

ENGLISHNESS FRENTE A MODERNNESS. CASAS MODERNAS EN LA INGLATERRA DE LOS AÑOS 30

Juan Miguel Otxotorena

Este estudio pretende constituir una primera aproximación a la revisión de las realizaciones modernas de la Inglaterra de los años 30 en el terreno de la vivienda unifamiliar y colectiva. Como es sabido, el período de entreguerras constituye el de la llegada a Londres de los ideales y los métodos del Movimiento Moderno; y, en buena medida, delimita el espacio de su vigencia, siempre discutida e insegura: precaria y relativamente marginal. Las páginas que siguen evocan de modo sumario algunos de los aspectos significativos de su experiencia en el campo residencial; y tratan de iniciar una cierta clarificación del panorama que componen sus empeños y desafíos, sus ambiciones y tentativas.

Se trata, por tanto, de intentar esbozar una primera aproximación a las realizaciones modernas de la Inglaterra de los años 30 en el terreno de la vivienda. Ahora bien, tal aproximación no puede sino empezar constatando la conveniencia del redibujo —incluso reconstructivo— de proyectos y edificios, al efecto de contar con una primera información básica. Aquella de que disponemos resulta parcial e incompleta; lo que nos ha llegado casi siempre, de cada una de esas obras, es alguna fotografía y quizá la planta; y su estudio nos llama a recomponer la documentación de referencia para alcanzar una mejor base de análisis. Precisamente, este trabajo ha constituido la ocasión para iniciar tal tarea, de cuyos resultados se recogen algunas muestras a modo de ilustración del texto¹.

En realidad, tal vez sea ésta la primera conclusión de nuestro estudio, encaminado al conocimiento de este período tan peculiar y significativo de la historia reciente de la arquitectura británica, así como a la consecución de una visión más cabal del sentido y las implicaciones de eso que conocemos como la aventura de la modernidad en arquitectura.

A este propósito, el análisis que aquí se esboza de algunos de los ejemplos seleccionados como representativos no busca tanto profundizar en cada uno, considerado de manera aislada; por el contrario, desea contribuir a la definición de una imagen de conjunto en la que comparezca de manera natural la auténtica complejidad del tema; trata de insistir en la contextualización de los proyectos y la relación entre las diversas circunstancias que los enmarcan.

Por fin, el trabajo se centra eminentemente en el tema de la vivienda unifamiliar, dejando para una ocasión ulterior una atención más profunda al gran capítulo de la vivienda colectiva. La opción se justifica tanto por evidentes razones de espacio cuanto atendiendo a la diversa entidad relativa de las realizaciones en uno y otro ámbito, vistas con ojos comparativos. No obstante, incluye al final una primera reflexión al respecto, acompañada de la mención de algunos proyectos y edificios que cabría quizá considerar más destacados, relevantes o representativos.

EL TEMA DE LA VIVIENDA EN LA ARQUITECTURA MODERNA INGLESA

Acaso quepa decir que, en general, el Movimiento Moderno se encuentra mucho más representado por la Ville Savoie de Le Corbusier y la casa Tugendhat de Mies Van der Rohe que por cualquier otro edificio institucional o dotacional. La arquitectura moderna, sobre todo en sus inicios, podría haber alcanzado sus más altas cotas de brillantez en el terreno de la vivienda unifamiliar: tal puede haber sido su campo de contraste más claro y espectacular. Esto es lo que parece deducirse de las referencias que da de sí su propia publicística, de cara a su difusión y popularización. Cabría explicarlo en función de toda una serie de factores concatenados, con los que hay que contar para no perder de vista el marco de referencia: desde el didactismo y la maleabilidad



Fig. 1. William Lescaze. Curry House (High cross) Dartington Hall, Devon, 1930-1932.

1. Esta documentación gráfica ha sido elaborada en el marco de un seminario específico ligado a un Curso de Doctorado impartido sobre el tema de la arquitectura moderna inglesa en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. Debo agradecer su asesoramiento y su constante colaboración al profesor Carlos Montes Serrano.



3



4



5

Fig. 2. William Lescaze. Curry House. Dartington Hall, Devon, 1930-1932.

Figs. 3, 4 y 5. Maecel Breuer & F. R. S. Yorke. Casa en Bristol, 1936.



2

del tema de la casa unifamiliar, considerado en abstracto, o el valor comparativo que le confiere su constancia histórica —su permanencia como asunto y programa de trabajo a través de los siglos—, hasta la escasa capacidad para acoger y transmitir significados sociales propia de un lenguaje combativamente desnudo, orgullosamente mudo y, en cierta manera, no poco subjetivo y hermético; un lenguaje, en todo caso, reactivo a asumir obligaciones externas, ajenas a las derivadas de las leyes de su composición —las de su plasticismo purista— y diferentes de la mera exhibición de su excelencia. La familiaridad del público general e iniciado con el tema de la vivienda unifamiliar, la asequibilidad de su escala y su propia apertura y flexibilidad, en definitiva, acreditan su particular idoneidad para experimentar los planteamientos funcionalistas de la nueva arquitectura y los nuevos códigos plásticos que los concretan y los expresan.

Parece, en fin, que lo mismo en Inglaterra que en otras áreas geográficas, la vivienda unifamiliar fue enseguida la tipología edificatoria en la que volcaron sus esfuerzos los jóvenes arquitectos seducidos por los ideales del Movimiento Moderno. El dato puede resultar relevante si se tiene en cuenta que es en ellos donde las corrientes innovadoras estaban llamadas a encontrar mayor resonancia; y se explica, también, atendiendo a la medida en que estos arquitectos, poco experimentados, debían tropezar con obstáculos poco menos que insalvables para hacerse con el encargo de grandes proyectos.

Al carácter particularmente representativo del tema de la casa unifamiliar ha de unirse, por lo demás, el lógico auge experimentado por el de la vivienda colectiva en el marco de las preocupaciones sociales y metodológicas de la vanguardia. De ahí que, de algún modo, quepa valorar la presencia e incidencia del Movimiento Moderno en las islas británicas atendiendo al alcance de su traducción en proyectos de viviendas.

El número de casas construidas en Inglaterra atendiendo a los cánones del lenguaje moderno, entendido en sentido amplio, fue en todo caso bastante reducido en términos comparativos. Jeremy Gould por ejemplo, en su libro *Modern Houses in Britain 1919-1939*, ha compilado una relación de en torno a 900 "casas modernas"², aplicándoles el calificativo en función de su opción por la cubierta plana.

