

Walter Gropius, en 1905, 1923, 1921 (foto de Louis Held) y 1926 (foto de Lucia Moholy-Nagy).

**Estudios
Universitarios de
Arquitectura**

30

*Joaquín Medina Warmburg
(edición)*

Walter GROPIUS proclamas de modernidad

Reimpresión
Centenario
de la Bauhaus
1919-2019

Escritos y conferencias, 1908-1934

Prólogo
Simón Marchán Fiz

Traducción
María Santolo y Joaquín Medina Warmburg
con la colaboración de Carola Herr

Dirección editorial
Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · Caracas · México



Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

© Joaquín Medina Warmburg, 2018
joaquin.medina@web.de

Traducción:
© María Santolo y Joaquín Medina Warmburg,
con la colaboración de Carola Herr, 2018

Textos originales de Walter Gropius:
© Bauhaus Archiv Berlin

Imágenes de obras de Walter Gropius:
© VG Bild-Kunst Bonn

Edición en papel:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2018
ISBN: 978-84-291-2130-8

Edición e-book (PDF):
© Editorial Reverté, Barcelona, 2019
ISBN: 978-84-291-9465-4

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

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

1463

Índice

	<i>Prólogo</i>	
	La 'nueva arquitectura' en los escritos de Walter Gropius	7
	<i>Prefacio</i>	17
	<i>Introducción</i>	
	Razón y vida: el ideario de Gropius en su red hispanoamericana	20
	WALTER GROPIUS: ESCRITOS Y CONFERENCIAS	
1908	Observaciones sobre la arquitectura del castillo español de Coca en Segovia	93
1910	Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y en Occidente	97
	Programa para la constitución de una sociedad limitada para la construcción de casas sobre una base artística unitaria	101
1911	Arte monumental y construcción industrial	115
1912	¿Son conciliables los puntos de vista artísticos con los prácticos y los económicos en la construcción de edificios para la industria?	141
1913	Evolución de la arquitectura industrial moderna	147
1914	El valor de las formas arquitectónicas industriales para la conformación estilística	153
1919	¿Qué es arquitectura?	157
	Cuestiones que requieren clarificación	159
	Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar	165
	'Enseres domésticos austeros' y falsa indigencia	171
	La superación de la crematística europea: requisito para el desarrollo de una cultura	173
1920	Nueva Arquitectura	185
1922	Máquinas de habitar	187
1923	Idea y constitución de la Bauhaus Estatal	193

1924	El espíritu constructivo de la nueva comunidad popular	213
1925	Industria de la vivienda	219
	Arquitectura internacional	227
	Fundamentos de la Nueva Arquitectura	233
1926	¿Dónde se tocan los ámbitos de creación del técnico y del artista?	241
	Construcción en vidrio	245
	El gran kit de construcción	249
1927	Vías hacia la producción prefabricada de casas	255
1928	El arquitecto como organizador del moderno sector de la construcción y sus exigencias a la industria	263
	De la construcción moderna de teatros, en relación con el nuevo edificio del Teatro Piscator en Berlín	271
1929	La nueva construcción en acero	277
	Plan urbanístico y formas residenciales en la colonia Dammerstock	283
	Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima (para la población industrial urbana)	289
1930	Edificios de la Bauhaus en Dessau	303
	¿Edificación baja, mediana o alta?	309
	Arquitectura funcional	325
1931	Nuevos proyectos para torres de viviendas	353
1932	La casa crecedera	361
1933	La intersección	367
	La casa de <i>Die neue Linie</i>	369
1934	Balance de la Nueva Arquitectura	371
	Anexo bibliográfico	393

La ‘nueva arquitectura’ en los escritos de Walter Gropius

Simón
Marchán
Fiz

En la conferencia pronunciada el 5 de noviembre de 1930 en la Residencia de Estudiantes de Madrid sobre ‘Arquitectura funcional’, Walter Gropius sorprendió a sus oyentes al leer el texto en español, aunque lamentando no poder hablarlo.

El afamado arquitecto se hallaba por entonces en plena madurez, tenía un gran protagonismo en la arquitectura y la cultura alemanas desde la primera década del siglo xx y venía ornado por la aureola de haber sido el fundador y primer director de la Bauhaus, la escuela de vanguardia más reconocida de la modernidad, y también el autor de una obra maestra de la ‘nueva arquitectura’: la sede de la propia escuela en Dessau. Desconozco si los selectos asistentes conocían el intrigante dato de que el respetado maestro había iniciado las primerizas reflexiones sobre su idea de la arquitectura en una visita a las «tremendas ruinas de ladrillo» del castillo de Coca, en Segovia, que se hallaban a la vera del río Voltoya, a punto de encontrarse con el Eresma.

En efecto, en 1907, el joven Walter colmaba sus fantasías viajeras en dirección al ‘Oriente’, pero no hacia los países del *Levant* –como era habitual y haría pronto Le Corbusier en su *voyage d’Orient* de 1911–, sino seducido –como les había sucedido a ilustres románticos alemanes como Clemens Brentano, Ludwig Tieck o August Wilhelm von Schlegel, y a los franceses Victor Hugo y Théophile Gautier– por el *Voyage en Espagne*, y tomando también el ‘Oriente’ en su vertiente ‘mora’ y como punto de encuentro con Occidente. Siguiendo la popular guía Baedeker, Gropius realizó su viaje a través de España entre octubre de 1907 y marzo de 1908, y se detuvo con especial interés en Castilla la Vieja y Andalucía. Curiosamente, es el mismo año en que se editó en Dresde el lujoso volumen *Die Baukunst Spaniens*, ilustrado con unas bellísimas cromolitografías de arquitecturas de ‘estilo moro’ o ‘morisco’ (*maurischer Stil*).

Fruto de estas andanzas por los yermos castellanos serían sus “Observaciones sobre la arquitectura del castillo español de Coca en Segovia”, escritas a finales de 1908, en donde señalaba que el genio ‘morisco’ conciliaba en esa arquitectura las tradiciones de Oriente y Occidente. Asimismo, durante su estancia en Sevilla, Gropius coincidió con Karl Ernst Osthaus –el generoso mecenas ligado a la asociación Deutscher Werkbund, que en el futuro le facilitaría su salida profesional– y aprovechó también la oportunidad para

Simón Marchán Fiz se ha jubilado como catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia; antes también había sido catedrático de Estética y Composición en las Escuelas de Arquitectura de Las Palmas y Valladolid; fue un pionero en la traducción de escritos de la arquitectura moderna con la edición de La arquitectura del siglo xx: textos (1974).

trabajar en una fábrica de azulejos en Triana y admirar de cerca sus preciosas y certeras geometrías.

Soslayando las apreciaciones antropológicas sobre el fondo de la vida y el sentir de los españoles, acerca de nuestro carácter *moro*, o que no nos dejase bien parados al apostillar que estamos en «las grandes tareas arquitectónicas [...] en manos del espíritu creador extranjero», los atinados comentarios y las descripciones sobre el castillo revelan tanto una gran agudeza en la percepción de las ruinas –en su condición de espectador, pero torpe dibujante– cuanto una fantásica interpretación. Con no menor soltura se desenvuelve en la escritura y la pertinencia en el manejo de las categorías analíticas. Estos rasgos caracterizan también los restantes ensayos, pues en ellos Gropius abre ángulos de visión que rebasan lo propio de la arquitectura para reflejar las inquietudes culturales y sociales más candentes del momento.

En un segundo ensayo, Gropius destilaría igualmente las vivencias que le había despertado la visión del castillo *moro* de Coca para teorizar “Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente”. En otros textos posteriores, no sólo lo ensalzaría como una gran obra del genio morisco, sino como un modelo para la nueva arquitectura monumental y el ‘edificio funcional’; e incluso, tal vez de un modo exagerado, cual «paradigma adecuado para la construcción industrial actual». Claro que... no sería para tanto si pensamos en las primeras fábricas que acababan de terminar Hans Poelzig y Peter Behrens.

La idea de la arquitectura expresada por Gropius no presupone –como era frecuente entre los arquitectos en la estela de Gottfried Semper– que este arte sea únicamente un producto mecánico surgido de la utilidad práctica, de los materiales y de las técnicas, sino que responde más bien al reto que en ella impone la ‘voluntad artística’, aquella *Kunstwollen* que había postulado Alois Riegl en su libro *Stilfragen* (1893). En la visión de Gropius, el hecho de que el castillo se transmute o no en una obra de arte consumada dependerá de la feliz conjunción en la resolución de las tensiones que brotan entre los dos extremos o –lo que es lo mismo– en la síntesis de esas dos ‘voluntades artísticas’ distintas: por un lado, las que se plasman en las formas superficiales, corpóreas y convexas de Oriente; y por otro lado, las que delimitan el espacio, las formas cóncavas de Occidente; es decir, en los principios artísticos antiguos y orientales o en los barrocos e indogermánicos.

Esta dualidad estaba siendo conciliada entonces por Wilhelm Worringer, que se inspiraba tanto en Riegl como en la *Ästhetik* de Theodor Lipps, en la síntesis de los dos impulsos artísticos básicos de la sensibilidad y la voluntad del ser humano: ‘abstracción y proyección sentimental’ (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908). Así pues, las primeras ideas de Gropius sobre la arquitectura estaban en sintonía con la poética de la *Einfühlung*, por entonces en boga.

Con estos dos manuscritos, hasta ahora desconocidos entre nosotros, se inicia esta extraordinaria antología de escritos y conferencias de Walter Gropius. La selección de los textos es obra de Joaquín Medina Warmburg, responsable de esta edición, que en su introducción nos ofrece una nueva perspectiva de la figura de Gropius y aclara minuciosamente los malentendidos existentes hasta la fecha con respecto a sus presupuestos teóricos e ideológicos, así como acerca del concepto general de ‘modernidad’. Este extenso ensayo es una valiosísima aportación que contribuirá, sin duda, a tener una visión más acertada del papel de Gropius en la concepción y el desarrollo de la arquitectura moderna en el siglo xx, así como de su relación con el mundo cultural de habla hispana.

Gropius se prodigaría a lo largo de su influyente actividad en la cultura arquitectónica alemana hasta que, con la subida al poder de Hitler, perdió toda esperanza de renovación y se exilió en Inglaterra y, después, en los Estados Unidos. Algunos de los escritos seleccionados ya eran conocidos gracias a algunas compilaciones de textos de la arquitectura del siglo xx (las de Ulrich Conrads, Tomás Maldonado, quien esto suscribe y, sobre todo, Hans Maria Wingler para el periodo de la Bauhaus), pero la presente edición, cotejada y revisada por Joaquín Medina Warmburg en las fuentes originales, completa brillantemente el corpus teórico de uno de los maestros más representativos de la ‘arquitectura internacional’ y del Movimiento Moderno en su conjunto.

En una lectura somera, podríamos agrupar estos textos en cuatro fases: los redactados entre 1911 y 1914, en el marco de la asociación Deutscher Werkbund; los gestados durante el periodo fundacional de la Bauhaus (1919-1921); los escritos a partir de “Máquinas de habitar” (1922), que se centran de nuevo en el papel del arquitecto como organizador del sector moderno de la construcción; y por último –si bien las transiciones y fronteras con los anteriores son bastante lábiles–, los que desde 1925 veían consumada la voluntad artística de la época en la ‘nueva arquitectura’ a partir de la construcción en Dessau de la sede de la Bauhaus y la colonia Törten.

Tras su vuelta de España y su estancia en el estudio de Behrens, Gropius presentó en 1911 al industrial Emil Rathenau, conocido empresario y fundador de la AEG, el “Programa para la constitución de una sociedad limitada para la construcción de casas sobre una base artística unitaria”. Se trataba de una verdadera declaración de intenciones en ese campo de actuación. De un modo explícito y pragmático, Gropius planteaba el nuevo papel que debía desempeñar al arquitecto moderno como ‘organizador’ en la producción de la arquitectura dentro de la órbita de la industrialización de la construcción y la colaboración con el empresariado del sector. En el futuro, Gropius nunca abandonaría este punto de vista pragmático de la profesión en las nuevas sociedades industriales, como la Alemania del periodo guillermino.

Este pragmatismo se acentuaría aún más cuando al año siguiente se preguntaba “¿Son conciliables los puntos de vista artísticos con los prácticos y los económicos en la construcción de edificios para la industria?”, un texto aparecido, no por casualidad, en la revista *Der Industriebau*. Por supuesto, el escrito no sólo aunaba con desenvolvimiento en la construcción los aspectos técnicos y artísticos, los prácticos y los económicos, sino también todos ellos con los comerciales. La construcción de la industria o de cualquier otra rama quedaba incorporada a la división del trabajo y los modos de producción activados por la mecanización propia de las sociedades industriales.

Las tentativas por conciliar lo práctico y lo artístico, un tema central en la *Werkbund*, eran el desenlace de las tensiones que desvelaba Kant en su *Crítica del juicio* (1790) entre la ‘belleza pura’ (*pulchritudo vaga*) y la ‘belleza adherente’ (*pulchritudo adherens*). Estos dos principios estéticos fundacionales de la modernidad, extrapolados a lo artístico, cimentarían la bifurcación entre las artes autónomas o ‘puras’ y las artes ‘aplicadas’, como el diseño industrial y la arquitectura.

No se trataba, por tanto, de un asunto baladí, pues si las primeras bellezas seguían adscritas al ‘gran arte’, a las ‘adherentes’ se les confiaba el ingrato cometido de justificar la actividad artística en las sociedades industriales. Mientras tanto, en el marco social se promovían las ‘Sociedades patrióticas para el fomento de las artes y los oficios útiles’ (como la de Hamburgo, 1763), que a lo largo del siglo XIX cristalizarían en instituciones como las Escuelas de Artes y Oficios. Aunque Goethe ponía sus reparos a la incipiente producción en serie en su ensayo “Kunst und Handwerk” (‘Arte y oficio’, 1797), Karl Philipp Moritz hablaría sin tapujos de la influencia de las Bellas Artes en las manufacturas y el comercio en “Über dem Einfluß des Studiums der schönen Künste auf Manufakturen und Gewerbe” (1793). Por su parte, Semper profundizaría en las complicidades entre la ciencia, la industria y el arte en su libro *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852). Las pulsiones pragmáticas y positivistas se desplegaban en paralelo a las ‘autonomistas’, si no esteticistas, lo que ponía en tensión la dialéctica de la modernidad, que se incubaría en la estética de la Ilustración.

