interiores de palacios japoneses del siglo XVIII, Taut conocía la organización y el funcionamiento de la vivienda japonesa, valorando la ausencia de decoración, la simplicidad de las formas y la delicadeza y contención de sus acabados y colores. Según su análisis, esta austeridad sería el reflejo del equilibrio y la armonía del hombre japonés en un espacio que le completaba sin necesidad de añadidos ni ornamentos, manifestando también su propensión a no valorar la casa como una posesión material, en concordancia con la filosofía taoísta, para la que "*la casa no es más que una choza de estancia efímera bajo la cual podemos entender la vida, en memoria a la sencilla cabaña de bambú creada por sus antepasados. Es por esto por lo que, como recordatorio de lo que fue la casa de té, se seleccionan determinados troncos de árboles en estado natural como pilares*".[217]

En los tres primeros meses de estancia en Japón, Taut, además de impartir numerosas conferencias, desarrolló un amplio programa de visitas culturales por varias ciudades en compañía de sus anfitriones, Shotaro Shimomura e Isaburo Ueno, presidente de la Asociación Internacional de Arquitectos de Japón, quienes le introducirían en los círculos de la vanguardia artística y arquitectónica de Tokio, Kioto y Osaka. Taut proporcionó a los arquitectos modernos japoneses sólidos argumentos con los que poder defender las nuevas ideas arquitectónicas frente al ecléctico y monumental estilo *corona imperial*, (*teikan yoshiki*), que en aquel momento era impuesto por las autoridades en el diseño de edificios públicos, con el que Japón quería resaltar su pretensión imperial en Asia. Fruto de estas nuevas relaciones, cuatro semanas después de su llegada a Japón Taut fue comisionado por la editorial *Meiji Shobo* para escribir un libro sobre sus experiencias en el país. Publicado en japonés dos meses más tarde,[218] *Nippon mit europäische augen gesehen*, (Japón visto con ojos europeos, 1933) reflejaba el balance crítico con el que Taut percibía la cultura y la arquitectura japonesas, las cuales, aunque ligadas a profundas tradiciones, se aproximaban de manera contradictoria a la modernización. El ensayo aconsejaba reconsiderar y reevaluar los conocimientos y las habilidades tradicionales, rechazando la aceptación inmediata de modelos occidentales ya que la imposición de determinadas soluciones formales respecto a las esenciales, que él percibía en la arquitectura vernácula de Japón, impedirían un desarrollo consistente de la arquitectura japonesa contemporánea.[219]

De manera un tanto sorprendente para sus antiguos colegas alemanes, Taut, que años atrás se había mostrado crítico con el *Heimatstil* por promover los valores enraizados en la nostalgia de las granjas alemanas, defendía en su primer ensayo sobre Japón la *pura japoneseidad* derivada de la convicción de que "*la cultura nacía de las*

---

[216] AKCAN, Esra: "Bruno Taut's translations out of Germany. Toward a cosmopolitan ethics in architecture". pp.194-196

[217] TAUT, Bruno: *Die neue Wohnung : die Frau als Schöpferin.* Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1924. pp.29-30

[218] "*En menos de tres semanas, entre el 24 de junio y 12 de julio, Taut produjo un texto de 145 hojas mecanografiadas ilustrado por 250 fotografías, muchas de las cuales habían sido tomadas por él mismo. En la época más calurosa del año, desde el 20 de julio hasta finales de agosto , sus amigos organizaron una estancia junto al mar, en Hayama, la península de Miura, al sur de Tokio, donde Taut escribiría nuevos ensayos sobre Japón, esperando que fueran publicados, ya que hasta ese momento no había podido encontrar trabajo como arquitecto*". SPEIDEL, Manfred: "Bruno Taut and the Katsura Villa". En: PONCIROLI, Virginia (ed.). *Katsura. La villa imperiale.* Milan: Electa Architecture, 2005. pp. 319-329 p.320

[219] SPEIDEL, Manfred: : "Bruno Taut: il mio punto di vista sull 'architettura giapponese", *Casabella*, n. 676, 2000, pp. 10-17.

condiciones locales climáticas y sociales, y en cierto sentido a través de una purificación de influencias externas (...)".[220]

La respuesta a este cambio de actitud hacia la arquitectura vernácula se encuentra, según apuntan algunos estudiosos de Bruno Taut, en la impresión intelectual y sensitiva que, tres días después de su llegada al archipiélago, le produjo su primera visita a la *Villa Katsura* (1617-1765). El desconocimiento de la existencia de este complejo residencial principesco, escasamente reseñado en los libros europeos sobre arte japonés, agudizaron la sorpresa y el asombro de Taut ante el descubrimiento de un nuevo tipo de belleza, tal y como dejaría escrito en las anotaciones de su diario: "*arquitectura reducida a la pura esencia. Emocionante e inocente como un niño. Satisfacción de una añoranza actual, belleza para la vista: el ojo se convierte en agente de lo espiritual. Así de bello se ofrece Japón a nuestra vista*".[221] Taut volvería a visitar Katsura dos veces más en los días posteriores, plasmando muchas de las reflexiones obtenidas tras largos paseos por el recinto imperial en el tercer capítulo del citado *Nippon mit europäische augen gesehen.* Además de las precisas y sensibles descripciones de los jardines y los diferentes pabellones que conforman el complejo palaciego, Taut aportaba en este texto una nueva lectura e interpretación de la *Villa Katsura*, más allá de su indiscutible valor como una de las grandes obras del pasado, al observar que los fundamentos de aquella arquitectura basada en la racionalidad de la construcción en madera y adaptada a circunstancias funcionales y climatológicas diversas, coincidía con muchos de los presupuestos desarrollados por los arquitectos de la *Neues Bauen*. Lo "japonés" compartía principios arquitectónicos con lo "moderno" y "racionalista" expresados en la eliminación de las particularidades decorativas, la composición mediante líneas y planos, el empleo de ligeras paredes divisorias para delimitar el espacio, la sinceridad estructural y la exposición natural de los materiales.

Pero el entusiasmo de Taut no se debió únicamente al hecho de haber encontrado una correspondencia histórica entre el funcionalismo moderno y el de la arquitectura vernácula japonesa, sino que entendió que la *Villa Katsura*, con su perfecta fusión del hombre con la naturaleza, evidenciaba la progresión formal de lo simple y lo funcional hacia lo artístico y espiritual, tal y como él mismo había planteado en sus ensayos expresionistas de los años veinte:[222] "*El Palacio Katsura muestra que, a pesar de la rigurosidad en los estándares de medida, las proporciones no se aplican nunca esquemáticamente. Estas construcciones también son clásicas por el hecho de que su profundo refinamiento no puede ser captado racionalmente. Su belleza es de naturaleza verdaderamente espiritual (...) La diferenciación general de todos los*

---

220 *Ibid.* p.12

221 SPEIDEL, Manfred: "Ich liebe die japanische Kultur". En: *Bruno Taut: Natur und Fantasie, 1880-1938.* Berlín: Ernst & Sohn, 1995. p.270. Citada en, GARCÍA ROIG, José M.: "Bruno Taut y el Japón", *Cuaderno De Notas*, n. 8, 2000, pp. 97-112. p.98. Véase igualmente SPEIDEL, Manfred: *Ex oriente lux: die Wirklichkeit einer Idee : eine Sammlung von Schriften 1904-1938*. Berlín: Mann, 2007.

222 "*Al trazar un paralelismo entre Katsura y su utopía de Arquitectura Alpina, Taut no se refería a una semejanza externa. No hay un solo panel de vidrio en Katsura: su arquitectura es cualquier cosa menos cristalina, ni los dibujos que aparecen en " Reflexiones sobre Katsura" poseen un significado de "manifiesto por la paz". Y sin embargo, en su segunda visita a Katsura, en 1934, Taut se convenció de que la villa podría ser vista como un cosmos perfectamente terminado en el que todas las partes, desde las habitaciones de servicio a las salas de estar y el culmen filosófico de la casa de té y del jardín, en definitiva todos los componentes, habían adquirido la forma mejor adaptada en una jerarquía de significados. En esto Taut vio el cumplimiento de la condición que había establecido en 1929, a saber, que las partes individuales, como el conjunto deben establecer sus formas desde el sentido que pertenece a cada uno*". SPEIDEL, Manfred: "Bruno Taut and the Katsura Villa". Op. Cit., p.326

componentes complejos del jardín se funde en una sola unidad. Logra una belleza que es completamente no-decorativa y funcional en el sentido espiritual. Esta belleza hace que el ojo sea una especie de transformador del pensamiento. El ojo piensa... en lo que ve".[223]

Bruno Taut, cuya estancia en Japón estaba prevista para sólo tres meses como escala de su viaje a Estados Unidos, debido a problemas de visado en este país, hubo de establecerse en la isla hasta octubre de 1936, cuando fue llamado por su amigo Martin Wagner para colaborar con él en encargos del gobierno turco. Después de trabajar varios meses para el *Kogei Shidosho* (Instituto Nacional de Artesanía), y gracias a la ayuda de sus colegas japoneses, Taut encontraría trabajo como proyectista de objetos de artesanía artística para Fusaichiro lnoue en una fábrica situada en Takasaki, una pequeña población rural al norte de Tokio, gracias a lo cual en agosto de 1934, Taut y su mujer Erika se instalaron en una pequeña casa de campo de estilo tradicional a pocos kilómetros de la ciudad, situada en una ladera con vistas a las montañas y próxima a un pequeño templo *zen*. La elección de este aislado refugio, cuyo nombre en japonés era *Senshintei* (pureza de corazón), anticipaba el deseo de Taut de integrarse en las costumbres de la gente sencilla: "*los dos queríamos hallar en una vivienda japonesa la explicación sobre su cultura*".[224] Taut vería en la cultura popular del país el reflejo de una tradición que se encontraba aún latente en su estilo de vida e imbricada de manera natural en las artes y la arquitectura, por lo que dedujo que para modificar su percepción de dicha cultura como algo exótico o peculiar y así poder desarrollar ideas más coherentes sobre la modernización no occidental de Japón, debería "*participar de su experiencia con respecto a las estaciones del año, y por lo tanto de sus costumbres, y de que tendría que prolongar considerablemente mi estancia si no quería regresar con las manos vacías*".[225]

Durante el primer año en *Senshintei*, Taut estudió la historia y cultura japonesas a través de la observación y el contacto no solamente con especialistas y arquitectos, también con "*campesinos, pescadores y obreros",*[226] recopilando al mismo tiempo una extensa bibliografía de los principales tratados sobre Japón, entre ellos *Das japanische Wohnhaus*, de Tetsuro Yoshida. Entre el 16 y el 29 de mayo de 1935, Taut, junto a Isaburo Ueno, realizó un largo viaje, que le llevaría desde Kioto hasta Sendai, visitando la isla Sado y la aldea de Shirakawa, donde tendrá la oportunidad de conocer las viviendas de los campesinos, *minka*, de estilo *gasshō-zukuri*.[227] Con toda esta base documental, Taut escribiría el que sin lugar a dudas fue su libro definitivo sobre la cultura japonesa: *Das japanische Haus und sein Leben* (La casa y la vida japonesas, 1935). Escrito como una crónica resultado de ese año de ardua investigación, el libro estructura a partir de doce capítulos una reflexión sobre la casa japonesa, desde las humildes cabañas de los campesinos hasta las casas burguesas estilo *suyika*, haciendo hincapié en los hábitos y las costumbres de sus habitantes, su artesanía, e incluso la ropa y los utensilios que utilizaban en su labores diarias, así como la confrontación de

---

223 TAUT, Bruno: *Nippon mit europäische augen gesehen*. 1933. Publicado en 1934 como *Nippon . Japan Seen through European Eyes*. Recogida en SPEIDEL, Manfred: "Bruno Taut and the Katsura Villa". Op. Cit., p.331-332

224 TAUT, Bruno: *La casa y la vida japonesas.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006. p.22. (1ª Ed.) *Das japanische Haus und sein Leben,* 1935

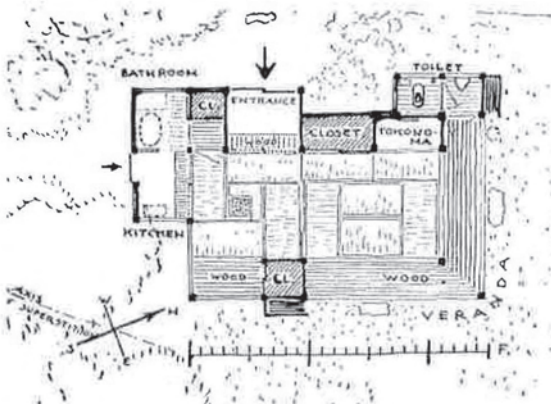
225 *Ibid.* p.58

226 *Ibid.* p.17

227 GARCÍA ROIG, José M.: "Bruno Taut y el Japón". Op. Cit., p.104

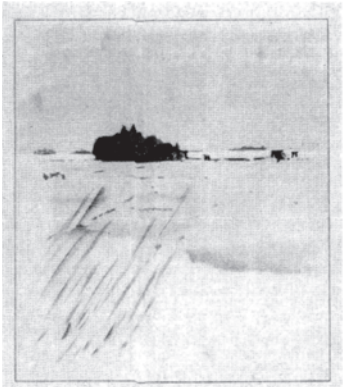








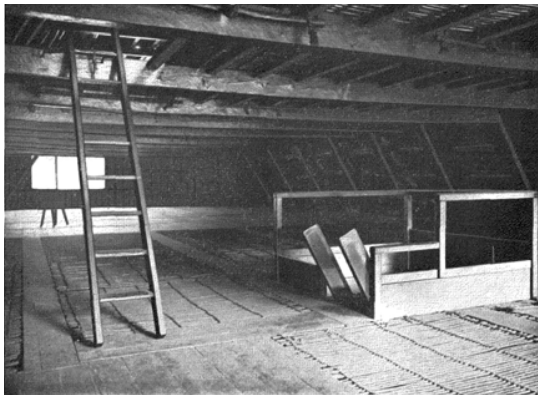
141.,142.,143.y 144. Bruno Taut. Senshintei.





145. y 146. Bruno Taut. Santuarios sintoistas en el paisaje japones





147. y 148. Bruno Tut. Fotografías de granjas en Shirakawa

todas estas tradiciones ancestrales con las exigencias de la vida moderna.[228] Taut también dedicaría un capítulo del libro a analizar la relación que habría existido entre la arquitectura sagrada y la arquitectura profana en Japón al descubrir que, originalmente, los antiguos templos de la primigenia religión *shinto* habían estado constituidos por simples viviendas de madera a las que la cultura popular dotaría de carácter mágico. La adoración sintoísta a los espíritus de la naturaleza, *kami*, y a los genios que habitaban en lugares especiales, como los árboles y las rocas, condujo a que cada campesino "*instalara un pequeño santuario en su casa o en el campo como una maqueta de las grandes moradas-santuario*". [229] Por lo tanto, los templos que conformaron posteriormente los recintos sagrados de santuarios como el de Ise, anteriores a toda degeneración constructiva "no japonesa", y que habían permanecido intactos durante más de trece siglos, representarían, con su pureza y austeridad, el precedente de la genuina arquitectura popular.

Taut, en el ensayo *Grundlinien der Architektur Japans* (1935) publicado al mismo tiempo que *Das japanische Haus,* elaboró un hipotético esquema sobre el desarrollo histórico de la arquitectura japonesa, definiéndolo a partir de dos líneas evolutivas bien diferenciadas: la que conducía al modelo *kitsch*, cuyo origen estaría en los templos budistas de origen chino, siendo su máximo exponente el ornamentado templo de Nikko, y la línea que para el arquitecto definiría el modelo *qualität* (de calidad), representada por la *Villa Katsura* y las viviendas de campesinos, *minka,* en Shirakawa. En el origen de esta vía "positiva" se encontrarían los santuarios de Ise:[230] "*Ise es la fuente de todo lo que Japón ha ofrecido al mundo, la clave de una cultura completamente original y la cuna del Japón, absolutamente perfecta en su forma, a la que todo el mundo mira con admiración*".[231] Para Taut, los primitivos templos sintoístas de *Naiku,* con sus tejados de paja sobre estructuras vistas de madera de ciprés, elevados del suelo mediante un ordenado bosque de pies derechos, representaban la máxima sublimación estética de la madera, como el Partenón lo había sido de la piedra.[232] Las delicadas proporciones y el respeto por los materiales tomados directamente de la

---

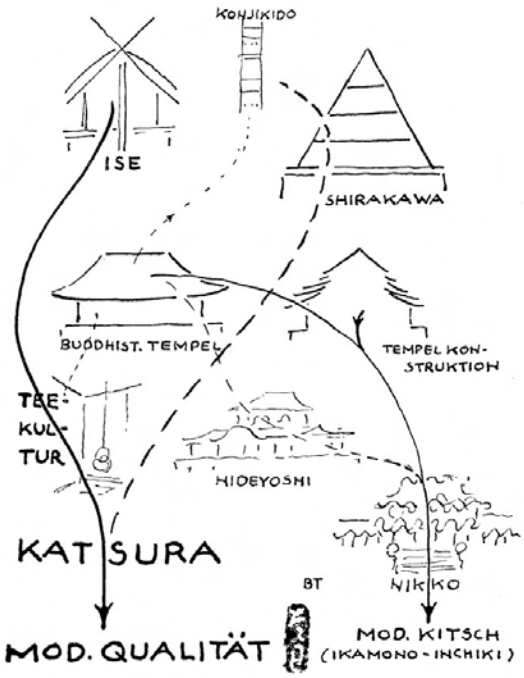
[228] "*Durante ese medio año, aparte de edificios y obras de arte, tuvimos ocasión de ver muchas cosas que enriquecieron nuestros conocimientos sobre la civilización y el folclore japonés (...) Me daba perfecta cuenta de que todo guardaba relación entre sí (...) todo el tiempo, prestamos especial atención a todos los procesos cuyos peculiares usos y costumbres se explicarán a partir de la casa y aún siguieran vivos en la actualidad*". TAUT, Bruno: *La casa y la vida japonesas.* Op. Cit., p.115-116

[229] *Ibid.* p.153

[230] En el esquema dibujado por Taut para apoyar su discurso evolutivo, la anotación bajo de la imagen indica: "*La línea positiva, que comienza en los Santuarios de Ise, no se desvió a consecuencia de las influencias budistas; pero el principio de construcción racional como se representa en Shirakawa sería posteriormente destruido. El Budismo, particularmente el zen, introdujo en la ceremonia del té una estética espiritual que por segunda vez (es decir, después de Ise) llevó la arquitectura japonesa a su cenit en el Palacio y los jardines de Katsura. La línea negativa, en la que la construcción degeneró en decoración se intensificó por la orden de ornamentar de los gobernantes, proviene del templo budista*". TAUT, Bruno: "Grundlinien der Architektur Japans". Conferencia en el Peer's Club de Tokio. 30 de Octubre de 1935. Publicada posteriormente en TAUT, Bruno: *Fundamentals of Japanese architecture,* Tokyo: Kokusai bunka shinkokai (The Society for International Cultural Relations), 1936. p.25

[231] TAUT, Bruno: *Nippon mit europäische augen gesehen.* 1933. p. 29. Citado en NISHIKAWA, Nagao: "Two Interpretations of Japanese Culture". En: Denoon, Donald., McCormack, Gavan(ed.). *Multicultural Japan: palaeolithic to postmodern.* New York: Cambridge University Press, 1996. pp. 246-264 p.254

[232] "*Los rudimentarios templos de madera de Ise, que eran todo un canto exaltado a la claridad formal, al cuidadoso respeto de los materiales y a la belleza de las proporciones, despertaron en él razonamientos equivalentes aplicados desde la perspectiva occidental a los estudios sobre los templos griegos, a las añejas hipótesis sobre la transición de las estructuras de madera a la piedra y el mármol. Sólo que en la historia de la arquitectura japonesa el procedimiento había quedado fosilizado en la etapa lígnea, y decenas de siglos más tarde se continuaba la tradición de sustituir cada generación la estructura de madera de los templos*" RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente: arquitecturas y paisajes del imaginario japonés: del exotismo a la modernidad.* Op. Cit., p.172



149. Bruno Taut. Esquema evolutivo Villa Katsura (1936)





150. y 151. Templo de Ise



152. Bruno Taut. Comparativa entre granjas europeas y japonesas. La casa y la vida japonesa. (1935)

naturaleza circundante manifestaban en estos austeros templos una construcción de escala humana, similar a la de una humilde cabaña campesina: "*una morada que, aunque sólo sea la de una fuerza imaginaria, es la de la fuerza del campesino, y, por consiguiente, se trata de una vivienda campesina con una proyección espiritual y artística*".[233]

La importancia de la tradición vernácula en la conformación del discurso de *Das Japanische Haus und sein Leben* se evidenciará aún más en el capítulo que Taut dedique a las viviendas de "campesinos y pescadores" al afirmar que "*el Japón son los campesinos; aunque no tengan voz dentro del concierto internacional de las palabras, son tan laboriosos y trabajadores como las hormigas. El verdadero y genuino espíritu del Japón habita en ellos (...) ese espíritu impregnó, y aún lo sigue haciendo hoy, la cultura urbana, y fue el verdadero creador de la más eminente cultura clásica. La casa rural habla el lenguaje de los campesinos".* Ese lenguaje del que habla Taut está fielmente ligado al lugar y a la climatología específica de Japón, caracterizada por el alto índice de humedad y el elevado porcentaje de horas de sol, determinando entre otras particularidades de su arquitectura la elevación del suelo sobre postes de madera, las mamparas correderas que permitían la entrada de viento en la casa o las sobrecubiertas en la cumbreras para posibilitar la salida del aire viciado. Taut subrayará que, por encima de esos rasgos comunes, lo que determina la especificidad local de las construcciones vernáculas japonesas es la variedad de configuraciones y materiales con los que se construyen los tejados: desde los amplios faldones inclinados de paja para protegerse de la nieve hasta los casi planos de ripias lastrados con piedras, o las distintivas cubiertas de teja. La convivencia natural de varios tipos de coberturas en muchos asentamientos rurales donde incluso podían encontrarse también viviendas combinando de manera equilibrada diversas soluciones, revela, según Taut, la mentalidad abierta y el sentido cosmopolita que posee el campesino japonés: "*El agricultor japonés, no habla al mundo con palabras, habla a través de sus casas. Él es la nación japonesa y su lenguaje es un lenguaje cosmopolita. Y ser cosmopolita tiene poder universal (...) La mentalidad cosmopolita de los campesinos se manifiesta en su sociabilidad y en su tolerancia hacia diferentes tipos de deseos o inclinaciones. Sin embargo, el espíritu es siempre el mismo, el que aglutina a todas las posibles variaciones y produce un todo estético*".[234]

Para recalcar el carácter universal propio de los modelos vernáculos, Taut establece una teoría comparativa entre construcciones autóctonas de Europa y Japón, sustentada por varias imágenes de casas de campesinos japoneses junto a otras de granjas curiosamente similares en Austria, Alemania, Italia, Serbia, Suecia, y Suiza.[235] Su evidente semejanza reforzaba la idea de la existencia de un lenguaje común a todas

---

[233] TAUT, Bruno: *Das Japanische Haus und sein Leben*, 1936. Traducida al español en TAUT, Bruno: *La casa y la vida japonesas.* Op. Cit., p.153

[234] TAUT, Bruno: "The japanese village", *Travel in Japan*, n. 3, vol. 2 septiembre, 1936, pp. 22-28. Citado en, AKCAN, Esra: "Bruno Taut's translations out of Germany. Toward a cosmopolitan ethics in architecture". Op. cit., p. 201

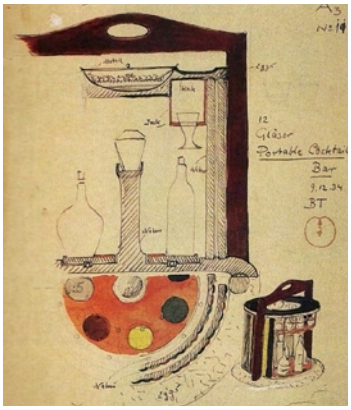
[235] "*El estilo general es, en parte, rectilíneo y, en parte, curvilíneo y arqueado, a la manera barroca. Así, surgen casas que con sus tejados de amplios faldones muy inclinados para protegerse de la nieve presentan grandes similitudes con las de la Selva Negra alemana, así como otras con las de las llanuras europeas. Otras a su vez recuerdan muchísimo a las de Austria y los Balcanes. En contraste con ello, está el tejado de ripias cargado con piedras de las costas del norte del Japón y de las zonas montañosas más altas, que es casi idéntico al de las regiones alpinas (...) Para comparar, reuní una serie de fotografías de casas rurales europeas y se las enseñé a una japonesa, la cual no podía creer que no fueran casas de campesinos japoneses*". TAUT, Bruno: *La casa y la vida japonesas.* Op. Cit., p.123



153. Exposicion diseños Bruno Taut show room Maruzen, Tokio. (1935)

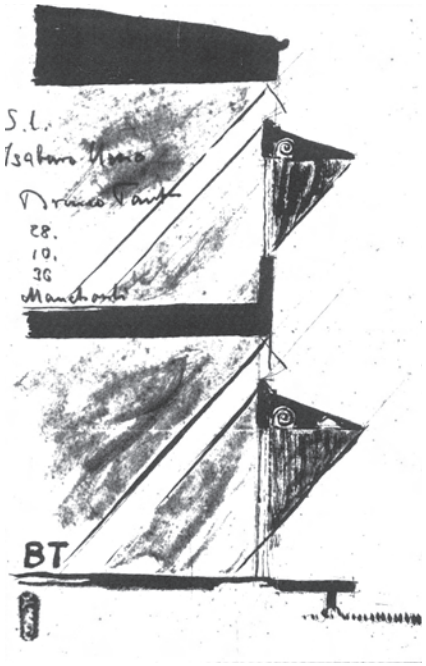








154., 155.,156. y 157. Objetos diseñados por Taut en Japón





158. Bruno Taut. Diseño fachada Villa Okura (1936)

las culturas populares de la tierra.[236] Sin embargo, Taut con dicho análisis no pretendía establecer ninguna hipótesis sobre la evolución histórica o expansión geográfica de la tipología, sino que al elegir el calificativo "cosmopolita" trataba de poner en evidencia su posición antagónica respecto a los nacionalismos chauvinistas, que como sucedía en aquellos años en Alemania, utilizaban el lenguaje vernáculo como una herramienta de confrontación entre razas y culturas.[237] En Japón, por contra, la multiplicidad de formas y soluciones propiciadas por la tradición vernácula no se había convertido en motivo de pugnas y confrontaciones nacionalistas, tal y como Taut apuntaba en el mismo texto: "*La tradición no habla con palabras, sino con edificios; habla un lenguaje que tiene la misma importancia para todos, independientemente de que sean japoneses o extranjeros (...) Todo lo que lejos del Japón es la huella del enemigo, aquí es la manifestación de un mismo pueblo cuya amplia fantasía abarca todos esos elementos 'hostiles' para formar una unidad".*[238]

Taut encuentra en la combinación de soluciones constructivas de las viviendas rurales de Japón un camino para conciliar las formas de la cultura japonesa con la occidental. Adelantándose a lo desarrollado años más tarde por Aalto y Yoshida, Taut propone una estrategia de hibridación multicultural, una especie de vernáculo universal, que, establecido en base a los cuatro principios básicos latentes en todas las construcciones de la tierra,[239] *técnica, construcción, función y proporción*, posibilita la definición de una arquitectura común a todas las culturas cuyas diferencias formales y constructivas se establecen a partir de la adecuación de las mismas al clima y la geografía: "*el clima no sólo aporta una especificidad, una tonalidad, un color musical al edificio, sino que también refleja las diferencias étnicas en las proporciones del cuerpo y en las expresiones humanas*". [240]

Aunque la oportunidad de poner en práctica sus teorías climáticas la encontró años más tarde, construyendo edificios administrativos para el gobierno turco, en Japón pudo experimentar algunos de sus enunciados a través del diseño de más de trescientos objetos, dotando de "autenticidad japonesa" a piezas fabricadas industrialmente, cuyo destino era la exportación a los hogares europeos más refinados. Realizadas con materiales tradicionales como madera, mimbre y laca, Taut, que ya contaba con una gran experiencia en este campo desde la época del *Werkbund*, se apoyaría en los trabajos de los tradicionales carpinteros de bambú y en las técnicas

---

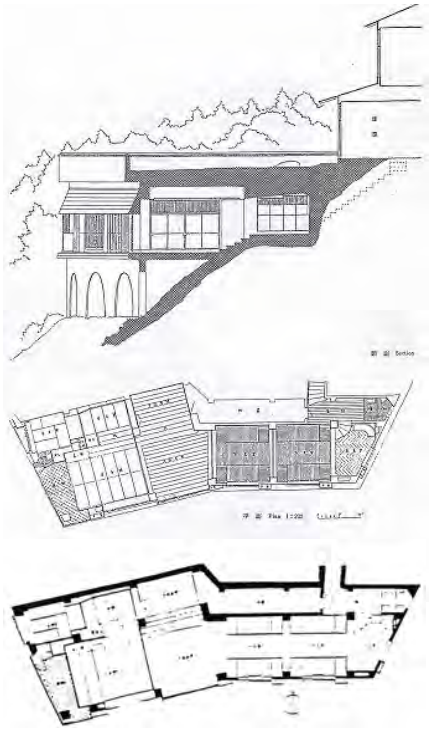
236 "*Taut en su fundamental ensayo sobre la casa y la vida japonesas traza un hermoso paralelismo entre las antiguas casas fundacionales noruegas, que se elevan del plano de apoyo, cuyo tejado está recubierto con una gruesa capa de tierra en la que crece la vegetación, y muchos sistemas de construcción tradicional japoneses, cuya similitud va más allá del omnipresente empleo de madera. También la casa noruega flota sobre el suelo, incluso su acceso solía resolverse con la colocación de de dos o tres grandes lajas de piedra a modo de escalones que permitían dar continuidad al exterior con el interior elevado*". GRIJALBA, Julio: "Sverre Fehn. Casa Schreiner. 1959. Un homenaje a Oriente" en GIL, Paloma (ed.): Luces del Norte. La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna. Buenos Aires, Nobuko, 2014, pp. 182-205

237 AKCAN, Esra: "Bruno Taut's translations out of Germany. Toward a cosmopolitan ethics in architecture". Op. Cit., p. 203

238 TAUT, Bruno: *La casa y la vida japonesas.* Op. Cit., p.127

239 "*Los ejemplos históricos, (...) no son para Taut modelos que se puedan copiar, o cuyas reglas se puedan aprender sin más, sino que son 'conceptos' que han de ser transmitidos de forma viva de generación en generación, y que han de ser refinados una y otra vez. La historia no le proporcionaba ningún manual de instrucciones, sino ejemplos de los cuales se puede aprender cómo la región, la tradición, el clima y el 'temperamento' de un pueblo producen formas y tipos característicos, que después permanecen con vida durante largos períodos de tiempo*". NERDINGER, Winfried. : "Tradición y modernidad en Bruno Taut". *Revista Minerva* [Revista Electrónica] 2011-2014, IV época. nº18. Disponible en: http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=501 p.68

240 TAUT, Bruno: *Mimari bilgisi.* Estambul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1938. p.65



159 . Bruno Taut. Villa Hyuga en Atami. (1935)





160. y 161. . Bruno Taut. Salón de té en Villa Hyuga (1935)







162.,163. y 164. Bruno Taut. Salón de baile en Villa Hyuga (1935)

manuales de los lacadores, cuyos talleres había visitado en Kioto y Tokio, para crear funcionales piezas de gran simplicidad formal en las que el arquitecto introduciría sutiles aspectos decorativos mediante un sofisticado lenguaje de líneas abstractas y manchas de colores.[241] Los dos únicos proyectos que Taut pudo realizar en Japón consistieron en el diseño de la fachada de la Villa Okura (1936), proyectada por su amigo Gonkuro Kume, y la ampliación de la Villa Hyuga en Atami (1935). En la fachada de Okura, Taut, de acuerdo con sus principios de adecuación climática, diseñó unos parasoles horizontales que recorrían todo el perímetro de la casa, de manera similar a los propuestos por Tetsuro Yoshida en Atami, con los que conseguía fraccionar los grandes huecos, posibilitando así un control adecuado de la luz en la zona próxima a las ventanas, y una buena iluminación al fondo de los cuartos. En la sección se puede observar cómo, a diferencia de Yoshida, Taut integrará la protección vertical de lamas de madera en el interior del pequeño cofre que conforma la cubierta parasol.

La villa *Hyuga* se erigía sobre un acantilado, y su dueño, el industrial Rihei Hyuga, decidió construir una plataforma artificial apoyada sobre una estructura de hormigón para crear un jardín delante de la casa, uniendo ambas edificaciones a través de una prolongada escalera de un solo tramo. Taut recibió el encargo de rediseñar este complicado espacio, encajado entre la pendiente de la ladera y la gran apertura al mar, de acuerdo a los especiales requisitos de representación y ceremonia solicitados por el cliente. Este proyecto supuso para Taut la oportunidad de plasmar en un programa residencial la síntesis entre el estilo occidental y el japonés que desde su llegada a Japón había formulado como réplica a las burdas imitaciones de la arquitectura europea. Para ello, manejó ciertos planteamientos funcionalistas como los techos altos y los vanos estructurales amplios, pero cualificando el resultado con formas reconocibles de la tradición que evitasen la imagen de una casa moderna construida según los puristas cánones de la *Neues Bauen*. El proyecto se configuró a partir de los condicionantes físicos del lugar, definidos por el escarpado y desigual perfil de la parcela. Esta adaptación al entorno propició una planimetría quebrada que Taut aprovechó para articular la distribución de usos, creando tres espacios claramente diferenciados por sus acabados y texturas. Aunque únicamente estaban separados por ligeros paneles móviles de madera lacada, cada uno de ellos tenía asignado un uso concreto: el primer recinto, vinculado al acceso desde la vivienda, se destinó a las actividades lúdicas -danza y juegos-, mientras que los otros dos fueron utilizados de manera más privada, como comedor y espacio para celebrar la ceremonia del té.

Taut aprovecharía también las dos plataformas a diferente nivel que surgieron como adaptación de la sección a la pendiente de la ladera para desarrollar una serie de sutiles articulaciones funcionales y de cambios de escala. Un bello ejemplo se puede observar en el vestíbulo, donde el escultórico tramo de escalera circular, realizada magistralmente en madera y bambú, se desplazaba de la axialidad marcada por la conexión con el edificio principal, configurando al mismo tiempo un pequeño zaguán de espera desde donde poder contemplar el mar en una posición elevada, y una zona

[241] "*Podemos imaginar el regocijo que sin duda (Taut) sintió, al usar laca de cáscara de huevo en el diseño de una pitillera, inventar una coctelera móvil de rayas de colores (...) y diseñar una pequeña mesa de té pintada en colores brillantes perfectamente mecanizada y una ingeniosa lámpara hecha de bambú trenzado*". SPEIDEL, Manfred: "Bruno Taut in Giappone". En: NERDINGER, Winfried; SPEIDEL, Manfred; HARTMANN, Kristina; SCHIRREN, Matthias (eds.). *Bruno Taut :1880 - 1938.* Milán: Electa, 2001. pp. 173-191 p.180

más reservada en la sala inferior, en la cual probablemente se situarían los músicos, para la que Taut diseñó un banco en esquina y sillones de bambú. En el comedor y la sala de té el cambio de altura fue resuelto mediante un graderío paralelo a los grandes ventanales, propiciando una diferenciación espacial entre el ámbito superior, más íntimo y acotado, con vistas diagonales sobre el acantilado, y el espacio inferior más amplio y luminoso. Como ya hiciera a la hora de crear objetos y piezas de mobiliario, Taut introdujo un delicado colorido y una materialidad profundamente japonesa, por medio del contraste entre los diferentes lacados, los acabados de seda, color y madera de las paredes o las ligeras celosías de bambú que cerraban el hueco superior de puertas y paneles correderos. En la definición propia de cada espacio Taut particularizó el diseño de sus techos tanto como el de los paramentos. La primera sala se revistió con un entarimado de madera similar al que cubría el suelo y las paredes, del cual colgaba una peculiar cortina ondulada de bombillas, delimitando visualmente el espacio central dedicado al baile. En el comedor, contrastando con la fuerte tonalidad rojiza de los muros, Taut optó por colocar un cielo raso pintado en blanco, recercado perimetralmente por una amplia moldura de madera, mientras que en sala de té, sobre el fondo rojizo de la tarima teñida, una retícula de rastreles transponía el rigor geométrico del suelo de *tatami* al plano del techo.

Probablemente fuera éste el espacio en el que mejor se apreciaba la conciliación de principios de la arquitectura *sukiya* tradicional y de la modernidad. Taut integró la complejidad espacial de la doble altura que aportaban las gradas junto con los elementos propios de la cultura tradicional, como el *tokonoma*, el *tana*, los *tatamis*, o los *shojis* que delimitaban la galería que remataba el conjunto, en una composición tridimensional absolutamente novedosa. Orgulloso de esta realización, Taut escribió una carta en junio de 1936 a su colega Martin Wagner, en la que le comentaba que había "*diseñado un conjunto de ambientes de estilo japonés tradicional, caracterizado por un mayor rigor en cuanto a la simplicidad y las proporciones, de manera que el gran tabique-puerta corredero abre la vista a la alineación de dos espacios seguidos modernos, es decir, provistos de un pavimento de madera. Desearía que usted pudiera verlos en persona".*[242]

En muchos de los ensayos escritos durante su estancia en Japón, Taut desacreditó la arquitectura importada a partir de modernos modelos occidentales por su falta de adecuación a la cultura, la geografía y el clima autóctonos. En *Das japanische Haus und sein Leben* indicaba que a las pocas semanas de su llegada, viajando en coche por la carretera que unía Yokohama y Tokio, una de las primeras imágenes que tuvo de las nuevas ciudades fue "*la mezquina y pretenciosa alineación de fachadas de zinc, esa ridícula voluntad de ser moderno, esa horrible y estridente mezcolanza*". [243] Igualmente, cuando años más tarde se estableció en Estambul, pudo observar procesos similares a los de Japón por todo el país, generados por "*la servil imitación de los estilos foráneos"*, lo que provocó una intensificación de sus críticas contra la "*arquitectura cúbica"* y *"la degenerada modernidad*".[244] Entendiendo que el "*esquematismo y los dogmas distorsionaban la razón de ser de la arquitectura moderna, y sólo conducían a la trivialidad constructiva*",[245] Taut se esforzó en demostrar a través de

[242] *Ibid.* p.187
[243] TAUT, Bruno: *La casa y la vida japonesas.* Op. Cit., p.22
[244] TAUT, Bruno: *Mimari bilgisi.* Op. Cit., p. 166
[245] NERDINGER, Winfried: "Tradición y modernidad en Bruno Taut". Op. Cit., p.68

escritos como *Mimari bilgisi* (La enseñanza de la arquitectura, 1938),[246] la existencia de innumerables particularidades y rasgos característicos a los que la arquitectura debía atender para no caer en un proceso de homogeneización cultural: "*El mundo se está volviendo cada vez más uniforme y homogéneo (...). Cuando la tecnología domina la casa, las máquinas, (...) que se pueden utilizar en cualquier parte del planeta, conquistan el entorno. Esto lleva a una situación donde los edificios de todo el mundo parecen máquinas que pueden ser utilizadas sin cambiar su forma en relación al lugar. Esto se traduce en una arquitectura común y corriente (...) La arquitectura se enfrenta así a tal devastación que tomará mucho tiempo en recuperarse. Si esto fuera sólo una desilusión estética, no sería tan malo. Sin embargo, la naturaleza, se tomará su revancha por esta negligencia aterradora: pronto entenderemos que un edificio que es conveniente para un país no lo es para otro".*[247] Frente a esta normalización, Taut plantea que la calidad de la arquitectura moderna ha de pasar por encontrar la síntesis entre la antigua tradición y la moderna civilización, siendo capaz al mismo tiempo de conciliar las demandas de la industria, la geografía, el clima y los materiales del lugar, de la misma manera que la funcionalidad y el valor social.[248]

Taut concretará estas teorías en la casa que construya para él y su mujer en una de las laderas boscosas del barrio de Ortakoy, en Estambul (1938). Como si de un faro se tratase, la vivienda se eleva sobre una pronunciada ladera mediante dos grandes pilones de hormigón hasta sobresalir por encima de las copas de los árboles. La gran sala de estar y un mirador situado justo encima, formalizados como dos octógonos concéntricos con grandes ventanales en todo su perímetro, configuraban la proa de la vivienda, que se abría a las espectaculares vistas al Bósforo. Taut, como ya había hecho en el diseño de la fachada para la Villa Okura, dividió la doble altura de las ventanas del salón introduciendo un alero intermedio y uno superior que, junto con la cubierta del mirador, generaba una peculiar imagen similar a la de una pagoda japonesa. Sin embargo, la lectura del diario de Taut en Turquía revela que el arquitecto encontró el mismo dispositivo de protección solar utilizado en Japón, así como las altas ventanas y las estancias-mirador, en las vernáculas construcciones turcas de madera durante el viaje que realizó a Edirna en la región más occidental del país.

Su contacto con Sedad Eldem, principal valedor de la arquitectura moderna en Turquía, quien desde 1932 dirigía un seminario denominado la *Casa Turca* en la Academia de Bellas Artes de Estambul, en el que respaldaba la idea de que las viviendas populares encarnaban las cualidades modernas de transparencia, ligereza y lógica modular, reforzaría las convicciones de Taut sobre la universalidad de las soluciones vernáculas. [249] Profundamente escéptico con la homogenización que

---

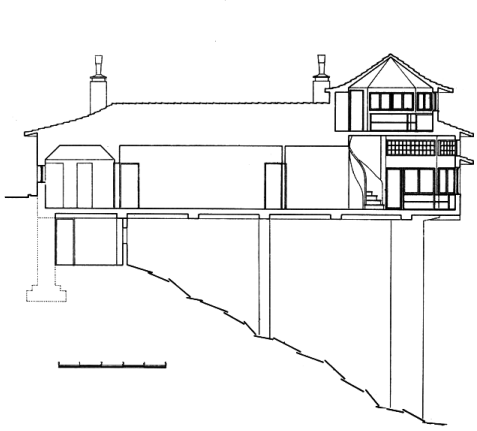
[246] Versión alemana del original en turco de *Mimari bilgisi*: TAUT, Bruno: "Architekturlehre". En: HEINISCH, Tilmann J.; PESCHKEN, Goerd (eds.). Hamburg: VSA, 1977. Para un análisis detallado de este libro ver también: SPEIDEL, Manfred: "Nachwort: Was ist Architektur?. Bruno Taut *Architekturlehre*", *ARCH+*, n. 194, octubre, 2009, pp. 160-165.

[247] TAUT, Bruno: *Mimari bilgisi.* Op. Cit., p.85-86. Citado en, AKCAN, Esra: "Bruno Taut's translations out of Germany. Toward a cosmopolitan ethics in architecture". Op. Cit., p.206

[248] NERDINGER, Winfried: "Tradición y modernidad en Bruno Taut". Op. Cit., p.68

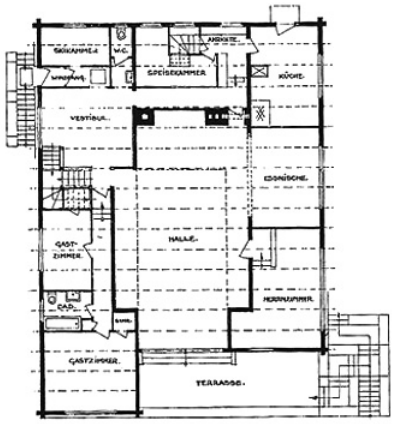
[249] "*Eldem no abogaba por la recuperación de la tradición a expensas de la modernidad, sino que estaba profundamente comprometido con la reinterpretación de la Casa Turca en términos modernos, o más bién, con su adaptación al leguaje constructivo de la época: el hormigón armado (...) Al igual que el muro de relleno y armazón de madera de la construcción tradicional, la estructura de hormigón armado se presta a expresar el esqueleto correspondiente a la retícula modular, permitiendo al mismo tiempo la amplitud y la claridad gracias a la abundancia de ventanas. Esta idea lleva a Eldem a iniciar un Seminario Nacional de Arquitectura en la Academia de Bellas Artes que se convertiría poco a poco en el centro de la oposición al llamado estilo*





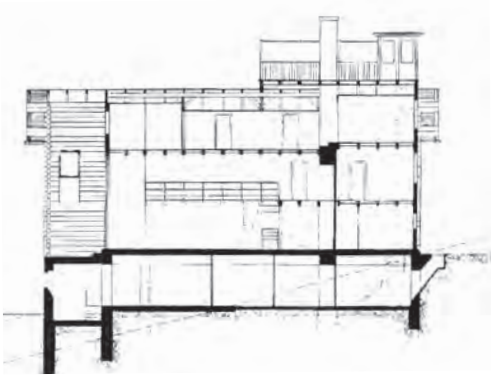
165. y 166. Bruno Taut.Casa Taut en Ortakoy. Estambul 1938)

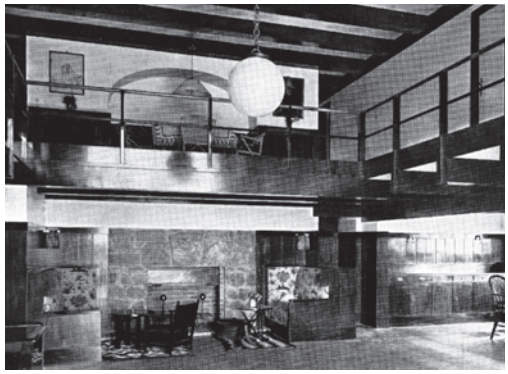












167., 168. y 169. Adolf Loos. Villa Kuhner (1930). Sección y vistas exteriores

170., 171. y 172. Adolf Loos. Villa Kuhner (1930). Planta y vistas interiores

proponían los defensores del Estilo Internacional, Taut trató de reconciliar "*su aspiración por un conjunto universal de principios arquitectónicos con su aspiración de revitalizar las diferencias culturales",* [250] definiendo una ética cosmopolita para la arquitectura que, afianzada sobre un sistema abierto de influencias híbridas, diluiría los límites entre Oriente y Occidente.

Hacia una arquitectura humanizada

Adolf Loos, Alvar Aalto y Marcel Breuer

Las críticas expresadas por Taut a mediados de los años treinta acontecieron contemporáneamente a que Nikolaus Pevsner compilara la historia canónica del racionalismo y el funcionalismo modernos en su texto *Pioneers of Modern Design* (1936), y a que en Nueva York, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, publicaran *The International Style* como catálogo de la exposición *Modern Architecture* (MoMA, febrero-marzo 1932), en el que ambos autores recopilaban, bajo limitados parámetros estéticos, la arquitectura más reseñable del Movimiento Moderno europeo.

Sin embargo, las dudas de Taut habían sido ya planteadas en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, aunque puede parecer paradójico, por Adolf Loos, uno de los padres del racionalismo moderno, cuando en sus escritos trataba de limitar la aplicación de las teorías funcionalistas basándose en el entendimiento y respeto a las condiciones tanto físicas como culturales del lugar: "*Cuando el afán de certeza inducía a algunos maestros del Movimiento Moderno a prefigurar la "langue" del Nuevo Mundo, Loos prescribe las reglas que impiden reducir las composiciones arquitectónicas a las normas sintácticas de un código unitario (...) Es la posibilidad concreta ofrecida por el contexto la que dicta las reglas del juego. El objeto arquitectónico es impensable sin las posibilidades del contexto*".[251] Ya en el ensayo *Architektur* aparecido en su revista *Das Andere* en 1909, Loos describía su visita a una aldea de montaña situada a la orilla de un lago y la perturbadora visión de una casa diseñada por un arquitecto entre aquellas construidas por los campesinos. Loos, que en sus propios proyectos perseguía la belleza en la sencillez, admiraba la reducción a lo elemental que disfrutaban los campesinos y la relación que existía entre sus construcciones y la tierra donde éstas eran levantadas: "*El campesino señala con estacas el trozo de prado verde sobre el que se alzará la casa y luego cava una trinchera para los cimientos. Si hay arcilla por los alrededores, habrá un horno para cocer ladrillos; si no lo hay, los cantos de las orillas*

"kübick": edificios de cubierta plana, volumen cúbico y acabado de estuco gris. Con los alumnos del seminario, Eldem había emprendido una laboriosa recopilación de documentación de ejemplos de casas tradicionales, tanto en Estambul como en varias ciudades de Anatolia (Bursa, en particular) Como afirmaba con frecuencia, el objetivo del seminario era doble "utilizar a los estudiantes y hacer el seminario útil para ellos". BOZDOGAN, Sibel; ÖZKAN, Suha; YENAL, Engin: *Sedad Eldem: architect in Turkey.* Londres: Butterworth Architecture, 1989. p.44 . Sobre la obra de Sedad Eldem, véase BOZDOGAN, Sibel: "The Legacy of an Istanbul Architect: Type, Context and Urban Identity in the Work of Sedad Eldem". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* Londres: Routledge, 2010. pp. 131-147 Sobre la relación de Sedad Eldem y la arquitectura vernácula, véase BATÉA, Eleni: "Dimitris Pikionis and Sedad Eldem: Parallel Reflections of Vernacular and National Architecture". En: BROWN,Keith S.; HAMILAKIS,Yannis(eds.). *The usable past : Greek metahistories.* Lanham, Md.: Lexington Books, 2003. pp. 147-171

[250] AKCAN, Esra:" Bruno Taut's translations out of Germany. Toward a cosmopolitan ethics in architecture". Op. Cit., p.208

[251] GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Adolf Loos: teoría y obras.* Madrid: Nerea, 1988. p.78

del lago harán el mismo servicio". Y ante la pregunta de si la casa campesina era bella, Loos respondía: "*Sí, justamente tan bella como la rosa y el cardo, el caballo y la vaca. Y por ello pregunto de nuevo: ¿Por qué el arquitecto, sea bueno o malo, daña la ribera del lago?".*[252] La contestación se concretó aún con mayor precisión en 1913, en un escrito titulado *Reglas para quien construya en las montañas*, en el que Loos hacía explícito su deseo de no interferir con los principios marcados por el contexto en aquellos casos en los que existieran condicionantes naturales predeterminados: "*Construye tan bien como puedas (...) Fíjate en las formas con las que construye el campesino. Pues son de la sustancia acumulada de la sabiduría de los antepasados. Pero busca el porqué de la forma. Si los adelantos de la técnica han hecho posible mejorar esa forma, empléese siempre esa mejora (...) La obra humana no debe competir con la obra de Dios (...) No pienses en el tejado, sino en la lluvia y en la nieve. Así piensa el campesino".*[253]

Loos probablemente tuviera en cuenta estas premisas -"*en las montañas ricas en madera se construirá con madera, en un monte pedregoso se utilizarán piedras*"-, cuando en 1930 construyó la villa Kuhner, en las laderas alpinas de Payerbach, utilizando muros de troncos de madera ensamblados sobre una sólida base de piedra, y el característico tejado a dos aguas para cubrir toda el conjunto. Sin caer en interpretaciones nostálgicas, Loos explorará las posibilidades del modelo vernáculo de cabaña introduciendo nuevos lenguajes, materiales y técnicas, como las fachadas autoportantes de madera en los ventanales abiertos al valle, los grandes voladizos sobre la terraza exterior, las contraventanas deslizantes o las cubiertas metálicas. En el interior de la vivienda, el vaciado del espacio central generaba una secuencia de ámbitos de diferentes alturas, posibilitando la adecuación de cada zona a las exigencias de su uso, según el modelo proyectual del *Raumplan*, logrando al mismo tiempo una gran fluidez espacial alrededor de la doble altura del salón, con las magníficas vistas a la naturaleza como telón de fondo. Como afirma Benedetto Gravagnuolo: "*Loos sustituirá el fetichismo de la gran forma, la narcisista búsqueda de la coherencia poética por la modestia lógica del construir obras enraizadas en el lugar".*[254]

A mediados de la década de 1930, las dogmáticas políticas de los CIAM surgidas de los congresos en Frankfurt, Bruselas y Atenas, y la instrumentalización de la arquitectura moderna con la proclamación del Estilo Internacional como fórmula de validez universal, provocaron que algunas voces disidentes se alzaran contra este modelo de arquitectura oficial al considerar que excluía los valores relacionados con el lugar, los materiales, el clima, y el modo de vida de la región donde se ubicaba. Ya se analizó la posición crítica de Häring en el congreso de La Sarraz cuando contrapuso al racionalismo, el concepto de *Organisches Bauen* cuyo ascendente directo se encontraría en la tradición de la construcción orgánica basada en el equilibrio entre el hombre y la naturaleza. Alvar Aalto, aunque menos dado a explicitar sus principios teóricos que Häring, publicó en 1940 un breve ensayo bajo el título *The Humanising of Architecture* (La humanización de la arquitectura) donde planteaba la necesidad de un funcionalismo que se adecuara a los requerimientos psicológicos del ser humano y

252 LOOS, Adolf: "Architektur" *Das Andere* 1909. Véase RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso.* p.30

253 LOOS, Adolf: "Regeln für den, der in der Bergen baut Jahrbuch der Schwarzwald´schen Schulanstallen", 1913. (Reglas para quien construya en las montañas). Traducido en LOOS, Adolf: *Escritos.* Madrid: El Croquis, 1993.

254 GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Adolf Loos: teoría y obras.* Op. Cit., p.204

atendiera al mismo tiempo al medio donde éste habitaba: "*la arquitectura no es una ciencia. Sigue siendo el gran proceso sintético de combinación de miles de funciones humanas definidas y sigue siendo arquitectura. Su propósito sigue consistiendo en armonizar el mundo material con la vida humana. Hacer más humana la arquitectura significa hacer mejor arquitectura y conseguir un funcionalismo mucho más amplio que el puramente técnico*".[255]

Pero el desinterés de Aalto por los preceptos del Estilo Internacional había comenzado tiempo atrás, haciéndose visible en la evolución seguida por sus obras a partir de 1934, año en que comenzó a concretar el proyecto para su propia casa-estudio en Mukkiniemi. Terminada de construir dos años más tarde, esta pequeña realización significó el definitivo cambio de actitud de Aalto hacia una nueva filosofía más humana del diseño, que transformaría el purista lenguaje del Estilo Internacional en un "*modelo expresionista con superposiciones vernáculas".*[256] La utilización expresiva de diferentes materiales, como el ladrillo pintado de blanco y la madera en variados formatos y texturas, expresaba la doble condición de la casa- estudio y, al mismo tiempo, ayudaba a individualizar los volúmenes en la percepción general, de manera que el conjunto pudiera integrarse más fácilmente en la cambiante naturaleza circundante. Aunque la planta respondía a ajustados planteamientos funcionalistas, Aalto introdujo sutiles inflexiones en la geometría rectilínea de la propuesta, sobre todo en el mobiliario y en el pintoresco tratamiento de los pavimentos exteriores, disolviendo la nitidez angulosa de los contornos, en un intento de adaptar el espacio doméstico a la forma del hombre.

La fascinación de Aalto por el paisaje y la arquitectura vernácula de Finlandia propició la "naturalización" de numerosos elementos arquitectónicos, como se puede ver en el recubrimiento de los esbeltos pilares metálicos mediante varillas de madera, la barandilla de troncos de la terraza superior o las esteras revistiendo los paramentos del estudio. Algunos autores afirman que estos mecanismos de transferencia entre lo natural y lo construido estaban vinculados con la visión fenomenológica que Aalto poseía del lugar y eran transferidos a su arquitectura mediante procesos no racionales ligados con la intuición y el instinto.[257] Este tipo de recursos que Aalto había comenzado a desarrollar en los pabellones de la Exposición Industrial de Tampere en 1922 aparecerán posteriormente, de manera más elaborada, en los pabellones de Finlandia para las Exposiciones de París (1937) y Nueva York (1939), con los que Aalto daría a conocer su versión "humanizada" del funcionalismo al mundo, encontrando ésta su máxima expresión en la *Villa Mairea* (1937).[258]

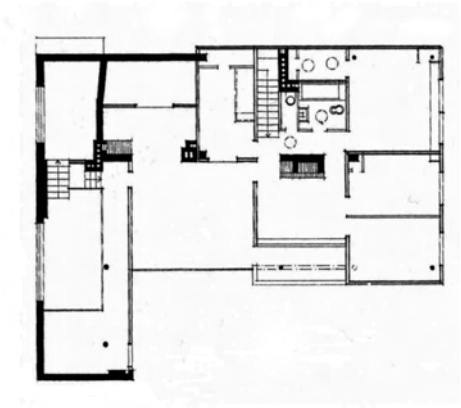
---

255 AALTO, Alvar: " The Humanising of Architecture", *The Technology Review,* Noviembre 1940, pp. 14-15. Traducido en AALTO, Alvar: *La humanización de la arquitectura.* Barcelona: Tusquets Editores, 1982. pp.25-37

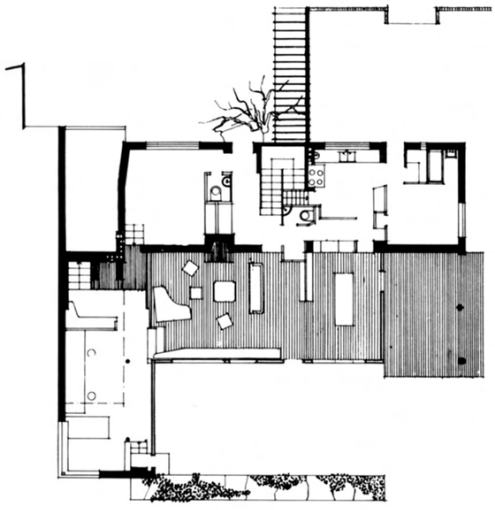
256 PEARSON, Paul D.: *Alvar Aalto and the International Style.* New York: Whitney Library of Design, 1978. p.152

257 Sobre la relación de Aalto con la naturaleza, véase MENIN, Sarah; SAMUEL, Flora: *Nature and space :Aalto and Le Corbusier.* London: Routledge, 2003. , y, MENIN, Sarah: *Constructing place: mind and matter.* London: Routledge, 2003.

258 Hyon-Sob Kim afirma que estas obras supusieron la apertura de un frente crítico al racionalismo arquitectónico. Cuando Sigfried Giedion insertó un capítulo "*de cortesía*" en la segunda edición de *Space, Time and Architecture* (1949) sobre la obra de Aalto, alabando su "*salto de lo racional a lo irracional funcional orgánico*", irónicamente estaba haciendo evidentes los límites del propio racionalismo, al ilustrar las nuevas posibilidades de la arquitectura moderna. KIM, Hyon-Sob: "Alvar Aalto and Humanizing of Architecture", *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, n. 1, vol. 8, mayo 2009, Tokio, pp. 9-16. pp. 9-10









173., 174. y 175. Alvar Aalto. Casa y estudio del arquiteto en Mukkianemi (1934). Vistas del estudio.



176. Alvar Aalto. Casa. Mukkianemi. Alzado al jardín posterior.

Paralelamente a los alegatos de Aalto y Taut en favor de una arquitectura más cercana al hombre que a la máquina, arquitectos vinculados al núcleo fundacional de los CIAM, como Marcel Breuer, comenzarían a desconfiar de la frialdad purista de los blancos volúmenes, canon de lo moderno, volviendo su mirada hacia la amplia paleta de colores y texturas de las arquitecturas vernáculas que habían conocido en Hungría.[259] La simpatía de Breuer hacia la cultura y el arte popular húngaros, como ya se vio en sus primeros diseños para la Bauhaus, y la sensibilidad hacia los valores duraderos que ésta representaba frente a las modas transitorias de los estilos modernos, se consolidaron durante los dos años (1931-1932) en que, tras el cierre de su estudio en Berlín, fruto de la Gran Depresión del 29, se dedicó a viajar por el sur de Francia, España, Grecia y Marruecos con su colega de la Bauhaus Herbert Bayer. En las numerosas fotografías con las que el arquitecto documentó sus viajes, se aprecian sus preferencias estéticas, tanto por las arquitecturas clásicas como por las construcciones vernáculas:[260] "*los exquisitos trabajos en piedra en las ruinas de Grecia y en los castillos de España le harán consciente de los maravillosos motivos y texturas con los que la arquitectura se había enriquecido durante miles de años. Las pesadas formas escultóricas de las construcciones de las islas griegas, con sus esbeltos y complicados molinos de viento, abrirán sus ojos de nuevo hacia las antiguas y modernas posibilidades de la masa y el volumen* ".[261]

Los viajes por los pueblos y aldeas del Mediterráneo supusieron para Marcel Breuer el descubrimiento de un mundo de formas intactas, originales y anónimas, sin contaminaciones estilísticas previas, que en cierta medida se acercaban a las pretendidas por la arquitectura moderna: "*Cuando viajamos, por ejemplo, nos interesamos vivamente por los lugares en los que la vida cotidiana de la población aún permanece imperturbable. Nada nos da mayor satisfacción que descubrir una obra artesanal heredada de padres a hijos, libre de la pompa pretenciosa y la inutilidad de la arquitectura del siglo pasado. Esto es algo de lo que aún podemos aprender, aunque naturalmente no en el sentido de la imitación, pues para nosotros sería improcedente y falso intentar construir siguiendo una tradición nacional o un estilo antiguo*".[262] Estas palabras corresponden a un extracto de la conferencia que en 1934 Breuer ofreció en Zúrich ante el *Werkbund* suizo, con el título *Wo stehen wir heute?* (¿Dónde estamos hoy?), en el que trató de aportar una visión coherente y unitaria a las heterogéneas consignas que configuraban el disperso discurso teórico de la modernidad.

Esencialmente, Breuer se alejaba de aspectos de la arquitectura moderna asociados a términos como nuevo, original, individual, imaginativo y revolucionario, y para ello proponía revisar el vínculo entre determinadas características de la arquitectura vernácula y aquellas que estaban en el origen mismo del Movimiento Moderno: "*Podría resultar paradójico establecer paralelismos entre el arte popular o bien*

---

259 BERGDOLL, Barry: "El encuentro con Estados Unidos - Marcel Breuer y el discurso sobre la arquitectura vernácula". En: *Marcel Breuer: diseño y arquitectura.* Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2003. pp. 260-299 p.267

260 "*Entre 1931 y 1932, Breuer viajó con su Ford por España y Marruecos para ver 'arquitectura campesina', como él la llamaba. En aquellos años incluso recomendaba a sus amigos de Inglaterra y Suiza viajar por los pueblos de Hungría, su país natal, y patrocinaba la tienda de arte popular de su hermana en la plaza Vorosmarty en Budapest*". *Ibid.* Op. Cit., p.272

261 BLAKE, Peter: *Marcel Breuer: Architect and Designer.* Op. Cit., p.48

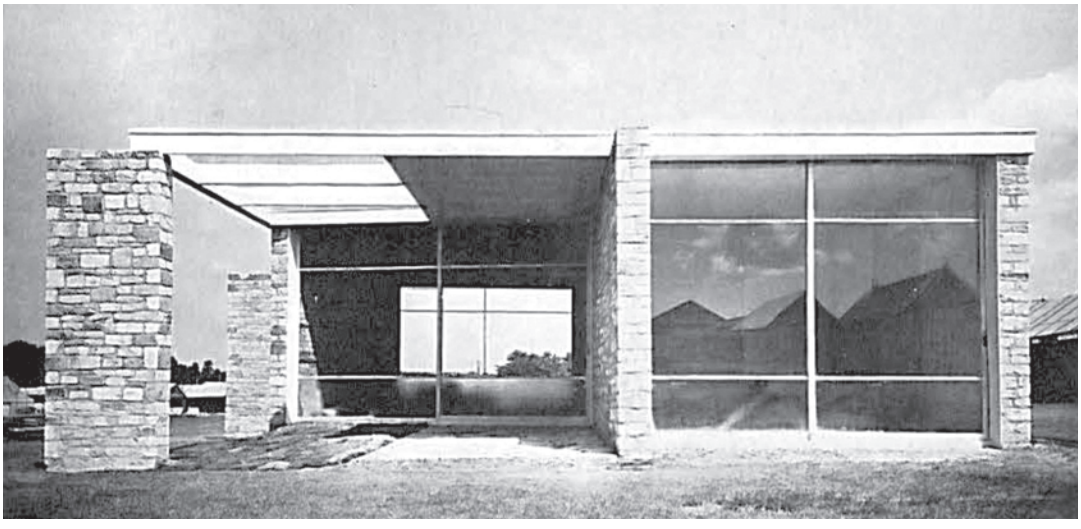
262 BREUER, Marcel: ""Where do we Stand?". (¿Dónde Estamos?) Conferencia pronunciada en Zúrich (1934) Reproducida en CRANSTON, Jones (ed.). *Marcel Breuer: Buildings and Projects 1921-1961.* Londres: Thames and Hudson, 1962. pp. 259-261 p.259






177., 178., 179. y 180. Marcel Breuer.. Fotografías de viajes.



