

GESTO Y FORMA: NOTAS SOBRE LA MODERNA ARQUITECTURA MONUMENTAL DE FRITZ HÖGER

Hartmut Frank

El arquitecto alemán Fritz Höger (1877-1949) realizó a lo largo de su carrera profesional numerosos proyectos que difícilmente se acomodan a las explicaciones y a la imagen acostumbrada de “arquitecto del ladrillo”. Sus obras más conocidas como el Chilehaus o el Ayuntamiento de Rüstingen han ensombrecido el resto de su producción, contribuyendo a desdibujar, e incluso ocultar, otra serie de obras contemporáneas o anteriores a las citadas. El presente artículo defiende la idea de que en su búsqueda de una arquitectura monumental, Höger aprovechó todos los encargos, los que fueran, para indagar la solución más adecuada.

No cabe duda de que en toda la obra de Höger existen numerosos proyectos que no se le acomodan. Son casi siempre proyectos modernistas con rasgos estilísticos que se diferencian claramente de lo acostumbrado en el verdadero Höger: construcciones de mortero y hormigón armado, o de acero y cristal, bloques de pisos y sobrios edificios para la administración, el tráfico o la industria, así como construcciones en madera y ladrillo macizo (*klinker*) con pesadas cubiertas y ornamentos llenos de simbolismo. No se corresponden con una determinada época, sino que se reparten irregularmente a lo largo de su obra. Son proyectos que en las exposiciones de entonces, bien quedaron totalmente excluidos, bien sin comentario ni ilustración, marginalmente mencionados como trabajos de jóvenes colaboradores o, sobre todo, definidos como imperativos del programa o del promotor. Yo podría adherirme a la opinión, aceptada tanto por los hagiógrafos de Höger como por sus críticos, si no fueran tantos ni tan significativos los proyectos que de esta manera se desviarán de la interpretación.

Surge así la sospecha de que estos trabajos han sido soslayados porque desbordaban el ámbito de expectativas en que se ha situado a Fritz Höger. Sobre éste pesa desde hace tiempo la leyenda por él mismo insistentemente alimentada y a la que ha contribuido esencialmente la fulminante influencia y acogida de algunas obras centrales, como el *Chilehaus*, el *Hannoverscher Anzeiger* o el Ayuntamiento de Rüstingen. Es el “arquitecto del ladrillo” por excelencia, el regionalista bajoalemán y el máximo representante de una moderna tendencia que se ha presentado a sí misma como anclada en el pueblo, la raza y la tierra, como en una directa emanación de aquél. La leyenda de Höger además se ajusta perfectamente a los mitos de la arquitectura alemana del siglo XIX con su ya pronto centenaria “guerra de los tejados”, con la altamente politizada equiparación de forma y contenido, que ha conducido a una separación casi maniquea entre los buenos modernistas y los malos tradicionalistas, a la cual ningún historiador o crítico de este país se puede sustraer totalmente.

Para superar el punto oscuro del concepto y valoración que había hasta ahora sobre la obra de Höger, debemos liberarnos de toda determinación ideológica, no podemos dejarnos cegar por las propias ideas de Höger, ni para comulgar con ellas ni para criticarlas, sino que hemos de buscar una visión global no preestablecida, una perspectiva totalmente independiente. La tarea se hace hartamente complicada a la vista de las extremas y frecuentes manifestaciones personales de Höger, y también por la recargada historia alemana. Sin embargo, no debería ser imposible, pues la obra de un arquitecto tiene, dentro de las doctrinas de su disciplina, una existencia y vigor independientes de la biografía de su autor. Debería ser posible considerar las obras bien o mal valoradas por la crítica, conjuntamente con los ignorados trabajos *anómalos*, y aprovechar la distancia histórica respecto a la época en que surgieron, para así poder quizá valorar las cualidades de la arquitectura de Höger con mayor complejidad de lo que se ha podido hasta ahora.

En la relevante y, en conjunto, meritoria monografía de Höger realizada por Piergiacomo Bucciarelli, por primera vez se encuentra la ilustración del proyecto para un bloque de pisos

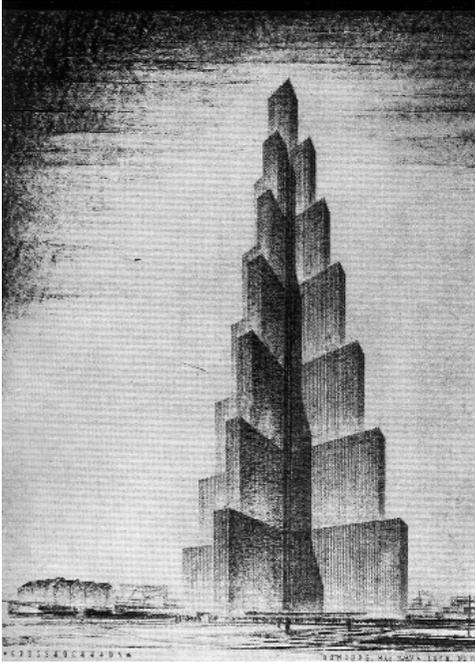


Fig. 1. Hochhaus, Hamburgo, mayo 1937.

digno de atención, del cual escuetamente escribe: “Progetto di un grattacielo alto 250 m, Amburgo 1937, schizzo prospettico”¹. Es inútil buscar en el texto algún comentario más sobre el proyecto. Se le mencionaba también en el catálogo de la exposición sobre Höger de Berlín y Elmshorn en 1977, pero sin ilustración². Algo similar sucede con Kamphausen en 1972³: aunque una mención superficial hubiera debido suscitar ya alguna cuestión, el proyecto no se comenta. ¿Estorbaba a la imagen pretendida por la exposición o simplemente no se ajustaba al estereotipo de castizo arquitecto-carpintero y genial maestro del ladrillo?

En el margen inferior, no reproducido por Bucciarelli, del diagrama perspectivo figura la inscripción en mayúsculas “Gran bloque. Hamburgo, mayo de 1937. Arq. Prof.” y la firma manuscrita “Höger” (fig. 1).

El dibujo muestra un auténtico rascacielos de seis cuerpos escalonados y base en forma de cruz, cuyas dimensiones no dejan discernir con certeza la representación esquemática, y sólo cabe hacerse una idea aproximada por el tamaño de las personas que figuran en primer plano y la pequeñez de los edificios aledaños. El dato aportado por Bucciarelli de 250 metros de altura es probablemente una copia directa de Kamphausen y Berckenhagen, los cuales, por toda indicación complementaria, lo describen como un edificio con forma de estrella y cinco cuerpos. El proyecto fue conocido desde el principio, pues se incluyó en la exposición de Berlín en 1937 dedicada conjuntamente a Fritz Höger, Arthur Illies y Hans Wagner en el Servicio de Fomento de Arte de Alfred Rosenberg, y se incluyó en el catálogo editado para la ocasión⁴. La pregunta surge por sí sola: ¿por qué se le prestó tan poca atención? Debemos preguntarnos sobre la intención y las circunstancias de esta utopía y su relación con en el conjunto de la obra de Höger.

En el archivo municipal de Hamburgo se halla el borrador de un escrito de Höger al subdirector comarcal de Hamburgo, Henningsen, en el cual le expone detalladamente, el 6 de septiembre de 1940, un proyecto para un edificio en altura, cuya primera versión incluye un fotocalco⁵. Henningsen, según el documento, definió en principio el proyecto en una conversación como una “idea genial” y solicitó que le hicieran un grabado. Höger habla en ese escrito efectivamente de 250 metros de altura. Casi todos los datos cuantitativos se quedan en vagas referencias. La altura de un cuerpo se equipara a la del *Chilehaus*; el eje de las ventanas se fija entre 2 y 2,50 metros, y la altura de cada piso: “incluso algo menos, la habitual en los edificios normales de oficinas, como los de la calle Mönckeberg, etc.”. El núcleo central cuadrado, continuo en toda la longitud del edificio, medía 18 x 18 metros, lo cual podía equivaler aproximadamente a la anchura de las cuatro construcciones laterales. La cruz en su conjunto sería algo más corta que el *Chilehaus* con su longitud de casi 200 metros. No hay noticia ni de las dimensiones de la superficie en planta ni del número de pisos; en cambio, sí hay algo sobre el desarrollo con escaleras, ascensores de rosario, rápidos y mixtos; sobre evacuación de basuras e instalaciones de depósito de correspondencia; la conexión de las áreas de oficinas mediante pasillos intermedios, y la estabilidad y la construcción del esqueleto del edificio.

La fecha del proyecto, mayo de 1937, merece especial consideración y arroja algo de luz sobre las circunstancias en que se ideó, que lo relacionan con los planes de la ciudad para el nuevo centro urbano del recientemente fundado Gran Hamburgo en Altona. El 9 de mayo de 1937 el senador hamburgués Ahrens manifestó en el Parlamento ante la prensa internacional la intención de su ciudad de construir un gran puente sobre el río Elba al estilo de los últimos puentes colgantes americanos de *Hudson* y *Golden Gate*, y unas instalaciones administrativas en las orillas del Elba en Altona con una torre administrativa comarcal (*Gauhochhaus*) de 240 metros de altura y un distinguido embarcadero para los cruceros de recreo⁶.