El joven Gropius sintonizaba plenamente tanto con esta sensibilidad como con los principios sobre los que se asentaba la asociación *Deutscher Werkbund*, pues ya fuese en la conferencia de Hermann Muthesius, arquitecto y teórico, sobre el significado de las artes y los oficios (“Die Bedeutung der Kunst und Handwerk”, 1907) o en el Programa (1910) de la asociación, se abogaba por aunar la buena calidad y la buena forma (*die gute Qualität* y *die gute Form*) en los productos de la industria. Forma y calidad se conciliaban igualmente en los postulados que defendía –cual correlarios de Kant en la estética de las artes aplicadas– Konrad Lange

en una obra coetánea sobre lo bello y lo práctico en las artes aplicadas: *Schön und Praktisch: eine Einführung in die Ästhetik der angewandten Künste* (1908).

En su programa de actuación, Gropius ampliaba esta aspiración a la construcción de las nuevas fábricas y viviendas, es decir, a la arquitectura. Además, pensaba que, gracias a la industrialización de la construcción, el trabajo del arquitecto –que siempre consideró artístico– se reconciliaba con el trabajo económico del empresario. En paralelo, la arquitectura industrial en cuanto contenedor era el correlato de los contenidos: los productos en serie de la industria, en la estela de los ideales económicos radicales de la concurrencia, venían mostrándose en las Exposiciones Universales (como la de Londres en 1851), y resaltaban –al decir de Charles Baudelaire con motivo de la celebrada en 1855– la «inevitable relación entre la forma y la función».

En este marco –tal vez de un modo más explícito que sus coetáneos de la Werkbund–, Gropius daría algunos pasos más, pues en este texto temprano apostaba por «satisfacer las exigencias de competencia en el mercado mundial». Como si emulase a las sociedades inglesas que querían vincular las artes y la producción industrial (como la ‘Society for the encouragement of arts, manufactures and commerce’, de 1751) y los efectos benéficos del arte para las manufacturas que vislumbró Moritz, Gropius conciliaría abiertamente la industria, el arte y el comercio, por no decir –como escribiría en ensayos posteriores– la perfección técnica, el valor artístico y el comercio.

Todas estas alianzas anticipaban las complicidades más imperativas, a veces calificadas de ‘expansionistas’ o incluso ‘imperialistas’, entre la Werkbund y la economía mundial (*Weltwirtschaft*) que el economista Friedrich Naumann auspiciaría en la conferencia pronunciada con motivo de la Exposición de la Werkbund en Colonia (1914). Se urdía así una trama entre, por un lado, el capital simbólico de los productos y la arquitectura y, por otro lado, los nuevos agentes de la producción y la distribución, para los que la mercancía se encumbraba al rango de figura por antonomasia de la modernidad en la economía monetaria. La sombra que proyectaba por estos años la *Filosofía del dinero* (*Philosophie des Geldes*, 1900), de Georg Simmel, era alargada.

Para consumir unas aspiraciones así de ambiciosas era preciso el ‘ennoblecimiento’ (*Veredlung*) tanto de la mercancía como de la arquitectura industrial. Estos objetivos únicamente se lograrían mediante dispositivos que promoviesen su ‘embellecimiento’ (*Verschönerung*). Ambas figuras son premisas tácitas en la Werkbund que Muthesius hizo explícitas en su artículo “Arquitectura de estilo y arte de la construcción” (“Stilarchitektur und Baukunst”, 1901) y que Gropius desarrollaría con amplitud en uno de sus ensayos más lúcidos, un auténtico manifiesto: “Arte monumental y cons-

trucción industrial”, una conferencia pronunciada en el Folkwang Museum, fundado en Hagen por su protector, Osthaus.

El concepto de ‘arte monumental’ –un término tal vez poco afortunado– está tomado de un ensayo de su maestro, Behrens, y expresa la necesidad de configurar un ‘gran estilo’ en la estela de Ludwig van Beethoven y Karl Friedrich Schinkel: el «estilo propio de la época», de una gran época técnica y científica, marcada por la nueva división y la reorganización del trabajo industrial, por las conquistas en las que se hacía justicia a los nuevos materiales y las técnicas constructivas, a la cuestión social y a la economía mundial.

No obstante, para que esta base material propiciase «un nuevo y artístico despliegue de la forma» –un equilibrio entre ingredientes del proyecto tan diversos como las exigencias prácticas y las artísticas, las leyes del material o la construcción y las del arte, los cálculos del ingeniero y las formas del arquitecto– había que vencer muchas resistencias. Gropius daba la bienvenida a las ideas del genio, pero aún más invocaba el ideal cultural de unos significados comunes; el sentir «magnas ideas comunes» que impulsasen, en una confluencia moral, los entusiasmos necesarios para el arte y una ‘necesidad de estilo’. Este ‘estilo de la época’ no sería el fruto espontáneo de las ideas técnicas o tectónicas en la línea materialista de Semper, sino más bien de una inédita *Kunstwollen* que astutamente combinase, a la manera de Simmel, la cultura o el espíritu objetivo con el subjetivo.

Por tanto, de la asunción de estos cambios objetivos y de su interiorización brotaría el «nuevo espíritu de orden» que impulsaría una «meditación artística sobre la forma» que se estaría en condiciones de mediar con «las formas de vida de nuestro tiempo» (las futuras *Lebensformen* de Eduard Spranger), pues «la vida moderna necesita nuevos organismos constructivos» y nuevas «formas de expresión» (de nuevo, ¿la arquitectura como *Einführung*?). Consciente de hallarse en la fase de interiorizar tales procesos, Gropius sugería nuevos organismos que pudiesen tomarse como modelos, si no como paradigmas del «edificio funcional»: las estaciones de ferrocarril, los almacenes, las fábricas y los silos de Norteamérica y Argentina; pero también las naves industriales recientes de Poelzig y Behrens, así como los automóviles, los aviones, los dirigibles y los barcos.

Asimismo, Gropius prescribía de un modo comprimido ciertos medios lingüísticos del arquitecto moderno: «La forma acuñada con exactitud y desprovista de toda contingencia, los contrastes claros, el orden de los miembros, la disposición en fila de las partes iguales y la unidad de la forma y del color son los principios fundamentales de la rítmica de la creación arquitectónica moderna.» ¿Estaba reflexionando Gropius sobre su práctica proyectual en la fábrica Fagus (1910-1914) a partir de «materiales insustanciales,

como el vidrio y el hierro» e interpretándolos en la estela de la ‘estricta *cosicidad*’ (*Sachlichkeit*)?

Las fusiones entre la forma técnica y la forma artística en una unidad orgánica, entre el conocimiento analítico del ingeniero o su saber técnico y la configuración sintética del arquitecto o su voluntad formal, entre la perfección técnica y el anhelo de belleza, entre las finalidades prácticas y las estéticas: todos estos argumentos presiden dos ensayos, fundamentales en la historia moderna posterior, en los que Gropius desarrollaba la poética esbozada en el texto precedente a partir de los modelos de la industria ya citados. Nos referimos a “Evolución de la arquitectura industrial moderna” (1913) y “El valor de las formas arquitectónicas industriales para la conformación estilística” (1914), publicados en el *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, que ejercerían una gran influencia en los arquitectos modernos.

No en vano, los modelos citados o reproducidos en sus páginas serían precisamente los que inspirarían ciertos pasajes de Le Corbusier –buen conocedor de la cultura alemana tras su estancia en el estudio de Behrens– en *Hacia una arquitectura* (*Vers une architecture*, 1923): por ejemplo, la primera de las “Tres advertencias a los señores arquitectos: el volumen” y ‘Ojos que no ven...’. Pero esos modernos serían igualmente los que fascinarían a otros muchos arquitectos modernos, como Erich Mendelsohn y Bruno Taut, algo que puso de manifiesto Reyner Banham en su libro *La Atlántida de hormigón* (*A concrete Atlantis*, 1986).

El segundo bloque de ensayos se abre con el panfleto “¿Qué es arquitectura?” (1919), difundido con motivo de la Exposición de Arquitectos Desconocidos, organizada en Berlín por el Consejo de Trabajadores del Arte (*Arbeitsrat für Kunst*), una sección perteneciente al Novembergruppe a la que se incorporarían más de 56 personalidades del mundo del arte y de la arquitectura, con Gropius y los hermanos Taut a la cabeza. Así pues, Gropius sintonizaba con un ‘radicalismo’ artístico que, en el caso de los arquitectos, se sentía más atraído por una revolución del espíritu que por la que pretendían imponer las organizaciones políticas revolucionarias.

En paralelo, para la arquitectura Gropius sostenía supuestos similares a los del Expresionismo visionario: el retorno del artesanado, la crítica al funcionalismo, la añoranza de la catedral gótica a modo de precedente de la catedral laica del futuro entendida como la unidad de arquitectura, escultura y pintura, es decir, como síntesis de la obra de arte total, etcétera. Estas ideas iban en la línea de las que propugnaban Mendelsohn, Poelzig, los hermanos Taut y, sobre todo, el manifiesto que lanzó Bruno Taut en marzo de 1919: “Bajo las alas de una gran arquitectura” (“Unter den Flügeln einer großen Baukunst”). Unas cadencias similares resonarían en sus respuestas a la encuesta del Consejo de Trabajadores del Arte, en donde volvía

a invocar la «obra de arte unitaria» que, sin duda, nos recuerda a las del «gran arte».

Éstas son las premisas sobre las que Gropius se explayaría ese mismo año en el conocido “Manifiesto y programa de la Bauhaus estatal de Weimar”; con buen criterio, en esta recopilación no se abunda en los escritos y las instrucciones sobre la programación de las enseñanzas, pues ya han sido suficientemente divulgados en las obras monográficas sobre esta escuela de la vanguardia. Sin embargo, en otros textos menores recogidos aquí Gropius sigue insistiendo en la ‘catedral del futuro’ como la «gran obra de arte del pueblo», en la más humilde ‘nueva construcción’ que legitimaría alguna de sus obras más artesanas (como la casa Sommerfeld) y las arquitecturas de la «comunidad popular» (*Volksgemeinde*), que, como en los restantes arquitectos expresionistas, desembocarían en las *Siedlungen*. No es casual que algunos de estos ensayos se publicasen en revistas con cabeceras tan reveladoras como *Der Holzbau* (‘La construcción en madera’) o *Die Volkswohnung* (‘La vivienda popular’), como tampoco lo es que en algunos de ellos Gropius sustituyese el término *Baukunst* (‘arte de construir / arquitectura’) por la expresión más funcionalista *neues Bauen* (literalmente ‘nueva construcción’, pero que acabó traducándose como ‘nueva arquitectura’).

Precisamente, casi sin terminar el cristalino Monumento a los Caídos de Marzo, en febrero de 1922, Gropius envió una severa advertencia a los profesores de la Bauhaus acerca de los peligros de un ‘romanticismo diferente’, que él mismo estaba abandonando, por ejemplo, a partir del concurso para la sede del *Chicago Tribune*. A medida que el Expresionismo visionario se extinguía a lo largo de 1922, derrotado por la ‘política de los hechos’, Gropius, retomando su peculiar pragmatismo profesional, enlazaba en “Máquinas de habitar” (1922) con las posiciones previas a su ‘radicalismo’ coyuntural. Se trata de un ensayo breve en donde se trasluce tanto la acostumbrada admiración que le despertaba América como, de refilón, cierta atracción por las ideas bien conocidas de Le Corbusier sobre el ‘habitar’.

A partir de entonces, Gropius prestaría también una renovada atención a la producción en serie de las nuevas casas, así como a la “Industria de la vivienda” (1925) en sus aspectos económico-organizativos, técnicos y formales, una tríada que en “El gran kit de construcción” (1926) reinterpretaría en las figuras del arquitecto, el ingeniero y el técnico comercial. Sobre estas inquietudes volvería en otros ensayos de la segunda mitad de la década, en los que abordaría de un modo explícito la producción prefabricada, las construcciones en acero y vidrio, el «arquitecto como organizador de la construcción» o cuestiones más vinculadas a la sociología urbana, como las formas residenciales y la ‘vivienda mínima’, además de las alturas y la tipología de las *Siedlungen*, algo que aplicaría él mismo en las colonias

Törten, en Dessau, y Dammerstock, en Karlsruhe. Igualmente, mientras se preguntaba en el órgano de la Werkbund, *Die Form*, “¿Dónde se tocan los ámbitos de creación del técnico y del artista?” (1926), sostendría que la ‘construcción’ debía estar avalada por el «punto de vista artístico» o que los cuerpos del edificio debían evitar la monotonía mediante «un efecto rítmico y balsámico», es decir, recurriendo a la composición arquitectónica.

Tomando sus propias obras como medio de reflexión, Gropius reparaba en la ‘construcción moderna de los teatros’ por alusión al proyecto de Teatro Total, inspirado por Erwin Piscator en Berlín, y sus similitudes espaciales con las plazas de toros españolas. A su vez, ante la imagen de la Bauhaus vista desde un avión, Gropius advertía que «hay que dar la vuelta al edificio para comprender su volumetría y la función de cada uno de sus cuerpos», es decir, para captar la simultaneidad cubista de la planta, mientras en el artículo “Edificios de la Bauhaus en Dessau” (1930) subrayaba cómo «la reconquista del espacio abstracto» para la arquitectura había partido de los pintores modernos, mientras que las fotografías eran deficientes para reproducir las vivencias espaciales de la arquitectura como un arte no sólo visual, sino espacial y corporal.

Desde su poética, Gropius intentaría codificar en 1925 –anticipándose tanto a *Der moderne Zweckbau* (escrito en 1923, pero publicado en 1926), de Adolf Behne, como a *The International Style* (1932), de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson– qué era la ‘arquitectura moderna’. Y lo hizo en dos ensayos trascendentales: “Fundamentos de la Nueva Arquitectura” y “Arquitectura internacional”. Aquella temprana y vigorosa ‘voluntad creadora’ (*Gestaltungswille*) –que impulsaba desde los años 1910 el nuevo estilo de la época– se vería entonces reflejada, una vez más, tanto en los modelos industriales americanos y en el castillo de Coca como en sus fábricas (la Fagus y la de la Exposición de la Werkbund en 1914).