Desde luego, la llegada del lenguaje moderno a las islas es un fenómeno tardío, y su vigencia relativamente corta. La traducción al inglés por parte de Frederic Etchells³ del célebre e influyente *Vers une Architecture* de Le Corbusier, aparecida en Londres en 1927, constituyó uno de los detonantes de la difusión de los rumbos y las aspiraciones de la nueva arquitectura. Ésta no se desarrolla propiamente en Inglaterra —y casi habría que decir en Londres— hasta ya entra-

2. Cfr. GOULD, J., *Modern Houses in Britain 1919-1939*, Londres, 1977.

3. Cfr. LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, trad. de F. Etchells, Londres, 1927.

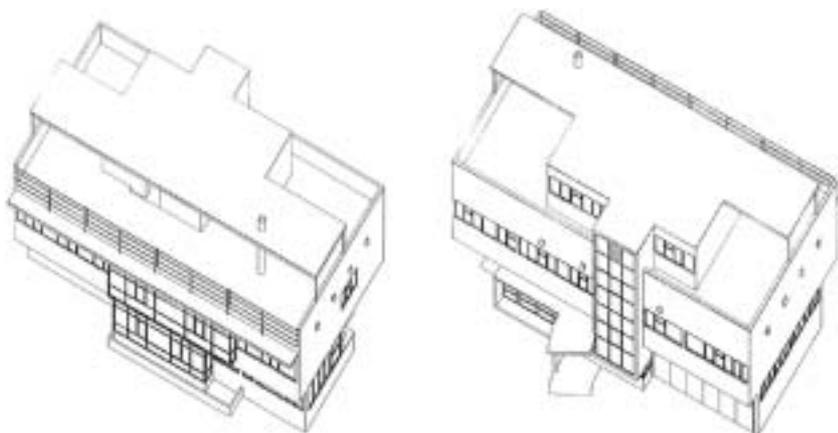


Fig. 6. Connel, Ward & Lucas. Casa en Wentworth, Surrey, 1936.

da la década de los 30. Y, como es sabido, el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939 supone un drástico corte para la experiencia: al forzado parón de las iniciativas empresariales y políticas vendría a unirse la fuerte crisis económica y la aguda decepción social e ideológica, determinando prácticamente el cierre del ciclo inicial y más específico de la arquitectura del Movimiento Moderno en las islas.

La arquitectura moderna logra, además, en Gran Bretaña mucho más impacto cultural que éxito real, tanto en el terreno profesional cuanto en el plano social. La mayor parte de los arquitectos de la época son arquitectos tradicionalistas que trabajan en las claves de un libre historicismo romántico de indiscutible éxito popular y, a menudo, no exento de solvencia y brillantez profesional: esto es lo que ocurre en casos tan celebrados como los de Sir Giles Gilbert Scott o Sir Edwyn Lutyens, cuyo predicamento en estos años domina la escena. Los modernistas son a sus ojos un puñado de jóvenes arquitectos —en su mayoría ultramarinos o refugiados políticos de procedencia continental—, fascinados y demasiado rápidamente entregados a ideas e imágenes de moda, venidas del extranjero y llenas de extravagante radicalidad: una radicalidad teñida en muchos casos, para colmo, de connotaciones ideológicas agresivamente revolucionarias.

El diseño de las casas unifamiliares de la época se ceñía por lo general, con orgullo indisimulado, a la tradición del pintoresquismo romántico que rige la imagen de los paisajes del país. Sobre esta base, el trabajo del proyectista dependía del diálogo de su cliente con la amplia gama de las opciones de estilo disponibles a partir de una visión ahistórica del pasado y de una imaginación que deducía, del conjunto de los modelos popularmente admirados, el ideal de la casa de campo 'típicamente británica': un ejercicio dominado más por promotores y constructores, guiados por criterios especulativos y comerciales, que por arquitectos eventualmente preocupados por la justificación programática y cultural de su trabajo.

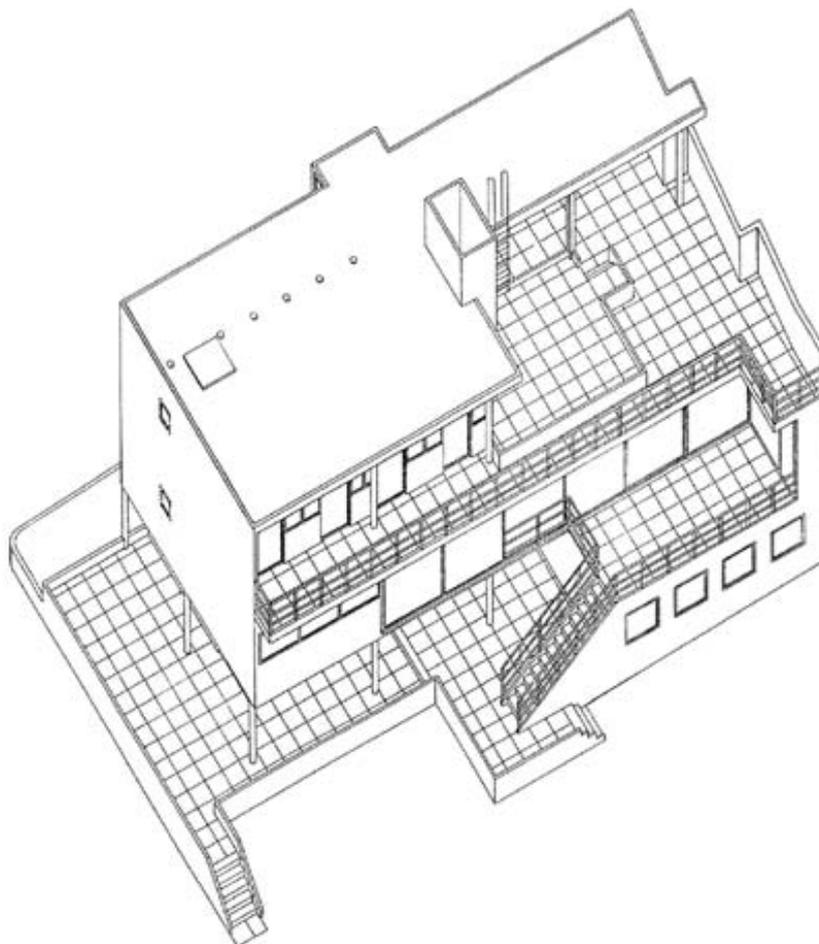
Es en este marco donde el ardor de los jóvenes modernos debía abrirse paso en la escena profesional y social, suscitando el correspondiente debate. La polémica fue intensa y alcanzó un gran impacto: la arquitectura se volvió popular como tema de discusión; la cuestión de sus nuevos lenguajes se hizo muy presente en los medios de comunicación; y éstos prestaron especial atención desde el primer momento al tema de la casa unifamiliar, según demuestra la proliferación de las ya clásicas revistas de decoración y estilo.