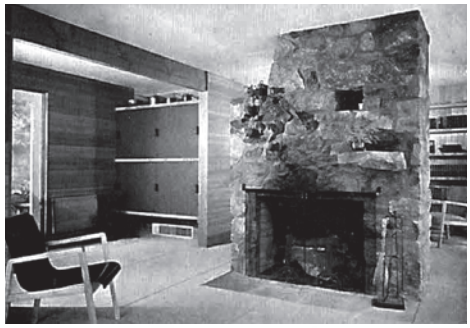
181., 182. y 183. Marcel Breuer.. Pabellón expositivo para Crofton Gane. Bristol (1936)

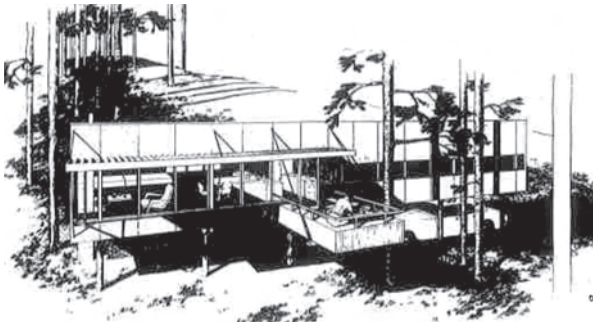
ciertos aspectos de una arquitectura anónima y anclada al lugar, por un lado, y el Movimiento Moderno por el otro. Pero estas dos formas de expresión totalmente opuestas tienen al menos dos características comunes: lo impersonal de sus formas y la tendencia a evolucionar según unas directrices básicas generales y racionales que permanecen intactas por las modas pasajeras".[263] Frente a lo imaginativo y lo individual que presuponemos a lo moderno, Breuer antepondrá lo involuntario y repetitivo de las formas populares: "*Si nos preguntamos cuál es la fuente de la sólida y natural belleza, de la calidad convincente y razonable del trabajo campesino, nos encontraremos con que la explicación radica en su inconsciente y genuina naturaleza (...) En términos generales, allí siempre se hicieron las cosas de la misma manera o a partir de variantes de las mismas. E incluso estas variaciones normalmente seguían un ritmo regular y recurrente. Esto fue debido a la transmisión ininterrumpida a través de asociaciones locales y familiares, las cuales condicionaron su desarrollo y en última instancia las estandarizó como formas-tipo*".[264] Esta propiedad será entendida por Breuer como el vínculo más claro entre ambos mundos, argumentando que la arquitectura moderna buscaba también la norma, la forma específica ajustada a un fin determinado, diseñada a la medida de las necesidades de su época, empleando las posibilidades que le ofrecía la maquinaria industrial: "*Si uno examina la estandarización industrial, no puede dejar de percibir que es la representación de un "arte", de desarrollo tradicional, resultado de la exploración del mismo problema una y otra vez. Lo que ha cambiado es nuestro método: en lugar de las tradiciones familiares y la fuerza de la costumbre, empleamos los principios científicos y el análisis lógico".*[265]

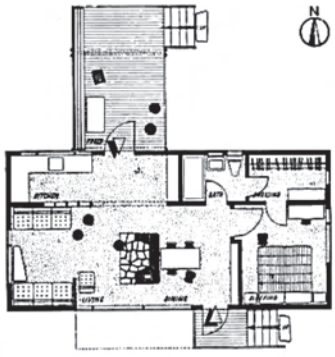
Como culminación de su defensa de lo vernáculo, Breuer recalcaba que su única ambición al introducir esta comparativa en una conferencia dedicada a la nueva arquitectura era poner de manifiesto "*la similitud entre ciertas tendencias que han llevado, o pueden llevar a la perfección a cada una de ellas*", reclamando una arquitectura moderna que tendiera a lo característico, la norma, lo no arbitrario del arte popular, pero sin imitarlo directamente. De manera un tanto crítica con el camino que estaba tomando lo moderno, Breuer concluiría comentando: "*En cualquier caso, todos hemos de reconocer que encontramos más estimulantes numerosas viejas granjas campesinas que muchas de las llamadas casas 'modernas' ".* [266]

En su itinerante exilio por Europa, en 1935 siguiendo a su amigo y mentor Walter Gropius, Breuer llegó a Inglaterra, donde al poco tiempo diseñaría el pabellón expositivo para el fabricante de muebles Crofton Gane en la Real Muestra Agrícola de Bristol (1936) junto a su nuevo socio londinense F.R.S. Yorke. Este proyecto constituyó un punto de inflexión en la carrera del arquitecto, ya que sobre la base de una estructura espacial y compositiva genuinamente moderna, Breuer introdujo materiales tradicionales tomados del lugar, como la piedra de los *Costwolds* para los muros de carga y los solados exteriores y la madera de las carpinterías. Coexistiendo con esta materialidad autóctona, Breuer incorporó el hormigón visto de la losa de cubierta, las particiones interiores de contrachapado sin tratar y las grandes mamparas de cristal de suelo a techo, reforzando la conexión entre interior y exterior. El resultado final mostrará un equilibrio entre texturas y colores naturales, bien de producción

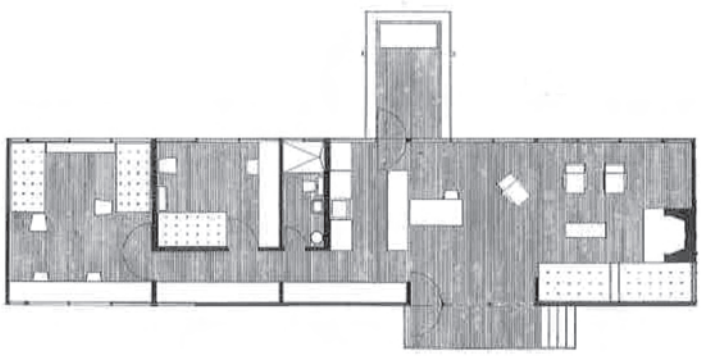
263 *Ibid.* p.260
264 *Ibid.* p.260
265 *Ibid.* p.260
266 *Ibid.* p.260







184. y 185. Marcel Breuer. Cottage Chamberlain. Wayland (1940-41)



186. y 187. Marcel Breuer. Primer modelo de cottage para Cape Code. (1943)

188. Marcel Breuer. Planta general Cape Code. Wayland





189. Marcel Breuer.Cottage Kepes. Cape Code. Wayland (1948-1949)



190. Marcel Breuer. Cottage Weis. Cape Code. Wayland (1961)



191. Marcel Breuer. Interior de la casa exposición en el jardín del MoMa. N.Y. (1948)

industrial o artesanal, ampliando el vocabulario de la modernidad en un intento de humanizar los espacios sin por ello perder el carácter abstracto de lo moderno. Este planteamiento aparecerá claramente expuesto en las notas que Breuer hizo al borrador del catálogo para la exposición *Marcel Breuer and the American Tradition in Architecture*:[267] "*Podría usted decir que la utilización de materiales, tanto nuevos como tradicionales, y la transformación de antiguos conceptos en contemporáneos conducen a la generación de formas nuevas, lo cual no supone un retroceso sino una evolución del movimiento moderno".*[268]

Cuando en 1937 Breuer se traslade definitivamente a Estados Unidos, donde había conseguido un puesto como profesor en la Facultad de Arquitectura de Harvard gracias a la mediación de Gropius, no serán los rascacielos , ni los edificios industriales los que llamen su atención, como le ocurriera a Mendelsohn, sino la sencilla honestidad y la claridad de las tradicionales casas de madera de Nueva Inglaterra, con sus muros de armazones arriostrados -*balloon frame*- y sus rústicas chimeneas de piedra. Gropius ya le había anunciado pocos meses antes de su partida de Londres el inmenso potencial de la arquitectura vernácula americana susceptible de ser entendida como base recurrente de la nueva arquitectura: "*alrededor, un paisaje sin destruir, sin domesticar, que apenas ha sido degradado a parque y en el que uno no siempre se siente intruso; y finas casas de madera de estilo colonial pintadas de blanco, que te hechizarán tanto como a mí por su sencillez, funcionalidad y homogeneidad, están enteramente en nuestra línea; el gesto acogedor de estas casas refleja la increíble hospitalidad de este país, que seguramente se remonta a los viejos tiempos de los colonos pioneros*".[269] El gran atractivo que para el arquitecto supuso esta arquitectura doméstica significó la ampliación de su particular acervo vernáculo universal, junto a las casas de madera de Transilvania, los tapices húngaros o los blancos molinos griegos.

A partir de los años cuarenta, Breuer traduciría estas referencias anónimas en una serie de modernas e icónicas cabañas de madera y piedra repartidas por varias regiones del noreste americano. [270] El primer ejemplo de la adaptación de las tradiciones constructivas de Nueva Inglaterra a las exigencias de la nueva arquitectura

---

[267] La exposición fue organizada en 1938 por la Universidad de Harvard y el catálogo redactado por Henry Russell Hitchcock. Breuer solicitó modificar la opinión del crítico en relación a su postura ante el arte popular, ya que podría ser malinterpretada: "*en la página 3, cuando habla de mi relación con algunas casas de campesinos (...) tengo la impresión de que esta parte de su ensayo permite la interpretación errónea de que, remitiéndome a una arquitectura tradicional, intento encontrar una vía de salida de la arquitectura moderna*." Ver BERGDOLL, Barry: "El encuentro con Estados Unidos - Marcel Breuer y el discurso sobre la arquitectura vernácula". Op. Cit., p.277

[268] BLAKE, Peter: *Marcel Breuer: architect and Designer.* Op. Cit., p.72

[269] Carta de Walter e Ise Gropius a Breuer. 17 de Marzo de 1937. Citada en BERGDOLL, Barry: *El encuentro con Estados Unidos -Marcel Breuer y el discurso sobre la arquitectura vernácula.* Op. Cit., pp. 265-266 BERGDOLL, Barry: *El encuentro con Estados Unidos- Marcel Breuer y el discurso sobre la arquitectura vernácula. Op. Cit., pp. 265-266*

[270] Son numerosos los estudios sobre el desarrollo de este nuevo tipo de cabaña moderna que Breuer definiría a partir de la *Chamberlain Cottage* en Wayland (1940-1941) , y que una vez disuelta la relación profesional con Gropius en 1941, conformarían la seña de identidad de su arquitectura, haciéndose más evidente en las realizaciones posteriores a la II Guerra Mundial. Sobre este tema véase DRILLER, Joachim: "De casas y palacios: observaciones sobre las viviendas de Marcel Breuer". En: *Marcel Breuer: diseño y arquitectura.* Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2003. pp. 190-257, ARMESTO, Antonio: "Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundaci6n del universo doméstico coma propósito experimental", *2G: revista internacional de arquitectura*, n. 17, 2001, Barcelona, pp. 4-27., MARTINEZ DURÁN, Anna: *La casa del arquitecto.* Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2007. (Tesis, no publicada), FERNÁNDES, Aurora; FONTCUBERTA, Luis: "Marcel Breuer y el sueño de la cabaña americana", *RA : revista de arquitectura*, n. 14, 2012, Pamplona, pp. 51-60.

fue el *Cottage Chamberlain* (Wayland,1940-1941), en el que Breuer abandonó el lenguaje de planos abstractos de diferentes materialidades utilizado en sus anteriores casas americanas y en el pabellón de Bristol, desarrollando un concepto orgánico basado en la compacidad que le posibilitaba el *platform-frame*, en el empleo de materiales de acabados y texturas con *"toque humano (...) cálidas en color y de textura suave,* (que) *satisfacen plenamente las exigencias de la 'especie humana*',[271] y en el protagonismo de la chimenea como elemento configurador del espacio de entrada y de los recorridos interiores. Esta sencilla cabaña de estructura y cerramientos de madera sobre un zócalo de piedra que absorbía el desnivel del terreno, evolucionaría hacia piezas más elaboradas. En 1943, Breuer diseñó un prototipo para el conjunto de cinco casas de veraneo en *Cape Cod* (*Cottages Breuer, Kepes, Stillmann y Wise*, 1948-1963), modelo que también serviría de base para la casa de la exposición del jardín del *MoMA* de 1949. Proyectos todos los cuales constatan su procedencia de la casa larga europea o *longhouse,* un tipo residencial que desde la Edad Media se podía observar en las granjas escandinavas y en las *farm houses* inglesas, ambas a su vez modelos de inspiración de los *cottages* de los pioneros americanos.[272] Breuer propondrá a partir de dichos vínculos, plantas alargadas de forma rectangular en las que las estancias se dispondrán de manera secuencial, diferenciando claramente la zona de dormitorios, más compacta, y las salas de estar, que se vinculan visualmente con el paisaje a la manera de las casas belvedere.[273]

El crítico Peter Blake, comisario del Departamento de Arquitectura y Diseño Industrial del MoMA entre 1948 y 1950, en el catálogo de la exposición que el Museo dedicó a la obra de Breuer en 1949, comenzaba el relato biográfico del arquitecto húngaro narrando el encuentro que éste mantuvo con Le Corbusier en su estudio de París, a finales de los años veinte. Breuer recordaba que al mencionar que procedía de la ciudad húngara de Pécs, Le Corbusier "*inmediatamente comenzó a describir las casas de los campesinos de esa región, que conocía por sus viajes y, cogiendo un lápiz, empezó a hacer esbozos de ellas".*[274] Blake comenta en su texto cómo Breuer percibió que su interés por la arquitectura vernácula era también compartido por Le Corbusier, "*un artista con la misma percepción de las verdaderas tradiciones que él mismo poseía en un alto grado*".[275]

Seguramente el asombro del joven arquitecto con este descubrimiento estuviera relacionado con el hecho de que en la década de los años veinte, las propuestas de ciudades dominadas por rascacielos, automóviles y aviones fruto de la estética maquinista que por entonces defendía Le Corbusier, representaban para muchos arquitectos europeos "*la encarnación construida del proceso de modernización"* que habría de romper con *"tradiciones, identidades y raíces, todo en nombre de una globalización triunfante impulsada por el desarrollo tecnológico*".[276] Sin embargo, en 1931

---

271 BLAKE, Peter: *Marcel Breuer: Architect and Designer.* Op. Cit., p.72

272 ARMESTO, Antonio: *Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundación del universo domestico como propósito experimental.* Op. Cit., p.60

273 Sobre los *cottages* Chamberlain, *Cape Cod* y la casa en el jardín del MoMA de Breuer, véase: SOGBE, Erica: *El lugar del fuego en la arquitectura de Marcel Breuer.* Barcelona: UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, 2012. (Tesis, no publicada)

274 BLAKE, Peter: *Marcel Breuer :architect and Designer.* Op. Cit., p.7

275 *Ibid*., p.7

276 PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier". En: UMBACH, Maiken; HÜPPAUF,Bernd-Rüdiger(eds.). Véase*nacular modernism: heimat, globalization, and the built environment.* Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 141-157 p.142

Breuer pudo comprobar que su percepción de la cercanía de Le Corbusier hacia lo popular, lo arcaico y lo primitivo no estaba errada, cuando en uno de sus viajes por el sur de Francia, visitó la casa que el arquitecto franco-suizo acababa de terminar para Hèléne de Mandrot en Toulon (1931).[277] La nueva expresión arquitectónica que Le Corbusier logró en este edificio combinando tecnologías de la era de la máquina, como los paneles ligeros industrializados traídos en tren desde París, en los que se insertaban grandes carpinterías metálicas, o los pilares y losas de hormigón visto, en armonía con muros de carga de mampostería realizados mediante ancestrales técnicas constructivas por los campesinos de la región, supondría, como indica Barry Bergdoll "*la conversión definitiva de Breuer a lo vernáculo"*.[278]

La hibridación de lo vernáculo y lo moderno
Le Corbusier

El giro estilístico de Le Corbusier en los años treinta ha sido objeto de numerosas interpretaciones por parte de investigadores y especialistas, que han visto en determinados episodios biográficos del autor, como los viajes a Sudamérica, en los que el arquitecto experimentó el abrumador impacto de su naturaleza, o su ruptura con la estética purista de Amédée Ozenfant en favor de una pintura más orgánica, un drástico cambio de actitud hacia lo autóctono y específico de las culturas vernáculas. Mary McLeod diferenciará claramente entre la obra de Le Corbusier de los años veinte y los años treinta, argumentando que "*su vocabulario formal pasó de los blancos, las superficies planas y las formas cúbicas simples del estilo internacional, a lo que podría llamarse una estética más orgánica que implicaba la textura, las formas curvilíneas, y una mayor respuesta al clima y la geografía*".[279] En esta misma línea, William Curtis, en el capítulo titulado *Regionalismo y reconsideración de los años treinta* de la monografía *Le Corbusier, Ideas y formas,* afirmará que "*el contacto con parajes rurales y climas cálidos así como los fallos de la 'respiration exacte*' ",[280] obligaron a Le Corbusier a reconsiderar sus dogmáticas posiciones internacionalistas en favor de una actitud claramente regionalista, como se evidenciaría en la concepción casi rural de proyectos como la casa *Errazuriz* en Chile (1930) o la Villa *Le Sextant* en Le Mathes (1935).

Aunque pudiera parecer que estas obras de transición habrían significado la ruptura de Le Corbusier con sus enunciados anteriores, otros autores como Gerard Monnier, Emma Dummett, Franceso Passanti y Adolf Max Vogt, sostendrán que el acercamiento de Le Corbusier a las culturas vernáculas del Mediterráneo ha de entenderse no como un impulso de renovación del lenguaje sino como la evolución de determinados principios, anteriores incluso a sus primeras obras, los cuales acabarían conformando la estética brutalista de sus últimas realizaciones: "*Mirando hacia adelante en el tiempo a partir de la década de 1920, el modelo vernáculo dentro de la modernidad sugiere una continuidad conceptual de Le Corbusier entre la "estética de la máquina" de esa década y la "estética brutalista" de los años siguientes, con su referencia a*

[277] BERGDOLL, Barry: "El encuentro con Estados Unidos - Marcel Breuer y el discurso sobre la arquitectura vernácula". Op. Cit., p.273
[278] *Ibid.* p.272
[279] MCLEOD, Mary: *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy.*University of Princeton, 1985. (Tesis, no publicada) p. iv
[280] CURTIS, William: *Le Corbusier, ideas y formas.* Madrid: Blume, 1987. p.109

lo rural, lo primitivo, y la construcción manual".[281] Como sugiere Emma Dummett, el primitivismo no emergió en la obra de Le Corbusier en un momento determinado, sino que estuvo presente desde el principio de su carrera, aunque se manifestó de diferentes maneras a través del tiempo. Incluso en los años veinte, la fase más purista de Le Corbusier, se pueden encontrar numerosos artículos suyos en *L´Esprit Nouveau* relacionados con el arte y los pueblos primitivos, uno de los temas favoritos de la vanguardia artística parisina.[282] En el número 15 de dicha revista, Amédeé Ozenfant y Le Corbusier, en un artículo sobre la pintura en las cuevas prehistóricas, asociarán el perfeccionamiento de los símbolos y modos de representación de las obras de arte primitivas a través de siglos de experimentación a los procesos modernos de estandarización, entendiendo que en ambos casos lo que se pretendía era encontrar respuestas universales: "*en todos los pueblos del mundo, las mismas sensaciones primordiales, constantes, normas, son liberadas bajo el impacto de los mismos hechos físicos*".[283]

Gerard Monnier en su ensayo *L'architecture vernaculaire. Le Corbusier et les autres,* equiparará la trayectoria del arquitecto a la de otros artistas del momento como Matisse, Picasso o Léger, que también buscaron en las culturas primitivas el enriquecimiento de su propia obra, entendiendo que la modernidad en el arte, en relación al arte vernáculo del pasado, no era excluyente sino asimiladora: "*Matisse y Picasso saben ver las formas ornamentales primitivas, las interpretan de nuevo en el modelaje de la tierra, los ensamblajes sorprendentes y los papeles pegados"*. [284] En esta analogía con los procesos artísticos, Monnier entenderá la combinación y utilización sin prejuicios de elementos industriales y formas arcaicas y primitivas en los proyectos realizados por Le Corbusier en los años treinta, como el reflejo de la libertad e independencia del artista moderno: "*En los años treinta (...) abundan las situaciones en las que unas relaciones completamente nuevas surgen entre los artistas de vanguardia y las técnicas antiguas, ya se trate de una investigación sobre las fuentes de la autenticidad del arte, de la legitimidad de la invención moderna a través del ejemplo vernáculo, o del intento, como se ve con la exposición de Arte primitivo de 1935 de asociar el arte moderno a 'las grandes épocas del arte del pasado', como escribe el propio Le Corbusier en 1937".*[285] Charles Jenks, entenderá la emergencia de nuevas formas curvilíneas y orgánicas en las pinturas de Le Corbusier, como la "*emergencia del eco-hippy*" motivada por "*un*

---

281 PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier". Op. Cit., p.447

282 En el número 20 de *L´Esprit Nouveau* un artículo firmado por los psicoanalistas Rene Allendy y Rene Laforgue con el título *La Pensée Primitive*, avala las teorías que indican el interés de las vanguardias puristas y dadaistas francesas por el arte primitivo: "*como en el niño pequeño, el salvaje, el soñador o el loco, el pensamiento primitivo aparece en todos sus aspectos y en toda su plenitud. Sin preocupación por la lógica, sus asociaciones se basan en las emociones que despiertan (...) Nos damos cuenta de que estas asociaciones operan según un simbolismo espontáneo, perfecto en su extrema precisión. Por otra parte, el pensamiento primitivo no tiene nada que ver con la abstracción: todos sus trabajos se presentan como imágenes, cuadros, escenas, etc., con una rapidez de síntesis que el pensamiento analítico nunca podría igualar (...) El pensamiento primitivo opera en las profundidades de nuestro inconsciente y agita las fibras más íntimas de nuestro ser*". Reimpreso en LAFORGUE, Rene; ALLENDY, Rene: "La Pensée Primitive", *L'esprit nouveau: revue internationale illustrée de l'activité contemporaine : arts, lettres, sciences.*, 1968, New York: Da Capo Press. Citado en DUMMETT, Emma: *Green space and cosmic order: Le Corbusier's understanding of nature.* Edimburgo: University of Edinburgh, 2007. (Tesis, no publicada) p.164

283 Reimpreso en OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles E.: "De la Peinture des cavernes à la peinture d'aujourd'hui", *L'esprit nouveau : revue internationale illustrée de l'activité contemporaine : arts, lettres, sciences.*, 1968, New York: Da Capo Press

284 MONNIER, Gérard: "L'architecture vernaculaire. Le Corbusier et les autres.". En: BONILLO, Jean L.; MONNIER, Gérard (eds.). *La Mediterranée de Le Corbusier.* Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991. pp. 137-153 p.141

285 *Ibid.* p.141

redescubrimiento de orden natural, las sociedades primitivas, y una relación con las mujeres sin las restricciones de la etiqueta convencional, la sofisticación y el esnobismo".[286]

Francesco Passanti profundizará en el razonamiento evolutivo de la obra del maestro, al establecer que el interés de Le Corbusier por lo vernáculo tendría sus raíces en el contacto directo que el arquitecto mantuvo con las gentes, los objetos artesanales y sobre todo con la arquitectura vernácula que descubrió durante su viaje por los Balcanes en 1911, como primera etapa de su famoso *voyage d´Orient*, [287] y que le llevaría junto a su amigo August Klipstein de Berlín a Constantinopla. Influido probablemente por los consejos de Wilhelm Ritter y la lectura de su libro *L´Entêtement slovaque*,[288] Le Corbusier, se interesará especialmente por los hábitos, rituales y celebraciones de la vida de los campesinos de Europa oriental y Turquía, así como por los objetos artesanales y el arte popular. Las anotaciones arquitectónicas de su paso por las aldeas balcánicas, hacían referencia casi exclusivamente a las construcciones vernáculas, mostrando una profunda admiración hacia el "*blanco reluciente*" y la " *perfecta limpieza* " de sus fachadas encaladas: "*Los hombres (…) cuidan sus moradas con una solicitud que nos parecía exagerada. Las quieren limpias, alegres y confortables : las adornan con flores (…) Y cada primavera la casa que aman recibe su traje renovado: deslumbrante de blancura sonreirá durante todo el verano a través de los follajes y las flores que le serán deudoras de su esplendor*".[289] Como expondrá años más tarde en su ensayo *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (El arte decorativo de hoy, 1925), las blancas casas de los campesinos revelarían una rectitud moral, basada en la armonía con la naturaleza,[290] en las cuales habrían de verse reflejados muchos de sus propios principios relacionados con la claridad formal y el rigor intelectual frente a los excesos decorativos de la época. Serán estos valores, vinculados a la pureza y simplicidad de las blancas construcciones vernáculas, los que Le Corbusier pretenda emular en sus proyectos de los años 20, entendiendo que en ellos se encontraban las características esenciales de la era moderna.

---

[286] JENKS, Charles: *Le Corbusier: and the continual revolution in architecture.* New York: The Monacelli Press, 2000. p.189

[287] Le Corbusier, junto a su amigo August Klipstein, en mayo 1911 partieron desde Berlín, donde había trabajado para Peter Behrens, hasta su primera escala en Praga. Desde allí viajarían a través de Austria a Hungría, Serbia, Rumania, Bulgaria y Turquía, hasta Estambul. En la segunda etapa del viaje se dirigieron de nuevo hacia Europa Occidental, visitando Grecia e Italia antes de regresar a su ciudad natal, La Chaux-de-Fonds, en Suiza en noviembre del mismo año. Klipstein, quien por entonces era estudiante de arte, instigó a Le Corbusier a incluir en el itinerario Estambul y Atenas. Le Corbusier documentó el viaje en numerosos dibujos, fotografías, cartas y artículos para un periódico de La Chaux-de-Fonds, a quien había persuadido para pagarle por sus crónicas. Algunos de ellas, junto con dos piezas escritas en 1914 en el Monte Athos y en el Partenón, se publicaron póstumamente como *Le Voyage d'Orient* en 1966. Véase al respecto, AA.VV. *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de Le Corbusier*. París: Éditions de la Villette. Fondation Le Corbusier, 2013.

[288] William Ritter (1867-1955), escritor suizo, crítico de arte y pintor, residente en Múnich, sería amigo y mentor de Le Corbusier hasta bien entrada la Primera Guerra Mundial "*Dos temas fueron centrales en el pensamiento de Ritter. El primero fue el énfasis en las raíces: la identidad no puede construirse , procede de la historia y se localiza en el lugar donde uno nace. (…). El segundo fue su profundo apego a los eslavos, junto con un interés en la vida campesina de los Balcanes, donde había pasado varios años y recogido muchos objetos vernáculos. El viaje de los Balcanes de Le Corbusier fue organizado a partir de las ideas de Ritter. De acuerdo con ellas, Le Corbusier experimentó el viaje como una inmersión en las culturas que habían crecido durante siglos, y que se habían recibido y aceptado en vez de creado y elegido, ya que los* pasajes citados récord anterior: los dedos del alfarero "obedecen las órdenes de una tradición de siglos de antigüedad ". PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier". En: UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger (eds.). Véase*nacular modernism: heimat, globalization, and the built environment.* Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 141-157. pp. 151-153

[289] LE CORBUSIER: *El viaje de Oriente.* Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984. p.69. (1ª Ed) *Le Voyage d'Orient*. París: Jean Petit, ed., Forces Vives,1966.

[290] JENKS, Charles: *Le Corbusier and the continual revolution in architecture.* Op. Cit., p.71







192. Serie de fotografías tomadas por Le Corbusier en Baja, Serbia (1911)

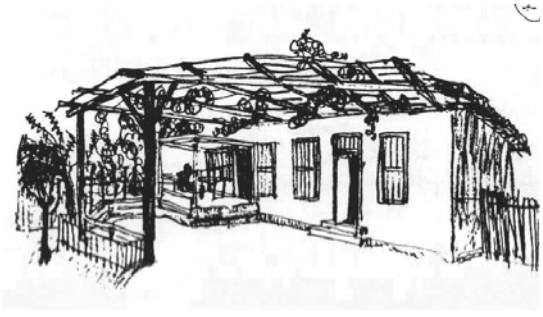




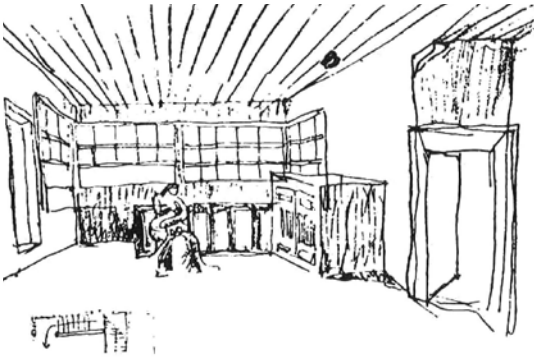
193. 194. Le Corbusier. Apuntes de viaje en Tivorno. Bulgaria. (1911)



195. Le Corbusier. Casa con patio en Shipka. Bulgaria (1911)



196. Le Corbusier. Casa con pérgola en Tivorno. Bulgaria (1911)





197. y 198. Comparativa entre el apunte de la ventana corrida en un casa de Tivorno (1911) y el que apareció en Vers une architecture (1925) del interior de la casa Domino.

Este extremo se expondrá claramente en el capítulo titulado *La lechada de cal, la ley del Ripolin*, de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, en el que Le Corbusier plantea que el blanco de cal, vinculado a la morada del hombre desde los orígenes de la humanidad, representa el *ojo de la verdad* sobre el que se exponen las imperfecciones y los engaños visuales, actuando como auténticos rayos X de la belleza: "*Si la casa es totalmente blanca el perfil de las cosas se destaca sin transgresión posible; el volumen de las cosas se muestra con nitidez; el color de las cosas es categórico. El blanco de cal es absoluto, sobre él todo se destaca, se escribe de forma absoluta, negro sobre blanco; es sincero y leal"*.[291] Siguiendo la argumentación, Le Corbusier asignó cierta superioridad ética a aquellas culturas vernáculas que han conseguido mantenerse alejadas de la ornamentación, gracias a la pureza que les procura el inmaculado acabado, afirmando que durante sus viajes siempre encontró *"el blanco de cal en todas partes donde este siglo todavía no se había puesto en marcha"* así como *"en aquellos lugares donde los pueblos habían preservado intacta la estructura equilibrada de una cultura armoniosa*".[292] Por lo tanto, frente al *germen corrosivo* de lo tópico y lo advenedizo instalado en la cultura occidental de principios de siglo,[293] Le Corbusier reconocía en la sencillez y naturalidad de estas modestas construcciones, "*la evidencia de la verdadera autenticidad, de una arquitectura que había captado lo esencial de la disciplina sin ni siquiera haber sido concebida como parte de la misma*". [294] Este proceso inconsciente, que Le Corbusier describirá como el "*sentido reflejo para la línea orgánica*", estaría fundamentado en el instinto de los campesinos y artesanos turcos y balcánicos, que, ajenos a procesos artísticos, poseían una intuitiva apreciación de la forma ideal, la más bella y más útil, arraigada en el profundo entendimiento del medio natural, desarrollado a través de siglos de experimentación. [295]

La importancia que Le Corbusier atribuía a estas arquitecturas como parte del proceso evolutivo de su obra se hará evidente al incluir en las primeras páginas introductorias del primer volumen de su *Oeuvre Complète* (1929) una selección de bocetos de las casas campesinas estudiadas durante la primera parte del viaje de Oriente. Precediendo a los apuntes de Atenas, Roma o Venecia, en los que predominan las formas puras y geométricas de las arquitecturas clásicas, los dibujos de Oriente incorporan la visión de los humildes espacios domésticos y su relación con la naturaleza a través de elementos de transición como terrazas, galerías, logias y patios cerrados. Estos ámbitos, capaces de ofrecer sombra y frescor en contacto directo con la naturaleza, las *chambres d'été* (habitaciones de verano), fascinarían al joven Jeanneret por su adaptación al lugar y a la climatología, como se deduce de la descripción de las casas patio que observó en la ciudad de Baja, en Serbia: "*Las casas están alineadas, poco*

---

291 LE CORBUSIER; OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Pierre: *L'Art decoratif d'aujourd'hui. (Colleccion "L'Esprit nouveau")* Paris: Editions G. Cres, 1924. Traducción al español en, Le Corbusier: *El arte decorativo de hoy.* Navarra: Eunsa, 2013. pp. 187-195

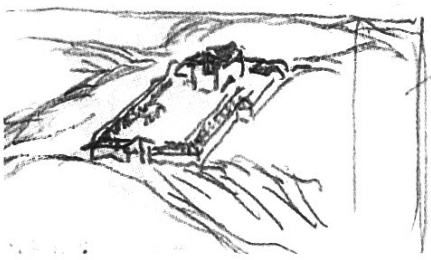
292 *Ibid.* pp. 192-193

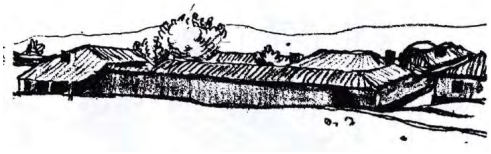
293 *Ibid.* p.214

294 DUMMETT, Emma: *Vernacular Architecture, Nature and the Sacred: Le Corbusier and the Influence of the 'Journey to the East'.* p.5

295 Le Corbusier definiría este término al describir el arte de los campesinos de la llanura húngara y de los Balcanes serbios, que de manera instintiva, encontraban la forma más bella y al mismo tiempo más útil , obedeciendo inconscientemente las órdenes de una tradición secular: " *Hay en primer lugar entre esos hombres que no razonan , la instintiva apreciación de la "línea orgánica", nacida de la correlación de la línea de mayor utilidad y de aquella que encierra el volumen más expansivo - por tanto el más bello- (...) la línea sintetiza siempre los espectáculos naturales u ofrece, justo al lado y sobre el mismo objeto, los hechizos de la geometría: sorprendente conjunción de los instintos rudimentarios y de aquellos susceptibles de las más abstractas especulaciones* ". LE CORBUSIER: *El viaje de Oriente.* Op. Cit., pp. 29-30







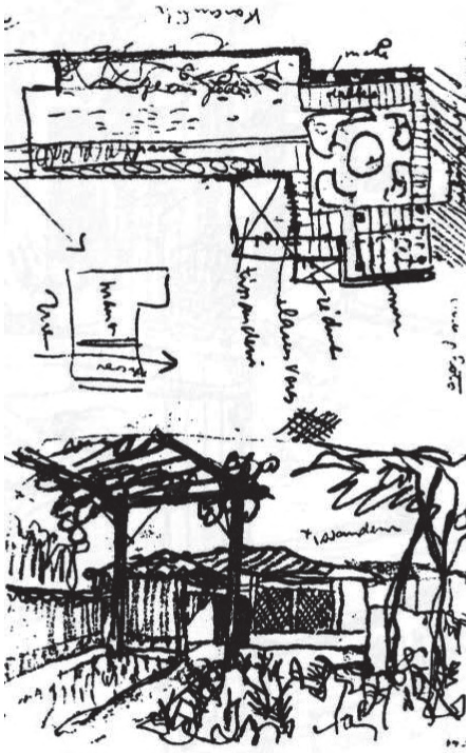
199. y 200. Le Corbusier. Casa patio en Rodosto (Turquía). Vista e Isometría de todo el conjunto. (1911)



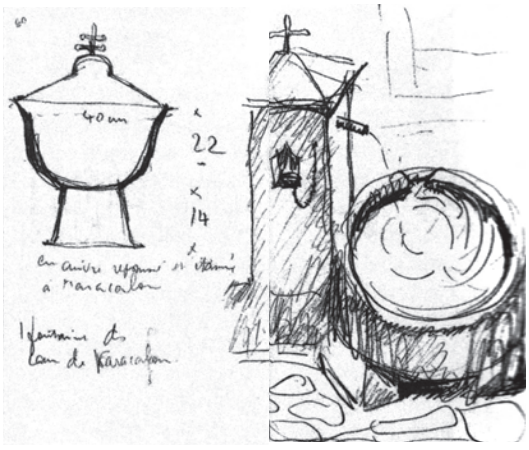
200. 201. Le Corbusier. casas patio en Turquía (1911)



202. Le Corbusier. Mirador en una calle de Estambul. (1911)



203. Le Corbusier. Casa con patio central en Kasanlik, Bulgaria (1911).



204. Le Corbusier. Cáliz y fuente en el Monte Athos, Grecia(1911)

anchas pero muy profundas, cada una con su remate bajo, sin cubierta en voladizo, así como un frontón sobre el interminable muro, del que desbordan las copas de los árboles, los racimos de las parras y los ramos de rosas trepadoras que llenan de encanto los patios escondidos detrás. Estos patios debes concebirlos como una habitación, la habitación de verano, puesto que las casas se apoyan todas a igual distancia de la tapia, y las ventanas se abren en una sola fachada, tras una arcada. Cada casa tiene de este modo su patio, y la intimidad es tan perfecta como en esos jardines de la Cartuja de Ema, donde nos sentíamos, acuérdate, invadidos por el spleen".[296]

Más al sur, en Tirnovo, antigua capital del imperio búlgaro, situada en los meandros montañosos del rio Yantra, Le Corbusier se sintió fascinado ante las grandes estructuras de madera en voladizo sobre las abruptas paredes de roca, que configuraban sus característicos miradores, herencia de las construcciones *çikma* de las casas otomanas de Anatolia. Entre los numerosos dibujos con los que ilustró su estancia en el lugar, tal vez el más reseñable sea el del interior de una habitación con galería, en la que la ventana, dividida por finos bastidores ocupa todo el ancho de la estancia e incluso se pliega en ambas esquinas conformando una primitiva *fenêtre en longueur*. El espacio resultante posee cierto carácter ambiguo, ya que permite estar dentro y fuera al mismo tiempo, y "*debido a la situación única de esta ciudad, un perfil audaz y brutal del monte y un torrente amarillo vienen a encuadrarse en la geometría del ventanal (...) esta galería es un trabajo fino de carpintería, y el perfil de los pilares y de la cubierta recuerda a las hornacinas de los muebles del Islam. En esta encantadora exigüidad, los hombres se acomodaban sobre sofás fumando tranquilamente*".[297] A partir de este descubrimiento, Le Corbusier, de manera casi obsesiva, dejará plasmados en sus cuadernos numerosos dibujos de los miradores en voladizo y de las casas patio que fue encontrando en su periplo por tierras turcas.[298]

En Rodosto, cerca del mar de Marmara, ambos elementos se conjugan en una vivienda observada desde las colinas cercanas, en la que el volumen cúbico de la casa, dibujado sin apenas ventanas, sobresale por encima del muro que configura el alargado jardín encerrado, cuyo eje principal desde el portón de acceso queda remarcado por la ligera y prominente galería que cuelga del masivo cuerpo principal. Para entender mejor la relación entre los diferentes ámbitos y estancias exteriores que configuran el conjunto y su relación con el entorno natural, Le Corbusier dibujará una pequeña

---

296 *Ibid.* p.35

297 *Ibid.* p.70

298 Adolf Max Vogt en su libro *Le Corbusier, the Noble Savage* desarrolla interesantes aunque tal vez arriesgadas conexiones entre construcciones vernáculas turcas y emblemáticas obras de Le Corbusier. El primer ejemplo vincula las estructuras en voladizo (*çikma)* de las casas que el joven Jeanneret vio en Estambul y los volúmenes flotantes del *Palais du Peuple* en París (1926) y de las viviendas de la Weissenhoff en Stuttgart (1927). Vogt establece también una relación entre los pabellones Otomanos pensados para el descanso y la contemplación, denominados *Köskü*, (Construidos a partir del siglo XV mediante una retícula vertical de pilotis de madera que los eleva del suelo, posibilitando la apertura de sus cuatro lados al paisaje y protegiéndose del sol mediante paneles en celosía), las viviendas campesinas construidas en el siglo XVIII con un sistema similar a los pabellones (el sistema de puntales y vigas de madera permitía a las casas *Börekci* en Ortalica, independizar la planta inferior utilizada para los animales y la vivienda en la superior, así como la apertura de grandes terrazas al no utilizar sistemas de muros de carga), y la villa Saboya, Poissy, 1928. A pesar del gran parecido y de la utilización de sistemas estructurales similares, Vogt aclarará que: "*Le Corbusier no estaba en condiciones de estar familiarizado con las estructuras tempranas como las de las casas Börekci, ni cuando viajó por Oriente ni cuando diseñó la Villa Savoya. ¿Pero qué sucede cuando comparo las dos? Se convierte en evidente que son de hecho comparables, que hay suficientes similitudes entre ellas para invitar a una comparación*". VOGT, Adolf M.; Le Corbusier; DONNELL, Radka: *Le Corbusier, the noble savage: toward an archaeology of modernism.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998. pp.108-126.

axonometría de las sencillas volumetrías en la esquina inferior de la perspectiva, con el añadido de una anotación indicando que se trata de *Une maison-type vue sur les collines* (Una vivienda tipo vista desde las colinas). Este mecanismo de transformación de los componentes arquitectónicos en objetos tipológicos sobre un plano abstracto había sido empleado ya por Le Corbusier en su propuesta para *Ateliers d´artistes*, que aparece en la *Oeuvre Complète* como el primer proyecto moderno diseñado por el autor bajo el epígrafe "*Aquí se muestran, ya en 1910, las preocupaciones por la organización, las seriación, la estandarización y la extensión*".[299] Contrastando los proyectos realizados a mediados de la primera década del siglo XX, como las casas *Dom-Ino* (1914) o la *Villa al borde del mar* (1916), con los apuntes de las viviendas turcas y balcánicas, es posible apreciar que Le Corbusier entiende el viaje a Oriente como una inagotable fuente de formas de gran elementalidad, que logran conjugar un conjunto armónico entre lo construido y lo natural, formas, que posteriormente serían tipificadas tratando de evocar una estética más universal.[300]

La tipificación de los modelos vernáculos había sido propuesta por Muthesius a principios de siglo, tratando de adaptar el potencial de dichas construcciones a las modernas formas de vida de la era industrial, en la creencia de que ambos tipos, vernáculo y moderno, poseían la capacidad de representar la identidad común de diferentes culturas y sociedades, al haber sido perfeccionados de manera anónima y colectiva durante generaciones: "*Muthesius otorgaría a los productos industriales la misma capacidad de encarnar la cultura orgánica que se consideraba tenían los tipos vernáculos preindustriales (...) Muthesius soñó con un "vernáculo moderno" acelerado por la Tipificación, un vernáculo que se encontraría en los anónimos desarrollos de la sociedad industrial".*[301] Estas ideas, que llegarían a Le Corbusier después del viaje por Alemania y la lectura del anuario del *Deutscher Werkbund* de 1913,[302] le habrían ayudado a entender la arquitectura vernácula estudiada en su viaje por Oriente no como una fuente de recursos formales más o menos pintorescos, sino como el sustrato de actitudes culturales subyacentes, acumulado durante siglos de experimentación a partir de la relación objetiva establecida entre las personas, su medio físico y los tipos que dichas culturas habían sido capaces de crear.

Precisamente la búsqueda de la *Sachlichkeit* muthesiana, de la objetividad remanente en lo moderno y lo vernáculo, permitiría a Le Corbusier situar las creaciones de los anónimos campesinos y los modernos desarrollos de los ingenieros como partes integrantes de la misma cultura: "*la cultura moderna se describe mejor por el trabajo de aquellas personas anónimas que no trataron de inventar una nueva estética*".[303] Franceso Passanti afirma que la fascinación de Le Corbusier por las soluciones elementales, ya fuera en las casas que descubrió en los Balcanes y Pompeya o en la ajustada funcionalidad de los camarotes de los barcos, podría argumentarse a partir del interés que el arquitecto mostró hacia las ideas de Rousseau, para quien cuanto más básica y paradigmática fuera la solución, más se acercaría a lo natural, por

[299] LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète.* Zurich: Boesiger, Willy; Stonorov, O. Les Editions d'Architecture, 1970. p.22
[300] DUMMETT, Emma: *Green space and cosmic order: Le Corbusier's understanding of nature.* Edimburgo: University of Edinburgh, 2007. (Tesis, no publicada) p.209
[301] PASSANTI, Francesco: *The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier.* Op. Cit., p.150
[302] *Ibid.* Op. Cit., p. 244. Nota 33
[303] PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism and Le Corbusier", *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 4, vol. 56, 1997, pp. 438-451. p.445

lo que lo vernáculo habría de entenderse como una reserva de soluciones arquitectónicas originales.[304]

La búsqueda de lo auténtico en la simplicidad de las formas originales sería enunciada también por Adolf Loos en su ensayo *Architektur* (1910),[305] en el que desafiando a las modas decorativas de la época, planteaba la existencia de objetos de uso diario que no precisaban volver a ser diseñados, ya que con su ancestral sencillez habían alcanzado una forma apropiada a las necesidades de la vida moderna (*Sachlichkeit): "Hay muchos objetos que muestran el estilo del siglo XX en su forma pura, y estos son objetos producidos por los artesanos que no han trabajado bajo la tutela de uno de los retorcidos graduados de las escuelas. Estos son los sastres, los zapateros (...) y todos los que evitaron ser desarraigados de nuestra cultura porque su oficio parecía demasiado ordinario para los falsos profetas de la reforma (...) Cuando recibí el encargo de un edificio, me dije a mí mismo "En su aspecto exterior un edificio puede a lo sumo haber cambiado tanto como un frac. Pero no mucho más." Y observé cómo construyeron nuestros antepasados y vi cómo, siglo tras siglo, año tras año, habían conseguido liberarse de la ornamentación. (...) con el fin de seguir esta línea de desarrollo, yo debía ser apreciablemente más simple (...) y el edificio debía parecer más discreto".*[306]

Tanto Loos como Le Corbusier encontrarían en la cultura vernácula los valores morales capaces de configurar un moderno estilo de vida adecuado a la pureza de sus nuevas concepciones arquitectónicas. Charles Jenks, en su libro *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, establece un vínculo entre el ascetismo preconizado por Le Corbusier en sus proyectos, en los que unos pocos objetos básicos eran capaces de configurar el espacio doméstico, y la austera armonía que el arquitecto encontró en el monasterio *Karakallou* en el Monte Athos, donde permaneció durante 18 días en su ruta desde Estambul hasta Atenas: "*cuando el prior hubo bendecido los alimentos, nos sentamos. Sobre las tablas de madera blanca las manos de los frailes son rudas y callosas, hinchadas por el trabajo de la tierra, su robustez está en armonía con los platos y las cazuelas de esmalte (...) tres cazuelas frente a cada huésped contienen tomates crudos, judías hervidas, pescados y nada más. Y ante él, un vaso de vino, un cubilete de estaño y un plato con pan de centeno negro, pesado y redondo, el tesoro cotidiano, el símbolo meritorio*".[307] La sencilla y sana mirada con la que Le Corbusier describe los elementos

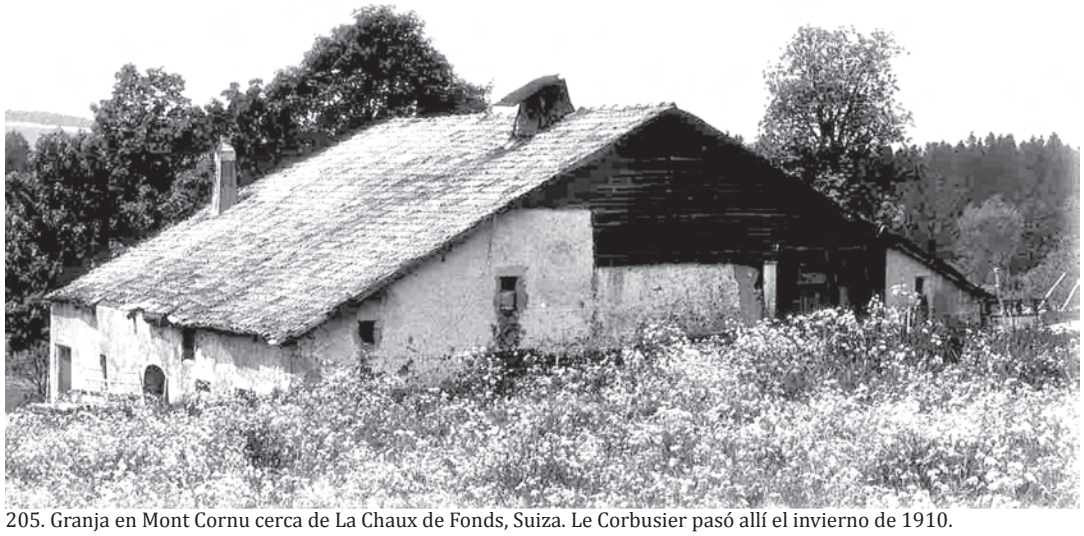
---

[304] "*Le Corbusier fue un ávido lector de Rousseau. El Contrato Social junto con la Carta a d'Alembert se pueden encontrar, anotadas, en su biblioteca. A través de su lectura vio en la cultura primitiva la supervivencia de la vida impoluta que Rousseau había atribuido a nuestros primeros ancestros. Su creencia de que la arquitectura académica representaba una perversión de las primitivas tradiciones de la construcción también encuentra un paralelo en la representación que Rousseau hace del declive del hombre desde el estado natural a la civilización*". DUMMETT, Emma: *Vernacular Architecture, Nature and the Sacred: Le Corbusier and the Influence of the 'Journey to the East'.* Op. Cit. p.148. Los vínculos entre Rousseau y Le Corbusier son también analizados en el capítulo titulado "Jean-Jacques and Charles-Edouard, or, Are Such Far-flung Connections Credible?" en, VOGT, Adolf M.; Le Corbusier; DONNELL, Radka: *Le Corbusier, the noble savage: toward an archaeology of modernism.* Op. Cit., pp.138-151

[305] "*A finales de 1913, Le Corbusier leyó dos artículos de Loos en su traducción francesa, como sabemos por su correspondencia: estos fueron "Achitektur" y "Ornament und Verbreche*". Traducidos al francés como " L'Architecture et le style moderne"*, Cahiers d'aujourd'hui 2,* diciembre 1912 y "Ornement et crime", *Cahiers d'aujourd'hui* 5, Junio 1913. "*No hay registro de contacto adicional entre ambos autores hasta 1920, cuando Le Corbusier se reunió con Loos en París y comenzó en serio a asumir sus pensamientos*". PASSANTI, Francesco: *The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier.* Op. Cit., pp.241-242. notas 21 y 23. Sobre la deuda de Le Corbusier con Adolf Loos, ver, MOOS, Stanislaus von: "Le Corbusier et Loos". En: *L'esprit nouveau: Le Corbusier et l'industrie 1920-1925.* Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg, 1987. pp. 122-133

[306] LOOS, Adolf: "Architektur (1910)". En: OPEL, Adolf(ed.). *Ornament and crime: selected essays.* Ariadne Press, 1998. pp. 73-85 pp. 80-81

[307] LE CORBUSIER: *El viaje de Oriente.* Op. Cit., p.150



205. Granja en Mont Cornu cerca de La Chaux de Fonds, Suiza. Le Corbusier pasó allí el invierno de 1910.



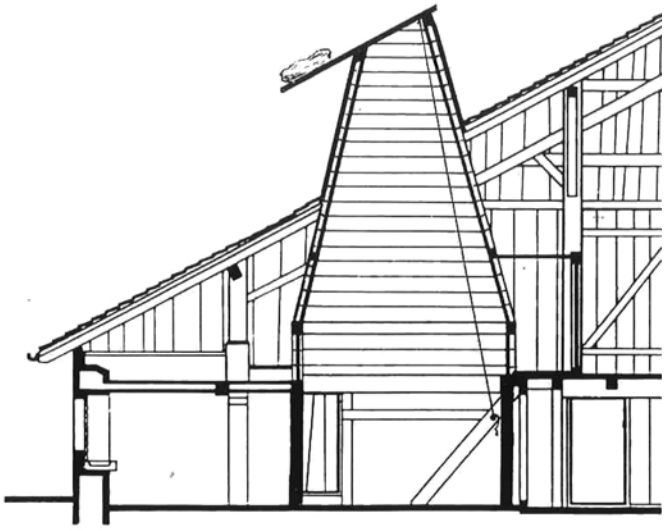
206. LC. Dibujos granjas del Valle del Jura recordados en 1958.



207. Le Corbusier. Ilustración del capítulo dedicado a la "granja radiante" en el libro La Ville Radieuse. (1935)



209. LC. Croquis de la cámara de la asamblea de Chandighar realizados en 1954.



208. Sección típica del cuerpo central de la chimenea en las granjas del Jura.

cotidianos de la vida monacal, deja vislumbrar una apreciación moral sobre lo mínimo necesario para lograr una determinada felicidad, dando a entender que para él, el Monte Athos personifica la alegría de la vida cerca de la naturaleza, "*una vida satisfecha con la presencia poética de objetos-tipo básicos: la botella de vino, la hogaza de pan, el salami, así como el sol, el espacio y la vegetación*".[308]

Le Corbusier sentía una afinidad particular por las culturas populares. Capaz de entender y valorar su esencia y sus tradiciones, en numerosos ocasiones a lo largo de su carrera, trató de sumergirse en estas formas de vida simples y auténticas, buscando lugares alejados de la civilización en contacto directo con la naturaleza. Uno de sus primeros encuentros con la arquitectura vernácula integrada en el medio natural tendría lugar a principios de 1910, cuando el joven Jeanneret, recién llegado de París después de trabajar durante un tiempo para August y Claude Perret, alquiló una granja en las laderas del Monte Cornu, a pocos kilómetros de la vivienda de sus padres en La Chaux-de-Fonds, donde junto a algunos amigos artistas pasaría los meses de invierno.[309] La casa representaba la quintaesencia de las funcionales edificaciones populares del alto Jura suizo. Su gran cubierta, bajo la que se integraban tanto el ganado como el campesino y su familia, poseía poca pendiente para retener la gruesa capa de nieve que junto al heno guardado en el desván posibilitaría un buen aislamiento. Por razones similares, los animales se emplazaban junto a los muros exteriores, procurando una primera línea de protección frente al frío a los habitantes que se organizaban alrededor del centro de la vivienda.

Allí se situaba la cocina, *la chambre du tué*, una pieza encerrada entre gruesos muros de mampostería sobre los que una estructura de vigas de madera conformaba un espacio piramidal que sobresalía por encima de la cubierta. La gran chimenea resultante estaba truncada diagonalmente y se protegía mediante una tapa basculante accionada a través de una cuerda con la que se controlaba la ventilación y la entrada de luz en la estancia. Este espacio representaba el corazón y el alma de la casa de campo, aportando una sensación de seguridad, unidad, cooperación y bienestar a la familia. H. Allen Brooks, en su extensa investigación sobre los años de formación de Le Corbusier, afirma que esta forma arquetípica, referencia simbólica de la reunión "*encuentra repetida expresión en los proyectos destinados a las asambleas (...) como en su proyecto de la iglesia para Tremblay de 1929 (...) Otro ejemplo de chimenea es la Cámara de la Asamblea en Chandigarh, donde los primeros bocetos especifican una planta cuadrada. Esta forma sería modificada por una planta circular a petición expresa del primer ministro Nehru. Posteriormente los muros fueron curvados con una sutil parábola que recuerda a torres de refrigeración. Sin embargo, a diferencia de las torres, la parte superior fue cortada en diagonal y cubierta con un obturador que recuerda claramente la solapa de las chimeneas de Jura; también la forma en que la "chimenea" sobresale sobre la cubierta del edificio es una reminiscencia del prototipo suizo (...) Posteriormente, Le Corbusier*

---

308 JENKS, Charles: *Le Corbusier: and the Continual Revolution in Architecture.* Op. Cit., p.72

309 La fascinación de Le Corbusier por los caseríos del Jura no cesó a raíz de su experiencia en el invierno de 1910. En una carta para su mentor Wilhelm Ritter comenta: "*Desde la época de las antiguas casas de labranza del siglo XVIII nos ha faltado una verdadera tradición en el arte. Sin embargo, estas encantadoras y espléndidas casas viejas me aportan la medida de lo que podemos hacer si queremos*". Existe documentación de fotografías y acuarelas de muchas granjas antiguas que Le Corbusier realizó a lo largo del valle de La Sagne. Normalmente elegía vistas en las que se incluía la característica chimenea. Véase BROOKS, H. Allen: *Le Corbusier's formative years: Charles Edouard Jeanneret at La Chaux de Fonds.* Chicago: University of Chicago Press, 1997. pp.227-228



210. Fernand Leger y Le Corbusier en Vèzelay. (1937)





211. y 212. Eileen Gray y Jean Badovici. Reconstrucción casa rural para Christian Zervos en Vèzelay (193 7-1943)



En Vézelay, el siglo XVI, tiempos modernos y personas modernas



¿Por qué esta asombrosa libertad?



¿Por qué esta generosidad arrolladora?



¿y esta intimidad?



Porque la escala humana adecuada (la que tiene la verdadera dimensión de nuestros gestos) ha condicionado cada cosa.
Ya no existe lo antiguo o lo moderno.
Sólo existe lo que es permanente:
la medida adecuada

213. Secuencia fotográfica de LC del interior de la Mansión Zervos en Vèzelay ilustrando una reflexión sobre la escala espacial de las viejas casas rurales. Apareción en la Villa Radieuse en 1935.

abandonaría la imaginería industrial de la torre de enfriamiento cuando creó la chimenea más pura de su carrera. Ésta fue la iglesia de Firminy, donde, a pesar de que inicialmente previó una forma cónica, su forma final estaba cerca de la concepción particular que se encuentra en las granjas de Jura ".[310]

En opinión de Le Corbusier, las granjas vernáculas, con su sencillez y potencia formal, representarían lo tradicional y lo moderno al mismo tiempo, logrando sintetizar a través de su diseño funcional, ajeno a resultados estéticos, las necesidades del hombre y su equilibrio con el entorno natural. La premisa de que estas construcciones constituirían un tipo perfectamente instituido, a partir del cual un nuevo modelo vernáculo-moderno habría de acuñarse sin perder la innata pureza del original, quedó evidenciado en uno de los capítulos de su libro *La Ville Radieuse* (1935), donde se describe la propuesta de nuevos complejos agrícolas para la reorganización agraria de Francia, que el propio Le Corbusier denominaría *la ferme radieuse* (la granja radiante). Acompañando al texto del proyecto se incluye la imagen de una granja en el Sur del país, en cuyo título se puede leer: "*Las granjas de la región de Toulouse se construyeron a partir de elementos estandarizados combinados de acuerdo a los requerimientos locales. Son herramientas precisas. Todo en ellos es estricto y puro. Son objetos verdaderos. La arquitectura resultante es una maravilla para la vista"*.[311] Más adelante, Le Corbusier ensalza la profunda mímesis que estas edificaciones consiguen establecer con el lugar donde se integran: "*Una granja no es una locura arquitectónica. Es algo que se asemeja a los productos de la naturaleza, algo que es como la apariencia humanizada de la tierra misma: una especie de arbusto geométrico que está tan íntimamente ligado al paisaje como un árbol o una colina, pero que evidencia la presencia humana tanto como una pieza de mobiliario o una máquina. Tan profundamente está vinculada la granja a la tierra que incluso por sí misma puede expresar y calificar el paisaje en el que se encuentra*".[312]

Le Corbusier enunciará que la casa campesina, debido a su funcionalidad, eficiencia y adecuación a la escala humana, constituye un modelo tipológico universal, independientemente de la época en la que fuera construido. Así lo argumentó cuando a partir de 1937, junto al pintor Fernand Léger, frecuentó la tradicional casa de campo, propiedad de Christian Zervos en Vézelay, que Jean Badovici y su compañera Eileen Gray estaban comenzando a reformar: "*En Vézelay, el siglo XVI, tiempos modernos y personas modernas; ¿Por qué esta asombrosa libertad?; ¿Por qué esta generosidad arrolladora?; ¿Y esta intimidad?; Porque la escala humana adecuada (la que tiene la verdadera dimensión de nuestros gestos) ha condicionado cada cosa. Ya no existe lo antiguo o lo moderno. Sólo existe lo que es permanente: la medida adecuada*".[313]

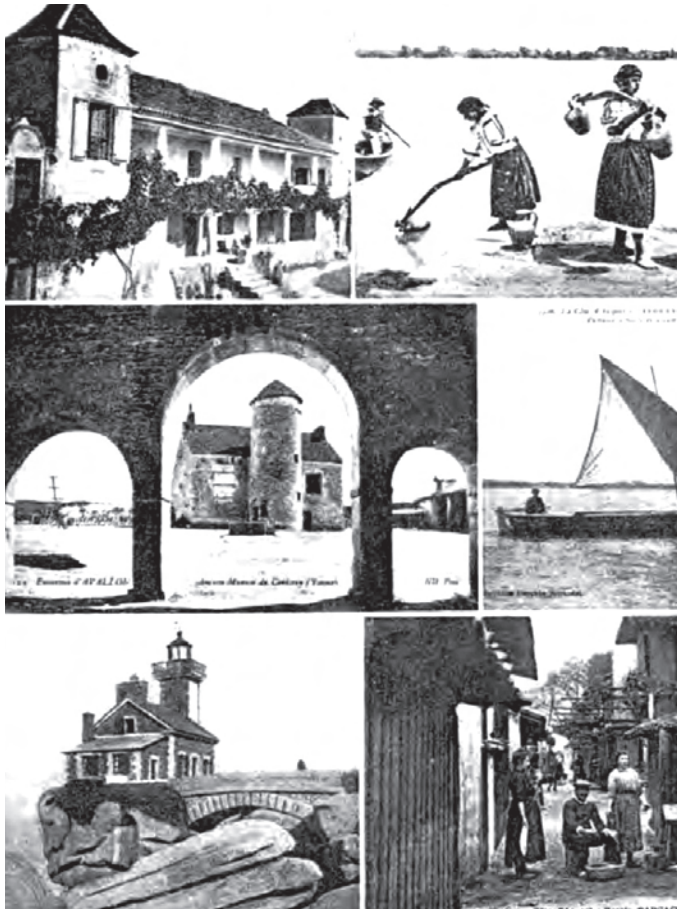
---

310 *Ibid.* pp. 189-191

311 LE CORBUSIER: *The radiant city; elements of a doctrine of urbanism to be used as the basis of our machine-age civilization.* New York: Orion Press, 1967. p.322 (1ª Ed.) LE CORBUSIER: *La Villa Radieuse*. Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1933. Posteriormente editada por Editions L´Architecture D´Aujourd´hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine: 1935.