Pero sobre todo, con más fundamento que entonces, Gropius sedimentaría sus ideas en una consolidada *Kunstwollen*, una ‘voluntad artística’ en la que –en sintonía con las aspiraciones de crear en la arquitectura una concepción o imagen unitaria del mundo– sus realizaciones compartirían rasgos comunes y concordantes en «una nueva idea de la arquitectura», adjetivada como ‘internacional’ que pretendía «llevar a la satisfacción integral de las demandas de la vida y del arte». Incluso al adjetivarla como ‘internacional’, Gropius distinguía ciertos rasgos formales: «formas precisas, la simplicidad en lo múltiple, la articulación de todas las unidades arquitectónicas de acuerdo con las funciones de los volúmenes del edificio, de las calles y de los medios de transporte, limitación a formas tipo elementales y su serialidad y repetición». Y al indagar en sus fundamentos, resaltaba el recurso a las formas simples de la estereotomía (como el cubo, la semiesfera, el semicilindro, el

prisma, la pirámide, etcétera, es decir, los cuerpos geométricos regulares platónico-iluministas), así como los muros lisos y la ausencia de ornamentación.

Éstas y otras reflexiones en la misma dirección fueron las ideas sobre la arquitectura moderna que Gropius glosaría en su conferencia sobre “Arquitectura funcional” en la Residencia de Estudiantes de Madrid y otras ciudades españolas durante el mes de noviembre de 1930. Es llamativo cómo en el título original alemán (*Funktionelle Baukunst*) se evitó tanto el neologismo latino y academicista *Architektur*, como el más positivista *neues Bauen* (‘nueva construcción’) y se adoptó la denominación germánica *Baukunst* (‘arte de la construcción’), de la que colgaba el neologismo latino *funktionelle*, a diferencia de *Der moderne Zweckbau* (‘el edificio funcional moderno’), como había titulado Behne su libro.

Invito, por tanto, a los lectores a degustar pausadamente esta conferencia, pues en ella no sólo se filtran muchas de las ideas sobre la arquitectura que Gropius había ido desgranando hasta ese momento, sino que es un buen guión para confrontar esa arquitectura ‘internacional’ –que tal vez por deferencia hacia el escogido auditorio se dejó de lado– con el estado de la arquitectura que se estaba realizando en España, y más concretamente en Madrid, por esos mismos años.

Santander, septiembre de 2017.

Prefacio

Por sorprendente que pueda parecer, Walter Gropius es a día de hoy, y en el ámbito cultural de habla hispana, una figura tan paradigmática como poco conocida, al menos en lo tocante a sus presupuestos teóricos e ideológicos. Hasta la fecha, muy pocos de sus textos habían sido traducidos al español –casi siempre los mismos y casi siempre en traducciones parciales–, lo cual generó ideas equivocadas con respecto a su ideario y su bagaje intelectual, en particular durante el periodo anterior a su emigración a Inglaterra en 1934.

Esta recepción parcial de sus escritos dio pie a obstinados malentendidos, cuando no a interpretaciones interesadamente equívocas, sobre los que se fundaron tanto la admiración incondicional como el rechazo ciego. Valgan como ejemplo las reacciones de todo tipo que suscitó su presunta radicalidad ‘racionalista’, una condición unívoca que él mismo siempre desmintió desde sus convicciones vitalistas. Lo mismo vale para su programático ‘internacionalismo’, pues, lejos de constituir un universalismo transnacional, en sus escritos Gropius incluyó siempre también la cualidad nacional de la nueva arquitectura. Asimismo, la ‘funcionalidad’ postulada por Gropius no respondía a un enfoque utilitarista, sino que implicaba una dimensión trascendente que la emparentaba con la noción de ‘tradición’. Huelga decir que con estos tres conceptos (racionalidad, internacionalidad y funcionalidad), nos encontramos ante la necesidad de precisar el sentido de algunas ideas centrales de lo que se ha dado en llamar la ‘modernidad’. Urge aún desterrar muchos de los clichés falsos y simplistas –cimentados en la posguerra y explotados por el movimiento posmoderno– que hemos heredado.

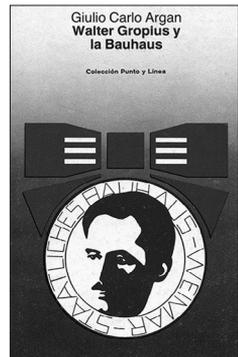
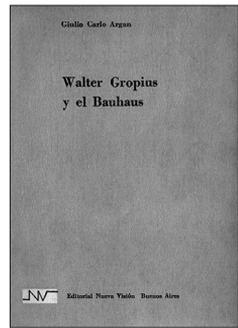
La presente publicación pretende contribuir a que un mejor conocimiento de las principales ideas y motivaciones de Walter Gropius abra las puertas a lecturas diferenciadas y juicios críticos de su figura y su obra, pero también a la de la arquitectura moderna en general. Este propósito determinó los criterios de selección de los escritos, e hizo descartar el concepto de una antología. De los aproximadamente 150 textos que Gropius redactó entre 1908 y 1934 –recogidos en el anexo bibliográfico de este volumen–, se han escogido no necesariamente los mejores, sino los que reflejaran tanto su evolución conceptual como su característico modo de pensar y hacer en su obra escrita. Así, en el total de 36 textos fi-

nalmente reunidos en este libro, se han incluido y vuelto a traducir algunos que ya habían sido vertidos anteriormente al español, al considerar que sólo la traducción coordinada de la totalidad revelaría el característico modo en que Gropius fue retomando y adaptando elaboraciones previas, desarrollando así paulatinamente su corpus teórico. La recurrencia y transformación de conceptos puntuales o de párrafos enteros permite identificar el oficio de su praxis teórica. Para facilitar esta lectura se ha incluido en las notas a pie de página un denso aparato de referencias cruzadas.

En la traducción de los textos se ha tenido en cuenta la historia de su recepción, por ejemplo, en cuestiones tan elementales como el género apropiado para instituciones como *la Werkbund* o *la Bauhaus*. Pese a sonar extraña para quienes dominen el alemán, la opción femenina es lógica y evidente al tratarse respectivamente de una federación y una escuela. En el segundo caso, la plausibilidad es aún mayor si cabe, dado el neutro de *das Bauhaus*. Sin embargo, la opción en femenino ha dado pie a abstrusas disquisiciones sobre su cambio de género.¹ Lo cierto es que tal transformación responde a una tradición reciente cuyo origen nos remite a la historiografía italiana de la arquitectura moderna. En las principales ediciones españolas y argentinas se empleó inicialmente *el Bauhaus*, y así se mantuvo hasta bien entrados los años 1960. Las versiones en español de los ensayos de Tomás Maldonado, por ejemplo, con contadísimas excepciones se mantuvieron fieles al masculino. Sin embargo, a partir de traducciones realizadas no del alemán, sino del italiano, desde los años 1970 se fue imponiendo la versión en femenino, hoy común a ambos lados del Atlántico. A modo de demostración valga la edición argentina del célebre libro de Giulio Carlo Argan publicado en Buenos Aires como *Walter Gropius y el Bauhaus* (1957), que en su nueva edición barcelonesa fue rebautizado como *Walter Gropius y la Bauhaus* (1983).² Para nuestras traducciones hemos adoptado la actual usanza: *la Bauhaus*.

Bastante más complejos han sido los criterios de traducción de términos polisémicos sin correspondencia exacta en español, como en los decisivos casos de *Gestaltung* y de *Bauen*. En el primero de ellos hemos distinguido entre *Gestaltung* entendida como disciplina, para hablar de ‘diseño’, y *Gestaltung* entendida como acto, para hablar de ‘configuración’ o ‘creación’. En correspondencia, hemos traducido *Bauen* bien como ‘arquitectura’ (disciplina) o bien como ‘edificación’ (acto). Los verbos *gestalten* y *bauen* se han traducido consecuentemente como ‘configurar’ y ‘edificar’. Se trata, sin duda, de decisiones puntualmente discutibles, pero que resultan fundamentales para nuestro objetivo prioritario, que es ofrecer una traducción coordinada de la totalidad de los textos que componen este volumen.

Una vez constatada su pertinencia, las tareas de localización, evaluación, selección, traducción y edición de los escritos de Gro-



Cubiertas de Walter Gropius y el Bauhaus (Buenos Aires, 1957) y Walter Gropius y la Bauhaus (Barcelona, 1983).

1. Por ejemplo, se ha llegado a hablar de la Bauhaus como un buque –con nombre de mujer– en el que viajaron los ideales de la escuela en su difusión transatlántica a raíz del exilio de algunos de sus miembros más destacados. Véase Caroline Noack, “Die ‘Werkstatt der populären Grafik’ in Mexiko: die Bauhaus reist nach Amerika”, en Sonja Neef (edición), *An Bord der Bauhaus: zur Heimatlosigkeit der Moderne* (Bielefeld: Transcript, 2009), páginas 91-113.

2. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus* (Turín: Einaudi, 1951); versiones españolas: *Walter Gropius y el Bauhaus* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1957); *Walter Gropius y la Bauhaus* (Barcelona: Gustavo Gili, 1983).

pius pudieron acometerse como proyecto de publicación desarrollado entre 2011 y 2015 dentro del programa de investigación de la Cátedra Walter Gropius del Servicio Alemán de Intercambio Académico (Deutscher Akademischer Austauschdienst, DAAD) en la Universidad Torcuato di Tella (UTDT) de Buenos Aires.

Agradezco a ambas instituciones el apoyo recibido, en particular a Claudia Shmidt y Jorge Francisco Liernur, mis colegas en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la UTDT, quienes acompañaron con valiosos comentarios las diversas fases del proyecto y enriquecieron su resultado: este libro. No menos agradecido estoy a mis compañeras en la traducción: la filósofa María Santolo y la arquitecta Carola Herr. Su rigor lingüístico y su generosidad intelectual tornaron la ardua tarea en una amena experiencia de aprendizaje. En este mismo sentido, hago extensivo el agradecimiento a Jorge Sainz por su entusiasmo en la edición del libro, tan minuciosa como sugerente. Finalmente, resta constatar que la presente publicación no habría sido posible sin el apoyo de instituciones como el Bauhaus Archiv de Berlín, con su directora Annetta Jaeggi y su asistente Astrid Bähr, así como la Houghton Library y el Busch-Reisinger Museum de la Harvard University.

Joaquín Medina Warmburg

Colonia (Alemania), febrero de 2018



Walter Gropius, dando lectura a un comunicado con motivo de la concesión en 1954 del Gran Premio de la Bienal de Arquitectura de São Paulo.

Razón y vida: el ideario de Walter Gropius en su red hispanoamericana

Joaquín Medina
Warmburg

Está fuera de discusión el crucial papel que Walter Gropius desempeñó en los procesos de renovación de la arquitectura y el urbanismo en la primera mitad del siglo xx, a los que contribuyó decisivamente con obras que marcaron un antes y un después, como la temprana fábrica Fagus (1910-1911). Pero su aportación fundamental consistió también en artículos y conferencias. Los textos para los anuarios de la asociación Deutscher Werkbund de 1913 y 1914, el manifiesto fundacional de la Bauhaus en 1919 o las ponencias leídas en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) de 1929 y 1930 fueron auténticos hitos en la constitución del ideario moderno. Gropius fue además un autor prolífico que sólo entre 1908 y 1934 redactó más de 150 textos. Sin embargo, el peso de Gropius en los relatos de la arquitectura moderna no se justifica, hoy en día, por su producción teórica. No es que ésta carezca ya de interés, ni mucho menos: sin las aportaciones de Gropius difícilmente se entienden adecuadamente los debates centrales de la primera mitad del siglo xx. Pero para poder valorar hoy en su justa medida la relevancia de su contribución, resulta necesario precisar y poner en contexto el particular sentido y la utilidad que Gropius otorgó al acto de la reflexión teórica.

En contraste con las ambiciones literarias de Le Corbusier –quien llegó a definirse como *homme de lettres*–,¹ los textos de Gropius rara vez constituyeron un fin en sí mismos. Además de perseguir la difusión pública de convicciones y aspiraciones personales, sus escritos y conferencias fueron medios para alcanzar objetivos tan inmediatos y diversos como la adhesión de empresarios e industriales a iniciativas culturales, la defensa de proyectos educativos en los gremios de decisión política o el reclutamiento de acólitos para incursiones en el arte de vanguardia. Además de proclamar un estado de las cosas, sus textos buscaron movilizar al lector, ganarle para una causa común en la que Gropius siempre se reservó el papel de líder integrador. La figura del *primus inter pares* caracterizó sobre todo su proceder como proyectista: siempre en asociación, pero llevando la voz cantante. Fue así desde sus inicios en 1908, como joven director de proyectos en el estudio de Peter Behrens; más adelante, durante la larga colaboración con Adolf Meyer; al seleccionar y dirigir el cuerpo de docentes de la Bauhaus, primero en Weimar y luego en Dessau; al frente del Bauatelier Gropius de los años berlineses; junto a Maxwell Fry en el exilio londinense;

1. Ésa fue la profesión indicada por Le Corbusier en su documento de identidad al nacionalizarse francés en 1930. Los más de cuarenta libros que publicó lo justifican plenamente. Véase M. Christine Boyer, *Le Corbusier, homme de lettres* (Nueva York: Princeton University Press, 2011), página 20.

cooperando desde la distancia con Franz Möller en Buenos Aires; asesorando a antiguos alumnos como Jorge González Reyna en México; en las empresas norteamericanas compartidas con Konrad Wachsmann y Marcel Breuer; junto al decano Joseph Hudnut al frente de la sección de arquitectura de la Graduate School of Design (GSD) de Harvard; y finalmente, en el *team work* practicado por la oficina corporativa The Architects Collaborative (TAC) en Cambridge (Massachusetts), incluidas las tardías colaboraciones con colegas como Pietro Belluschi o Amancio Williams.