Precisamente, más allá de toda eventual selección de ejemplos modernos, la arquitectura de viviendas de los años 30 constituyó, en conjunto, una empresa de enorme volumen. Hay que valorar su dimensión para calibrar el alcance y la medida del éxito de los nuevos planteamientos internacionalistas. Las circunstancias hicieron que, al final de la década, una de cada cuatro casas fuese nueva y tres hubieran sido construidas por la iniciativa privada, en un marco definido por la escasez de la planificación y la falta de previsión. El caso es que la virtual ausencia de reglas propició un crecimiento especulativo de la masa edificada, a veces desmesurado, en torno a las vías de comunicación. Hay que ver en este hecho, sin lugar a dudas, el origen de buena parte de las oportunidades encontradas por los jóvenes arquitectos para experimentar con sus nuevos principios⁴. Una inmensa cantidad de nuevas casas aisladas o adosadas invadió los espacios existentes entre Londres y los pequeños núcleos poblados de los alrededores, dando origen a lo que serían los típicos suburbios británicos.

4. Cfr., por el modo en que destacan propagandísticamente las experiencias modernas, los libros de YORKE, F.R.S., *The Modern House* (1934), *The Modern House in England* (1937), y *The Modern Flat* (1937), este último firmado conjuntamente con GIBBERD, F., todos ellos publicados en Londres por la Architectural Press; y también: MCGRATH, R., *Twentieth Century Houses*, Architectural Press, Londres 1934, y SMITHELLS, R., *Modern Small Country Houses*, Architectural Press, Londres, 1936.

Fig. 7. Connell, Ward & Lucas. New Farm, Haslemere, Surrey, 1932.

Fig. 8. Connell, Ward & Lucas. 66 Frongal Way, Hampstead, Londres, 1937-1938.



8



7

Puede que haya que concluir incluso que, frente a la dura batalla por el triunfo del 'estilo moderno' librada al hilo de los proyectos individuales y con el apoyo de las revistas y los foros de debate cultural, los nuevos conceptos van adquiriendo credibilidad y logran un progresivo afianzamiento, en Inglaterra, no a través del idealismo de la 'legitimidad histórica' que los arquitectos del Movimiento Moderno reclamaban para sí, sino al hilo de las reflexiones urgidas por la pura necesidad en el terreno del planeamiento urbanístico.

En realidad, el acuerdo en relación con el penoso estado de las ciudades inglesas y la deplorable calidad de la arquitectura suburbana suscita un vivo debate entre dos opciones fundamentales: por un lado, la de intentar reencontrar la tradición originaria de *Das Englische Haus*⁵ para tratar de vivificarla; y, por otro, según plantean los modernos —como Gropius y Fry en su diseño para Isokon en St. Leonard's Hill, Windsor—, la de rechazarla de una vez renegando de "su individualismo y sus cubiertas inclinadas".

El planeamiento preocupaba ya a los arquitectos del período Eduardiano, con lo que la asunción de la problemática social por parte de los modernos no supuso una verdadera novedad. No obstante, el debate estilístico se superpuso al ideológico: el encuentro de ambos planos determina un complejo abanico de posturas redundante en abundantes contradicciones y discrepancias. Es frecuente, por ejemplo, la ligereza en la lectura de las connotaciones de los lenguajes modernos correlativa de la entrega a la ambivalencia y el doble juego; así, por ejemplo, el propio Maxwell Fry pasó de un estilo a otro sin solución de continuidad, sin perjuicio de sus cotas de sensibilidad social y de sus consiguientes preocupaciones metodológicas. Excepción hecha casi sólo de Berthold Lubetkin, el célebre arquitecto de origen ruso que jugará un papel protagonista como catalizador e impulsor de la experiencia de la nueva arquitectura en Inglaterra, aquí los arquitectos modernos son eminentemente estilistas, muchas veces eclécticos, y permanecen más bien

5. Cfr. MUTHESIUS, H., *The English House*, edición con introducción de Dennis Sharp, versión de Crosby Lockwood Staples, Londres, 1979.



Fig. 9. E. Maxwell Fry. Casa Miramonte en Kingston, Surrey, 1937.

ajenos a la impregnación ideológica y revolucionaria con que el *Estilo Internacional* llegó a propugnarse en Centroeuropa; si lo abrazan es asumiéndolo en un tono superficial, como parte de una pose exenta de compromiso real.

Tal es el marco al que hay que referir todo intento de revisión de los resultados de la arquitectura moderna en las islas británicas. Ha de tenerse en cuenta, en cualquier caso, la lógica evolución de los criterios de diseño de la casa moderna en este breve período de tiempo; tales criterios, en efecto, se van modulando como consecuencia tanto de la propia de los destinos del lenguaje internacionalista cuanto de la necesidad de adaptarlo a las particulares condiciones climáticas del país, y de las vicisitudes de la propia actitud de los jóvenes arquitectos que lo promovían. Así, la arquitectura de la casa unifamiliar pasa de los lenguajes puristas de la construcción en hormigón armado y la expresión minimalista derivada del rechazo de la ornamentación, de 'todo gesto superfluo', a una visión de las cosas cada vez más compleja: experimenta un proceso de decantación que redundan en la incorporación progresiva de materiales diferentes y criterios de composición más libres, de la mano de la influencia de eventuales ecos de cierta sensibilidad surrealista y de nuevas inspiraciones como la de la arquitectura popular o vernácula, de impacto creciente en la imagen y el propio horizonte metodológico del Movimiento Moderno.

Para terminar de enmarcar el desarrollo de la arquitectura moderna de viviendas en Inglaterra, por fin, se impone advertir el modo en que la fundamental influencia de Le Corbusier se une a la ejercida *in situ* por figuras del peso de Mendelsohn, Breuer y Gropius, de paso en Londres en calidad de refugiados políticos. La enorme capacidad sugestiva de la figura y la trayectoria de Le Corbusier lo convierte indiscutiblemente en la referencia central del trabajo de los arquitectos modernos ingleses del período; sin embargo, ellos encuentran al mismo tiempo en los notables nombres de los emigrados un modelo más próximo y una referencia inmediata para su eventual adhesión a los nuevos planteamientos.

La arquitectura moderna inglesa constituye a la postre un tema de análisis tan marginal y colateral, si se piensa en la globalidad de la historia del Movimiento Moderno, cuanto lleno de enjundia y peculiaridad. El conjunto de las observaciones que anteceden perfila un campo de estudio complejo en su delimitación y estructura pero, a la vez, cautivador y elocuente, tan puntual y dependiente de su contexto cuanto rico en perspectivas iluminadoras: nos presenta un panorama acotado en el que no faltan experiencias individuales de interés pero que, sobre todo, se demuestra lleno de valor testimonial y de significado en relación con lo que vendrían a ser los elementos clave tanto del discurso moderno en sí, de sus pautas generativas y sus mecanismos de desarrollo, cuanto de los propios destinos de la reciente arquitectura británica.