312 *Ibid.* p.323

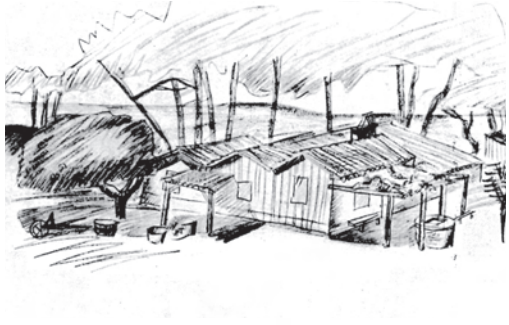
313 "*El arquitecto Jean Badovici, director de L´Architecture Vivante, ha comprado una de esas casas a punto de desmoronarse. El ha aportado el espíritu moderno. Esta es su casa: una vieja casa con un techo de vigas de roble. La altura entre plantas es 2.20 metros. Se abrió uno de los suelos; de esta manera se conectan dos plantas; la transformó en una unidad de vivienda. Nunca más arqueología (…) Unos cuantos de nosotros nos juntamos allí, viviendo y estando activos: Fernand Léger, el pintor; Guegen y Bonheur, poetas; Zervos, director de Cahier D´Art; Ghyka, pintor. Estamos en una guarida de hombres. Sobre nuestras espaldas* los techos se *acomodan a nosotros, Nuestros ojos encuentran variadas y contrastadas perspectivas; nuestros pasos tienen un movimiento agitado. Todo es mínimo, y sin embargo todo es grande. Es como un joyero a la escala humana,*

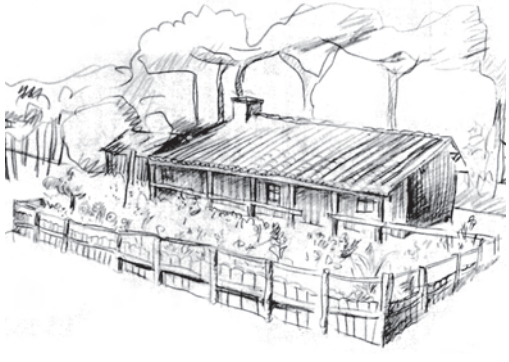


214. Le Corbusier dedica una página de La ville Radieuse a los pescadores de Le Picquey. En el pie de foto expone: *Formas tomadas de culturas dispersas: "folk art". Armonia perfecta adaptada a la mdida del hombre. Serenidad de la vida pastoral. Herraminetas y utensilios suficientes aunque precarios*



215. Le Corbusier y su esposa Yvonne de vacaciones en Le Picquey. (1928)





217. Le Corbusier. Apuntes casas de pescadores en Le Picquey. Imágenes tomadas de Une maison, un palais. (1928)



216.Postal Côte d´Argent. Pescadores en la Bahía de Arcachon



218. Le Corbusier. Fotografías tomadas en la bahía de Arcachon. (1936)

Será en el pequeño pueblo pesquero de Le Picquey, en la bahía de Arcachon, cerca de Burdeos, a partir de 1928, donde Le Corbusier encuentre el lugar perfecto para llevar a cabo su ideal de vida al aire libre en contacto con la naturaleza, junto a su mujer Ivonne y Pierre Jeanneret, con quienes pasará varios veranos en una antigua hospedería de madera al lado del mar. En esta región de las Landas, donde las dunas y los pinares habían evitado la llegada del tren y consecuentemente de la civilización,[314] preservando el paisaje en su estado original, Le Corbusier descubrirá en las *maisons* que los pescadores levantaban en los bosques para trabajar en verano, "*el eterno hecho de la arquitectura*". [315] La imposibilidad que éstos tenían de trabajar con materiales perdurables, al no ser los propietarios de la tierra, y la eventualidad de su trabajo estacional, limitaban sus posibilidades, teniendo que utilizar aquello que les era proporcionado por la naturaleza para construir sus precarios cobijos: "*(Los pescadores) hacen habitáculos para sí mismos, un refugio y nada más, simples y decentes. Realizan un programa puro, que está libre de responsabilidades con la historia, la cultura y las tendencias pasajeras de la moda: construyen un refugio, una cabaña, de un día para otro, con los materiales más humildes que encuentran en los alrededores. Lo hacen con sus manos y sin gran experiencia profesional (...), incluso en sus esfuerzos más pequeños, son sensibles a los impulsos de la invención, deseosos de sacar el máximo provecho a lo poco que tienen*".[316] Entendiendo que su diseño respondía a unos mínimos necesarios, Le Corbusier vio en estas construcciones de proporciones armoniosas la encarnación del ideal moderno de estandarización adecuado a las medidas del hombre: "*Estas casas,(...) escondidas en los pliegues de los pinares o agrupadas en aldeas a lo largo de la costa, tienen un estándar en común, la escala del cuerpo humano. Todo está sometido a esta escala; se mide por el paso, por los hombros, por la cabeza. La economía es máxima. La intensidad es máxima. Un buen día, después de haberlas comprendido, de repente clamamos: ¡pero estas casas son palacios!*".[317]

Sin embargo, las *maisons* de los pescadores serán comparadas con los palacios no por su grandiosidad, sino por la dignidad que emanaba de su *actitud decente*, hacia el lugar y hacia los requerimientos de confort y seguridad de sus moradores.[318] Estas apreciaciones forman parte del análisis que, bajo el epígrafe "*La casa a través de los siglos y la climatología. La casa primitiva*",[319] será incluido en el libro *Une maison- un palais* (1928). Le Corbusier, a partir de una variopinta colección de ejemplos de primitivas, y en algunos casos prehistóricas construcciones, ofrece una novedosa visión de las arquitecturas vernáculas, basada en eruditos hallazgos arqueológicos, que vienen a afianzar muchas de sus propuestas arquitectónicas, como la cubierta jardín, documentada en la cabaña de Tregastel Bourg, o los *pilotis* de las viviendas lacustres

---

Es un lugar, donde vivir bien, con calma y diversidad, acotado y proporcionado completamente a las dimensiones del hombre". Ibid. pp.54-55

[314] "*Este promontorio está aislado del mundo, porque el ferrocarril no pasa a través de él; uno de sus lados está expuesto a las tormentas y el mar erosionador: los vientos arrancan todo, las dunas no son más que un desierto. El otro lado es acariciada por las mareas suaves que fluyen a través de la entrada en la bahía interior. El aislamiento, la separación del mundo*". LE CORBUSIER: *Une Maison, un palais.* Paris: Connivences, 1928. p.48

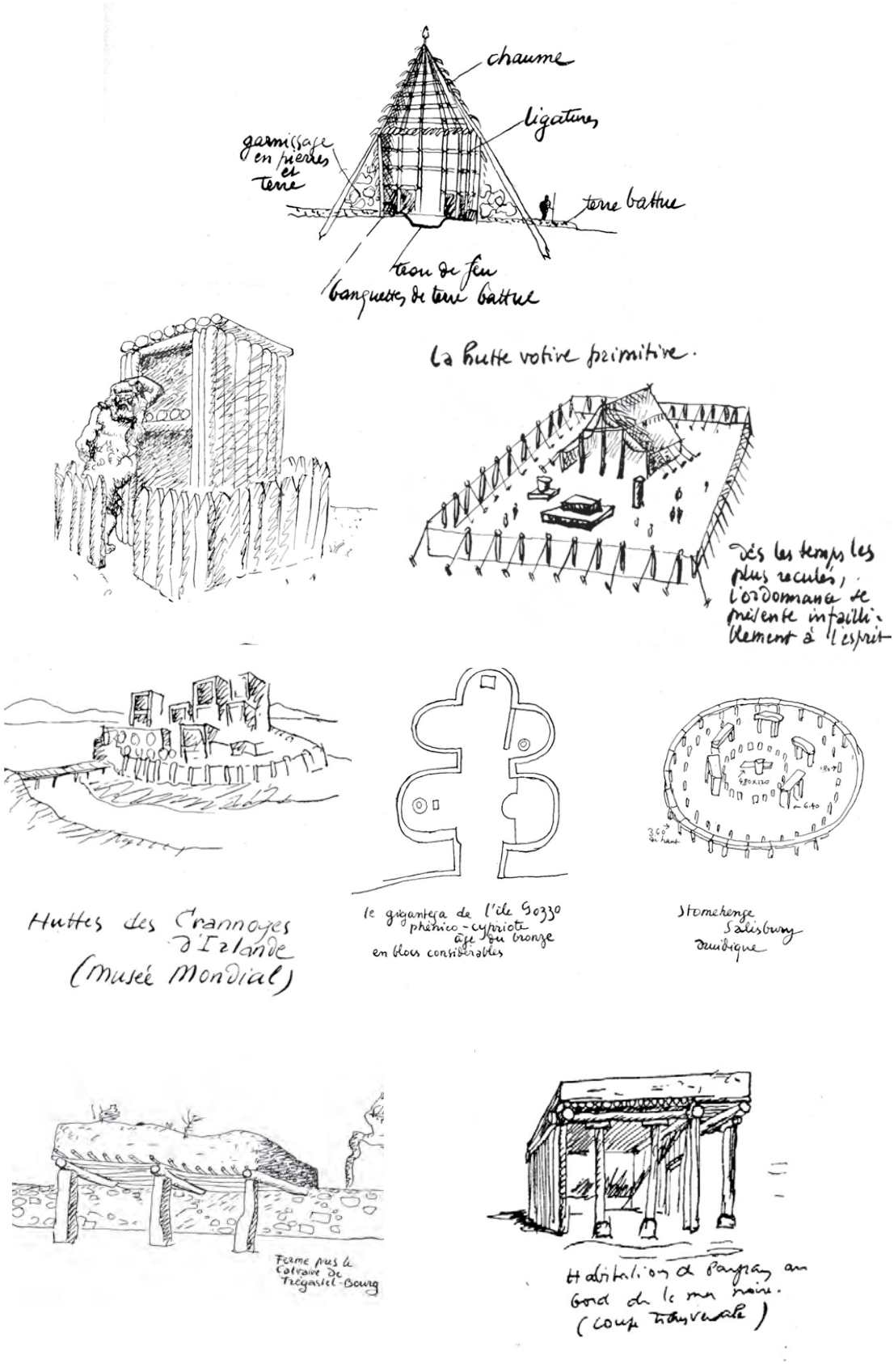
[315] *Ibid.* p.48

[316] *Ibid.* p.48

[317] *Ibid.* pp. 51-52

[318] "*Un palacio es una casa que llama la atención por la dignidad de su aspecto. La dignidad es una actitud que surge de unos modales decentes". Ibid.* p.38

[319] *Ibid.* p.38



219. Le Corbusier. Ilustraciones de Une Maison un Palais: *La casa a través de los siglos y la climatología. La casa primitiva.* (1928)

irlandesas.[320] Siguiendo sus profundas convicciones roussonianas relativas a la bondad de los primeros seres humanos, y por ende de sus realizaciones, Le Corbusier asignará la más alta dignidad a las más simples construcciones, entendiendo que desde los orígenes los criterios de sus creadores habrían estado fundamentados en la lógica, la geometría y la economía: "*[el homo geometricus] es exacto. Ningún trozo de madera se deja en su estado o forma original, ninguna unión existe sin función asignada. El hombre es un ser económico. Sus casas-tipo son el sumum de la economía. La geometría es la composición del orden que dota de poder a lo noble y lo bello. ¿No es esta cabaña la que un día habrá de convertirse en el Panteón de Roma?*".[321]

Las apacibles playas y dunas de Arcachon hubieron de estimular la deriva de Le Corbusier hacia una estética más orgánica y sensual, como se desprende de algunas de las pinturas desarrolladas en Le Picquey. Es el caso del cuadro *La Pinasse* (1932), en el que las caracolas y las cuerdas de los pescadores establecen un diálogo simbólico con el cuerpo de la mujer en contraste con el purista icono femenino del violín utilizado en su etapa anterior. Junto con el redescubrimiento de la arquitectura vernácula y la vida sencilla, Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand, guiados por la estética *art brut* de Fernand Léger,[322] se sintieron atraídos por el estímulo que les ofrecían los objetos naturales, conchas, huesos, o trozos de madera erosionada, encontrados en las playas (*objets trouvés*). Coleccionados como si de pequeñas obras de arte se tratara, serían sistemáticamente fotografiados, dibujados e introducidos en las casas de sus clientes siguiendo el concepto de *objets à réaction poétique* ya establecido por las vanguardias surrealistas y dadaístas, mediante el cual se asignaba valor poético a los materiales más banales, para "*liberar plenamente la actividad metafórica del espíritu*".[323] Siguiendo un proceso similar, los anónimos objetos de uso diario y los materiales

---

320 Los ejemplos ilustrados con dibujos del propio Le Corbusier, y comentados con frases cortas y concisas siguiendo su elocuente lenguaje propagandístico, no desarrollaban un discurso lineal, histórico o evolutivo, sino que exponían, de manera un tanto desorganizada, determinados elementos que ya eran utilizados en épocas primigenias, los cuales vendrían a validar muchos de sus nuevos planteamientos constructivos o compositivos. Los dibujos explicativos comprendían una serie de bocetos y alguna fotografía de las casas de los pescadores de Arcachon, las *crannoges* irlandesas, *Stonehenge*, la *Giganteia de l'Ile Gozzo*, la cabaña votiva primitiva, la cabaña suiza, una cabaña con la cubierta de hierba en Calvary de Tregastel Bourg, la fachada del Palacio persa del Rey Darío, la Necrópolis de Naqsh-i-Rostam y algunos bocetos de primitivos templos griegos. Adolf Max Vogt en el capítulo titulado *The Fisherman's Hut and the Huts of the Crannoges* (La cabaña del pescador y las cabañas de las Crannoges) del libro ya citado *Le Corbusier, the noble savage,* tratará de dar una coherencia a todas estas referencias a través de una organización tipológica en función de su forma primaria: tipo I (cajas, cubos y cubiertas planas), tipo II (tiendas de madera y lona), tipo III (cubiertas inclinadas simples), tipo IV (edificios redondos y abovedados). Como puede entenderse de la exposición de Vogt, estos modelos corresponderían a tipos primitivos en cuya elementaridad basaría Le Corbusier muchos de sus posteriores propuestas vernáculo-modernas. Véase VOGT, Adolf M.: *Le Corbusier, the noble savage: toward an archaeology of modernism.* Op. Cit., pp. 151-221

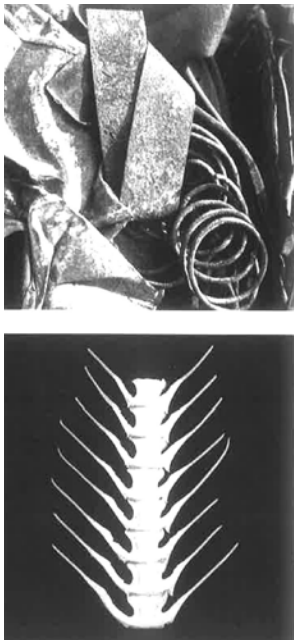
321 LE CORBUSIER: *Une Maison, un palais.* Op. Cit., p.38

322 "*Las Ideas de Fernand Léger tendrían un impacto profundo en Perriand y en Le Corbusier. Léger había entrado originalmente en el círculo de Le Corbusier cuando fue atraído por el purismo. Sin embargo a mediados de la década de 1920 encontró la estética de Ozenfant y Le Corbusier fría y académica (...) Contra el arte refinado del buen gusto, buscó una nueva pintura que celebrara la energía de la era maquinista y rindiera homenaje al trabajador como protagonista de la civilización moderna (...) Durante la primera mitad de la década de 1930, el objeto adquirió un estado aún más importante y poético en la obra de Léger. La exposición de 1934 titulada 'Objetos', consistía en dibujos y gouaches de artefactos artesanales y orgánicos -raíces, pedernal, sacacorchos, florero, pantalones, trozos de carne, queso, frutos secos (...) En la segunda mitad de la década, también incorporaría árboles y elementos del paisaje; su vibrante figuración a veces recordaba la de Henri Rousseau, un sofisticado 'primitivo', cuyo trabajo admiraba. Tales imágenes ya no funcionarían más como el contraste con un orden urbano geométrico, sino como figuras autónomas que rezumaban su propio impulso vital*". OCKMAN, Joan: "Lessons from Objects Perriand from the Pioneer Years to the "Epoch of Realities"". En: MAC LEOD, Mary(ed.). *Charlotte Perriand: An Art of living.* New York: Harry N. A. Brams, 2003. pp. 154-181. p.159

323 BRETON, André: : "Le Cadavre Exquis", *La Révolution Surréaliste*, n. 9-10, Octubre 1927, París.



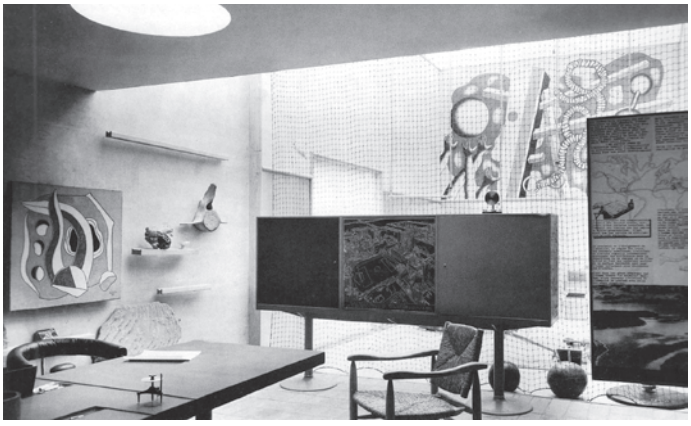
220. Fernand Leger. Cartel exposición Objects. (1934)

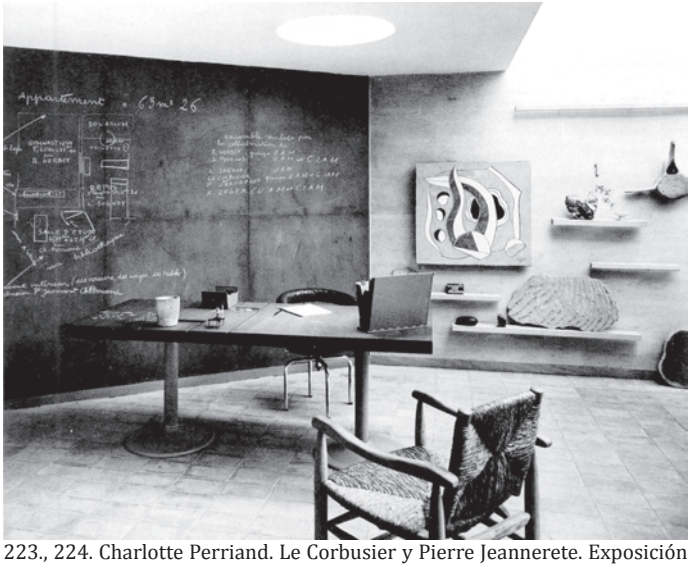


221. Charlotte Perriand. Objects à reáction poétique. Mitad años 30.



222. Le Corbusier. Imágenes de objetos encontrados en la playa de Le Picquey (1936)





223., 224. Charlotte Perriand. Le Corbusier y Pierre Jeannerete. Exposición La Maison du Jeune Homme. Exposición Internacional de Bruselas (1935)



225. Charlotte Perriand. Sillón de madera y paja, con respaldo fijo. Versión 1935

vernáculos serían introducidos por la vanguardia en el moderno espacio doméstico, despojándolos de su asociación con el revival tradicionalista y beauxartiano, al ser redescubiertos como fragmentos de la propia naturaleza.[324]

Este proceso de integración poética de los objetos encontrados con las soluciones populares y la espacialidad moderna se mostrará de manera evidente en el diseño de la instalación *La Maison du jeune homme* en la Exposición Internacional de Bruselas de 1935. El espacio tenía por objeto representar el hábitat del hombre joven contemporáneo, para lo cual sería dividido simbólicamente en dos zonas, tratando de sintetizar la dualidad cuerpo y mente. La sala dedicada al intelecto fue asignada a Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret y Le Corbusier, quienes, a partir de pocos elementos de diferentes orígenes y materialidades, consiguieron configurar una espacialidad cargada de intenciones poéticas. Dos muros, uno panelado en madera y el otro chapado en pizarra, junto con el suelo de baldosas de barro definían el rústico escenario apoyado sobre un aparador elevado sobre dos columnas de acero, cuya estructura era similar a la que soportaba la gran mesa central, construida mediante gruesas piezas de pizarra. Dos sillas, una de estructura tubular de acero cromado, y otra de madera y mimbre diseñada por Perriand para la Exposición,[325] escenificaban el juego de contrastes entre lo vernáculo y lo moderno presente en toda la muestra. Sobre la pared de madera, focalizando la atención de la composición, colgaba una pintura de Léger basada en formas biomórficas, y a su lado unos estantes ajustables servían de apoyo a los *objets a reaction poetique*: la vértebra de una ballena, un gran guijarro oval, un pedernal, algún hueso y otros efectos similares.

Le Corbusier explicaría la razón de su inmersión en este nuevo universo de percepciones plásticas a través de los *objects trouvés* a la revista *La Bête noire* en 1935 exponiendo que para él "*los objetos naturales llegaron a ser como potenciales testigos y presencias. A través de ellos se podía entrar en uno mismo, dentro de su propio ser, a las grandes y maravillosas cadencias de las leyes universales. Estos objetos múltiples y modestos se convirtieron en motivos para pensar. Es por esta razón por la que empecé recogiendo guijarros de los campos y en la calle, trozos de madera al pie de los acantilados, piñas en el bosque, y, lo más emocionante para mí, a lo largo de la orilla del mar, restos flotantes y desechos. Ya no estaba en la presencia del arte decorativo, en el que nunca he querido creer: estaba en presencia de certezas, hechos indiscutibles, objetos verdaderos*".[326]

o o o

[324] BENTON, Tim: "Le Corbusier e il vernacolare: Le Sextant a Les Mathes 1935". En: CANZIANI, Andrea (ed.). *Le Case per artisti sull'Isola Comacina.* Como: NodoLibri, 2010. pp. 22-43 p.25

[325] "*Sin lugar a dudas la pieza más radical de la exposición, al menos desde el punto de vista de la polémica vanguardista, fue el sencillo sillón de madera con asiento de mimbre. Se había fabricado siguiendo las especificaciones de Perriand por un interno de la prisión, cuyo mobiliario sería vendido posteriormente en una tienda en el Boulevard Saint-Germain. La silla se parecía a la que pintó Vincent van Gogh. Perriand relata que Pierre Chareau estaba algo sorprendido al ver este producto expuesto en ese entorno. "Yo quería demostrar que era posible trabajar con autenticidad en cualquier material, acomodando los métodos de producción local y las necesidades." Que este era fuera el asiento preferido de Léger fue especialmente gratificante para ella (...) Las lecciones impartidas por los objetos vernáculos eran claras. Los muebles debían adaptarse a la forma del cuerpo. Debían servir estrictamente las necesidades humanas y al uso. La tecnología no habría de ser puesta al servicio de un estilo o teoría abstracta*". OCKMAN, Joan: "Lessons from Objects. Perriand from the Pioneer Years to the 'Epoch of Realities' ". Op. Cit., p.161

[326] *Ibid.* p.158





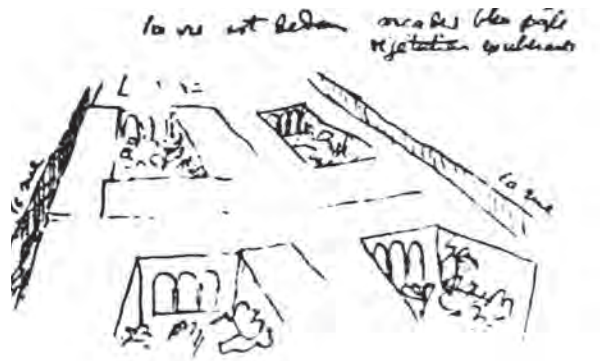


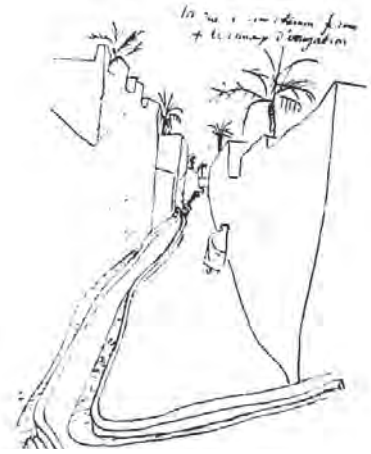
226., 227. y 228. Le Corbusier. Ilustraciones de La Ville Radieuse. Bajo el epílogo *Testigos:el idioma bárbaro.* (1936)

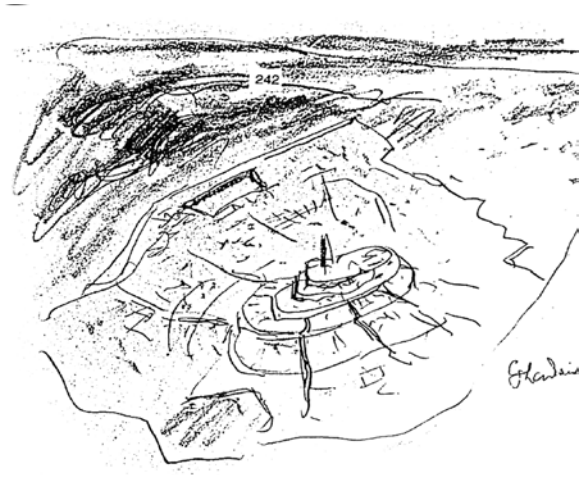
229., 230. y 231. Le Corbusier. Ilustraciones de La Ville Radieuse. Bajo el epílogo *Testigos: la voz del desierto.* (1936). Vista del M´Zab desde la avioneta; Casas cerradas a la calles abiertas a los patios. Argelia











232. y 233. Le Corbusier. Vistas de Gardhaïa, desde una calle y desde el cielo.

En los años treinta, la contemplación de la naturaleza y el estudio de las arquitecturas surgidas de una íntima conexión con el lugar de Grecia y Argelia se convirtieron para Le Corbusier en un modo privilegiado de acceder a las leyes y armonías universales que tanto le interesaban, buscando la norma y el canon, el estándar y el tipo con los que, a mediados de la década de los cuarenta, compondría el *Modulor,* su propio sistema de medidas y proporciones. Sin embargo, de manera paradójica, la interminable documentación de las diferentes culturas vernáculas que recopiló a través de sus viajes, desde Oriente hasta la India, dan la medida del valor que para Le Corbusier tenía la diversidad de costumbres y tradiciones.

En 1931, dos años después de su periplo por diferentes capitales de Sudamérica, Le Corbusier emprenderá un viaje turístico en coche en compañía de Pierre Jeanneret atravesando España y Marruecos hasta Argelia. Allí se internarán hasta el oasis de Laghouat y el valle de M´Zab en el límite norte del desierto del Sáhara, donde descubrirán Ghardaïa, una de las cinco ciudades fortificadas de la milenaria civilización urbana de los mozabitas, un pueblo que, perseguido por sus creencias religiosas, creó un mundo insular poco afectado por las influencias externas. En las notas y cuadernos de bocetos que Le Corbusier realizó durante su primera estancia en el M´Zab se perciben la emoción y el entusiasmo producidos por la racionalidad y la sabia integración de esta arquitectura, marcada por el contraste entre las grandiosas estructuras arquitectónicas y la sencillez de la vida cotidiana de sus habitantes, entre los gruesos y pesados muros de sus casas y la espacialidad de los interiores llenos de luz: "*Las casas están completamente cerradas a las callejuelas. Pero, el interior,(...) está completamente equipado, perfecto, eficiente, eminentemente funcional, a la escala del hombre*".[327]

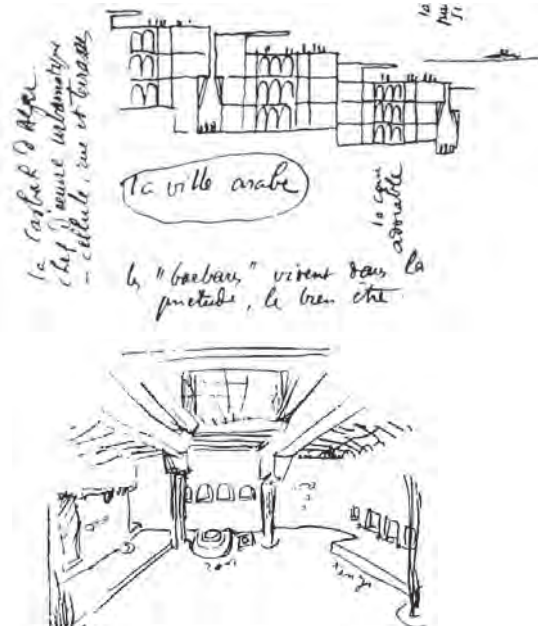
Pero será durante su siguiente visita a Argelia, en 1933, invitado por la asociación *Les Amis D´Alger* para impartir una serie de conferencias, cuando Le Corbusier desde la avioneta de su amigo, el industrial argelino Louis Durafour, comprenda la organización y el funcionamiento de estas ciudades, observando que tras aquellos infranqueables muros se esconde la vida en centenares de frondosos patios y terrazas: "*Salimos de Argel una soleada tarde de invierno y volamos por encima del Atlas hacia las ciudades del M´Zab (...). El amigo que pilotaba la avioneta me mostró unos puntos en el horizonte: ¡ahí están las ciudades! De esta manera descubrí el significado de las ciudades del M'Zab. Detrás de las paredes ciegas de las calles, las casas se abrían a través de tres grandes arcos a un exquisito jardín. Cada casa del M'Zab, sí, cada casa, sin excepción, es un lugar de alegría, de vida serena (...)*".[328] Su crecimiento compacto y orgánico evidenciaba una arquitectura nacida del lugar que se integraba de manera mimética, casi orgánica con la geografía, y para ello sus habitantes habían utilizado de manera coherente las formas más eficientes en relación con los materiales disponibles:[329] "*Debido a que el acceso a las casas nos fue prohibido, pensábamos que estas ciudades eran una arcilla de corteza seca, quemada por el sol. El avión reveló un milagro de sagacidad, de*

---

[327] LE CORBUSIER: "Retours… ou l'enseignement du voyage. Coupe en travers. Espagne. Maroc. Algérie. Territoires du Sud", *Plans*, n. 8, 1931, pp. 104-105. Citado en, CRANE, Sheila: "Mediterranean dialogues: Le Corbusier, Fernand Pouillon, and Roland Simounet". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO,Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* London: Routledge, 2010. pp. 93-122 p.97

[328] LE CORBUSIER: *Sur les 4 routes.* Paris: Gallimard, 1941.

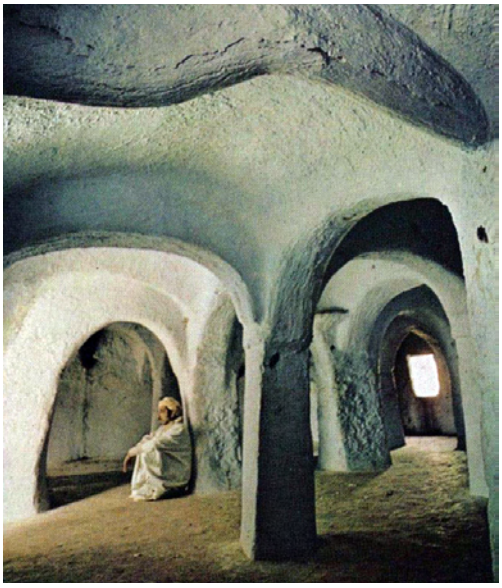
[329] GERBER, Alex: "Le Corbusier et la leçon du M´Zab". En: *Le Corbusier et la Mediterranée :expositioin, Marseille, Centre de la Vieille Charité.* Marsella: Parenthèses, 1987. pp. 51-96. p.57

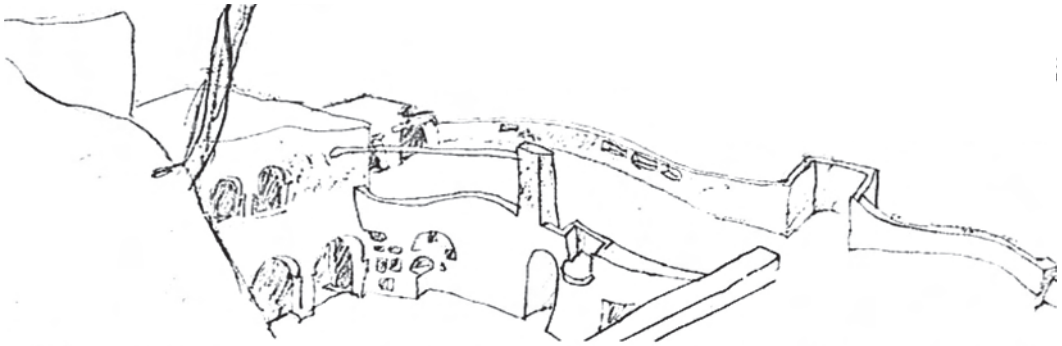




234. 235. y 236. Le Corbusier. Ilustraciones de La Ville Radieuse. Sistemas naturales de climatización: patios y terrazas. Vista de la Kasbah de Argel.







237., 238. y 239. Mezquita de Gardhaïa. Apunte de viaje de Le Corbusier

sabio y benéfico orden. Una biología sana, una anatomía brillante; (...) sus interiores mostraban el verdor de los deliciosos jardines. El elegante diseño de las galerías porticadas, en la tierra de la sed, revelaba una verdadera civilización".[330] Como algunos años más tarde sugirió Bernard Rudofsky en *Architecture without architects*, muchas soluciones audaces de estos pueblos primitivos, se anticiparon a la *engorrosa* tecnología moderna: "*más de un invento reciente no era desconocido para la arquitectura vernácula: prefabricación, producción en serie de elementos para la construcción, estructuras flexibles o movibles, y más especialmente, losa radiante, aire acondicionado, control de la luz, e incluso los ascensores*".[331]

Le Corbusier verá en estas culturas ancestrales y en sus arcaicas técnicas nuevas formas de expresión y de adaptación a las condiciones climáticas locales. Los patios, las terrazas, los efectos de la luz y la importancia de la circulación del aire en las viviendas argelinas resultaron ser elementos clave que Le Corbusier incluiría en su propio repertorio arquitectónico como culminación de una tradición intemporal de la arquitectura mediterránea. "*En el contexto del Norte de África, lo vernáculo no es simplemente un medio hacia lo moderno: es lo moderno en sí mismo"*.[332]

En relación a la influencia de las culturas vernáculas en su obra, resulta revelador que la primera edición del libro *La Ville Radieuse* (1935), en el que Le Corbusier recogía sus vanguardistas propuestas urbanas tras los viajes a Sudamérica y el Norte de África, comenzara con una declaración de principios en la que, bajo el epígrafe *Je suis attiré* (me atraen), el arquitecto fundamentaba sus teorías de la ciudad a partir de las organizaciones de pueblos primitivos que había conocido: "*Me siento atraído por el orden natural de las cosas (…) me he dado cuenta de que cuando me alejo de la vida urbana suelo terminar en lugares donde la sociedad está en proceso de organización. Busco al hombre primitivo, no por su barbarie sino por su sabiduría. América, Europa, granjeros y pescadores. Voy donde el hombre produce su comida y donde se esfuerza por encontrar métodos que hagan su vida más fácil. Ellos también logran sin mucho esfuerzo, disfrutar de los placeres de vivir en sociedad, en el trabajo, la familia o la comunidad. Estoy convencido de que como arquitecto aprenderé mi oficio de los hombres y sus casas"*.[333]

Ahondando en este vínculo, Alex Gerber en su artículo *Le Corbusier et le mirage de l'Orient: L'influence supposée de l'Algérie sur son oeuvre architecturale*, pondrá en evidencia la similitud entre determinados mecanismos arquitectónicos que Le Corbusier descubrió en sus viajes por el Norte de África y los utilizados posteriormente en algunos de sus proyectos. Será el caso de las terrazas conectadas de la *kasbah* de Argel,[334] "*galerías elevadas donde cientos de personas acuden cada tarde a venerar la*

---

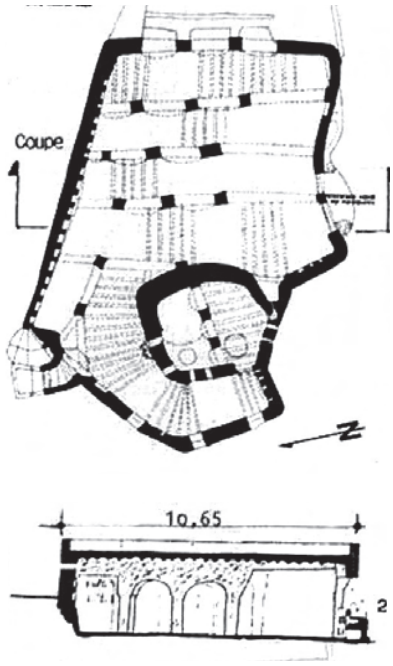
330 LE CORBUSIER: *Sur les 4 routes.* Op. Cit.

331 RUDOFSKY, Bernard: *Arquitectura sin Arquitectos : breve introducción a la arquitectura sin genealogia*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973. Prefacio. (1ª Ed.) *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture.* Nueva York: MoMA, 1964

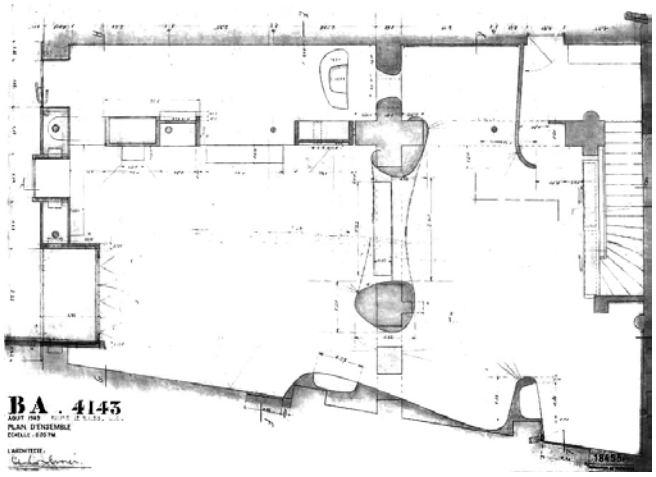
332 DUMMETT, Emma: "Vernacular Architecture, Nature and the Sacred: Le Corbusier and the Influence of the 'Journey to the East' ". Op. Cit., p.215

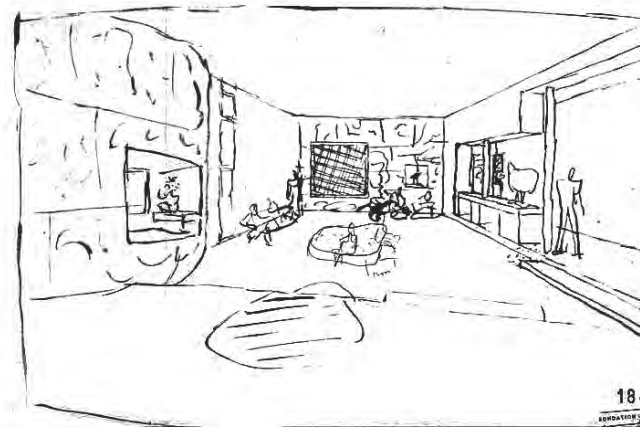
333 Le Corbusier: *The radiant city; elements of a doctrine of urbanism to be used as the basis of our machine-age civilization.* New York: Orion Press, 1967. p.6

334 "*La kasbah de Argel, ha construido el lugar: recibe el nombre de 'Alger la Blanche' por la apariencia brillante con la que recibe al amanecer, a los barcos que llegan al puerto. Se asienta en el lugar de manera irrefutable. Se encuentra en armonía con la naturaleza, ya que cada casa, desde la terraza - y estas terrazas aditivas son como una mágica escalera gigantesca hasta el mar - vemos el espacio, el mar. Cuando cae el sol , todas las mujeres, todos los niños, cubren la ciudad con colores abigarrados*". LE CORBUSIER: "Le Folklore est l'expression fleurie des traditions". En: DUBOŸ, Philippe(ed.). *Croquis de voyages et études.* Publicado en



240., y 241. Planta y sección de la Mezquita Sidi Brahim, El Atteuf, Valle del M'zab. Argelia





242., y 243. Planta y vista interior del Magasin Bally en París. proyecto de 1949.





244. y 245. Mezquita Sidi Brahim, El Atteuf, Valle del M'Zab. Argelia.

naturaleza"[335], base de la propuesta de viviendas aterrazadas para L´Oued-Ouchaia (1933-1934), y de las "*celosías de ladrillo dispuestas en profundidad, como juegos de cartas* "[336] con las que se controla la entrada de luz en los interiores, las cuales constituirán la base del *brise-soleil*, uno de los elementos "*característicos de la arquitectura moderna, que Le Corbusier posteriormente reproducirá con maestría en Chandigarh*".[337] Gerber también apunta la influencia de la plasticidad de los gruesos muros de arcilla y los altos techos que dan forma a los cavernosos interiores de la mezquita funeraria de Sidi Brahim en El Atteuf, de la definición de los recubrimientos cóncavos, donde se insertan los nichos expositivos de la *Magasine Bally* (París, 1948),[338] así como de los espacios excavados de la basílica subterránea en el monte Sainte Baume, que posteriormente serán recreados en el muro tallado y en las capillas-chimenea de Ronchamp:[339] "*las formas blancas, orgánicas, limpias y puras de la capilla de Ronchamp, nos hacen pensar también en formas igualmente rugosas y sublimes, modeladas a mano, "respondiendo a los deseos sensibles del alma", que fueron descubiertas por Le Corbusier en 1931 en las mezquitas del desierto".*[340]

Jean de Maisonseul, pintor y urbanista que acompañó a Le Corbusier en sus visitas a la *kasbah* de Argel, "*midiendo los pasos de las escaleras, los bancos de mampostería, el tamaño de las puertas y los nichos, las alturas de los techos y de los parapetos de las terrazas (...) buscando la escala armónica de las proporciones basadas en el cuerpo humano*",[341] afirma en una larga carta enviada a Alex Gerber que Le Corbusier redescubrió la escala humana, la arquitectura de los sentidos que afianzarían conceptos tan lecorbusieranos como la *promenade architecturale* o el *paysage intérieur* , en los *"estrechos pasajes en sombra de la Skifa, en la ruptura con lo exterior a plena luz del patio (el cielo cuadrado), en la penumbra de los zaguanes iluminados por pozos de luz (vestigios del impluvium romano), así como en los juegos de volúmenes, en el frescor de los suelos, en los azulejos, los colores, o los ritmos; la arquitectura es insuflada en el hombre".*[342]

Voici la France de ce mois 16 (June 1941): 27-32 ed. Paris: Quinzaine littéraire: Fondation Le Corbusier, 2009. p.283

335 LE CORBUSIER: *The radiant city; elements of a doctrine of urbanism to be used as the basis of our machine-age civilization.* Op. Cit., p.233

336 LE CORBUSIER: "Plan d´Amenagement de la Ville de Alger 1931-32", *L'Architecture vivante.*, otoño - invierno, 1932, París, A. Morancé

337 GERBER, Alex: "Le Corbusier et le mirage de l'Orient. L'influence supposée de l'Algérie sur son oeuvre architecturale", *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n. 73-74, 1994, pp. 363-378. p.371

338 "*Cuando uno quiere descubrir el proyecto que sirve de puente entre la investigación en el norte de África y la Capilla de Ronchamp, encontramos uno que ni se hizo, ni es considerado digno de figurar dentro de sus Obras Completas. Se trata del esbozo de la construcción del Magazine Bailly, en la Madeleine en París, 1949 (...) Sus formas blandas, evidenciadas en los muros de la tienda, aparentan haber sido moldeadas a mano, de manera similar a las formas de arcilla una vez admiradas en M'Zab. Este hallazgo es sólo una suposición, pero ayudaría a apoyar la tesis de que especialmente las mezquitas necrópolis de M'Zab, y las obras de la arquitectura islámica en general serían, entre otros, los puntos de "contacto con los orígenes" mencionados por Le Corbusier cuando habla de su capilla en Ronchamp".* GERBER, Alex: *Le Corbusier et la leçon du M´Zab.* Op. Cit., p.78

339 En Ronchamp, Le Corbusier construye con una lógica diferente a la empleada hasta ese momento: "*busca excavar la iglesia dentro de una gran masa y de ahí el aspecto interior de la construcción y los enormes grosores de los elementos que la componen (...) Si observamos su interior no hay lugar a dudas: el suelo no es horizontal, las paredes no guardan la ortogonalidad y el acabado es rugoso, como el picado artificial que queda en los espacios que se excavan. Los confesionarios se vacían en un muro grueso, al igual que las ventanas troneras y las capillas son en realidad chimeneas que introducen la luz y parecen haber sido talladas desde el interior*". ALGARÍN COMINO, Mario: *Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006. p.191

340 GERBER, Alex: *Le Corbusier et la leçon du M´Zab.* Op. Cit., p.79

341 Carta de Jean de Maisonseul a Alex Gerber del 8 de Septiembre de 1992. Citada en GERBER, Alex: "Le Corbusier et la leçon du M´Zab". Op. Cit., p.70

342 *Ibid.* p.70

Maisonseul, afirma que los viajes a Argel y al M´Zab, tuvieron una importancia capital en la evolución de la obra de Le Corbusier, en un proceso creciente hacia la humanización que ya había iniciado en sus viajes por Oriente: "*Después de dibujar a las mujeres jóvenes, su pintura se libró del purismo y, durante toda su vida, utilizó los bocetos de las "femmes d´Alger", recompuestos por sucesivas capas, para su pintura y sus tapices (...) Incubación igualmente lenta la de los bocetos de Ghardaïa entre 1931-1933, antes de ser expresados plásticamente en los primeros dibujos de Ronchamp en 1951. La lección más universal de Argelia, además del Modulor, fue la transición de una arquitectura de estructura transparente, que él ayudó a inventar, a una más plástica, plena y fuerte como la de Ronchamp, o Chandigarh, constatación de tradiciones más antiguas*".[343]

o o o

El interés de Le Corbusier por las culturas del Norte de África y del Próximo Oriente se ha de inscribir dentro de la corriente artística, literaria y arquitectónica, que durante las primeras décadas del siglo XX, en países como Italia, Francia y España, trataría de restaurar la autenticidad y racionalidad de las arquitecturas vernáculas del Mediterráneo frente a las "*superposiciones góticas y las fantasías académicas"* procedentes del ámbito centroeuropeo y anglosajón.[344] Esta nueva *mediterraneidad* ampliaba el límite geográfico de la romanidad, hacia una pluralidad de culturas, lenguas y etnias a lo largo de toda la cuenca mediterránea, cuyas afinidades climáticas y topográficas posibilitarían la definición de una hipotética civilización transnacional fundamentada en tradiciones arquitectónicas comunes. Será la arquitectura vernácula, y no la clásica, la que legitime este vínculo, como expresión de la permanencia a lo largo de siglos de técnicas y formas amparadas en similares sistemas de vida colectiva.

Sin embargo, como indica Benedetto Gravagnuolo, para conseguir unificar en un solo concepto esta pluralidad de tradiciones y lenguajes ancestrales, "*tejidos en apretados y complejos nudos históricos"*, hubo que recomponer el ideal de la *mediterraneidad* a través de su transfiguración poética en el conocido *mito del Mediterráneo*: "*El artificio que el mito Mediterráneo dispensa es, de hecho, la representación transhistórica del pasado como presente. Se insinúa la elegante suposición de lo eterno, más allá de la mutación cíclica de las estaciones del año, más allá de la alternancia perenne de día y noche (...) el tiempo se presenta, casi como si el arte de cada época se hubiera medido bajo un único argumento: el deseo de armonía. Y es exactamente como mito, como el deseo de una construcción simple y armoniosa, como el simulacro de la ausencia de decoración y de euclidianos volúmenes puros (...) que el concepto de mediterraneidad puede y debe ser evaluada más allá de una verificabilidad objetiva".*[345]

---

343 *Ibid.* p.70

344 El crítico de arte, escritor y periodista Carlo Belli, uno de los principales valedores del racionalismo clasicista italiano del Gruppo 7 (Figini, Frette, Larco, Pagano, Pollini, Rava, Terragni y Libera) en una carta dirigida a Silvia Danesi, explicará el vínculo intelectual que este grupo tenía con el Mediterráneo en los siguientes términos: *"El tema de la "mediterraneidad" era nuestra estrella de navegación. Descubrimos temprano que un baño en el Mediterráneo nos devolvería muchos valores ahogados bajo superposiciones góticas y fantasías académicas. Sobre este tema, existe un rico intercambio de cartas entre Pollini, Figini, Terragni y yo mismo (...) Estudiamos las casas de Capri: cómo se construyeron, por qué se hicieron de esa manera. Descubrimos su autenticidad tradicional, y entendimos que su racionalidad perfecta coincidió con el óptimo de los valores estéticos".* Carta citada en GRAVAGNUOLO, Benedetto: "From Schinkel to Le Corbusier: The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* London: Routledge, 2010. pp. 15-39 p.15

345 *Ibid.* p.16

Este mito habrá de ejercer una considerable influencia en el desarrollo de la arquitectura europea desde mediados del siglo XVIII, cuando arquitectos franceses, ingleses y alemanes volvieron su mirada hacia el Mediterráneo como destino de un peregrinaje cultural, cuyo principal objetivo era recuperar la pureza y racionalidad del clasicismo antiguo frente a los desvaríos estilísticos del barroco. El desarrollo del Neoclasicismo estará por tanto unido a la cultura mediterránea del *Grand Tour,* "*fundamentándose al mismo tiempo sobre los cánones del clasicismo grecorromano y sobre el exotismo de los descubrimientos del Oriente en los límites del Imperio Romano"*.[346] Karl Friedrich Schinkel, que realizó su primer viaje a Italia entre 1803 y 1805 buscando conocer la cultura clásica, tan soberbiamente recreada en sus dibujos de la Roma antigua, también prestaría una enorme atención a las sencillas granjas de la campiña romana o a las geométricas composiciones de volúmenes puros y blancos escalonado sobre las laderas de la isla de Capri. Por lo tanto, Schinkel será el primer arquitecto influyente que elabore un estudio de la arquitectura vernácula mediterránea, analizándola mediante criterios dialécticos y compositivos similares a los utilizados para la arquitectura monumental. Estas investigaciones sobre la cultura popular le permitirían desarrollar posteriormente un nuevo modelo compositivo para sus villas suburbanas, el cual, situado en los márgenes del clasicismo, "*buscará un orden alternativo, un juego entre la regularidad tipológica y el ajuste topográfico, entre innovación y tradición, entre la simetría y el ajuste programático*".[347]

Será a finales del siglo XIX cuando la experiencia del Mediterráneo, y especialmente el efecto vivificante de sus anónimas arquitecturas vernáculas, comiencen a ser utilizados por los arquitectos *secessionistas* europeos como argumento para rechazar los criterios artísticos de las estancadas Academias basados en la imitación de estilos. La ruptura de la vanguardia artística con las normas y estructuras historicistas del pensamiento se vinculará a la supuesta ingenuidad, naturalidad, y la invención no reflexiva de unas construcciones que mostraban una relación directa entre las necesidades elementales y unas soluciones instintivas, en contraste con la arquitectura académica, su repertorio de estilos, y sus métodos formales de composición.[348] Este extremo quedaría evidenciado cuando Ludwig Hevesi, escritor y crítico de arte húngaro y uno de los promotores de la *Secesión* Vienesa, proclame que "*los estilos campesinos fueron siempre secessionistas, ya que desconocían las teorías académicas*".[349] No es de extrañar por tanto que Josef Hoffmann en su viaje por Italia en 1896, se sintiera fascinado al descubrir la íntima relación existente entre el lugar y la abstracción en las arquitecturas rurales de Capri e Ischia.[350]

---

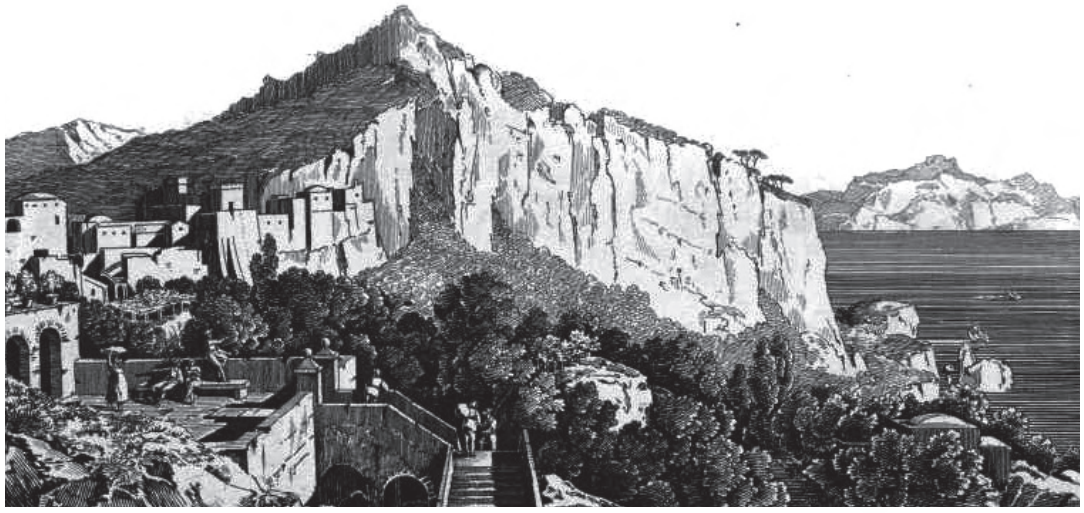
346 BERGDOLL, Barry: "Modern Architecture and Mediterranean. Introducción". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* London: Routledge, 2010. pp. xv-xix p.xv

347 *Ibid.* p.xvi. Véase igualmente MARCHÁN FIZ, Simón: *Schinkel. Arquitecturas. 1781-1841*. Madrid: Dirección General de la Vivienda, 1989.

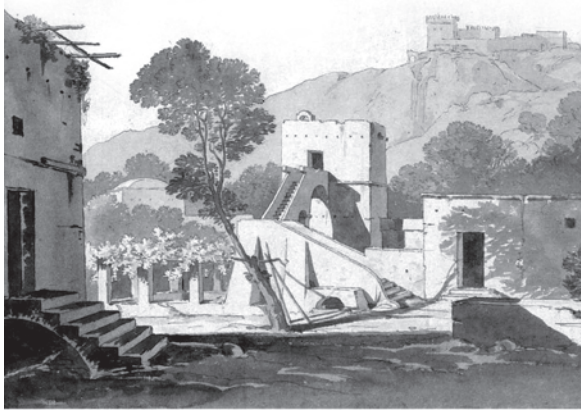
348 BOCCO GUARNERI, Andrea: "Bernard Rudofsky and the sublimation of the vernacular". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* London: Routledge, 2010. pp. 230-249 p.232

349 Citado en BERGDOLL, Barry: "Modern Architecture and Mediterranean". *Introducción.* Op. Cit., p.xviii

350 Hoffmann no sólo admiraba la arquitectura vernácula mediterránea, también sentía una enorme afección por las genuinas artes populares que de niño observó en Pirnitz, en la región de Moravia, de donde era nativo: "*Cuando Max Eisler una vez trató de entablar una discusión con Hoffmann sobre la esencia del arte, el arquitecto se negó a entrar en un debate teórico y en su lugar ofreció un recuerdo de su juventud en relación con un vendedor ambulante de Moravia que vendía bordados hechos a mano. De esta industria artesanal popular, sus coloridos patrones textiles de la tradición folclórica eslava, dijo Hoffmann, "Esto, si tiene que ser, debería ser llamado arte*". SEKLER, Eduard F.; MAASS, John: *Josef Hoffmann: the architectural work.* Princeton: Princeton University Press, 1985. p.124.



246. Karl Friedrich Schinkel. Vista de Capri. (1803)



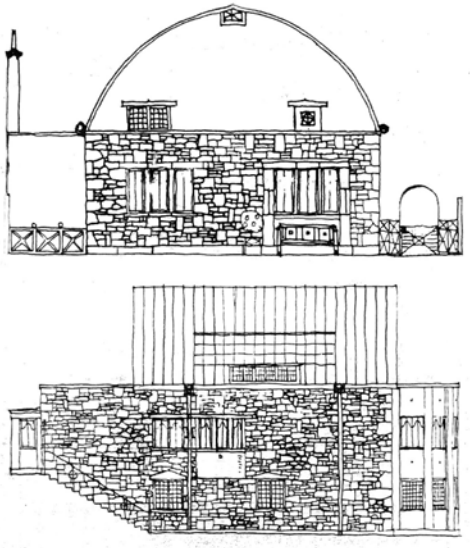
247. Karl Friedrich Schinkel. *Anacapri Bauernhaus* (1804).



248. Josef Hoffman. Casa en Capri. De la colección de dibujos de Italia Der Architekt. (1898)



248. Josef Hoffman. Casa en Pozzuoli y apunte de villa inspirada en ella.



249. Josef Hoffman. Vivienda Primavesi en Winkelsdorf (1914)

Hoffmann pasaría mucho tiempo dibujando los tradicionales edificios de la Campania, interpretándolos "*en base a una "moralidad" sentimental, a una sugerente e inmutable vida en el campo, fuera de la historia, derivada de la hipotética ausencia de especulación intelectual y de la innata atracción de afabilidad y serenidad".*[351] De los más de doscientos dibujos que realizara durante su visita a Italia, Hoffman publicará posteriormente en la revista *Der Architekt* una pequeña selección ilustrando el artículo titulado *Architektonisches von der lnsel Capri* (Arquitectura de la Isla de Capri, 1897). Entre todos ellos, el dibujo de una casa aterrazada en Pozzuoli, al que acompaña un boceto de una villa diseñada por el propio arquitecto utilizando la misma estereotomía de prismas recortados sobre la abrupta pendiente, certificará la influencia que la arquitectura vernácula mediterránea tendrá sobre los modernos procesos de simplificación y abstracción, los cuales, en el caso de Hoffmann, alcanzarán su punto culminante con el proyecto del Sanatorio Purkersdorf en Viena (1903-1908), que para muchos críticos contemporáneos significará el comienzo del racionalismo en Europa.

Aunque Hoffmann y Loos mantenían profundas discrepancias en cuanto a la relación del arte y la arquitectura, compartían ciertas afinidades electivas centradas sobre todo en su común admiración por la arquitectura simple y anónima del Mediterráneo. En 1906 Loos viajará por primera vez al sur de Europa en busca de mármol de Carrara para el *Kärntner Bar* (*American Bar*) de Viena (1906) y de la isla de Skyros en Grecia, con el que recubrirá el imponente zócalo de los almacenes *Goldman & Salatsch* en la Michaelerplatz de Viena. Sus posteriores viajes por otras ciudades italianas como Nápoles o Venecia reforzaron el vínculo de muchos de sus proyectos con la arquitectura de las costas mediterráneas. Este nexo es fácilmente apreciable en la *Villa Verdier*, en Le Lavandou, cerca de Toulon (1923), en el proyecto de *Veinte Villas con terraza* en la Costa Azul (1923), y en la *Villa Fleischner* en Haifa, Israel (1931).

Pero será el proyecto de la *Villa Moissi* en el Lido de Venecia (1923), el que de una manera más sincera transcriba el modelo tipológico de la casa rural italiana al moderno lenguaje loosinao, sin caer en imitaciones pseudopopulares, en un esfuerzo por sintetizar y reinterpretar los elementos más significativos de dichas arquitecturas vernáculas. Mientras que los volúmenes puros, las cubiertas planas y los huecos recortados en el espesor de los muros ya eran motivos utilizados por Loos en sus obras de principios de siglo, será la terraza superior a modo del atrio de la *domus italica* como prolongación de los salones de estar, y las escaleras exteriores recreando los desniveles topográficos de las viviendas napolitanas, los aspectos que mejor recreen el espíritu del lugar.[352] Tanto la organización de la planta como el diseño de cada una de las fachadas fueron dictados por la naturaleza, estableciéndose diferentes tamaños y tipos de ventanas en función del soleamiento y las vistas, lo cual, como se puede apreciar en las fotos de la maqueta desarrollada por Loos, proporcionó una gran aleatoriedad en la disposición de los huecos, muy similar a la que podría encontrarse

---

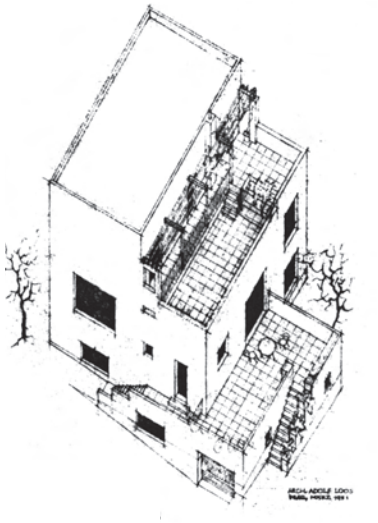
En 1914 Hoffmann construirá en Winkelsdorf (Moravia) la primera vivienda de verano para la familia del banquero Otto Primavesi (destruida en un incendio pocos años después), cuya singularidad radicaba en la adopción de un sencillo lenguaje moderno fuertemente contaminado por elementos vernáculos propios de la zona. Hoffmann colocaría junto a una estructura de hormigón, columnas formadas por troncos de árboles en bruto, utilizando piedra sin tratar en los muros exteriores. Sobre el pétreo paralelepípedo se colocó la cubierta en forma de arco rebajado construida enteramente de paja. Véase NOEVER, Peter; POKORNÝ, Marek: *Josef Hoffmann: Selbstbiographie.* Berlín: Hatje Cantz, 2009. pp.44-47

351 SEKLER, Eduard F.; MAASS, John: *Josef Hoffmann: the architectural work...* Op. Cit., p.123

352 GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Adolf Loos: teoría y obras.* Op. Cit., p.181



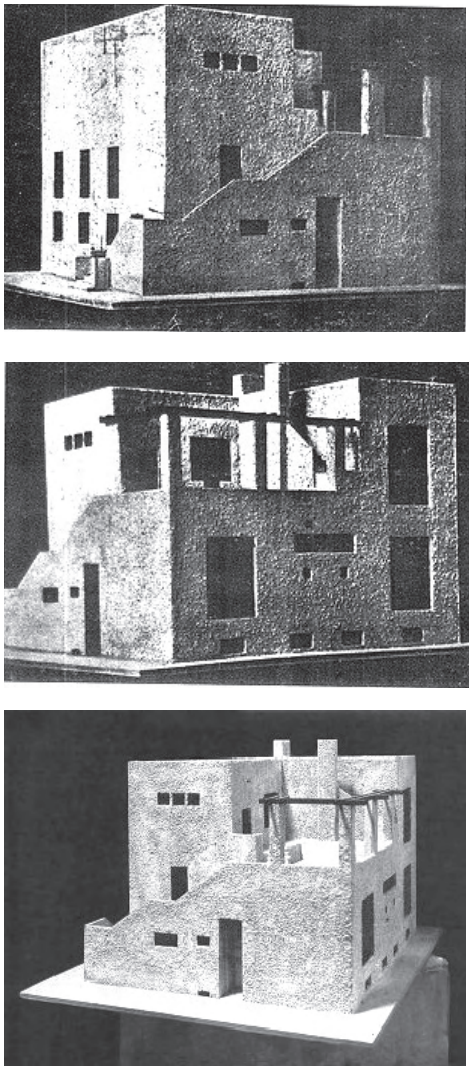
250. Adolf Loos. Veinte villas con terraza. Costa Azul. Francia (1923)



251. Adolf Loos. Villa Fleischner. Haifa. Israel (1931)



252. Adolf Loos. Villa Moissi. Lido de Venecia (1923)



253. Adolf Loos. Villa Moissi. Lido de Venecia (1923). Fotos de la maqueta del autor.

en las agrupaciones de viviendas populares en las costas mediterráneas. Loos introducirá en esta obra el motivo de la pérgola, configurando con los pilares cuadrados un espacio propio para la terraza *impluvium*. Este mecanismo típicamente mediterráneo, que Loos ya había empleado en la *Villa Karma* cerca del lago Lemán (1906), sirvió también a Gottfried Semper para coronar la villa Garbald en Castasegna (1863), quien a su vez lo habría tomado de la casa para el jardinero de la corte en los jardines de Charlottenhof (1829), obra de Karl Friedrich Schinkel. Esta sucesión vendría a confirmar, en palabras de Benedetto Gravagnuolo, que tanto "*para Loos como para Schinkel, los geranios y los volúmenes blancos no tenían límites climáticos o regionales, sino que representaban la epifanía moderna del eterno presente de lo clásico*".[353]

La *mediterraneidad* que se percibe en las propuestas de Hoffmann y Loos, todavía deudoras del clasicismo schinkeliano, estará asociada con las reglas de armonía y proporción, inherentes al eterno *mito del Mediterráneo*. Aunque muchas de sus obras, evoquen las instintivas construcciones vernáculas de las costas italianas, un examen más detallado de, por ejemplo, la *Villa Moissi* de Loos, revela que tanto su volumetría como la disposición de los huecos en sus blancos y compactos muros, siguen un sofisticado modelo euclidiano de regulación geométrica basado en el rectángulo áureo. Jean Lucien Bonillo, en su ensayo sobre las dimensiones plásticas del mito del Mediterráneo, centrado en la obra de Le Corbusier, indica que las dos primeras décadas del siglo XX se caracterizaron por la exploración del orden y la pureza en las formas del "Mediterráneo esencial", a partir de un método universal capaz de unir *"razonamiento abstracto, rigor y sensualidad*".[354] De hecho, como algunos autores apuntan, *Vers une Architecture* sería el resultado de definir la modernidad a partir de una interpretación que enlazaba aspectos de la cultura clásica con el espíritu contemporáneo.[355] Bonillo establecerá un segundo momento en la evolución del mito, entre los años treinta y cuarenta, cuando Le Corbusier, al igual que otros arquitectos ligados a la esfera mediterránea como Josep Lluis Sert, Gio Ponti o el propio Erich Mendelsohn,[356] a partir del conocimiento de las culturas autóctonas, desarrolle la idea

---

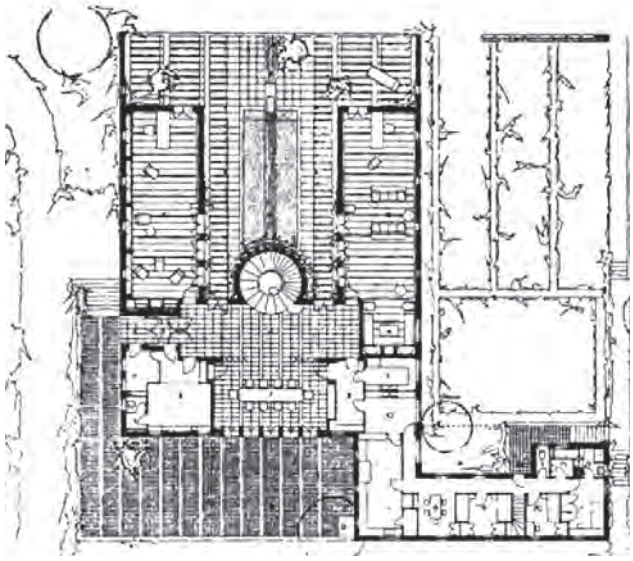
353 GRAVAGNUOLO, Benedetto: "From Schinkel to Le Corbusier: The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture". Op. Cit., p.22

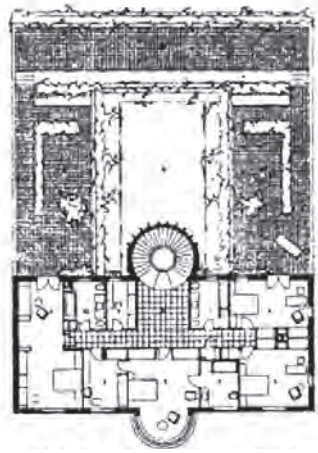
354 BONILLO, Jean L.: "Le dimensioni plastiche del mito mediterraneo di Le Corbusier". En: BONILLO, Jean L.; MONNIER, Gérard (eds.). *La Mediterranée de Le Corbusier: actes du colloque international "Le Corbusier et la Mediterranée"*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991. pp. 115-118 p.115

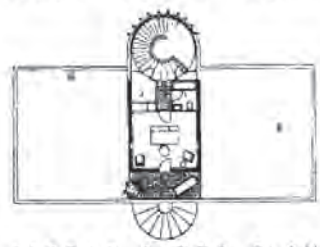
355 SUSTERSIC, Paolo: "Moderna y mediterránea: La arquitectura a orillas de un mito", *DC Papers*, n. 9-10, 2003, Barcelona, Departament Composició Arquitectónica UPC, pp. 121-144. p.121

356 Erich Mendelsohn junto a Erich Wijdeveld y Amédée Ozenfant concibieron la *Academie Européenne Mediterranée* (AEM), una escuela de arte europeo en la costa del sur de Francia, la cual vendría a recoger el testigo dejado por la recién clausurada Bauhaus en Dessau. Aunque la idea finalmente quedara como una utopía irrealizable, sería presentada por sus creadores como "*una visión sin fronteras de Europa, para la que la cultura mediterránea suministraría una identidad unificadora y universalista (...) se trataba de una nueva evaluación del arte moderno y su nexo con los valores de las tradiciones clásicas y vernáculas"*. En el verano de 1932, Mendelsohn y Wijdeveld viajaron a la Costa Azul francesa en busca de un lugar donde construir la Academia. En las cartas que Mendelsohn escribe a su mujer se aprecia su entusiasmo por la experiencia mediterránea: "*Alemania está muy por lejos de nosotros, y el 'Midi' frente a nuestra nariz. Ya olemos aceitunas, macchia y la fragancia del verano (...) Estamos tomando caminos sinuosos para descubrir cada lugar hermoso, conduciendo por la costa, entrando en propiedades privadas y tomando notas en los mapas. (...) Vemos muchos lugares, porque tenemos la sensación de que el nacimiento de esta realidad depende del sitio correcto*". HEINZE-GREENBERG, Ita: "Erich Mendelsohn's mediterranean longings: The European Mediterranean Academy and Beyond in Palestine". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* London: Routledge, 2010. pp. 174-191 p.180

Mendelsohn huyó definitivamente de Alemania en Marzo de 1933, y un año y medio después abriría su propio estudio en Jerusalén. El clima y el estilo de vida en Palestina, estrechamente ligados a la naturaleza, supuso un nuevo reto para Mendelsohn, quien planteará una revisión de los criterios homogeneizadores de la *Neues Bauen* a partir del estudio de las tradiciones constructivas vernáculas del Mediterráneo. Este

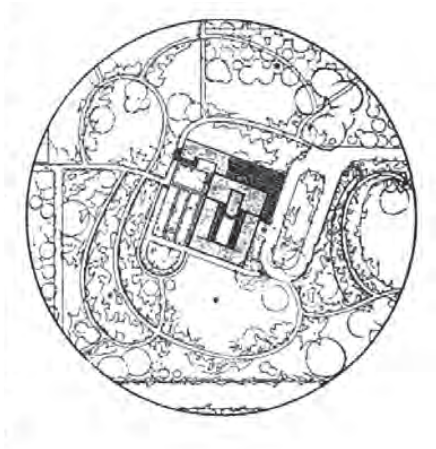


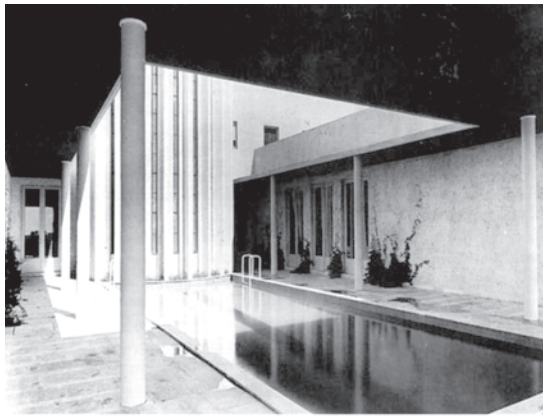




254. Erich Mendelsohn. Villa Weizman. Tel Aviv. Israel (1937)









255., 256. y 257. Erich Mendelsohn. Villa Weizman. Vsitas del patio central. Tel Aviv. Israel (1937)

del *Mediterráneo primitivo*, la región primigenia en la que a lo largo de la historia se fueron combinando diversas tradiciones culturales en un proceso continuo de transferencias e hibridación.[357]

o o o

Al retomar el decimonónico ideal sansimoniano de unir Oriente y Occidente a través del *Mare Nostrum*, [358] Le Corbusier pretendió dar forma a la idea del Mediterráneo como eje de una nueva centralidad supranacional diseñada a partir de la potenciación de las relaciones culturales y comerciales entre sus principales ciudades costeras. En una carta dirigida al alcalde de Argel en 1930, Le Corbusier resumirá sus puntos de vista de la siguiente manera: "*La economía del mundo está fatigada; está dominada por la incoherencia de grupos arbitrarios y perjudiciales. Nuevos agrupamientos deberán surgir para ofrecer al mundo un acuerdo menos arbitrario y peligroso. El Mediterráneo será el vínculo de uno de estos grupos (...). Razas, lenguas, una cultura que se remonta a mil años; verdaderamente un todo. Un grupo de investigación imparcial ha mostrado ya este año el principio de una de estas nuevas unidades. Se resume en cuatro letras, diagramado como los puntos cardinales: París, Barcelona, Roma y Argel. Una unidad que se extiende desde el norte al sur a lo largo del meridiano, recorriendo todo el abanico de climas (...) abarcando todas las necesidades y todos los recursos*".[359] Fruto de esta perspectiva geopolítica, en 1933, el eco de la mediterraneidad lecorbusierana encontrará resonancia internacional cuando el IV Congreso de los CIAM tenga lugar a bordo del *Patris II* en una travesía que llevará a los más de cien delegados de diecisiete países desde Marsella a Atenas, haciendo del Mediterráneo el foro real del encuentro.