Por supuesto que los escritos de Gropius sirvieron también a fines tan prosaicos como los de rendir cuentas, explicar y justificar decisiones frente a responsables políticos, clientes, contratistas, fabricantes e incluso obreros. Pero en su caso esta función instrumental de los textos subraya el sentido y la importancia que otorgó a la capacidad de articulación verbal de objetivos, criterios y exigencias como premisa fundamental para elaborar un proceso discursivo de diseño acorde a los modernos procesos de producción industrial, con su característica división del trabajo, a consecuencia de la cual el arquitecto moderno habría abandonado el aislamiento autocrático del genio decimonónico. Si ya a mediados de los años 1920 Gropius reivindicó al arquitecto como imprescindible organizador integral del sector de la construcción, en su conferencia pronunciada en 1955 con motivo de la inauguración del edificio de la Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm, Gropius hizo hincapié en la figura del proyectista como elemento integrador en el equipo que componía junto al técnico, al científico y al hombre de negocios: la chispa creativa de la ocurrencia individual encendería un fuego permanentemente atizado por las críticas de sus interlocutores en pos de un objetivo común, más intenso y más elevado.² Sin embargo, la decisión última debería volver a estar en manos del individuo responsable, que impondría su criterio y su voluntad –incluso contra la opinión de sus compañeros– para evitar que el proceso discursivo diluyese la fuerza conceptual y formal del proyecto. Para el ‘Príncipe de Plata’ este liderazgo recaería en el arquitecto moderno, devenido un ‘Apolo en la democracia’.³

La comunicación verbal y la capacidad crítica constituirían, por tanto, herramientas de trabajo indispensables para el proyectista en el contexto de una producción industrial y de una organización democrática. Maliciosamente, se ha querido ver en estas ideas una consecuencia directa de las carencias de Gropius como dibujante; unas carencias reconocidas por él mismo, que por lo demás supo compensar –criticando insistentemente la importancia otorgada al «platónico tablero de dibujo» en la formación académica de los arquitectos– hasta llegar a convertirlas en una virtud por obra de su notable talento retórico, lo cual suscitó encendidos debates sobre la autoría de los proyectos.⁴ En opinión de Annemarie Jaeggi el principal puesto de trabajo de Gropius no habría sido el tablero

2. Walter Gropius, “Dynamische Tradition in der Architektur”, conferencia pronunciada el 2 de octubre de 1955 en la HfG Ulm, publicada en *Perspektiven* (Fránkfurt), 1956, número 15, páginas 100-105.

3. Véase Walter Gropius, “Der Architekt im Spiegel der Gesellschaft” (conferencia pronunciada el 28 de agosto de 1961 en Fránkfurt con motivo de la concesión del Goethepreis), en Gropius, *Apollo in der Demokratie*, (edición de Hans Wingler; Maguncia: Florian Kupferberg, 1967), página 40; versión en español: *Apolo en la democracia* (Caracas: Monte Ávila, 1968).

4. Annemarie Jaeggi, *Adolf Meyer, der zweite Mann: ein Architekt im Schatten von Walter Gropius* (Berlín: Argon, 1994), páginas 61-66; y “Die plastische Kraft des Wortes, entwerfen im Gespräch: zur Arbeitsmethode von Walter Gropius”, *Archithese* (Zürich), 1995, número 4, páginas 8-18.

Gropius, hacia 1937, trabajando en la mesa del escritorio diseñado por Marcel Breuer para la Casa del Director de la Bauhaus en Dessau (a la derecha), hacia 1926.



La máquina de escribir de Gropius en el escritorio de su casa en Dessau, con lámpara diseñada por Marianne Brandt en la Bauhaus; fotografía de Lucia Moholy-Nagy, publicada en el libro de Gropius Bauhausbauten Dessau (Múnich, 1930; volumen 12 de los Bauhausbücher).

de dibujo, sino el escritorio.⁵ Y si bien redactó sus textos en solitario, el valor de éstos reside menos en sus cualidades literarias que en la utilidad de sus argumentos para procesos proyectuales colectivos. En última instancia, la eficacia del discurso teórico se valoraría en función de su poder de convicción y su capacidad de movilización en favor del proyecto cultural totalizador de una 'arquitectura integral'.

I. El ideario

En varios de sus escritos tardíos, Gropius se refirió a un episodio de su infancia en el que, al ser preguntado por su color preferido, el pequeño Walter habría dado por respuesta un decidido «*bunt*», es decir, 'multicolor'.⁶ En su propia interpretación, la anécdota ilustraba de modo fehaciente un innato talante integrador y el «firme deseo de incluir todas las componentes de la vida, en lugar de excluir algunas de ellas en aras de un enfoque demasiado estrecho y dogmático», lo que habría caracterizado toda su trayectoria.⁷ No aclaraba, en cambio, que de este modo salía al paso de un reproche de parcialidad dogmática que se le había venido haciendo recurrentemente desde que en 1930 Adolf Behne le echase en cara el «método dictatorial» de quien piensa en los términos excluyentes de «lo uno o lo otro» [*entweder oder*].⁸ Curiosamente, de esa misma categoría del *either or* se serviría Robert Venturi al criticar en 1966 el reduccionismo estético del legado moderno en los Estados Unidos.⁹ Tanto Behne como más tarde Venturi detectaron en aquella presunta parcialidad una inconsistencia respecto de la pretensión de totalidad implícita en la idea de una arquitectura moderna unitaria y de valor simbólico. Ambas críticas, en particular la primera, contradecían abiertamente a Gropius, quien reclamaba para sí mismo haber sido desde sus inicios un adalid declarado del 'tanto esto como lo otro', es decir, del *sowohl als auch* de Behne y del *both*

5. Jaeggi, *Adolf Meyer*, página 65. Martin Wagner fue más allá en la polémica y señaló en 1953 que Gropius, compañero suyo en Harvard, incluso carecía de escritorio propio.

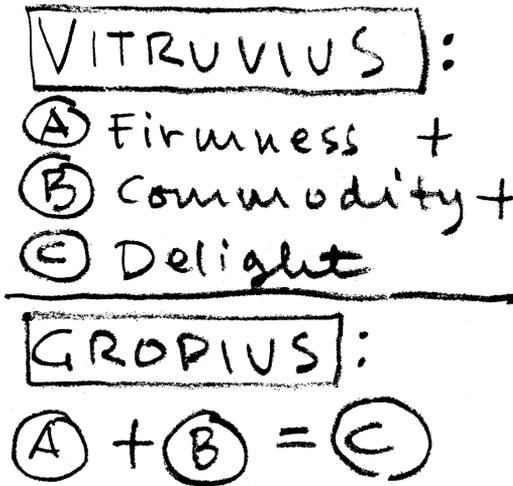
6. «Bunt ist meine Lieblingsfarbe.» Véase, por ejemplo, "Discurso de Walter Gropius en su 70 aniversario", *Nueva Visión* (Buenos Aires), número 4, 1953, páginas 13-14; y la 'Introducción', en *Al-*

cances de la arquitectura integral (Buenos Aires: La Isla, 1956), página 20.

7. *Ibidem*.

8. Adolf Behne, "Dammerstock", *Die Form* (Berlín), 1930, número 6, páginas 163-166.

9. Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture* (Nueva York: MoMA, 1966); versión española: *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974).



and de Venturi. Éste reconocería en el ideario de Gropius un «determinismo bio-técnico» que —expresado en términos vitruvianos— encontraba valor estético en la conjunción de la solidez y la funcionalidad, lo que habría marcado ya tempranamente su atribución de un valor simbólico a la arquitectura ‘vernácula industrial’ de los silos americanos.¹⁰ En efecto, Gropius había exigido muy pronto —ya antes de recibir las críticas de Behne— la superación de la lógica disyuntiva en favor de una síntesis polifacética en la configuración de procesos vitales.¹¹ La arquitectura moderna habría de contribuir al restablecimiento de la unidad orgánica de la vida. Pero no es menos cierto que el presunto talante integrador del que hacía gala en sus escritos raya frecuentemente en un acomodaticio sincretismo intelectual que se materializó —como se verá más adelante— en obras pagadas de ambigüedades y contrastes formales.

Probablemente se deba a su condición de autodidacta el hecho de que Gropius rara vez descartase definitivamente alguno de los descubrimientos o invenciones que fue sumando a lo largo de su vida. Al contrario, compuso su corpus teórico por acumulación paulatina de conceptos. A medida que fue incorporando nuevos elementos, el conjunto evolucionó, se expandió y se transformó. De cuando en cuando, conceptos aparentemente caídos en desgracia o simplemente en desuso retornaban inesperadamente, estableciendo relaciones con los elementos más recientes de un bagaje intelectual en permanente construcción. En este orden de cosas, los textos de Gropius podrían clasificarse en tres tipos, según su utilidad: unos en los que efectúa un avance conceptual, otros en los que recupera conceptos y finalmente aquéllos en los que evalúa y hace balance en el intento de recomponer la totalidad de un ideario consistente. Este proceder se hace patente en el modo en que Gropius ‘corta y pega’ fragmentos de textos pasados, introduciendo pequeños y, por ende, significativos cambios o, al contrario, reha-

Vitruvio y Gropius, ilustración incluida en la edición ampliada (1977) de Learning from Las Vegas (1972), de Venturi, Scott Brown e Izenour.

10. Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1972; edición revisada 1977), páginas 134-136 y figura 118 (página 142); versión española: *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

11. En dos de los textos incluidos en este volumen encontramos el rechazo explícito de Gropius a la lógica disyuntiva de ‘lo uno o lo otro’: en “El arquitecto como organizador del moderno sector de la construcción y sus exigencias a la industria” (1928), página 266, y en “Balance de la Nueva Arquitectura” (1934), página 372.

bilitando términos que parecían haber quedado obsoletos. Como vía para poder valorar la deseada unidad y la consistencia del conjunto de sus ideas, en este volumen se propone la lectura de los textos de Gropius en orden cronológico, lo que permite rastrear el origen de los conceptos principales y apreciar tanto continuidades como transformaciones en el tiempo.

Voluntad vital

Confirmando su predilección por lo ‘multicolor’, se advierte en el ideario de Gropius una constante metodológica de pensamiento dialéctico (un esquema intelectual de dualismo y síntesis) dirigido a reunir e integrar ideas diversas en busca de una voluntad común, supraindividual y objetiva. Al hablar del *team work* postulado por Gropius en su etapa norteamericana, ya se ha visto antes que implicaba una negociación superadora del subjetivismo decimonónico. Proyectar se entendía como un acto de voluntad colectiva, relacionado con los ideales democráticos. Pero el método discursivo de diseño no necesariamente sancionaba la validez exclusiva de los criterios racionales. De hecho, a mediados de los años 1950 Gropius no perdió ocasión para reivindicar públicamente lo mágico frente a lo lógico, asignando al artista el papel de un ‘hombre total’ que se enfrenta, armado con su intuición integradora, a la concepción mecanicista del mundo y al pensamiento analítico de la ciencia.¹²

Si bien ya en sus escritos de los años 1920 encontramos recurrentemente tales defensas de la vitalidad de un espíritu amenazado por el trabajo mecánico y por una racionalidad mal entendida, el tema había adquirido nueva actualidad a raíz de la monografía publicada por Giulio Carlo Argan en 1951 –hasta hoy una de las más elaboradas y profundas–, que hacía particular énfasis en la presunta condición racionalista de Gropius.¹³ Manfredo Tafuri advirtió mucho más tarde que aquella lectura ‘racionalista’ de Gropius guardaba relación con las disputas historiográficas italianas y que constituía una respuesta implícita al nuevo paradigma ‘organicista’ postulado por Bruno Zevi y su Associazione per l’Architettura Organica (AAO, fundada en 1945).¹⁴ El dato se torna particularmente interesante, casi irónico, si recordamos que Zevi se había formado entre 1940 y 1942 en la GSD de Harvard bajo la tutela de Gropius y que su *Storia dell’architettura moderna*, publicada en 1950, –en la que el racionalismo se presentaba como una etapa ya superada– caracterizaba en clave orgánica una obra como la fábrica modelo de la Exposición de la Werkbund en Colonia (1914), subrayando la patente influencia de Frank Lloyd Wright y la anticipación de figuraciones plásticas (como la curvatura de la fachada de vidrio) que luego perfeccionaría Erich Mendelsohn.¹⁵ A primera vista, parece descabellado sugerir la existencia de un Gropius organicista. Pero sin duda constituiría un despropósito querer reducirle a un racionalismo unívoco, escamoteando

12. Por ejemplo, reivindicó la unidad mágica en una conferencia pronunciada en 1955 con motivo de la inauguración del nuevo edificio de la Hochschule für Gestaltung (HfG) en Ulm.

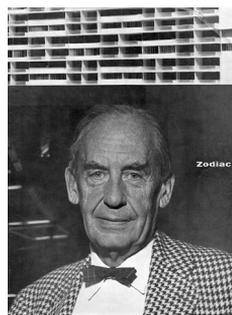
13. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus* (Turín: Einaudi, 1951); ediciones en español: *Walter Gropius y el Bauhaus* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1957); *Walter Gropius y la Bauhaus* (Barcelona y México: Gustavo Gili, 1983 / Madrid: Abada, 2006).

14. Manfredo Tafuri, *Storia dell’architettura italiana, 1944-1985* (Turín: Einaudi, 1982 y siguientes), página 30 (edición 2007).

15. Bruno Zevi, *Storia dell’architettura moderna* (Turín: Einaudi, 1950 y siguientes), páginas 110-115, tablas 176-177 (volumen 1, edición 2004); ediciones en español: *Historia de la arquitectura moderna* (Buenos Aires: Emecé, 1954); y la revisada y ampliada (Barcelona: Poseidón, 1980).

la componente vitalista que es fundamental en sus teorías. Desde la distancia en el tiempo, resulta sorprendente que para el primer número de la revista *Zodiac*, publicado en 1957, Argan contribuyese con una vehemente reivindicación política del presunto racionalismo de Gropius, cuya conferencia “Apolo en la democracia” –que podía leerse unas páginas antes– se cerraba conjurando el advenimiento de una cultura capaz de expresar los sueños, las maravillas, el gozo y la ilusión de la vida humana en una nueva y mágica belleza.¹⁶ La idea del arte como reducto de lo mágico en la civilización industrial, combinada con la búsqueda de valores supraindividuales susceptibles de restituir una base cultural común, constituye un argumento que puede rastrearse hasta los primeros ensayos de Gropius, en los que la noción de la *Kunstwollen* –es decir, la ‘voluntad artística’– fue clave a la hora de iniciar un discurso objetivo, pero en absoluto restringido a la racionalidad. Estos inicios teóricos señalan además el punto de partida de la relación de Gropius con el mundo hispanoamericano.