THE 'MODERN HOUSE': SELECCIONES Y ANTOLOGÍAS

La arquitectura de viviendas unifamiliares modernas de la Inglaterra de los años 30, a pesar de todo, no deja de estar a la altura de la ambición de sus protagonistas. Vista en términos compa-



Fig. 10. Connell, Ward & Lucas. "Temple Gardens", Moor Park, Hertfordshire, 1937.

rativos, compone un panorama de apreciable calidad e interés. Si bien acaso se advierte la ausencia de nombres del brillo y el influjo propio de los grandes maestros, adquiere a su manera cotas notables de relevancia.

Puede dar fe de esto, por ejemplo, la atención que la cuestión recibe en el célebre e ilustrativo compendio *Functional Architecture: The International Style 1925-1940*, editado en Colonia en versión trilingüe por Taschen en 1990⁶. En la muestra representativa que en dicha publicación se recoge de imágenes correspondientes a la arquitectura moderna en Gran Bretaña, se reseñan nada menos que 22 edificios (no hay más que 8 de España, incluido el Pabellón de Barcelona de Mies), de los cuales 14 son de casas unifamiliares —1 de Wells Coates, 1 de Gwynne & Coates, 5 de Connell, Ward & Lucas, 2 de Maxwell Fry, 1 de Lasdun, 1 de Yorke, 1 de Tait y 1 de Yorke & Breuer—, 6 de vivienda colectiva —3 de Wells Coates, 2 de Maxwell Fry y 1 de Gibberd—, y sólo 2 corresponden a temas diferentes (la Gorilla House del Zoo de Londres, de Lubetkin y Tecton, de 1933, y el "Royal Corinthian Yatchclub" en Burnham-on-Couch, Essex, de Joseph Emberton, de 1932).

En la selección de modelos que por su parte David Dunster realiza y presenta en su libro *100 casas unifamiliares de la arquitectura del siglo XX*⁷, se incluyen —enunciados por orden cronológico— 6 ejemplos ingleses anteriores a la Segunda Gran Guerra —dejando aparte la vivienda de madera proyectada para su madre en 1901 por Edwin Lutyens—, todos ellos pertenecientes a la década de los 30; son los siguientes: la casa Lowes-Dickenson de Amyas Connell, de 1932; el apartamento-estudio de Wells Coates en Londres, de 1935; la casa en Whipsnade de Berthold Lubetkin, de 1936; la casa en Bentley Wood de Serge Chermayef, de 1938; la casa en Willow Road de Ernő Goldfinger, de 1939; y la casa en Newton Road de Denys Lasdun, de ese mismo año.

El libro de Dunster, precisamente, tiene un precedente característico en Inglaterra en el libro *The Modern House* de F.R.S. Yorke, publicado por primera vez en 1934. Yorke habría tenido sumo interés en demostrar la internacionalidad del Movimiento Moderno, aún sin centrarse en aquella identificación de un estilo específico que obsesionara a Hitchcock y Johnson en la famosa exposición que, precisamente con el título *The International Style*, se celebró en 1932 en el MoMA de Nueva York.

Yorke centra su interés en los materiales y los sistemas constructivos, trascendiendo en principio el plano de los meros problemas lingüísticos; ahora bien, la ausencia de detalles constructivos empaña el texto de ambigüedad, y no arroja demasiada luz sobre el problema de la relación entre los diversos materiales.

El caso es que muy pronto este problema se agudizó a causa de las dificultades de las obras para soportar su exposición a la intemperie, y cimentó el rápido desprestigio de la arquitectura moderna, así como una cierta crisis de identidad que llevaría a sus representantes hacia sistemas compositivos más abiertos y resignados y, en todo caso, más complicados.

The Modern House, con todo, no tardó en convertirse en una especie de Biblia entre los jóvenes profesionales de Gran Bretaña, Europa y América. Y tampoco faltaron otras publicaciones de esta índole que gozaron de un éxito similar; tal es el caso del libro *Twentieth Century Houses* de Raymond MacGrath, del mismo año 1934⁸, y el de un sinnúmero de compilaciones de parecidas características que fueron realizando las revistas coetáneas.

Además de su influyente *The Modern House*, precisamente, el propio Yorke publicaría en los años posteriores los no menos conocidos libros *The Modern House in England* y *The Modern Flat* —este último firmado conjuntamente con Frederick Gibberd—, los dos de 1937⁹. En ellos sigue desarrollando una visión "fríamente mecanicista" de la arquitectura, basada en las ideas de Le Corbusier pero dejando de lado la filosofía visionaria y lírica que encierra su brillante estética. El resultado ha de ser correcto, sostiene, si las funciones son correctamente analizadas y los nuevos materiales y métodos constructivos se emplean con propiedad. Es obvio no obstante, según demuestran las espectaculares imágenes de sus mismos libros, que la atención al lenguaje no podía ser escamoteada.

El mismo Yorke terminaría reconociendo, en poco tiempo, la imposibilidad de seguir de manera consistente una doctrina absolutista de impávida distancia hacia las nuevas formas. En su posterior *A Key to Modern Architecture*, escrito con Colin Penn y publicado en 1939, concedería que había "... una tendencia inicial a sobre-enfatizar la expresión de la estructura, y el puro fun-

6. Cfr. A.A.V.V., *Functional Architecture: The International Style 1925-1940*, Taschen Verlag, Colonia, 1990.

7. Cfr. DUNSTER, D., *100 casas unifamiliares de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, 1990.

8. Cfr. MACGRATH, R., *Twentieth Century Houses*, cit.

9. Cfr. YORKE, F.R.S., *The Modern House in England*, cit.; y F.R.S. YORKE & F. GIBBERD, *The Modern Flat*, cit.

cionalismo fue juzgado a partir de la apariencia...: el funcionalismo estricto —llega a concluir— es el puritanismo de la arquitectura"¹⁰.

Tan decisivo es el efecto de las nuevas imágenes que las experiencias de la arquitectura moderna traslucen a menudo, en la Inglaterra de los años 30, una insegura y parcial importación de toda una serie de fórmulas de estilo asociadas a unas pautas de trabajo ajenas: así, por ejemplo, la famosa Sun House de Maxwell Fry, de 1936, muestra la incorporación de una brillante plástica internacionalista a una distribución convencional, lo que amenaza con reducirla a una propuesta de imagen en clave de pura apariencia. Ya en el citado libro de Yorke *The Modern House in England* se observa hasta qué punto los arquitectos ingleses, incluidos los modernos entregados a la poética purista del hormigón armado, prefieren los enmarcados y ribeteados y las combinaciones de materiales como la piedra, el ladrillo y la madera, que se hacen cada vez más presentes en la evolución de su obra. Esto contribuye a explicar incongruencias aparentes o reales como las de la última etapa del trabajo de Berthold Lubetkin, quien —sobre todo a partir de su célebre y discutido *Highpoint II*— recurre sistemáticamente a este tipo de combinaciones y demuestra una particular obsesión por la simetría.