Hasta diciembre de 1937 todo el material de exposición sobre los proyectos existentes quedó vedado al público, de modo que las noticias debían ilustrarse en parte con dibujos fantásticos. Pero, aun sin auténticos elementos visuales, la resonancia informativa fue considerable⁷. En múltiples ocasiones, particulares y expertos dieron sus puntos de vista sobre el proyecto, formularon sugerencias e incluso aportaron sus propios bocetos parciales. Y aún hoy no se sabe a quién presentó Höger su croquis de un rascacielos junto al Elba en mayo de 1937, cuando sólo un pequeño círculo de hamburgueses conocían los anteproyectos del director de obras Alfred Daiber, o si no se hizo público hasta la exposición de Berlín y luego el autor le asignó una fecha anterior.

1. BUCCIARELLI, Piergiacomo, *Fritz Höger. Maestro anseático. 1877-1949*, Venedig, 1991, p. 183.

2. BERCKENHAGEN, Ekhardt, *Fritz Höger. Baumeister-Zeichnungen, Ausstellungskatalog*, Biblioteca de Arte de Berlín, Berlín, 1977, p. 52.

3. KAMPHAUSEN, Alfred, *Der Baumeister Fritz Höger*, Neumünster, 1972, p. 47.

4. *Fritz Höger, Arthur Illies, Hans Wagner, Ausstellungskatalog*, Servicio de Fomento del Arte (Edit.), Berlín, 1937.

5. Höger habla de otras dos variantes; Berckenhagen nombra una más. Yo sólo conozco reproducciones de la probable primera versión, de mayo de 1937.

6. Sobre la historia del proyecto de este puente elevado sobre el Elba y del foro comarcal nazi junto al río en Hamburgo, cfr. FRANK, Hartmut, “Das Tor der Welt”. *Die Planungen für eine Hängebrücke über die Elbe und für ein ‘Hamburger Gauforum’ 1935-1945*, Ulrich Höhns (Edit.); y *Das ungebäude Hamburg. Visionen einer anderen Stadt in architektonischen Entwürfen der letzten hundertfünfzig Jahre*, Hamburgo, 1991, p. 78 y ss.

7. Así, la noticia del *New York Times* del 10 de junio de 1937 animó a numerosos especialistas locales a ofrecer sus servicios al Senado hamburgués para la construcción de la torre.

Sólo después de estas noticias en prensa, en agosto de 1937 las autoridades urbanísticas de Hamburgo convocaron a cuatro arquitectos a un concurso para la configuración de la orilla del Elba, entre los que no estaba Höger⁸. El resultado del concurso se publicó en abril de 1938 en Hamburgo, y en enero de 1939, al ser presentado el fallo en la Nueva Cancillería del Reich, el joven ganador, Konstanty Gutschow, fue nombrado por Hitler *Arquitecto de la Orilla del Elba*, y se le encomendaron los planos de ejecución. Gutschow, que durante sus estudios y tras ellos había trabajado en Stuttgart con Bonatz y Schmitthenner y después con Höger, y que ya era conocido por su coautoría de diversos proyectos, entre otros los planos de un parque de ocio en Brema (fig. 2), no tuvo noticia alguna del proyecto de rascacielos de Höger. En otoño de 1937, para la preparación de sus planos, realizó un viaje a los Estados Unidos, donde vio modelos a los que más tarde orientó su obra, especialmente el *Empire State Building* de Nueva York y el *Field Building* de Chicago. No detuvo sus trabajos hasta el final de la guerra. Cuando Höger en 1940 ofreció su proyecto al subdirector comarcal, Gutschow ya llevaba muy avanzados sus planos y no precisaba nuevas ideas, ni mucho menos tan generales y sin una ubicación específica.

Tanto las distintas propuestas de Gutschow sobre el *Gauhochhaus* como el proyecto de Höger, con su marcado escalonamiento y la articulación vertical uniforme definida por la medida del eje de las ventanas, delataban un buen conocimiento del emergente debate sobre el diseño de los rascacielos americanos. Höger no se orientó hacia las formas tradicionales del movimiento americano *Beaux Arts*, como la del Ayuntamiento neoyorquino de McKim, Mead y White o la *Tribune Tower* de Chicago de Howells y Hood, que habrían de servir de modelos directores para el debate paralelo de los rascacielos soviéticos en los años treinta; Höger prefirió la abstracta monumentalidad de las visiones de Harvey W. Corbetts y Hugh Ferriss sobre la ciudad futura⁹. Höger no planeaba una ciudad de rascacielos: el suyo era un monumento solitario cuyo emplazamiento en la ciudad no conocemos. Sigue en todo caso la corriente predominante en Europa que se aparta de las aglomeraciones de grandes bloques de los Estados Unidos y que sólo ve justificados los rascacielos como edificios dominantes en lugares destacados o como coronas de la ciudad que sobresalen del enrejado urbano.

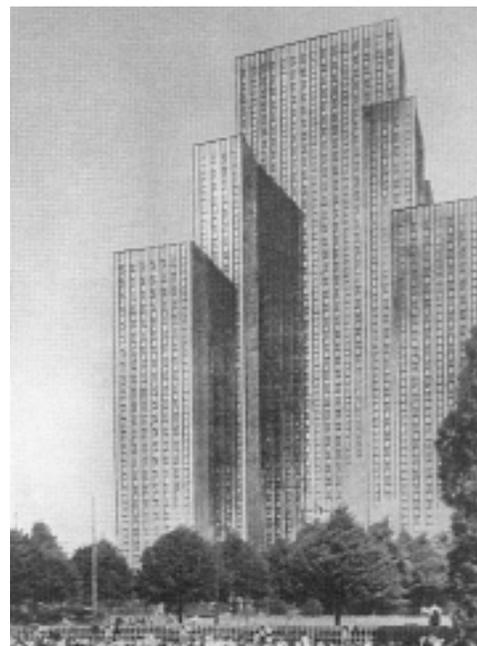
Existe una llamativa coincidencia entre la propuesta de Höger para Hamburgo y los bloques de pisos aportados continuamente tras la primera Guerra Mundial por el berlinés Otto Kohtz al debate arquitectónico alemán. Sobre todo, en su alegato publicado en 1935 junto con el magnate de la prensa Alfred Hugenberg a favor del rascacielos en la moderna gran ciudad, titulado *La Nueva Ciudad*, se exponen una larga serie de ejemplos de aplicación que muestran gran cercanía estilística al proyecto de Höger¹⁰. Los grandes edificios de Kohtz son siempre solitarios monumentos en el citado sentido europeo: las cordilleras de rascacielos que hizo para el Gobierno alemán en el berlinés *Spreebogen* junto al *Reichstag*, así como sus bloques residenciales repartidos por la ciudad (fig. 3). Utiliza, igual que Höger, los más sencillos cuerpos geométricos, ordenados simétricamente, escalonados de forma regular en la altura y articulados con un sistema proporcional de servicios instalados sobre todas las fachadas, que recorren toda la altura del edificio con un solo eje de ventanas situado en el centro, lo que acentúa por igual su bidimensionalidad y su verticalidad.

Los planos de la orilla del Elba en Hamburgo no fueron el único, pero sí el más espectacular americanismo dentro de la arquitectura alemana de la era nazi, y de ninguna manera entraban en conflicto con la política urbanística oficial. Por el contrario, se buscaba aquí expresamente la frescura de lo americano y se evitaba el tradicionalismo regional. Hamburgo era, junto a Berlín, Nuremberg y Munich, una de las llamadas ciudades líderes: era la *Puerta del Mundo*, que debía competir con Nueva York, su complemento al otro lado del atlántico, en modernidad y cosmopolitismo. El mismo Hitler así lo había expresado en diversas ocasiones. El 15 de marzo de 1937 hizo que le presentaran en la Cancillería del Reich los planos disponibles del puente sobre el Elba y la orilla del río, y declaró: “El viejo Hamburgo tiene su estilo, pero el nuevo Hamburgo debe desarrollar un estilo totalmente nuevo. Hamburgo tiene algo de americano...”¹¹. En 1939 dijo grandilocuentemente en presencia de militares refiriéndose a Hamburgo: “¿Qué quiere decir América con sus puentes? Nosotros podemos hacer exactamente lo mismo. Por eso hago levantar allí rascacielos tan imponentes como los más grandes de América”¹².

Höger, en su proyecto de rascacielos, siempre siguió el modelo adecuado para este propósito, pero sin duda lo elogiaba por motivos equivocados. Aún en 1940 escribió, con total descono-



2



3

Fig. 2. Parque de ocio para Bremen. Fritz Höger y Konstanty Gutschow, 1928. Maqueta.

Fig. 3. Wohnhochhaus, Berlín, 1935. Otto Kohtz.