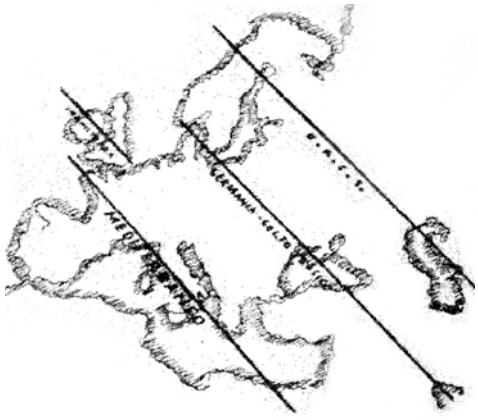
---

cambio de rumbo se hizo patente en el primer proyecto realizado en Israel: la *Villa Weizmann*, construida entre 1934 y 1936 para el entonces presidente de la Unión Sionista Mundial. Mendelsohn, uno de los profetas de la era de la máquina en Alemania, regresaría a las raíces antiguas del Mediterráneo, probablemente afectado por su viaje a Grecia. El complejo Weizmann constaba de cuatro bloques entrelazados dispuestos simétricamente a lo largo de un eje alrededor del alargado patio interior al que se abrían las dos alas de estancia. Dos elementos rompían la estricta simetría marcada por la magnífica escalera de caracol: el ala de servicio y la entrada a la casa, desplazada del eje hacia el frente sur. La logia cubierta alrededor del estanque, soportada por esbeltas columnas de hormigón esmaltado, se cerraba mediante un porche cubierto en el punto más elevado del jardín. En muchas de las soluciones arquitectónicas de la *Villa Weizmann* se aprecia la inquietud de Mendelsohn por lograr un microclima agradable en la vivienda como el que descubrió en sus viajes por los países del Norte de África: "*El clima de Palestina nos obliga a liberarnos de la distribución estándar, a fin de lograr frescura y una mayor escala en el interior. Este objetivo se cumple gracias al vestíbulo que es el centro refrescante de la casa árabe, y la habitación de piedra en las tiendas de los beduinos sedentarios de Es-Salt. Los balcones abiertos no tienen ninguna función en un clima subtropical, mientras que los árboles próximos a la fachada son más eficaces para producir sombra y más agradable en apariencia*". *Ibid.* p.286

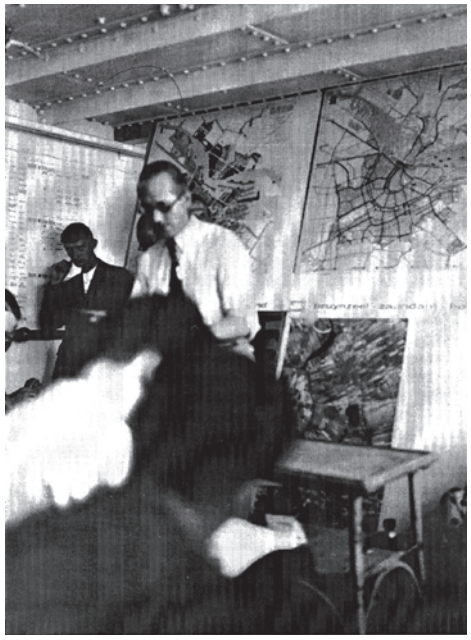
357 BONILLO, Jean L.: "Le dimensioni plastiche del mito mediterraneo di Le Corbusier". pp.115-116

358 Los sansimonianos, principales representantes del socialismo utópico francés defendieron la idea de una confederación mediterránea basada en la unión de Oriente y Occidente. Entre el 20 de enero y 12 de febrero de 1832, Michel Chevalier, director del diario sansimoniano Le Globe, escribió una serie de artículos sobre la paz entre ambos mundos. Poco después, estos escritos se juntaron en un panfleto bajo el título *Le Système de la Méditerranée* donde el autor presentaba la teoría del intercambio cultural y la formación e innovación dialéctica relacionadas con la geografía de la región mediterránea. "*El Système de la Méditerranée" es un modelo para difundir el progreso. El objetivo de Michel Chevalier es , como él mismo dice, "despertar" a los pueblos del Mediterráneo y en especial a los pueblos de Oriente que justamente empezaban a salir de su letargo. Su sistema simboliza la civilización, que comienza a extenderse por todo el planeta. Esta idea está contenida en términos como 'la civilización que fluye*'. DEBRUNE, Jérôme: "Le Système de la Méditerranée de Michel Chevalier", *Confluences méditerranée*, n. 36, 2000-2001, pp. 187-194. p.194

359 LE CORBUSIER: *Los puntos cardinales*. Carta al Alcalde de Argel. Diciembre, 1933. Citada en LE CORBUSIER: *The radiant city; elements of a doctrine of urbanism to be used as the basis of our machine-age civilization.* Op. Cit.



258. Le Corbusier. Los tres ejes de la arquitectura europea. Revista Quadrante (1933)



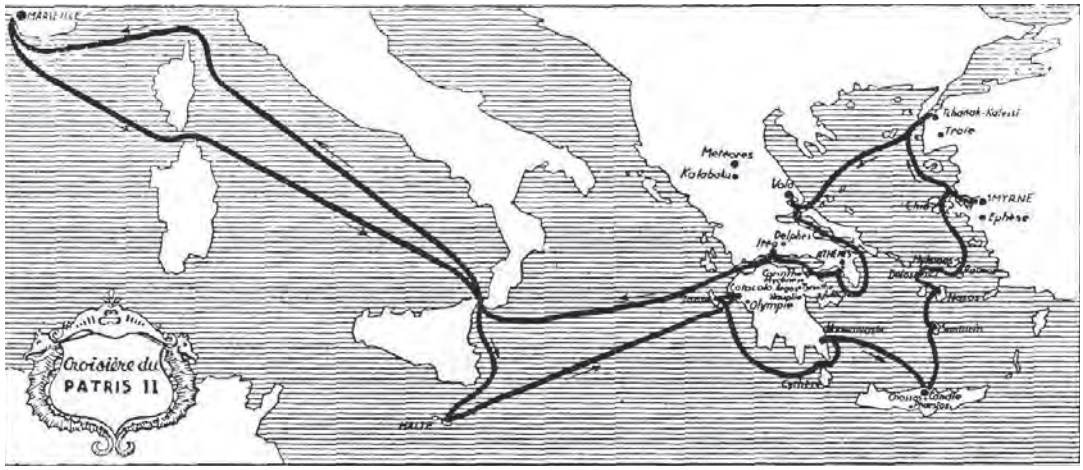
260. Le Corbusier en el Patris II. Ciam IV (1933)

259. Le Corbusier. *La arquitectura eterna de adobe y bóvedas de Sainte Baume o de la Costa Azul continúa las tradiciones.* En Les constructions Murondins (1942)





261. Le Corbusier. Portada del artículo *En Grèce, à l'échelle humaine*, Revista Le Voyage en Grèce, n° 11, (1939)



262. Congreso CIAM IV. Ruta del Patris II por el Mediterráneo. (1933)

Originalmente previsto en Moscú, el congreso, bajo el lema *La ciudad funcional*, giraría en torno a las relaciones existentes entre la forma urbana y la realidad social y económica, así como sobre la influencia de la industria y el transporte en el diseño de la vivienda social.[360] El sistema elegido para las exposiciones de los diferentes grupos de trabajo fue la presentación de más de treinta planes urbanísticos de diferentes urbes mundiales. Sus conclusiones, expuestas como doctrinas del urbanismo moderno, serían publicadas en el documento conocido como la Carta de Atenas (1942). Pero más allá de la consecución de unos resultados objetivos sobre la ciudad funcional, este IV Congreso, marcado por las reuniones a bordo del barco con el omnipresente paisaje del Mediterráneo como fondo y los discursos de Fernand Léger advirtiendo sobre la utilización de la estética purista en la vivienda popular,[361] y de Le Corbusier haciendo hincapié en la armonía de la Acrópolis,[362] significaría la primera escisión en la uniformidad de pensamiento de los CIAM.[363]

Las discrepancias a propósito de la búsqueda de los orígenes estéticos y los arquetipos válidos para la nueva arquitectura, establecerían una clara división entre la *Sachlich* de los arquitectos germanófonos de la *Neues Bauen,* alejados de cualquier tipo de vínculo con la tradición clásica, y los francófonos que, después del viaje a Grecia, comenzarían a enfatizar ciertos valores estéticos relacionados con la historia y la mitología.[364] Incluso Le Corbusier, que acudió a Atenas con una conferencia de marcado carácter práctico titulada *Air-Son-Lumière*, sorprendentemente introduciría un prólogo poético en el que describía las emociones plásticas y cromáticas suscitadas al contemplar los barcos pintados en el puerto, semejantes a las vividas años atrás frente al Partenón[365]. "*La que había sido preparada como una intervención estrictamente*

---

360 Para mayor información sobre el desarrollo del IV Congreso de los CIAM, véase DI BIAGI, Paola: "I CIAM verso Atene: spazio abitabile e città funzionale". *Actas El GATEPAC y su tiempo, política, cultura y arquitectura en los años treinta. V Congreso Internacional DOCOMOMO Ibérico*, 2005. Barcelona: 26 - 29 ottobre 2005; MUMFORD, Eric P.: *The CIAM discourse on urbanism: 1928-1960.* Cambridge etc.: The MIT Press, 2000. pp.73-91

361 Fernand Léger en su conferencia titulada *Discurso a los arquitectos* alertará sobre la aplicación de la doctrina moderna en los alojamientos de masas, indicando que para la cultura popular no sería sencillo pasar de los espacios acumulativos a los espacios ascéticos: "*este muro que acabáis de resucitar, vuestros padres y abuelos se habían empeñado en esconderlo*". Citado en MONNIER, Gérard: "L'architecture vernaculaire. Le Corbusier et les autres". Op. Cit., p.144

362 "*He tratado de actuar y crear una obra de armonía y humanidad. Lo he hecho con la Acrópolis muy dentro de mí, en el estómago. Mi trabajo ha sido honesto, leal, obstinado y sincero. Es la verdad esencial la que me hizo un desafiador, alguien que propone algo más (...) Algunos me han acusado de ser un revolucionario (...) Se trata de la Acrópolis, que me hizo rebelde (...) El espíritu griego ha seguido siendo el símbolo del control: el rigor matemático y la ley de los números nos traen armonía (...) y ahora, para sobreponerse a la Acrópolis, debemos en todo el mundo, sin debilidades y con un alma valiente, crear armonía. Esta palabra expresa realmente la razón de ser de los tiempos actuales. En nombre de la Acrópolis, una fuerte armonía, triunfante, infalible, invulnerable*". LE CORBUSIER, "Air, son, lumière", discurso pronunciado el 3 de agosto de 1933 en CIAM IV. Transcrito en *Annales Techniques*, n. 44-45-46, octubre-noviembre, 1933. Citado en GRAVAGNUOLO, Benedetto: *From Schinkel to Le Corbusier: The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture.* Op. Cit., p.33

363 SIMEOFORDIS, Georgios; TZIRTZILAKIS, Georgios: "Mediterraneité et modernité. Le dernier voyage en Grèce". En: BONILLO, Jean L.; MONNIER,Gérard (eds.). *La Mediterranée de Le Corbusier: actes du colloque international "Le Corbusier et la Mediterranée",* Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991. pp. 63-71 p.66

364 MUMFORD, Eric P.: *The CIAM discourse on urbanism : 1928-1960.* Op. Cit., p.85

365 "*Esta mañana, en El Pireo, en el puerto, unos amigos paseábamos: Fernand Léger, el pintor Zervos, el creador de Cahier d'Art Albert Jeanneret, el músico Ghyka, compatriota vuestro, uno de los pintores que van a imponerse. Nos hemos parado ante los barcos que realizan el cabotaje: barcos de hoy y de siempre. barcos de vuestra historia. Estos barcos están pintados de los colores más llamativos. El color, ¡expresión misma de la vida! (...) En estos barcos de El Pireo que están pintados como los de hace dos mil años, hemos encontrado la tradición de la Acrópolis* (...)". LE CORBUSIER, "Air, son, lumière". Op. Cit., pp. 168-171. Véase PIZZA, Antonio: "El Mediterráneo: creación y desarrollo de un mito". En: PIZZA, Antonio (ed.). *Josep Lluis Sert y el Mediterráneo.* Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1998a. pp. 12-45 p.29

"técnica", se envuelve de un aura lírica que parece ratificar una orientación distinta para la arquitectura moderna, dirigida hacia las instancias "biológicas y psicológicas", el sentido plástico de las formas, la tradición y el uso del color pictórico en la construcción de las imágenes".[366]

Gino Pollini, uno de los representantes del nutrido grupo de arquitectos racionalistas italianos que acudieron al congreso (Bardi,Sartoris, Rava, Bottoni, Pollini y Figini), describiría tiempo después cómo la fascinación por el mito helénico ejercería una enorme influencia sobre los delegados, muchos de los cuales se rendirían ante la apología que hiciera Le Corbusier de la antigua civilización mediterránea: "*Las reuniones tuvieron lugar en las cubiertas, al abrigo de las cortinas, en un ambiente ventilado, lleno de luz y sol, en un mar en calma (...) En la tarde del 1 de agosto desembarcamos en Atenas. El día siguiente se dedicó a visitar la ciudad. Así que nos fuimos a la Acrópolis, con emoción, ya que era nuestra primera vez, con Le Corbusier quien recordó los veintiún días que había pasado allí muchos años atrás. (...) El Templo de Atenea Niké, el Partenón, todo parecía estar regulado por leyes no escritas. En Cabo Sunion, en Delfos, en Epidauro, fuimos capaces los días posteriores de confirmar esta percepción"*. [367] Pero, como más adelante explica Pollini, será la arcaica arquitectura doméstica del Mar Egeo la que asombre a los participantes en el Congreso, en especial a los del área mediterránea, por su belleza, su plasticidad y su pureza cromática, encontrando en ella la perfecta simbiosis entre el lugar y las necesidades de sus habitantes: "*Incluso la arquitectura de las islas parecía marcada por reglas válidas, aunque no siempre evidentes, derivadas de la tipología, de los factores climáticos y de las formas en que las pequeñas construcciones se agrupaban y se colocaban en relación con el lugar. La población mediterránea parecía haber expresado de esta manera una relación entre su propia pobreza y una acción esencialmente racional*".[368]

Aunque poco investigado, es probable que el detonante del interés de buena parte de los congresistas por la arquitectura popular griega fuera el provocativo brindis que pronunciara en la cena de recibimiento ante las autoridades el arquitecto y arqueólogo Anastasios K. Orlandos. Contestando a los discursos de los líderes del CIAM, Orlandos indicó que la Escuela de Arquitectura de Atenas, de la que por entonces era decano, se declaraba asociada a los principios modernos, habiéndose desligado del academicismo, mucho tiempo "*antes de que nuestro eminente anfitrión, el señor Le Corbusier, proclamara su muerte tan solemnemente como lo hiciera ayer por la noche*". [369] El fundamento de este alejamiento, radicaba, según Orlandos, en la existencia de una arquitectura vernácula griega, especialmente en las islas, cuyas raíces se remontaban hasta la antigüedad, sin que hubieran sido afectadas por la tradiciones académicas posteriores al Renacimiento. Refiriéndose al viaje por las islas del Egeo que Stamo Papadaki había organizado para el congreso a bordo de la pequeña embarcación Argos,[370] Orlandos comentará: "*Cuando dentro de unos días hayan visitado nuestras islas*

366 *Ibid.* p.29
367 POLLINI, Gino: : "Il IV CIAM", *Parametro*, n. 52, vol. Diciembre, 1976 p.19
368 *Ibid.* p.19
369 TZONIS, Alexander; RODI, Alcestis: *Greece.* London: Reaktion, 2013. p.114
370 La escisión del Congreso se hizo también evidente en las diferentes excursiones que entre los días 5 y 8 de agosto, los asistentes realizaron por Grecia. Le Corbusier y la mayor parte del grupo francés , acompañados por Giedion, Moholy Nagy y algunos intelectuales, artistas y poetas invitados por los CIAM como Roynol, Gueguen, Bonheur, Ozenfant y Léger, viajaron en barco por el Egeo visitando Délos, Mykonos, Santorini, Serifos y Egina. Los demás congresistas visitarían Osios Loukas, Delfos y las islas Argo Saronicas.

del Egeo, esas blancas visiones flotantes entre el azul del mar y el cielo, quedarán tocados, como yo mismo quedé, no sólo por la extrema simplicidad, la lógica de la disposición y la pureza de líneas de las antiguas casas de Delos, sino también, y sobre todo, por el llamativo espectáculo de las casas de las islas de alrededor, con sus blancos volúmenes estrictamente geométricos que se proyectan en el espacio de una manera armoniosa y pintoresca. Y no se sorprenderán menos al percibir esos juegos de perfiles, voladizos, entrantes, felices encuentros de superficies planas, que un arquitecto moderno hubiera deseado para sus composiciones, y que han sido creadas en una estructura campesina sin que su creador fuera consciente de ello, por el solo hecho de ser el producto del acuerdo entre la forma y la decoración".[371] Como acertadamente apuntarán los investigadores griegos Yargos Simeoforidis y Yargos Tzirtzilakis, Orlando terminará el discurso atacando en el punto débil de los arquitectos modernos, preocupados, más allá de la cualidad plástica de las formas, por la simplicidad y la economía de la construcción, aspectos que ya formaban parte inherente de las arquitecturas vernáculas:[372] *"constatarán allí, aplicado por los naifs habitantes de nuestras islas , en nuestras casas de doscientos o trescientos años, el principio que ustedes se esfuerzan por comprender en el mundo civilizado: quiero decir, la ausencia total de ornamento en las fachadas, el realismo que sacrifica el detalle por los esencial".*[373]

En los meses posteriores al IV Congreso, numerosas publicaciones, sobre todo de Francia, Italia, España y Grecia, cuyas posiciones salieron reforzadas del viaje por el Mediterráneo, se hicieron eco del giro ideológico de los CIAM, avalando las propuestas de continuidad entre el espíritu moderno y el del mundo preclásico. Christian Zervos publicará en 1934 *L´Art en Grèce*, libro en el que se recogen los testimonios de algunos de los artistas que habían viajado a Grecia (Roynol, Gueguen, Bonheur, Ozenfant, Léger y Le Corbusier), analizando el interés del arte moderno por lo primitivo, insistiendo principalmente en el arte arcaico griego. En la misma línea, anteriormente la revista italiana *Quadrante*, dirigida por Bardi y Bontempelli, había editado un número especial sobre la participación del grupo italiano en el congreso (n.5, septiembre 1933), en el que se reafirmaba el carácter clásico y a la vez mediterráneo de la arquitectura racionalista italiana, guiada por enfatizar los trazados reguladores y las proporciones clásicas, junto a una cuidadosa integración de la arquitectura en el paisaje, como se puede observar en los proyectos *Casa sul lago per le vacanze di un artista*, de Terragni o la *Villa-studio per un artista* de Luigi Figini y Gino Pollini (1933) presentados a la V *Triennale* de Milán (1933).[374]

Tanto en Italia como en España, donde el Movimiento Moderno sería asumido como una corriente de procedencia foránea, hubo que encontrar razones locales que apoyasen la adopción del nuevo lenguaje, buscando vínculos con las arquitecturas domésticas clásicas, como la casa pompeyana para los arquitectos

---

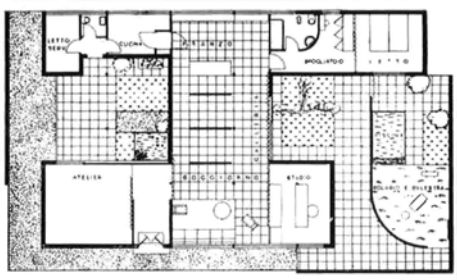
SIMEOFORDIS, Georgios; TZIRTZILAKIS, Georgios: *Mediterraneité et modernité. Le dernier voyage en Grèce.* Op. Cit., p.66

371 ORLANDOS, Anastasios: "Le Toast de M. Orlandos", *Annales Techniques*, n. 44-45-46, octubre-noviembre 1933, pp. 1131-1132. p.1131

372 SIMEOFORDIS, Georgios; TZIRTZILAKIS, Georgios: "Mediterraneité et modernité. Le dernier voyage en Grèce". Op. Cit., p.66

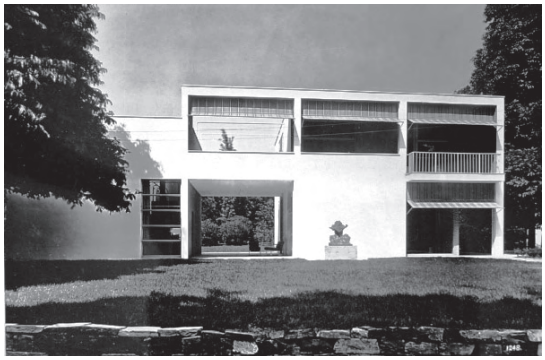
373 ORLANDOS, Anastasios: "Le Toast de M. Orlandos". Op. Cit., p.1132

374 SUSTERSIC, Paolo: "Moderna y mediterránea: La arquitectura a orillas de un mito". Op. Cit., p.127. Sobre la relación de los arquitectos italianos con el Mediterráneo véase IRACE, Fulvio: *Gio Ponti: la casa all'italiana.* Milano: Electa, 1988; COSENZA, Luigi: *Escrits d' arquitectura =Writings on architecture.* Girona: Escola Politècnica Superior Universitat de Girona, 2010; SABATINO, Michelangelo; FORSTER, Kurt W.: *Pride in modesty: modernist architecture and the vernacular tradition in Italy.* Toronto: University of Toronto Press, 2010.

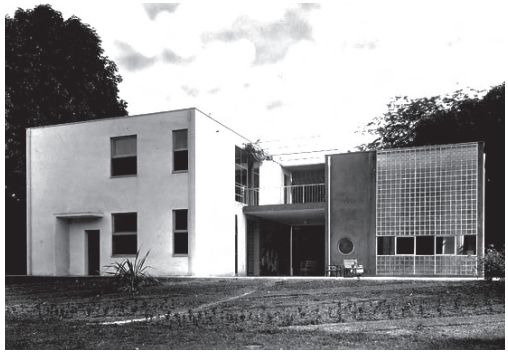


263. y 264. Luigi Figini y Gino Pollini. Villa estudio para un artista. V Triennale Milán (1933)





265. y 266. Giuseppe Terragni. *Casa sul lago per un artista.* V Triennale Milán (1933)



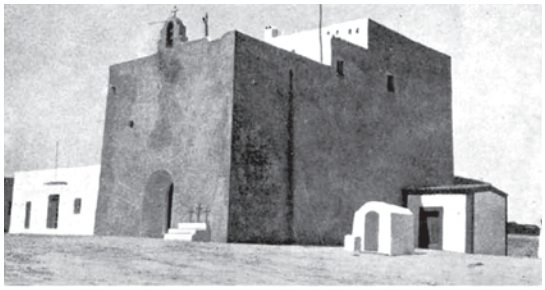






267. Imágenes artículo IV CIAM en AC n.11 (1933)







268. Imágenes artículo sobre Ibiza en AC n.6 (1932)

italianos o con las construcciones autóctonas de la costa mediterránea en el caso de los españoles. Este último extremo resulta evidente al analizar el gran número de artículos que sobre arquitectura y arte popular aparecieron a lo largo de los veinticinco números que la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, publicación vinculada al GATEPAC español, editó entre 1931 y 1937. El número 11 dedicaría un largo artículo a analizar lo sucedido durante el CIAM IV, en el que se llamaba la atención sobre el enorme parecido existente entre la arquitectura de Ibiza, a la que *A.C.* había destinado algunas páginas del sexto número, en 1932 ("*Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica*; *sus casas orgánicamente ligadas al lugar completan el paisaje conmovedor y tranquilo*"), y la que habían descubierto en las islas de Grecia: *"La costa griega y las islas del archipiélago tienen una arquitectura semejante a la de Ibiza y Menorca, pueblos pintados a la cal en blanco o tonos pálidos, tejados planos o abovedados. Es una arquitectura que muy bien podemos considerar como moderna de espíritu, continuación de las mismas formas que se han repetido durante siglos en gran parte de las costas y en todas las islas del mar latino"*.[375]

Después del Congreso de Atenas, la arquitectura popular mediterránea no sólo se encontrará en la base de determinadas arquitecturas, sino que podrá aspirar a constituirse en origen de todas las formas modernas, como afirmará el propio Josep Lluis Sert en el artículo *Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna* (1935): "*Si, después de examinados varios ejemplos de construcciones populares mediterráneas, los comparamos con las mejores creaciones de la arquitectura moderna, no podremos dejar de notar características comunes, no en el detalle, sino en estas 'constantes' que dan su espíritu a la obra arquitectónica (...) La arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye en esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino*!".[376]

Para Le Corbusier, el encuentro con las construcciones humildes y anónimas de las islas griegas supuso un cambio de la imagen mitificada que poseía del mundo helénico concebida durante su viaje a Atenas en 1911. Las referencias puristas a la sección áurea y a los ritmos pitagóricos, latentes en sus primeros proyectos de los años veinte, sufrirán una regeneración objetiva al entender que aquellas "*casas eternas, vivas, actuales, que se remontan en la historia y cuyas plantas y secciones son precisamente las que nosotros imaginábamos hace diez años*"[377] representaban el "*estándar de los valores humanos perentorios*"[378], al ser concebidas en relación a los medios disponibles y a la propia naturaleza del lugar.[379] Como Le Corbusier afirmará en escritos posteriores, su

---

375 AA.VV: "El IV Congreso del CIRPAC", *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 11, Tercer Trimestre 1933, Barcelona, pp. 13-18. p.15

376 SERT, Josep L.: "Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna", *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 18, Segundo Trimestre 1935, Barcelona, pp. 31-33. p.33. Sobre la relación de Sert con el Mediterráneo véase ROVIRA, Josep M.; SERT, Josep L.; INSERRA, Irene: *Josep Lluis Sert: 1901-1983.* Milano: Electa, 2000; PIZZA, Antonio: "Conversaciones sobre Mediterráneos", *DC Revista de Crítica Arquitectónica*, n. 9-10, 2003, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura. Departament de Composició Arquitectònica, pp. 221-246; PIZZA, Antonio: *J. Ll. Sert y el Mediterráneo.* Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1998.

377 LE CORBUSIER: *The radiant city; elements of a doctrine of urbanism to be used as the basis of our machine-age civilization.* Op. Cit., p.52

378 LE CORBUSIER: "En Grèce à l'échelle humaine", *Le voyage en Grèce*, n. 11, verano 1939, París, H. Joannidès, pp. 4-5. p. 5

379 Esta perspectiva objetiva de la arquitectura vernácula enunciada por Le Corbusier en los años posteriores al Congreso de Atenas, era compartida por muchos arquitectos modernos griegos, como afirmó

segundo viaje a Grecia le hará entender el Mediterráneo como un reservorio de enseñanzas útiles para la arquitectura moderna: "*¿de qué puede servir a las gentes del presente considerar esta vida del pasado perpetuada en los lugares, los pueblos las casas y las costumbres griegas?: ¡Para afirmar la escala humana*!".[380] El descubrimiento de estas arquitecturas adaptadas al hombre y a la naturaleza supondrá un cambio en el leitmotiv corbusierano, desde el posicionamiento funcionalista que entendía la casa como una máquina para vivir a uno de carácter más realista y orgánico vinculado a una concepción más humana del habitar.[381]

o o o

Entre 1930 y 1935, Le Corbusier tratará de aportar autenticidad al hábitat del hombre contemporáneo, buscando en la naturalidad de las arquitecturas populares, alejadas de fórmulas y recursos conocidos, una manera de legitimar la invención de soluciones prácticas, auténticas y "sin prejuicio". Como afirma Gerard Monnier, Le Corbusier percibe "*la originalidad de las arquitecturas locales* (como) *alguien que busca en la realidad exterior estímulos con los que abordar las actividades presentes, así como un apoyo y una manera de acercarse a la concepción de la idea, a la invención de una arquitectura actual*".[382] Estas premisas se harían patentes en la redacción del libro *La Ville Radieuse* (1934), en el que los planteamientos técnicos relacionados con el espacio habitado llegarían en muchos casos a ser argumentados a partir de ejemplos encontrados en arquitecturas vernáculas. Sirva de ejemplo el capítulo dedicado a establecer las dimensiones armónicas de la vivienda eficiente, para el que Le Corbusier propondrá como modelos de arquitectura proporcionada al ser humano la casa rural en Vézelay, a la que ya nos hemos referido anteriormente, y las construcciones vernáculas de las islas griegas: "*En 1933 (...) recorrimos las islas Cícladas. La vida milenaria había permanecido intacta. La rueda aún no existía y quizá nunca exista por su violenta*

Anastasios K. Orlandos en el discurso anteriormente citado. En 1934 estos principios aparecerán plasmados en el artículo del arquitecto griego Panos Djelepy, titulado *Les maisons de l'archipel grec observées du point de vue de l'architecture moderne* (Las casas del archipiélago griego observadas desde el punto de vista de la arquitectura moderna,) iincluido en el primer número de la revista *Cahiers d'art* dirigida por Christian Zervos. En él, más allá de una revisión plástica o estética de la arquitectura popular griega, el autor analiza sus cualidades funcionales y paisajísticas, ofreciendo una interpretación tipológica de las mismas, lo cual habría de reflejar su eminente carácter social: "*De la sumisión a las reglas esenciales de la naturaleza nació esta arquitectura humilde y grande. Ella formaba parte integrante de la naturaleza, pues no solamente se posaba sobre el suelo, sino que se encajaba en el paisaje. Por instinto, el constructor griego desarrolló tanto la teoría paisajística de Le Corbusier como las concepciones del ingeniero Maillart, el cual preconizaba la unidad de la obra del hombre con la naturaleza (...) Según nuestro punto de vista la casa debe responder estrictamente a las necesidades del ocupante (...) Así el tipo de casa de las islas nace directamente de las condiciones de vida de sus habitantes, de los medios de los que disponen y de las necesidades a las que se pliegan, sacando partido de ellas gracias a los infinitos recursos de su imaginación".* DJELEPY, Panos: : "Les maisons de l'archipel grec observées du point de vue de l'architecture moderne", *Cahiers D´Art*, n. 1-4, 1934, París, pp. 93.

380 LE CORBUSIER: "En Grèce à l'échelle humaine". Op. Cit., p.4

381 Le Corbusier, al igual que los representantes mediterráneos de los CIAM, romperían después del IV Congreso con los rígidos parámetros del *Existenzminimum* que habían promovido durante los años previos, y que continuaría siendo un elemento de fricción con los representantes alemanes de la *Neues Bauen*. Josep Lluis Sert dará por agotada esta vía en un artículo titulado *Arquitectura sin estilo y sin arquitecto* (1934) en el que indicará: "*El puro funcionalismo está muerto. Los arquitectos y teóricos, sobre todo alemanes, llevaron los experimentos funcionalistas hasta extremos absurdos*". Un año después Le Corbusier afirmaría: "*La casa mínima, que se ha extendido enormemente estos últimos años en Alemania, Checoslovaquia, Polonia y Rusia, ya no es un lugar para vivir: es una jaula. Es perjudicial, es inhumano, aprisiona la vida dentro de los límites mínimos; la vida necesita espacio*". Véase SERT, Josep Lluis "Arquitectura sense 'estil' i sense 'arquitecte,"' *D'Ací i d´Allá*, 179, December 1934; Le Corbusier: *The radiant city; elements of a doctrine of urbanism to be used as the basis of our machine-age civilization.* Op. Cit., p.53

382 MONNIER, Gérard:" L'architecture vernaculaire. Le Corbusier et les autres". Op. Cit., p.142

topografía.(...) En ese lugar de la medida humana, en Grecia, en esas tierras felices de la decencia, de la intimidad, del bienestar, de lo racional, siempre guiados por la alegría de vivir, las medidas de la escala humana están siempre presentes (...) la cuestión central es la armonía (...) la omnipotencia de la armonía, la adecuación a nuestras medidas humanas, reside en la cifra que determina la altura de nuestra vivienda".[383]

En el intervalo de los años treinta, la relación de los proyectos realizados por Le Corbusier con las referencias vernáculas del pasado mostrará un amplio abanico de actitudes que van desde la introducción de determinados elementos locales, como en el caso de los arcaicos muros de piedra de la *Villa Madrot*, hasta la adopción de técnicas constructivas de claro ascendente vernáculo, como las bóvedas de la *Villa Félix*, pasando por la adopción de estrictos principios de austeridad material reflejados en las estructuras realizadas con troncos de madera de la *Villa Errazuriz* y en la *Villa Les Sextant* en Le Mathes.

La complejidad de crear un nuevo lenguaje integrador de las tradiciones antiguas con la moderna pureza formal, capaz de conciliar lo universal de los sistemas estandarizados con la artesanía local, se hizo evidente en el primer proyecto construido por Le Corbusier según sus nuevos principios: la *Villa Mandrot* en Le Pradet (1929). Prácticamente todas las monografías sobre el maestro suizo-francés han visto en este proyecto la superación de los cinco puntos de la arquitectura moderna, enunciados por el autor en 1927.[384] La primera evidencia de este planteamiento será que el edificio ya no se eleva sobre pilotis, sino que se construye mediante pesados muros de carga que nacen del propio terreno, configurando una terraza elevada gracias a la cual el edificio se adaptará a las irregularidades del terreno.

Algunos críticos, como William Curtis o Bruno Reichlin, advierten del retórico uso que Le Corbusier hará de los elementos autóctonos en la *Villa Mandrot*, utilizando el muro de piedra de Provenza como un elemento abstracto, más cercano, con su marcada desnudez, a la artificialidad de las fachadas rústicas de Serlio[385] que a la realidad de las construcciones locales, las cuales protegían los paramentos pétreos con una fina capa de yeso.[386] Cuando Le Corbusier decidió mostrar las cualidades del material en bruto haciendo caso omiso de las recomendaciones del constructor local, buscaba recuperar la imagen vernácula que los edificios de la *Provence* adquirían cuando el acabado superficial se desprendía de las fachadas por causa de la erosión. Sus muros de piedra se convertirían de esta manera en *objects trouvés* que introducían la dimensión temporal en el edificio: "*Como Le Corbusier creía que ocurría con la arquitectura vernácula, las formas adquirían resonancia sólo por medio de su uso a través del tiempo,*

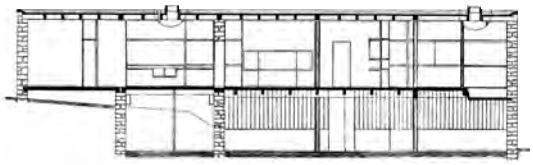
---

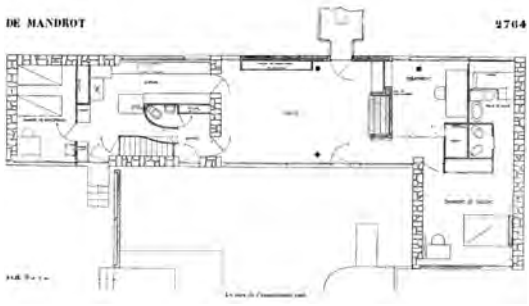
383 LE CORBUSIER: *The radiant city; elements of a doctrine of urbanism to be used as the basis of our machine-age civilization.* Op. Cit., p.52

384 "*El proyecto se inició en diciembre de 1929 reutilizando la casa-tipo Maison Loucheur, la cual utilizaba un muro central de 45 cm de piedra, sobre el que apoyaba una estructura de perfiles prefabricados de acero. Entre marzo y abril de 1930, este proyecto sería finalmente sustituido por un nuevo esquema que marcó el final definitivo de las villas puristas".* BENTON, Tim: "Le Corbusier e il vernacolare: Le Sextant a Les Mathes 1935". Op. Cit., p.26

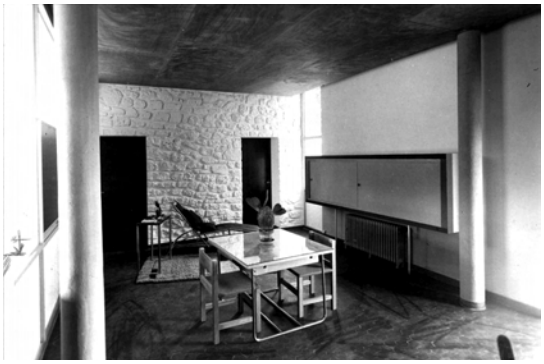
385 MONNIER, Gérard:" L'architecture vernaculaire. Le Corbusier et les autres". Op. Cit., p.142

386 CURTIS, William: *Le Corbusier, ideas y formas.* Op. Cit., p.114
Bruno Reichlin afirma que los muros de mampostería tradicional de la zona nunca se mostraban desnudos, sino recubiertos de una fina película de enlucido blanco que protegía la piedra, denominada *crepissage*. REICHLIN, Bruno: "La Villa de Mandrot au Pradet, 1929-1932. Le dehors est toujours un dedans". En: REICHLIN, Bruno; PAGNAMENTA, S. (eds.). *Le Corbusier: la ricerca paziente.* Lugano: RIAC, 1980. pp. 87-102



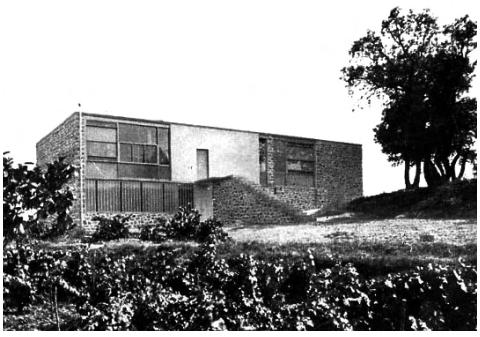


269. Le Corbusier. Villa Mandrot. Le Pradet. (1929)

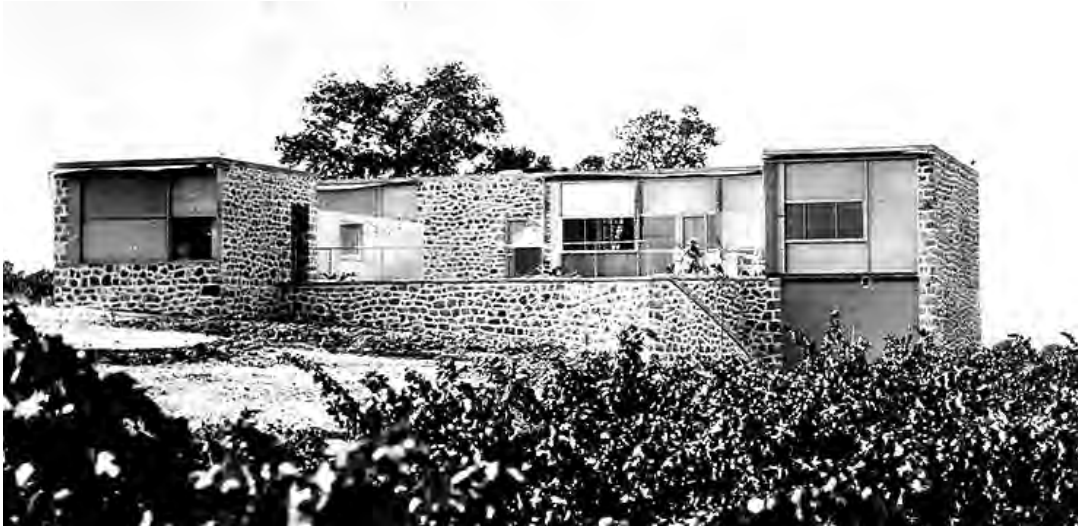




270. y 271. Le Corbusier. Villa Mandrot. Le Pradet. Interiores







272., 273. y 274. Le Corbusier. Villa Mandrot. Le Pradet. istas exteriores

como consecuencia de un proceso de estratificación gradual de los significados culturales. Aunque las características visuales son evidentes, lo vernáculo no es un repertorio formal, sino la materialización de los usos seculares retenidos en la memoria de la gente, desarrollado, mejorado y adaptado a partir de las tradiciones locales durante generaciones".[387]

Así entendido, los planos de mampostería en la *Villa Madrot*, al igual que el muro curvo del *Pavillon Suisse* de París (1932) o la medianera de su estudio en Porte Molitor (1933), actuarían como *objets à réaction poétique*, activando su significado al ser incorporados junto a los muros blancos y el resto de elementos industrializados en el *collage* táctil y visual con el que Le Corbusier compondría sus edificios. De esta manera lo explicaba el propio autor en el breve ensayo titulado *Quel Rôle Joue L'Esprit Poétique?* (¿Qué papel juega el espíritu poético?) que acompañaba las fotos de la *Villa Mandrot* en *L'Architecture d'aujourd'hui*: "*La razón no precede jamás, ella interviene. Es precisamente en esta mezcla donde reside la personalidad. Esta mezcla es diversa e incontable. Si fuera un poeta, mi vida entera estaría dedicada a la experiencia de los fenómenos poéticos que aparecen ante mí... El mundo en su impasibilidad estalla en todas partes en forma de eventos poéticos: ¿poesía de la máquina, de la razón? ¡Por supuesto! Pero también poesía del sol, de las estaciones, de los dramas de la vida y de las batallas entre tensas energías. Yo veo, yo registro".*[388]

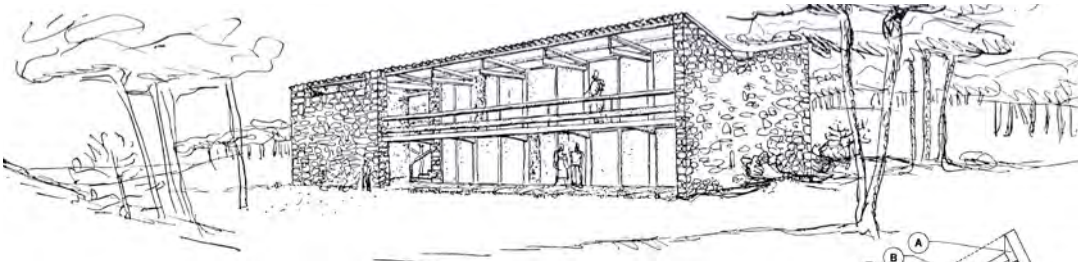
A partir de 1934 los escasos encargos reales que llegarían al estudio de la 35 *Rue Sévres* implicaron un riguroso ajuste de los medios a emplear en su construcción, por lo que Le Corbusier hubo de cuestionarse las lujosas soluciones constructivas utilizadas los años previos y trabajar con materiales y mano de obra local. En agosto de 1934 Albin Peyron, director de *L'Armée du Salut* de París, solicitará a Le Corbusier el diseño de una casa de verano para él y su familia en una zona de pinares junto a la playa de Les Mathes, cerca de Burdeos. Lo limitado del presupuesto y el programa vacacional permitieron la experimentación con nuevos métodos de construcción, muchos de ellos basados en las tradiciones locales.

Frente a la contrastada combinación compositiva de materiales y sistemas utilizados en la *Villa Mandrot*, la *Villa Sextant* en Les Mathes, gracias a una equilibrada austeridad, conseguirá conjugar de manera homogénea la estandarización de las fachadas prefabricadas de *Ethernit* y vidrio, los muros de mampostería y la esbelta estructura de madera que pauta la monolítica volumetría de la propuesta. Será precisamente esta estructura totalmente a la vista, como en las casas de pescadores de la cercana bahía de Arcachon, la que consiga conciliar la rusticidad de lo pétreo con la abstracta planitud de las mamparas de cristal o los panelados de madera. Resuelta mediante un primitivo método de dobles vigas en paralelo atornilladas en el lateral de los pilares cuadrados, la estructura de madera evidenciará su carácter tectónico en la

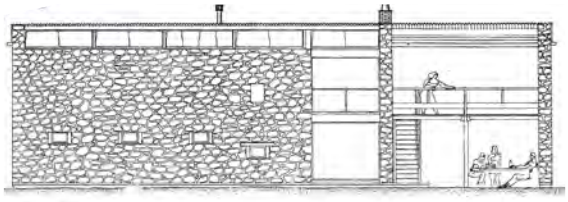
---

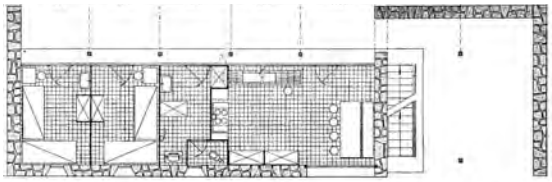
387 MARTÍNEZ DE GUEREÑU, Laura: "A vernacular Mechanism for poetic Reactions: The Villa Mandrot in Le Padret", *Massilia*, vol. 4, 2005, pp. 56-77. Op. Cit., p.74

388 Le Corbusier: "Quel Rôle Joue L'Esprit Poétique... ?", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 10, Diciembre 1933, pp. 62-64. .Sobre la Villa Mandrot y su relación con los modelos vernáculos, véase, MARTÍNEZ DE GUEREÑU, Laura: *A vernacular Mechanism for poetic Reactions: The Villa Mandrot in Le Padret.* , BENTON, Tim, [1945-]: "La Villa Mandrot i el lloc de la imaginació", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 163, 1984, pp. 36-47.

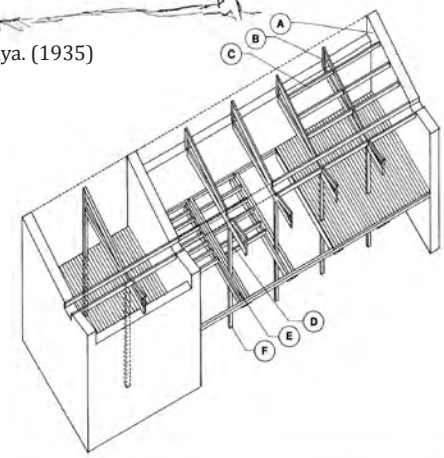


275. Le Corbusier. Villa Sextant en Les Mathes. Vista del alzado a la playa. (1935)





276. Le Corbusier. Villa Sextant. Planta y alzado a calle.



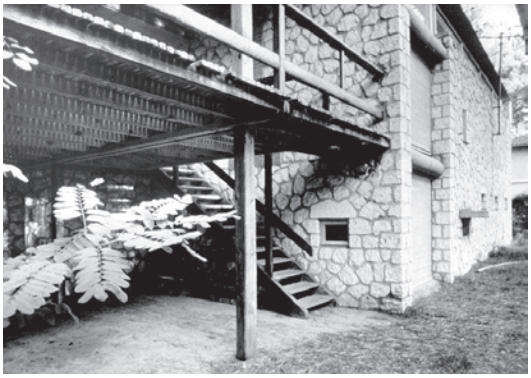
A. Muro de carga de mampostería piedra local; B. Viga en celosía de madera. Cordones de sección 8x22 y 8x11.; C. Viguetas de madera 8x15; D. Viguetas de madera 8x11; E. Doble viga en paralelo sección 8x16; F. Pies derechos de madera sección 14x14.

277. Le Corbusier. Villa Sextant. Esquema estructural









278., 279., 280. y 281. Le Corbusier. Villa Sextant. Diferentes encuentros constructivos y estructurales.

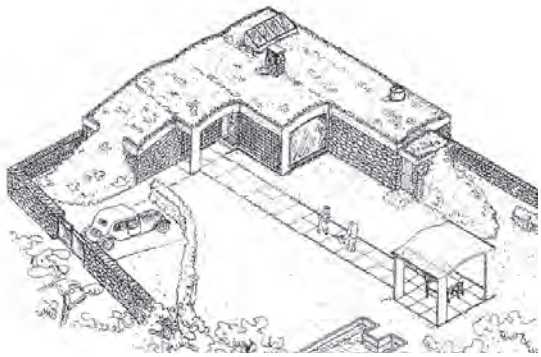
simplicidad de los forjados resueltos con tablones sobre viguetas de madera y en las cerchas trianguladas de la cubierta.[389]

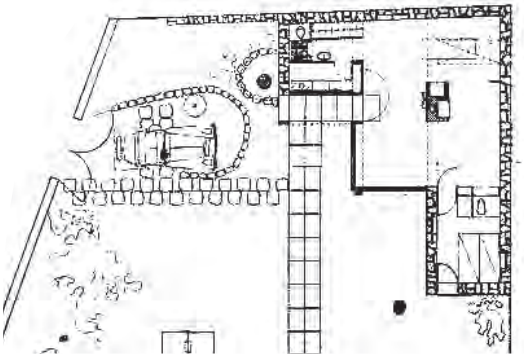
Le Corbusier deseaba que los materiales naturales fueran utilizados en bruto y que los encuentros entre los diferentes sistemas quedaran totalmente a la vista. La naturalidad con la que se diseñaron elementos como las barandillas o el tejado de fibrocemento, directamente apoyada sobre las viguetas, evocaban las soluciones sencillas y directas de la arquitectura popular, pero al mismo tiempo resultaron novedosas y auténticas. Será ésta la primera construcción sin cubierta plana que desarrolle Le Corbusier tras sus primeras obras de Chaux de Fonds. Para ello, retomará la idea de la doble pendiente invertida diseñada para la *Maison Loucheur*, de 1929, que será llevada a su extremo en la *Villa Errazuriz* en Chile (1929) y que posteriormente se desarrollará técnicamente en el prototipo de casa para capataces en Lannemezan (1940). Si se analizan los interiores de la *Villa Sextant* y las perspectivas de la *Villa Errazuriz*, se percibe una clara voluntad por parte del arquitecto de manifestar la estructura de los techos, alejándose de la planitud atectónica con la que se resolvían las losas planas sobre pilares cilíndricos de sus villas más puristas. Será ésta una de las constantes en las obras posteriores de Le Corbusier, como claramente se puede apreciar en las bóvedas cerámicas a la catalana utilizadas en la *Maison Jaoul* o en la *Villa Sarabhai*.

El sistema de bóvedas rebajadas será experimentado por primera vez en la *Villa Félix* (1935), también llamada *Petite maison de week-end*, aunque en este caso Le Corbusier las ejecutará mediante delgados arcos de hormigón para posteriormente revestirlos con paneles curvados de contrachapado sobre bastidores metálicos. Ya en 1919 había sido utilizado un sistema similar de bóvedas yuxtapuestas en la propuesta de viviendas producidas en serie tipo *Monol*, pero, a diferencia de aquellos prototipos que mostraban todos sus frentes al exterior, en la *Villa Félix* se aprovechará una esquina del solar para cerrarse a la calle, conformando tras sus muros de piedra, más que una casa, un refugio, un retiro rústico en la Celle Saint-Cloud, un suburbio para gente acomodada en la periferia de París: "*El principio impuesto para esta pequeña casa situada detrás de una cortina de árboles fue que tenía que ser lo menos visible posible*".[390] El proyecto definido a partir de un programa mínimo para un cliente soltero, se ajusta a la secuencia decreciente de tres vanos estructurales en paralelo y al ángulo que formaba el muro perimetral de la parcela. De esta manera se configura un único espacio de estancia, de forma cuadrada, alrededor de la chimenea de ladrillo, flanqueado por dos piezas compactas donde se sitúan el dormitorio y las zonas húmedas. Esta disposición obliga a que la sala de estar sólo pueda iluminarse desde la única esquina libre, constituida por un plano de ladrillos de vidrio traslúcido tipo *Nevada*, cuyo dibujo y

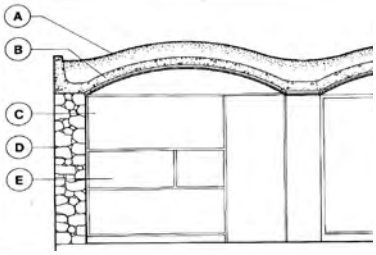
[389] Los interesantes detalles de madera de la *Villa Le Sextant* evidencian una clara influencia japonesa, ya que fueron desarrollados por Junzo Sakakura, colaborador de Le Corbusier entre 1929 y 1936. Tim Benton sugiere también que el diseño de esta vivienda reflejaba muchas de las inquietudes que por aquellos años mostraban Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand, como demuestra el proyecto que ambos diseñaron para un centro de vacaciones en Bandol, utilizando el mismo sistema compositivo a base de muros laterales de mampostería, estructura de madera vista, cubiertas inclinadas hacia el interior y fachadas prefabricadas. BENTON, Tim: *Le Corbusier e il vernacolare: Le Sextant a Les Mathes 1935.* Op. Cit., p. 32. Véase igualmente BARSAC, Jacques; BRUNHAMMER, Yvonne; PERRIAND, Charlotte: *Charlotte Perriand :un art d'habiter,* París: Norma, 2005. p.154

[390] LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète.* Volumen III. 1934-1938. p.127

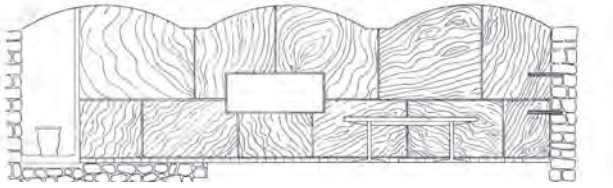




282. y 283. Le Corbusier. VillaFélix. (Maison week-end). Celle Saint Cloud, París. (1935)



A. Cubierta jardín; B. Bóveda de hormigón; C. Panelado de contrachapado de abeto sobre rastreles e:34 mm; D. Muro de carga mampostería



284. y 285. Le Corbusier. Villa Félix. Detalle muro-cubierta y desarrollo panelado interior.







285., 286. y 287. Le Corbusier. Villa Félix. Interiores y vista exterior desde el jardín.

textura se aproximan a la de los muros de mampostería,[391] y por una gran puerta corredera de vidrio desde la cual se accede al jardín. El rincón interior donde se sitúa el comedor recibe la luz cenitalmente desde el hueco abierto en la losa curvada. Una gruesa cubierta de hierba cobija las tres bóvedas, posibilitándose el acceso mediante un pequeño montículo inclinado construido sobre el lateral norte de la vivienda. En el interior, los muros de piedra moleña pintada de blanco, los paneles divisorios panelados con madera contrachapada y el suelo revestido con piezas de cerámica mate, consiguen recrear una atmósfera austera y humilde, acentuada por la altura un tanto opresiva de las bóvedas rebajadas. Como ya ocurriera en el apartamento del *jeunne homme* de la Exposición de Bruselas, una mesa, en este caso de mármol, cuatro sillas *Thonet*, un estante sobre el muro encalado y algunas pieles a modo de alfombras, aportan la escala humana al sobrio espacio interior.

En la villa Félix, como indica el arquitecto en la memoria del proyecto, todo es construcción. Un espacio construido desde dentro, excavado y primitivo, una cueva, la *elegante caverna* de la que nos habla Vincent Scully[392]. La conjunción de materiales básicos procedentes del contacto con la tierra, como el ladrillo tosco, la cerámica blanca, la cal, el hormigón, la piedra de los muros y el mármol cipolino de la mesa,[393] conseguirá recrear la armonía y la adecuación al lugar que Le Corbusier había observado en los interiores penumbrosos de los cementerios enterrados del M´Zab, en el humilde realismo de las viviendas de pescadores del Egeo o en los alegres y frescos patios de Anatolia.