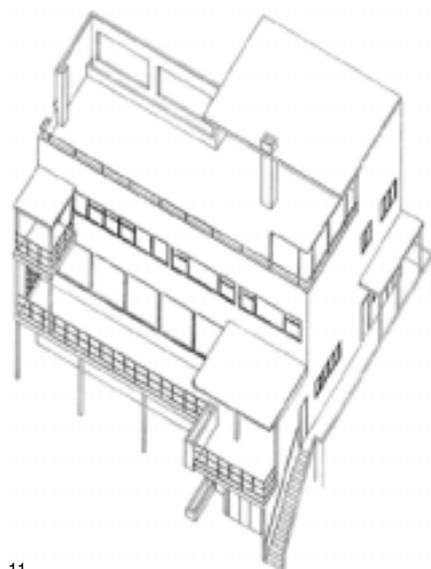
La generalizada preocupación por la planificación urbanística abona a su vez, con el tiempo, esta deriva. Según lo dicho, la ordenación urbana apareció enseguida como un tema cargado de implicaciones políticas: esto es lo que se observa en los planteamientos del grupo M.A.R.S., y luego en las disputas que derivaron en la escisión de A.T.O., las cuales empezaron muy pronto a frustrar la unidad de iniciativa y la compacidad del conjunto de los adalides de la vanguardia moderna. El caso es que, a pesar del carácter herético, a ojos de un moderno comprometido, de la idea según la cual su estilo era uno más junto a los otros —una opción a usar a conveniencia, y no a seguir por fuerza del "espíritu de la época"—, el pintoresquismo alcanzó su impacto en el modernismo inglés a través de la cuestión de la sensibilidad hacia el paisaje.

El auge de esta sensibilidad se apoya también, desde luego, en el éxito alcanzado por dos de las mejores casas modernas de los años 30, construidas por sus arquitectos para ellos mismos: la de Chermayeff en Bentley Wood, Halland, y 'The Homewood', en Esher, de Patrick Gwynne y Wells Coates, ambas de 1938. Su *Englishness* fue rechazada con irónica acritud por Lubetkin a partir de los argumentos que había esgrimido años antes, cuando se hizo su propia casa en Whipsnade (1933-1936), al objeto de explicarla.

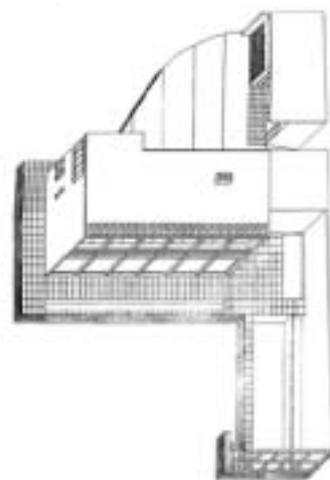
Esa cruda ironía es la misma que aflora, radicalizada y llevada al extremo, en su famoso edificio de apartamentos *Highpoint II* (1936-1938), sobre todo en las cariátides del porche y la decoración del ático en que ubicó su vivienda-estudio. Y puede encontrarse también en la inclusión de una chimenea rococó victoriana en el salón principal de la casa del 32 de Newton Road, en Paddington (1937-1939), de Denys Lasdun.

Los golpes de efecto de Lubetkin en su *Highpoint II* —las cariátides del porche y sobre todo "... el collage de texturas y colores, de historia y memoria, de intimidad y distancia" de su ático— parecen ser, precisamente, representativos de una actitud que se habría ido generalizando progresivamente en la segunda mitad de la década, influyendo con fuerza en las dos siguientes¹¹. Su biógrafo, John Allan, verá en ellos un apoyo para la tesis de Colin Rowe acerca de la 'otra' tradición moderna: la de Stravinsky, Joyce, Picasso, Eliot o Proust; la de la metáfora, la ironía y el significado múltiple, que habría ido afirmándose en paralelo frente a la tradición principal de Gropius, Meyer y Marinetti, en el desarrollo de las consecuencias de la gran revolución plástica de nuestro siglo¹². El caso es que tales golpes de efecto parecen conectar idealmente con la sustitución de los puros modelos blancos de la ortodoxia canónica por otros coloreados, articulados y complejos en los que se combinan formas y materiales, alusiones e inspiraciones, definiendo un nuevo horizonte figurativo ajeno al rigor del purismo y alejado del rígido estilismo internacionalista.

Los problemas de manipulación, acabado y mantenimiento de las cajas de hormigón armado de inicios de los 30 llevarían a que, a partir de 1937, muchos edificios fueran mostrando una gran variedad de materiales y soluciones constructivas alternativas. Algunas casas unifamiliares, incluidos ciertos ejemplos notables de Chermayeff (Bentley Wood, 1937-1938) o de Gropius y Fry (la *Donaldson House* en Shipbourne, Kent, de 1936) mantuvieron las pautas del lenguaje moderno en madera; la de Brackenfell en Cumbria, de Leslie Martin y Sadie Speaight (1937-1938), tenía un marco de hormigón pero con muros exteriores de ladrillo rojo en combinación con paredes de piedra; la de Richard Llewelyn-Davies y Peter Moro en Birdham, Sussex, publi-



11



12

Fig. 11. E. Maxwell Fry. "Sun house", Frongal Way Hampstead, Londres, 1935-1936.

Fig. 12. Serge Chermayeff. Casa en Bentley Wood, Halland, 1938.

10. Cfr. YORKE, F.R.S. & PENN, C., *A Key to Modern Architecture*, Londres, 1939.

11. Cfr. POWERS, A., «The Reconditioned Eye. Architects and Artists in English Modernism», en *AA files*, 25, verano de 1993, pp. 54-62.

12. Cfr. ALLAN, J., *Berthold Lubetkin: Architecture and the Tradition of Progress*, Londres, 1992, p. 303.

Fig. 13. Emö Goldfinger. 1-3 Willow Road, Londres, 1938-1939.