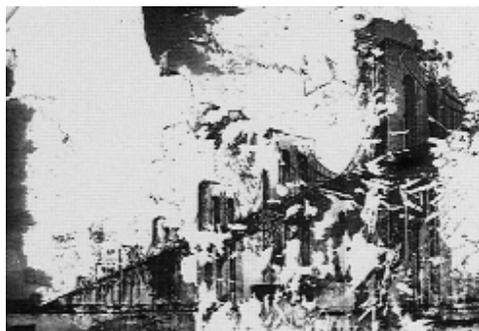
8. Paul Bonatz, Konstanty Gutschow, Werner March, Erich zu Putlitz; además, en representación de la autoridad urbanística de Hamburgo, Alfred Daiber, y por deseo de Albert Speer, se invitó después también a Hans Großman.

9. En un considerable número de ocasiones, sin siquiera observarlos por sí mismos, gracias a las numerosas publicaciones contemporáneas, se hacían una imagen actualizada de la evolución del debate americano sobre los rascacielos. Una fuente importante sería por sí misma la profusamente ilustrada segunda edición de HEGEMANN, Werner, *Amerikanische Architektur & Stadtbaukunst*, Wasmuth, Berlín, 1927, que comenta extensamente los proyectos aquí mencionados.

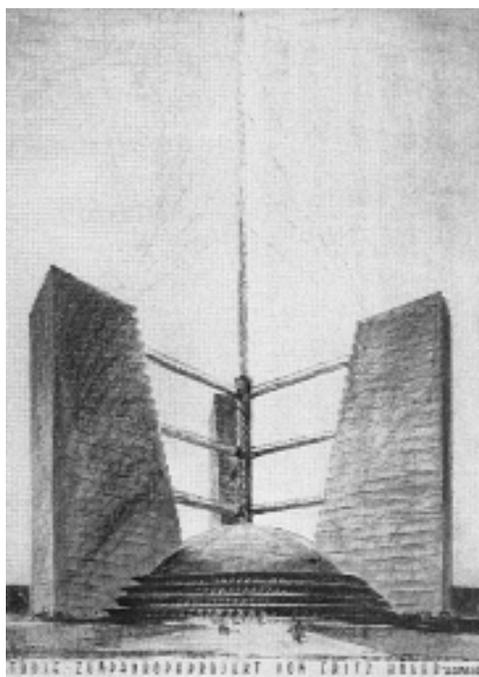
10. *Die neue Stadt. Gesichtspunkte, Organisationsformen und Gesetzesvorschläge für die Umgestaltung deutscher Großstädte (Städtebauliche Skizzen von Otto Kohtz, Architekt BDA)*, Alfred Hugenberg (Edit.), Berlín, 1935. Cfr. sobre todo sus ilustraciones 17, p. 41, y 23, p. 84.

11. Cfr. KROGMANN, Carl Vincent, *Es ging um Deutschlands Zukunft 1932-1939. Erlebtes täglich diktiert von dem früheren Regierenden Bürgermeister von Hamburg, Leoni am Starnberger See*, 1976, p. 322.

12. Hitler ante los comandantes del ejército el 10 de febrero de 1939, poco después de decidir sobre el proyecto de Hamburgo, citado en: *Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, DÜLFER, Jost, y otros (Edit.), Colonia/Viena, 1978, p. 297.



4



5

Fig. 4. Proyecto de puente sobre el río Elba, 1937. F. Höger.

Fig. 5. Estudio sobre el proyecto de Panropa, 1931. F. Höger.

cimiento de lo que aquí se pretendía: “La solución es, especialmente cuando se toma la primera gran decisión, una creación constructiva de profundo carácter alemán o bajoalemán no sólo desde un punto de vista superficial... Un edificio así sería el símbolo de Alemania, como hasta ahora lo ha sido el *Chilehaus* en Hamburgo, cuyo eco alcanza el planeta entero”¹³. La referencia al grandioso éxito del *Chilehaus* parece ser clave para la comprensión del enigmático proyecto del rascacielos, pero en 1940, cuando el régimen nazi quería distanciarse de la denostada República de Weimar a través de su propia grandeza, aquello sólo podía serle contraproducente. Como arquitecto de ese edificio simbólico, Höger, a pesar de toda la ostentosa adscripción al nuevo sistema, no podía verse como parte de lo nuevo. Su proyecto no era irrealista y seguramente tampoco era inadecuado para el fin propuesto, pero, por motivos políticos, ni él ni la arquitectura que representaba interesaban ya en ese momento.

En los fondos disponibles sobre Höger (fig. 4) en el Archivo Municipal de Hamburgo se encuentra otro excelente boceto de un puente que no fue recogido ni por Berckenhagen ni por Bucciarelli en sus índices. Es obvio que, como el boceto de la torre, fue realizado sin encargo previo en mayo de 1937 con motivo de las noticias sobre los planes nacionalsocialistas de una *Puerta del Mundo*, ya que la documentación tradicional no menciona aportación alguna de Höger a los planos de un gran puente sobre el Elba, y su proyecto se aparta totalmente de las bases del concurso, al cual el Departamento de Obras Públicas de Fritz Todt había convocado en verano de 1937 a un buen número de empresas constructoras, cada una en cooperación con un renombrado arquitecto, en lugar del inicialmente anunciado concurso oficial abierto¹⁴. Se pidieron variantes en distintos materiales para un moderno puente colgante con dos pórticos monumentales, sobre el cual una autopista debía poder cruzar el Elba y, a ser posible, también una vía de ferrocarril, a los pies del nuevo foro comarcal de la orilla del río. A los participantes se les suministró con los documentos del concurso un croquis realizado de la propia mano de Hitler.

Höger no podía saber todo esto, pues de lo contrario no habría realizado su propuesta, de gran impacto visual gracias a la hilera de al menos siete pórticos monumentales, pero totalmente irrealizable, dadas las condiciones económicas y políticas. Pero aunque su proyecto hubiera sido realmente análogo a los trabajos del concurso realizados en verano de 1937, de todos modos habría llegado tarde, igual que los participantes, pues ya en febrero de 1937 Hitler había requerido al arquitecto jefe del ejército, Wilhelm Härter, la realización de un proyecto, y el 18 de mayo de ese año, tras una presentación de diversas variantes en el *Obersalzberg*, le asignó el encargo a él y a su empresa¹⁵. Existe también la posibilidad de que el boceto de Höger fuera realizado aún más tarde, tras la presentación de las propuestas a concurso, como aportación privada a la discusión, de forma comparable a los bocetos de Paul Schmitthenner y Theodor Fischer, quienes, a requerimiento privado de Konstanty Gutschow, le habían presentado unos estudios de proporciones sobre el boceto de pórticos de Härter. Que el proyecto fuera una mera respuesta irónica al boceto de Härter, indudable intento de trasladar los croquis de Hitler, multiplicando ciertamente la desmesura de aquél y exagerando su dimensión hasta el absurdo, no parece totalmente imposible pero, dada la veneración de Höger por el *Führer* y el nuevo régimen, habría que descartarlo.

El *Gauhochhaus* de Hamburgo no fue el único experimento de Höger con un proyecto de rascacielos. Ya en 1931 su *Estudio sobre el Proyecto de Panropa* (fig. 5) muestra una combinación híbrida de tres edificios laminares de veintiocho plantas escalonados regresivamente, dispuestos en forma de estrella en torno a una grandiosa cúpula circular, de la que sobresale un delgado mástil de acero para emisiones radiofónicas, que a su vez está unido a las torres en tres planos mediante pasarelas y cables tensores. Igual que en el *Gauhochhaus*, las fachadas frontales de doce ejes de estos edificios laminares están articuladas verticalmente por las instalaciones. Sin embargo, no están escalonadas en grandes cuerpos cada diez pisos, sino que discurren rectas por toda la altura del edificio. El escalonamiento se produce sólo en las fachadas traseras que miran hacia el interior, y lo hace en cada planta, de modo que se acentúa la separación entre los pisos, quedando las caras laterales radiales de los tres cuerpos articuladas horizontalmente. Un claro escalonamiento en dirección opuesta se da en la inferior construcción de la grandiosa cúpula de unos 30 metros de alto y 100 de diámetro, a los pies de los tres edificios de 100 metros de altura, gracias a cuatro hileras de arcos ojivales que, como en los pisos escalonados del *Chilehaus* en Hamburgo, destacan aun más por las bandas voladas que los cubren. Sobre ellos se levanta una cúpula lisa de cristal en cuyo centro emerge la antena de 250 metros. No disponemos de datos sobre los mate-

13. Borrador de una carta de Fritz Höger al subdirector comarcal Henningsen, Hamburgo 6 de septiembre de 1940 (Archivo municipal de Hamburgo).