La villa Félix marcará el momento álgido de la transformación silenciosa de la obra de Le Corbusier, cuya *búsqueda paciente*, tratando de integrar los materiales y métodos de construcción vernáculos con las tecnologías avanzadas, continuará hasta finales de los años cuarenta: primero en el proyecto de la casa de vacaciones para la familia Jaoul (1937), "*reducida a una simple estructura de troncos de abeto*",[394] en los prototipos de viviendas para capataces en Lannemezan (1940), "*aplicando las condiciones locales de los materiales y de la mano de obra*",[395] en el sistema de casas *Murondins* para el alojamiento de jóvenes durante la guerra, que plantea la utilización de muros de tierra compactada y troncos de madera como estructura (1940), y en el complejo residencial de una finca agrícola en Cherchel, Argelia, donde de nuevo se planeará un sistema de muros paralelos y cubiertas abovedadas debido a la "*escasez de materiales y de mano de obra especializada: vanos regulares sobre tres tipos de muros*

---

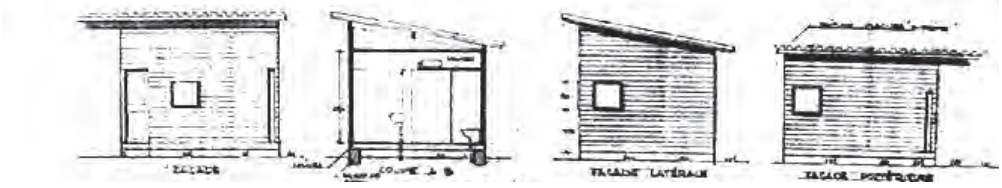
391 Le Corbusier en la "memoria del proyecto" que aparece en la *Oeuvre complète* habla de "*la mampostería de vidrio de los ladrillos 'Nevada' "*, en clara alusión a la fisonomía sólida y rugosa que propiciaba este tipo de muros, y que de alguna manera expone el cuidado con el que el arquitecto escogía tanto los materiales como sus acabados: "*El establecimiento de los planos de una casa semejante ha exigido un cuidado extremo, al ser los elementos de construcción los únicos medios arquitectónicos. El asentamiento arquitectónico está formado por una viga tipo cuyo efecto se extiende hasta el pequeño quiosco situado en el jardín. Aquí están presentes: la mampostería de piedra vista, natural en el exterior, pintada de blanco en el interior; la madera del techo y de los muros; el ladrillo en bruto de la chimenea; la cerámica blanca del suelo; la mampostería de vidrio de los ladrillos "Nevada"; el mármol cipolino de la mesa*" *Ibid*. p.127

392 SCULLY, Vincent; LEVINE, Neil: *Modern architecture and other essays.* Princeton: Princeton University Press, 2003. p.244

393 Le Corbusier hablará de "rangos de materiales" cuando en la "memoria" de la Unidad de Habitación de Marsella indique que el hormigón pertenece al mismo rango de materiales naturales que la piedra, la madera o la terracota, todos ellos presentes en el edificio. LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret :Oeuvre complète.* Op. Cit., Vol 5. p.190

394 LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète.* Op. Cit., Vol 4. p.12

395 *Ibid.* p.30





288. y 289. Le Corbusier. Exterior Le Cabanon. Roquebrune-Cap-Martin (1952)

soportando las bóvedas (...) en resumen, juego de tres materiales, mampostería vista, bóvedas de cal blanca y mamparas y particiones de madera".[396] La dualidad entre lo primitivo y lo moderno que se aprecia en todas estas obras ha de entenderse como el resultado de una interacción de dependencia mutua, de un fértil intercambio en el que lo vernáculo habrá de naturalizar lo arquitectónico, permitiendo una conexión entre los procedimientos manuales y los industriales, entre las técnicas del constructor local y las de los productos estandarizados. Le Corbusier fomentará esta oposición dialéctica para desfamiliarizar la acostumbrada percepción del observador, invirtiendo lo natural y lo artificial, como ya hiciera con los huesos y las botellas que aparecían juntos en los cuadros de los primeros años treinta, o la piel velluda y el cromo pulido de sus primeros muebles.[397]

En este juego de contrastes, tal vez la pieza que mejor defina la complejidad y contradicción inherentes al método de contrastes lecorbusierano sea la pequeña cabaña que en 1952 Le Corbusier construyera como regalo para su mujer Yvonne en Roquebrune-Cap-Martin, frente a su adorado mar Mediterráneo. *Le Cabanon* fue dimensionado bajo los principios del *Modulor*, encajando en un prisma de 366 x 366 x 226 centímetros. Todo él fue construido con métodos artesanales en el taller del carpintero corso Charles Barberis, según unos minuciosos planos detallados en el estudio de París. Posteriormente las piezas prefabricadas serían transportadas en barco y en tren hasta Cap Martin y ensambladas junto al restaurante *l'Étoile de Mer* perteneciente a su amigo Roberto Rebutato. Las múltiples interpretaciones que sobre esta pequeña construcción se han desarrollado a lo largo de los últimos tiempos han sido variadas y heterogéneas, habida cuenta del poder evocador y metafórico que emana tanto de la primitiva cabaña como del mítico paisaje que la rodea. Algunos autores verán en sus dimensiones áureas el reflejo construido de un sistema matemático capaz de ordenar el cosmos desde una perspectiva humana, cuyos principios estarían basados en el conocido *Modulor*.[398] Lo cierto es que Le Corbusier pondrá como ejemplo el *Cabanon* para corroborar la eficacia constructiva de su sistema de proporciones cuando en el segundo volumen del *Modulor* comente: "*El 30 de diciembre de 1951, en la mesa de un pequeño 'chiringuito' de la Costa Azul, dibujé, para regalárselo a mi mujer con motivo de su cumpleaños, los planos de un pequeño refugio que al año siguiente construí sobre un acantilado batido por las olas. Estos planos se hicieron en tres cuartos de hora. Son definitivos; nada ha sido aún cambiado. Gracias al Modulor, la seguridad en el seguimiento de la obra fue absoluta*".[399]

Un análisis reciente del significado del *Cabanon* en el conjunto de la obra de Le Corbusier se puede encontrar en el libro editado con motivo de la reconstrucción interior del *Cabanon* para la *Triennale* de Milán del año 2006 titulado *Le Corbusier. L'interno del Cabanon*. En él, Gianni Ottolini plantea la existencia de una constante numérica en las superficies de las viviendas diseñadas por Le Corbusier, siendo el

---

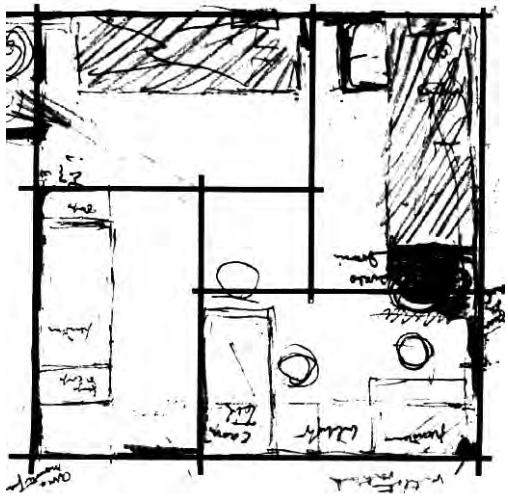
396 *Ibid.* p.116

397 CURTIS, William: *Le Corbusier, ideas y formas.* Op. Cit., p.115

398 "*Hubo también un elemento místico, el desarrollo durante la posguerra del Modulor, un conjunto de dimensiones a escala de las proporciones humanas y relacionadas entre sí gracias a la sección de oro. El Cabanon se basa en las dimensiones modulares de 2,26 metros (la altura de un hombre con el brazo en alto) y 3,66 metros cuadrados (doble altura de un hombre). No sería demasiado extravagante ver el Cabanon como el santuario del Modulor, una especie de autorretrato estetizado de proporciones armónicas*". BENTON, Tim: "Historic houses: Le Corbusier's Cabanon: the modern master in the south of France", *Architectural digest*, n. o.12, vol. 44, 1987, pp. 146-151, 203. p.152

399 LE CORBUSIER: *Modulor 2.* Boulogne (Seine): Editions de L'Architecture d'Aujourd'hui, 1954.





290. y 291. Le Corbusier. Interior Le Cabanon. Roquebrune-Cap-Martin (1952)

Cabanon la unidad que ejemplarice la pieza mínima de catorce metros cuadrados (3,66 x 3,66). Esta cifra se correspondería con el *Exintenzminimum*, en el que un hombre podía ser feliz, tal y como afirmaría el propio arquitecto refiriéndose a la superficie de la cabina de lujo del barco de vapor que en 1929 le llevara de Burdeos a Buenos Aires.[400] Estos planteamientos explicarían la voluntad expresada por el propio Le Corbusier de diseñar una serie de elementos autónomos que, basados en la vivienda mínima, pudieran diseminarse por toda la Costa Azul, entre los que se encontrarían el propio *Cabanon,* así como muchos de los prototipos y sistemas ideados para el fallido proyecto residencial *Roq y Rob.*[401] Arhur Rüegg, en el mismo libro citado anteriormente, basándose en uno de los dibujos realizados por Le Corbusier desde la terraza de *l'Étoile de Mer* para ilustrar la *Iliada*, en el que se ambienta el encuentro entre Elena y Paride, no en su legendario palacio, sino en el propio *Cabanon*, avalaría que para el arquitecto "*no existiría una distinción fundamental entre la celda de un monje y el más lujoso de los apartamentos"*, como ya se indicara en *Une Maison, un palais* (1928).[402] El mismo argumento reiterativo del que escribiera dos siglos antes el joven J. Wood en Inglaterra a propósito de los programas de casas, *cottages* y de palacios.[403]

Probablemente uno de los textos más sugerentes a la hora de analizar las contradictorias relaciones entre vernáculo y moderno en el *Cabanon*, se encuentre en la descripción que Le Corbusier hace en *Vers une Architecture* de la primera construcción del hombre primitivo: "*El hombre primitivo ha detenido su carro: ha decidido que aquél es un buen lugar para su casa. Elije un claro del bosque y corta árboles que apila en él; allana el terreno; abre un sendero hasta el arroyo o hasta el asentamiento de sus compañeros de la tribu que acaba de dejar... Este sendero es tan recto como sus herramientas, sus manos y su tiempo le permiten. Las estaquillas de su tienda describen un cuadrado, un hexágono o un octógono; la empalizada del asentamiento forma un rectángulo cuyos cuatro ángulos son iguales. La puerta de la cabaña se abre sobre el eje del recinto, y la puerta del recinto está alineada con la entrada de la cabaña*".[404]

Se podría pensar que Le Corbusier hubiera seguido estos mismos pasos cuando levantó su refugio, trazando un cuadrado perfecto sobre un pedregal lleno de chumberas y algarrobos mediante muros de tablones de madera sin desbastar, elevados del suelo sobre cuatro pilones, en el que un rudimentario camino de hormigón le servía para acercarse al mar. Como manifiestan algunas de las pocas fotografías que existen de sus estancias en Cap Martin, en las que se ve al arquitecto dibujando semidesnudo frente al mar, Le Corbusier pudo hacer realidad el ideal de su admirado Rousseau y

---

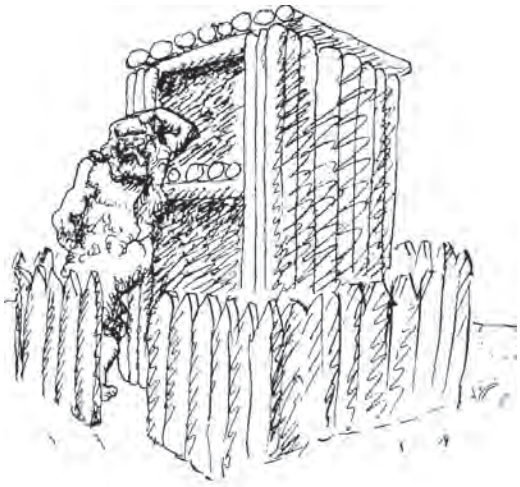
400 OTTOLINI, Gianni: "Una abitazione completa a misura e risonanza umana,". En: ALISON, Filippo (ed.). *Le Corbusier: l'interno del Cabanon: Le Corbusier 1952-Cassina 2006.* Milano: Triennale Electa, 2006. p.39

401 BENTON, Tim, [1945-]: *Historic houses: Le Corbusier's Cabanon: the modern master in the south of France.* Op. Cit., p.151

402 RÜEGG, Arthur: "Gli Arredi". En: ALISON, Filippo (ed.). *Le Corbusier: l'interno del Cabanon: Le Corbusier 1952-Cassina 2006.* Milano: Triennale Electa, 2006. p.57. En relación a la evolución de la cabaña como construcción recurrente entre los intelectuales del siglo XX, véase OLMEDO, Alfredo; RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: *Cabañas para pensar*. A Coruña: Maia, 2011. Una réplica del *Cabanon* estaba presente en la Exposición "Le Corbusier, un Atlas de paisajes modernos." 11 de junio- 12 de octubre 2014. CaixaForum Madrid. Originariamente exhibida en el MoMA de Nueva York (Le Corbusier An Atlas of Modern Lanscapes) concebida por Jean Louis Cohen, autor del amplio catálogo del mismo título, no traducido al español. COHEN, Jean-Louis: *Le Corbusier : an atlas of modern landscapes.* Nueva York: MoMA, 2013.

403 En 1781, John Wood el Joven había sentenciado que "*un palacio no es ni más ni menos que un cottage perfeccionado*" .WOOD, John: *A series of plans, for cottages or habitations of the labourer ,either in husbandry, or the mechanic arts, adapted as well to towns, as to the country.* London: J. Taylor; Architectural Library, 1792.

404 LE CORBUSIER: *Hacia una nueva Arquitectura. (Vers une architecture, 1923).* Op. Cit., p.53





292. y 293. Le Corbusier y la cabaña primitiva.

convertirse en el *buen salvaje* que vivía únicamente con lo esencial en íntimo contacto con el mar y la naturaleza. Sin embargo, lo vernáculo de la propuesta no se limita a la propia cabaña: el algarrobo ofrecía sombra para poder trabajar al aire libre y a su lado un pequeño pilón con una manguera permitía a los habitantes refrescarse en los días de calor. Este espacio vinculado a la casa y la terraza de *l'Étoile de Mer*, situada en el lado contrario donde comían habitualmente, formaban parte esencial de un entorno sin el cual sería imposible entender en su totalidad el proyecto.[405]

Pero, al mismo tiempo que forjaba esta sugerente visión del *Cabanon* como la imagen misma de la vida primitiva, Le Corbusier introdujo el *elemento opuesto*, y, frente al tosco acabado de las fachadas sin tratar o la inmediatez del tejado de placas de fibrocemento superpuestas directamente sobre la estructura de madera, concibió el interior como el de un refinado joyero. En él los elementos industrializados se hacían presentes, e incluso se exponían detalles y referencias a iconos industriales como los tiradores diseñados para la *Unidad de Habitación* de Marsella o el lavabo de acero inoxidable utilizado en los aviones. Siguiendo este proceso de artificialización, todos los paramentos se revistieron con panelados de madera natural, marcándose el despiece con un listelo que evidenciaba las referencias geométricas al *Modulor*. Los muebles necesarios para el tipo de vida sencilla y funcional que el escaso espacio posibilitaba, se colocaron como piezas de un *collage* tridimensional sobre las guías virtuales marcadas por los paneles que incluso recorrían el techo marcados por un contrastado colorido. La cáscara interior de este juego de muñecas rusas se completaba con las contraventanas de librillo que cerraban por completo este gran mueble interior. Le Corbusier introduciría en ellas una de sus ironías surrealistas al incluir una pintura y un espejo en cada uno de los postigos, jugando con la idea de hacer del propio reflejo del mar, un cuadro móvil sobre la pared.

Reyner Banham, seguramente después de comparar la tosca horizontalidad de los negruzcos tablones sin desbastar del *Cabanon*, con los hormigones de la *Unité d´Habitation* de Marsella, marcados por los dibujos y las irregularidades de los encofrados de madera, afirmará que la cabaña de Le Corbusier podría ser considerada uno de los primeros ejemplos de arquitectura brutalista. Pero el crítico inglés, que en su libro sobre el Nuevo Brutalismo (*The New Brutalism, ethic or aesthetic?,* 1966) buscaba en las obras de Le Corbusier imágenes arcaicas y primitivas referenciadoras de la nueva arquitectura inglesa, se olvidó de la sutil delicadeza con la que fueron diseñados los interiores, adaptados a sus dueños como un guante suave y cálido. Banham no valoró la oposición dialéctica entre contrarios, lo vernáculo y lo moderno, lo universal y lo local, lo artesanal y lo industrial, como la verdadera fuerza de una arquitectura con la que en los años posteriores Le Corbusier desarrollaría sus obras más heroicas en la India. El propio arquitecto indicará el poder de estas dualidades cuando, en el texto que acompaña a la presentación de la Unidad de Habitación de Marsella, publicado en la *Oeuvre Complète*, describa dicho principio, fundamento de su etapa porvenir de esta manera: "*He decidido crear belleza mediante el contraste. Encontraré el elemento opuesto y estableceré un diálogo entre lo rudo y lo acabado, entre la precisión y el accidente, entre lo aburrido y lo intenso. De esta manera animaré a la gente a observar y reflexionar*".[406]

---

405 LOZAR DE LA VIÑA, Miguel de: *La cabaña moderna. Microrrelatos de arquitecturas en busca de sentido.* Madrid: ETS Arquitectura UPM, 2014. (Tesis, no publicada) p.147

406 LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret :oeuvre complète.* Op. Cit., Vol 5. p.191

VI
Conclusiones

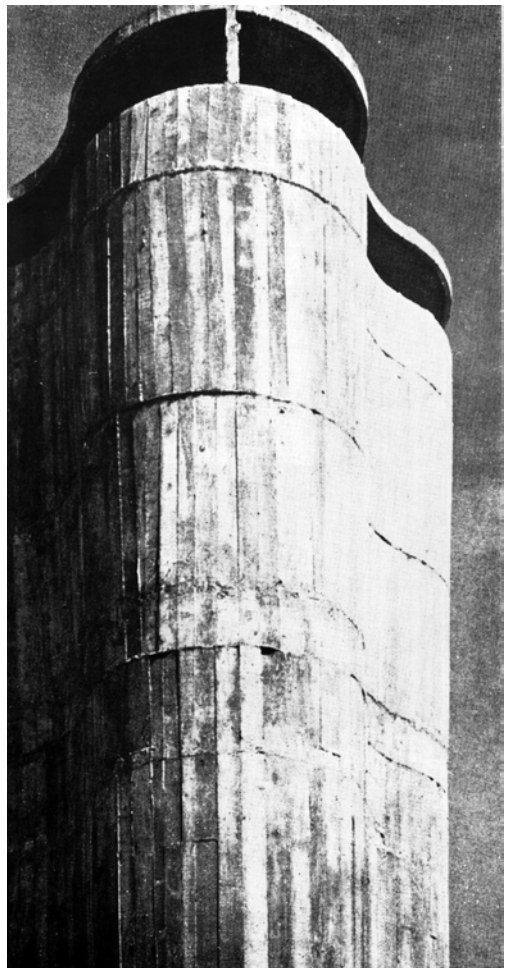
Conclusiones

Entre las fechas de la construcción de la *Red House* (1859) -considerada por la crítica como la obra germinal de la modernidad arquitectónica- y la primera *Unité d'Habitation* (1952) -edificio que marcó el final de la ortodoxia moderna- transcurrió prácticamente un siglo de incesantes transformaciones, culminadas en las premisas aquilatadas por el ideario del Movimiento Moderno. Tantas de esas estrategias Le Corbusier las cristalizó en Marsella, tratando de crear una nueva estética arquitectónica mediante la asociación de elementos opuestos. Sin embargo, por paradójico que pueda parecer, no dejaba de ser el resultado de una larga decantación, dado que algunas claves habían sido ya señaladas por Philip Webb hacia 1860, cuando hablaba de introducir el elemento *barbárico,* latente en las construcciones vernáculas, como un mecanismo con el que acentuar la autenticidad y la adecuación al lugar de sus proyectos. Webb admiraba las arquitecturas vernáculas por ser depositarias de múltiples y contradictorias características, *"desde el éxtasis de la santidad hasta el humor más chabacano, desde la fantasía a la severidad, la gracia y la fuerza expresiva*".[1] Estas complejas dualidades habían sido expresadas de manera eficaz y directa por los constructores medievales, que habían plasmado en su trabajo, a través de imaginativos y a veces rudos e imperfectos detalles, lo que John Ruskin denominaba *Savageness* (lo salvaje, lo brutal) y que más tarde Webb definiría como el *espíritu barbárico*.

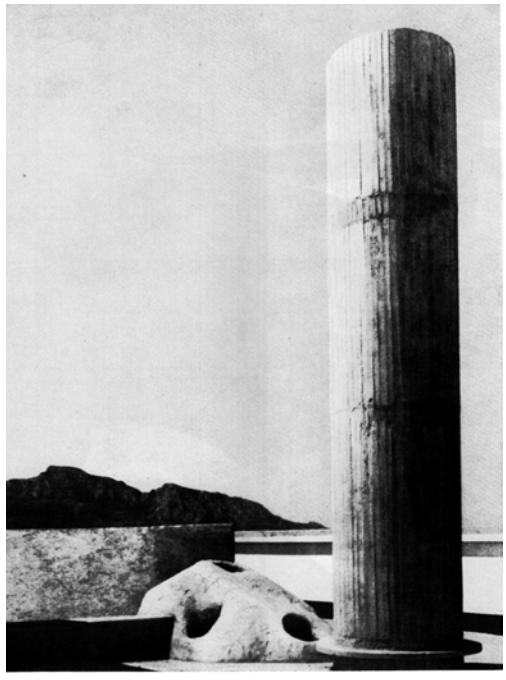
Se podría establecer una continuidad evolutiva entre la manera en que Webb captura el espíritu ancestral de lo vernáculo, reflejado en la austera masividad de la Red House, y el arcaico brutalismo que irradia la Unidad de Habitación. Sobre la esencialidad monocromática que confieren la teja y el ladrillo rojos a la *Red House*, Webb superpone cambios de tonalidades y texturas, así como diferentes aparejos, con la intención de resaltar el carácter artesanal y evitar la sensación de perfección mecánica. De manera similar, en Marsella Le Corbusier utiliza encofrados de madera, cuyos patrones, cuidadosamente planificados, crean texturas naturales o bajorrelieves sobre el hormigón, para de esa forma conseguir un aspecto más crudo y tosco con el que equilibrar la uniformidad de los procesos industrializados del resto del edificio. Como expone en una carta dirigida al profesor Fueter en 1950, para quien estaba diseñando una casa mediante muros realizados con *"ladrillo tosco, de diversos colores, de aspecto brutal, aristas desfiguradas y juntas muy gruesas"*,[2] el aspecto rudo de sus construcciones no significaba un retroceso, sino la expresión de una nueva estética de vanguardia como la que por entonces desarrollaban artistas cercanos a él, como Constantino Nivola, Jean Dubuffet, iniciador del *Art Brut,* o el ebanista Joseph Savina con quien Le Corbusier colaboró en la creación de toscas esculturas talladas de madera que dejaban a la vista las marcas del escoplo: *"Nosotros somos personas inteligentes. No somos burgueses; apreciamos la textura*

[1] LETHABY, W. R.: *Philip Webb and his work.* London: Raven Oak Press, 1979. p.251

[2] Carta de Le Corbusier a G.P.Dubois, arquitecto encargado de la construcción de la casa del profesor Fueter, 14 noviembre 1949. Citada en MANIAQUE BENTON, Caroline: *Le Corbusier and the maisons Jaoul.* New York: Princeton Architectural Press, 2009. p.74 . Sobre los aspectos brutalistas en la obra de Le Corbusier véase especialmente JACQUES SBRIGLIO *Le Corbusier et la question du brutalisme*, Parenthéses Editions, 2013.







1., 2. y 3. Fotografías de la *Unité de Habitation* de Marsella realizadas por Lucien Hervé.

rugosa del ladrillo, la junta toscamente rejuntada por el albañil o el enlucido de cal directamente sobre el muro".[3]

Al igual que Philip Webb, Le Corbusier sentía cierta fascinación por la imperfección de los trabajos hechos a mano, y aunque creía que la artesanía debía estar al servicio de un ideal funcional contemporáneo, buscó en la habilidad, la experiencia y la inventiva de los artesanos del lugar la definición de una arquitectura emotiva, en sintonía con su propia sensibilidad artística. No es de extrañar, por tanto, que en Marsella presentara al maestro de obra Salvatori Bertocchi como el *artista salvador*, el cual, empuñando una paleta a modo de cincel de escultor, transformó los defectos de ejecución en virtudes poéticas, sacando a la vista el carácter pétreo de los paramentos mediante el tallado manual del hormigón.

Todo ello refleja el profundo vínculo que Le Corbusier y muchos de los arquitectos asociados a la corriente del brutalismo inglés de los años 50 guardaban con los valores que, a mediados del siglo XIX, tanto Philip Webb como William Morris, habían asignado a las construcciones vernáculas y primitivas, fundamentando en la expresión sincera de los materiales y la idoneidad estructural los principios de una nueva arquitectura, tal y como lo había afirmado A. W. Pugin en *The True Principles of Pointed Architecture*: "*los arquitectos de la Edad Media sacaron a la vista las propiedades de los materiales e hicieron de sus estructuras un vehículo para su arte (...) Un edificio y todo en él deberían ser reflexiones honestas sobre los materiales tanto como sobre sus usos*".[4]

En las arquitecturas anónimas, la consonancia entre los materiales y las técnicas constructivas más apropiadas para su ejecución se fue ajustando a lo largo de siglos de experimentación colectiva, utilizándose los recursos más adecuados de un lugar y una climatología concretas. Esta característica definitoria de lo vernáculo serviría de guía a muchos arquitectos modernos, dado su afán por encontrar un sistema lógico, funcional y respetuoso hacia el entorno, con el que eludir la artificiosidad ornamental de los preceptos estilísticos eclécticos. A su vez, el debate sobre el ornamento se encontraba latente en algunos de los enunciados que John Claudius Loudon planteaba en *Encyclopedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture* (1833), en el que exponía los *principios de idoneidad arquitectónica* que habían de regir el diseño de los cottages y las granjas. La adecuación de estas modestas arquitecturas con premisas meramente funcionales y el pragmatismo de la lógica constructiva y estructural, abrió un mundo de posibilidades artísticas, una nueva manera de entender el proyecto arquitectónico que obviara los requerimientos estilísticos y atendiera específicamente a los aspectos prácticos y racionales. De esta manera, Loudon coadyuvó a instaurar un nuevo paradigma de belleza, una belleza ni tangible ni representable, la belleza de lo verdadero y lo conveniente, de lo apropiado -*fitness* como lo denominaría Charles Voysey- y de lo objetivo -el *sachlich* alemán-.

Dichas premisas posibilitaron el nacimiento de una nueva estética que, basada en la austeridad de las arquitecturas vernáculas, derivó en la abstracción formal, la simplificación volumétrica y la desaparición de todos aquellos elementos retóricos considerados ajenos a los procesos constructivos. Ese mismo efecto de esencialización fue

[3] Citado en MANIAQUE BENTON, Caroline: "Back to basics: Maisons Jaoul and the art of the 'mal foutu' ", *Journal of Architectural Education*, n. 1, vol. 63, 2009, pp. 31-40. p.32

[4] PUGIN, Augustus: *The True Principles of Pointed or Christian Architecture.* Londres: J. Weale, 1841. p.1









4. Constantino Nivola.
Masculine Figure.1958

5. Jean Dubuffet.
Savonarole. 1954

6. Joseph Savina.
Les Mains. 1955

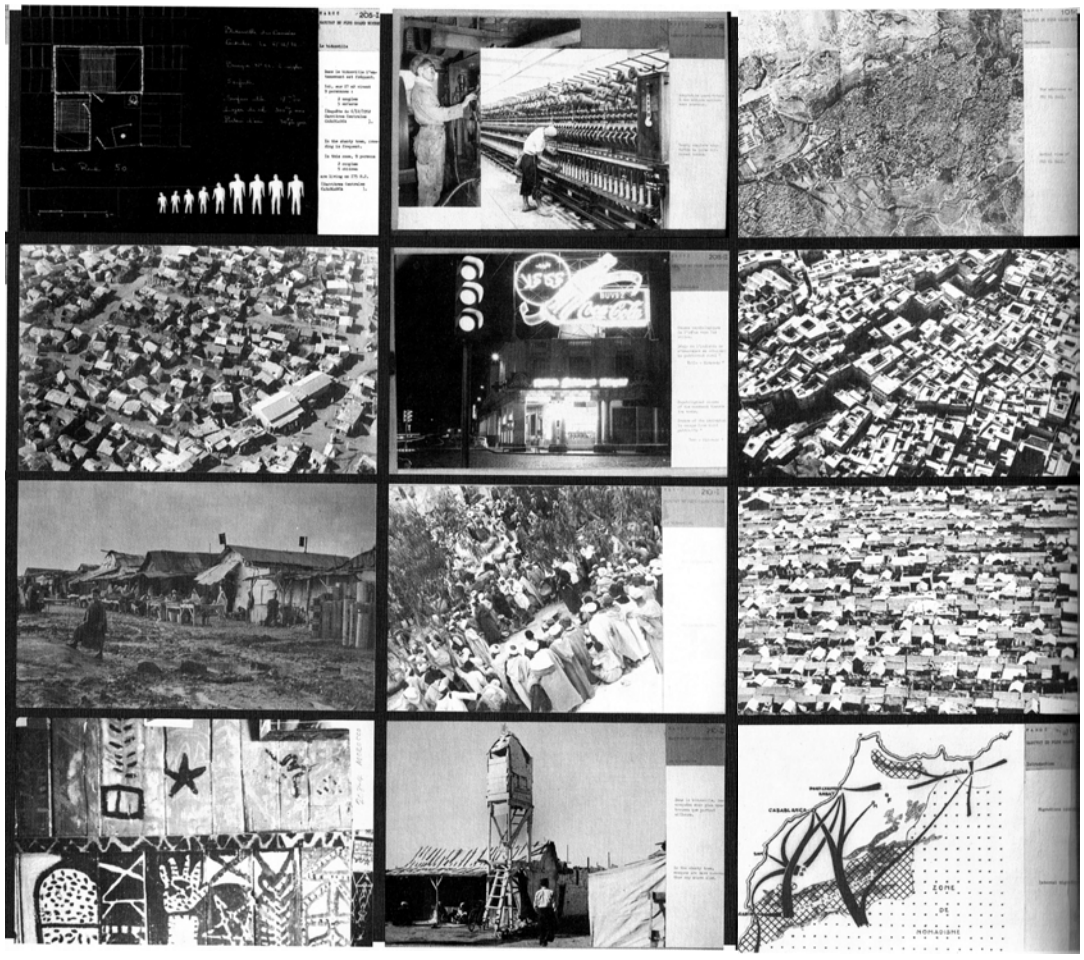
7. Joseph Savina y Le Corbusier trabajando en el estudio. Tréguier, France. 1963

buscado por arquitectos como Ch. R. Mackintosh o M. H. Baillie Scott en la cualificación de los espacios interiores que serían diseñados siguiendo estrictos preceptos de orden funcional, consiguiendo por medio de la expresión de los materiales y de la estructura definir la forma más adecuada a partir del empleo de los medios más contenidos. Ch. Voysey y H. Tessenow introdujeron en la concepción de lo doméstico principios morales procedentes del ámbito rural, como la honestidad, la austeridad y la limpieza, valores que entroncaron con la objetividad deseada por los primeros arquitectos del Movimiento Moderno y que posteriormente sería plasmada en la estética purista de la *Neues Bauen* y del Estilo Internacional.

Las construcciones vernáculas rurales, y en especial la granja, la más simple y funcional representación de la arquitectura adaptada a las necesidades específicas de un lugar determinado, proporcionó a los arquitectos ingleses, alemanes y escandinavos de finales del siglo XIX el modelo a partir del cual poder desarrollar un nuevo tipo de vivienda destinada a las clases trabajadoras. Lo básico de sus formas y la simplicidad de sus sistemas constructivos posibilitaron su reproducción sistemática en las primeras ciudades jardín europeas, concebidas como comunidades rurales de trabajadores en contacto directo con la naturaleza. Frente al desarraigo propio de las ciudades industrializadas de la época, el modelo vernáculo evocaba de manera simbólica la ancestral protección del hogar, generaba un sentimiento de pertenencia al lugar.

Los arquitectos de la primera mitad del siglo XX siguieron destacando los aspectos racionales y funcionales de las arquitecturas vernáculas que más se ajustaban al ideario de la modernidad, valorando su adaptación al clima, su imbricación en el paisaje, el honesto uso de los materiales y las tecnologías y la expresión escultórica de sus formas, pero al mismo tiempo obviaron la capacidad que poseían dichas construcciones anónimas y atemporales de enraizar con las culturas locales y expresar la identidad de los pueblos, su carácter y las particularidades de su estilo de vida. La aplicación de fórmulas arquitectónicas universales, desconsiderando las peculiaridades culturales, geográficas o climáticas específicas de cada región, provocaron, en los años posteriores a la II Guerra Mundial, el desencanto de una nueva generación de arquitectos hacia un sistema que, a todas luces, había olvidado las necesidades vitales del hombre contemporáneo.

Voces críticas como las de Bruno Taut o Alvar Aalto, que en los años treinta habían puesto en tela de juicio la homogeneización y descontextualización de la arquitectura promovida por el Estilo Internacional, resurgieron en el CIAM IX, celebrado en Aix-en-Provence (1953), a través de las propuestas del grupo formado por Alison y Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema, Georges Candilis, Shadrach Woods y Giancarlo de Carlo. Todos ellos cuestionaban la validez de los enunciados abstractos de la Carta de Atenas, en los que el habitar era cualificado de manera funcional como un conjunto de actividades normalizadas aplicables a todos los ámbitos sociales y culturales del planeta. En su lugar, los arquitectos del denominado Team X y así reconocidos en el siguiente congreso de los CIAM, celebrado en Dubrovnik en 1956, plantearon que a la hora de definir los procesos de conformación de los nuevos hábitats humanos habrían de ser consideradas primordiales las condiciones sociológicas, económicas, geográficas, políticas y espirituales del contexto, tanto humano como físico,



8. Fragmento del panel del grupo GAMMA Marruecos. *Bidonville* Casablanca. Presentado en CIAM IX en Aix-en Provence (1953)

donde se interviniese: "*Cualquier propuesta arquitectónica que ignore estas condiciones y no consiga devolver al hombre su identidad incumple los requisitos de la vida".*[5]

El sentido de identidad que preconizaba el Team X reactivó el concepto de pertenencia al lugar que había sido monopolizado en los años anteriores a la guerra por las corrientes en defensa de la patria vinculadas al *Heimat* alemán, pero evitando su trasfondo nacionalista reaccionario, al ampliar su radio de acción a la casa, a la comunidad, a la ciudad, a la región, en definitiva a todas las escalas de las *asociaciones humanas*. A este respecto, Alison y Peter Smithson afirmarían que "*el hombre puede identificarse inmediatamente con su propio hogar, pero no tan fácilmente con la ciudad en la que está situado. La pertenencia es una necesidad emocional básica (...) De la pertenencia proviene el enriquecedor sentido de la vecindad. Las calles cortas y angostas de los barrios bajos lo consiguen, mientras que las remodelaciones espaciosas con frecuencia son un fracaso*".[6]

Prueba de esta provocadora perspectiva humanista, el grupo *GAMMA Marruecos* (Georges Candilis, Sadrac Woods, Michel Ecochard, etc.) y el *CIAM Argelia* (Michel Emery, Roland Simounet, etc.), presentaron al Congreso de Aix-en-Provence una serie de paneles en los que se analizaban dos asentamientos de viviendas autoconstruidas, sitos uno en Casablanca y otro en Argel. Para ellos, la interpretación del hecho construido no partía de premisas arquitectónicas, sino del estudio del carácter simbólico inherente a los rituales diarios de sus ocupantes y la influencia que éstos tenían en la conformación de las estancias domésticas y los espacios comunales. El examen de las condiciones climáticas y geográficas, de la estructura social y religiosa, y de las diferentes tipologías desarrolladas en estos barrios marginales, demostraba que sus arquitecturas, ingeniosas y económicas, surgidas de manera espontánea en los límites de las ciudades tradicionales, al mismo tiempo que respondían a modernos sistemas de crecimiento urbano, se desarrollaban de manera intuitiva a partir de modelos vernáculos, como las casas patio de tierra en el Atlas marroquí. El interés primordial de estas investigaciones de carácter etnográfico sería descubrir nuevas formas de habitar en correspondencia con nuevas formas de vida, por lo que este tipo de *vernáculo efímero* brindó a los arquitectos franceses un modelo en el que se simultaneaban de manera simbiótica estándares tradicionales y modernos: "*Aquí, bajo la pobreza de los materiales utilizados, la casa es una expresión espontánea de la vida. Se moldea a partir del ser humano, respira con él y conserva (...) la dignidad de las líneas de la vida y sus proporciones (...) En una época en que la civilización mecanizada está penetrando en todo el mundo, ¿será capaz esta civilización de evitar ser atrapados en la máquina y preservar intacta su frescura primitiva? Nos corresponde a nosotros proporcionar los elementos estructurales básicos e indispensables, que posibiliten a estas personas dar nueva expresión a sus propias concepciones tradicionales*".[7]

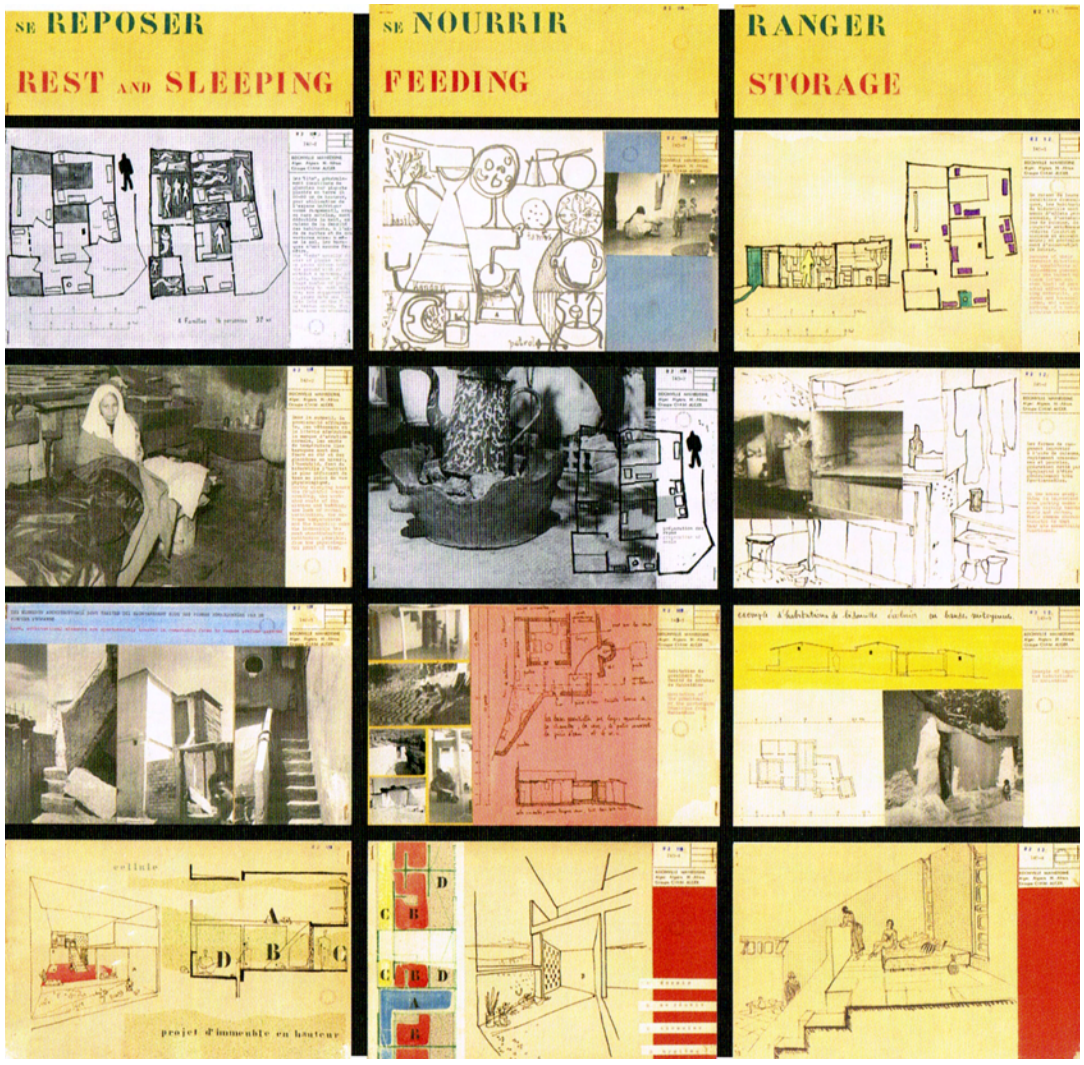
El estudio de comunidades vernáculas y asentamientos primitivos como referencias del hábitat contemporáneo sería una de las señas de identidad del Team X, tal

---

[5] Extracto del informe de la Comisión 1 del CIAM IX sobre urbanismo capitaneada por Jacob Bakema. Citado en MUMFORD, Eric P.: *The CIAM discourse on urbanism : 1928-1960.* Cambridge: The MIT Press, 2000. p.237

[6] Citado en FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna. (10ª)* Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p.275

[7] Texto extraído de los paneles del CIAM Argelia *Bidonville Mahiedinne*. Citado en AVERMAETE, Tom: "CIAM, Team X, and the rediscovery of African settlements: between Dogon and Bidonville.". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO,Michelangelo(eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* Routledge ed. Londres: 2010. pp. 250-264 p. 257. Véase también, MAX, Risselada; VAN DEN HEUVEL, Dirk: *Team 10, 1953-81 :in search of a Utopia of the present.* Rotterdam: NAi Publishers, 2005. pp. 20-29

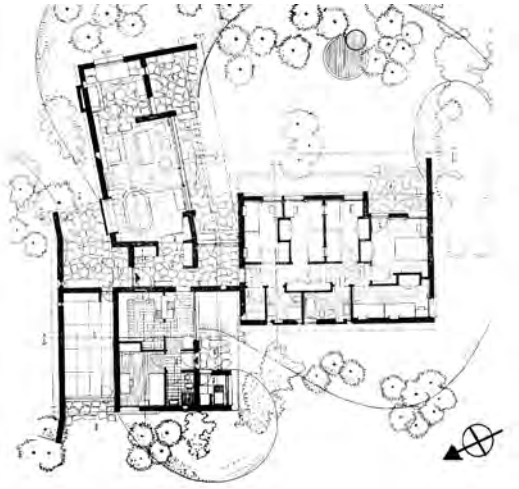


8. Fragmento del panel del grupo CIAM Argelia. *Bidonville* Argel.
Presentado en CIAM IX en Aix-en Provence (1953)

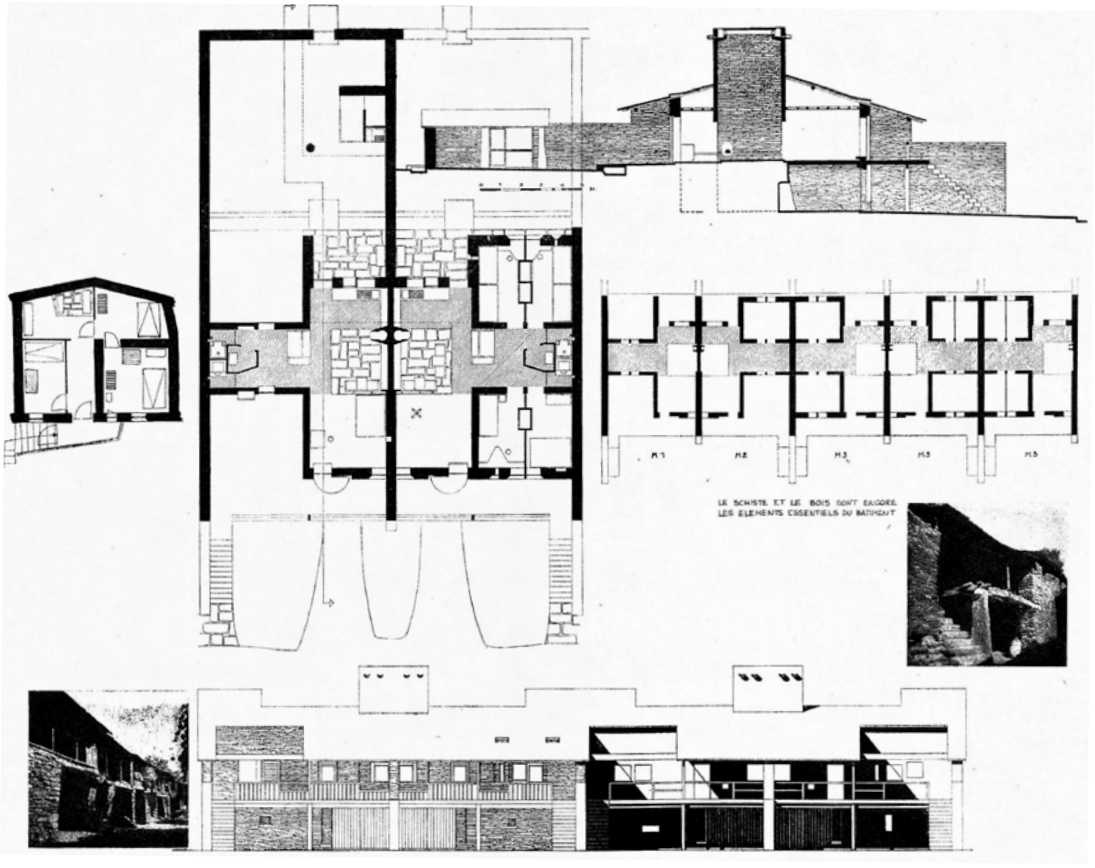
y como se desprende de los numerosos documentos aportados por muchos de sus miembros, entre los cuales cabe citar el reportaje de Aldo van Eyck sobre los viajes que realizó por diferentes asentamientos de los oasis del Sáhara argelino, los estudios sobre las ciudades tradicionales del Atlas marroquí, de Candilis y Woods, y el documental de Herman Haan sobre los pueblos Tellem y Dogon en Mali. Pero a diferencia de lo sucedido años antes durante el IV congreso de los CIAM celebrado a bordo del barco Patris II, cuando las arquitecturas vernáculas del Mediterráneo, impregnadas de evocadora plasticidad y sencillez purista, fueron ensalzadas como el origen de la pureza formal de la arquitectura moderna, los ideólogos del Team X no adoptarían los aspectos formales de las construcciones populares, ya que su interés último era establecer las diferentes relaciones de comunidad que estas arquitecturas propiciaban entre sus habitantes. Este hecho queda patente en las cinco propuestas de asentamientos (aislado, aldea, villorrio, pueblo y ciudad) que Alison y Peter Smithson presentaron al CIAM X en 1959. En el panel de análisis previo a cada uno de los casos de estudio, el matrimonio de arquitectos empleó ejemplos de comunidades vernáculas, como las agrupaciones de granjas en la isla de Tiree o los pueblos costeros de las islas griegas, para identificar los modos de vida inherentes a cada una de estos sistemas de ocupación del territorio, a partir de lo cual ellos mismos desarrollarían una serie de prototipos arquitectónicos ajenos formalmente a los modelos vernáculos.

El cambio de paradigma acontecido en los CIAM de los años 50 reflejaba la pujanza de un movimiento regionalista de ámbito internacional, que consideraba a la arquitectura vernácula como una fuente inagotable de referencias válidas para ser aplicadas e integradas en la cultura arquitectónica contemporánea "de autor" . Este movimiento tendría mayor impacto en países periféricos, Grecia, Italia, Portugal y España, donde los ortodoxos planteamientos del Movimiento Moderno, de raíz eminentemente centroeuropea, no podían ser asumidos en calidad de aportación cultural intrínseca. Muestra palpable del interés por redefinir las modernas arquitecturas nacionales a partir del redescubrimiento de las arquitecturas vernáculas, se publicaron numerosos trabajos de catalogación de las arquitecturas populares en los países de la cuenca mediterránea. Probablemente el más importante de todos ellos, por lo que supuso para el posterior desarrollo de la arquitectura moderna portuguesa, fue el extenso *Inquerito à Arquitectura Regional,* dirigido entre los años 1956 y 1961 por Fernando Távora, Keil do Amaral y Teotonio Pereira, publicado con el título *Arquitectura popular em Portugal*. En dicha investigación la lectura de lo vernáculo giraba en torno a los parámetros establecidos por la arquitectura de vanguardia, privilegiando las soluciones tradicionales que compartían los criterios arquitectónicos del Movimiento Moderno: adaptación al paisaje, funcionalidad, sinceridad de materiales y soluciones seriadas. Teotonio Pereira comentaría a este respecto: "*Sentíamos mucha satisfacción cuando encontrábamos expresiones de arquitectura popular que tenían similitudes con lo que pensamos que era la arquitectura moderna, como cuando descubríamos, por ejemplo, casas a un agua, con muros y hastiales ciegos que poseían homologías con expresiones que estábamos buscando para su uso en la arquitectura que nosotros hacíamos. De hecho nos alegraba ver un edificio que parecía moderno, que podría haber sido diseñado por uno de nosotros. Edificios primarios, muy simples, muy racionales, muy lógicos*".[8]

[8] PEREIRA, Teotonio: Entrevista concedida en 1996 a João Leal y citada en LEAL, Joâo: *Arquitectos, engenheiros, antropólogos: estudos sobre arquitectura popular no século XX portugês.* Oporto: Fundaçâo Marques da Silva, 2008. p.42







9. Fernando Távora
Planta de la Casa en Ofir (1958)

10. Fernando Távora.
Vista del pabellón de tenis, Quinta da Conceiçao (1956).

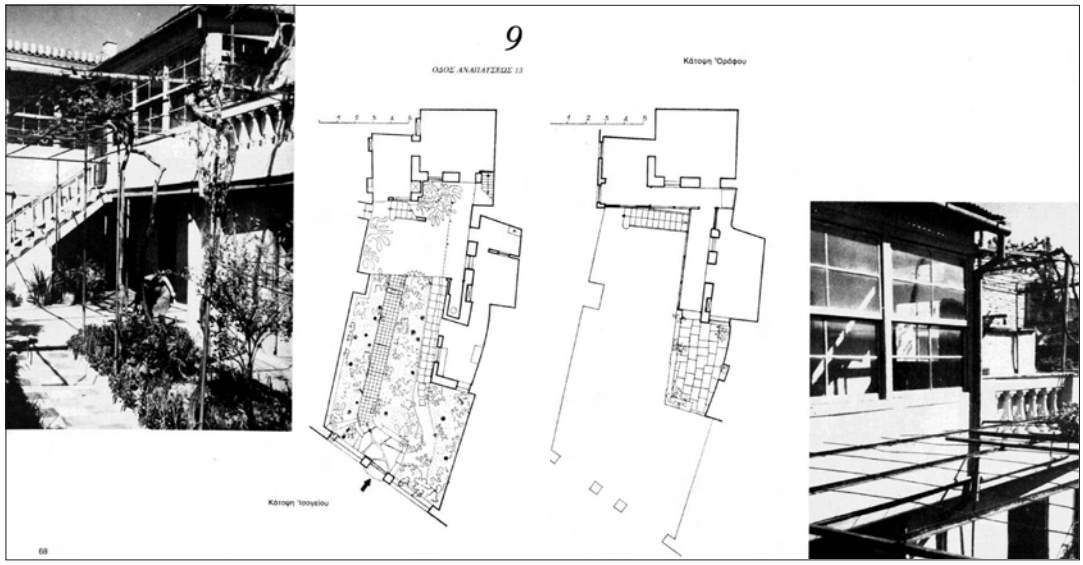
11. Fragmento panel del grupo CIAM Portugal. Comunidad agrícola
en Tras os Montes. Presentado en CIAM IX en Aix-en Provence (1953)

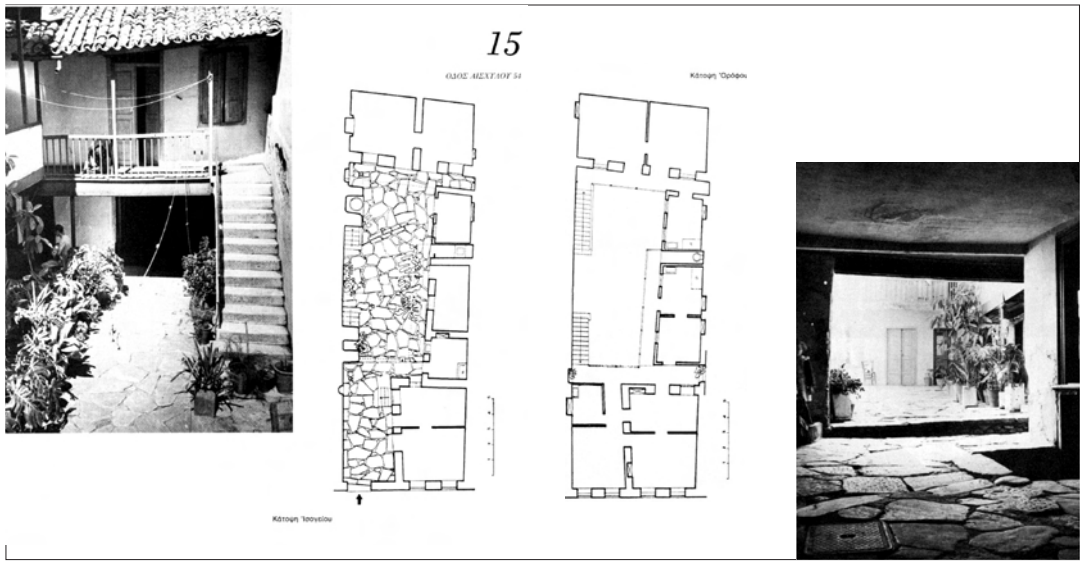
Fernando Távora había adelantado la idea de desarrollar un estudio exhaustivo sobre arquitectura popular en un artículo escrito en 1945 y publicado dos años más tarde en *Cadernos de arquitectura* con el título "*O problema da casa portuguesa"*, en el que criticaba los revivalismos historicistas falsamente autóctonos, como los proyectados por Raul Lino, defendiendo que el conocimiento de la auténtica arquitectura vernácula portuguesa más funcional y menos fantasiosa podría ser de gran utilidad para las nuevas generaciones de arquitectos.[9] En relacion con las investigaciones que se estaban llevando a cabo para formar parte del catálogo *Arquitectura popular em Portugal*, el equipo formado por Távora, Arnaldo Araujo y Viana de Lima, representantes de Portugal en el CIAM X de Dubrovnik, expuso el proyecto para una comunidad agrícola de cuarenta viviendas en Tras os Montes, en el que los arquitectos reivindicaban el hábitat rural como reflejo de las formas de vida más auténticas y esenciales. El tipo de vivienda propuesto recogía elementos propios de las tradiciones rurales del norte de Portugal, como la gran chimenea de piedra situada en el centro de la vivienda y la escalera exterior desde la que se accedía a la galería de las habitaciones. La naturalidad con la que los materiales locales, pizarra y madera, se conjugaba con los modernos elementos estructurales de hormigón, puede observarse también en el pabellón de tenis de la *Quinta da Conceição* (1956) y en la casa en Ofir. En estas obras germinales de la arquitectura portuguesa contemporánea, Távora exponía su visión sincrética de lo moderno y lo popular, lo que él mismo denominaría *tercera vía*, caracterizada por la incorporación de la cultura constructiva del lugar a un lenguaje lecorbusierano y neoplástico en lo compositivo y japonesizante en el tratamiento exquisito de los materiales, las texturas y los detalles.

Aunque más conciso y menos ambicioso que el *Inquerito à Arquitectura Regional*, el estudio sobre la arquitectura vernácula de Atenas que Aris Konstantinidis publicó en 1950 con el título *Las antiguas casas atenienses*, avanzaba muchas de las líneas de investigación latentes en sus obras posteriores. Al mismo tiempo, con este libro se daba continuidad a una larga tradición de trabajos sobre arquitectura popular en Grecia, desde que en 1911 Aristotelis Zachos publicara el artículo *Arquitectura Vernácula* despertando el interés de numerosos especialistas hacia las anónimas construcciones rurales que durante siglos habían permanecido eclipsadas por la grandeza de lo clásico. Dimitris Pikionis viajó en diferentes ocasiones, durante los años 20, a la isla de Egina, enclave a la sombra de la fama de su gran templo dórico en honor a la diosa local Afaia, para estudiar sus construcciones anónimas, vertiendo sus conclusiones en dos ensayos, *Nuestro arte popular* y *El arte popular y nosotros,* ambos publicados en 1925. En ellos Pikionis establecía las similitudes entre la arquitectura vernácula y la lengua griega, entendiendo que muchas "expresiones" vernáculas adaptadas al clima y al paisaje de Grecia habrían de ser reactivadas para construir un nuevo vocabulario contemporáneo de formas naturales y autóctonas: "*De la misma forma que el pueblo aporta palabras al escritor, la arquitectura vernácula nos provee formas como si de otro tipo de palabras se tratara, aquellas de nuestro lenguaje plástico*".[10] Pikionis encontrará restos de este antiguo lenguaje en la casa *Rodakis*, construida en la isla de Egina en 1880 por un agricultor con dotes de escultor y artesano, en la que la falta de medios había sido compensada por la

[9] MAIA, Maria H.; CARDOSO, Alexandra: "O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal". HEAP (ed.). *Actas IV Congresso de História da Arte Português*, Lisboa: 21-24 Noviembre 2012, pp. 379-387. p.380

[10] Texto extraido de *Nuestro arte popular y nosotros* compilado junto a otros textos de Pikionis en PIKIONIS, Dimitris A.: *Keimena. (Pikionis, Agnis; Parousis, Michael)* Atenas: Educational Institute of the National Bank of Greece, 1987. p.69.







12. Aris Konstantinidis. Dos láminas del libro *Casas antiguas de Atenas* (1950)
13. Aris Konstantinidis. Casa Papapanayiotou en Anavyssos (1962)

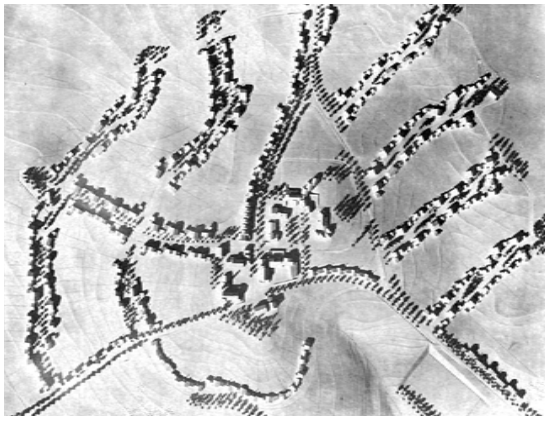
potencia de sus blancas volumetrías y la riqueza espacial de los interiores, adaptados de manera orgánica a la compleja topografía del lugar. [11] Pikionis verá esta humilde construcción como la continuación de la naturaleza sencilla, ruda y sólida, de la isla, relación entre arquitectura vernácula, paisaje y ser humano que será uno de los temas que acompañen a Pikionis a lo largo de su trabajo posterior, definiendo una nueva sensibilidad arquitectónica, a la que él mismo denominó *Topografía Sentimental*, y que será la base de proyectos como la comunidad de Axioni (1951-1954), una población concebida sobre la pendiente del monte Imetto, o el centro de acogida de visitantes del parque de la Acrópolis en Atenas (1954-1958).

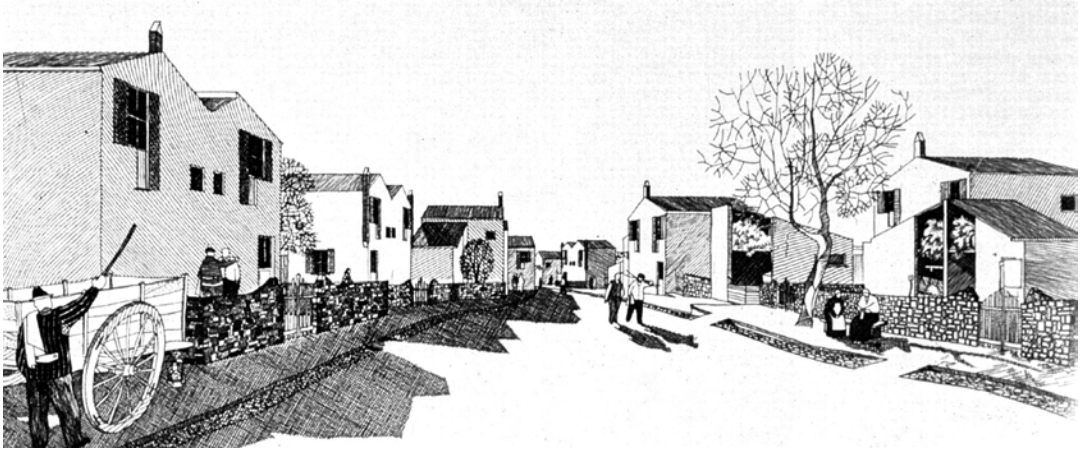
El credo estético de Pikionis sobre la integración de la arquitectura en el paisaje estaría en el origen de los planteamientos de Aris Konstantinidis, aunque los proyectos de éste último, más pragmáticos y austeros, no tendrán la carga de emotividad y la atmósfera escenográfica recreados por Pikionis en sus propuestas. Konstantinidis trabajó con la naturaleza más próxima, la que se desarrolla en contacto con el hecho construido, interfiriendo con lo doméstico mediante secuencias de espacios ambiguos, a mitad de camino entre lo exterior y lo interior. Es en este aspecto en el que se inscribe la investigación, citada anteriormente, sobre las casas vernáculas de Atenas, construidas de manera humilde, con muros de piedra y cerramientos de madera en estrechos y alargados lotes rectangulares, sobre una base tipológica común, la de la casa con patio interior.

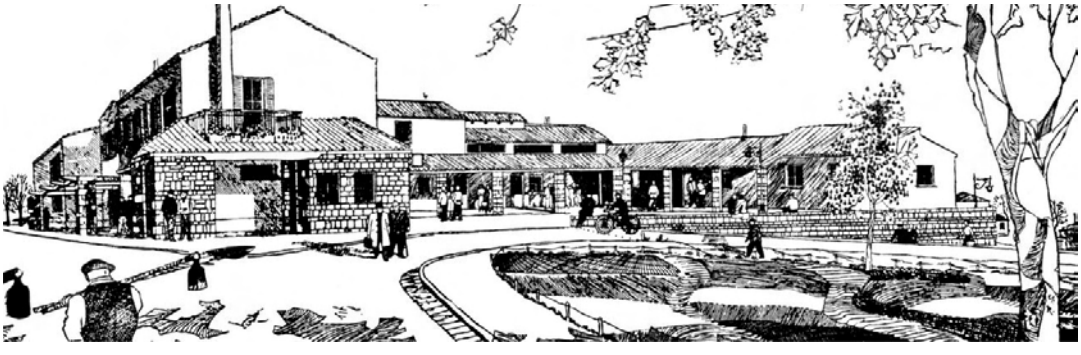
Los anónimos constructores de principios del siglo XIX habían desarrollado diversos mecanismos para relacionar las viviendas de dimensiones mínimas con el jardín encerrado: zaguanes, logias, verandas, galerías, porches, pasajes cubiertos y escaleras exteriores. Fueron éstos algunos de los recursos con los que se trataba de disolver el límite entre lo construido y los reductos de naturaleza exterior, integrando pequeños paisajes en el espacio doméstico. Los estudios sobre *Las antiguas casas atenienses* influyeron de manera decisiva en las obras de Konstantinidis, como queda puesto en evidencia en la casa *Kakrides* en Sykia (1951), en la que un porche elevado atraviesa de lado a lado la vivienda ofreciendo desde el acceso unas impresionantes vistas sobre el mar, al mismo tiempo que articula la separación entre zonas de día y de noche y sirve de sala de estar en verano. La materialidad de la vivienda recupera el espíritu *barbárico* de las construcciones vernáculas desperdigadas por el paisaje griego, ofreciendo una moderna relectura, en línea con el brutalismo lecorbusierano, al introducir elementos horizontales de hormigón visto entre los pétreos muros de carga.

Pero será la casa de vacaciones *Papapanayiotou,* en Anavyssos, cerca del cabo Sunion (1962), la que mejor revele la esencia del pensamiento de Konstantinidis. Los volúmenes que definían la casa en Sykia se descomponen en esta ocasión en gigantescos y primitivos machones de piedra que atrapan el paisaje bajo la monolítica cubierta de hormigón. La secuencia de espacios exteriores se extiende desde el zaguán de acceso al gran porche sobre el mar, en el que la sombra de los grandes muros permite situar la

[11] En 1934 el pintor alemán Klaus Vrieslander y el artista Julio Kaimi, amigos y colaboradores de Pikionis escribirían el libro *La casa Rodakis en Egina.* Entre las numerosas fotografías que ilustran el libro se encuentran detalles de las misteriosas figuras que coronan las esquinas del principal volumen de la vivienda: un cerdo, un reloj, una serpiente y una paloma que simbolizarían según sus autores la suerte, el tiempo, el demonio y la paz. Véase THEOCHAROPOULOU, Ioanna: "Nature and the people: The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean :vernacular dialogues and contested identities.* London: Rouletge, 2010. pp. 111-131







14. Ludovico Quaroni.
Maqueta general de la Martella en Matera, Italia (1954).

15. y 16. Ludovico Quaroni. Vistas de la Martella.

ampliación del salón, que se integra en los espacios exteriores por medio de grandes cristaleras y celosías escondidas tras los muros. Reforzando la lectura de los valores de la casa *Papapanayiotou*, Alexander Tzonis la definirá como "*un centinela silencioso, como cualquier templo dórico abandonado en un lugar olvidado*".[12]

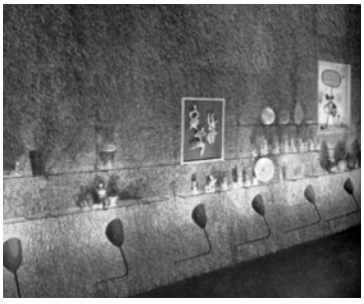
En los años de la segunda posguerra, las tradiciones constructivas populares serían reivindicadas por numerosos arquitectos modernos del ámbito mediterráneo como la única manera lógica de paliar la escasez de materiales y herramientas, así como el mejor sistema para posibilitar la autoconstrucción del creciente número de viviendas que requerían los procesos de reconstrucción nacional.