13. Puede acudirse, para la documentación del conjunto de las obras aquí reseñadas, aparte de a las revistas de la época y de los libros citados, a las publicaciones panorámicas y generalistas del tipo de: NIFOSÍ, G., *L'Inghilterra degli anni '30*, Alinea Editrice, Florencia, 1992; DEAN, D., *The Thirties: Recalling the English Architectural Scene*, RIBA Drawing Series, Trefoil Books, Londres, 1983; A.A.V.V. (G. STAMP ed.), *Britain in the Thirties*, número monográfico de la revista *Architectural Design*, vol. 49, nº. 10-11 (*A.D. Profiles*, n. 24), 1979; AA.VV., *Recent English Architecture, 1920-1940*, Selected by *The Architectural Club*, Londres, 1947. Con un punto de vista más genérico: ELVALL, R., *Photography takes Command. The Camera and British Architecture 1980-1939*, RIBA Heinz Gallery, Londres, 1994; BOLD, J. y CHANEY, E., eds., *English Architecture: Public and private. Essays for Kerry Downes*, Londres, 1993; WATKIN, D., *English Architecture. A Concise History*, Thames and Hudson, Londres, 1985; SHARP, D., ed., *The Rationalists. Theory and Design in the Modern Movement*, Londres, 1978; JACKSON, A., *The Politics of Architecture: A History of Modern Architecture in Britain*, Londres, 1970; DANMATT, T., *Modern Architecture in Britain*, Londres, 1959; RICHARDS, J.M., *The Castles on the Ground: The Anatomy of Suburbia*, Londres, 1946; RICHARDS, J.M., *An Introduction to Modern Architecture*, Londres, 1940; HITCHCOCK, H.-R., *Modern Architecture in England*, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, 1937; etc. Sobre el tema de la vivienda, aparte de los estudios específicos ya citados más arriba: CALABI, D., coord., *Architettura Domestica in Gran Bretagna 1890-1939*, Milán, 1982; SUMMERSON, J., *Heavenly Mansions*, Londres, 1949; ABERCROMBIE, P., *The Book of the Modern House. A Panoramic Survey of Contemporary Domestic Design*, Hodder and Stoughton, Londres, 1939; etc. Y también, a algunas monografías como: SHARP, D., ed., *Connell, Ward, Lucas: Modern Movement Architects in England 1929-1939*, Book Art, Londres, 1994; CANTACUZINO, S., *Wells Coates. A Monograph*, Gordon Frazer, Londres, 1978; IND, R., *Emberton*, Scholar Press, Londres y Berkeley, 1983; ALLAN, J., *Berthold Lubetkin. Architecture and the tradition of progress*, cit.; A.A.V.V. (MADARGA, P., ed.), *Lubetkin: Un moderne en Angleterre*, Bruselas, 1983; READING, M. & COE, P., *Lubetkin & Tecton, an Architectural Study*, Triangle Architectural Publishing, Londres, 1992; COE, P. y READING, M., *Lubetkin and Tecton: Architecture and Social Commitment*, The Arts Council of Great Britain and The University of Bristol Department of Architecture, Bristol, 1981; DUNNET, J. & STAMP, G., comp., *Ernö Goldfinger*, Architectural Association ("Works 1"), Londres, 1983; ELWALL, R., *Ernö Goldfinger*, RIBA Drawings Monographs nº3, Academy, Londres, 1996; etc.

cada en la *Architectural Review* en 1941, es un ejemplo notable de compleja combinación de materiales; y en el trabajo de Fry y Lubetkin empezaron a aparecer al mismo tiempo diversos tipos de revestimientos aplacados.

Es difícil, de todos modos, distinguir aquí los argumentos estéticos de los motivos prácticos: más bien parecen converger, apuntando en la misma dirección. El propio Yorke, autor de la célebre serie de libros que estableció el estereotipo de la construcción en hormigón blanco, decidió abandonarlo en 1937 por puros problemas técnicos; el proyecto de la *Gane Show House*, que hizo con Breuer en 1936, marcaría sin duda las pautas de su trabajo hasta 1955, pero la apreciable inspiración de sus posteriores obras en otras tantas de Le Corbusier muestra cómo pudo hacer compatible su decisión con la fidelidad a los patrones figurativos modernos. Ciertamente, el propio Le Corbusier había indicado el camino con obras tan emblemáticas como la del *Pabellón Suizo* —con su pared curva de piedra en la entrada, su mural y su yuxtaposición de texturas y materiales—, quizá el de más amplia influencia en la Inglaterra de su tiempo.

ALGUNAS REALIZACIONES SIGNIFICATIVAS

La perspectiva de los años proporciona, sin duda, un punto de vista idóneo para dar un repaso a la vibrante experiencia de la arquitectura moderna inglesa en el terreno de la casa unifamiliar. Y nos lleva a verla como algo cargado de significado desde el punto de vista del desarrollo de la inventiva profesional y la ejercitación estilística de la nueva generación de arquitectos internacionalistas, y en tanto terreno abonado para la plasmación de su eventual compromiso ideológico y su correlativa ambición programática.

A tal efecto, según lo dicho, la relativa dispersión y el carácter parcial e incompleto de la documentación conservada aconsejan, sin duda, la reelaboración y recomposición de la información gráfica, referida a los proyectos que pudieran resultar más representativos del período y de la trayectoria de sus protagonistas. Y esto exige la selección orientativa de autores y obras significativas; tal selección constituye el objetivo de la relación que sigue, siempre introductoria y tentativa¹³.

Yorke & Breuer

Hablando precisamente de Yorke, resulta ilustrativa la apreciable evolución de sus pautas de trabajo y sus maneras estilísticas en este espacio de tiempo tan breve.

Su *Torilla House* en Nast Hide, Hatfield, de 1934-1935, puede constituir una primera prueba de sus eventuales indecisiones en el campo del lenguaje. Su austero carácter rectilíneo, en conso-

nancia con sus criterios del momento, contrasta con el reducido tamaño de sus ventanas, que habla del desaprovechamiento de las facilidades y ventajas compositivas de los nuevos materiales.

Yorke se asoció en el 36 con Marcel Breuer, procedente de la Bauhaus, donde había trabajado bajo Walter Gropius fundamentalmente como diseñador de muebles, primero en tubo de acero y luego en madera laminada.

Yorke y Breuer diseñaron la casa Shangri-La en Lee-on-Solent, también en hormigón y empleando —lo mismo que en Torilla— el motivo corbusieriano del salón de doble altura, pero afrontando el diseño con criterios relativamente menos rigurosos.