14. Sobre la cronología del proyecto de puente elevado en Hamburgo, cfr. FRANK, H., *Das Tor der Welt*, op. cit.

15. Cfr. TODT, Fritz, “Die Hamburger Hochbrücke über die Elbe”, en *Die Straße*, año V, 1938, pp. 68-69. El concurso probablemente representaba un intento del servicio de obras públicas de modificar a posteriori, mediante argumentos adicionales, una decisión de Hitler considerada inoportuna.

riales de la construcción, pero la forma externa de las arcadas de la cúpula apuntan al empleo de mampostería de ladrillo; los edificios precisan de una estructura de cemento armado o de acero; la estructura de las fachadas de los edificios administrativos permitiría un cerramiento con aplacado de ladrillo o de piedra natural; la cúpula sólo puede estar concebida de acero y cristal, y la antena, de acero. La creación mantiene el equilibrio entre horizontalidad y verticalidad, con lo que, pese a la fuerte articulación de toda la estructura y la parcial ligereza de los materiales que se sugieren, se consigue en conjunto una unidad y una gravedad monumental.

Gracias a la minuciosa investigación de Wolfgang Voigt, sabemos hoy más sobre la historia de este proyecto y sobre el *Gauhochhaus*¹⁶. La idea básica de la propuesta de Höger regresa directamente a las propias reflexiones de Herman Sörgel. Éste quiso construir en Europa una Casa Panropa, en contraposición a la Casa Panamérica levantada en 1913 por Philippe P. Crêt en Washington. En ella debían encontrar acogida la administración, el museo y las exposiciones publicitarias de su proyecto relativo al descenso del nivel del mar Mediterráneo, llamado primero Panropa y después Atlantropa, que debía conducir, como un renacimiento de la sumergida Atlántida, a la unión económica y política de Europa y África. Este propósito, desde el punto de vista actual graciosamente fantástico, y el magnífico aparato de propaganda montado por Sörgel para su promoción desde finales de los años veinte, consiguieron aglutinar a multitud de personas en toda Europa, fascinadas por la técnica y con fe en el futuro, y encontraron también el apoyo activo de numerosos y célebres arquitectos alemanes y austriacos, como Peter Behrens, Hans Döllgast, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Lois Welzenbacher y otros, incluido Höger, los cuales, con sus bocetos sobre las múltiples ciudades surgidas necesariamente a lo largo de la desplazada línea costera mediterránea, hicieron siquiera toscamente exponible y comunicable el proyecto. Todos trabajaron gratis en el proyecto de Atlantropa con miras a un gran éxito propagandístico de la labor publicitaria de Sörgel, y seguramente también a la espera de futuros encargos.

Quizá impresionado por el Panteón de la Humanidad de Berlage de 1915¹⁷ y la Plaza Circular de Hugh Ferriss, con los tres rascacielos en el centro de su *Metropolis of Tomorrow*¹⁸, Sörgel, que como arquitecto era más un teórico y un crítico que un creador, realizó el croquis de un alegórico monumento en el que tres torres sobre un zócalo de dos cuerpos, enlazadas mediante pasarelas y que simbolizaban la política, la economía y la técnica, envolvían el hemisferio norte de la esfera terrestre. Sörgel había colaborado en Múnich estrechamente con Hans Döllgast y, con motivo de los trabajos preparatorios para las exposiciones proyectadas en distintos lugares de Alemania para 1931, le pidió que volviera a revisar el acabado de su Central¹⁹. Como las ideas de Döllgast le parecieron carentes de monumentalidad, Sörgel pidió a Höger una sugerencia, y éste se la presentó el 7 de mayo de ese mismo año²⁰. La propuesta simbólica de Sörgel, argumento sobre la mística de la trinidad y sobre la castellesca evocación de las torres y del círculo protector, es traducida por Höger en una no menos monumental y simbólica arquitectura moderna que se podría comparar, quizá no sólo por su patética pose, con los contemporáneos proyectos tardoconstructivistas de la Unión Soviética. Precisamente al transformar la pesada esfera terrestre de Sörgel en una liviana bóveda de cristal y las torres defensivas cilíndricas en edificios laminares de oficinas ejemplo de modernidad, cumple Höger el deseo de su cliente de satisfacer, mediante una obra simbólica para la aspirada Atlantropa, las esperanzas de redención de toda una generación de europeos. Este efecto aumenta gracias a la orientación radial de las pasarelas, que ya no abarcan el mundo de forma meramente ideal, sino que, al conducir radialmente hacia el mástil, indican que la Central de Atlantropa está ahora realmente unida al mundo entero en virtud de la modernísima técnica radiofónica.

Höger no tiene que plagiar formas de expresión de modelos extranjeros de arquitectura para cumplir este cometido: ya cuenta con los medios necesarios para representar monumentalmente la modernidad, exactamente como Sörgel había reclamado teóricamente en sus escritos²¹. Sörgel había transmitido a Höger esta intención y le había pedido colaboración para la visualización de su utopía de Atlantropa. Para él, Höger era una de las máximas figuras en la búsqueda de una arquitectura contemporánea para Alemania. Así, el primer fascículo de la revista sobre arquitectura editada en Munich bajo su responsabilidad, *Baukunst*, lo había introducido él mismo con un elogio al *Chilehaus* de Höger²². Entre las muchas veces que le nombra, Sörgel le presenta en los párrafos introductorios como un ejemplo de héroe vencedor en la lucha por el nuevo estilo. Su *Chilehaus* sería para él “un hito en la historia de la arquitectura, la legitima-

16. VOIGT, Wolfgang, *Atlantropa. Weltbauten am Mittelmeer. Ein Architektentraum der Moderne*, Hamburgo, 1998.

17. Cfr. POLANO, Sergio, *Hendrik Petrus Berlage. Complete Works*, Nueva York, 1987, p. 220 y ss.

18. Cfr. FERRIS, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow*, Nueva York, 1929, p. 144.

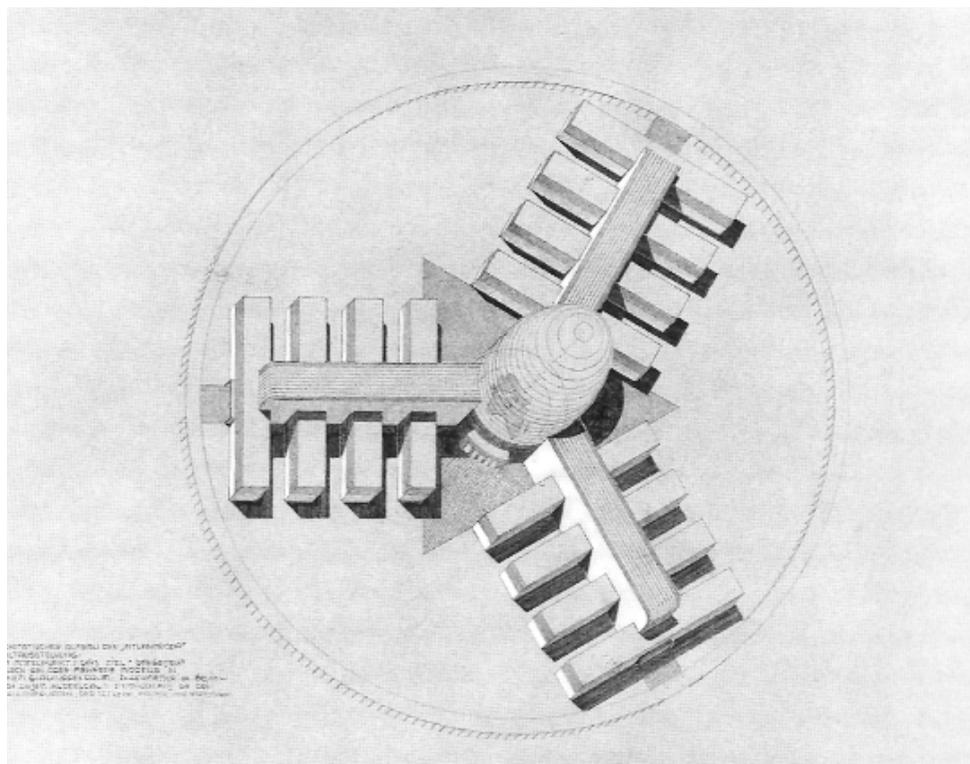
19. VOIGT, W., op. cit., p. 86.

20. Referencias a la correspondencia concerniente, en VOIGT, W., op. cit.

21. Cfr. SÖRGEL, Herman, "Theorie der Baukunst", en *Architekturästhetik, dritte erweiterte Auflage*, vol. 1, Múnich, 1921.

22. SÖRGEL, H., "Ein Markstein in der Geschichte der Baukunst. Das Chilehaus in Hamburg", en *Baukunst*, año I, n. 1, 1925, pp. 3-15.

Fig. 6. Pabellón del proyecto "Atlantropa" para el recinto ferial de Berlín, 1933. F. Höger.



ción de la *modernidad*. No es un palacio ni una catedral: *sólo* un edificio de oficinas, y eso es determinante de nuestro tiempo. No hacen ninguna falta ya los servicios de la arquitectura sagrada y palaciega para expresar monumentalidad y poder. En la construcción contemporánea, un mero edificio funcional cumple perfectamente ese papel²³.