En Italia Bruno Zevi, en colaboración con Mario Ridolfi, Pier Luigi Nervi, Mario Fiorentino y Adalberto Libera, publicaron bajo los auspicios del *Consiglio Nazionale della Ricerca* (CNR) *Il Manuale dell´architetto* (1946), un catálogo de soluciones constructivas económicas pensado para artesanos y constructores no profesionales. El manual demostraba que las formas vernáculas existentes podían ser empleadas como modelos asequibles para el diseño de viviendas en contextos rurales y semiurbanos. Esta percepción tampoco era novedosa en términos absolutos, enlazaba con las ideas que Giuseppe Pagano había formulado en los años anteriores a la guerra, plasmadas en la exposición *Architettura rurale italiana*, de la *Triennale* de Milán de 1936. Al contrario que los racionalistas romanos del Grupo 7, para los que la arquitectura popular del sur de Italia encarnaba el mito romántico de la mediterraneidad, para Pagano, con una visión más cercana al pragmatismo de la ingeniería y a los planteamientos de la Nueva Objetividad, la tradición vernácula constituía un repositorio de métodos racionales de construcción, proponiendo su uso como fuente de referencias funcionales cara a la definción del proyecto contemporáneo. La *casa colonica,* la casa de labranza toscana, con su primitivo y simplificado estructuralismo, constituiría el ejemplo a seguir frente a los modelos rústicos y contextualizados, ya que partía de las mismas leyes objetivas que habían sido adoptadas por los arquitectos racionalistas cuando pretendieron substraerse de la retórica de los estilos y la estética excluyente del fachadismo.[13]

En los años 50 la necesidad de nuevas viviendas en las que acomodar a los trabajadores procedentes del mundo rural desplazados a las ciudades auspició en Italia la creación del Plan estatal *Fanfani,* también denominado *INA-casa*. La base tipológica de muchas de las propuestas construidas fueron modelos vernáculos, como la *casa colonica* y la casa patio. Concreción de lo mismo sería el barrio Tiburtino de Roma, de Mario Ridolfi y Ludovico Quaroni (1950-54), en el que los bloques de viviendas en hilera reinterpretan la fisonomía de las típicas calles en cuesta de los pueblos del sur de Italia. La simbiosis de los tradicionales sistemas constructivos del ladrillo y las modernas tecnologías del hormigón representaba para Ridolfi la asociación de las cualidades de lo urbano y lo rural, en la que la introducción de las cubiertas a dos aguas, aleros y balcones, o las contraventanas de madera pintada, procuraban recrear una hábitat natural que ayudara a los desplazados a amortiguar la sensación de extrañamiento. Estos modelos vernáculos resultaron esenciales para la creación del nuevo lenguaje neorrealista que, comprometido con la situación del campesinado emigrado a las ciudades, encontró en el

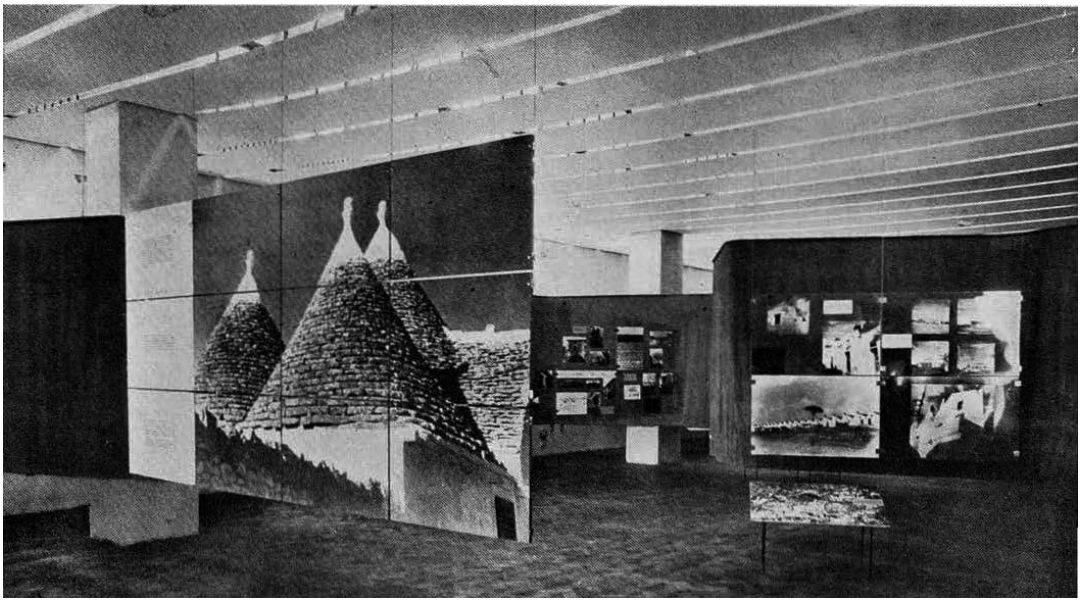
[12] TZONIS, Alexander; RODI, Alcestis: *Greece.* London: Reaktion, 2013. p.181
[13] SABATINO, Michelangelo; FORSTER, Kurt W.: *Pride in modesty: modernist architecture and the vernacular tradition in Italy.* Toronto: University of Toronto Press, 2010. p.138











17., 18., 19. y 20. José Antonio Coderch. Pabellón de España en la Triennale de Milán 1951.
21. Giancarlo de Carlo. *Mostra dell´architettura Spontanea* en al Triennale de Milán de 1951.

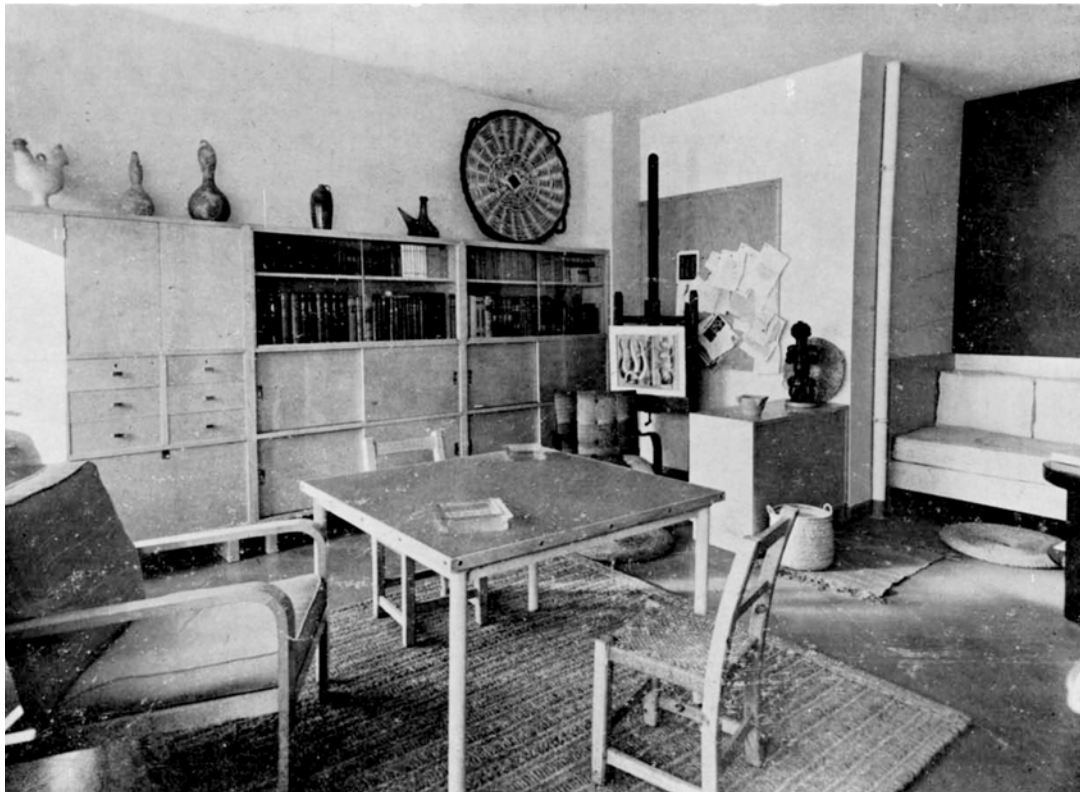
extraordinario repertorio formal de la arquitectura popular, en su eminente sentido práctico y racional, la oportunidad de replantear los estrictos condicionantes que la ortodoxia moderna había impuesto en una, por otro lado, de sus aportaciones más brillantes, la del diseño de la vivienda social.

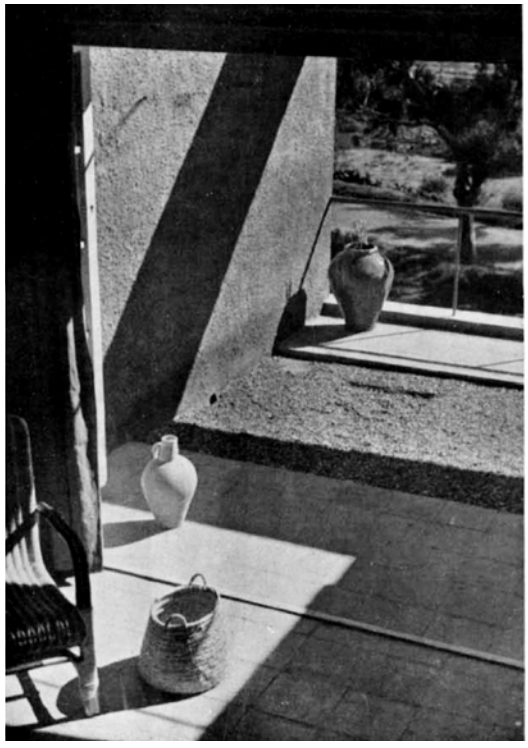
Nueva muestra de estos referidos experimentos existencialistas, en 1954 se terminó de construir la nueva ciudad *La Martella* para acoger a los campesinos que habitaban en las cuevas trogloditas de Matera, al sureste de Italia. Ludovico Quaroni lideró el equipo que proyectó todo el complejo, en el que, junto a las viviendas, coexistían talleres artesanales, una iglesia y otros edificios comunales, con todos cuales se ambicionaba crear una comunidad autónoma y autosuficiente. Detrás de este ideal comunitario se encontraba también la elección de una tipología basada en la disposición de casas con huerto y zona de trabajo según el modelo vernáculo italiano de la *casa colonica*. La organización de todos estos elementos se dispuso a partir de un serpenteante trazado que de manera natural se adaptaba a la orografía, siguiendo las premisas del nuevo organicismo defendido por Bruno Zevi en *Verso une´architettura organica,* ensayo publicado en 1945. A lo largo de los viales se disponían diferentes tipos de viviendas retranqueadas aleatoriamente sobre la línea de la calle, lo cual evitaba las interminables perspectivas de los ortogonales trazados urbanos, consiguiendo, por el contrario, una ambientación pintoresca próxima a la adaptación natural en el paisaje de los asentamientos rurales. Parece obligado reconocer que la preocupación de Quaroni por encontrar un hábitat apropiado a la realidad diaria de los usos y costumbres de los habitantes de Matera entroncaba con los nuevos planteamientos divulgados por el Team X. A este respecto, uno de sus miembros más activos, Giancarlo de Carlo, en una articulo sobre *La Martella* valoró el hecho de que Quaroni había facilitado la identificación de los campesinos con su comunidad al incluir modelos de vida rural en su diseño.[14]

Giancarlo de Carlo ya había mostrado su gran interés por las arquitecturas anónimas italianas en la *Mostra dell´architettura spontanea,* organizada en 1951, en el marco de la IX *Triennale* de Milán. La exposición, compuesta por una amplia colección de fotografías de arquitecturas y conjuntos urbanos de toda Italia, ofrecía una interpretación orgánica y social de lo vernáculo, en cierta manera complementaria con la visión objetiva y funcional que Pagano había mostrado años antes en *Architettura rurale italiana.* En la breve presentación que acompañaba a las imágenes, De Carlo avanzaba algunos de los planteamientos etnográficos que el Team X introduciría en los CIAM a modo de revisión crítica de la arquitectura moderna: "*Las arquitecturas examinadas en esta exposición son representaciones de una cultura equilibrada y armónica. Todas ellas nacieron de las necesidades básicas de sus comunidades y terminaron tomando forma espontáneamente y sin ningún contraste posible a partir de hechos naturales, económicos, sociales y éticos. Son islas que desaparecen, sumergidas bajo el principio de la amorfa homogeneización de todos los acontecimientos humanos que operan en la sociedad contemporánea. Pero no se trata de estudiar el modo de salvarlas: debemos entender por qué son equilibradas y por qué desaparecen*".[15]

[14] DE CARLO, Giancarlo: : "A proposito di *La Martella*", *Casabella-Continuità*, n. 200, Febrero - marzo 1954, pp. v-vii.

[15] DE CARLO, Giancarlo. Presentación *Mostra dell´architettura spontanea.* Citada en AA.VV: : "L´architettura alla triennale", *Emporium, Revista mensile d´arte e di cultura*, n. 682, vol. CXIV, Octubre 1951, pp. 147-157. p.149







22. Josep Lluis Sert. Estudio del arquitecto en Barcelona en los años 30.
23. Josep Lluis Sert y Josep Torres Clavé. Interiores de viviendas en el Garraf. (1935)

Además de la exposición de Giancarlo de Carlo, la arquitectura vernácula y el arte popular tuvieron una amplia presencia en la IX *Triennale*. Este fue el caso del pabellón español, comisariado por José Antonio Coderch, que obtendría el Premio Internacional del jurado y la Medalla de Oro adjudicada al autor. Coderch, asesorado por el crítico de arte Rafael Santos Torroella, transformó el pequeño local cedido por la organización en el interior del *Palazzo dell'Arte*, en un sorprendente espacio escénico, gracias a la sensible articulación de los escasos recursos materiales con lo que se contó, muchos de los cuales poseían un marcado carácter vernáculo. Separados de las paredes originales, que fueron pintadas con colores fuertemente contrastados, Coderch situó dos paneles expositivos en los laterales y un pedestal horizontal recortado con forma de piano al fondo de la estancia. El primero de los paneles estaba construido de manera similar a las persianas de librillo mallorquinas mediante finas lamas de madera sin tratar y aprovechaba el espesor creado por la nueva pantalla de celosía para exhibir una serie de fotografías de arquitecturas anónimas de Ibiza y de algunas obras de Gaudí. El otro panel consistía en un tablero trapezoidal revestido con paja de cabos largos -tejido utilizado en Mallorca para proteger el lomo de los animales de carga- que se giraba levemente para focalizar las miradas sobre la pared roja del fondo, donde se situaba un pequeño rótulo con el nombre de España y una talla medieval de la virgen equidistante entre ambas paredes. De la mullida pared vegetal surgían una serie de bandejas expositivas, sobre las que reposaba una combinación de humildes objetos de artesanía popular, como silbatos de cerámica mallorquines o recipientes de alfarería extremeña, junto a obras de arte contemporáneo, como las esculturas de corcho policromado de Angel Ferrant o un cuadro de Joan Miró. En aquel escenario intemporal, los humildes utensilios cotidianos se igualaban en importancia con las obras de arte al ser despojados de su principal cualidad, la utilidad, y como en el caso de los *objets à réaction poétique* de los surrealistas, o del *ready- made* duchampiano, adquirían nuevos significados poéticos.

La serena afinidad que Coderch consiguió establecer en el pabellón entre la materialidad vernácula y los modernos sistemas compositivos, se encontraba ya presente en el conjunto de *casetas de fin de semana* que Josep Lluis Sert y Josep Torres Clavé habían construido en la costa de Garraf en 1935, muchos de cuyos interiores continuaban la estética de austeridad vernácula empleada en su estudio de Barcelona. En la fotografía de esta última obra, incluida en el número 19 de la revista AC, se aprecia la alta estima que Sert y los arquitectos del GATCPAC sentían por los utensilios de la vida diaria del campesinado, por los objetos artesanales, los juguetes y las obras de arte primitivas. En el texto que acompaña al artículo, Sert explica cómo los muebles populares conseguían armonizar con el resto de elementos modernos gracias a su modesta materialización y a la falta de pretensión artística: "*En el ambiente de un interior actual se traslucen las preferencias de la vida de hoy. Los objetos que lo animan son los que nos recuerdan las horas pasadas en el campo (...) Estos elementos humanizan la vivienda, restándole la rigidez de una composición preconcebida*".[16]

De la misma manera que la poética de las sillas de madera y mimbre, las ánforas de cerámica y los cestos de paja coexistía con la funcionalidad y sencillez de los adustos interiores de paredes enfoscadas y suelos de barro, Sert y Torres, en las casas del Garraf, consiguieron combinar la expresividad de los tradicionales sistemas constructivos

[16] SERT, Josep Lluís: "La evolución del interior", *AC, Documentos de actividad contemporánea,* n.19, 1935. pp.13-29. p.23

mediterráneos, como las bóvedas atirantadas de rasilla o los muros de mampostería, con la purista exactitud geométrica de las modernas técnicas del hormigón armado, posibilitando una gran espacialidad interior, sin muros ni elementos de soporte, y la apertura de amplios ventanales enfocados hacia el paisaje.

En España, al igual que sucedió en Italia durante los años 50, la respuesta a la falta de vivienda en los años posteriores a la Guerra Civil sería gestionada por dos organismos estatales, el Departamento General de Regiones Devastadas, que dirigió sus esfuerzos a la reconstrucción de ciudades e iglesias, y el Instituto Nacional de Colonización. En 1941, el INC creó un servicio específico de arquitectura, a través del cual fueron planificados los nuevos asentamientos rurales en el territorio de las seis grandes cuencas fluviales de la península. El limitado número de tipologías permitido y los estrictos reglamentos de estandarización obligaron a los proyectistas a impregnar de un pintoresco carácter regionalista a sus propuestas arquitectónicas, con la intención de humanizar los repetitivos y regulares trazados coloniales. Sólo a partir de 1950, arquitectos como Alejandro de la Sota o José Luís Fernández del Amo, se alejarán definitivamente de las corrientes tradicionalistas, que tenían en el Escorial a su modelo más paradigmático, para volver a recuperar las referencias vernáculas que años antes el GATCPAC había fundamentado apoyándose en las anónimas construcciones populares del Mediterráneo.

José Luis Fernández del Amo supo extrapolar de la arquitectura vernácula aquellos elementos que la ligaban al paisaje, utilizando los materiales y las texturas del lugar como medio para alcanzar la abstracción morfológica. El contacto con los círculos de la vanguardia artística del momento facilitó su vinculación con lo abstracto, fomentando su tendencia hacia el purismo volumétrico, su valoración positiva del rigor geométrico de los huecos recortados sobre superficies neutras, irreales, casi invisibles, y su gusto por el tratamiento pictórico de los paramentos y las cubiertas inclinadas. Fueron numerosos los proyectos que Fernández del Amo desarrolló en el INC, aunque hasta la construcción de Vegaviana (Cáceres, 1954), su arquitectura no se desprendió definitivamente de lo superfluo, adquiriendo su aspecto más elemental, próximo a la radical esencialidad de las arquitecturas primitivas, ello en Villalba de Calatrava (Ciudad Real, 1955) y El Realengo (Alicante, 1957). Fernández del Amo, en el catálogo de la exposición dedicada a su obra en el Museo de Arte Contemporáneo (Madrid, 1983), reconocerá sus débitos y mostrará su gratitud hacia la arquitectura vernácula, resaltando sobre todo su racionalidad y adecuación a las necesidades del hombre: "*He recorrido las tierras de España y aprendí en sus rincones lo que una arquitectura anónima me enseñaba. No tomé con el lápiz, apuntes de toda esa escenografía que tanto se ha prodigado en la anécdota de lo popular. Se me llenaban los ojos con eso que el hombre hace para sí, con la sabiduría de su necesidad amparada por la tradición del lugar. De sorpresa en sorpresa adiviné la medida y la función de los espacios que edificó para cobijar su vida y su trabajo y cómo presentía con respeto los entornos para la convivencia. Así nacían, así se hicieron los pueblos que yo admiraba y de los que aprendí la ley oculta de su ordenación espontánea*".[17]

El espíritu de la conocida fotografía de las viviendas de colonos en Vegaviana, duplicadas visualmente en la superficie del agua, no distaba mucho, dada su capacidad

[17] DEL AMO, José Luis: *Fernández del Amo, arquitectura 1942-1982.* Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983. p.19

evocadora de la armonía y el equilibrio de las arquitecturas espontáneas, del fotomontaje que Coderch presentó en la reunión del Team X en Royaumont (1962). En dicha propuesta se superponían de manera arbitraria diferentes casas de un mismo pueblo provistas de idéntica cadencia compositiva, -una ventana, una puerta, una chimenea- formalizando el hipotético alzado de una nueva comunidad. Estas dos imágenes de la reivindicación de la vitalidad de lo vernáculo como fuerza renovadora de la arquitectura moderna podrían ilustrar el artículo que Coderch publicó en 1961 bajo el título *No son genios lo que necesitamos ahora*, en el que parecía adelantarse a la reivindicación de Rudofsky de una arquitectura sin *genios*, hecha por "*arquitectos con una cuerda atada al pie, para no poder ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces"*.[18] Frente al genio, entendido como lo excepcional, o lo único, Coderch propuso recuperar lo genuino del conocimiento anónimo acumulado en las arquitecturas vernáculas a lo largo de generaciones, lo que él pasó a denominar *Tradición Viva*.

Finis (non semper) Coronat Opus.[19]

El principio es la mitad de todas las cosas.[20] Gracias a la solidaria complicidad intelectual del animoso axioma pitagórico ha sido posible convencerse y reunir ánimos para emprender la escritura e ilustración de un estudio de la naturaleza y extensión como el que ahora estamos a punto de concluir. Al menos formalmente. De coronarlo con conclusiones que inevitablemente invitan a la reflexión continuada –sólo formal y estratégicamente acotada en un estudio de tan especifico "género" como el de una Tesis Doctoral-, de búsqueda de respuestas –que no conclusiones- a interrogantes pertinentes que se engarzan y enredan con nuevos interrogantes, además de los dejados sin responder del todo en el texto precedente. No existe, que sepamos, en la bibliografía nacional editada un acercamiento de la naturaleza del nuestro al tema de la continua presencia de lo vernáculo en la arquitectura moderna. Pero tampoco nosotros lo terminamos aquí y de esta abrupta manera. Se trataba de superar el miedo a la expresión escrita, a los recursos obligados de una investigación académica de este cariz, de culminarlo sin recurrir a exasperantes explicaciones intuitivas, a meras analogías formales, o apoyarse en aportaciones dibujísticas, análisis expresados mediante un repetitivo, cansino y limitado lenguaje, enfoques de los cuales se hubieran inferido indefectiblemente lecturas más parvas y aprendizajes académicos cercanos a lo superfluo, a lo redundante. Lejos de todo narcisismo, la investigación aporta ante todo una lección de paciente humildad intelectual. A veces interiorizada con exasperante impotencia y sofocante lentitud. Pero cautelas finalmente han sido superadas al haber sido capaz de concretar parte de una búsqueda personal guiada por una forma de pensar y de sentir, una inquietud que se remonta, hasta donde mi memoria alcanza, a cuando, siendo estudiante, además de la enseñanza "ortodoxa moderna" convencional de la historia de la arquitectura moderna,

---

[18] CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio: "No son genios lo que necesitamos ahora", *Domus*, n. 384, Noviembre 1961 y *Arquitectura* n.68, Febrero 1962, pp.21-26

[19] "*El Final Corona la Obra*". Expresión tradicionalmente atribuida a Publio Ovidio Nason como perteneciente a su conjunto de veintiuna cartas de amor de "heroínas" femeninas, recogidas con el título *Heroidas*. Nos hemos tomado la licencia de intercalar un añadido, "non semper" a modo de paráfrasis sobre la expresión original, con objeto de matizar la idea que guía el espíritu de la presente Tesis Doctoral, la de que el final, se entiende que el de la propia Tesis, no constituye ninguna culminación, ninguna coronación, que su último punto ortográfico no se identifica con ningún punto final de ningún género, sino con un punto y aparte a partir del cual construir nuevos proyectos personales y colectivos de investigación.

[20] (Η αρχή είναι το ήμισυ του παντός). Famosa locución de Pitágoras de Samos





24. José Antonio Coderch. Fotomontaje. (1961)
25. José Luis Fernández del Amo. Viviendas en Vegaviana. (Cáceres, 1954)

comencé a conocer por mi propia cuenta otras arquitecturas menos alabadas, un tipo de arquitectura cualificada por el uso combinado de materiales vernáculos y técnicas modernas, representada por autores de la talla (entonces todavía silenciada) de Gunnard Asplund, Sigurd Lewerentz, José Antonio Coderch, Dimitris Pikionis y tantos otros maestros vernáculos-modernos mediterráneos. Sintiéndome partícipe de esa intangible tradición, he tratado de impregnar con el mismo espíritu a mis propias obras y aportaciones.

Quizás el mejor aprendizaje, por inesperado, ha sido el resultado de explorar capítulos del pasado en los que probablemente jamás hubiera indagado sin la "obligación" de satisfacer los requerimientos intelectuales de una Tesis de Doctorado, sentirme sorprendido por la revelación de que la arquitectura anterior a 1918 pudiera llegar a emocionarme, por deshacerme de falsos prejuicios (¿cuándo éstos son "verdaderos"?) para valorar que aquellos arquitectos de chistera y bastón eran los más modernos del momento y se diferenciaban muy poco de las encumbradas figuras actuales.

Pero si hubiera que atenerse a una última conclusión provisional, nos atreveríamos a formular en negativo el poético proverbio ¿ovidiano? "*Finis Coronat Opus*", enunciaríamos por nuestra parte que el final no siempre ("*non semper*") corona la obra, al menos no del todo. El final es un *exitus,* si el término, también tomado de Ovidio en el citado pasaje de la misma obra, no se entiende literalmente como tal, como un objetivo cumplido, una meta, sino como un itinerario, una línea de investigación, si se quiere, desposeída del exceso de malezas perturbadoras para poder transitar por ella en la mejor compañía. Quiere ello decir, finalmente que esta tesis, redactada en la mitad cronológica –estadísticamente hablando- de una biografía académica referida desde sus inicios a la enseñanza de Proyectos en una Escuela de Arquitectura, en este justo punto, el autor la entiende plena de indicios plausibles para ser retomados y desarrollados de manera menos solitaria bajo la figura de hipotéticos futuros proyectos de investigación de ámbito nacional e internacional, tal como lo reclama la esencia última de la misma.

VII
Fuentes y Bibliografía

Se presenta a continuación una relación de referencias bibliográficas, ordenada por capítulos, y un capítulo de bibliografía general en el que se recopilan todas las lecturas paralelas no citadas en el texto principal.

Al tratarse de una Tesis Doctoral fundamentada principalmente en documentos bibliográficos, ha sido precisa la colaboración de un servicio de préstamo interbibliotecario que facilitara la consecución de los mismos. En algunos casos la imposibilidad de préstamo se resolvió con la visita directa del autor a las bibliotecas, y en otros con el apoyo puntual de algunos compañeros, arquitectos expatriados, sin cuya buena disposición no habría sido posible acceder a determinados materiales. He de agradecer a Fernando Nieto su apoyo en la ETH de Zurich, a Mikel Rueda y Francisco Serradilla en el RIBA de Londres, a Fátima G. Archilla en la *Det Congelige Bibliotek* de Copenhague y a Flavia Zelli en la biblioteca de la Universidad Roma *Tre*. De la misma forma, he de dar las gracias al personal de la biblioteca de la ETSAV, en especial a Beatriz Posadas y Carmen Sánchez, y al equipo de la Biblioteca de Arte de la en Lisboa.

La mayor parte de las fuentes bibliográficas del presente documento se encuentran editadas en lenguas extranjeras, principalmente en inglés, alemán y francés. Dado que se ha considerado conveniente presentar las citas traducidas como fragmentos textuales insertos en el propio relato, se ha contado para la traducción de algunas de las más complejas con el apoyo de filólogos y traductores. No puedo dejar de mostrar mi deuda con Clara de los Ojos, Aída G. Pinillos, Ana Rodríguez, Carlos Chávez y Lara González, por su inestimable ayuda y buen criterio lingüístico.

En muchos casos, dada la antigüedad de los libros consultados y la imposibilidad de su reproducción, se ha contado con el apoyo de bases abiertas de libros digitalizados como *archive.org, project gutemberg*, y del repositorio de la Universidad de Heidelberg (www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/digilit.html). De suma importancia para este trabajo han sido también los fondos históricos de la revista Country Life en lo referente a la investigación de los arquitectos vinculados al Arts&Crafts,(http://www.countrylifeimages.co.uk/).

La diversidad de imágenes que ilustran y acompañan el texto (casi mil quinientas reproducciones de grabados, obras pictóricas, fotográficas y planimétricas) han sido tomadas directamente de la realidad, de los libros o en su defecto de bases de datos de museos y organizaciones, como el Museo de Arquitectura de la Universidad Técnica de Berlín (http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/), la colección digital de la Universidad Técnica de Múnich (https://mediatum.ub.tum.de), el Instituto para la Historia y la Teoría de la Arquitectura, *GTA*, de la ETH de Zúrich (http://www.archiv.gta.arch.ethz.ch/bequests-archives), la base fotográfica del RIBA (http://www.ribapix.com/index.php) y el Centro de Documentación Alemana para la Historia del Arte - *Bildarchiv Foto Marburg* (http://www.bildindex.de), haciéndose uso de las mismas en virtud del reconocido derecho de cita de la legislación española.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA INTRODUCCIÓN

ABRAHAM, Raimund; DAPRA, Josef: *Elementare Architektur*. Salzburg: Rezidenz Verlag, 1968.

ACHLEITNER, Friedrich: *Region, ein Konstrukt? : Regionalismus, eine Pleite?*. Basel: Birkhäuser Verlag, 1997.

AVERMAETE, Tom: "CIAM, Team X, and the rediscovery of African settlements : between Dogon and Bidonville.". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean :vernacular dialogues and contested identities*Routledge ed. . Londres2010. pp. 250-264.

BANHAM, Reyner: *Age of the masters :a personal view of modern architecture*. New York [etc] : (us): Harper & Row, 1962.

BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*. Leiden (NL): Brill, 2012. pp. 69-97.

BLUNDELL-JONES, Peter: "A Modern Vernacular", *Architects' Journal*, n. o.38, vol. 184, 1986, pp. 64-69.

BOCCO GUARNERI, Andrea: "Bernard Rudofsky and the sublimation of the vernacular". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean :vernacular dialogues and contested identities*. London: Rouletge, 2010. pp. 230-249.

CANIZARO, Vincent B.: *Architectural regionalism :collected writings on place, identity, modernity, and tradition*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007.

COLQUHOUN, Alan: *Modern Architecture*. Oxford (EN): Oxford University Press, 2002.

COLQUHOUN, Alan: "The Concept of Regionalism". En: NALBANTOGLU, Gülsüm B.; WONG, Chong T. (eds.). *Postcolonial space(s)*. New York: Princeton Architectural Press, 1997.

COMO, Alessandra; Rosemary Dowden: "
The Collector of Images: Bernard Rudofsky's Interpretation of Modernism through the Vernacular". En: CHENG, R.; TRIPENY, P. J. (eds.). *Design Ethos Now*. Washington: ACSA, 2006. pp. 100-108.

CURTIS, William: "Towards an Autentic Regionalism", *MIMAR Architecture in Development,* n. 19, 1986, pp. 24-31.

CURTIS, William J. R.: *Modern architecture since 1900*. Londres: Phaidon, 1996.

FRAMPTON, Kenneth: "Critical Regionalism Revisited: Provisional Thoughts on the Future of Urban Design", *Agglutinations*, n. 27, Octubre 2003.

FRAMPTON, Kenneth: "Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia". En: BAUDRILLARD, Jean; FOSTER, Hal (eds.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008. pp. 37-58.

FRAMPTON, Kenneth: "Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance". En: FOSTER, Hal (ed.) . *The Anti-aesthetic : essays on postmodern culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

FRAMPTON, Kenneth: "Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic (1ª Ed. en *Center 3: New Regionalism,* 1987)". En: CANIZARO, Vincent B. (ed.) . *Architectural regionalism :collected writings on place, identity, modernity, and tradition*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007. pp. 374-385.

FRAMPTON, Kenneth: "Critical regionalism revisited : reflections on the mediatory potential of built form". En: UMBACH, Maiken; HUPPAUF, Bernd (eds.). *Vernacular modernism*. Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 193-197.

FRAMPTON, Kenneth: "Prospects for a Critical Regionalism", *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, vol. 20, 1983a, pp. 147-162.

FRAMPTON, Kenneth: *Modern architecture : a critical history*. London: Thames and Hudson, 1985.

FRAMPTON, Kenneth: *Le Corbusier*. Tres Cantos Madrid: Akal, 2000.

FRAMPTON, Kenneth: *Le Corbusier :architect of the twentieth century*. New York: Harry N. Abrams, 2002.

GEBHARD, David; TREIB, Marc: *An Everyday modernism: the houses of William Wurster*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1995.

GOLDFINGER, Myron: *Villages in the sun: Mediterranean community architecture.* New York: Praeger, 1969.

HARRIS, Harwell H.: "Regionalism and nationalism in architecture (*Texas Quarterly*, 1958)". En: CANIZARO, Vincent B. (ed.) . *Architectural regionalism :collected writings on place, identity, modernity, and tradition*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007. pp. 56-66.

HEYNEN, Hilde: "Anonymous Architecture as Counter Image: Sibyl Moholy-Nagy´s Perspective on American Vernacular", *Journal of Architecture*, n. 13/4, agosto 2008, pp. 469-471.

HITCHCOCK, Henry-Russell: *World architecture : an illustrated history*. London: Reprint Society, 1964.

KELBAUGH, Douglas: "Towards an Architecture of Place", *Arcade*, n. Diciembre, 1986.

LE CORBUSIER: *Sur les 4 routes*. Paris: Libr. Gallimard, 1941.

LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander: *Critical regionalism : architecture and identity in a globalized world*. Munich: Prestel, 2003.

LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander: "The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Susan Antonakakis", *Architecture in Greece*, n. 5, 1981.

LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander: *Architecture of regionalism in the age of globalization :peaks and valleys in the flat world*. London ; New York : (xxk): Routledge, 2012.

LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo: *Modern architecture and the Mediterranean :vernacular dialogues and contested identities*. London: Rouletge, 2010.

MOHOLY-NAGY, Sibyl: *Native genius in anonymous architecture.* New York: Horizon Press, 1957.

MUMFORD, Lewis: "The Sky Line: status quo. *The New YorKer (1947)*". En: CANIZARO, Vincent B. (ed.) . *Architectural regionalism :collected writings on place, identity, modernity, and tradition*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007. pp. 288-292.

MUMFORD, Lewis: *The South in architecture: The Dancy lectures, Alabama college, 1941,*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1941.

MUMFORD, Lewis: *Technics and civilization*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1934.

MUMFORD, Lewis: *Sticks and stones, a study of American architecture and civilization*. New York: Boni and Liveright, 1924.

OLIVER, Paul; CORRAL, José: *Cobijo y sociedad*. Madrid: H. Blume, 1978.

OLIVER, Paul: *Dwellings :the vernacular house world wide*. Londres: Phaidon, 2003.

OLIVER, Paul: *Encyclopedia of vernacular architecture of the world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PAGANO, Giuseppe; I. GUARNIERO, Daniel: *Architettura rurale italiana*. Milano: U. Hoepli, 1936.

PAGANO, Giuseppe: "Architettura Rural En Italie", *Casabella*, vol. 14, 1935, pp. 16-23.

PAGANO, Giuseppe; DE SETA, Cesare: *Architettura e città durante el fascismo*. Roma: Laterza, 1990.

PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius.* London: Faber & Faber, 1936.

PEVSNER, Nikolaus: *An outline of European architecture.* Baltimore: Penguin Books, 1960.

RAINER, Roland: *Anonymes Bauen : Nordburgenland*. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1961.

RICŒUR, Paul: *Histoire et Verité*. Paris, Seuil, 1955, 2e éd. augmentée, 1964

RUDOFSKY, Bernard: "Rudofsky, conferencia en la IDCA, Aspen, 1980". En: BOCCO GUARNERI, Andrea (ed.) . *Bernard Rudofsky: A Humane Designer*. Nueva York: Springer Wien, 2003. pp. 226-230.

RUDOFSKY, Bernard: *The prodigious builders : notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

RUDOFSKY, Bernard: *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture.* New York: Museum of Modern Art, 1964.

RUDOFSKY, Bernard„: *Arquitectura sin Arquitectos : breve introducción a la arquitectura sin genealogia*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973.

SABATINO, Michelangelo: "The Primitive in Modern Architecture and Urbanism: Introduction", *Journal of Architecture*, n. 4, vol. 13, 2008, pp. 355-364.

SABATINO, Michelangelo: "Remoteness and Presentness: The Primitive in Modern Architecture", *Perspecta*, n. 43, 2010, pp. 139-144.

SABATINO, Michelangelo; FORSTER, Kurt W.: *Pride in modesty :modernist architecture and the vernacular tradition in Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

SABATINO, Michelangelo: "Ghosts and Barbarians: The vernacular in italian Modern Architecture and design ", *Journal of Design History*, n. 4, vol. 21, winter 2008, pp. 335-358.

SABATINO, Michelangelo: "Toward a Regionalist Modernism Italian Architecture and the Vernacular". En: Meganck, Leen -Van Santvoort, Linda -De Maeyer, Jan (ed.) . *Regionalism and Modernity. Architecture in Western Europe 1914-1940*. Leuven, Belgium: Leuven University Press, 2013. pp. 197-217.

SABATINO, Michelangelo: "La riscoperta della cultura rurale nell´opera di Pagano". En: CAGNESCHI, Claudia; MUCELL, Elenai; RÖSSL, Stefania (eds.). *A proposito di Villa Colli :Pagano, Levi Montalcini e l'abitazione razionale*. Bologna: Clueb, 2012. pp. 20-22.

SABATINO, Michelangelo: "Rustic versus Rural: The Vernacular Architecture Exhibition as Survey of the Many Faces of Italian Modernism". En: CARDOSO, Alexandra; LEAL, Joana C.; MAIA, Maria H. (eds.). *Surveys on vernacular architecture. Their significance in 20th century architectural culture Conference Proceedings*. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2012. pp. 453-476.

SABATINO, Michelangelo: "Documenting Rural Architecture by Giuseppe Pagano: Translated by Michelangelo Sabatino", *Journal of Architectural Education*, n. 2, vol. 63, 2010, pp. 92-98.

SCOTT, Felicity: "Bernard Rudofsky, Allegories of nomadism and dwelling". *Anxioux modernisms :experimentation in postwar architectural culture* pp. 215-237.

STRAUVEN, Francis: "Aldo Van Eyck : Architettura Moderna e Cultura Dogon: Modern Architecture and Dogon Culture.", *Lotus International.*, 2002, pp. 120-131.

TREIB, Marc, (et al.): *An everyday modernism: the houses of William Wurster*. San Francisco, Cal.: Museum of Modern Art, 1995.

VAN EYCK, Aldo: "The Architecture of Dogon", *Dutch Forum*, n. 115, septiembre 1961, pp. 116-122.

VIGATO, Jean-Claude: *L'architecture régionaliste : France, 1890-1950*. Paris: Norma éd., 1994.

WURSTER, William W.; WURSTER, Catherine B: "Indian Vernacular Architecture :Wai and Cochin", *Perspecta*, vol. 5, 1959, pp. 37-48.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA CAPÍTULO I

Lo vernáculo en la arquitectura inglesa del siglo XIX

ACKERMAN, James S.; BALSINDE, Isabel: *La villa :forma e ideología de las casas de campo*. Madrid: Akal, 1997.

ALLIBONE, Jill: *George Devey, 1820-1886*. Cambridge : Lutterworth Press, 1991.

ASLET, Clive: *Villages of Britain: The Five Hundred Villages that Made the Countryside*. Londres: Bloomsbury, 2010.

BALLANTYNE, Andrew: "Tudoresque Vernacular and the Self-Reliant Englishman". En: GUILLERY, Peter (ed.). *Built from below: British architecture and the vernacular*. Oxon : Routledge, 2010. pp. 123-144.

BLUNDELL JONES, Peter: "Red House. Master of Building Series", *AJ, Architects' Journal*, n. 15 Enero, 1986, Londres, pp. 36-56.

BRANDON-JONES, John: "The Work of Philip Webb and Norman Shaw", *Architectural Association Journal*, n. junio, 1955, Londres, pp. 9-21.

COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolucion, 1750 - 1950*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

COSGROVE, Denis: "Mappa mundi, anima mundi: imaginative mapping and environmental representation". En: WHEELER, Michael (ed.). *Ruskin and Environment*. Manchester: Manchester, 1995. pp. 76-101.

COSGROVE, Denis: "John Ruskin and the Geographical Imagination", *Geographical Review*, n. 1, vol. 69, 1979, Nueva York , American Geographical Society, pp. 43-62.

DANIELL, William; AYTON, Richard: *A voyage round Great Britain, undertaken in the summer of the year 1813, and commencing from the Land's-End, Cornwall*. Londres: Tate Gallery, 1978.

DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture*. Londres : Phaidon, 1997.

DIDEROT, Denis; D´ALEMBERT, Jean; MOUCHON, Pierre: *Encyclopédie; ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson, 1754.

DONOVAN, Andrea E.: *William Morris and the Society for the Protection of Ancient Buildings*. Londres : Routledge, 2007.

EVANS, Timothy: "William Morris and the Study of Material Culture", *Folcklore Forum*, n. 1-2, vol. 15, 1982, Indianapolis, Department of Folklore and Ethnomusicology, Indiana University, pp. 69-86.

GILPIN, William: *A dialogue upon the gardens of the right honourable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire* . Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1976.

HALFPENNY, William: *Usefull Architecture in Twenty-one New Designs for Erecting Parsonage-Houses, Farm-Houses and Inns*. Londres: Robert Sayer, 1760.

HALL, John: *Novel Designs for Cottages, Small Farms & Schools, with Observations theron by John Hall, Secretary to the Society for improving the condition of the Labouring Classes.* Lincoln's-inn-fields: C. Baynes, 1825.

HILL, Rosemary: *God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain*. Londres : Penguin, 2008.

HITCHCOCK, Henry R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1981.

HODGKINSON, Tom: "Merry England was real enough", [Página Web] 17 nov 2006 . [consulta 2 marzo 2014]. Disponible en: http: //www.theguardian.com/ books/ booksblog/2006/nov/17/merryenglandwasrealenough.

HOLLAMBY, Edward: "The Red House". En: HOLLAMBY, Edward; GARNHAM, Trevor; EDWARDS, Brian (eds.). *Arts & crafts houses*. London: Phaidon Press, 1999. pp. 184.

KENT, Nathaniel: *Hints to Gentlemen of Landed Property* . Londres : J. Dodsley, 1775.

KIRK, Sheila: *Philip Webb: The pioneer of Arts and Crafts architecture*. Londres : John Wiley & Sons, 2005.

KIRK, Sheila: *Philip Webb (1831-1915) : Domestic Architecture.* (Tesis, no publicada). New Castle : New Castle University, 1990.

LAUGIER, Marc A.: *Essai sur l'architecture :observations sur l'architecture (1ª edición 1753)* . Bruselas: Pierre Mardaga, 1979.

LETHABY, William: *Philip Webb and his work*. Oxford : Oxford University Press, 1935.

LOUDON, John: *The Encyclopedia of Cottage, farm and village architecture and furniture*. Londres : Longman, Brown, Green, and Longmans, 1833.

LOUDON, John: *The Gardener's Magazine and Register of Rural & Domestic Improvement, Volumen 6.* Londres : Longman, Rees, Orome, Brown and Green, 1830.

MACARTHUR, John: *The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities*. Londres : Routledge, 2013.

MACKAIL, J. W.: *The life of William Morris*. Londres : Longnman, Green, 1899.

MACKINDER, Halford J.: "On the Scope and Methods of Geography", *Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record of Geography*, n. 3, vol. 9, 1887, Londres, pp. 141-174.

MALTON, James: *An Essay on British Cottage Architecture: Being an Attempt to Perpetuate on Principle, that Peculiar Mode of Building, which was Originally the Effect of Chance* : Thomas Malton, 1798.

MANDER, Nicholas: *Country Houses of the Costwolds: from the archive of Country Life*. Londres: Aurum Press Ltd, 2008.

MANIERI ELIA, Mario: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

MANSBRIDGE, Michael; SUMMERSON, John: *John Nash: a complete catalogue*. Oxford: Phaidon, 1991.

MAUDLIN, Daniel: "Habitations of the Labourer: Improvement, Reform and the Neoclassical Cottage in Eighteenth-Century Britain", *Journal of Design History*, n. 1, vol. 23, 2010, pp. 7-20.

MORRIS, Robert: *Lectures on Architecture, Consisting of Rules Founded upon Harmonick and Arithmetical Proportions in Building* . Oxford: J. Brindley, 1734.

MORRIS, William: "Gossip about an old House on the Upper Thames". En: MORRIS, May; SHAW, Bernard (eds.). *William Morris, Artist, Writer, Socialist*. Londres : Russell & Russell, 1966. pp. 364-371.

MORRIS, William: "The prospects of architecture in civilization". En: LEHMANN, John (ed.) . *On art and socialism*. Londres : John Lehmann, 1947. pp. 252-254.

MORRIS, William: *Noticias de Ninguna parte: o una era de reposo*. Buenos Aires (AR): La protesta, 1928. (1ª ed) *News from nowhere. A dream of John Ball , 1890*

MORRIS, William: "The influence of Building Materials upon Architecture (conferencia 1892)". En: MORRIS, May (ed.) . *Collected Works. Vol 22*. Londres : Longmans, Green, 1910. pp. 391-405.

MORRIS, William: "On the external covering of roofs". En: MORRIS, May (ed.) . *Collected Works. Vol 22*. Londres : Longmans, Green, 1910. pp. 406-409.

MORRIS, William: "The Revival of Architecture". *Architecture, industry & wealth; collected papers*. Londres : Longmans, Green and co, 1902. pp. 198-214.

MUTHESIUS, Hermann: *The English house*. New York: Rizzoli, 1979.

MUTHESIUS, Hermann: *Das englische Haus*. Berlin: Wasmuth, 1905.

OWLPEN: "William Morris and Kelmscott: the Arts and Crafts in the Cotswolds", [Página Web] [consulta 20 marzo 2014] . Disponible en: http://www.owlpen.com/arts/cotswold-houses.

PENNANT, Thomas: *A Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides*. Londres : B. White, 1776.

PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno :de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito, 1977. (1ª ed.) PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius.* London: Faber & Faber, 1936.

PIPER, John: "St. Marie´s Grange", *Architectural Review*, vol. 98, Octubre 1945, Londres, pp. 90-93.

PRICE, Uvedale: *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. Londres, 1796.

PUGIN, Augustus: *Apology of the Revival of Christian Architecture*. Londres : J. Grant, 1843.

PUGIN, Augustus: *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*. Londres: J. Weale, 1841.

PUGIN, Augustus: *Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text*. Londres : A. W. Pugin at St Marie´s Grange, 1836.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: "Arquitectura Doméstica Familiar Moderna". En: RIVERA, J. (ed.). *Arquitectura y orden: ensayos sobre tipologías arquitectónicas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988. pp. 68-77.

ROSCOE, Thomas: *The Tourist in Switzerland and Italy*. Londres : R. Jennings, 1830.

RUSKIN, John: *Modern Painters (The Completes Woks of John Ruskin, Vol IV)*. Nueva York : National Library Association, 2010.

RUSKIN, John: *The Poetry of Architecture (The Completes Woks of John Ruskin, Vol I)*. Nueva York (EU): National Library Association, 2010.

RUSKIN, John: *The Stones of Venice. Volume the First. The Foundations (1ª ed. 1851. Smith, Elder & Co. London)* . Nueva York: John Wiley and Sons, 1880.

RUSKIN, John: *The Stones of Venice. Volume the Second. The Sea-stories (1ª ed. 1853. Smith, Elder & Co. London)* . Nueva York: John Wiley and Sons, 1880.

SMITH, John T.: *Remarks on rural scenary: with twenty etching of cottages from nature and from observations and precepts relative to the pictoresque*. Londres : John Thomas Smith, 1797.

STEVENS, Francis: *Views of cottages and Farmhouses in England and Wales*. Londres: R. Ackerman, 1815.

SUMMERSON, John: *Spirit of the age eight centuries of British architecture. nº 5: Lanscape wint buildings.* [video] Londres : British Broadcasting Corporation, 1975. n.5.

SUMMERSON, John: *The life and work of John Nash, architect*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1980.

WOOD, John: *A series of plans, for cottages or habitations of the labourer ,either in husbandry, or the mechanic arts, adapted as well to towns, as to the country.* London: J. Taylor; Architectural Library, 1792.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA CAPÍTULO II

Valores vernáculos en el Arts&Crafts

ADAMS, Steven: *The Arts and Crafts movement*. London: Grange Books, 1996.

ASLET, C.: *The last country houses*. Yale University Press, 1982

ASLET, C. : *The Arts & Crafts Country House* Aurum Press Ltd. 2011

BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós, 1985.

BECKSVOORT, Chris: *The Shaker Legacy: Perspectives on an Enduring Furniture Style*. Newtown : Taunton Press, 2000.

BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*. Leiden: Brill, 2012. pp. 69-97.

BØE, Alf: *From Gothic revival to functional form; a study in Victorian theories of design*. Oslo; New York: Oslo University Press; Humanities Press, 1957.

BONET CORREA, Yago: *La arquitectura del humo*. A Coruña: Edicións Do Castro, 1994.

BRANDON JONES, John: *C.F.A. Voysey: Architect and designer, 1857-1941*. Londres : Lund Humphries Publishers Ltd, 1978.

BRETT, David: *C.R. Mackintosh : the poetics of workmanship*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.

BRUNSKILL, R. W.: *Traditional buildings of Britain: an introduction to vernacular architecture.* Gallanz, 1981

CALDER, Alan: *James Maclaren, Arts and Crafts Pioneer*. Donington: Shaun Tyas, 2003.

CLARK, Ben: *Edward Thomas: Poesía Completa*. Orense : Linteo, 2012.

COLOMINA, Beatriz: "The split wall: domestic voyeurism". En: COLOMINA, Beatriz (ed.) . *Sexuality & space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992. pp. 73-128.

COOK, O.: *English Cottages and Farmahouses*. Thames and Hudson, 1982.

CRAWFORD, Alan : *Charlie Rennie Mackintosh.* Thames and Hudson, 1995

CUMMING, E. : *The Arts and Crafts Movement.* Thames and Hudson, 1991

DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture*. Londres : Phaidon, 1997.

ADAMS, Steven: *The Arts and Crafts movement*. London: Grange Books, 1996.

ASLET, C.: *The last country houses*. Yale University Press, 1982

ASLET, C. : *The Arts & Crafts Country House* Aurum Press Ltd. 2011

BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós, 1985.

BECKSVOORT, Chris: *The Shaker Legacy: Perspectives on an Enduring Furniture Style*. Newtown : Taunton Press, 2000.

BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*. Leiden: Brill, 2012. pp. 69-97.

BØE, Alf: *From Gothic revival to functional form; a study in Victorian theories of design.* Oslo; New York: Oslo University Press; Humanities Press, 1957.

BONET CORREA, Yago: *La arquitectura del humo*. A Coruña: Edicios Do Castro, 1994.

BRANDON JONES, John: *C.F.A. Voysey: Architect and designer, 1857-1941*. Londres : Lund Humphries Publishers Ltd, 1978.

BRETT, David: *C.R. Mackintosh : the poetics of workmanship*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.

BRUNSKILL, R. W.: *Traditional buildings of Britain: an introduction to vernacular architecture.* Gallanz, 1981

CALDER, Alan: *James Maclaren, Arts and Crafts Pioneer*. Donington: Shaun Tyas, 2003.

CLARK, Ben: *Edward Thomas: Poesía Completa*. Orense : Linteo, 2012.

COLOMINA, Beatriz: "The split wall: domestic voyeurism". En: COLOMINA, Beatriz (ed.) . *Sexuality & space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992. pp. 73-128.

COOK, O.: *English Cottages and Farmahouses*. Thames and Hudson, 1982.

CRAWFORD, Alan : *Charlie Rennie Mackintosh.* Thames and Hudson, 1995

CUMMING, E. : *The Arts and Crafts Movement.* Thames and Hudson, 1991

DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture*. Londres : Phaidon, 1997.

DURANT, Stuart: *CFA Voysey*. London: Academy, 1992.

GARCIAS, Jean C.: *Mackintosh*. Madrid: Akal, 2000.

GARNHAM, Trevor: "William Lethaby and the Two Ways of Building", *AA Files*, n. 10, 1985, Londres, pp. 27-43.

GARNHAM, Trevor: *Melsetter House: William Richard Lethaby*. London: Phaidon Press, 1993.

GIROUARD, M.: *The Victorian Country Houses*. Londres, 1979

GLOAG, J.: *Mr. Loudon'England*. Newcastle Tyne Oriel Press, 1970

GODWIN, Edward W.: "Japanese Wood Construction", *Building News*. part 5, part 6, febrero 1875, Londres , pp. 174-175, 200-202.

GREENSTED, Mary: *Gimson and the Barnsleys: wonderful furniture of a commonplace kind*. Saint Avertin : Alan Sutton, 1980.

HAIGH, Diane: *Baillie Scott. The artistic House.* John Wiley & Sons; 1995

HITCHCOCK, Henry R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1981.

HITCHMOUGH, Wendy: *CFA Voysey*. London: Phaidon Press, 1997.

HITCHMOUGH, Wendy, : *The Homestead*. London: Phaidon Press, 1994.

HOLLAMBY, E. et alt. : *Arts and Crafts Houses: By Philip Webb, William Lethaby and Edwin Lutyens*. Phaidon Press, 1999

HOWARTH, Thomas: *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*. London: Routledge & Kegan Paul, 1977.

HUSSEY, Christopher: *The work of Sir Robert Lorimer*. London: Country Life Limited, 1931.

HUSSEY, Christopher: *English Country Houses.* Londres, 1956

KINCHIN, Juliet: "Godwin and Modernism". En: SOROS, Susan W. (ed.). *E.W. Godwin :aesthetic movement, architect and designer*. New Haven: Yale University Press, 1999. pp. 93-110.

KIRK, Sheila: *Philip Webb (1831-1915): Domestic Architecture.* (Tesis, no publicada). New Castle: New Castle University, 1990.

KORNWOLF, James: *M.H. Baillie Scott and the arts and crafts movement; pioneers of modern design*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1972.

LAGANÀ, Guido: *Charles Rennie Mackintosh : 1868-1928*. Firenze: Electa, 1988.

LEICESTER Arts and Museums Service: "Ernest Gimson and the Arts and Crafts Movement in Leicester: Kenton and Company. Setting up the Firm", [Página Web] 2007, n. abril 2014. Disponible en: http://gimson.leicester.gov.uk/gimsonpage/gimson-and-the-arts-crafts-movement/kenton-company-setting-up-the-firm/.

LETHABY, William: *Philip Webb and his work*. Oxford: Oxford University Press, 1935.

LETHABY, William: *Form in civilitation: collected papers on art and labour*. Londres: Oxford University Press, 1922.

LETHABY, William: *Architecture, Mysticism and Myth*. Nueva York: Mac Millan& Co, 1892.

LETHABY, William: "Some Northamptonshire Steeples", *Art Journal*, n. agosto, 1889, London, pp. 257-259.

MACDONALD-SMITH, Ian: *Arts and crafts master : the houses and gardens of M.H. Baillie Scott*. New York: Rizzoli, 2010.

MACLEOD, Robert: *Charles Rennie Mackintosh.* Feltham: Country Life, 1968.

MACLEOD, Robert: *Charles Rennie Mackintosh : architect and artist*. New York: Dutton, 1983.

MACMILLAN, Andrew; LAGANÀ, Guido: *Charles Rennie Mackintosh :1868 - 1928 (Nuova izione in paperback)* . Milano: Electa, 1994.

MAIS, Deborah: "Lorimer in Perspective", *Riba Journal*, n. diciembre, 1990, pp. 34-39.

MANIERI ELIA, Mario: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona : Gustavo Gili, 1977.

MUNZ, Ludwig; KUNSTLER, Gustave: *Adolf Loos, pioneer of modern architecture*. New York: Praeger, 1966.

MUTHESIUS, Herman: "Die Glasgower Kunstbewegung: Charles R. Mackintosh Und Margaret Macdonald-Mackintosh", *Dekorative Kunst*, n. 5, Marzo, 1902, pp. 214-215.

MUTHESIUS, Hermann: *The English house*. New York: Rizzoli, 1979. (1ª Ed.):

MUTHESIUS, Hermann: *Das englische Haus*. Berlin: Wasmuth, 1905

MUTHESIUS, Hermann: *Meister der innen-Kunst. Haus eines Kunst-Freundes.* Darmstadt: Alex: Koch, 1902.

PATETTA, L.: *L'architettura dell'Eclettismo*. Milán, 1975

PEVSNER, Nikolaus; SUAREZ, Odilia E.; GREGORES, Imma: *Pioneros del diseño moderno :de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito, 1977.

POWELL, Alfred; LETHABY, William; GRIGGS, Frederick: *Ernest Gimson, his life and work*. Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press, 1924.

ROBERTSON, Pamela: *Charles Rennie Mackintosh: the architectural papers*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente: arquitecturas y paisajes del imaginario japonés : del exotismo a la modernidad*. Valladolid: UVA, 2012.

SARSBY, Jaqueline: "Alfred Powell: Idealism and Realism in the Costwolds", *Journal of Design History*, n. 10, vol. 4, 1997, Oxford , pp. 375-397.

SAVAGE, Peter: *Lorimer and the Edinburgh craft designers*. Edinburgh: Harris, 1980.

SCOTT, M. H. B.: "On the Characteristics of Mr. C. F. A. Voysey's Architecture", *The Studio*, n. 42, Octubre 1907, Londres, pp. 19-24.

SCOTT, M. H. B.: "A Country House", *The Studio*, n. 19, 1900, Londres.

SCOTT, M. H. B.: *Houses and gardens*. London: G. Newnes, 1906.

SMITH, Donald. : The work of Philip Webb. Essay for the William Morris Society, 1961.

SOROS, Susan W.: "Godwin and Interior Design". En: SOROS, Susan W. *E.W. Godwin:aesthetic movement, architect and designer*. New Haven: Yale University Press, 1999. pp. 185-223.

THE STUDIO: "An Interview with Mr. CFA Voysey, Architect and Designer", *The Studio*, vol. 1, 1893, pp. 231-237.

THOMAS, Randall; GARNHAM, Trevor: *The environments of architecture*. Oxon: Taylor&Francis, 2007.

TODD, P. : *William Morris and the Arts & Crafts Home*. Thames and Hudson, 2012

TOWNSEND, Horace: "Notes on Country and Suburban Houses Designed by CFA Voysey", *The Studio*, vol. XVI, 1899, pp. 157-164.

VOYSEY, CFA: "The English Home", *The British Architec*, vol. 75, 1911, pp. 56-65.

VOYSEY, CFA: "The Orchard", *Architectural Review*, vol. 10, 1901, pp. 33-38.

VOYSEY, CFA: "Remarks on Domestic Entrance Halls", *The Studio*, vol. 22, 1901, pp. 242-245.

WEAVER, Lawrence: *Small Country Houses of Today*. Londres: The Country Life, 1911.

ADAMS, Steven: *The Arts and Crafts movement*. London: Grange Books, 1996.

ASLET, C.: *The last country houses*. Yale University Press, 1982

ASLET, C. : *The Arts & Crafts Country House* Aurum Press Ltd. 2011

BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós, 1985.

BECKSVOORT, Chris: *The Shaker Legacy: Perspectives on an Enduring Furniture Style*. Newtown : Taunton Press, 2000.

BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*. Leiden: Brill, 2012. pp. 69-97.

BØE, Alf: *From Gothic revival to functional form; a study in Victorian theories of design.* Oslo; New York: Oslo University Press; Humanities Press, 1957.

BONET CORREA, Yago: *La arquitectura del humo*. A Coruña: Edicios Do Castro, 1994.

BRANDON JONES, John: *C.F.A. Voysey: Architect and designer, 1857-1941*. Londres : Lund Humphries Publishers Ltd, 1978.

BRETT, David: *C.R. Mackintosh : the poetics of workmanship*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.

BRUNSKILL, R. W.: *Traditional buildings of Britain: an introduction to vernacular architecture.* Gallanz, 1981

CALDER, Alan: *James Maclaren, Arts and Crafts Pioneer*. Donington: Shaun Tyas, 2003.

CLARK, Ben: *Edward Thomas: Poesía Completa*. Orense : Linteo, 2012.

COLOMINA, Beatriz: "The split wall: domestic voyeurism". En: COLOMINA, Beatriz (ed.) . *Sexuality & space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992. pp. 73-128.

COOK, O.: *English Cottages and Farmahouses*. Thames and Hudson, 1982.

CRAWFORD, Alan : *Charlie Rennie Mackintosh.* Thames and Hudson, 1995

CUMMING, E. : *The Arts and Crafts Movement.* Thames and Hudson, 1991

DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture*. Londres : Phaidon, 1997.

DURANT, Stuart: *CFA Voysey*. London: Academy, 1992.

GARCIAS, Jean C.: *Mackintosh*. Madrid: Akal, 2000.

GARNHAM, Trevor: "William Lethaby and the Two Ways of Building", *AA Files*, n. 10, 1985, Londres, pp. 27-43.

GARNHAM, Trevor: *Melsetter House: William Richard Lethaby*. London: Phaidon Press, 1993.

GIROUARD, M.: *The Victorian Country Houses*. Londres, 1979

GLOAG, J.: *Mr. Loudon'England*. Newcastle Tyne Oriel Press, 1970

GODWIN, Edward W.: "Japanese Wood Construction", *Building News*. part 5, part 6, febrero 1875, Londres , pp. 174-175, 200-202.

GREENSTED, Mary: *Gimson and the Barnsleys: wonderful furniture of a commonplace kind*. Saint Avertin : Alan Sutton, 1980.

HAIGH, Diane: *Baillie Scott. The artistic House.* John Wiley & Sons; 1995

HITCHCOCK, Henry R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1981.

HITCHMOUGH, Wendy: *CFA Voysey*. London: Phaidon Press, 1997.

HITCHMOUGH, Wendy, : *The Homestead*. London: Phaidon Press, 1994.

HOLLAMBY, E. et alt. : *Arts and Crafts Houses: By Philip Webb, William Lethaby and Edwin Lutyens*. Phaidon Press, 1999

HOWARTH, Thomas: *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*. London: Routledge & Kegan Paul, 1977.

HUSSEY, Christopher: *The work of Sir Robert Lorimer*. London: Country Life Limited, 1931.

HUSSEY, Christopher: *English Country Houses.* Londres, 1956

KINCHIN, Juliet: "Godwin and Modernism". En: SOROS, Susan W. (ed.). *E.W. Godwin :aesthetic movement, architect and designer*. New Haven: Yale University Press, 1999. pp. 93-110.

KIRK, Sheila: *Philip Webb (1831-1915): Domestic Architecture.* (Tesis, no publicada). New Castle: New Castle University, 1990.

KORNWOLF, James: *M.H. Baillie Scott and the arts and crafts movement; pioneers of modern design*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1972.

LAGANÀ, Guido: *Charles Rennie Mackintosh : 1868-1928*. Firenze: Electa, 1988.

LEICESTER Arts and Museums Service: "Ernest Gimson and the Arts and Crafts Movement in Leicester: Kenton and Company. Setting up the Firm", [Página Web] 2007, n. abril 2014. Disponible en: http://gimson.leicester.gov.uk/gimsonpage/gimson-and-the-arts-crafts-movement/kenton-company-setting-up-the-firm/.

LETHABY, William: *Philip Webb and his work*. Oxford: Oxford University Press, 1935.

LETHABY, William: *Form in civilitation: collected papers on art and labour*. Londres: Oxford University Press, 1922.

LETHABY, William: *Architecture, Mysticism and Myth*. Nueva York: Mac Millan& Co, 1892.

LETHABY, William: "Some Northamptonshire Steeples", *Art Journal*, n. agosto, 1889, London, pp. 257-259.

MACDONALD-SMITH, Ian: *Arts and crafts master : the houses and gardens of M.H. Baillie Scott*. New York: Rizzoli, 2010.

MACLEOD, Robert: *Charles Rennie Mackintosh*. Feltham: Country Life, 1968.

MAIS, Deborah: "Lorimer in Perspective", *Riba Journal*, n. diciembre, 1990, pp. 34-39.

MANIERI ELIA, Mario: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona : Gustavo Gili, 1977.

MUNZ, Ludwig; KUNSTLER, Gustave: *Adolf Loos, pioneer of modern architecture*. New York: Praeger, 1966.

MUTHESIUS, Herman: "Die Glasgower Kunstbewegung: Charles R. Mackintosh Und Margaret Macdonald-Mackintosh", *Dekorative Kunst*, n. 5, Marzo, 1902, pp. 214-215.

MUTHESIUS, Hermann: *The English house*. New York: Rizzoli, 1979. (1ª Ed.):

MUTHESIUS, Hermann: *Das englische Haus*. Berlin: Wasmuth, 1905

MUTHESIUS, Hermann: *Meister der innen-Kunst. Haus eines Kunst-Freundes.* Darmstadt: Alex: Koch, 1902.

PATETTA, L.: *L'architettura dell'Eclettismo*. Milán, 1975

PEVSNER, Nikolaus; SUAREZ, Odilia E.; GREGORES, Imma: *Pioneros del diseño moderno :de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito, 1977.

POWELL, Alfred; LETHABY, William; GRIGGS, Frederick: *Ernest Gimson, his life and work*. Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press, 1924.

ROBERTSON, Pamela: *Charles Rennie Mackintosh: the architectural papers*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente: arquitecturas y paisajes del imaginario japonés : del exotismo a la modernidad*. Valladolid: UVA, 2012.

SARSBY, Jaqueline: "Alfred Powell: Idealism and Realism in the Costwolds", *Journal of Design History*, n. 10, vol. 4, 1997, Oxford , pp. 375-397.

SAVAGE, Peter: *Lorimer and the Edinburgh craft designers*. Edinburgh: Harris, 1980.

SCOTT, M. H. B.: "On the Characteristics of Mr. C. F. A. Voysey's Architecture", *The Studio*, n. 42, Octubre 1907, Londres, pp. 19-24.