A finales de 1908, a la edad de 26 años, Gropius redactó dos versiones de su primer ensayo, dedicado al castillo de Coca, que había visitado en el trascurso de un viaje iniciático de varios meses por España.¹⁷ Las diferencias entre ambas versiones son sumamente relevantes. En la primera de ellas, ofrece una lectura del arte español como síntesis esencial de la dualidad cultural entre lo oriental y lo occidental. En el castillo se funden el principio de concavidad que identifica con Occidente y la corporeidad convexa propia de



Portada del primer número de la revista italiana *Zodiac*, 1957.



Walter Gropius durante su viaje por España, 1907-1908.

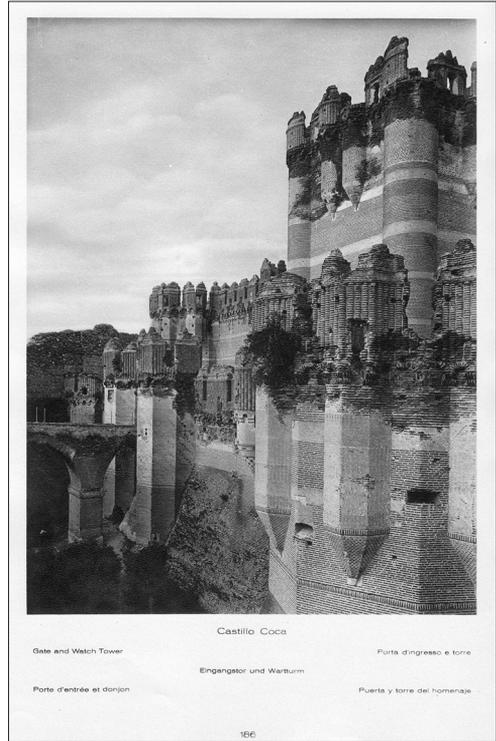
16. Giulio Carlo Argan, “Architettura e ideologia”, *Zodiac* (Ivrea), número 1, octubre de 1957, páginas 47-52; Walter Gropius, “Apollo in the Democracy”, *ibidem*, páginas 9-14.

17. Sobre este ‘viaje de España’, véase: Reginald Isaacs, *Walter Gropius: der Mensch und sein Werk* (Berlín: Gebrüder Mann, 1984), tomo 1, páginas 78-91; Joaquín Medina Warmburg, “Voluntad, fun-

ción, arquitectura: Walter Gropius en España”, en Salvador Guerrero (edición), *Maestros de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2010),

páginas 132-179; y Medina Warmburg, *Projizierte Moderne; deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien: Dialog · Abhängigkeit · Polemik (1918-36)* (Frankfurt: Vervuert, 2005).

Fotografía del castillo de Coca incluida en el libro de Kurt Hielscher Das unbekannte Spanien: Baukunst, Landschaft, Volksleben (1922), volumen adquirido en 1923 para la biblioteca de la Bauhaus en Weimar.



Oriente. La pesantez de ese cuerpo, que conecta lo oriental con la Antigüedad, encuentra su contrapunto en el impulso ascensional del Gótico. Fue necesaria la voluntad de un genio para conciliar el antagonismo de tales conceptos. En oposición a esta genialidad creadora, Gropius entendía que la negligente anulación de uno de los polos de esa dualidad esencial de lo español había conducido irremediabilmente a la decadencia de ambos.

La revisión de estas nociones en la segunda versión del texto es notable en tanto que relega los conceptos de genialidad y de decadencia. El épico y voluntarioso creador del castillo –recordemos que años más tarde Gropius hablaría peyorativamente del genio autocrático– deviene entonces mero instrumento de un ‘instinto racial’ y las formas arquitectónicas se explican como representación de una voluntad social y de la potencia espiritual del pueblo. Lo que no cambia es la dualidad intrínseca no sólo de un particularismo nacional, sino de cualquier expresión artística: su esencia responde siempre a una polaridad en busca de equilibrio. Para el caso de la arquitectura, esos polos serían la catedral gótica del lado occidental y el templo egipcio del oriental: de un lado, la preferencia intuitiva por la construcción intelectual del espacio; del otro, la inmediata aprehensión sensorial de los cuerpos. Cada obra encuentra su particular punto de equilibrio dentro de esta dualidad universal de los instintos; lo hace de modo consciente, descartando

con ello la idea de una regresión o decadencia. De una historia del arte de las facultades –susceptibles de ser desaprendidas y de tornarse incapacidad– el argumento pasa a una historia de las voluntades, que evolucionan y se transforman dentro de su esencialismo dual.

El propio Gropius señaló el origen de este giro intelectual, nombrando al historiador del arte vienés Alois Riegl (1858-1905) como acuñador del concepto de *Kunstwollen*, una ‘voluntad artística’ que trascendía cualquier arbitrariedad individual y cualquier contingencia material o técnica. En una reelaboración del texto sobre Coca, titulada “Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente” (1910), escribió:

El concepto de ‘voluntad artística’ fue acuñado por Alois Riegl. Riegl fue el primero en reconocer en la obra de arte el resultado de una voluntad artística determinada y consciente de su finalidad, que se impone en su pugna contra el uso práctico, los materiales y la técnica. En oposición a esta idea se halla la llamada ‘teoría de Gottfried Semper’, que toma la obra de arte por un producto mecánico de estos tres factores.¹⁸

Estas palabras a su vez parafrasean una cita de Riegl recurrente en los escritos de Peter Behrens, en cuyo estudio comenzó a trabajar el joven Gropius al terminar su viaje por España en abril de 1908.¹⁹ No es arriesgado suponer que fue Behrens la persona que puso en contacto a Gropius con las nuevas teorías artísticas del entorno de Riegl y Wilhelm Worringer. Lo corrobora el hecho de que en la conferencia de Behrens “Über modernen Kirchenbau” (‘Sobre la arquitectura eclesiástica moderna’), pronunciada en abril de 1908, nos topemos con la misma dualidad de un arte antiguo-oriental enfrentado al gótico.²⁰ Esta conferencia incluía las tesis principales de su artículo “Was ist monumentale Kunst?” (‘¿Qué es arte monumental?’), de diciembre de 1908 –es decir, coincidiendo con los escritos de Gropius sobre Coca–, en el que Behrens lanzó el ideal de un arte anónimo: un arte que bebía de las fuentes de lo colectivo, que trascendía cualquier preferencia individual y subjetiva.²¹

Medio siglo más tarde, en 1960, Gropius recordarí­a a petición de Ernesto Nathan Rogers su relación con Behrens, a quien expresaba su gratitud por haberle transmitido el «hábito de pensar en principios». ²² Podríamos precisar que se trataba de una serie de principios formales ligados a la noción de *Kunstwollen*. Ésta implicaba –como hemos visto– que el arquitecto es el medio a través del cual se manifiesta formalmente la voluntad artística, lo que le confiere autoridad frente al ingeniero y legitimidad frente al empresario en la tarea de dotar a la producción industrial del anhelado valor trascendente de la cultura. En este trance, la *Kunstwollen* y los principios fundamentales de la Historia del Arte formalista

18. “Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente” (1910), página 97 de este volumen.

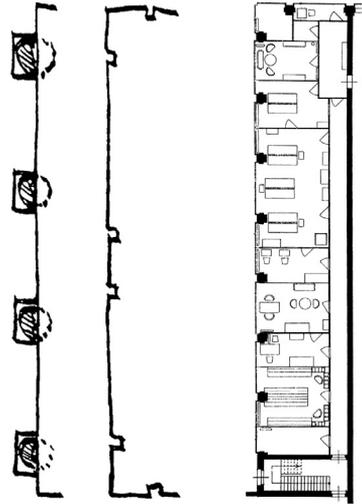
19. La cita que toma Gropius de Riegl coincide con aquella a la que había recurrido Behrens en su conferencia “Kunst und Technik” (‘Arte y técnica’), pronunciada en 1909 en el salón de conferencias de la AEG y publicada en *Der Zeitgeist*, separata de *Berliner Tageblatt*, número 4, 25 de enero de 1909. El texto está incluido en Hartmut Frank y Karin Lelonek, *Peter Behrens, Zeitloses und Zeitbewegtes: Aufsätze, Vorträge, Gespräche, 1900-1938* (Múnich: Dölling und Galitz, 2015), página 301. Versión española: “Arte y técnica”, en Tomás Maldonado (edición), *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar* (Buenos Aires: Infinito, 2002), páginas 100-114.

20. Peter Behrens, “Über modernen Kirchenbau”, en Frank y Lelonek, *Peter Behrens*, páginas 286-289.

21. Peter Behrens, “Was ist monumentale Kunst?”, *Kunstgewerbeblatt* (Leipzig), número 3, diciembre de 1908, páginas 46-48; incluido en Frank y Lelonek, *Peter Behrens*, página 293.

22. Walter Gropius, “Una testimonianza diretta” (escrito en abril de 1960), *Casabella* (Milán), número 240 (monográfico sobre Peter Behrens), junio 1960, página 3; también en Walter Gropius, *Apollo*, página 124.

La polaridad Oriente-Occidente de la 'ley de la envolvente' formulada por Gropius en 1910, junto a la planta de la primera fase de la fábrica Fagus (1911).



ofrecieron a Gropius un pensamiento especulativo del cual extraer criterios formales concretos. Un buen ejemplo de ello es la 'ley de la envolvente' (*Gesetz der Enveloppe*), que Gropius dedujo de sus teorías sobre las complementarias voluntades artísticas de Oriente y Occidente. Estas categorías le sirvieron para establecer un principio formal con el cual acometer la tarea concreta de idear una fachada de edificio. Excepcionalmente, Gropius resumió las alternativas dibujando un esquema en planta: la opción occidental mostraba un bloque revestido de columnas de media caña que sugieren una prolongación virtual en profundidad, lo que genera la ilusión de una penetración y apoya la lectura 'abstracta' del espacio como construcción intelectual. Frente a ello, la opción oriental alcanzaría la articulación rítmica del cuerpo arquitectónico mediante hendiduras que refuerzan la percepción táctil de una masa continua, lo cual apoyaría una lectura 'empática' de la superficie como algo aparentemente impenetrable. En un punto de equilibrio dentro de esta polaridad universal (entre el polo abstracto-occidental y el empático-oriental) se situaría la solución formal de cualquier fachada concreta.

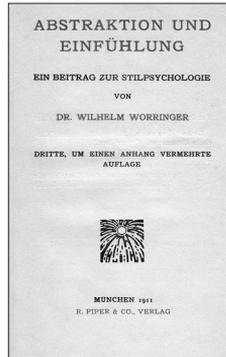
En efecto, la fachada proyectada por Gropius y Meyer entre 1910 y 1911 como envolvente de la fábrica Fagus reproduce fielmente esa polaridad formal.²³ La planta permite distinguir las dos opciones, y también la obra construida está caracterizada por una ambivalencia formal 'de principio' acorde con la 'ley de la envolvente'. Además, lejos de someterse a la transparencia insustancial del vidrio, la voluntad artística manifestada en la Fagus habría tratado de generar la ilusión de una corporeidad impenetrable por medio de las hendiduras que dotan de ritmo a la envolvente:

En su desveladora insustancialidad, los materiales de construcción modernos, como el hierro y el vidrio, parecen

23. Véase al respecto: An-nemarie Jaeggi, *Fagus: Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus* (Berlín: Jovis, 1998), páginas 47-49; Karin Wilhelm, *Walter Gropius: Industriearchitekt* (Braunschweig: Vieweg, 1983); Reyner Banham, *A concrete Atlantis: U.S. industrial building and European modern architecture, 1900-1920* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989); versión española: *La Atlántida de hormigón: edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925* (Madrid: Nerea, 1989).



Portada de Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte de Ornamentik, de Alois Riegl (Berlín: Georg Siemens, 1893), libro en el que expone el concepto de Kunstwollen como 'voluntad artística' que se impone al determinismo material y técnico.



Portada de la 3ª edición, ampliada (1911), de Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie, de Wilhelm Worringer, (Múnich, 1908).

incompatibles con la exigencia de corporeidad en la arquitectura. Tanto más interesante sería demostrar con ejemplos (lo que se hará más adelante) cómo, pese a todo, también aquí la voluntad artística es capaz de superar dificultades en apariencia insalvables, y arrebatar, con genial astucia, la impresión de corporeidad al material insustancial.²⁴

Así resumía Gropius el sentido de la nueva voluntad artística en su famosa conferencia “Monumentale Kunst und Industriebau” (“Arte monumental y construcción industrial”), pronunciada en 1911 por invitación de Karl Ernst Osthaus en el Folkwang Museum de Hagen. En aquella ocasión comenzó sus proyecciones con una obra que señalaba los efectos de monumentalidad a los que debía aspirar la arquitectura industrial moderna: el castillo de Coca. La serie de imágenes culminaba con el ejemplo que mejor mostraba esa monumentalidad moderna: el silo Molinos Río de la Plata (1904), en Buenos Aires. Además, Gropius indicaba explícitamente que sus consideraciones teóricas eran deudoras de la nueva Historia del Arte del entorno de Riegl y Worringer. De este último era evidente el préstamo de la polaridad entre abstracción y empatía de la *Kunstwollen*. Pero son igualmente evidentes algunas omisiones. Por ejemplo, para su ensayo “Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente”, se apropió de algunos pasajes de los *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (“Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, 1905) de August Schmarsow.²⁵ Y cabe preguntarse, si su ‘ley de la envolvente’ (1910), fundamentada en Riegl, fue una respuesta consciente de Gropius a la complementaria ‘ley del revestimiento’ (1898) de Adolf Loos, inspirada en Semper, que justamente postulaba la imposibilidad de confundir el revestimiento con el cuerpo revestido.²⁶ El polo monumental de los cuerpos de solidez impenetrable descrito por Gropius quedaba abolido en aquel principio, que por lo demás no aceptaba ambivalencias. Estas últimas tampoco habían tenido cabida en las tradiciones tectónicas del clasicismo idealista prusiano, como ilustra

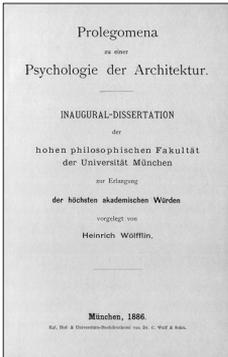


Portada de Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, de August Schmarsow, (Leipzig, 1905).