Höger presumiblemente conocía ya el proyecto de Atlantropa cuando Sörgel a principios de 1931 le pidió su contribución. No sólo le hizo bocetos gratuitos, sino que participó activamente en la propaganda del proyecto, a pesar de que otros ya se habían desentendido de él por lo poco interesante del asunto. Höger esperaba aún en octubre de 1931 un inmediato inicio de las obras de la Central de Atlantropa que Sörgel entonces aún pretendía erigir en Basilea²⁴.

La crisis económica mundial y los cambios en las decisiones políticas de Alemania tras 1933 retrasaban una y otra vez el comienzo de la construcción. Por eso, Sörgel intentó realizar exhibiciones en las Exposiciones Universales de París, Nueva York y Roma. Planeó establecer en el recinto ferial de Berlín una exposición permanente de Atlantropa con su propio pabellón, para el cual pidió a Höger en 1933 la realización de los planos. Pero el proyecto, presentado por Höger en ese mismo año no se correspondía con el boceto de 1931 en cuanto al desarrollo vertical, sino sólo en la disposición de la planta²⁵ (fig. 6).

Esta vez, una destacada cúpula de cristal constituía el centro de una instalación circular circundada por una pérgola o vestíbulo. Ya no hay antena, pero permanece la articulación triangular centrada mediante tres altos vestíbulos que surgen de la cúpula, cada uno conectado perpendicularmente a ocho salas de exposiciones dispuestas en horizontal, y que están dedicadas a las tres materias: técnica, política y economía. Los edificios administrativos de la Central de Atlantropa reaparecen aquí en cierto modo como elementos adosados al horizonte de un conjunto cuyo efecto exterior ya no deriva tanto de la monumentalidad cargada de simbolismo del boceto de 1931, sino más bien de la abstracta monumentalidad de las uniformemente alineadas parrillas de exposición, exentas de adornos, y de la cristalina transparencia de la cúpula ovalada en el centro. Tampoco este plan se llevó a cabo, pero Höger siguió siendo fiel al proyecto de Atlantropa. Kamphausen informa sobre un nuevo plano de un puente coronado por tres altos edificios sobre el estrecho de Gibraltar, probablemente también relacionado con el proyecto de Atlantropa²⁶. Aún en 1941 Höger ofreció una proyección de diapositivas sobre Atlantropa en la Escuela de Arquitectura de Weimar²⁷.

23. SÖRGEL, H., "Ein Markstein...", cit., p. 4.

24. Carta de Fritz Höger a Irene Sörgel del 26 de octubre de 1931, citada por VOIGT, W., op. cit. Sörgel pretendía establecer la Central de Atlantropa como la Unión de los Pueblos en la neutral Suiza, pero no en Gené, como éste, sino en Basilea al principio y después en Berna (datos de VOIGT, W., op. cit.).

25. VOIGT, W., op. cit., data el proyecto en 1935 probablemente partiendo de una correspondencia posterior entre Höger y Sörgel. La firma está fechada en 1933.

26. KAMPHAUSEN, A., *Der Baumeister Fritz Höger*, op. cit., p. 47.

27. *Atlantropa-Mitteilungen*, n. 21, 1949, p. 3 (datos de VOIGT, W., op. cit., nota 472).

Un breve vistazo a otros proyectos contemporáneos de los años treinta revela que Höger, como arquitecto, se sustrae a las simples clasificaciones estilísticas. En conjunto, su obra no cabe en la categórica polarización entre moderno y tradicional, o entre regional e internacional, pues junto a sus proyectos para Atlantropa, desde su misma asignación indiscutiblemente *modernos*, o el diseño de reordenación de la orilla del Elba en Hamburgo, se encuentran otros que parecen intencionadamente dirigidos a reproducir el cliché del patriotismo reaccionario, como el centro cultural nórdico destinado a un lugar desconocido, y las grandes granjas que diseñó durante la guerra. Entre unos y otros se encuentra también la serie de proyectos, que no se pueden clasificar ni como bajoalemanes ni como *modernos*, elaborados en el verano de 1937 durante su estancia en Irán.

Surge aquí la pregunta de hasta qué punto cabría tildar de *bajoalemanes* proyectos como la sala nórdica para Lübeck o la *Roseliushalle* para Worpsswede, contrarios a la ideología de los informes de aclaraciones y al origen del arquitecto, como si un término semejante, adoptado por la ciencia etnológica y la investigación filológica y agraria, tuviera para la arquitectura del siglo XX realmente algún valor. De hecho, el desarrollo de la arquitectura se produce por vías tan radicalmente distintas de las de los animales y las plantas que se debe sospechar de todo intento notorio de trasladar las valoraciones genealógicas a aquella otra disciplina.

Obviamente, la *Roseliushalle* y las granjas diseñadas durante los años de la guerra aparecen como sucesoras hipertrofiadas de las típicas haciéndolas bajoalemanas. Sus construcciones se orientan hacia la tradicional carpintería artesana, independientemente de que se realicen en madera o en hormigón armado, y el enorme peso de sus tejados evoca la familiar sensación de aquellos modelos rurales. Pero modelos no son lo mismo que precedentes. Höger imita su imagen, pero no los reconstruye ciegamente, sino que, mediante determinadas referencias, escenifica impresiones alusivas a ellos con nuevos fines, en el caso de que dichas impresiones sean deseadas, bien por él, bien por sus contratantes. Las impresiones no surgen de forma cuasi-natural de por sí, y no siempre se logran. El arquitecto no puede trasplantar el gesto, sino que lo debe encontrar para cada nueva tarea y ha de establecerlo con los medios que le ofrece su arte.

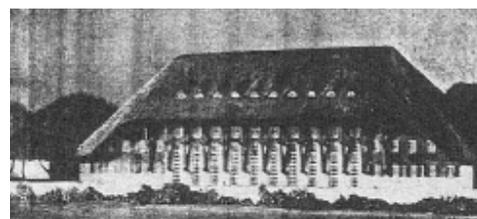
Para la *Roseliushalle* Höger busca la analogía con siluetas familiares (fig. 7). Gracias a su cubierta, la sala desde lejos produce la impresión de ser un corral del pueblo de al lado, pero al observarla más de cerca se ve enseguida que es cualquier cosa menos una granja. Se trata de un moderno salón de actos cuya composición, pese a la analogía de formas, sigue las reglas de una específica y genuina arquitectura monumental desarrollada por Höger a lo largo de más de veinte años, desde sus diseños de edificios burocráticos en Hamburgo.

El efecto monumental de la *Roseliushalle* se debe al extremadamente reducido número de elementos que la componen y a la simplicidad abstracta del extenso cuerpo constructivo. Un imponente tejado inarticulado se eleva sobre una galería porticada poco elevada, abierta, con bajos arcos de medio punto decorados con plásticas figuras en los pilares que los soportan. Se acentúa aun más la horizontalidad mediante una simple cornisa que envuelve el conjunto con una especie de dentado que forman los extremos labrados de las vigas, y con una fina hilera de ventanas en toda la longitud del frontón principal. La sala forma una explanada junto con un edificio colindante menor, colocado perpendicularmente respecto a ella. Ambas construcciones se comunican por el ángulo a través de la galería. El edificio anexo, al adoptar claramente más elementos de la casa tradicional de la Baja Sajonia que el principal, es el que se ocupa de dar colorido local al conjunto. En su frontón, también de entablado, bajo un sencillo hastial se distingue un elevado tragaluz como el de un henil, y una buhardilla apenas destacada, de visible carpintería, recuerda a la conocida tipología de la casa bajasajona.

En el plano para un centro cultural nórdico de emplazamiento desconocido, datado en 1943, la impresión monumental está mucho menos lograda que en la *Roseliushalle* (fig. 8). Le falta la muda evidencia del volumen abstracto y de los alineamientos uniformes. En cambio, pesa sobre ella su propia leyenda, y habla demasiado alto de tejados de juncos y carpintería tradicional. Höger emplea formas, técnicas y materiales inconexos y los une en un híbrido que no aprovecha en absoluto la fuerza tipológica de los arquetipos, que tanto ha contribuido a la monumentalidad de la *Roseliushalle*. La ideología recarga los medios expresivos arquitectónicos en la ejecución de este proyecto de tal modo que aquéllos quedan anulados por la abundancia de pre-



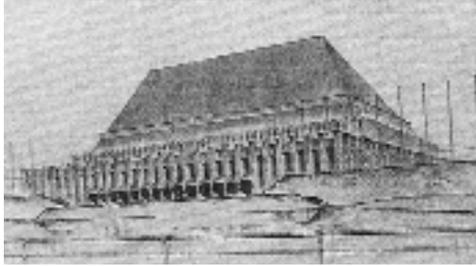
7



8

Fig. 7. Roseliushalle, Worpsswede, 1938. F. Höger.

Fig. 8. Centro Cultural Nórdico, 1943. F. Höger.



9



10

Fig. 9. Sala Nórdica, Lübeck, 1936. F. Höger.