SCOTT, M. H. B.: "A Country House", *The Studio*, n. 19, 1900, Londres.

SCOTT, M. H. B.: *Houses and gardens*. London: G. Newnes, 1906.

SMITH, Donald. : The work of Philip Webb. Essay for the William Morris Society, 1961.

SOROS, Susan W.: "Godwin and Interior Design". En: SOROS, Susan W. *E.W. Godwin:aesthetic movement, architect and designer*. New Haven: Yale University Press, 1999. pp. 185-223.

The Studio: "An Interview with Mr. CFA Voysey, Architect and Designer", *The Studio*, vol. 1, 1893, pp. 231-237.

THOMAS, Randall; GARNHAM, Trevor: *The environments of architecture*. Oxon: Taylor&Francis, 2007.

TODD, P. : *William Morris and the Arts & Crafts Home*. Thames and Hudson, 2012

TOWNSEND, Horace: "Notes on Country and Suburban Houses Designed by CFA Voysey", *The Studio*, vol. XVI, 1899, pp. 157-164.

VOYSEY, CFA: "The English Home", *The British Architec*, vol. 75, 1911, pp. 56-65.

VOYSEY, CFA: "The Orchard", *Architectural Review*, vol. 10, 1901, pp. 33-38.

VOYSEY, CFA: "Remarks on Domestic Entrance Halls", *The Studio*, vol. 22, 1901, pp. 242-245.

WEAVER, Lawrence: *Small Country Houses of Today*. Londres: The Country Life, 1911.

WILKINSON, Nancy: "Godwin and Japonisme in England". En: SOROS, Susan W.. *E.W. Godwin :aesthetic movement, architect and designer*. New Haven: Yale University Press, 1999. pp. 71-92.

WRIGHT, Andrew. "The Hill House, Helensburgh. Evaluation of Condition and Significance". En: The National Trust for Scotland (ed.). *Actas Hill House Conservation Seminar*. Edimburgo: 26-2-2014.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA CAPÍTULO III

Vernáculo e identidad en la arquitectura alemana

ADLER, Gerald: "Towards an Architecture of De-Materialisation: Heinrich Tessenow's Festspielhaus, Hellerau", *Architectural Research Quaterly.*, 2004, Kent, Institute of Art and Design.

ÁLVAREZ, Darío: *El jardín en la arquitectura del siglo XX : naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, 2007

ANDERSON, Stanford: "The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies". *Assemblage,* n. 15, 1991. p 63-87

AKCAN, Esra: "Bruno Taut's translations out of Germany. Toward a cosmopolitan ethics in architecture". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean:vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 2010. pp. 192-211.

ARMESTO, Antonio: *Escritos fundamentales de Gottfried Semper: el fuego y su protección*. Barcelona: Fundación Arquia, 2014.

BURCKHARDT, Jakob; MARX, Rudolf: *Weltgeschichtliche Betrachtungen.* Stuttgart: Kröner, 1949

BLICKLE, Peter: *Heimat: A critical theory of the German idea of homeland*. Nueva York: Camden House, 2004.

BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (eds.).

Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century. Leiden: Brill, 2012. pp. 69-97.

BLUNDELL JONES, Peter; ASCHENBRENNER, Margot: *Hugo Häring:the organic versus the geometric*. Fellbach: Axel Menges, 1999.

BLUNDELL-JONES, Peter: "Theodor Fischer", *Architects' Journal*, n. 15, vol. 189, 1989, pp. 38-55.

COMPAGNON, Antoine: *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.

COMPAGNON, Antoine: *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007.

DE MICHELIS, Marco; TESSENOW, Heinrich: *Heinrich Tessenow: 1876-1950*. Milano: Electa, 1991.

DEUTSCHE WERKBUND: *Jahrbuch des Deutschen Werkbunde*. Jena: E. Diederichs, 1912.

FISCHER, Theodor: "Was Ich Bauen Möchte", *Kunstwart*, n. 20, vol. Octubre, 1906, Munich, Ferdinand Avenarius, pp. 5-9.

FRAMPTON, Kenneth: "Rappel à L'ordre: The Case for the Tectonic", *Architectural Design*, n. 3-4, vol. 60, 1990, Londres, pp. 19-25.

FRAMPTON, Kenneth: "La tradición clásica y la vanguardia europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia". En: PAAVILAINEN, Simo (ed.). *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1983. pp. 161-168.

FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal, 1999.

GARCÍA ROIG, José M.: *Tres arquitectos del Periodo Guillermino: Hermann Muthesius, Paul Schulze-Naumburg, Paul Mebes*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006.

GARNHAM, Trevor: "William Lethaby and the Two Ways of Building", *AA Files*, n. 10, 1985, Londres, pp. 27-43.

GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura: una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Madrid: Alianza, 1981.

GOETHE, J. W.: "Sobre la arquitectura alemana". *Escritos sobre arte*. Madrid: Síntesis, 1999.

GUTSCHOW, Kai: *The Culture of Criticism: Adolf Behne and the Development of Modern Architecture in Germany, 1910-1914*. Pittsburgh: College of Fine Arts at Research Showcase, 2005.

GUTSCHOW, Kai: *Revising the Paradigm: German Modernism as the Search for a National Architecture in the Writings of Walter Curt Behrendt.* (Tesis, no publicada). Berkeley: University of California, 1993.

GUTSCHOW, Kai: "Schultze-Naumburg's Heimatstil: A Nationalistic Conflict of Tradition and Modernity". En: CHOPA, Preeti; MOFFAT, David (eds.). *Traditional dwellings and settlements: working paper series and settlements vol. xxxvi*. Berkeley: IASTE, 1992. pp. 1-45.

HARRIS,Teresa: *The German Garden City Movement: Architecture, Politics and Urban Transformation, 1902-1931.* (Tesis, no publicada). Nueva York: Columbia University, 2012.

HERRMANN, Wolfgang: *Gottfried Semper in search of architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984.

HONOUR, Hugh: *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1996.

JACKSON, Neil. "Found in translation: Mackintosh, Muthesius and Japan". *The Journal of Architecture*, n. 18/2, pp.196-224

JENKINS, Jennifer: "Heimat Art, Modernism, Modernity". En: BLACKBOURN, David; RETALLACK, James N. (eds.). *Localism, Landscape, and the Ambiguities of Place: German-speaking Central Europe, 1860-1930*. Toronto: University of Toronto Press, 2007. pp. 60-75.

KEY, Ellen: "Beauty in the home". En: CREAGH, Mary; KÅBERG, Helena; LANE, Barbara M. (eds.). *Modern Swedish design:three founding texts*. New York: The Museum of Modern Art, 2008. pp. 32-58.

KÖNIG, Gudrun M.: *Konsumkultur: inszenierte Warenwelt um 1900*. Viena: Böhlau, 2009.

KRUFT, Hanno W.; DIENER OJEDA, Pablo: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1990.

LANE, Barbara M.: "An Introduction to Ellen Key's "Beauty in the Home". En: CREAGH, Mary; KÅBERG, Helena; LANE, Barbara M. (eds.). *Modern Swedish design: three founding texts*. New York: The Museum of Modern Art, 2008. pp. 18-32.

LE CORBUSIER: *Hacia una nueva Arquitectura.* Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998. (1ª ED.) *Vers une Architecture*. Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1923

LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander: *Architecture of regionalism in the age of globalization:peaks and valleys in the flat world*. London; New York: Routledge, 2012.

LEHFELDT, Paul: *Die Holzbaukunst*. Berlin: J. Springer, 1880.

LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo: *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 2010.

LETHABY, William: *Home and Country Arts*. Londres: The NFWI Magazine, 1923.

LINAZASORO, José I.: *El proyecto clásico en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

MACIUIKA, John V.: *Before the Bauhaus: architecture, politics and the German State, 1890-1919*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MACMILLAN, Andy: "Japanese Influence on Mackintosh´s Architecture", *Process:Architecture*, n. 50, 1984, pp. 113-126.

MARCHÁN FIZ, Simón: *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela, 2008.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Fin de siglo y los primeros 'ismos' del XX (1890 - 1917)*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

MCLEOD, Mary: *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy.* (Tesis, no publicada) University of Princeton, 1985.

MEITZEN, August: *Das deutsche Haus in seinen volkstümlichen Formen*. Berlin: Dietrich Reimer, 1882.

MILLER LANE, Barbara: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. New York: Cambridge University Press, 2000.

MUECKE, Mikesch: *Gottfried Semper in Zurich: An Intersection of Theory and Practice*. Ames: Culicidae Architectural Press, 2005.

MUECKE, Mikesch W.: *Essays on Architecture and other topics*. Ames: Culicidae Architectural Press, 2005.

MUENZER, Clark: "Goethe's Haunted Architectural Idea". En: RICHTER, Simon; BLOCK, Richard (eds.). *Goethe's Ghosts (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*. Londres: Boydell & Brewer, 2013. pp. 37-55.

MUTHESIUS, Hermann; ANDERSON, Stanford: *Style-Architecture and Building-Art:Transformations of Architecturein the Nineteenth Century and Its Present Condition*. . Santa Mónica: The Getty Center, 1994.

MUTHESIUS, Hermann: "Die Entwicklung Des Künstlerischen Gedankens Im Hausbau", *Die Künstlerische Gestaltung Des Arbeiter-Wohnhauses. Schriften Der Centralstelle Für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, 1906, Berlin, Carl Heymanns Verlag, pp. 8-15.

MUTHESIUS, Hermann: *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mülheim-Ruhr: Schimmelpfeng, 1902.

MUTHESIUS, Hermann: *The English house*. New York: Rizzoli, 1979. (1ª Ed.) *Das englische Haus. (3 vols).* Berlin: Wasmuth, 1904-1905

NERDINGER, Winfried: "Tradición y modernidad en Bruno Taut", *Revista Minerva.* [Revista Electrónica] 2011-2014, vol. IV época, n. 18. Disponible en: http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=501.

NERDINGER, Winfried; GOTTARDO, Elisabetta: *Theodor Fischer: architetto e urbanista 1862-1938*. Milano: Electa, 1990.

OSSENBERG, Horst: *Haus + Hof im Sprach -und Kulturraum Alemannien und Schwaben von der Stein- bis zur Neuzeit*. Hamburgo: BoD, 2004.

OSTHAUS, Karl E.: "Der Wert Des Hauses", *Die Künstlerische Gestaltung Des Arbeiter-Wohnhauses. Schriften Der Centralstelle Für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, 1906, Berlin, Carl Heymanns Verlag, pp. 1-6.

OTTO, Christian: "Modern Environment and Historical Continuity: The Heimatschutz Discourse in Germany", *Art Journal*, summer 1983, Oxford, pp. 148-157.

PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier". En: UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger (eds.). *Vernacular modernism: heimat, globalization, and the built environment*. Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 141-157.

PERRY, Gill: "The ascent to nature' - some metaphors of 'Nature' in early expressionist art". En: BEHR, Shulamith; FANNING, David; JARMAN, Douglas (eds.). *Expressionism reassessed*. Manchester: Manchester University Press, 1993. pp. 54-64.

PETSCH, Joachim: "The Deutscher Werkbund from 1907 to 1933 and the movements for the "reform of life and culture"". En: BURCKHARDT, Lucius; SANDERS, Pearl (eds.). *The Werkbund: studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933*. London: Design Council, 1980. pp. 85-93.

PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito, 1977. (1ª. Ed.) *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius.* London: Faber & Faber, 1936

POSENER, Julius; SHARP, Dennis: "From Schinkel to the Bauhaus: Five Lectures on the Growth of Modern German Architecture", *Architectural Association, London. Papers*, n. 5, 1972.

POSENER, Julius: "Between art and industry the deutscher werkbund". En: BURCKHARDT, Lucius; SANDERS, Pearl (eds.). *The Werkbund: studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933*. London: Design Council, 1980. pp. 7-24.

POSENER, Julius: "Dos lecciones de arquitectura. En el camino hacia una arquitectura burguesa. Forma y teoría en la arquitectura del siglo XVIII". *Cuaderno de Notas,* n. 2, 1994. p.67-98

POSENER, Julius: "Vorlesungen zur geschichte der Neuen Architektur III". *ARCH+,* n. 59, 1981

PRADA, Manuel de: "El Modelo Funcional y La Arquitectura Libre Inglesa", *Cuaderno De Notas*, n. 6, 1998, Madrid, UPM, pp. 125-144.

REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890--1920*. Michigan: Proquest, 2007.

RIEMERSCHMID, Richard: "Grundriß Und Aussehen, Innenausbau Und Einrichtung Des Arbeiterwohnhauses", *Die Künstlerische Gestaltung Des Arbeiter-Wohnhauses. Schriften Der Centralstelle Für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, 1906, Berlin, Carl Heymanns Verlag, pp. 48-58.

RIEMERSCHMID, Richard: *Richard Riemerschmid, vom Jugendstil zum Werkbund: werke und Dokumente: eine Ausstellung der Architektursammlung der Technischen Universität München, des Münchner Stadtmuseums und des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*. München: Prestel, 1982.

RILKE, Rainer M.: *Heinrich Vogeler.* Ottersberg: Atelier im Bauernhaus, 2010. (1ª Ed.) 1902

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente: arquitecturas y paisajes del imaginario japonés: del exotismo a la modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e intercambio Editorial, 2012.

ROLLINS, William: *A Greener Vision of Home: Cultural Politics and Environmental Reform in the German Heimatschutz Movement, 1904-1918*. Michigan: University of Michigan Press, 1997.

RYKWERT, Joseph: "Al Principio eran la guirnalda y el nudo", *Arquitecturas Bis*, n. 10, 1975, pp. [13]-20.

SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Der bau des Wohnhauses*. Munich: Callwey, 1918.

SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Kulturarbeiten. Band 3: Dörfer und Kolonien*. Munich: Callwey, 1904.

SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Kulturarbeiten. Band 1: Hausbau*. Munich: Callwey, 1901.

SEMPER, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst; ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde.* Braunschweig: F. Vieweg, 1851. (1ª Ed.).

SEMPER, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten; oder, Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860. (1ª Ed.).

SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.; HERMANN, Wolfgang: *The four elements of architecture and others writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SEMPER, Gottfried: *Semper;* AZPIAZU, Juan I.: *Semper: el estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios*. Buenos Aires: Azpiazu, 2013.

SEMPER, Gottfried; MALLGRAVE, Harry F.: "London Lecture of December 1853: "On the Origin of some Architectural Styles", *Anthropology and Aesthetics*, n. 9, 1985, Harvard, pp. 53-60.

SEMPER, Gottfried; FRÖHLICH, Martin: *Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich :kritischer Katalog*. Basel .: Birkhäuser, 1974.

SLOTERDIJK, Peter: "Patria y globalización; Notas sobre un recipiente hecho pedazos", *Revista Observaciones Filosóficas.* [Página Web], vol. 2014, n. 18/09. Disponible en: http://www.observacionesfilosoficas.net/patriayglobal.html.

SNODIN, Michael: *Carl and Karin Larsson: creators of the Swedish style*. London: V&a, 1998.

SPEIDEL, Manfred: "Träume vom Anderen Japanische Architektur mit europäischen Augen gesehen – Einige Aspekte zur Rezeption zwischen 1900 und 1950". http://www.archimaera.de

TESSENOW, Heinrich: *Hausbau und dergleichen*. Berlin: Bruno Cassirer, 1916.

UMBACH, Maiken: "The Deutscher Werkbund and Modern Vernaculars". En: UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger (eds.). *Vernacular modernism:heimat, globalization, and the built environment*. Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 114-140.

UNWIN, Raymond: *Town planning in practice; an introduction to the art of designing cities and suburbs*. Londres: T. Fisher Unwin, 1909.

VEAL, Alexander: *Influence and architecture. A study of Japanese and 'Oriental' influence in European Modernism, with particular reference to the work of Ludwig Mies van Der Rohe and Alvar Aalto.* (Tesis, no publicada). Cardiff: Welsh School of Architecture, 2007.

V.D.A.I. Verband deutscher Architekten und Ingenieurvereine: *Das Bauernhaus im Deutschen Reiche und in seinen Grenzgebieten*. Dresde: G. Küthmann, 1906.

WANGERIN, Gerda: *Heinrich Tessenow: ein Baumeister 1876 - 1950:*. Essen: Richard Bacht, 1976.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA CAPÍTULO IV

Expresionismo, *sachlichkeit* y pervivencias vernáculas en la arquitectura de entreguerras

AA.VV: "Le Corbusier e la poetica di un´architettura brutale", *L´Architettura, Cronache E Storia*, n. 5, 1956.

AA.VV: "Una Capella di Le Corbusier", *Domus*, n. 288, 1955.

ABALOS, Iñaki: *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

ABASCAL GARCÍA, Enrique: "Granja Garkau: Häring". En: Gómez de Cózar, Juan Carlos (ed.). *MIATD textos: Máster de Innovación en Arquitectura - tecnología y diseño*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. pp. 67-76.

ADAM, Hubertus: ""Die alpen zur Vollkommenheit erheben. Bruno Tauts Alpine Architektur" - eine Vision aus dem Geist Friedrich Nietzsches". En: Landeshaupstadt Magdeburg (ed.). *Synposium Bruno Taut. Werk und Lebensstadien. Würdigung und Kritische Betrachtung*. Magdeburg1995. pp. 131-145.

AHLBERG, Hakon: *Gunnar Asplund, arquitecto. 1885-1940*. Burgos: Colegio de Aparejadores, 1982.

ALGARÍN COMINO, Mario: *Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

ANDERSON, Stanford: "The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies", *Assemblage*, n. 15, 1991, Massachusetts, The MIT press, pp. 62-87.

ANDERSSON, Henrik: "La arquitectura sueca alrededor de 1920". En: PAAVILAINEN, Simo (ed.). *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1983. pp. 122-135.

ARGAN, Giulio C.: "Dibattito Su Alcuni Argomenti Morali Dell´architettura", *Casabella*, n. 209, vol. en-feb, 1956.

BALSLEV JORGENSEN, Lisbet: "Los Antecedentes de la modernidad danesa: liberación y enfoque holístico", *DPA, Documents De Projectes D' Arquitectura*, n. 26, 2010, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics. UPC, pp. 86-91.

BALSLEV JORGENSEN, Lisbet: "Kay Fisker. Auf Den Spuren Einer Wirklichen Architektur", *Archithese*, n.4, vol. 15, 1985, pp. 9-16.

BALSLEV JORGENSEN, Lisbet: "Kay Fisker. Sur Les Traces D'Une Architecture Authentique", *Archithese*, n.4, vol. 15, 1985, pp. 17-24.

BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós, 1985.

BANHAM, Reyner: *Guía de la arquitectura moderna*. Barcelona: Blume, 1979.

BANHAM, Reyner: *Age of the masters: a personal view of modern architecture*. New York : Harper & Row, 1962.

BANHAM, Reyner: "The Last of the Goths", *New Statesman*, vol. 61, 1961, pp. 556-557.

BEHR, Shulamith: *Expresionismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)*. Madrid: Encuentro, 2000.

BENTON, Tim, (et al.): *Las raíces del expresionismo*. Madrid: Adir, 1983.

BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*. Leiden: Brill, 2012. pp. 69-97.

BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring: the organic versus the geometric*. Fellbach: Axel Menges, 1999.

BLUNDELL JONES, Peter; CANNIFFE, Eamonn: *Modern architecture through case studies: 1945-1990*. Ámsterdam: Elsevier, 2007.

BLUNDELL-JONES, Peter: "House at Stennäs", *Architects' Journal*, n.3, vol. 187, 1988, pp. 34-50.

BLUNDELL-JONES, Peter: *Gunnar Asplund*. London: Phaidon, 2006.

BUCCIARELLI, Piergiacomo: *Hugo Häring, impegno nella ricerca organica*. Bari: Dedalo Libri, 1980.

CALDUCH, Juan: *Textos diseminados: en torno a la arquitectura*. San Vicente del Raspeig.: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014.

CAMPBELL, Joan: *Joy in Work, German Work: The National Debate, 1800-1945*. New Jersey: Princeton University Press, 2014.

CAPACCIOLI, Luciana: *Bruno Taut: visione e progetto*. Bari: Dedalo libri, 1981.

CASCIATO, Maristella: *The Ámsterdam School*. Roterdam: 010 Publishers, 1996.

COLQUHOUN, Alan: *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

CONRADS, Ulrich: *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. Massachusetts: MIT Press, 1970.

DAVEY, Peter: *Arts and Crafts Architecture*. Londres: Phaidon, 1997.

DE CARLO, Giancarlo: "Discussione sulla valutazione storica dell´architettura e sulla misura umana", *Casabella*, n. 210, mar-ab, 1956.

DE MICHELIS, Marco: *Heinrich Tessenow:1876-1950*. Milano: Electa, 1991.

DOMÍNGUEZ, Luis : *Alvar Aalto: una arquitectura dialógica*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2003.

FABER, Tobias: *Kay Fisker*. Copenhague: Arkitektens Forlag, 1995.

FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves: *Utopías domésticas: La casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012

FRAMPTON, Kenneth: "La tradición clásica y la vanguardia europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia". En: PAAVILAINEN, Simo (ed.). *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1983. pp. 161-168.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna (10ª).* Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

FRITSCH, Antje: *Erich Mendelsohn, Complete Works of the Architect*. New York: Princeton Architecturel Press, 1992.

GARCÍA ROIG, José M.: *Tres arquitectos del Periodo Guillermino: Hermann Muthesius, Paul Schulze-Naumburg, Paul Mebes*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006.

GARCÍA ROIG, José M.: *Heinrich Tessenow: pensamiento utópico, germanidad, arquitectura*. Valladolid: Universidad, 2002.

GIEDION, Sigfried: *Architektur und Gemeinschaft; Tagebuch einer Entwicklung.* Hamburg: Rowohlt, 1956.

GIL, Paloma: *El templo del siglo XX*. Barcelona: Serbal, 1999.

GRASSI, Giorgio: *Osservazione elementari sul costruire (5ª).* Milano: Franco Angeli, 1983.

GRØNVOLD, Ulf: "Arneberg Og Poulsson - Et Dobbeltmonarki i Norsk Romantisk Arkitektur", *Bygge Kunst*, n. 2, 1982, Oslo, pp. 56-86.

GUTSCHOW, Kai: "From Object to Installation in Bruno Taut´s Exhibit Pavilions", *Journal of Architectural Education*, n. 4, vol. 59, 2006, Washington, Blackwell Publishing, pp. 63-71.

GUTSCHOW, Kai: *The Culture of Criticism: Adolf Behne and the Development of Modern Architecture in Germany, 1910-1914*. Pittsburgh: College of Fine Arts at Research Showcase, 2005.

GUTSCHOW, Kai: *Revising the Paradigm: German Modernism as the Search for a National Architecture in the Writings of Walter Curt Behrendt.* (Tesis, no publicada). Berkeley: University of California, 1993

HANEY, David H.: *When modern was green: life and work of landscape architect Leberecht Migge*. New York: Routledge, 2010.

HEIDEGGER, Martin: *Construir, habitar, pensar.* Córdoba: Alcion Editora, 2002.

HEIDEGGER, Martin: *Hebel, el amigo de la casa (1ª edición 1957, Pfullingen).* Buenos Aires: Copista, 2000.

ISAACS, Reginald R.: *Walter Gropius: der Mensch und sein Werk*. Berlín: Mann, 1983.

JESKANEN, Timo; LESKELA, Pekka: *Oiva Kallio*. Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 2000.

JOEDICKE, Jurgen: "Haering at Garkau", *Architectural Review*, vol. 127, 1960, pp. 313-318.

KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte (5ª ed.).* Puebla: Premia, 1989. (1ª Ed.) *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei.* Munich: R.Piper&Co., 1911

KANDINSKY, Wassily: "Retrospects". En: REBAY, Hilla (ed.). *Kandinsky*. Nueva York: Solomon Guggenheim Foundation, 1945. pp. 23-33.

KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz: *El jinete azul = der Blaue Reiter*. Barcelona: Paidós, 1989.

KARGON, Jeremy. "From Building Toward Landscape: Erich Mendelsohn and a Reconstitution of Geographical Forms". En: SAH, Society of Architectural Historians (ed.). (Actas congreso) *Alpenreisen und Wüstenwanderungen: Envisioning Landscapes of Early Modernity*, 2010. Chicago: 21-25 abril.

LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany: 1918 - 1945*. Cambridge: Harvard University, 1968.

LANE, Barbara M.: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. New York: Cambridge University Press, 2000.

LANE, Barbara Miller., Rupp,Leila J.: *Nazi ideology before 1933 : a documentation*. Austin: University of Texas Press, 1978.

LANGKILDE, Hans E.: *Arkitekten Kay Fisker*. Copenhague: Arkitektens Forlag, 1960.

LANKHEIT, Klaus: *Wassily Kandinsky – Franz Marc. Correspondencia*. Madrid: Síntesis, 2004.

LE CORBUSIER; PETIT, Jean: *Le livre de Ronchamp*. Paris: Editec, 1961.

LINAZASORO, José I.: *Escritos: 1976 - 1989*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989.

LLOYD, Jill: *German expressionism: primitivism and modernity*. New Haven: Yale University Press, 1990.

MACIUIKA, John V.: *Before the Bauhaus: architecture, politics and the German State, 1890-1919*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MANIAQUE BENTON, Caroline: "Back to Basics: Maisons Jaoul and the art of the "Mal Foutu", *Journal of Architectural Education*, n. 1, vol. 63, 2009, pp. 31-40.

MANIAQUE BENTON, Caroline: *Le Corbusier and the maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

MARCHÁN FIZ, Simón: *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela, 2008.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Fin de siglo y los primeros 'ismos' del XX (1890 - 1917)*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

MARTÍNEZ BENITO, Julia: *Kandinsky y la abstracción: Nuevas interpretaciones.* (Tesis, no publicada). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

MARTÍNEZ DURÁN, Anna: *La Casa del Arquitecto.* (Tesis, no publicada). Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2007.

MENDELSOHN, Erich: *Russland, Europa, Amerika: ein architektonisher querschnitt*. Basel. Basel: Birkhäuser, 1989. (1ª Edición 1929)

MENDELSOHN, Erich: *Eric Mendelsohn: Letters of an Architect*. Londres: Abelard-Schuman, 1967.

MONTANER, Josep María: "El retorno de Tessenow", *Temes de Disseny.* (Revista Electrónica) 1991-2013, n. 5 . [consulta 7-10-14] . Disponible en: http://84.88.27.11/index.php/Temes/article/view/29180.

NERDINGER, Winfried; GOTTARDO, Elisabetta: *Theodor Fischer: architetto e urbanista 1862-1938*. Milano: Electa, 1990.

NIKULA, Riitta: *Construir con el paisaje: breve Historia de la arquitectura Finlandesa*. Helsinki: Otava, 1996.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Nightlands: Nordic building*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

PAAVILAINEN, Simo: *Clasicismo nórdico 1910-1930*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1983.

PALLASMAA, Juhani: *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

PAULY, Daniele: "The Chapel of Ronchamp", *Architectural Design*, n. o.7-8, vol. 55, 1985, pp. 31-40.

PAULY, Danièle: *Ronchamp :lecture d'une architecture*. Paris: Éditions Ophrys, 1987.

PEARSON, Paul D.: *Alvar Aalto and the international style*. New York: Whitney Library of Design, 1978.

PEHNT, Wolfgang: "Distant goals, great hopes: The Deutscher Werkbund 1918-1924". En: BURCKHARDT, Lucius; SANDERS, Pearl (eds.). *The Werkbund: studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933*. London: Design Council, 1980. pp. 72-80.

PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

PERRY, Gill: "From Primitivism and the Modern". En: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill (eds.). *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 1993. pp. 62-81.

PIZZA, Antonio: *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya, 2002.

PIZZA, Antonio: "Abstracción o Empatía? Wilhelm Worringer y la cultura Expresionista.", *DPA, Documents De Projectes D' Arquitectura*, n. 16, 2000, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics. UPC, pp. 24-27.

POELZIG, Hans: "Gärung in Der Architektur", *Das Deutscher Kunstsgewerbe*, 1906, Munich.

POELZIG, Hans; POSENER, Julius; FLIRI PICCIONI, Alida: *Hans Poelzig: scritti e opere*. Milano: Franco Angeli, 1978.

POLANO, Sergio: "The Modern Tradition: Hugo Häring", *Architecture and Urbanism*, n. 53-60, 1986, pp. 53-60.

PONTI, Gio: "Invito Ad Andare a Ronchamp", *Domus*, n. 323, 1956.

PORPHYRIOS, Demetry: *Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto*. London: Academy, 1982.

POSENER, Julius: *Hans Poelzig: reflections of his life and work*. New York: the Architectural History Foundation MIT Press, 1992.

POSENER, Julius: "Between art and industry the deutscher werkbund". En: BURCKHARDT, Lucius; SANDERS, Pearl (eds.). *The Werkbund: studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933*. London: Design Council, 1980. pp. 7-24.

POWERS, Allan: *Britain*. Londres: Reaktion Books, 2007.

QUANTRILL, Malcolm: *Finnish architecture and the modernist tradition*. London: E&FN Spon, 1995.

REDENSEK, Jeannette: *Manufacturing Gemeinschaft: Architecture, Tradition, and the Sociology of Community in Germany, 1890--1920*. Michigan: Proquest, 2007.

RILEY, Timothy Michael: "Heidegger and Thoreau. Questing for the Authentic Translation of Da-sein", *Current Studies in Phenomenology and Hermeneutics.* [Revista Electrónica] 20012003 pp.1 dic 2014. Disponible en: http://karljaspers.org/csph/2000/timothy.htm.

RISSELADA, Max; VAN DEN HEUVEL, Dirk: *Team 10, 1953-81 :in search of a Utopia of the present*. Rotterdam: NAi Publishers, 2005.

RODRIGUEZ ANDRÉS, Jairo: *Instantes Velados. Escenas Retenidas. Pequeña Escala En La Arquitectura Finlandesa En El Siglo XX: Villas, Residencias Y Saunas.* (Tesis, no publicada). Valladolid: UVA, 2013.

ROGERS, Ernesto N.: "Il metodo di Le Corbusier e la forma della “Chapelle de Ronchamp”", *Casabella*, n. 207, vol. sep-oct, 1955.

SAMONÁ, Giuseppe: "Lettura Della Capella a Ronchamp", *L'Architettura, Cronache E Storia*, n. 8, vol. julio, 1956.

SAMUEL, Flora: *Le Corbusier in detail*. Ámsterdam: Elsevier, 2007.

SCHEFFLER, Karl: "Ein Arbeitsprogramm Für Den Deutscher Werkbund", *Kunst Und Künstler*, n. cuaderno II, vol. XVIII, 1920, Berlín, Bruno Cassirer, pp. 43-52.

SHARR, Adam; MELLER-MARCOVICZ, Digne; HEIDEGGER, Martin: *La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

SMITHSON, Alison: *The heroic period of modern architecture*. New York: Rizzoli, 1981.

SMITHSON, Alison M.; VAN DEN HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max: *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2008.

SORENSEN, Thomas A.: "Kay Fisker: Bauten Und Motive", *Archithese*, n. o.4, vol. 15, 1985, pp. 29-36

STEINMANN, Martin: "Tradition der Sachlichkeit und die Sachlichkeit des Traditionalismus: Zur Architektur Von Kay Fisker", *Archithese*, n. o.4, vol. 15, 1985, pp. 2-9.

ST JOHN WILSON, Colin: *The other tradition of modern architecture: the uncompleted project*. London: Black Dog Publishing, 2007.

STIRLING, James: "Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism.", *Architectural Review*, Marzo, 1956, Londres, pp. 155-161.

STÖRTKUHL, Beate: "Hans Poelzig in Schlesien: Heimatstil als rhetorische Figur". *Vernakulare Moderne:Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*Aigner,Anita ed. . Berlín: transcript, 2010. pp. 181-207.

SUDHALTER, Adrian: "Hugo Häring, Architekt des Neuen Bauens [Exhibition Review]", *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 1, vol. 61, 2002, pp. 91-93.

SUSTERSIC, Paolo: "Le Corbusier y la Capilla de Ronchamp", *DC Revista De Crítica Arquitectónica*, n. 1, Septiembre 1998, pp. 79-88

TAUT, Bruno: *Die Städtkrone*. Jena: Eugen Diederichs, 1919.

TAUT, Bruno: "Haus des Himmels". *Frühlicht, 1920-1922: Eine Folge für die Vewirklichung des neuen Baugedankens*. Berlín: Ullstein, 1963. pp. 33.

TAUT, Bruno: "Nieder der Seriosismus¡". *Frühlicht, 1920-1922: Eine Folge für die Vewirklichung des neuen Baugedankens*. Berlín: Ullstein, 1963.

TAUT, Bruno: *Die Auflösung der Städte, oder: die Erde, eine gute Wohnung, oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur*. Hagen: Folkwang-Verlag, 1920.

TAUT, Bruno; ÁBALOS, Iñaki: *Arquitectura alpina*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2001. (1ª ed.) *Alpine Architektur*. Hagen: Folkwang-Verlag, 1919

TESSENOW, Heinrich: "Das Bauerndorf Im Hannoverschen Wendland", *Leipziger Bauzeitung. Wochenschrift Für Alle Zweige Des Bauwesens*, n. 11, 1906, Leipzig, pp. 85-88.

TESSENOW, Heinrich: *Hausbau und dergleichen*. Berlín: Bruno Cassirer, 1916.

TESSENOW, Heinrich: *Der Wohnhausbau*. Munich: George D.W. Calwey, 1909.

TESSENOW, Heinrich: *Zimmermannsarbeiten*. Munich: George D.W. Calwey, 1907.

TESSENOW, Heinrich; GARCÍA ROIG, José M.: *Trabajo artesanal y pequeña ciudad; seguido de El país situado en el centro*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos Técnicos, 1998.

THORBORG, Christoffer: "The powers of observation on the importance of building studies through drafting and measured survey". En: DEHS, Jorgen; ESBENSEN, Martin;

PEDERSEN, Claus (eds.). *When architects and designers write, draw, build?*. Aarhus: Architektskolen Forlag, 2013.

THOREAU, Henry D.: *Walden. La Vida en los Bosques (Leandro Wolfson).* Buenos Aires (AR): Errepar, 1999. (1ª Ed.) *Walden; or, Life in the Woods.* Boston: Ticknor&Fields, 1854.

THOREAU, Henry D.; MILLER, Henry; SÁNCHEZ RODRIGO, Carlos: *Walden ; seguido de Del deber de la desobediencia civil*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1989.

THOREAU, Henry D.; ALCORIZA, Javier; LASTRA, Antonio: *Walden, (1ª)* . Madrid: Catedra, 2005.

THULE, Peter: "Dinamarca: tradición y modernidad: vínculos entre la arquitectura danesa de los siglos XIX y XX", *DPA, Documents De Projectes D' Arquitectura*, n. 26, 2010, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics. UPC, pp. 28-33.

UNGERS, Oswald M.: *Die gläserne Kette: visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut 1919 - 1920* . Berlín: Akademie der Künste, 1963.

VAN DEN HEUVEL, Dirk: *Alison and Peter Smithson a Brutalist Story: Involving the House, the City and the Everyday (Plus a Couple of Other Things).* (Tesis, no publicada). Delft : Delft University, 2013.

WANGERIN, Gerda, (et al.): *Heinrich Tessenow: ein Baumeister 1876 - 1950:*. Essen: Richard Bacht, 1976.

WEIKOP, Christian: *New Perspectives on Brücke Expressionism*. Surrey: Ashgate, 2011.

WEISS, Peg: "Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations". En: Solomon Guggenheim Museum (ed.). *Kandinsky in Munich, 1896-1914*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1982.

WEST, Shearer: *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

WING, Sackler: *Kirchner: expressionism and the city. Dresden and Berlín 1905 –1918*. London: Royal Academy of Arts, 2003.

WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza* México: Fondo de Cultura Económica, 1997. (1ª. Ed.) *Abstraktion und Einfühlung*. Munich: Piper, 1908

WORRINGER, Wilhelm: *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973. (1ª. Ed.) *Formprobleme der Gotik*. Munich, 1911

WREDE, Stuart: *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*. Madrid: Júcar, 1992.

WREDE, Stuart: "Landscape and Architecture: The Work of Erik Gunnar Asplund", *Perspecta*, n. 195-214, 1983, pp. 195-214.

WREDE, Stuart: "Asplund: Form and Metaphor", *Progressive Architecture*, n. 2, vol. 61, 1980, pp. [88]-97.

ZEVI, Bruno; MENDELSOHN, Louise: *Erich Mendelsohn opera completa:architetture e immagini architettoniche*. Milano: Etas Kompass, 1970.

AA.VV: "El IV Congreso del CIRPAC", *A.C. Documentos De Actividad Contemporánea*, n. 11, Tercer Trimestre 1933, Barcelona, pp. 13-18.

AA.VV. *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de Le Corbusier*. París: Éditions de la Villette. Fondation Le Corbusier, 2013.

AALTO, Alvar: *La humanización de la arquitectura*. Barcelona: Tusquets Editores, 1982.

AKCAN, Esra: "Bruno Taut's translations out of Germany. Toward a cosmopolitan ethics in architecture". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean : vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 2010. pp. 192-211.

ALGARÍN COMINO, Mario: *Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

ANDERSEN, Michael A.: *Nordic architects write : a documentary anthology*. Abingdon : Routledge, 2008.

ARGAN, Giulio C.: *Walter Gropius y la Bauhaus*. Madrid: Abada, 2006.

ARMESTO, Antonio: "Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La eefundación del universo domestico como propósito experimental", *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, n. 17, 2001, Barcelona, pp. 4-27.

ARRECHEA, Julio: "Focillón y Strzgowski o la lejana raíz del Arte Occidental", *Espacio, Tiempo y Forma*, n. 6, vol. serie VII, 1993, Madrid, Uned, pp. 559-606.

ASCHER BARNSTONE, Deborah: "Transnational dimensions of german anti-modern modernism: Ernst May in Breslau". En: DIEFENDORF, Jeffry; WARD, Janet (eds.). *Transnationalism and the German City Studies in European Culture and History*. Londres: Palgrave Macmillan, 2014. pp. 89-104.

ASPLUND, Erik Gunnar "Var Arkitektoniska rumsuppfattning", Byggmästaren: Arkitektupplagan, Estocolmo 1931, pp. 203-210.

BALTZER, Franz: *Das japanische Haus : eine bautechnische Studie*. Berlín: Wilhelm Ernst, 1903.

BANHAM, Reyner: *The new brutalism: ethic or aesthetic?*. New York: Reinhold, 1966.

BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós, 1985.

BARSAC, Jacques; BRUNHAMMER, Yvonne; PERRIAND, Charlotte: *Charlotte Perriand : un art d'habiter,*. Paris: Norma, 2005.

BATÉA, Eleni: "Dimitris Pikionis and Sedad Eldem: Parallel Reflections of Vernacular and National Architecture". En: BROWN, Keith S.; HAMILAKIS, Yannis (eds.). *The usable past : Greek metahistories.* Lanham: Lexington Books, 2003. pp. 147-171

BENTON, Tim: "Le Corbusier e il vernacolare: Le Sextant a Les Mathes 1935". En: CANZIANI, Andrea (ed.) . *Le Case per artisti sull'Isola Comacina*. Como: NodoLibri, 2010. pp. 22-43.

BENTON, Tim: "La Villa Mandrot i El Lloc De La Imaginació", *Quaderns D'Arquitectura i Urbanisme*, n. 163, 1984, pp. 36-47.

BENTON, Tim: "The Little "Maison de Week-End" and the Parisian Suburbs", *Massilia*, vol. 1, 2002, pp. [112]-119.

BENTON, Tim: "Historic Houses: Le Corbusier's Cabanon: The Modern Master in the South of France", *Architectural Digest*, n. o.12, vol. 44, 1987, pp. 146-151, 203.

BERGDOLL, Barry: "Modern Architecture and Mediterranean". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean : vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 2010. pp. xv-xix.

BERGDOLL, Barry: "Bauhaus multiplied: Paradoxes of architecture and design in and after the Bauhaus". En: BERGDOLL, Barry; DICKERMAN, Leah (eds.). *Bauhaus 1919-1933 : workshops for modernity*. New York: Museum of Modern Art, MOMA, 2009. pp. 40-61.

BERGDOLL, Barry: "El encuentro con Estados Unidos - Marcel Breuer y el discurso sobre la arquitectura vernácula". *Marcel Breuer :diseño y arquitectura*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2003. pp. 260-299.

BERGDOLL, Barry: "The Nature of Mies´s space". En: LAMPUGNANI, Vittorio M.; RILEY, Terence (eds.). *Mies in Berlín*. New York: Museum of Modern Art, 2001. pp. 66-106.

BERLAGE, Hendrik P.: *Hendrik Petrus Berlage : thoughts on style, 1886-1909*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1996.

BLAKE, Peter: *Marcel Breuer: architect and Designer*. New York: Architectural Record, 1949.

BLASER, Werner; MALMS, Johannes: *West meets East, Mies van der Rohe*. Basel: Birkhäuser, 1996.

BLUNDELL JONES, Peter: "Ideas of Folk and Nation in Nineteenth- and Twentieth-Century European Architecture". En: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (eds.). *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*. Leiden: Brill, 2012. pp. 69-97.

BLUNDELL JONES, Peter; CANNIFFE, Eamonn: *Modern architecture through case studies :1945-1990*. Amsterdam: Elsevier, 2007.

BLUNDELL JONES, Peter: "Organic Response", *Architectural Review, n.* 6, 1985, p.23

BOCCO GUARNERI, Andrea: "Bernard Rudofsky and the sublimation of the vernacular". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean :vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 2010. pp. 230-249.

BONILLO, Jean L.: "Le dimensioni plastiche del mito mediterraneo di Le Corbusier". En: MONNIER, Gérard; BONILLO, Jean L. (eds.). *La Mediterranée de Le Corbusier :actes du colloque international "Le Corbusier et la Mediterranée",* Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991. pp. 115-118.

BONILLO, Jean-Lucien: "Les Méditerranéismes: Un Éventail d'Approches", *Monuments Historiques*, vol. 189, 1993, Paris, France, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, pp. 79.

BONILLO, Jean L.; MONNIER, Gérard: *La Mediterranée de Le Corbusier :actes du colloque international "Le Corbusier et la Mediterranée", réuni à Marseille les 24, 25, et 26 septembre 1987, dans le cadre des manifestations du Centenaire de la naissance de Le Corbusier*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991

BOZDOGAN, Sibel; ÖZKAN, Suha; YENAL, Engin: *Sedad Eldem : architect in Turkey*. Londres: Butterworth Architecture, 1989.

BOZDOGAN, Sibel: "The Legacy of an Istanbul Architect: Type, Context and Urban Identity in the Work of Sedad Eldem". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities.* Londres: Routledge, 2010. pp. 131-147

BRETON, André: "Le Cadavre Exquis", *La Révolution Surréaliste*, n. 9-10, Octubre 1927, Paris.

BREUER, Marcel: "Where do we Stand?". (Donde estamos?) Conferencia en Zúrich (1934). En: CRANSTON, Jones (ed.) . *Marcel Breuer: Buildings and Projects 1921-1961.* Londres: Thames and Hudson, 1962. pp. 259-261.

BREUER, Marcel; BLAKE, Peter: *Marcel Breuer, sun and shadow :the philosophy of an architect*. New York: Dodd, Mead & Co., 1955.

BROOKS, H. A.: *Le Corbusier's formative years :Charles Edouard Jeanneret at La Chaux de Fonds*. Chicago: University of Chicago Press, 1997z.

COHEN, Jean-Louis: *Ludwig Mies van der Rohe*. Basel: Birkhäuser, 2007.

COHEN, Jean-Louis: *Le Corbusier : An atlas of modern landscapes.* Nueva York: MoMA, 2013.

COMPAGNON, Antoine: *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007.

COSENZA, Luigi: *Escrits d' arquitectura. Writings on architecture*. Girona: Escola Politècnica Superior Universitat de Girona, 2010.

CRANE, Sheila: "Mediterranean dialogues: Le Corbusier, Fernand Pouillon, and Roland Simounet". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean : vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 2010. pp. 93-122.

CURTIS, William: *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Phaidon, 2006.

CURTIS, William: *Le Corbusier, ideas y formas*. Madrid: Blume, 1987.

DAHL, Thorkel: *Huse i Tibirke Bakker: Skildring af bakkernes udvikling som feriehusomrade og registrering af omradets bygninger fra perioden 1900-1988*. Copenhague: Kunstakademiets Forlag, Arkitektskolen, 1989.

DAVEY, Peter: "The other tradition", *Architectural Review* n.4, 1982, pp. 27-28

DE MICHELIS, Marco: "Walter Determan. Bauhaus settlemen Weimar, 1920.". En: BERGDOLL, Barry; DICKERMAN, Leah (eds.). *Bauhaus 1919-1933 : workshops for modernity*. New York: Museum of Modern Art, MOMA, 2009. pp. 86-92.

DE SOLÀ MORALES RUBIÓ, Ignasi; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando: *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

DEBRUNE, Jérôme: "Le système de la méditerranée de Michel Chevalier", *Confluences Méditerranée*, n. 36, 2000-2001, pp. 187-194.

DEWEY, John: *Moral Principles in Education* . The Riverside Press Cambridge, 1909

DI BIAGI, Paola. "I CIAM Verso Atene: Spazio Abitabile E Città Funzionale". *Actas El GATEPAC y su tiempo, política, cultura y arquitectura en los años treinta. V Congreso Internacional DOCOMOMO Ibérico*, 2005. Barcelona: 26 - 29 octubre 2005.

DJELEPY, Panos: "Les Maisons de l'archipel grec observées du point de vue de l'Architecture Moderne", *Cahiers D´Art*, n. 1-4, 1934, París, pp. 93.

DRILLER, Joachim: "De casas y palacios: observaciones sobre las viviendas de Marcel Breuer". *Marcel Breuer :diseño y arquitectura*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2003. pp. 190-257.

DUMMETT, Emma: *Green Space and Cosmic Order: Le Corbusier's Understanding of Nature.* (Tesis, no publicada). Edimburgo: University of Edinburgh, 2007.

DUMMETT, Emma: "Vernacular Architecture, Nature and the Sacred: Le Corbusier and the Influence of the 'Journey to the East'", *eSharp: Electronic Social Sciences, Humanities, and Arts Review for Postgraduates*, vol. 4, 2005, pp. 1-19.

DUDOK, Willem "To live and to build", Journal of the American Institute of Architects, n.3. 1954 . pp 152-158.

DYMLING, Claes; WANG, Wilfried; GALLI, Fabio: *Architect Sigurd Lewerentz. 1, Photographs of the work*. Stockholm: Byggförlaget, 1997.

FERNÁNDES, Aurora; FONTCUBERTA, Luis: "Marcel Breuer y el sueño de la cabaña americana", *RA : Revista De Arquitectura*, n. 14, 2012, Pamplona, pp. 51-60.

FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press, 1995.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna* . Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica :poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal, 1999.

FROBENIUS, Leo: *Und Afrika sprach: Bericht über den Verlauf der dritten Reise-Periode der D.I.A.F.E. in den Jahren 1910 bis 1912*. Berlín-Charlottenburg: Vita, 1912.

FROBENIUS, Leo: *Die Kunst Afrikas*. Berlín: Bermuller, 1931.

GARCÍA ROIG, José M.: "Bruno Taut y el Japón", *Cuaderno De Notas*, n. 8, 2000, pp. 97-112.

GERBER, Alex: "Le Corbusier et le mirage de l'Orient. L'influence supposée de l'Algérie sur son oeuvre architecturale", *Revue du Monde Musulman et de la méditerranée*, n. 73-74, 1994, pp. 363-378.

GERBER, Alex: "Le Corbusier et la leçon du M´Zab". *Le Corbusier et la Mediterranée :expositioin, Marseille, Centre de la Vieille Charité.*. Marseille: Parenthèses, 1987. pp. 51-96.

GIL, Paloma (ed.): *Luces del Norte. La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires: Nobuko, 2014, pp. 182-205

GOLDBERG, Andrés E.: "Arquitectura consciente. Aproximaciones al pabellón de Barcelona de Mies van Der Rohe", *DC Papers*, n. 11, 2004, pp. 80-94.

GRAVAGNUOLO, Benedetto: "From Schinkel to Le Corbusier: The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean : vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 2010. pp. 15-39.

GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Adolf Loos :teoría y obras*. Madrid: Nerea, 1988.

GRAVAGNUOLO, Benedetto; Le Corbusier: *Le Corbusier e l'antico: viaggi nel Mediterraneo*. Napoli: Electa Napoli, 1997.

GRESLERI, Giuliano; ZANNIER, Italo: *Le Corbusier: viaggio in Oriente : gli inediti di Charles Edouard Jeanneret*. Venezia: Marsilio, 1984.

GRIJALBA, Julio: “Sverre Fehn. Casa Schreiner. 1959. Un homenaje a Oriente” en GIL, Paloma (ed.): *Luces del Norte. La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Nobuko, 2014, pp. 182-205

GROPIUS, Walter: "Mitteilung an Alle". En J. B. Neumann (ed.) *Propagandaschriften des Arbeitsrats für Kunst im Graphischen Kabinett*, Volumen 1, Berlín 1919

GROPIUS, Walter: "Programm zur Grünndung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage” (1910). En PROBST, Hartmut; SCHÖDLICH, Christian (eds). *Walter Gropius: Ausgewöhlte Schriften*, vol. 3. Berlín, 1987. p.18

GROPIUS, Walter. "Manifiesto Fundacional de la Bauhaus de Weimar". 1919. Traducido en SANZ BOTEY, José L.: *Arquitectura en el siglo XX :la construcción de la metáfora. (1ª)* Barcelona: Montesinos, 1998. p.60

GROPIUS, Walter. "Walter Gropius to Tomas Maldonado", *Ulm rol II*: *Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*, Mayo 1964, p.64

GROPIUS, Walter. "Neuen Bauen mit Holz". Der Holzbau, suplemento del Deutschen Bauzeitung, n.2 1920. p.1

GROPIUS, Walter: "Manifiesto y Programa de la Staatlisches Bauhaus en Weimar". 1919. Traducido en *Arte y Parte: Revista de Arte* n.104, 2013 , pp. 106-113

GROPIUS, Walter: "Architecture in Japan", *Perspecta*, vol. 3, 1955, pp. 8-21, 79-80.

HAHL-KOCH, Jelena: *Kandisky*. Londres : Thames and Hudson, 1993.

HÄRING, Hugo. "Kunst und strukturprobleme des bauens", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, n. 29, Julio 1931

HÄRING, Hugo; LAUTER, Heinrich; JOEDICKE, Jürgen: *Schriften, Entwürfe, Bauten*. Stuttgart: Karl Krämer, 1965.

HAXTHAUSEN, Charles: "Walter Gropius and Lyonel Feininger. Bauhaus Manifesto 1919". En: BERGDOLL, Barry; DICKERMAN, Leah (eds.). *Bauhaus 1919-1933 : workshops for modernity*. New York: Museum of Modern Art, MoMA, 2009. pp. 64-78.

HEINZE-GREENBERG, Ita: "Erich Mendelsohn's mediterranean longings: The European Mediterranean Academy and beyond in Palestine". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean :vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 2010. pp. 174-191.

HENDERSON, Susan: "Ernst May and the Campaign to Resettle the Countryside Rural Housing in Silesia, 1919-1925", *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 2, vol. 61, 2002, University of California, pp. 188-211.

HEREU, Pere; MONTANER, Josep M.; OLIVERAS, Jordi: *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

HERRMANN, Wolfgang: *Gottfried Semper :in search of architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984.

HOCHMAN, Elaine S.: *La Bauhaus :crisol de la modernidad*. Barcelona etc.: Paidós, 2002.

HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger: "Spaces of the Vernacular: Ernst Bloch's Philosophy of Hope and the German Hometown". En: UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger (eds.). *Vernacular modernism :heimat, globalization, and the built environment*. Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 265.

HÜTER, Karl-Heinz: *Das Bauhaus in Weimar*. Berlín: Akademie-Verlag, 1982.

IRACE, Fulvio: *Gio Ponti :la casa all'italiana*. Milano: Electa, 1988.

ITTEN, Johannes: *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus.* Londres: Thames and Hudson, 1964.

ITTEN, Johannes; ROTZLER, Willy: *Johannes Itten. Werke und Schriften.* Zürich: Orell Füssli, 1972.

JENKS, Charles: *Le Corbusier and the continual revolution in architecture*. New York: The Monacelli Press, 2000.

KIM, Hyon-Sob: "Alvar Aalto and Humanizing of Architecture", *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, n. 1, vol. 8, mayo 2009, Tokio, pp. 9-16.

KIM, Hyon-Sob: "Tetsuro Yoshida (1894–1956) and Architectural Interchange between East and West", *Arq: Architectural Research Quarterly*, n. 1, vol. 12, 2008, Cambridge University Press, pp. 43-57.

KOHLMEYER, Otto: *Die pädagogische provinz in Wilhelm Meisters wanderjahren. Ein beitrag zur pädagogik Goethes*. Bad Langensalza: Julius Beltz, 1923

KRESS, Celina: *Adolf Sommerfeld/Andrew Sommerfield : Bauen fuïr Berlín 1910-1970*. Berlín: Lukas, 2011.

LAFORGUE, Rene; ALLENDY, Rene: "La Pensée Primitive", *L'Esprit Nouveau : Revue Internationale Illustrée De L'Activité Contemporaine : Arts, Lettres, Sciences.*, 1968, New York, Da Capo Press.

LANE, Barbara M.: *Architecture and politics in Germany :1918 - 1945*. Cambridge: Harvard University, 1968.

LANE, Barbara Miller: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. New York: Cambridge University Press, 2000.

LE CORBUSIER: "En Grèce À L'Échelle Humaine", *Le Voyage En Grèce*, n. 11, verano 1939, París, H. Joannidès, pp. 4-5.

LE CORBUSIER: "Quel Role Joue L'Esprit Poetique ... ?", *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, n. 10, Diciembre 1933, pp. 62-64.

LE CORBUSIER: *El arte decorativo de hoy.* Navarra: Eunsa, 2013.

LE CORBUSIER: *Hacia una nueva Arquitectura.* Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998. (1ª Ed.) *Vers une architecture, 1923*.

LE CORBUSIER: *El viaje de Oriente*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.

LE CORBUSIER: *The radiant city; elements of a doctrine of urbanism to be used as the basis of our machine-age civilization*. New York: Orion Press, 1967. (1ª Ed) *La Villa Radieuse*. París: Vincent, Fréal et Cie, 1933

LE CORBUSIER: *Modulor 2*. Boulogne (Seine): Editions de L´Architecture d´Aujourdhui, 1954.

LE CORBUSIER: *Sur les 4 routes*. Paris: Gallimard, 1941.

LE CORBUSIER: "Plan d´Amenagement De La Ville De Alger 1931-32", *L'Architecture Vivante.*, otoño - invierno, 1932, Paris, A. Morancé.

LE CORBUSIER: "Retours… ou l'enseignement du voyage. coupe en travers. Espagne. Maroc. Algérie. Territoires du Sud", *Plans*, n. 8, 1931, pp. 104-105.

LE CORBUSIER: *Une Maison, un palais.* Paris: Connivences, 1928.

LE CORBUSIER: *Puerta de hielo :l'esprit nouveau 1920-1925*. Castellón: Elago, 2005.

LE CORBUSIER: "Le Folklore est l'expression fleurie des traditions". En: DUBOY, Philippe (ed.) . *Croquis de voyages et études*Publicado en Voici la France de ce mois 16 (June 1941): 27-32 ed. . Paris: Quinzaine littéraire : Fondation Le Corbusier, 2009.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète*. Zurich: Boesiger,Willy; Stonorov,O.Les Editions d'Architecture, 1970.

LE CORBUSIER; OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Pierre: *L'Art decoratif d'aujourd'hui. (Colleccion "L'Esprit nouveau") .* Paris: Editions G. Cres, 1924.

LE CORBUSIER, Futagawa, Yukio,Yoshizaka, Takamasa,,: *Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, France, 1950-54*. [Tokyo]: A. D. A. EDITA, 1971.

LE CORBUSIER; Fondation Le Corbusier: *Project Roq et Rob, Roquebrune-Cap Martin, and other buildings and projects, 1948-1950*. New York .: Garland Publishing ., 1983.

LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo: *Modern architecture and the Mediterranean :vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 2010.

LOCHER, Mira: *Traditional Japanese Architecture*. Vermont: Tuttle Publishing, 2010.

LOOS, Adolf: "Architektur (1910)". En: OPEL, Adolf (ed.) . *Ornament and crime : selected essays*: Ariadne Press, 1998. pp. 73-85.

LOOS, Adolf: *Escritos*. Madrid: El Croquis, 1993.

LOZAR DE LA VIÑA, Miguel de: *La Cabaña Moderna. Microrrelatos De Arquitecturas En Busca De Sentido.* (Tesis, no publicada). Madrid: ETS Arquitectura UPM, 2014.

LUSTENBERGER, Kurt: *Adolf Loos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

MCLEOD, Mary: "La Ferme Radieuse, le Village Radieux". En: BONAITI, Maria (ed.) . *Le Corbusier et la nature : IIIe Rencontre de la Fondation Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier : Editions de la Villette, 2004. pp. 129-149.

MACLEOD, Mary; AJAUME, Roger: *Charlotte Perriand : An Art of living*. New York: Harry N. A Brams, 2003.

MACIUIKA, John V.: "Art in the Age of Government Intervention: Hermann Muthesius, Sachlichkeit, and the State, 1897-1907", *German Studies Review*, n. 2, vol. 21, Mayo 1998, Baltimor, pp. 285-308.

MANIAQUE, Caroline: "Adjusting to Le Corbusier at the Maisons Jaoul in Neuilly", *Studies in the Decorative Arts*, n. 1, vol. 16, 2008, pp. 107-125.

MANIAQUE, Caroline: "Le Corbusier Avant Le Corbusier [Book Review]", *Moniteur Architecture AMC*, n. 132, 2003, pp. 22.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

MARCHAND, Suzanne: "Leo Frobenius and the Revolt Against the West", *Journal of Contemporary History*, n. 2, vol. 32, 1997, Cambridge, University of Cambridge, pp. 153-170.

MARTÍNEZ DE GUEREÑU, Laura: "A Vernacular Mechanism for Poetic Reactions: The Villa Mandrot in Le Padret", *Massilia*, vol. 4, 2005, pp. 56-77.

MARTINEZ DURÁN, Anna: *La Casa Del Arquitecto.* (Tesis, no publicada). Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2007.

MAY, Ernst: "Typen Fur Landarbeiterwohnungen. *Heim*, n. Agosto, 1921, Breslau.

MAY, Ernst: "Die Bewegliche Bodentreppe Im Kleinhaus", *Schlesisches Heim*, 1920, Breslau, pp. 273-275.

MCLEOD,Mary: *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy.* (Tesis, no publicada) University of Princeton, 1985.

MENIN, Sarah: *Constructing place: mind and matter*. London: Routledge, 2003.

MENIN, Sarah; SAMUEL, Flora: *Nature and space :Aalto and Le Corbusier*. London: Routledge, 2003.

MEYER, Peter; RÜMMELE, Simone: *Architettura moderna e tradizione*. Firenze: Alinea, 1999.

MEYER, Peter: Moderne Architektur und Tradition. Zürich: H. Girsberger, 1928.

MONNIER, Gérard: "L'architecture vernaculaire. Le Corbusier et les autres.". En: BONILLO, Jean L.; MONNIER, Gérard (eds.). *La Mediterranée de Le Corbusier*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991. pp. 137-153.

MOOS, Stanislaus V.: "Le Corbusier et Loos". *L'esprit nouveau : Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*. Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg, 1987. pp. 122-133.

MOREL-JOURNEL, Guillemette; MANIAQUE, Caroline: "Villas Jaoul: Le Corbusier Et l'Art d'Habiter", *Moniteur Architecture AMC*, n. 160, 2006, Paris, pp. 110-116.

MUMFORD, Eric P.: *The CIAM discourse on urbanism : 1928-1960*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

NERDINGER, Winfried: "Tradición y modernidad en Bruno Taut", *Revista Minerva.* [Revista Electrónica] 20112014, vol. IV época, n. 18. Disponible en: http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=501.

NERDINGER, Winfried: *The Walter Gropius Archive : an illustrated catalogue of the drawings, prints, and photographs in the Walter Gropius Archive at the Busch-Reisinger Museum, Harvard Universiy*. New York: Garland, 1990.

NESS, June: *Lyonel Feininger*. New York: Praeger, 1974.

NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe :la palabra sin artificio.* Madrid: El Croquis, 1995.

NEUMEYER, Fritz; JARZOMBEK, Mark: *The artless world : Mies van der Rohe on the building art*. Cambridge: MIT Press, 1991.

NISHIKAWA, Nagao: "Two Interpretations of Japanese Culture". En: Denoon, Donald., McCormack, Gavan (ed.) . *Multicultural Japan : palaeolithic to postmodern*. New York: Cambridge University Press, 1996. pp. 246-264.

NOEVER, Peter; POKORNÝ, Marek: *Josef Hoffmann: Selbstbiographie*. Berlín: Hatje Cantz, 2009.

NOWITZKI, Dagmar: *Hans und Wassili Luckhardt: das architektonische Werk*. München: Scaneg, 1992.

OCKMAN, Joan: "Lessons from Objects Perriand from the Pioneer Years to the "Epoch of Realities"". En: MAC LEOD, Mary (ed.) . *Charlotte Perriand : An Art of living*. New York: Harry N. A Brams, 2003. pp. 154-181.

ORLANDOS, Anastasios: "Le Toast de M. Orlandos", *Annales Techniques*, n. 44-45-46, octubre noviembre 1933, pp. 1131-1132.

OSAYIMWESE, ltohan: "Prolegomenon to an Alternative Genealogy of German Modernism: German Architects' Encounters with World Cultures C. 1900", *The Journal of Architecture*, n. 6, vol. 8, 2013, Londres, pp. 835-874.

OTTOLINI, Gianni: "Una abitazione completa a misura e risonanza umana,". En: ALISON, Filippo (ed.) . *Le Corbusier : l'interno del Cabanon : Le Corbusier 1952-Cassina 2006*. Milano: Triennale Electa, 2006.

OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles E.: "De La Peinture Des Cavernes À La Peinture D'aujourd'hui", *L'Esprit Nouveau : Revue Internationale Illustrée De L'Activité Contemporaine : Arts, Lettres, Sciences.*, 1968, New York, Da Capo Press.

PADOVAN, Richard: *Towards universality :Le Corbusier, Mies, and De Stijl*. London: Routledge, 2002.

PALLASMAA, Juhani: "Image and Meaning". En: PALLASMAA, Juhani (ed.). *Villa Mairea*. Helsinki: Alvar Aalto Foundation, 1998. pp. 70-103.

PALLASMAA, Juhani: "Tradition and modernity. The Feasibility of Regional Architecture in Post-Modern Society (1988)". En: PALLASMAA, Juhani (ed.) . *Encounters :architectural essays*. Helsinki: Rakennustieto, 2005. pp. 264-278.

PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier". En: UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger (eds.). *Vernacular modernism :heimat, globalization, and the built environment*. Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 141-157.

PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier", *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 4, vol. 56, 1997, pp. 438-451.

PEARSON, Paul D.: *Alvar Aalto and the International Style*. New York: Whitney Library of Design, 1978.

PEHNT, Wolfgang: "Distant goals, great hopes: The Deutscher Werkbund 1918-1924". En: BURCKHARDT, Lucius; SANDERS, Pearl (eds.). *The Werkbund : studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933*. London: Design Council, 1980. pp. 72-80.

PEHNT, Wolfgang: "Gropius the Romantic", *The Art Bulletin*, n. 3, vol. 53, 1971, Nueva York, College Art Association, pp. 379-392.

PEHNT, Wolfgang: *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

PERRIAND, Charlotte: *A Life of creation: an autobiography*. New York: Monacelli Press, 2003.

PIZZA, Antonio: "El Mediterráneo: creación y desarrollo de un mito". En: PIZZA, Antonio (ed.) . *Josep LLuis Sert y el Mediterraneo*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1998a. pp. 12-45.

PIZZA, Antonio: *J. LL. Sert y el Mediterraneo.* Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1998b.

PIZZA, Antonio, (et al.): "Conversaciones Sobre Mediterráneos", *DC Revista De Crítica Arquitectónica*, n. 9-10, 2003, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura. Departament de Composició Arquitectònica, pp. 221-246.

POLING, Clark: *Kandinsky:russian and Bauhaus years.* Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1983.

POLLINI, Gino: "Il IV CIAM", *Parametro*, n. 52, vol. Diciembre, 1976.

POSENER, Julius: *Hans Poelzig :reflections of his life and work*. New York: the Architectural History Foundation MIT Press, 1992.