24. Walter Gropius, “Arte monumental y construcción industrial” (1911), página 118 de este volumen.

25. Véase August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (Leipzig, 1905 / Berlín: Gebrüder Mann, 1998), página 10.

26. Llama la atención que si bien para el título del artículo Loos hizo suya la expresión de Semper *Prinzip der Bekleidung* (“principio del revestimiento”), en el texto hablaba de una *Gesetz der Bekleidung* (“ley del revestimiento”), a la que corresponde la *Gesetz der Enveloppe* (“ley de la envolvente”) de Gropius.



Portada de *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, de Heinrich Wölfflin (Múnich, 1886).

el principio, postulado por Karl Bötticher, que distinguía entre el núcleo mecánico-material de la *Kernform* y la envolvente simbólica de la *Kunstform*. A diferencia de Gropius, no se había buscado en la dualidad el potencial estético de una tensión ambivalente, sino el valor ético de una síntesis congruente.²⁷

En un artículo de 1922, Adolf Behne mostraría su perspicacia tanto al detectar la especificidad del enfoque dualista de Gropius como al reconocer en la fábrica Fagus más de un tenso compromiso entre «América y Ostendorf».²⁸ Por un lado, América respondía a la representación de la vida moderna y del trabajo industrial como valor de época; por otro, Friedrich Ostendorf (1871-1915) representaba la búsqueda esencial de valores formales atemporales en la tradición clásica, defendida en sus *Sechs Bücher vom Bauen* ('Seis libros sobre la edificación', cuatro de los cuales se publicaron a partir de 1913, por lo que son posteriores a la fábrica Fagus). Este compromiso dio pie a Behne para, a modo de balance, localizar el rasgo esencial de la obra de Gropius en el rechazo a cualquier parcialidad dogmática.²⁹ Ya hemos visto que con el tiempo cambiaría de opinión. Volveremos sobre ello más adelante. Por ahora nos interesa constatar que el dualismo descrito por Behne no coincidía con el de los principios fundamentales y la polaridad de la *Kunstwollen* postulados por Gropius en sus primeros escritos y que dejaron su impronta en la ambivalencia formal de la Fagus. Lo señalado por Behne iba más allá, pues introducía la relación dialéctica entre los valores suprahistóricos de la voluntad artística y la contingencia de la época; no es un dato menor, si se tiene en cuenta la mala fama de jacobino antihistórico que ha acompañado durante mucho tiempo a un Gropius comprometido con la búsqueda de las manifestaciones vitales esenciales de la época que le tocó vivir.

La idea de una transformación permanente en el tiempo basada en el dualismo inmutable de un principio formal guarda relación con la concepción vitalista del arte y del mundo que subyace tras la noción de la *Kunstwollen*. La 'voluntad artística', entendida como fuerza supraindividual y atemporal, se manifiesta y se objetiva en cada obra a través del artista en estado de gracia, en un equilibrio específico dentro de la dualidad esencial de los principios fundamentales (superficie-profundidad, abstracción-empatía, etcétera), que encuentra su expresión relativa en una época o un pueblo determinados; es, en definitiva, la expresión histórica de una *Weltanschauung*, una particular 'concepción del mundo', o un *Weltgefühl*, un particular 'sentimiento del mundo', como el postulado por Worringer en su intento por superar el subjetivismo psicológico de la empatía de Theodor Lipps mediante la figura de la *Kunstwollen* absoluta y objetiva. Esta 'voluntad artística' sella, en su manifestación tangible, la unidad y la totalidad de una cultura, y res-tablece así su nexos con la vida. En palabras de Gropius:

27. Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen* (Potsdam: Atlas, 1844 y 1852; 2 volúmenes).

28. Adolf Behne, "Entwürfe und Bauten von Walter Gropius", *Zentralblatt der Bauverwaltung* (Berlín), 1922, número 104, páginas 637-640.

29. *Ibidem*, página 639.

El sentimiento del mundo de cada época cristaliza claramente en sus edificios, ya que sus logros –espirituales y materiales a la vez– encuentran en ellos una expresión visible y son signos certeros de su unidad o disgregación. Un espíritu constructivo vivo –que se enraíza en la vida entera del pueblo– abarca todos los ámbitos de la creación humana, todas las ‘artes’ y técnicas.³⁰

La lectura en clave vitalista de la voluntad artística nos remite a los *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (‘Prolegómenos para una psicología de la arquitectura’, 1886), de Heinrich Wölfflin.³¹ El segundo capítulo –que define el ‘objeto de la arquitectura’ (*Gegenstand der Architektur*)– gira en torno al papel de la voluntad (*Wille*), que ya de entrada se equipara a la vida (*Leben*).³² Ambas se entienden en oposición a la materia inerte (*Stoff*). Oportunamente, y para evitar malentendidos, Wölfflin marcó las distancias con respecto a Arthur Schopenhauer y su obra *Die Welt als Wille und Vorstellung* (‘El mundo como voluntad y representación’, 1819),³³ criticando su excesivo reduccionismo al postular que la arquitectura únicamente podría aspirar a objetivar y hacer reconocible la voluntad que rige el mundo en una representación tectónica gracias a la rigidez, la cohesión y el peso de la materia. En efecto, para Schopenhauer la voluntad responde a un naturalismo del material y de la gravedad como únicas posibilidades arquitectónicas de representación. Frente a esta concepción, Wölfflin postula una voluntad vital, orgánica, dirigida a una percepción antropomorfa de los cuerpos y de los espacios mediante una proyección emocional que los anima. Basándose en la psicología, Wölfflin advierte que la misma aprehensión del peso como característica arquitectónica únicamente es posible a partir de la propia experiencia corporal, es decir, por analogía orgánica. Por tanto, son las condiciones de la vida orgánica las que determinan la estética de la forma bella.³⁴ En consecuencia, la voluntad se postula como una fuerza vital (*Lebenskraft*) que busca el sometimiento orgánico de la materia para encontrar su equilibrio en la forma. La arquitectura se aleja de la materia inerte y se articula por efecto de la voluntad hasta culminar, en el mejor de los casos, cuando se alcanza la condición de organismo arquitectónico. En ningún momento Wölfflin remitió a la razón, ni mucho menos a un ‘racionalismo’. Tal como confirmaría Gropius hacia 1911, en este entorno la razón constituía un factor inhibitor del impulso vital, de la voluntad.³⁵

La voluntad orgánica de Wölfflin anticipó en varias décadas el *élan vital* de Henri Bergson en *L'évolution créatrice* (1907),³⁶ que encontró así el terreno abonado para la enorme influencia que desplegó entre los artistas y arquitectos alemanes vinculados al movimiento de reforma de la vida (*Lebensreform*) a comienzos del siglo xx, entre los cuales se contaba Behrens. También la *Kunst-*

30. Walter Gropius, “Idea y constitución de la Bauhaus Estatal” (1923), página 193 de este volumen.

31. Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Múnich, 1886 / Berlín: Gebrüder Mann, 1999).

32. En este sentido, es revelador el análisis de los conceptos de *Wille* y *Wollen* en Wölfflin realizado por Beat Wyss en su libro *Der Wille zur Kunst: zur ästhetischen Mentalität der Moderne* (Colonia: Dumont, 1996), páginas 122-132; versión española: *La voluntad de arte: sobre la mentalidad moderna* (Madrid: Abada, 2010).

33. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Leipzig: Brockhaus, 1819); versión española: *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: La España Moderna, 1896-1902).

34. Wölfflin, *Prolegomena*, páginas 17-20.

35. Walter Gropius, “Arte monumental y construcción industrial” (1911), página 117 en este volumen.

36. Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (París: F. Alcan, 1907); versión española: *La evolución creadora* (Madrid: Renacimiento, 1912).

wollen de Riegl (1893) era deudora de los conceptos de Wölfflin (1886). Resulta particularmente interesante que éste utilizara ya en sus *Prolegómenos* la expresión *gestaltender Wille* ('voluntad configuradora' o 'voluntad creadora'), en tanto que en el periodo de entreguerras Gropius sustituiría en sus escritos la *Kunstwollen*, identificada con el discurso monumentalista de la Werkbund guillermina, por la más prosaica *Gestaltungswille*.³⁷ Podríamos suponer que las razones para esta evolución estaban en los efectos de la psicología de la Gestalt y su enfoque integral.

Aún en tiempos de la *neue Sachlichkeit*, el significado de la *Gestaltungswille* sostenía la idea de una voluntad objetiva y supraindividual opuesta a lo inerte, a lo mecánico y también a la razón concebida como un fin en sí misma. No la razón, sino un espíritu que «bebe permanentemente de la fuente del inconsciente» constituiría el garante de la vitalidad, tanto del arte como del pueblo. Una «nueva vitalidad que» –como subrayaba Gropius en 1923– «es distinta a la de la naturaleza»: «Lo artificial aspira a superar lo natural para resolver la oposición en una nueva unidad; este proceso se efectúa en la lucha del espíritu con el mundo material. El espíritu crea para sí una nueva vitalidad, que es distinta a la de la naturaleza.»³⁸

El camino iniciado con la idea de una *Kunstwollen* que trascendiese la voluntad subjetiva acabaría conduciendo a Gropius a una concepción de la arquitectura entendida como «configuración de procesos vitales». En las acepciones filosóficas de la voluntad se ha podido constatar una tensión entre el naturalismo arquitectónico de Schopenhauer y el vitalismo de Wölfflin. En ambos casos son notorios los ecos románticos. Si se hace caso de la interpretación de Horst Claussen, la filosofía de la naturaleza del Romanticismo alemán habría influido también en Gropius.³⁹ Ciertamente: aunque no puede demostrarse una influencia directa, cabe constatar que existen varios puntos en común con el organicismo descrito por Friedrich Schelling en su ensayo “Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur” ('Relación del arte con la naturaleza', de 1807).⁴⁰ Ambos coinciden, por ejemplo, en el rechazo de una relación mimética en el sentido de imitar los rasgos formales externos. Por el contrario, la relación profunda entre el arte y la naturaleza radicaría en los principios vitales activos en todo objeto. La perfección de un objeto dependería de la fuerza creadora de la vida, y la correcta configuración orgánica requeriría un reconocimiento previo de esa estructura interna. La obra creada a partir de ese conocimiento esencial y objetivo constituiría un nuevo organismo integral. Se trataría de una recreación no naturalista, el resultado de un proceso de destilación de la esencia del principio vital. Podríamos hablar de un proceso de abstracción dirigido a la configuración de una totalidad orgánica, con lo cual resulta evidente la cercanía a las ideas de Gropius y de algunos de sus prosélitos

37. Wölfflin, *Prolegomena*, páginas 18-19.

38. Walter Gropius, “Idea y constitución”, página 206 en este volumen.

39. Horst Claussen, *Walter Gropius: Grundzüge seines Denkens* (Hildesheim, Zúrich y Nueva York: Georg Olms, 1986), capítulo ‘Die romantische Tradition’, páginas 31-46.

40. Friedrich Schelling, “Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur” (1807), en Friedrich Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst* (Stuttgart: Reclam, 1982), páginas 54-95. Versión española: *Filosofía del arte* (Madrid: Tecnos, 1999).

de la Bauhaus. En efecto, se ha subestimado e incluso despreciado injustamente la raíz romántica de la *Gesamtkunstwerk* moderna y su sentimiento religioso, restaurador de la unidad orgánica de la vida, que queda patente en esa promesa de redención colectiva que está contenida en el manifiesto fundacional de la Bauhaus, pero que no es menos evidente en la totalidad ansiada en el entorno de la asociación Deutscher Werkbund («de la cucharilla al urbanismo») hasta llegar a la *total architecture* de posguerra. Resulta sintomático que todavía en la segunda mitad de los años 1920, en el contexto de una *Sachlichkeit* triunfante, Gropius se cuidaría de hacer suyo el habitual y genérico uso peyorativo de lo ‘romántico’ y precisaría su crítica al dirigirla casi siempre contra el ‘falso Romanticismo’.⁴¹

En 1971, apenas dos años después del fallecimiento de Gropius, el historiador Wolfgang Pehnt se aventuró a caracterizarle como un romántico; pero se refería específicamente al Gropius del periodo inmediatamente posterior a la I Guerra Mundial. Pehnt precisaba que aquella atmósfera mística había sido preparada por la recepción del ‘*télos del arte*’ –es decir, del objetivo último en virtud del cual se crea o construye– que estaba implícito en la relación entre la *Kunstwollen* de Riegl y la polaridad Oriente-Occidente de Gropius.⁴² Pehnt remitía certeramente ya entonces a la correspondencia entre Osthaus y Gropius como probable origen de tales consideraciones. Se habían conocido en el ya comentado viaje a España de 1907-1908 cuando Osthaus, un importante mecenas y miembro fundacional de la Werkbund, se encontraba reuniendo azulejos para su Folkwang Museum en Hagen. Con este objetivo estableció contacto con Gropius, quien tras su visita al castillo de Coca había comenzado a coleccionar, estudiar y elaborar azulejos en unos talleres de Sevilla. No vienen al caso los detalles biográficos de la peripecia que llevaría a Gropius al estudio de Peter Behrens, ya descritos en otra ocasión.⁴³ Lo que interesa ahora es constatar que Gropius, tras haber fracasado como estudiante de arquitectura, consiguió reconducir su carrera a partir del trabajo artesanal y del conocimiento de materiales y técnicas de fabricación de la cerámica vidriada. Tampoco éste es un dato menor si se tiene en cuenta que a partir de 1919 Gropius desarrollaría en la Bauhaus un modelo antiacadémico de formación de artistas basado en el conocimiento de los materiales y de las técnicas artesanales. Así, en 1908, ya integrado en el estudio de Behrens por mediación de Osthaus, había polemizado en la correspondencia con éste sobre el origen de la lacería en la Alhambra. Osthaus lo localizaba en un entramado líneo que se habría convertido en la pieza cerámica por transposición material de las formas. Gropius contradujo esta interpretación y acusó a Osthaus de mostrar una impropia cercanía a la *Stoffwechseltheorie* de Semper, a la vez que afirmaba que él mismo había podido observar cómo aquel ornamento se generaba reali-

41. Véase a este respecto Joaquín Medina Warmburg, “Modernidad romántica: de arquitectos alemanes y sus anhelos climático-culturales”, en Ana María Rigotti y Silvia Pampinella (edición), *Entre puntos cardinales: debates sobre una nueva arquitectura (1920-1950)* (Rosario: Prohistoria, 2012), páginas 23-48.