Fig. 10. Proyecto para la Bolsa de Teherán, Irán, 1937. F. Höger.

tendidas analogías con la Baja Alemania. La consecuencia es (como hoy diríamos emulando a Robert Venturi) un *decorated shed* ('cabaña decorada') que dice: "Soy una casa bajoalemana", un edificio con inquieto paisaje de tejados e indecisa y recargada fachada, que seguramente se utiliza como ejemplo de esta etapa creativa de Höger precisamente por lo fácil que hace rechazar la indeseada arquitectura regional, expresión de la sangre y suelo del patrioterismo nazi.

En la serie de proyectos para grandes granjas en las marismas, realizados años más tarde, durante la guerra, Höger ya no cae en esa trampa de la narrativa. Aquí es el objeto quien relata por sí mismo la historia deseada, y Höger ya no tiene que reinterpretar y redimensionar el conocido tipo constructivo para los nuevos fines, sino simplemente adaptarlo a las nuevas necesidades de la actividad agraria y sus modernas técnicas. La casa típica de Halle ofrece la suficiente flexibilidad, y su aspecto exterior facilita a Höger la escenificación tanto de la buscada impresión bajoalemana como del gesto de monumentalidad arquitectónica.

Algo totalmente distinto es la sala nórdica diseñada por Höger en 1936 para Lübeck (fig. 9). Es, como la *Roseliushalle*, una construcción monumental, pero en un contexto no rural, sino urbano. A pesar de su alto tejado, se trata, más que de una casa bajosajona, de un *klump* nórdico, tal como brevemente describirá Steen Eiler Rasmussen en su libro *Arquitectura nórdica*²⁸. Tiene tanto que ver con la casa bajosajona como el *Chilehaus* o la Bolsa de Teherán. Su apariencia externa no se corresponde con analogías tipológicas o formales de construcción tradicional alguna, sino con su unidad, con el escalonamiento de su fachada y con el equilibrio siempre característico en Höger entre los elementos verticales y horizontales que la articulan. Únicamente en el interior se alude a la impresión de una alta era con su estructura de madera visible, pero en una dimensión totalmente distinta y, dada la envergadura aquí necesaria, con vigas de cemento armado en vez de madera.

La novedosa decoración que muestra el diagrama, con sus gigantescas banderas colgadas de las vigas, no debería distraer la vista de la moderna construcción de soporte para una amplia sala multifuncional. La fachada, organizada con estricta simetría, se articula verticalmente mediante la secuencial alineación de pilastras uniaxiales, que sobresalen del borde de cada uno de los escalones del cuerpo cuadrangular. El retranqueo de ambos escalones y la delgada hilera de ventanas que envuelve la cubierta contrarrestan esa verticalidad acentuando lo horizontal. En el medio de la cara longitudinal, catorce de los veintiséis ejes totales marcan el acceso a esta obra destinada a acontecimientos feriales. Las amplias escalinatas ante el edificio dan mayor relevancia al área de entrada y, en combinación con la lisa superficie del tejado, rubrican la horizontalidad y la gravedad de la construcción, pacifican el marcado relieve de la fachada y contribuyen sustancialmente a la deseada sensación de monumentalidad.

Con la intermediación del Ministerio de Asuntos Exteriores alemán y el Banco Melli Irán, Höger trabajó entre el verano y el otoño de 1937 durante cuatro meses en Irán. El motivo era la redacción del proyecto para una moderna Bolsa en Teherán, para lo cual Höger realizó diversos bocetos, ninguno de los cuales pasaría a la fase de proyecto (fig. 10); también, un hotel, el edificio administrativo de una hilandería de algodón, una casa en la provincia de Mazandarán y el diseño de la plaza del Meidan Darwaze Dorlat en Teherán²⁹. Conocemos dos propuestas para el edificio de la Bolsa y un diagrama de la casa de Mazandarán. Mientras que la vivienda privada se esfuerza claramente por desarrollar la tipología de las casas del área cercana al Mar Caspio y en cierta medida traslada a otra región del mundo el debate sobre la casa bajoalemana revestida de modernidad, en cambio en el proyecto de la Bolsa hay poco tipismo local reconocible.

El diagrama muestra un alargado edificio regularmente cuadrangular. El acceso cubierto y la entrada principal se encuentran en el lado menor, presidido por una pieza central elevada y retranqueada cuatro ejes sobre el vestíbulo y la gran sala de la Bolsa. En el interior se había ideado un nuevo patio en torno a un gran pilón de agua, tal como muestra uno de los bocetos en perspectiva. En torno al conjunto discurre una galería que, con la función de filtrar el sol, reproduce en todos sus lados el mismo motivo de la fachada exterior mediante unos estrechos arcos de medio punto que contienen un solo eje de ventanas cada uno. En el medio de esta hilera de arcos se distingue una segunda entrada marcada por una barandilla metálica, que atenúa ligeramente la rígida verticalidad de este dispositivo. En una de las variantes encontradas, la pieza

28. RASMUSSEN, Steen Eiler, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*, Berlín, 1940, p. 51 y ss.

29. KAMPHAUSEN, A., *Der Baumeister Fritz Höger*, op. cit., pp. 47-48, informa sobre este viaje, sobre una conferencia de Höger en Teherán y sobre los planos de la Bolsa, pero no sobre los demás proyectos.

central elevada de la construcción, así como la fachada del patio interior, se articulan por medio de lisas pilastras colocadas en la fachada, igualmente de un solo eje, y la mera función ornamental de estas pilastras se acentúa por el hecho de que culminan antes de alcanzar la leve cornisa que recorre la línea de las ventanas.

Höger expuso con frecuencia en sus discursos y escritos su idea de cómo se debía proporcionar a la arquitectura el carácter monumental. En un ensayo inacabado sobre el *Chilehaus*, publicado después por Kamphausen, escribe sobre la trascendencia de la uniformidad en las caras del edificio y en las ventanas: "...aquí, como entre la mayoría de las personas, incluidos los colegas de gremio, el miedo al aburrimiento es tan fuerte (mucho más entre los legos) que en ese punto es donde verdaderamente comienza a ser posible la monumentalidad. He ahí un versículo de mi evangelio arquitectónico"³⁰. De forma muy similar, refiriéndose también especialmente al diseño del *Chilehaus*, había manifestado este credo ya en 1925 en el citado artículo de Sörgel: "El miedo al aburrimiento y el ansia por la variedad, el agrupamiento y la articulación de la masa en construcciones parecidas... debería ser eliminada de una vez por todas, pues sólo donde para el entender común comienza el miedo al aburrimiento, empieza también el verdadero concepto de monumentalidad. La monumentalidad no se consigue simplemente con una brutal voluminosidad y la gran escala". Y continúa algo después: "No me avergonzaría de construir una casa de mucho mayor tamaño y altura que el *Chilehaus* con igual o semejante estructura. Podría construirse una ciudad entera con esa estructura y, aun así, no se haría aburrida"³¹.

Este credo de Höger, puramente arquitectónico y sin ideología popular ni de género alguno, nos ayuda a seguir el hilo al conjunto de su obra. Proyectos que desde la misma asignación del encargo pueden parecer heterogéneos, vistos desde un punto de vista desvinculado de todo eso, pueden contemplarse y valorarse como la arquitectura de un autor con unas pretensiones estilísticas concretas. Además, nos permite preguntarnos hasta qué punto es fiel a su propio credo, y nos da la posibilidad de considerar sus construcciones y proyectos, al margen de la toma de partido en un conflictivo período histórico, básicamente como expresiones artísticas y como arquitectura, y no como posicionamientos políticos.

El mismo Höger designa el *Chilehaus* como piedra angular de su carrera, y ve en él la única ocasión de su vida en que, aún joven arquitecto, pudo realizar una obra poniendo a prueba los medios básicos de su arte en un gran formato y con el correspondiente éxito. Su trabajo antes del *Chilehaus* debe interpretarse, según él, como un camino hacia ese gran éxito, y lo posterior, siempre como nuevos ensayos de los principios arquitectónicos más importantes de esa obra en tareas siempre distintas. Pero esto sería una simplificación injusta de una carrera rica y compleja. Las líneas de referencia desde los otros trabajos hacia el *Chilehaus* y a la inversa pueden seguirse casi siempre aun con un mínimo conocimiento, si bien no pueden abarcar todos los aspectos de aquéllos, pues el *Chilehaus*, con toda su grandiosidad y reconocimiento, no deja de ser sólo un gran edificio de oficinas que no puede servir como ejemplo para todo tipo de trabajo arquitectónico. Como labor constructiva, el *Chilehaus* no puede colocarse en el centro de un análisis de la obra de Höger, sino como la primera ejecución de su deseo de desarrollar una arquitectura monumental actual, la cual ha de hallar su hueco en el mundo moderno y, especialmente, en la gran ciudad contemporánea.