Según lo dicho, los motivos estéticos se funden con los argumentos prácticos en la explicación del subsiguiente cambio de rumbo de su trabajo, que se abre de manera progresiva a la combinación de materiales diferentes, alejándose de los estándares figurativos neoplasticistas. El proceso no es lineal e incluye brillantes excepciones como la de su casa en Sussex de 1937, proyectada asimismo conjuntamente con Breuer. Pero eso es lo que se observa atendiendo a los proyectos de la Gane Show House, de 1936, y la pequeña casa de vacaciones en Bristol de ese mismo año, diseñadas también en colaboración con él; ésta última, concretamente, constituye un cuidado ejercicio minimalista consistente en la organización de una planta abierta y fluida a base de muros de mampostería de piedra que se conjugan libremente, doblándose y aun adoptando directrices curvas, y se relacionan mediante elementos de vidrio de suelo a techo que cierran los intersticios, y una cubierta plana de hormigón que corona el conjunto, de planta única, ligándolo con decisión al terreno sobre el que se implanta.

Connell, Ward & Lucas

Amyas Connell fue un temprano admirador de Le Corbusier. Emigró a Inglaterra en 1924 junto con su amigo Basil Ward, también neozelandés; y, en 1925, contemplaron impresionados el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de la Exposición de las Artes Decorativas de París. Ganaron a continuación el Premio de Roma, trasladándose con una beca de estudios a la *British School* de la Ciudad Eterna. De hecho, el primer encargo de Connell fue la vivienda del propio director de esta institución; se trata de la casa 'High and Over' en Amersham, Bucks, de 1929: un edificio blanco con planta en 'Y', y un desarrollo volumétrico bastante rotundo, sobre el que destaca una marquesina de hormigón en cubierta que recorre característicamente el perímetro.

Su primer proyecto conocido, con todo, fue el de la casa Alding (ahora 'New Farm') en Grayswood, junto a Haslemere, Surrey, que proyectó en 1932, ya en asociación con Ward. La casa desarrolla el esquema compositivo ya apuntado por la anterior, con una planta centrada en una caja de escaleras cerrada en vidrio —cuyo ojo está ocupado por la chimenea de salida de humos de la sala de calderas, convertida en elemento estructural—, que se despliega en abanico a partir de ella. La complejidad del trazado de la planta se conjuga con una volumetría contundente y desnuda; la estructura combina paredes de hormigón de 10 centímetros de espesor con una serie de pilares circulares exentos que aparecen en mitad de las habitaciones para dejar libre la fachada y hacer posibles sus ventanas rasgadas. La casa fue enseguida publicada en la *Architectural Review*, asumiendo una buena proporción de la representación emblemática de la propia arquitectura moderna inglesa. Precisamente, resulta memorable al respecto la manipulación de sus fotografías, burdamente retocadas para forzar el contraste de blanco sobre negro que parecía llamado a encarnar los nuevos aires del Estilo Internacional.

Un año después, en 1933, el tándem recibió la incorporación de Colin Lucas quien, a los 22 años de edad, movido por un fuerte sentimiento de frustración ante los límites de los métodos constructivos tradicionales, fundó su propia compañía para desarrollar la experiencia del hormigón armado; la Noah's House en Thames at Bourne End, construida por él para su misma familia en 1930, es quizá el primer edificio monolítico de hormigón en Gran Bretaña.

El equipo realizó luego un grupo de tres casas en Saltdean, junto a Brighton, en 1934; en él ensayó con habilidad las variaciones sobre un tema elemental y simple: la vivienda en dos alturas resuelta en un volumen cúbico con una marquesina aérea sobre la cubierta y escaleras exteriores de la planta primera a la terraza. El diseño de cada una de estas unidades acusa una simplicidad y contención de recursos más que notable, si se piensa en los desarrollos adquiridos en Le Corbusier por el lenguaje de la arquitectura blanca; pero su libre disposición sobre un terreno continuo, diáfano y relativamente extenso consigue una brillante imagen de conjunto.

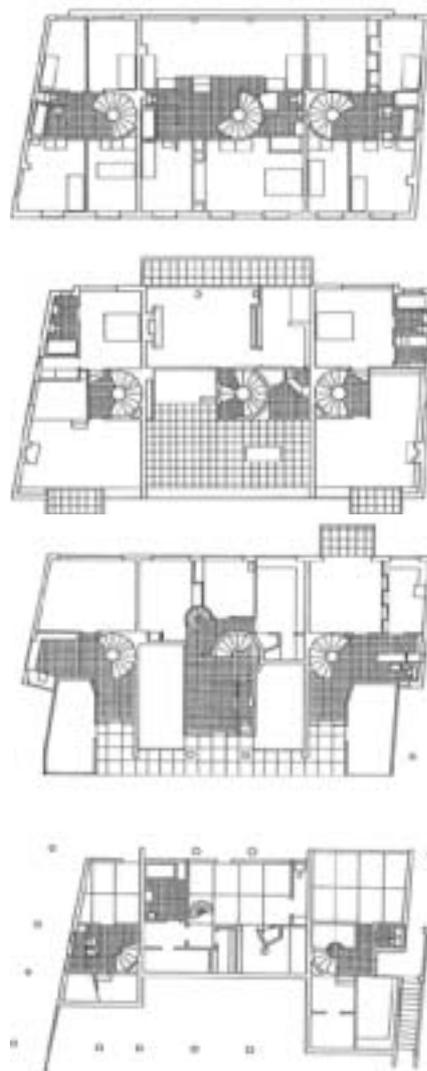
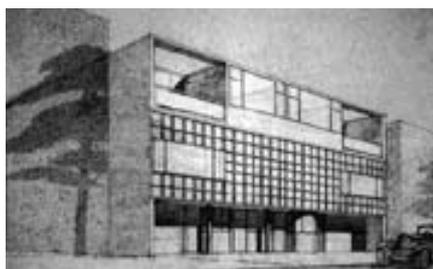


Fig. 14. Emö Goldfinger. 1-3 Willow Road, Londres, 1938-1939.



15



16

Fig. 15. Emő Goldfinger. Willow Road House, 1940.

Fig. 16. Emő Goldfinger. Proyecto de dos viviendas pareadas, París.

Cuando construyeron la casa en Wentworth, Surrey, de 1936, Colin, Ward & Lucas ya eran poco menos que los líderes del momento en la técnica del hormigón armado, que ofrecía o debía ofrecer al mismo tiempo economía y sinceridad y lógica estructural. Situada junto a un campo de golf, la casa trata de responder a las condiciones del lugar: se abre al sur, con un amplio ventanal horizontal adelantado en planta primera, que corresponde al salón; y presenta una fachada más cerrada al norte en la que se maclan el volumen correspondiente al acceso —coronado por una marquesina de hormigón igual a la ya vista en la New Farm House— y el cuerpo de vidrio de la caja de escalera, que ilumina los espacios interiores de circulación. La planta baja se retranquea y remete, aprovechando las ventajas de resolver la sustentación vertical mediante pilares exentos; y la cubierta aparece convertida en terraza utilizable, explotando las posibilidades del lenguaje abstracto con la manipulación del consiguiente sistema de barandillas —tanto de fábrica como, en su caso, de perfiles tubulares— y la introducción de una amplia marquesina que hace de parasol sobre ella, en diálogo con el amplio alero que protege la planta alta en la fachada sur.