PUJADAS, Anna. "Primitivism & Modern Design". En: Blucher (ed.). *Actas Tradition, Transition, Tragectories: major or minor influences. 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies*, 2014, São Paulo. pp. 91-96..

QUETGLAS, Josep: *El horror cristalizado :imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar, 2001.

QUIRING, Claudia; VOIGT, Wolfgang; DREYSSE, Dietrich W.: *Ernst May 1886-1970*. München: Prestel, 2011.

RAGON, Michel,: *Le Temps de Le Corbusier*. Paris: Hermé, 1987.

REICHLIN, Bruno: "La Villa de Mandrot au Pradet, 1929-1932. Le dehors est toujours un dedans". En: REICHLIN, Bruno; PAGNAMENTA, S. (eds.). *Le Corbusier: la ricerca paziente*. Lugano: RIAC, 1980. pp. 87-102.

RINCÓN BORREGO, Iván: "Principios Orientales en la Arquitectura doméstica moderna escandinava.". En: TREVISAN, Alexandra (ed.) . *Apropiaçoes do movimento moderno :Livro de actas Encontros do CEAA*. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011. pp. 280-298.

RODRÍGUEZ ANDRÉS, Jairo: "Viaje y permanencia. Reflexiones en torno a tres obras de Heikki y Kaija Siren", en GARCÉS GARCÍA, Pilar y TERRÓN BARBOSA, Lourdes (eds.): *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*. Bern: Peter Lang, 2013, pp. 731-745

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente :arquitecturas y paisajes del imaginario japonés : del exotismo a la modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e intercambio Editorial, 2012.

ROVIRA, Josep M.: *José Luis Sert :1901-1983*. Milano: Electa, 2000.

RUDOFSKY, Bernard: *Arquitectura sin Arquitectos : breve introducción a la arquitectura sin genealogia.* Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973. Prefacio (1ª Ed.) *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture.* Nueva York: MoMA, 1964.

RUEDA, Óscar; PIZARRO, Mª J.: "Los velos de las Cariátides", *REIA. Revista Europea De Investigación En Arquitectura*, n. 1, 2013, pp. 129-143.

RÜEGG, Arthur: "Gli Arredi". En: ALISON, Filippo (ed.) . *Le Corbusier : l'interno del Cabanon : Le Corbusier 1952-Cassina 2006*. Milano: Triennale Electa, 2006.

RUEGENBERG, Sergius "Ludwig Mies van der Rohe 1886-1969", *Deutsche Bauzeitung*, n. 103. 1969, p.660.

RUIZ-TAGLE, Matías: "La sala de cristal. La herencia de Semper en los inicios de la arquitectura de Mies", *DC Papers*, n. 8, 2002, pp. 72-81.

RYKWERT, Joseph: "El lado oscuro de la Bauhaus". *Bauhaus*. Madrid: Dedalo, 1971. pp. 103-115.

RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona etc.: Gustavo Gili, 1975.

SABATINO, Michelangelo; FORSTER, Kurt W.: *Pride in modesty :modernist architecture and the vernacular tradition in Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

SANZ BOTEY, José L.: *Arquitectura en el siglo XX: la construcción de la metáfora* . Barcelona: Montesinos, 1998.

SCHEFFLER, Karl: *Moderne Baukunst*. Berlín: Julius Bard, 1907.

SCHLEMMER, Oskar: *The letters and diaries of Oskar Schlemmer.* Middletown: Wesleyan University Press, 1972.

SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Das Gesicht des deutschen Hauses*. Münchenː Callwey, 1929.

SCULLY, Vincent; LEVINE, Neil: *Modern architecture and other essays*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

SEKLER, Eduard F.; MAASS, John: *Josef Hoffmann : the architectural work.* Princeton: Princeton University Press, 1985.

SERT, Josep L.: "Raíces Mediterráneas De La Arquitectura Moderna", *A.C. Documentos De Actividad Contemporánea*, n. 18, Segundo Trimestre 1935, Barcelona, pp. 31-33.

SIEBENBRODT, Michael; SCHÖB, Lutz: *Bauhaus*. Nueva York: Parkstone International, 2012.

SIERRA, Valeriano: *La Construcción Como Lenguaje. Antecedentes Ilustrados En El Paradigma Constructivo Miesiano.* (Tesis, no publicada). Valladolid: UVA, 2013.

SIMEOFORDIS, Georgios; TZIRTZILAKIS, Georgios: "Mediterraneite et modernité. Le dernier voyage en Grece". En: BONILLO, Jean L.; MONNIER, Gérard (eds.). *La Mediterranée de Le Corbusier :actes du colloque international "Le Corbusier et la Mediterranée",* Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991. pp. 63-71.

SOGBE, Erica: *El Lugar Del Fuego En La Arquitectura De Marcel Breuer.* (Tesis, no publicada). Barcelona: UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, 2012.

SPEIDEL, Manfred: "Nachwort: Was Ist Architektur?. Bruno Taut "Architekturlehre"", *ARCH+*, n. 194, vol. octubre, 2009, pp. 160-165.

SPEIDEL, Manfred: "Bruno Taut and the Katsura Villa". En: PONCIROLI, Virginia (ed.) . *Katsura imperial villa*. Milan: Electa Architecture, 2005. pp. 319-329.

SPEIDEL, Manfred: "Bruno Taut in Giappone". En: NERDINGER, Winfried; SPEIDEL, Manfred; HARTMANN, Kristina; SCHIRREN, Matthias (eds.). *Bruno Taut :1880 - 1938*. Milano: Electa, 2001. pp. 173-191.

SPEIDEL, Manfred: "Bruno Taut: Il Mio Punto Di Vista Sull 'Architettura Giapponese", *Casabella*, n. 676, 2000, pp. 10-17.

SPEIDEL, Manfred: "Ich liebe die japanische Kultur". *Bruno Taut : Natur und Fantasie, 1880-1938*. Berlín: Ernst & Sohn, 1995.

SPEIDEL, Manfred: *Ex oriente lux: die Wirklichkeit einer Idee : eine Sammlung von Schriften 1904-1938*. Berlín: Mann, 2007

ST. JOHN WILSON, Colin: *Architectural reflections :studies in the philosophy and practice of architecture*. Oxford: Butterworth architecture, 1992.

SUSTERSIC, Paolo: "Moderna y Mediterránea: La Arquitectura a orillas de un mito", *DC Papers*, n. 9-10, 2003, Barcelona, Departament Composició Arquitectónica UPC, pp. 121-144.

TAUT, Bruno: "Architekturlehre". En: HEINISCH, Tilmann J.; PESCHKEN, Goerd (eds.). Hamburg: VSA, 1977.

TAUT, Bruno: *Mimari bilgisi*. Estanbul: Gϋzel Sanatlar Akademisi, 1938.

TAUT, Bruno: *Fundamentals of Japanese architecture,*. Tokyo: Kokusai bunka shinkokai (The Society for International Cultural Relations), 1936.

TAUT, Bruno: "The Japanese Village", *Travel in Japan*, n. 3, vol. 2 septiembre, 1936, pp. 22-28.

TAUT, Bruno: *Die neue Wohnung : die Frau als Schöpferin*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1924.

TAUT, Bruno: *La casa y la vida japonesas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006. (1ª Ed.) *Das japanische Haus und sein Leben,* 1935

TAUT, Bruno., SPEIDEL, Manfred.,BEHNE, Adolf.,: *Ex oriente lux : die Wirklichkeit einer Idee : eine Sammlung von Schriften 1904-1938*. Berlin: Mann, 2007.

TZONIS, Alexander; RODI, Alcestis: *Greece*. London: Reaktion, 2013.

TZONIS, Alexander: *Le Corbusier :the poetics of machine and metaphor*. Londres: Thames and Hudson, 2001.

UMBACH, Maiken: "The Deutscher Werkbund and Modern Vernaculars". En: UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger (eds.). *Vernacular modernism :heimat, globalization, and the built environment*. Stanford: Stanford University Press, 2005. pp. 114-140.

UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger: *Vernacular modernism :heimat, globalization, and the built environment*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

VAN DER ROHE, Ludwig Mies. "Tareas resueltas: un reto para nuestra industria de la construcción", *Die BauWelt*, 14. 1923. p.719.

VAN DER ROHE, Mies. "Rascacielos", *Frühlicht*, n.4, 1922. pp.122-124

VEAL, Alexander: *Influence and architecture. a study of japanese and "Oriental' influence in european modernism, with particular reference to the work of Ludwig Mies Van Der Rohe and Alvar Aalto.* (Tesis, no publicada). Cardiff: Welsh School of Architecture, 2007.

VOGT, Adolf M.;DONNELL, Radka: *Le Corbusier, the noble savage : toward an archaeology of modernism*. Cambridge: MIT Press, 1998.

VON ERFFA, Helmut: "The Bauhaus before 1922", *College Art Journal*, n. 1, vol. 3, 1943, Nueva York, College Art Association, pp. 14-20.

VUYOSEVICH, Robert D.: "Semper and Two American Glass Houses", *Reflections: The Journal of the School of Architecture*, n. 8, 1941, University of Illinois, pp. 4-11.

WALLERSTEIN, Victor "Negerplastik". *Das Kunstblatt*, Febrero 1917

WAGNER, Christoph: *Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.

WEST, Shearer: *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

WHITFORD, Frank: *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, 1991.

WICK, Rainer: *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, 2007.

WIEDMANN, August K.: *The German quest for primal origins in art, culture, and politics 1900-1933 : die "Flucht in Urzustände"*. Lewiston: E. Mellen Press, 1995.

WILK, Christopher: "Marcel Breuer and Gunta Stölzl. African chair. 1921". En: BERGDOLL, Barry; DICKERMAN, Leah (eds.). *Bauhaus 1919-1933 : workshops for modernity*. New York: Museum of Modern Art, MOMA, 2009. pp. 100-110.

WINGLER, Hans: *La Bauhaus :Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933 (2ª)*.Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

WOOD, John: *A series of plans, for cottages or habitations of the labourer ,either in husbandry, or the mechanic arts, adapted as well to towns, as to the country.* London: J. Taylor; Architectural Library, 1792.

YOSHIDA, Tetsurō: *The Japanese House and Garden*. Londres: Architectural Press, 1955. (1ª Ed.) *Das japanische Wohnhaus.* Berlín: Wasmuth, 1935.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA CONCLUSIONES

AA.VV: "L´architettura Alla Triennale", *Emporium, Revista Mensile D´arte E Di Cultura*, n. 682, vol. CXIV, Octubre 1951, pp. 147-157.

AVERMAETE, Tom: "CIAM, Team X, and the rediscovery of African settlements : between Dogon and Bidonville.". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean :vernacular dialogues and contested identities*Routledge ed. . Londres2010. pp. 250-264.

CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio: "No son genios lo que necesitamos ahora", *Domus*, n. 384, Noviembre 1961 y *Arquitectura* n.68, Febrero 1962, pp.21-26

DE CARLO, Giancarlo: "A Proposito Di La Martella", *Casabella-Continuità*, n. 200, Febrero - marzo 1954, pp. v-vii.

DEL AMO, José Luis: *Fernández del Amo, arquitectura 1942-1982.* Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983. p.19

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna (10ª)* . Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

LEAL, Joâo: *Arquitectos,engenheiros,antropólogos:
estudos sobre arquitectura popular no século XX portugês*. Oporto: Fundaçâo Marques da Silva, 2008.

LETHABY, W. R.: *Philip Webb and his work*. London : (enk): Raven Oak Press, 1979.

MAIA, Maria H.; CARDOSO, Alexandra. "O Inquérito À Arquitectura Regional: Contributo Para Uma Historiografia Crítica do Movimento Moderno Em Portugal". En: HEAP(ed.). *Actas IV Congresso de História da Arte Português*, 2012, pp. 379-387. Lisboa: 21-24 Noviembre 2012.

MANIAQUE BENTON, Caroline: "Back to Basics: Maisons Jaoul and the Art of the "Mal Foutu."", *Journal of Architectural Education*, n. 1, vol. 63, 2009a, pp. 31-40.

MANIAQUE BENTON, Caroline: *Le Corbusier and the maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009b.

MAX, Risselada; VAN DEN HEUVEL, Dirk: *Team 10, 1953-81 :in search of a Utopia of the present*. Rotterdam: NAi Publishers, 2005.

MUMFORD, Eric P.: *The CIAM discourse on urbanism : 1928-1960*. Cambridge etc.: The MIT Press, 2000.

PIKIONIS, Dimitris A.: *Keimena (Pikionis, Agnis; Parousis, Michael)* . Atenas: Educational Institute of the National Bank of Greece, 1987.

PUGIN, Augustus: *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*. Londres: J. Weale, 1841.

SABATINO, Michelangelo; FORSTER, Kurt W.: *Pride in modesty :modernist architecture and the vernacular tradition in Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

SERT, Josep Lluís: "La evolución del interior", *AC, Documentos de actividad contemporánea,* n.19, 1935. pp.13-29. p.23

THEOCHAROPOULOU, Ioanna: "Nature and the people: The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture". En: LEJEUNE, Jean F.; SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean :vernacular dialogues and contested identities*. London: Rouletge, 2010. pp. 111-131.

TZONIS, Alexander; RODI, Alcestis: *Greece*. London: Reaktion, 2013.

AA.VV.: *Porto Poetic.* Ordem dos arquitectos, Sección Regional Norte ed. Porto, Portugal: AMAG ed. 2013.

AA.VV.: "Werkbund: Exposición de 1927", [Web Page] marzo 2013, vol. 2014. Disponible en: http://unidaddidacticawerkbund.blogspot.com.es/2013/03/diapositivas-de-esta-unidad-didactica.html.

AA.VV.: "Dimitris Pikionis: Els Treballs De l'Acrópoli = His Work on the Acropolis (1954-1958)", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 190, 1991, pp. [76]-104.

AA.VV.: *Dimitris Pikionis, architect 1887 - 1968: a sentimental topography*. Londres: Architectural Association, 1989.

AA.VV.: "Greek Architects", *Architecture in Greece*, vol. 6, 1972, pp. 143-219.

AA.VV.: "Vacation Fortress on Sardinia", *Architectural Forum*, n. 5, vol. 126, 1967, pp. 64-65.

AA.VV.: "Aris Konstantinidis, Arquitecto", *Arquitectura.* Madrid, n. 82, vol. 7, 1965, pp. 25-50.

AA.VV.: "Una Casa Mediterranea", *Abitare*, n. 24, 1964, pp. [25]-[35].

AA.VV.: *Sekai no gendai kenchiku. 1961. 1961.* Tōkyō: Shōkokusha, 1961.

AA.VV.: "Tre Opere Recenti Di Franco Albini", *Casabella*, n. 223, 1959, pp. 19-33.

AA.VV.: "1951, Nona Triennale, Forma e Contenuto Delle Triennali.", *Spazio*, n. 5, vol. 2, 1951, pp. 17-34.

AA.VV.: "Tradizione Muraria a Ibiza", *Spazio*, n. 5, 1951, pp. 35-42.

AA.VV.: *Luigi Cosenza*, *DPA, Documents De Projectes d' Arquitectura*, n. 20, 2004, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics. UPC.

AA.VV.: *Fernando Távora*, *DPA, Documents De Projectes d' Arquitectura*, n. 14, 1998, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics. UPC.

AALTO, Alvar: *Alvar Aalto :il Baltico e il Mediterraneo*. Venezia: Marsilio, 1990.

AALTO, Alvar, (et al.): *Aalto and America*. New Haven Conn.; Londres: Yale University Press, 2012.

AALTO, Alvar, (et al.): *Alvar Aalto: between Humanism and Materialism*. New York, NY: The Museum of Modern Art, 1998.

ÁBALOS, Iñaki: "Le Corbusier Pintoresco: El Pintoresquismo En La Modernidad", *Massilia*, vol. 3, 2004, pp. [22]-31.

ABRANCHES,Hugo: *La Casa: Experimento y Matriz. La Casa De Ofir De Fernando Távora y La Casa De Villavicioça De Teotonio Pereira.* (Tesis no publicada). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2011.

ACHLEITNER, Friedrich: "En Europe Centrale", *Monuments Historiques*, vol. 189, 1993, Paris, France, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, pp. 20.

AHLIN, Janne: *Sigurd Lewerentz, architect :1885 - 1975*. Stockholm: Byggförlaget, 1987.

ÅHRÉN, Uno, (et al.): *Modern Swedish design :three founding texts*. New York: The Museum of Modern Art, 2008.

AITCHISON, Mathew: *Visual planning and the picturesque*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.

ALCOLEA, Ruben; ACILU, Aitor: "From Sea to Stone. Cradle of Avant-garde". En: CARDOSO, Alexandra; LEAL, Joana C.; MAIA, Maria H. (eds.). *Surveys on vernacular*

architecture: Their significance in 20th century architectural culture. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2012. pp. 83-98.

ANDERSON, Stanford: "The "New Empiricism - Bay Region Axis": Kay Fisker and Postwar Debates on Functionalism, Regionalism, and Monumentality", *Journal of Architectural Education*, n. 3, vol. 50, 1997, pp. 197-207.

ANDRÉ, Paula: "Surveys, travels and disclosure of vernacular architecture in the Portuguese and European context". En: CARDOSO, Alexandra; LEAL, Joana C.; MAIA, Maria H. (eds.). *Surveys on vernacular architecture. Their significance in 20th century architectural culture Conference Proceedings*. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2012. pp. 111-124.

ANDREWS, Malcolm: *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Stanford : Stanford University Press, 1989.

ANTONIADES, Anthony C.: "Poems with Stones: The Enduring Spirit of Dimitorias Pikionis", *A + U: Architecture and Urbanism*, n. 72, 1976, pp. 17-22.

ARANDA BERNAL, Ana M.: "Arquitectura vernácula En El Mundo ibérico". En: Universidad Pablo de Olavide(ed.). *Actas Congreso Internacional Sobre Arquitectura Vernácula*. Sevilla 2007.

ARBUTHNOTT, Catherine; SOROS, Susan W.; GODWIN, Edward w.: *E.W. Godwin :aesthetic movement, architect and designer, [exposición]*. New Haven .: Yale University Press, 1999.

ARES ÁLVAREZ, Óscar M.: "La Modernidad Alternativa: Mediterráneo y Forma". En: TREVISAN, Alexandra; VIRTUDES, Ana L.; VILLALOBOS, Daniel; SALES, Fátima; GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; CASTRILLO ROMÓN, Maria (eds.). *Apropiaçoes do movimento moderno :Livro de actas. Encontros do CEAA*. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011. pp. 102-113.

ARGAN, Giulio C.: "Dibattito Su Alcuni Argomenti Morali dell´architettura", *Casabella*, n. 209, vol. en-feb, 1956.

ARMESTO, Antonio; DIEZ BARREÑADA, Rafael: *José Antonio Coderch*. Barcelona: Santa & Cole, 2009.

ARNUNCIO, Juan C.: "Pabellón de la Quinta da Conceiçao". *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto*. Valladolid: Asociación Cultural "Domus Pucelae", 2010. pp. 193-206.

ARTARIA, Paul: *Scheweizer holzhauser :aus den Jahren 1920-1940* . Basel: Wepf and Co. Verlag, 1947.

ASPLUND, Erik G.: "Casa De Verano, Stennäs = Summer House, Stennäs", *AV Monographs*, n. 132, 2008, pp. 42-53.

ASPLUND, Erik G.: "Erik Gunnar Asplund: Summer House, Stennäs, Sweden 1937", *A + U: Architecture and Urbanism*, n. 3, 2000, pp. 202-215.

ASPLUND, Erik G., (et al.): "Special Feature: Erik Gunnar Asplund", *Space Design*, n. 10, 1982, pp. 3-166.

BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio* . México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

BACON, Mardges: *Le Corbusier in America :travels in the land of timid*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press ., 2001.

BANDEIRINHA, José A.: *Fernando Tavora: modernidade permanente = Fernando Tavora : permanent modernity*. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2012.

BANER, Catherine; HITCHCOCK, Henry R.: *Modern architecture in England*. New York: Arno Press, 1969.

BARKER, Arthur A. J.: "Cape Vernacular Interpretations", *Architecture South Africa : Journal of the South African Institute of Architects*, vol. 57, 2012, pp. 36-43.

BATÉA, Eleni: "Dimitris Pikionis and Sedad Eldem: Parallel Reflections of Vernacular and National Architecture". En: BROWN, Keith S.; HAMILAKIS, Yannis (eds.). *The usable past : Greek metahistories*. Lanham, Md.: Lexington Books, 2003. pp. 147-171.

BAUDOUÏ, Rémi: "Le Corbusier: Le Folklore Comme Source d'Inspiration", *Monuments Historiques*, n. 189, 1993, pp. 107-109.

BENTON, Tim: *LC foto :Le Corbusier secret photographer*. Zürich Switzerland: Lars Müller, 2013.

BIENEFELD, Heinz: *Heinz Bienefeld :1926-1995*. Tübingen ; Berlín : Wasmuth, 1999.

BILÒ, Federico: "Salto Triplo: Gli Smithson Dal Pittoresco Al "Conglomerate Ordering" Attraverso Il Neobrutalismo", *Parametro*, n. 264-265, vol. 36, 2006, pp. 114-123.

BLUNDELL-JONES, Peter: *Gunnar Asplund*. Londres: Phaidon, 2006.

BONOMETTO, Vinicio: "'Per Favore! Abbassate Quegli Stili'. Per Un'Architettura Silenziosa", *Rivista Della Scuola Superiore Dell'Economia e Delle Finanze*, vol. fascicolo 8/9, 2005, pp. 174-180.

BONOMETTO, Vinicio: "'Per Favore! Abbassate Quegli Stili'. Per Un'Architettura Silenziosa", *Rivista Della Scuola Superiore Dell'Economia e Delle Finanze*, n. 8/9, 2005, pp. 174-180.

BORUTOVÁ, Dana: "En Slovaquie", *Monuments Historiques*, vol. 189, 1993, Paris, France, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, pp. 28.

BRANDÃO,Pedro M.: *Rehabilitación Ambiental De La Envolvente De Vivienda Popular De Aldeas Históricas El Caso De Castelo Novo.* (Tesis no publicad). Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya, 2010.

BRONER, Erwin: *Erwin Broner : 1898-1971*. Palma de Mallorca: Col-legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, 2006.

BROSTROM, Caitlin L., (et al.): *The houses of William Wurster (1st)* . New York: Princeton Architectural Press, 2011.

BRU, Eduard: "Civic realism, dirty realism, hard realism: Realism.", *Cercle d'Arquitectura.* [Revista electrónica] 2013. Disponible en: http://cercle.upc.edu

BRYGGMAN, Erik: *Erik Bryggman :1891-1955 : architect*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1991.

BUCCIARELLI, Piergiacomo: *Hugo Häring, impegno nella ricerca organica*. Bari: Dedalo Libri, 1980.

BURCKHARDT, Jakob; MARX, Rudolf: *Weltgeschichtliche Betrachtungen.* Stuttgart: Kröner, 1949.

BURCKHARDT, Lucius; SANDERS, Pearl: *The Werkbund :studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933*. Londres: Design Council, 1980.

BURKHARDT, François: *Il regionalismo nell'era della globalizzazione: Regionalism in the age of globalization*: Editori Compositori, 2006.

CAGNESCHI, Claudia: *La Costruzione Razionale Della Casa. Scritti e Progetti Di Giuseppe Pagano.* (Tesis no publicada). Bologna : Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2009.

CALDER, Barnabas: "James Stirling: In Practice Or Theory?: James Stirling: Early Unpublished Writings on Architecture [and] Jim Stirling and the Red Trilogy: Three Radical Buildings [and] James Frazer Stirling: Notes from the Archive [and] the Architecture of James Stirling and His

Partners James Gowan and Michael Wilford: A Study of Architectural Creativity in the Twentieth Century", *Journal of Architecture*, n. 6, vol. 16, 2011, pp. 975-994.

CALZADA PÉREZ, Manuel. "Urbanising the Rural: New Villages in Contemporary Spain Or how to Research Urban from Outside City". En: do,co,mo,mo(ed.). *Actas Eleventh International Docomomo Conference:Living in the Urban Modernity*, 2010. Ciudad de México: 19–27 Agosto.

CAMPBELL, John K.; SHERRARD, Philip: *Modern Greece*. New York .: Praeger, 1969.

CARDOSO, Alexandra; MAIA, Maria H. "O Inquérito à Arquitectura Regional: Contributo Para Uma Historiografia Crítica do Movimento Moderno Em Portugal". En: HEAP(ed.). *Actas IV Congresso de História da Arte Português*, 2012, pp. 379-387. Lisboa: 21-24 Noviembre 2012.

CARDOSO, Alexandra; MAIA, Maria H.: "Arquitectura e Poder. Para uma historiografía do Movimento Moderno em Portugal.". En: TREVISAN, Alexandra; VIRTUDES, Ana L.; VILLALOBOS, Daniel; SALES, Fátima; GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; CASTRILLO ROMÓN, Maria (eds.). *Apropiaçoes do movimento moderno :Livro de actas Encontros do CEAA*. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2011. pp. 113-121.

CARRERAS Y CANDI, F., (et al.): *Folklore y costumbres de España*. Madrid: Merino, 1988.

CASCIATO, Maristella: "Neorealism in italian architecture". *Anxioux modernisms: experimentation in postwar architectural culture* pp. 25-53.

CELLINI, Francesco; D'AMATO, Claudio; VALERIANI, Enrico: *Le architetture di Ridolfi e Krankl... :[mostra]*. Roma: De Luca, 1979.

CENTELLAS SOLER, Miguel: *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo :arte, arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

CHIAMBRETTO, Bruno: *Le Corbusier à Cap Martin*. Marseille: Parenthèses, 1988.

CHUECA GOITIA, Fernando: "*Invariantes castizos de la arquitectura española*". "*Invariantes castizos de la arquitectura hispanoamericana*". "*Manifiesto de la Alhambra*". Madrid, Dossat, 1979

CIORRA, Pippo: *Ludovico Quaroni :1911 - 1987*. Milano: Electa, 1989.

CLARK, H.: "Exterior Furnishing, Or Sharawaggi :The Art of Making Urban Landscape", *Architectural Review*, vol. 95, 1944, pp. 3-8.

CLEMENTINO, Luisa: *Fernando Távora : De o Problema Da Casa Portuguesa Ao Da Organização do Espaço.* (Tesis no publicada). Coimbra : FCTUC Arquitectura, 2013.

CODERCH DE SENTMENAT, José A., (et al.): *Coderch 1940-1964 :en busca del hogar*. Madrid: Ministerio de Fomento, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo, 2000.

COFANO, Paola: "L'Architettura Di Aris Konstantidis 1913-1993", *Casabella*, n. 790, vol. 74, 2010, pp. 80-93.

COFANO, Paola; KONSTANTINIDIS, Dimitri: *Aris Konstantinidis, 1913-1993*. Milano: Electa architettura, 2010.

COHEN, Jean-Louis: *Le Corbusier : an atlas of modern landscapes*. Nueva York: MoMA, 2013.

COLQUHOUN, Alan; BONET, Pilar: *Arquitectura moderna y cambio histórico :ensayos, 1962 - 1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

COLQUHOUN, Alan; MARTÍNEZ CASTELLOTE, Ramón: *Modernidad y tradición clásica*. Madrid: Júcar, 1991.

CORNOLDI, Adriano: "Herman Muthesius Haus". En: POSTIGLIONE, Gennaro; ACERBONI, Francesca; COMINO, Lorenza (eds.). *One hundred houses for one hundred european architects*. Köln: Taschen, 2004. pp. 480.

CRINSON, Mark: "Picturesque and Intransigent: "Creative Tension" and Collaboration in the Early House Projects of Stirling and Gowan", *Architectural History*, vol. 50, 2007, pp. 267-295.

CRINSON, Mark: "The Uses of Nostalgia: Stirling and Gowan's Preston Housing", *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 2, vol. 65, 2006, pp. [216]-237.

CROSET, Pierre A.; VALLE, Gino: *Gino Valle :progetti e architetture*. Milano: Electa, 1989.

D'AMIA, Giovanna: "Le débat sur l'architecture rurale en Italie et l'exposition de Giuseppe Pagano à la Triennale de 1936", *In Situ.* [Revista electrónica] 12 julio 2013. Disponible en: .

DA COSTA, Valerie; HERGOTT, Fabrice: *Jean Dubuffet :obras, escritos, entrevistas*. Barcelona: Polígrafa, 2006.

DANNATT, Trevor: *Modern Architecture in Britain :selected examples of recent building*. Londres: Batsford, 1959.

DE GIORGI, Manolo, (et al.): *Marco Zanuso : architetto*. Milano: Skira, 1999.

DE LLANO, Pedro, (et al.): *Alejandro de la Sota :o nacemento dunha arquitectura*. Pontevedra: Diputacion Provincial de Pontevedra, 1994.

DE MARÉ, Eric Samuel: "The Antecedents and Origins of Sweden's Latest Style", *Architectural Review*, vol. 103, 1948, pp. 9-22.

DE SETA, Cesare: *Il destino dell'architettura :Persico, Giolli, Pagano*. Roma: Laterza, 1985.

DE SIMONE, Rosario: *Ch. E. Jeanneret-Le Corbusier :viaggio in Germania, 1910 -1911*. Roma: Officina, 1989.

DE WAAL, Allan: "Kay Fisker Am Scheideweg", *Architheses*, n. o.4, vol. 15, 1985, pp. 43-47.

DELACAVE, Jonas. "Identidade e subjetividade na obra de Fernando Távora: o segundo pós-guerra e a quinta da Conceição.". En: DoCoMoMo(ed.). *Actas Noveno Seminario Docomomo Brasil: interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente*, 2011. Brasilia: Junio.

DEMIREL, Emre: "The Renewable Tradition: Le Corbusier and the East", *Arq: Architectural Research Quarterly*, n. 3-4, vol. 13, 2009, pp. 241-250.

DIMITSANTOU KREMESI, Catherin; MARAT-MENDES, Teresa: "Issues on architectural surveys:The Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa". En: CARDOSO, Alexandra; LEAL, Joana C.; MAIA, Maria H. (eds.). *Surveys on Vernacular Architecture: Their significance in 20th century architectural culture*. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2012. pp. 202-217.

DOUMANĒS, Orestēs V., (et al.): "Traditional and Masscult Anonymous Architecture", *Architecture in Greece*, vol. 6, 1972, pp. 27-81.

DOUMÀNIS, Orèstis: *Architettura greca contemporanea :guida 1945 - 1988*. Firenze: Aletheia, 1990.

ELEBE, Monique: "An alternative, to functional Universalism". *Anxioux modernisms :experimentation in postwar architectural culture* pp. 55-75.

ERIKSSON, Eva: "With History Towards Modernity: The Architecture of Gunnar Asplund", *Ptah*, n. 1-2, 2007, pp. 50-63.

ERLING LANGKILDE, Hans: "Kay Fisker, Architekt Und Lehrer", *Architheses*, n. o.4, vol. 15, 1985, pp. 41-43.

ESPAÑOL, Joaquín: "Ludovico Quaroni", *Arquitecturas Bis*, n. 3, 1974, pp. 17-21.

ESTVAD, Steen: "Kay Fisker, Regionale Architektur", *Architheses*, n. o.4, vol. 15, 1985, pp. 37-41.

ETLIN, Richard A.: *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier :the romantic legacy*. Manchester: Manchester University Press, 1994.

FATHY, Hassan : *Architecture for the poor : an experiment in rural Egypt [New Gourna]*. Chicago : The University of Chicago Press, 1989.

FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de la arquitectura popular española*. (5 vols.) Barcelona, Blume, 1974-1984.

FERABOLI, M. T. "Modernity of Living and the Farmhouse". En: do,co,mo,mo(ed.). *Actas Eleventh International Docomomo Conference: Living in the Urban Modernity*, 2010. Ciudad de México: Agosto 19–27.

FERLENGA, Alberto, (et al.): *Pikionis :1887 - 1968*. Milano: Electa, 1999.

FERNANDES DE OLIVEIRA, Olivia: "Na América do Sul: Le Corbusier e Lina Bo Bardi", *Massilia*, vol. 1, 2002, pp. 162-167.

FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves: "Parque municipal y piscina de la Quinta da Conceiçao. Reinventar la memoria. Propuestas desde una tercera vía.". *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto*. Valladolid: Asociación Cultural "Domus Pucelae", 2010. pp. 175-192.

FERRER FORÉS, Jaime J. : "Tradition in nordic architecture" . En: Third International Seminar Arquitectonics Network. UPC, p. 62. 2010.

FESSA, Emmanoueel, MARMARAS, Emmanouel: *12 Hellēnes architektones tou mesopolemou = 12 Greek architects of the interwar period*. Ērakleio: Panepistēmiakes Ekdoseis Krētēs, 2005.

FISAC, Miguel: *La arquitectura popular española y su valor ante el futuro (2ª)* . Madrid: Ateneo, 1961.

FISKER, Kay: "The History of Domestic Architecture in Denmark", *Architectural Review*, vol. 104, 1948, pp. 219-226.

FLORES SOTO, José A.: "El Debate De Lo Vernáculo En España Durante La Primera Mitad Del Siglo XX", *El Genio Maligno*, n. 6, 2010, Spain, Asociación Cultural Cancro.

FLORES, Carlos. "La arquitectura de Jose Antonio Coderch y Manuel Valls". En: T6 Ediciones S. L.(ed.). *Actas De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950 / 1965*, 1998, pp. 67-78. ETSA Universidad de Navarra: Octibre 29-30.

FLORES, Carlos: *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1961.

FLORES, Carlos: *Arquitectura popular española*. (5 vols.) Madrid, Aguilar, 1973

FLORES, CARLOS: *La España popular: raíces de una arquitectura vernácula*. Madrid, Aguilar, 1979

FONDATION Le Corbusier; Arts Council of Great Britain: *Le Corbusier Architect of the Century :catalogue. A Centenary exhibition*. Londres: Balding + Mansell, 1987.

FOSTER, Hal: *The Anti-aesthetic : essays on postmodern culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.

FRAMPTON, Kenneth; FUTAGAWA, Yukio: "Modern Architecture 1920-1945 Modern Architecture 1851-1919", *GA Document . - Tokyo . - N. Esp. 2*, vol. volúmen 2 y 3, (Aug. 1981).

FRAMPTON, Peter: "Notas Sobre Cultura Arquitectónica Británica, 1945-1965", *RA : Revista De Arquitectura*, n. 14, 2013, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 108-114.

FRAMPTON, Kenneth: *Labour, work and architecture :collected essays on architecture and design*. Londres : Phaidon Press, 2002.

FRANK, Suzanne: "John Voelcker: Redefining His Place in Team 10 and Post-War British Architectural Culture", *Arq: Architectural Research Quarterly*, n. 1, vol. 16, 2012, pp. 59-73.

GARCÍA MERCADAL, Fernando: *La casa popular en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1930.

GARCÍA MERCADAL, Fernando; LABORDA YNEVA, José (Ed.): *Artículos en la revista arquitectura 1920-1934*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2008.

GARCÍA ROIG, José M.: "La Deutcher Werkbund. Técnica y Cultura: El debate alemán en la Werkbund a través de los textos", *Cuaderno De Notas*, n. 3, 1995, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, pp. 35-48.

GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, Héctor; VILLANUEVA FERNÁNDEZ, María: "La construcción como frontera de la forma: el laberinto de André Bloc en Carboneras", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. [Revista electrónica] 11-11-20122013, n. 8 . [consulta 13-12-2013] . Disponible en: http://revistas.ojs.es/index.php/ppa/issue/view/156/showToc.

GELLNER, Edoardo; ACHLEITNER, Friedrich: *Edoardo Gellner :Corte di Cadore*. Milano: Skira, 2002.

GIBERTI, Bruno: "The Chalet as Archetype : The Bungalow, the Picturesque Tradition and Vernacular Form", *Traditional Dwellings and Settlements Review*, n. 1, vol. 3, 1991, Berkeley, University of California, pp. 54-64.

GISEL, Ernst; MAURER, Bruno; OECHSLIN, Werner: *Ernst Gisel Architekt*. Zürich: gta Verlag, 2010.

GOLDHAGEN, William; LAGAULT, Réjean: *Anxioux modernisms :experimentation in postwar architectural culture*.

GOMBRICH, E. H.; IBEAS, Juan M.: *La preferencia por lo primitivo: episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente* . Barcelona: Debate, 2003.

GOMEZ, Juan; PELAEZ, Ramón: "Philip Webb: The Nature of Britain", *Architectural Histories*, n. 11, vol. 1, 2004, Londres, Gran Bretaña, Russel and Russel, pp. 34-45.

GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco: "The Conflicting Vernacular: Germán Rodríguez Arias and Pablo Neruda's Three Houses in Chile", *Journal of Architectural Education*, n. 1, vol. 64, 2010, pp. 70-82.

GRISLAIN, Jean-Étienne: "Culture Locale Et Architectes Modernistes: Une Affaire De Codes", *Monuments Historiques*, vol. 189, 1993, Paris, France, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, pp. 102.

HAAG BLETTER, Rosemarie: "Expressionism and the New Objectivity", *Art Journal*, n. 2, vol. 43, 1983, New York, United States, New York., College Art Association of America, pp. 108.

HALL, John,, Warwick, J., Hullmandel, Charles Joseph,, Baynes, C.,Society for Improving the Condition of the Labouring Classes : *Novel designs for cottages and schools*: C. Baynes, printer, 13, Duke-Street, Lincoln's-inn-fields, 1825.

HARRIES, Karsten: *The ethical function of architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2000; 1998.

HAYS, K. M.: *Oppositions reader :selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

HIGGOTT, Andrew: *Mediating modernism :architectural cultures in Britain*. Londres: Routledge, 2007.

HILLE, R. T.: *Inside the large small house :the residential legacy of William W Wurster*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1994.

HITCHCOCK, Henry-Russell; SUMMERSON, John: *Concerning architecture : essays on architectural writers and writing presented to Nikolaus Pevsner* . Londres: Allen Lane the Penguin Press, 1968.

HOCHHÄUSL, Sophie: "From Vienna to Frankfurt Inside Core-House Type 7: A History of Scarcity through the Modern Kitchen", *Architectural Histories*. [Revista electrónica] 20 octubre 2013 n. 1(1):24 . [consulta 20 diciembre 2013]

HOLAN, Jerri: *Norwegian wood : a tradition of building*. New York: Rizzoli, 1990.

JAIME, Miguel. "Living in the Landscape: Eric Lyons and His Span Houses". En: do,co,mo,mo(ed.). *Actas Eleventh International Docomomo Conference:Living in the Urban Modernity*, 2010. Ciudad de México: Agosto 19–27.

JELLICOE, Geoffrey y Susan: *El paisaje del hombre. La conformación del entorno*. Barcelona, G. Gili, 1995 (edición original Thames and Hudson, 1975)

JELLICOE, Geoffrey: *The Landscape of Civilisation : As Experienced in the Moody Historical Gardens*. Garden Art Press, 1994

JOEDICKE, Jürgen: *Architecture since 1945 :sources and Directions*. Londres: Pall Mall Press, 1969.

JOEDICKE, Jürgen; CIRLOT, Lourdes: *Arquitectura contemporánea : tendencias y evolución*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

JONES, Peter B.: *Hans Scharoun*. Londres: Phaidon Press, 2000..

KAJI-O'GRADY, Sandra: "Authentic Japanese Architecture After Bruno Taut: The Problem of Eclecticism", *Fabrications*, n. 2, vol. 11, 2001, pp. 1-12.

KIRK, Terry: *The architecture of modern Italy. Volume II, visions of utopia, 1900-present Terry Kirk*. New York : Princeton Architectural Press, 2005.

KNIGHT, David. "The Subversive Survey: 'Arquitectura Popular Em Portugal' "*Actas 6th Annual AHRA International Conference*, 2009. Edinburgh School of Architecture and Landscape: 20 Noviembre.

KNIGHT, Stuart: "Swedish Grace: Modern Classicism in Stockholm", *International Architect*, n. 8, vol. 1, 1982, pp. 8-42.

KOHLMEYER, Otto,: *Die pädagogische provinz in Wilhelm Meisters wanderjahren. Ein beitrag zur pädagogik Goethes,*. Langensalza: Julius Beltz, 1923.

KONSTANTINÍDIS, Áris: *Studies and Constructions = Projects and buildings / Aris Konstantinidis*. Atenas: Agra Publications, 1992.

KOTIONIS, Zissis: "The essential in the pathology of architecture, Five Greek Architects". En: TUUKKANEN, Pirkko (ed.) . *Architecture of the Essential: The 6th International Alvar Aalto Symposium*. Los Angeles: Ram Publications + Distribution, 1995. pp. 51-74.

LA STELLA, Antonio: "Architettura Rurale". En: DE SETA, Cesare (ed.) . *Giuseppe Pagano fotografo*. Milano: Electa, 1979. pp. 12-20.

LAHTINEN, Rauno: *The birth of the Finnish modern: Aalto, Korhonen and modern Turku*: Huonekalutehdas Korhonen, 2011.

LANE, Barbara M.: *Housing and dwelling :perspectives on modern domestic architecture*. Londres: Routledge, 2007.

LARKHAM, P.; WHITEHAND, J.: *Urban landscapes :international perspectives*. Londres : Routledge, 1992.

LAYUNO ROSAS, Ángeles; CHAVES MARTÍN, Miguel Á.: "La Creación Del Espacio Expositivo Moderno. Creatividad y Arte. Dialógica De Una Lectura Interpretativa Del Arte.", *Creatividad y Sociedad. Revista on Line*, n. 20, septiembre 2013, pp. 1-33.

LEAL, Joâo: *Arquitectos ,engenheiros, antropólogos: estudos sobre arquitectura popular no século XX portugês*. Oporto: Fundaçâo Marques da Silva, 2008.

LEATHERBARROW, David: *Uncommon ground: architectura, technology, and topography*. Cambridge, Massachusetts .: MIT Press, 2000.

LERJEN, Marie-Anne: *Villa Garbald : Gottfried Semper - Miller & Maranta : [Ausstellung an der ETH Zuŕich vom 13. Mai bis 22. Juni 2004]*. Zuŕich: gta-Verl., 2004.

LETHABY, W. R.: *Philip Webb and his work*. Londres: Raven Oak Press, 1979.

LEUCHTENBERG,Bettina: *Das Haus Am Berg in Der Sonne. Heinrich Tessenows Avantgardistischer Entwurf Von 1909 fuŕ Den Trierer Lebensreformer Hans Proppe (1875-1951)*. (Tesis no publicada). Trier : Universität Trier, 2001.

LINAZASORO, José I.: "La discreta Arquitectura de Klas Anshelm", *Cuadernos De Proyectos Arquitectónicos*, vol. 1, 2010, Madrid, Universidad Politécnica. Departamento de Proyectos, pp. 74-77.

LINAZASORO, José I.: *Otras vías :Pikionis, Lewerentz y Van der Laan*. Buenos Aires: Nobuko, 2011.

LISSOVSKY, Vladimir: "En Russie", *Monuments Historiques*, vol. 189, 1993, Paris, France, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques, pp. 29.

MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio: *Die Architektur, die Tradition und der Ort : regionalismen in der europäischen stadt*. München: Verlags-Anstalt, 2000.

MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio; SCHNEIDER, Romana: *Moderne architektur in Deutschland, 1900 bis 1950 : expressionismus und neue sachlichkeit*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1994.

MANSER, Michael: "Is There a Modero Vernacular?". En: FARMER, Ben; LOUW, H. J. (eds.). *Companion to contemporary architectural thought*. Londres; New York: Routledge, 1993. pp. 673.

MARINO, Laura; MARCO, Mannino: *Aris Konstantinidis :un caso greco tra tradizione e modernità*. Firenze: Aión, 2008.

MAURO,Alessandro: *Il Realismo, L´architettura Italiana e Le Sua Contaminazioni*. (Tesis no publicada). Catania, : Universitá degli studi di Catania. Facoltá di architettura di Siracusa., 2012.

MENIN, Sarah: "Fragments from the Forest: Aalto's Requisitioning of Forest Place and Matter", *Journal of Architecture*, n. 3, vol. 6, 2001, pp. 279-305.

MESTRE, Victor: "The Decline and Contaminations of Post-Survey Architecture in Architecture Without Architects (1955-1985)". En: CARDOSO, Alexandra; LEAL, Joana C.; MAIA, Maria H. (eds.). *Surveys on vernacular architecture:Their significance in 20th century architectural culture*. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2012. pp. 332-344.

MIKKOLA, Kirmo,: *Alvar Aalto vs. the modern movement = Alvar Aalto, ja modernismin tila. Based on the papers presented at the 1st International Alvar Aalto Symposium held in Jyväskylä, Finland on 1-3 July 1979*. [Helsinki, Finland]: Rakennuskirja, 1981.

MIODINI, Lucia, (et al.): *Gio Ponti :gli anni trenta*. Milano: Electa, 2001.

MITJANS, Francesc; FISAC, Miguel,: "La Primera Descoberta d'Asplund", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 32-33, 1981

MOHOLY-NAGY, Sibyl: "Environment and Anonymous Architecture", *Perspecta*, vol. 3, 1955, pp. 2-7, 77.

MOLINARI, Luca: "Entre continuidad y crisis: Historia y proyecto en la cultura arquitectónica italiana de la Posguerra ", *2G:*, n. 15, 2000, pp. 4-11.

MONTEYS, Xavier: "La Plan Paralysé: Revisando Los Cinco Puntos", *Massilia*, vol. 1, 2002, pp. 141-147.

MOORE, Lyndon; TURNBULL, William: *The Sea Ranch Condominium and Athletic club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1976.

MORETTI, Luigi; BUCCI, Federico; MULAZZANI, Marco: *Luigi Moretti :opere e scritti*. Milano: Electa, 2001.

MORRIS, William: *The collected works of William Morris. News from nowhere. A dream of John Ball* .Londres: Longmans, Green, 1912.

MOTA, Nelson: "É De Génios Que Precisamos Agora?", *Jornal Arquitectos*, n. 246, 2013, pp. noviembre 2013.

MOTA, Nelson: "Quando o mito da Intocável Virgem Branca se desfez. A arquitetura vernácula e a emergência de um outro Moderno em Portugal", *Arquitextos.* [Revista electrónica] 2013, vol. 145.02 pp.noviembre 2013.

MOTA, Nelson: "The Vernacular in Dubrovnik, 1956: Fetishism or Commitment?". En: CARDOSO, Alexandra; LEAL, Joana C.; MAIA, Maria H. (eds.). *SURVEYS ON VERNACULAR ARCHITECTURE. Their significance in 20th century architectural culture Conference Proceedings*. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2012. pp. 356-371.

MOTA, Nelson: "Between Populism and Dogma: Álvaro Siza's Third Way", *FootPrint, Delft Architecture Theory Journal.* [Revista electrónica] 2011, n. 8 pp.35-58.

MOTA, Nelson. "Learning from the People:Vernacular, Identity and Housing Desingn in Portugal". En: do,co,mo,mo(ed.). *Actas Eleventh International Docomomo Conference: Living in the Urban Modernity*, 2010. Ciudad de México: Agosto 19–27.

MOTA, Nelson; ALVES COSTA, Alexandre: "Nem Neogarrettianos nem vencidos da vida: Uma pastoral transmontana", *Monumentos*, 2011, pp. 148-155.

MULAZZANI, Marco: "L'Irripetibilità Della Tradizione: Franco Albini Con Luigi Colombini, Albergo Per Ragazzi (1950), Cervinia", *Casabella*, n. 695-696, vol. 65, 2001, pp. 156-167.

MUÑOZ JIMÉNEZ, María T.; FULLAONDO, Juan D.: *El laberinto expresionista*. Madrid: Molly, 1991.

MUTHESIUS, Hermann: *Meister der innen-Kunst. Haus eines Kunst-Freundes.* Darmstadt: Alex: Koch, 1902.

NARATH, Albert: "Modernism in Mud: R. M. Schindler, the Taos Pueblo and a "Country Home in Adobe Cnstruction"", *Journal of Architecture*, n. 4, vol. 13, 2008, pp. 407-426.

NESBITT, Kate: *Theorizing a new agenda for architecture :an antology of architectural theory 1965 - 1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

NEWMAN, Oscar; BAKEMA, Jacob B.: *CIAM'59 in Otterlo :group for the research of social and visual inter-relations hips*. Londres: Alec Tiranti Ltd., 1961.

NICOLINI, Renato: *Mario Ridolfi architetto, 1904-2004*. Milano: Electa, 2005.

NORBERG SCHULZ, Christian; DE DOMINICIS, Anna M.: *Genius loci :paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa, 1979.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Modern Norwegian architecture*. Oslo: Norwegian University Press, 1986.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2005.

OLMEDO, Alfredo; RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: *Cabañas para pensar*. A Coruña: Maia, 2011.

OMBELLINI, Silvia: *Tradizione Vs Immaginazione. Architettura Contemporanea nell'area Alpina. 1981-2001.* (Tesis no publicada). Parma : Università degli Studi di Parma. Dipartimento di Ingegneria Civile ed Architettura, 2009.

OTTO, Christian F.: "Modern Environment and Historical Continuity: The Heimatschutz Discourse in Germany", *Art Journal*, n. 2, vol. 43, 1983, New York., United States, New York., College Art Association of America, pp. 148.

PALLASMAA, Juhani.,Mackeith, Peter,,: *Encounters : architectural essays*. Helsinki: Rakennustieto, 2005.

PASQUALE, Giogia de: *Imparare del Mediterraneo* (Tesis no publicada). Roma: Universitá degli studi Roma Tre. 2012

PAULHAN, Jean; BAILLAUD, Bernard: "Guide d'un petit voyage". *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2006. pp. 779.

PEVSNER, Nikolaus; SUMMERSON, John: *Concerning architecture :essays on architectural writers and writing presented to Nikolaus Pevsner (1st ed)* . Londres: Allen Lane the Penguin Press, 1968.

PHILIPPIDES, Dimitri: "Greek Vernacular Architecture: A Living Tradition?". En: FARMER, Ben; LOUW, H. J. (eds.). *Companion to contemporary architectural thought*. Londres; New York: Routledge, 1993. pp. 673.

PIZZA, Antonio. "Designing 'The House of Man': Franco Albini and the Place of Neorealism in Italian Design,1930-1960". Actas Design Frontiers: Territories, Concepts, Technologies," the 8 conference of the International Committee for Design History and Design Studies, , pp. 167-170. São Paolo: Septiembre 2012.

PIZZA, Antonio. "Italia y la necesidad de la Teoría en la arquitectura catalana de la Postguerra: E. N. Rogers, O. Bohigas". En: T6 Ediciones S. L.(ed.). *Actas de Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950 / 1965*, 1998, pp. 99-112. ETSA Universidad de Navarra: Octubre 29-30.

PIZZA, Antonio: "José Antonio Coderch de Setmenat o las coincidencias imposibles: Reflexión sobre algunos ejemplos de Arquitectura Residencial", *Annals d'Arquitectura*, n. 3, 1983, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, pp. 97-116.

POMMER, Richard: "The Flat Roof: A Modernist Controversy in Germany", *Art Journal*, n. 2, vol. 43, 1983, New York., United States, New York., College Art Association of America, pp. 158.

PORTOGHESI, Paolo, (et al.): "Numero monografico dedicato all'Architettura Di Mario Ridolfi", *Controspazio*, n. 1, vol. 6, 1974.

POSENER, Julius: "Dos lecciones de Arquitectura. En el camino hacia una Arquitectura Burguesa. Forma y Teoría en la Arquitectura del Siglo XVIII", *Cuaderno De Notas*, n. 2, 1994, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, pp. 67-98.

POSTIGLIONE, Gennaro: *Ärne Korsmo. Knut Knutsen : due maestri del Nord*. Roma: Roma : Officina, 1999.

POZO MUNICIO, José M.: "Arquitectura entre el Este y el Oeste. A propósito de la abstracción moderna europea", *RA : Revista De Arquitectura*, n. 13, Pamplona , Universidad de Navarra, pp. 109-122.

PRAKASH, Vikramaditya: *Chandigarh's Le Corbusier: the struggle for modernity in postcolonial India*. Seattle: Seattle : University of Washington Press, 2002.

PRESTINENZA PUGLISI, Luigi: " L'Italia tra organicismo, neorealismo e nostalgia della storia ", [Revista electrónica] 2012, n. Parte 5: 1944-1956, Capitolo 1: Risvegli. Disponible en: http://presstletter.com/2012/05/larchitettura-raccontata-da-lpp-5111/.

PRINA, Vittorio: "Itinerari" "Gaetano Ciocca e Garlasco, Pavia e Provincia"", *Mensile d'Informazione Degli Architetti Lombardi*, n. 12, 2004, Dic, pp. 44-47.

QUARONI, Ludovico, (et al.): *Ludovico Quaroni: architetture per cinquant'anni : [Mostra sulle opere di Ludovico Quaroni]*. Roma: Gangemi, 1985.

RAPOPORT, Amos; MEISTERSHEIM, Anne M.; SCHLUMBEGER, Maurin: *Pour une anthropologie de la maison*. Paris: Dunod, 1976.

RASMUSSEN, Steen E.: *Nordische Baukunst :Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*. Berlín: Ernst Wasmuth, 1940.

RICCIUTI, Valentina: "Il Segreto di Adriano. Luigi Moretti e lo spazio negativo", *Firenza, Architettura*, n. 1, 2009, pp. 84-93.

RICHARDS, J. M.: "The Next Step?", *Architectural Review*, vol. 107, 1950, pp. 165-181.

RICHARDS, J. M., (et al.): "The Functional Tradition", *Architectural Review*, 1950, pp. 2-66.

RICHARDS, J. M.; DE MARE, Eric: *The Functional Tradition in early industrial buildings*. Londres: The Architectural Press, 1958.

RICHARDS, Simon: "'Vernacular' Accommodations: Wordplay in Contemporary-Traditional Architecture Theory", *Arq: Architectural Research Quarterly*, n. 1, vol. 16, 2012, pp. 37-48.

RICHMAN, Irwin: *German architecture in America :folk house, your house, Bauhaus, and more*. Atglen: Schiffer Publications, 2003.

ROGERS, Ernesto N.; MAFFIOLETTI, Serena: *Architettura, misura e grandezza dell'uomo :scritti 1930 -1969*. Padova: Il Poligrafo, 2010.

ROSSARI, Augusto: "Un percorso antiformalista tra modernitá e tradizione". En: BUCCI, Federico; IRACE, Fulvio (eds.). *Zero gravity : Franco Albini Costruire le modernità*. Milano: Electa, 2006. pp. 127-147.

ROSSI,Catharine: *Crafting Modern Design in Italy, from Post-War to Postmodernism.* (Tesis no publicada). Londres, (UK): Royal College of Art, 2011.

ROSTAGNI, Cecilia: *Luigi Moretti :1907-1973*. Milano: Mondadori Electa, 2008.

ROVIRA, Josep M.: "Arquitectura: el Mediterráneo en su cuna". En: PIZZA, Antonio (ed.) . *Josep LLuis Sert y el Mediterraneo*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1998. pp. 46-79.

RUDOLPH, Paul: "Regionalism in Architecture", *Perspecta*, vol. 4, 1957, New Haven, Conn., United States, New Haven, Conn., Yale University, Schools of Architecture and Design, pp. 12.

RUUSUVUORI, Aarno; PALLASMAA, Juhani; ALMEIDA, Teresa: *Alvar Aalto, 1898-1976*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

SABATINO, Michelangelo: "Space of Criticism: Exhibitions and the Vernacular in Italian Modernism", *Journal of Architectural Education*, n. 3, vol. 62, 2009, pp. 35-52.

SABATINO, Michelangelo: "Back to the Drawing Board? Revisiting the Vernacular Tradition in Italian Modern Architecture", *Annali Di Architettura: Rivista Del Centro Internazionale Di Studi Di Architettura Andrea Palladio*, n. 16, 2004, pp. 169-185.

SAGGIO, Antonio: *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*. Bari: Dédalo, 1984.

SAINT, Andrew: "En Angleterre", *Monuments Historiques*, vol. 189, 1993, Paris, France, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques, pp. 12.

SANTOS PEDROSA, Patrícia: "De España con amor. los años 1960 y los ecos de las reflexiones arquitectónicas españolas en Portugal". *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*: T6) Ediciones S.L., 2012. pp. 281-284.

SANTOS PEDROSA, Patrícia: *Habitar Em Portugal Nos Anos 1960: Ruptura e Antecedentes. Um Caminho Pelo Interior do Discurso.* (Tesis no publicada). Barcelona : Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.Universitat Politècnica de Catalunya, 2010.

SARTORIS, Alberto: *Ordre et climat méditerranéens*. Milan: Milan: Ulrico Hoepli, 1948.

SCHIRREN, Matthias: *Hugo Häring*. Ostfildern-Ruit: H. Cantz, 2001.

SCHIRREN, Matthias; CLAUS, Sylvia; SLAPETA, Vladimír: *Hugo Häring: architekt des Neuen Bauens : 1882-1958*. Otsfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.

SCHULZE, Franz: *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Madrid: Blume, 1986.

SCRUTON, Roger: *The Classical vernacular: architectural principles in the age of nihilism*. Manchester: Carcanet, 1994.

SCULLY, Vincent: *Architecture. The Natural and the Manmade*. St. Martin's Press; 1991

SCULLY, Vincent: *Pueblo. Mountain. Village. Dance*. Chicago University Press, 1989

SCULLY, Vincent: *The Shingle Style and the Stick Style: Architectural Theory and Design from Downing to the Origins of Wright*. Yale University Press; Revised Edition 1971

SIRIKIATIKUL, Pinai: *Constructional Theory in Britain, 1870-1930*. (Tesis no publicada). UCL: The Bartlett, 2012.

SMITH, G. E. K.: *Italy builds: its modern Architecture and native inheritance = L'Italia costruisce*. Londres: Architectural Press, 1955.

SMITHSON, Alison: *Team 10 meetings :1953-1984*. New York: Rizzoli, 1991. .

STEINER, Hadas A.: *Beyond Archigram: the structure of circulation*. New York: Routledge, 2009.

STEINMANN, Martin: *CIAM: Internationale Kongresse für Neues Bauen*. Basel .: Birkhäuser, 1979.

STIRLING, James: "The Monumental Tradition", *Perspecta*, vol. 16, 1980, New Haven, Conn., United States, New Haven, Conn., Yale University, Schools of Architecture and Design, pp. 33.

STIRLING, James F: "The Functional Tradition" and Expression", *Perspecta*, vol. 6, 1960, pp. 88-97.

STIRLING, James, (et al.): *James Stirling: edificios y proyectos, 1950 - 1974*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

STIRLING, James; MAXWELL, Robert: *Writings on architecture*. Milano: Skira, 1998.

STIRLING, James, (et al.): *James Stirling: obras y proyectos*. Barcelona . Gustavo Gili, 1985.

SUST, Xavier, (et al.): *La significación del entorno*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1972.

TAFURI, Manfredo: *Storia dell'architettura italiana :1944 - 1985*. Torino: Giulio Einaudi, 1982.

TAFURI, Manfredo: *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'Architettura moderna in Italia*. Milano: Edizioni di Comunità, 1964.

TALAMONA, Marida; and CIUCCI, Giorgio,. *Casa Malaparte.* Princeton: Architectural Press, 1992.

TIPPEY, Brett. "Richard Neutra and the Humanization of the Modern Spanish Home". En: do,co,mo,mo(ed.). *Actas Eleventh International Docomomo Conference: Living in the Urban Modernity*, 2010. Ciudad de México: Agosto 19–27.

TORMENTA PINTO, Paulo: "Fernando Távora - do Problema da Casa Portuguesa, à casa de férias de Ofir", *DC. Revista De Crítica Arquitectònica*, n. 9-10, 2003.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: “La vivienda popular en España”, en F. Carreras y Candi (dir.): *Folklore y costumbres populares de España*, vol. 3, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1946

TORRES BALBÁS, Leopoldo: “Rincones inéditos de antigua arquitectura española”, en Arquitectura, II, septiembre, 1919

TORRES CLAVÉ, Josep: *Josep Torres Clavé*. Barcelona: Santa & Cole, 1994.

TOSOLINI, Paola: "Other Itineraries: Modern Architects on Countryside Roads", *Journal of Architecture*, n. 4, vol. 13, 2008, pp. 427-451.

TOSTÕES, Ana: *Os Verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. Porto: F.A.U.P., 1997.

TOSTÔES, Ana, (et al.): *Arquitectura moderna portuguesa : 1920-1970*. Lisboa: Instituto Portugues do Patrimonio Arquitectonico, 2004.

TOVAR MARTÍN, Virginia: "El Almanaque", *Artehistoria.* [Revista electrónica] 2014 . [consulta diciembre 2014] . Disponible en: http://www.artehistoria.com/v2/contextos/5385.htm.

TRAVASSOS FREITAS,Jani A.: *Tradiçao e Modernidade na obra de Raúl Chorao Ramalho na Madeira.* (Tesis no publicada). Porto : Faculdade Arquitectura Universidade Porto, 2011.

VÁSQUEZ, Claudio: "Primera Ideas Para La Casa Errázuriz", *Massilia*, vol. 1, 2002, pp. [88]-111.

VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica. "La Arquitectura vernácula como laboratorio de experimentación y vía de modernización para la Arquitectura Moderna". En: Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla(ed.). *Actas Arquitectura vernácula en el mundo ibérico: actas del congreso internacional sobre arquitectura vernácula*, 2007, pp. 86-92 Octubre 29-30.

VENTURI, Lionello: *El gusto de los primitivos*. Madrid: Alianza, 1991.

VIATI NAVONE, Annalisa: *La Saracena di Luigi Moretti fra suggestioni mediterranee, barocche e informali*. Mendridio: Mendrisio Academy Press ; Milano, 2012.

WACHSMANN, Konrad, (et al.): *Building the wooden house :technique and design (Reprod facs)* . Basel .: Birkhäuser, 1995.

WAHLMAN, Lars Israel.,Romare, Bengt.,: *Verk av L.I. Wahlman*. Stockholm: Tidskriften Byggmästaren, 1950.

WALDEN, Russell: *The open hand :essays on Le Corbusier*. Cambridge, Massachusetts .: MIT Press, 1977.

WEBSTER, Helena: *Modernism without rhetoric :essays on the work of Alison and Peter Smithson*. Londres: Academy Editions, 1997.

WHITTICK, Arnold; GIORDANI, Pierluigi: *Erich Mendelsohn architetto*. Bolonia: Calderini, 1960.

WILLIAMS GOLDHAGEN, Sarah: "Freedom Domicilies, Three projects by Peter and Alison Smithson". *Anxioux modernisms :experimentation in postwar architectural culture* pp. 75-95.

WILSON, COLIN S. J.: "'What is it Like 30 Years Later?' an Assessment of Alvar Aalto's Work", *RSA Journal*, n. 5463, vol. 143, 1995, Londres, United Kingdom, Londres, Royal Society of Arts., pp. 52.

WINKLER, Robert: *Das Haus des Architekten =Architects' homes = Le Maison de l'architecte*. Zürich: Girsberger, 1955.

WITTKOWER, Rudolf: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza, 1995.

WOLF, Peter: "Regional Modernism for the desert, Calvin Straub´s Arizona Architecture", *Modern Phoenix: The Neighborhood Network.* [Revista electrónica] 2009.

WOUDSTRA, Jan: "Swedish Influences on the English Landscape", *Architects' Journal*, n. 15, vol. 203, 1996, pp. 30.

ZANUSO, Marco: "Case in Granto Ad Arzachena, Olbia", *Architettura : Cronache e Storia*, n. 111, vol. 10, 1965, pp. 587-590.

ZERMANI, Paolo; GARDELLA, Ignazio: *Ignazio Gardellla*. Roma .: Laterza, 1991.

ZEVI, Bruno: *Cronache di architettura. 2, Dallo sconcio dei lungarni alla chapelle de Ronchamp (nn.30-72) (2ª)* . Roma: Laterza, 1978.

ZEVI, Bruno: *Verso un'architettura organica; saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Torino: Giulio Einaudi, 1945.

ZEVI, Bruno; BARATTI, Anna: *Erik Gunnar Asplund*. Buenos Aires: Infinito, 1957.

ZEVI, Bruno: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Poseidón, 1980.

ZEVI, Bruno; GALFETTI, Mariuccia; PEREIRA CAVADAS, Fernando: *Erich Mendelsohn*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

ZUCCHI, Cino, (et al.): *Asnago e Vender :l'astrazione quotidiana, architetture e progetti 1925-1970*. Milano: Skira, 1999.

Esta Tesis se terminó de imprimir y encuadernar en Julio de 2015 en los talleres de Artes Gráficas, Cargraf en Valladolid. Fueron editados 10 ejemplares. Para su composición tipográfica se utilizaron las fuentes Adobe Garamond Pro, Cambria y Bank Gothic. La cubierta fue impresa sobre cartón kraft de 300 gramos y los interiores se realizaron sobre papel Garda Pat de 115 gramos.