En el citado artículo de Sörgel sobre el *Chilehaus*, Höger ofrece una sencilla descripción de su propio procedimiento. Explica que para este cometido partió de las dificultades del terreno, pero después trabajó siempre sobre la *planta* y el *perfil* a la vez, para conseguir el mayor efecto posible del edificio en el contexto urbano circundante. Su construcción se había de convertir en el buque insignia de la nueva y aun en ciernes *City* de Hamburgo, la primera ciudad de negocios pura en el continente europeo, para cuyo levantamiento había sido derribada una parte de la vieja ciudad en los últimos años, en la tercera fase del saneamiento urbano de la ciudad³². Höger había obtenido de su constructor, Henry Sloman, dos parcelas a izquierda y derecha de la calle Fischertwiete, en las que, según establecían los planos, que habían sido desarrollados en el marco de un concurso municipal en 1915, debía compensarse suficientemente el derribo de las viviendas de la zona peatonal. En la finca izquierda de la Fischertwiete había ya un puesto de policía construido poco antes de la guerra por Albert Erbe, y aguardaba a su integración o a su traspaso; la parcela de la derecha era triangular y acababa en un agudo ángulo (fig. 11).



Fig. 11. Chilehaus, 1954. Fotografía de Willi Beuter.

30. HÖGER, F., "Das Chilehaus. Ein nachgelassener Aufsatz", en KAMPHAUSEN, A., *Der Baumeister Fritz Höger*, op. cit., p. 84.

31. Fritz Höger en SÖRGE, H., "Ein Markstein...", op. cit., p. 10.

32. Cfr. SCHUBERT, Dirk, "Der Städtebaukunst zu dienen-und der Finanzdeputation eine Freude bereiten"; o: "Die wechselvolle Geschichte der Sanierung der südlichen Altstadt", en *Das ungebauete Hamburg*, Ulrich Höhns (Edit.), op. cit., pp. 46-57.



Fig. 12. Chilehaus y los tres edificios del Sprinkenhof, Hamburgo, fotografía alrededor de 1939.

Höger hizo de la necesidad virtud: integró la construcción preexistente en su montaña de ladrillos de tal manera que apenas se apreciaba, y asumió el delgado ángulo acentuándolo aun más al trazar la admirada figura de la proa de un barco, futuro símbolo de la ciudad que desplazaría en poco tiempo a un segundo plano todos los monumentos históricos de la ciudad. Pero hubo otra decisión que tal vez tuviera aun mayor importancia para la solución final, y que analizamos a continuación. Hizo la pieza de unión que faltaba entre las dos parcelas mediante una edificación elevada sobre el espacio vial, lograda pese a la tenaz oposición de las autoridades, y que sería el núcleo de la construcción. En ella situó un cuadrado perfecto a partir del cual se desarrollaban dos alas cuya planta se hacía depender de la forma de la parcela, en torno cada una a un amplio patio de luces. Como una vía pública en forma de doble puerta de la ciudad atravesada a la calle Fischertwiete, daba el contrapunto al puente Wandrahm de decoración medieval, situado enfrente. Constituía una barrera entre el puerto y la nueva City, y a la vez unía la urbana plaza de Burchard con el portuario Meßberg. En la construcción posterior del Sprinkenhof junto con los hermanos Gerson, Höger emplearía el mismo dispositivo: un bloque central al que se adhieren dos naves de forma libre. Debido al gran retraso sufrido en la ejecución de los tres edificios del Sprinkenhof, el papel del cuerpo central jugó su papel durante más tiempo que en el *Chilehaus*, que se erigió como una unidad sin separación de elementos³³ (fig. 12).

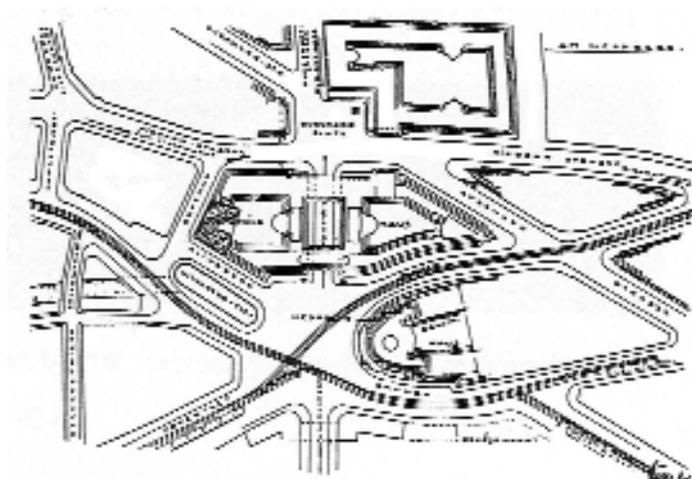
El cuadrado sobre la Fischertwiete se convirtió en el corazón del conjunto, y a su configuración dedicó Höger, junto a la acentuación del ángulo, su mayor atención. Del patio interior público que surge de aquí se abren, a través de tres profundos y pesados arcos ojivales a cada lado, las amplias superficies administrativas de libre disposición y divisibles a discreción. En su interior se sitúan también las representativas escaleras, y una entreplanta adicional modula la pronunciada pendiente de la Geestkante, sobre la cual se erige la obra. La Fischertwiete, pese a que el conjunto carece totalmente de simetría, constituye el eje central, especialmente destacado gracias a una calculada divergencia de la fachada. Höger interrumpe la prominente cornisa que abarca dos pisos del zócalo mediante una abertura transitable que ocupa toda la altura de un piso en contraposición a la zona del zócalo, con su uniforme hilera de escaparates coronados por arcos de medio punto. Esta ruptura de la horizontalidad se repite en la fachada sur, también totalmente horizontal, con la adición de una amplia marquesina que aquí eleva el edificio hasta la altura del piso perdido por el pasaje.

Así como Höger asumió el desfavorable perímetro de la finca y, con sólo leves desviaciones del perfil de la construcción, consiguió, como se ha descrito, hacer más agudo el ángulo y aumentar la ligera oblicuidad de los abombamientos en una simple curva cóncava en forma de S, así maneja él también la articulación del volumen total de ésta que fue en su época la edificación administrativa más grande de Alemania. No hace la menor intención de desmontar la imponente masa constructiva en edificios individuales y jerarquizarlos después coherentemente mediante alguna pintoresca ordenación. Höger edifica totalmente la parcela, incluida la calle que la divide, con uniforme altura. Al margen de la amplia marquesina de la entrada sur al pasaje, no emplea ninguna articulación en altura y sustituye el tejado alto al uso por tres pisos escalonados, con lo que logra que la masa cumpla su papel de masa con sorprendente efectismo.

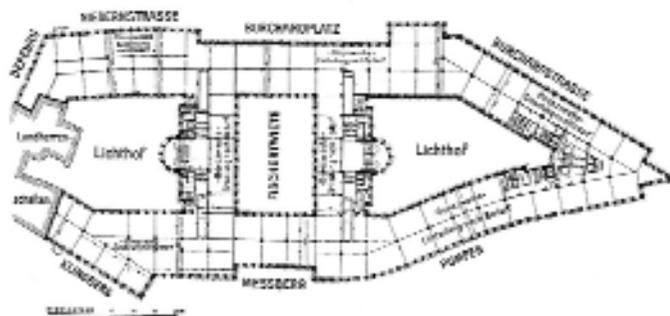
La masa del extenso edificio inarticulado, acentuada con la sucesión uniforme de las ventanas (sólo hay un tipo de ventana, cuadrada y rematada en medio círculo), encierra el peligro de la monotonía. Sin embargo, contiene también el punto de partida para la monumentalidad declamada por Höger. Éste no quiere reprimir la impresión de masa, sino aumentar en lo posible su efecto, por lo que otorga a la piel de este magnífico gigante especial vistosidad. La envoltura debe recubrir toda la figura y hacer que ésta aparezca como un cuerpo único. Las órdenes monumentales clásicas se excluyen por eso de su estructuración, así como los fuertes relieves y la ornamentación. Höger se expresa en este sentido: "El rasgo fundamental de la calidad artística del *Chilehaus* reside en el ritmo uniforme y minimalista. Las fachadas, totalmente descompuestas por las infinitas pequeñas columnas y las infinitas ventanas, sólo con ese ritmo pueden transformarse en la perspectiva otra vez en tranquilas superficies, de cuyo cerramiento resulta el cuerpo monumental. Para la resolución de la arquitectura he renunciado desde el principio a todo lo especial. Sólo lo evidente, dispuesto en infinita alineación, resulta evidente para todo observador. El gigantismo y la monumentalidad del todo descansan simplemente en la multitud de la infinita sucesión de lo uniforme"³⁴.

33. Sobre la colaboración de Höger con los hermanos Gerson y la Escuela de Hamburgo, cfr. FRAN, H., "Baukunst, Monumentalität und Heimatschutz. Die Architektur der Brüder Gerson und die Hamburger Schule", en: VOIGT, W., *Hans und Oskar Gerson. Hanseatische Moderne. Bauten in Hamburg und im kalifornischen Exil*, Hamburgo, 2000, p. 39 y ss.