42. Wolfgang Pehnt, “Gropius the Romantic”, *The Art Bulletin* (Nueva York), volumen 53, 1971, páginas 379-392; publicado también en italiano: “Gropius romantico”, *Rassegna* (Milán), número 15, monográfico ‘Walter Gropius 1907/1934’, septiembre 1983, páginas 27-36.

43. Medina Warmburg, “Voluntad, función, arquitectura”, véase la nota 17.

zando manualmente hendiduras sobre el material aún húmedo, es decir, persiguiendo conscientemente un determinado objetivo formal. En resumen: pese a haber tenido a su disposición las experiencias y los conocimientos necesarios para argumentar en favor de un determinismo mecánico y materialista, Gropius optaba, al contrario, por la idea de una voluntad artística dirigida a superar las barreras impuestas por el material y por la técnica, es decir, como la *Kunstvollen* expuesta en las *Stilfragen* de Riegl.⁴⁴

Sin embargo, Gropius parece haber tomado buena nota de la respuesta de Osthaus, quien defendió la búsqueda del origen en una necesidad constructiva, incluso en formas ornamentales como la lacería, advirtiéndole que a menudo la forma artística surgía de la experimentación con el material.⁴⁵ En otras palabras: nuevamente *sowohl als auch, both and*, ‘tanto lo uno como lo otro’. Sabemos de la importancia que Gropius atribuyó al conocimiento práctico de los materiales y de las técnicas artesanales en la formación de la Bauhaus. Pero no menos conocida es su escrupulosa distinción entre facultades técnicas y aptitudes artísticas: al tratarse de un don intuitivo, el arte no podría enseñarse, pero sí las técnicas artesanales y los oficios, sin los cuales el arte no sería posible.⁴⁶ Nuevamente: no una disyuntiva entre arte y artesanía, sino ‘tanto lo uno como lo otro’. Los escritos en los que Gropius trató la cuestión de los materiales de construcción le muestran cercano a la posición aristotélica de Wölfflin, en la que no puede haber forma sin materia, a la que la voluntad busca imponerse. El reto consistiría en no caer en el error mimético de los sucedáneos materiales, sino en explorar las posibilidades artísticas de los factores inhibidores, dotándolos de vida mediante la voluntad. En 1920, Gropius dedicó un artículo a la madera como el material de construcción más apropiado para la dura posguerra, en tanto que su lógica orgánica interna se ajustaba a la voluntad de la época y a sus condiciones de vida. En el encuentro de la artesanía y el arte se redescubriría la madera como material ‘orgánico’, «a partir de su propio espíritu», recurriendo no a la imitación de formas pretéritas, sino a una renovada ‘fuerza creativa común’.⁴⁷ Seis años más tarde, al tratar el tema de la “Construcción en vidrio” (1926), el impulso creador de los arquitectos se revelaba fecundado por las nuevas posibilidades técnicas del material, en el que se manifestaba un espíritu de la época transformado, marcado por el anhelo de superación de la gravedad y de la solidez impenetrable, en favor de lo ligero, lo dinámico, lo permeable. Ahora sí, la cualidad insustancial del vidrio se reconocía en su potencial para la continuidad espacial entre el interior y el exterior: una concepción, que habría surgido igualmente de las raíces del «impulso creador».⁴⁸ Y ya en 1929, al escribir sobre “La construcción en acero”, la argumentación devino pragmática, *sachlich* en términos económicos, legales y constructivos.⁴⁹ Pero incluso la racionalidad de los esqueletos estruc-

44. Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte de Ornamentik* (Berlín: Georg Siemens, 1893), página 29; versión española: *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980).

45. Carta de Karl Ernst Osthaus a Gropius, Hagen, 10 de febrero de 1911, Karl-Ernst Osthaus Archiv, Hagen, KÜ 318/4-4,5. Véase la respuesta de Gropius a Osthaus, sin fecha, en el Karl-Ernst Osthaus Archiv, Hagen, KÜ 318/21-22.

46. Véanse, por ejemplo, los textos ya citados “Arte monumental y construcción industrial” (1911) o “Idea y constitución de la Bauhaus Estatal” (1923), páginas 123 y 194 de este volumen.

47. Walter Gropius, “Nueva Arquitectura” (1920), páginas 185-186 de este volumen.

48. Walter Gropius, “Construcción en vidrio” (1926), páginas 245-248 de este volumen.

49. Walter Gropius, “La construcción en acero” (1929), páginas 277-281 de este volumen.

turales y las formas residenciales ligadas a la construcción en acero eran expresiones de la época, de su espíritu y su impulso vital. Al margen de los sistemas racionales de composición que Gropius manifestó haber aprendido en el estudio de Behrens (como las proporciones góticas de la triangulación o el octograma), podemos concluir que –ya fuese como *Kunstwollen* primero o como *Gestaltungswille* poco más tarde– la voluntad y sus principios fundamentales le proporcionaron argumentos útiles para su procedimiento discursivo de diseño a partir de las emanaciones formales –objetivas y supraindividuales– de la vida.⁵⁰

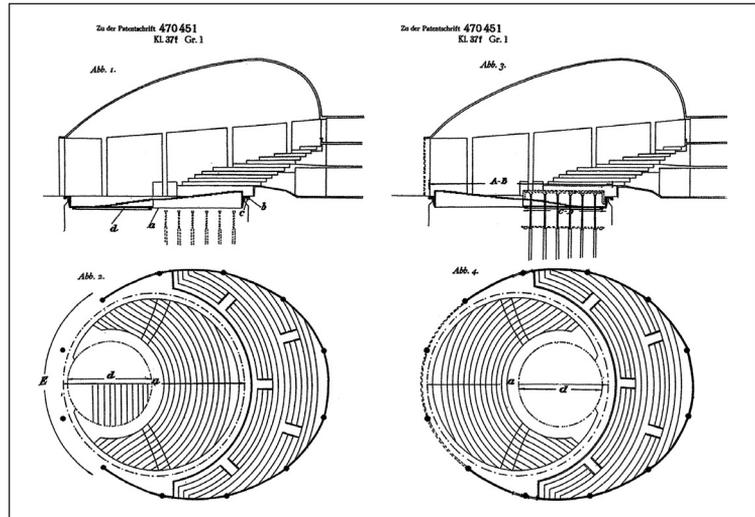
Tipo, función e internacionalidad

En su tránsito de la *Kunstwollen* a la *Gestaltungswille*, Gropius se mantuvo fiel a la idea de una voluntad creadora que trasciende lo material y subjetivo para alcanzar el valor objetivo de lo esencial. Este transcendentalismo es particularmente claro en su idea del ‘tipo’ como signo de orden moral y social, así como símbolo fehaciente de un elevado desarrollo cultural. En este sentido idealista del tipo, no resulta tan ambiguo el comportamiento de Gropius en el encendido debate sobre este concepto que enfrentó a Hermann Muthesius y a Henry van de Velde en el congreso anual de la asociación Deutscher Werkbund celebrado en Colonia en 1914. En aquella ocasión, el joven Gropius –que había realizado, junto a Adolf Meyer, la ‘fábrica modelo’ presente en la exposición– renunció a su turno de palabra en favor de August Endell, partidario de la libertad individual del creador defendida por Van de Velde. Pero lejos de hacer suya esta posición, con su silencio Gropius otorgó validez a las ideas expuestas por Behrens y por quienes junto a él defendían el ideal cultural del tipo sin compartir el materialismo mercantilista de Muthesius, cuyo objetivo consistía en promover la tipificación en aras de una mayor competitividad de la producción industrial alemana en los mercados internacionales.

En su noción culturalista del tipo, Gropius reivindicaba la búsqueda de lo esencial como una reducción eidética. Proyectar suponía, en primera instancia, identificar el denominador común de las cualidades típicas ligadas a los objetivos a los que sirve un edificio. Una vez destilada esta estructura interna, dar forma al objeto físico significaba posibilitar la manifestación objetiva de lo esencial. Pero frente al mecanicismo y materialismo decimonónicos, Gropius aspiraba a alcanzar representaciones simbólicas que trascendiesen el mero determinismo funcional. Por ejemplo, el edificio de la Bauhaus en Dessau constituye un organismo compuesto a partir de volúmenes diversos, cada uno de los cuales responde a una función específica. En su conjunto, sin embargo, el edificio no adopta la apariencia de una máquina, sino que se lee como una composición plástica de volúmenes que pretenden representar la era de la máquina.

50. Walter Gropius, “Una testimonianza diretta”, véase la nota 22.

Ilustraciones de la
patente del Teatro Total,
27 de diciembre
de 1928.



Anuncio de la
publicación en 1926 del
libro *Der moderne
Zweckbau*, de Adolf
Behne (Múnich: Drei
Masken Verlag, escrito
en 1923).

El proceso creativo entendido como búsqueda de una esencia funcional no necesariamente conducía a las soluciones singulares propias de un determinismo funcionalista. En ocasiones incluso se valoraba la versatilidad, como en el caso del nuevo tipo de Teatro Total que Gropius inventó e hizo patentar en diciembre de 1928. Es otro claro ejemplo del *sowohl als auch / both and* de Gropius en tanto que la modernidad del nuevo tipo de teatro radicaba en la posibilidad de combinar y superponer las formas fundamentales de representación escénica de la Antigüedad, del Barroco y de la época contemporánea: tanto el anfiteatro como la caja escénica y la arena. La esencia funcional se buscaba en el tipo de relación espacial establecida entre espectadores y actores, entre escena y auditorio. El propio Gropius hablaba en este caso de una ‘gran máquina del espacio’, pero se trataba de una máquina transformable, funcionalmente polivalente.

Incluso en sus diversos ‘kits’, Gropius ocultaba el ingenio mecánico mediante envolventes continuas. La condición típica, genérica, se traducía en un formalismo de geometrías primarias, preferentemente cúbicas, que no obstaculizaban el desarrollo natural de los ‘procesos vitales’. En definitiva, el esencialismo de Gropius superaba el determinismo utilitarista en favor de la polivalencia funcional, en una actitud coincidente con la posición que el crítico Adolf Behne identificó como ‘racionalista’ en su libro *Der moderne Zweckbau* (‘La construcción funcional moderna’, escrito en 1923 y publicado en 1926).⁵¹ De acuerdo con la taxonomía propuesta por Behne, el ‘racionalismo’ de Gropius efectivamente era social en tanto que promovía el valor supraindividual del tipo frente a las soluciones singulares del ‘funcionalismo’ organicista, a la vez que se distinguía, por su transcendentalismo, del materialismo economicista de los ‘utilitaristas’.

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

No faltaron, desde luego, las lecturas que a partir de entonces situaron las ideas y las obras de Gropius cerca del racionalismo. El filósofo Otto Neurath, figura central del Círculo de Viena, publicó en la revista *Der Aufbau* un artículo titulado “Rationalismus, Arbeiterschaft und Baugestaltung” (‘Racionalismo, clase obrera y arquitectura’), en el que pronosticaba el triunfo de la racionalidad funcional y, por ende, del sentido social de la ‘nueva arquitectura’.⁵² Significativamente, las primeras imágenes seleccionadas para ilustrar el empirismo lógico aplicado a la arquitectura fueron la planta y la fachada trasera de la fábrica Fagus. Ni rastro de las múltiples ambivalencias que habían informado la concepción y la recepción de aquella obra inicial de Gropius. De hecho, entre los miembros del Círculo de Viena las conferencias y los escritos de Gropius suscitaban serias dudas con respecto a su presunto racionalismo. En su texto “Grundlagen für neues Bauen” (‘Fundamentos de la nueva arquitectura’), publicado igualmente en Viena en 1926, Gropius mantenía las referencias orientalistas (incluido el castillo de Coca) y reivindicaba la pasión vinculada a las demandas de la vida y del arte frente al intelecto y la utilidad propias de la técnica; lejos de proclamar una racionalidad superadora de toda especulación metafísica, defendía las emanaciones de la personalidad y el sentido monumental y simbólico de la técnica. La Bauhaus descrita entonces por Gropius distaba aún mucho de ser aquella en la que, pocos años más tarde –tras asumir Hannes Meyer la dirección–, el interés por los métodos científicos tendería múltiples puentes con el racionalismo del Círculo de Viena.⁵³

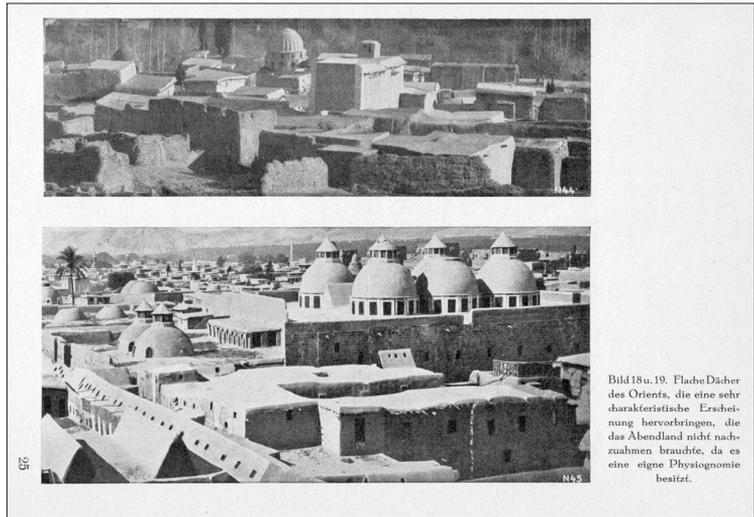
Irónicamente, fue Behne quien en 1930 le echó por vez primera en cara al ‘racionalista’ Gropius el dogmatismo excluyente de su presunta lógica disyuntiva. El cambio de actitud coincidió con una disputa personal que deterioró su relación desde que unas imágenes recopiladas por Behne y cedidas en confianza a Gropius le sirvieran a éste en 1923 para su exposición ‘Internationale Architektur’ y, seguidamente, como ilustraciones para el libro homónimo de 1925, publicado a modo de catálogo como primera entrega de la serie de los *Bauhausbücher*. Desprovista del bagaje intelectual desplegado por Behne, la publicación de Gropius contribuyó decisivamente a plantear el debate sobre la internacionalidad de la ‘nueva arquitectura’. Gropius detectaba en esta cualidad una de las condiciones esenciales de la época y, por ende, la consideraba determinante para la vitalidad de su propia arquitectura. Pero la constatación de la internacionalidad por parte de Gropius no conllevaba una demanda internacionalista en el sentido de un universalismo racionalista. Desde su esencialismo, Gropius incluía y elevaba lo nacional a premisa de la internacionalidad: «La arquitectura es siempre nacional, también siempre individual, pero de los tres círculos concéntricos (individuo · pueblo · humanidad), el último y más amplio abarca los dos anteriores.»⁵⁴

52. Otto Neurath, “Rationalismus, Arbeiterschaft und Baugestaltung”, *Der Aufbau* (Viena), número 4, mayo de 1926, páginas 49-54.