34. Fritz Höger en SÖRGEL, H., "Ein Markstein...", op. cit., p. 8.



13



14

La novedosa estructura del edificio formada por un esqueleto de cemento armado, y el cerramiento de ladrillos del *Chilehaus* no siguen la misma lógica, pues sus fines son sustancialmente diferentes. Apenas podrían llegar a entrar en conflicto. La estructura tiene que servir al *demonio fin*, como dice Höger, pero no así el aspecto externo del cuerpo y la piel. Éstos deben representar el contenido del fin constructivo hacia el espacio urbano exterior y, mediante su presencia monumental, elevarlo simbólicamente lo más posible. Interior y exterior sólo pueden contribuir a este efecto de forma similar en construcciones con tendencia a un solo espacio, como grandes salas, iglesias y similares. Los edificios de oficinas, sin embargo, por definición carecen de forma en su interior. Cada inquilino es el amo tras la puerta en la aún representativa escalera, y a él se someten tanto la división de la superficie como el desarrollo interno. En lo esencial, al arquitecto sólo le queda la tarea de empaquetar la superficie arrendable y definir la presencia individual del edificio entero en el espacio público.

A este respecto, Höger había hecho algunas reflexiones básicas muchos años antes de la construcción del *Chilehaus*, en 1909, durante la preparación de los planos para la conversión de la calle Mönckeberg de Hamburgo en una representativa avenida moderna de gran ciudad, y las había publicado en un pequeño escrito junto a Paul Bröcker, quien estaba profundamente interesado en las cuestiones urbanísticas y arquitectónicas³⁵. Ambos autores, tras largas explicaciones sobre la evolución del estilo de la casa del comerciante hamburgués, exponen razonamientos sistemáticos acerca de la especialidad de los modernos edificios de oficinas, sobre todo en la relación entre construcción y *piel*. Utilizan conscientemente el concepto de *piel* desarrollado por Theodor Lipps con motivo de su *estética material*, y lo aplican al cerramiento que prefieren con ladrillos y *klinker* para las modernas construcciones comerciales en cemento armado. Dicha preferencia no se debe remitir a razones constructivas, sino fundamentalmente al carácter simbólico que el cerramiento tiene en cuanto a la defensa de la patria y al forjado de una identidad específica hamburguesa³⁶.

“La *piel*, en nuestro caso el revestimiento de la construcción con ladrillos o placas de piedra labrada, es por tanto la expresión patente de la íntima relación entre la obra y el entorno”³⁷. Y continúan más adelante: “No se trata sólo de qué materiales emplearan nuestros antepasados, sino de que la casa es una parte orgánica del entorno que, si por mí fuera, podría abarcar el planeta entero, pero que necesariamente empieza en el lugar donde está la casa, [lugar que] una vez que es *patria*, debe ser percibido. Pero esto no se manifiesta mediante la sola construcción: se logra únicamente con la fantasía, con los símbolos. Es decir, ¡configurando la imagen externa!”³⁸.

Parece que el texto haya sido redactado sólo por Bröcker. Höger sería algo así como el interlocutor en el debate, y como tal aporta una larga lista de bocetos reales y ficticios ilustrados con diagramas de su colaborador Ferdinand Skopp. Pero en estos bocetos, así como en posteriores trabajos, se aprecia sin dificultad el grado de entendimiento entre ambos autores. Más que los edificios de oficinas realmente construidos como el Niemannhaus y el Klostertorhof que se encuentran entre los ejemplos propuestos³⁹, esto queda patente con los croquis teóricos número 4 y número 11⁴⁰, (figs. 13 y 14), que muestran sendas edificaciones administrativas con has-

Figs. 13 y 14. Croquis contenidos en el libro de F. Höger y Paul Bröcker. (Ver nota 35).

35. BRÖCKER/HÖGER, *Die Architektur des Hamburgischen Geschäftshauses. Ein zeitgemäßes Wort für die Ausbildung der Mönckebergstraße. Theoretische Betrachtungen von Paul Bröcker. Praktische Vorschläge von Fr. Höger. Arch.*, Hamburgo, 1909.

36. LIPPS, Theodor, *Ästhetik*, vol. 2, Leipzig/Hamburgo, 1903, p. 483 y ss.; y 587 y ss.

37. BRÖCKER/HÖGER, op. cit., p. 52.

38. *Ibid.*, p. 53.

39. *Ibid.*, pp. 57, 63.

40. *Ibid.*, pp. 59, 73.

tiales en medio de otras casas de una calle urbana; ambas construcciones, con doce ejes de ventanas cada una, si bien una con un único hastial y la otra con tres.

En el caso de la fachada de tres hastiales, la uniformidad se consigue por medio de un relieve lo más plano posible. Hay tres hastiales idénticos y un solo formato de ventana. Cuatro hileras de pilastras de doble relieve que recorren todas las plantas ejercen una triple división en cuatro ejes de ventanas de amplio vano, cada uno de ellos coronado por un hastial de dos ejes bajo un alto tejado de alero. El parteluz de estos hastiales se prolonga, igual que las pilastras, a lo largo de todos los pisos acentuando aun más la verticalidad. Todos los detalles están formados con ladrillos: los capiteles, las pilastras y la triple corona de los hastiales, así como la entrada decorada con motivos históricos en piedra natural.

En la fachada de frontón simple se refina la materialidad y se complica la articulación. “El rasgo principal de esta casa es manifiestamente hamburgués”, reza la leyenda, en alusión al revestimiento de las paredes que sobrepasa el borde del hastial, hasta ahora identificados como carácter típico de las casas de los comerciantes de Hamburgo en distintas épocas. Como adición propia de los tiempos, se advierte el armazón metálico visible de un amplio mirador de seis ejes, así como el *moderno material de piedra* que remata las mochetas ventanas como revestimiento del muro en toda la altura del piso.

El camino desde esta articulación de las fachadas con un eje hasta la estructura de las superficies externas del *Chilehaus*, y aun más allá hasta el *Paneuropahaus* y el *Gauhochhaus*, no es especialmente fácil de seguir. Y aun más largo es el camino que recorre la evolución del volumen desde las fachadas unidimensionales de estos prototipos de casas comerciales hasta las geometrías cerradas, cada vez más sencillas, de los posteriores edificios de oficinas monumentales, como el proyecto de IG-Farben para Hamburgo o el ayuntamiento de Rüstingen. Si se consideran comparativamente las construcciones administrativas anteriores, como el *Klostertorhof* (donde el mismo Höger había tenido un estudio hasta su destrucción en las noches de los bombardeos) o el *Rappolthaus* en la calle Mönckeberg, se comprende que los principios de ordenación de fachadas tan claramente definidos en 1909 sólo pudieron ponerse a prueba en edificios aislados muy lentamente, y que el proceso de abstracción y simplificación del volumen tuvo lugar más despacio que el de la superficie de las fachadas.

La capacidad de Höger de encontrar soluciones monumentales aun para las más sencillas tareas se desarrolla al principio paso a paso, a través de distintas experiencias. No es sólo el *Chilehaus* lo que le convierte en un maestro, sino también otros grandes proyectos, como el *Klöpperhaus*, los experimentos con el edificio de Hapag en el actual Ballindamm, el *Sprinkenhof*, la construcción para el *Hannoverscher Anzeiger*, el ayuntamiento de Rüstingen, el *Lyzeum Curschmannstraße* y la iglesia junto al Hohenzollerndamm en Berlín, así como otros trabajos poco espectaculares, como el panteón para el editor del *Hannoverscher Anzeiger*, Madsack, y las torres de agua de Nordeney, Bad Zwischenahn y Hohenkirchen. Desde los volúmenes complejamente articulados del principio, se pasa a prismas cada vez más simples, cuya superficie se reduce cada vez más a estructuras desordenadas y lisas. Además se dan algunos, no muchos pero significativos, experimentos con cúpulas de segmentos esféricos, como la del *Hannoverscher Anzeiger*, y también como forma básica para definir la figura, como en el boceto para el cenotafio imperial de la República de Weimar en Bad Berka, o como forma dominante del proyecto, como en el caso de Atlantropa.

La búsqueda de la monumentalidad obliga a profundizar en la abstracción y la rigidez, lo que supera incluso el fuerte anhelo ideológico por el gesto y el carácter bajoalemán de las construcciones. En el gestualmente determinado tejido arquitectónico de Höger no se contradicen los bocetos estilísticamente heterogéneos surgidos al mismo tiempo, sino que resultan de un único afán. La separación de los trabajos *anómalos* del conjunto de la obra sólo puede falsear su intención. La *Roseliushalle*, así considerada, no representa un proyecto más *verdaderamente* de Höger que el *Gauhochhaus*. En su búsqueda de la arquitectura monumental contemporánea, Höger aprovechó todos los encargos recibidos e indagó, con todo su repertorio metódico, la solución más adecuada.

Nota de la revista: Agradecemos al profesor Hartmut Frank su consentimiento para publicar en castellano este artículo. El original en: TURTENWALD, Claudia (Hrsg.), *Fritz Höger (1877-1949). Moderne monumente*, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg, 2003, pp. 83-102. Todas las ilustraciones proceden de este libro.

Traducción al castellano: Veritas Traducciones.