53. Véase Peter Galison, “Aufbau/Bauhaus: logical positivism and architectural modernism”, *Critical Inquiry* (University of Chicago), número 4, 1990, páginas 709-752; Christoph Llimbeck-Lilienau y Friedrich Stadler, *Der Wiener Kreis*, (Viena: Lit, 2015), páginas 289-292; y Volker Thurn-Nemeth (edición), *Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus: Wissenschaft, Architektur, Wiener Kreis* (Viena: Hölder-Pichler-Tempsky, 1998).

54. Walter Gropius, “Arquitectura Internacional” (1925), página 230 de este volumen.

Paisajes urbanos de cubiertas planas y cúpulas, propios de la ciudad oriental: página y portada (abajo) de Flaches oder geneigtes Dach?, de Paul Schultze-Naumburg (Berlín: Seger & Cramer, 1927).



Recordemos que antes de rastrear las esencias de la arquitectura en su fundamento funcional, hacia 1910 Gropius la había localizado aún en la voluntad artística (*Kunstwollen*), que implicaba una comunidad integradora de la esencia nacional o del espíritu popular. Es decir, ya entonces Gropius reconocía cierto grado de homogeneidad cultural en las formas y en los hábitos como propiedad de los procesos de modernización. Quince años más tarde —coincidiendo, por tanto, con la publicación de *Internationale Architektur*—, Theo van Doesburg, fundador de *De Stijl* y principal responsable de su programa internacionalista, se valió de las tempranas arquitecturas industriales de Gropius para ilustrar la ‘esencia alemana’ existente en los orígenes de la ‘nueva arquitectura’. En un artículo para *Het Bouwbedrijf*, Van Doesburg explicaba que aquella arquitectura era expresión de un carácter nacional alemán que trascendía la mera materialidad sin darse por satisfecho con lo lógico y racional, sino que tendía hacia lo romántico y hacia la especulación metafísica. En opinión de Van Doesburg, este presunto impulso natural era consecuencia directa de las duras condiciones climáticas imperantes en Alemania, que fomentaban el recogimiento en torno al hogar y propiciaban así el pensamiento abstracto.⁵⁵

Los argumentos de Van Doesburg, fundamentados en las teorías racistas de Arthur de Gobineau, son un ejemplo claro del nacionalismo que impregnaba las vanguardias en el debate sobre la internacionalidad de la arquitectura moderna. Sin embargo, fue sobre todo el bando tradicionalista de la *Heimatschutzbewegung* el que a partir de 1926 se valdría del recurso a la raza como argumento para combatir las ideas de Gropius, algo que alcanzó la máxima crispación en el debate sobre la cubierta plana impulsado por Paul Schultze-Naumburg. Gropius explicaba en conferencias y artículos los principios formales de la ‘nueva arquitectura’ con ayuda de

55. Theo van Doesburg, “Das deutsche Wesen: Fabrik und Heim”, en Van Doesburg, *Über europäische Architektur: gesammelte Aufsätze aus ‘Het Bouwbedrijf’*, 1924-1931 (Basilea, Berlín y Boston: Birkhäuser, 1990), páginas 57-63.

imágenes de ciudades como Damasco, lo que fue aprovechado por sus detractores para criticar demagógicamente la nula adecuación climática, paisajística y cultural de aquellas extrañas arquitecturas de apariencia oriental.⁵⁶

Si bien el orientalismo de Gropius arrancó con sus tempranas experiencias en España y su interpretación del gótico mudéjar del castillo de Coca, tras la I Guerra Mundial Oriente pasó a ser el espejo espiritual en el que una Europa corrompida por la crematística debía mirarse si aspiraba a recuperar la síntesis de una cultura orgánica, dejando atrás la artificiosidad de la mera civilización técnica. América mostraba el camino a seguir: Gropius vislumbró al otro lado del Atlántico esa ansiada síntesis de Oriente y Occidente, de cultura y civilización.⁵⁷ Si la creciente homogeneidad formal de la arquitectura era una expresión orgánica de los nuevos modos de vida contemporáneos, su correspondencia en el ámbito de las formas de vida social consistía en la superación de la polaridad entre, por un lado, la cultura de una comunidad orgánica y, por otro, una civilización en la que imperaban las relaciones abstractas. Estas categorías nos remiten a los orígenes del pensamiento sociológico alemán y al libro *Gemeinschaft und Gesellschaft* ('Comunidad y sociedad', 1887) de Ferdinand Tönnies, quien planteaba una teoría de voluntades sociales complementarias: tanto 'comunidad' como 'sociedad'.⁵⁸ Sin embargo, a finales de los años 1920 Gropius acometería la búsqueda de la esencia funcional de la vivienda moderna desde los fundamentos sociológicos postulados no por Tönnies, sino por Franz Müller-Lyer y su tipología histórica de las formas sociales, formulada en su libro *Phasen der Kultur* ('Fases de la cultura', 1908).⁵⁹

La comprensión de los procesos de modernización social determinarían una modernidad disciplinar comprometida con esos procesos desde la transformación arquitectónica de la vivienda. Por ejemplo, en respuesta a la disolución de la tradicional familia nuclear, Gropius propuso un nuevo tipo de torres de viviendas con servicios comunes. En ellas, la sociabilidad doméstica del núcleo familiar se vería complementada por las formas sociales de una comunidad de vecinos que compartirían su tiempo libre dedicándolo al ejercicio físico, a la lectura, a la conversación o al baile en los correspondientes espacios arquitectónicos, como el bar, el co-

56. Véase "Wer hat Recht? Traditionelle Baukunst oder Bauen in neuen Formen? Zwei sich widersprechende Ansichten: von Prof. Schultze-Naumburg und Walter Gropius, dem Leiter des 'Bauhauses' in Dessau", *Uhu* (Berlín), abril de 1926, páginas 30-40 y 103-106. Sobre los argumentos orientalistas en

el debate sobre la cubierta plana, véase Jorge Francisco Liernur, "Orientalismo y arquitectura moderna: el debate sobre el techo plano", *Block* (Buenos Aires), número 8, marzo de 2011, páginas 10-27.

57. Walter Gropius, "Máquinas de habitar" (1922), página 189 de este volumen.

58. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft: Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen* (Leipzig: Fues, 1887); versión española: *Comunidad y sociedad* (Buenos Aires: Losada, 1947).

59. Franz Müller-Lyer, *Phasen der Kultur und Richtungs-*

linien des Fortschritts: soziologische Überblicke (Múnich: Lehmann, 1908). Sobre su apropiación por Gropius, véase Tanja Popelreuter, "Social individualism: Walter Gropius and his appropriation of Franz Müller-Lyer's idea of a new man", *Journal of Design History* (Oxford), marzo de 2011, páginas 37-58.



Portada de *Phasen der Kultur* (1908), de Franz Müller-Lyer (edición Múnich: Albert Langen, 1923).

Bauatelier Gropius con Marcel Breuer, club social de una torre de viviendas, prototipo presentado en la exposición de la asociación Deutscher Werkbund en París en 1930; a la derecha se aprecian los mapamundis expuestos.



medor, la biblioteca, el gimnasio, el salón de baile o la terraza solar. Las nuevas torres propuestas no sólo celebraban la emancipación del individuo ‘racional’ aislado en su vivienda mínima, sino también una nueva comunidad moderna en un salón ilustrado. Del mismo modo, lejos de lamentar el anonimato en la gran ciudad, se constataba y configuraba la moderna libertad de asociación, nacida de la disgregación de la familia tradicional y la superación del papel ‘improductivo’ de la mujer como simple ama de casa. En este sentido, el tipo residencial de torres de viviendas con infraestructuras de servicio de las *boarding houses* interpretaba la esencia de la vida moderna, en la que el individuo se caracterizaba por un retraimiento voluntario a la privacidad del espacio doméstico a la vez que establecía libremente nuevos vínculos sociales en una comunidad de vecinos emancipada.

En 1930, Gropius presentó un prototipo de los salones comunitarios de una de aquellas torres de vivienda en la exposición de la asociación Deutscher Werkbund en París. No es casual que las imágenes de la instalación traigan a la memoria escenas de la placentera vida a bordo de un transatlántico. Gropius había postulado ya en sus primeros escritos el valor simbólico de aquellos monumentales artefactos de la era de la máquina. Más tarde reconocería además que la homogeneidad de las formas y de los hábitos de la vida moderna estaba condicionada por una técnica que facilitaba la circulación internacional de personas y mercancías. Justamente la representación de estos flujos sobre el mapamundi complementaba en París el interior comunitario proyectado para la vida moderna e informaba acerca de su razón de ser. En la noción de modernidad formulada por Gropius, el proceso de emancipación



das grosse a b c des archi-
tektion aller länder!

mit herzlichem dank
an die herrin der
casa jimenez ipe

Walter Gropius

8.11.30

Nota autógrafa de Gropius en el álbum de Natalia Jiménez de Cossío, escrita con motivo de la visita realizada en 1930 a la Residencia de Estudiantes en Madrid: "¡El gran a b c de los arquitectos de todos los países! Con sincero agradecimiento, a la señora de la casa Jiménez, su Walter Gropius, 8.11.30" (Residencia de Estudiantes, Madrid).

individual implicaba una reintegración social por medio de una voluntad cooperativa y cosmopolita, expresada en la internacionalidad de las nuevas formas.

II. La red

La internacionalidad de la arquitectura moderna diagnosticada por Gropius en 1925 como un fenómeno condicionado por la técnica de la era industrial reflejaba además su propio cosmopolitismo intelectual, es decir, su interés por la circulación de ideas, además de la de mercancías y personas. A lo largo de su vida, Gropius tejó una tupida red de contactos que incluyó a múltiples protagonistas españoles y latinoamericanos. Sus relaciones con el mundo de habla hispana dieron pie a diálogos y polémicas, intercambios y malentendidos. El origen de estas relaciones se encuentra en el decisivo viaje realizado por Gropius a España en 1907-1908, que contribuyó a encauzar su carrera y a sentar las bases de su ideario. Este episodio pasó inadvertido durante mucho tiempo, pero se hizo explícito cuando en 1930 Gropius sorprendió en Bilbao, San Sebastián y Madrid a los oyentes de su conferencia 'Arquitectura funcional', pronunciada en un correcto español pese a los 22 años transcurridos desde su anterior estancia en el país. Sin duda debió de resultar sorprendente también que elogiase el neomodérn de la Residencia de Estudiantes y a su arquitecto Antonio Flórez como exponentes de una verdadera arquitectura funcional.⁶⁰ Hoy sabemos de su temprana fascinación por el castillo de Coca y de su actividad como coleccionista de azulejos y cerámicas, lo cual nos permite entender mejor el sentido de aquel juicio. Sabemos además que para Gropius la referencia a Coca fue recurrente hasta mediados de los años 1950. Del valor que le otorgó a su temprana experiencia española da cuenta un hecho singular: cuando en 1920

60. Véase Bernardo Giner de los Ríos, *Cincuenta años de arquitectura española (1900-1950)* (Madrid: Adir, 1980), página 89; publicado originalmente en México: Patria, 1952).

Paul Linder: a la derecha, Toledo (xilografía, 1922; Archivo Linder, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima); abajo, La Pedrera (dibujo, 1921; Bauhaus Archiv, Berlín).



algunos de los primeros titulados de la Bauhaus le pidieron consejo sobre los siguientes pasos que podían seguir, Gropius les recomendó realizar un viaje por España. Así, ayudó a que Ernst Neufert y Paul Linder se pusieran en contacto con Josep Puig i Cadafalch y el Institut d'Estudis Catalans, para el cual realizaron levantamientos de arquitecturas góticas y árabes; además, llegaron a conocer a Antonio Gaudí en su taller de la Sagrada Familia, al igual que había hecho Gropius. Resulta así más comprensible la veneración que tenían en la Bauhaus expresionista por la obra de Gaudí, lo que en 1923 provocó el asombro del madrileño Enrique Colás en su paso por Weimar.⁶¹

Durante los años 1920, la Bauhaus primero y el Bauatelier Gropius en Berlín más tarde fueron importantes referencias para los varios jóvenes arquitectos españoles que viajaron a Alemania con becas de la Junta de Ampliación de Estudios. Cabe destacar a figuras como Juan Bautista Subirana, que colaboró con Gropius en la colonia Spandau-Haselhorst (Berlín) y tendió puentes con el GATEPAC tanto en Madrid como en Barcelona.⁶² Gropius compartía con el Grupo Este (el GATCPAC) intereses y enemigos. Cuando en 1932 participó en el encuentro del Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea (CIRPAC) celebrado en la capital catalana, su conferencia 'Arquitectura funcional' (pronunciada en el Conferencia Club y en el Colegio Alemán), cosechó comentarios elogiosos al igual que dio pie a polémicas por parte de los urbanistas del municipalismo catalán. De ello dieron cuenta varios artículos publicados en la *Revista del Cuerpo de Arquitectos Municipales de España* (CAME), donde se

61. Véase Joaquín Medina Warmburg, "Funktionalismus und Handwerk: zum Weimarer Gaudí-Vortrag von

Enrique Colás", en Peter Bernhard (edición), *Bauhaus Vorträge: Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919-1925*

(Berlín: Mann, 2017), páginas 255-264.

62. Siglas del Grupo de Artistas y Técnicos Españoles pa-

ra el Progreso de la Arquitectura Contemporánea; el Grupo Este cambió la 'e' de españoles por la 'c' de catalanes.