La casa en el Moor Park en Hertfordshire, llamada *Temple Gardens*, de 1937, guarda muchas similitudes con la anterior, de un año antes. Están situadas en las inmediaciones de sendos campos de golf, y ambas desprenden un aire semejante de lujo y confortabilidad. Ésta es, con todo, mayor que la anterior, y puede que su diseño resulte aún más brillante: tiene una planta más, pero utiliza los mismos recursos constructivos, y repite el mismo esquema básico de organización espacial: planta inferior de accesos y servicios; *piano nobile* con las piezas principales de comedor y salón, abierto al sol y a las vistas mediante una generosa cristallera corrida que termina en una galería semicircular proyectada hacia el exterior —haciendo de proa del comedor; planta elevada de dormitorios abiertos en línea y al frente, dando lugar a una nueva franja horizontal de vidrio —protegida también por su alero—; y terraza de cubierta con marquesina de hormigón, que se corta en curva en diálogo con el mirador del comedor. Tres escaleras de directriz curva salen a encontrar el terreno desde el *piano nobile* en tres fachadas distintas, amarrando al suelo el volumen de la casa en uno de sus lados mientras queda más aéreo el opuesto en el que, a su vez, precisamente, se retranquea con claridad en las plantas inferiores.

Por fin, la fuerte controversia que suscitó asigna un especial valor a la casa del número 66 de la Frogal Way en Hampstead, terminada en 1938. Tuvo que vencer las reticencias de los residentes de la zona, de los vecinos directos, de algunos colegas arquitectos —entre ellos Sir Reginal Bloomfield, categórico y fogoso, y combativo como nadie en la denuncia del "alienígena carácter teutónico" del modernismo inglés— y de las autoridades urbanísticas.

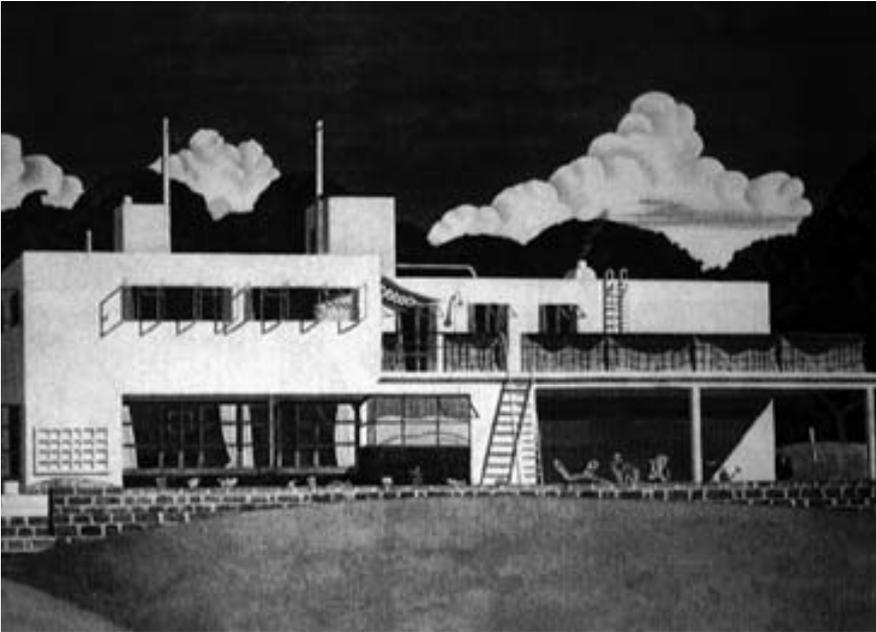
El diseño fue denunciado como "uno de los mayores actos de vandalismo nunca perpetrados en Londres", cosa que venía a demostrar que no era lo mismo construir una casa moderna fuera que dentro de la capital, al menos en el elegante barrio de Hampstead.

Por lo demás, el proyecto sigue la estela de los anteriores en lo que hace a la estructura general del volumen: planta baja de pilotes, caja de escaleras prominente (esta vez avanzando hacia el frente hasta salir en vuelo sobre la calle), y *piano nobile* con la zona de día y el dormitorio principal y planta alta con los dormitorios de los hijos. Eso sí, tal vez sea algo más contenido, sin duda por la índole mucho más urbana del caso: la cubierta plana no se utiliza como terraza y el volumen se atiene de manera más estricta a la idea de caja; y el material principal sigue siendo el hormigón armado, pero se pinta de marrón oscuro en la fachada que da a la calle, cortada en horizontal por bandas rasgadas de hueco y ventanales corridos en las dos plantas altas.

Maxwell Fry, Chermayeff, Goldfinger, Lasdun

La brillante y famosa 'Sun House' de E. Maxwell Fry —autor de varios memorables ejemplos de edificios de vivienda colectiva de estos años—, se construye en el 9 de la Frogal Way en Hampstead, Londres, en 1935-1936. Y constituye uno de los más característicos ejemplos del modo en que, en efecto, buena parte de las realizaciones más relevantes de la arquitectura moderna inglesa trasluce una insegura y parcial importación de las nuevas claves de lenguaje e imagen en el marco de unas pautas de trabajo convencionales: el proyecto constituye, según lo dicho, un ejercicio de incorporación de una brillante imagen neoplástica a una distribución básicamente tradicional, cosa que no está lejos de convertirlo en un puro trabajo de ornamentación, en una tarea cosmética.

Maxwell Fry había trabajado desde el año 34 con Walter Gropius, quien se había asociado con él al llegar a Londres. Esto le proporcionaría sin duda una rápida familiarización con las pautas



17

de diseño de la arquitectura moderna, que no tardaría en ponerse también de manifiesto en sus futuros proyectos. Esto es lo que cabe observar a propósito de la célebre 'Kensal House', de 1936, un edificio de apartamentos construido en Londres para los trabajadores de las fábricas de gas, o de la villa 'Miramonte' en Kingston, Surrey, de 1937.

Lo cierto es que el proyecto de la 'Sun House', a pesar del quizá excesivo atenimiento de la distribución a los criterios y parámetros tradicionales, exhibe un dominio bastante depurado del léxico internacionalista; la composición consta de un volumen prismático principal, abierto en su alzado según una ventana corrida por planta que alcanza la entera longitud de la fachada, y una serie de voladizos y marquesinas que avanzan hacia el frente dando forma a unos profundos balcones y parasoles que se soportan con la contribución de esbeltos postes metálicos; la imagen precisa y sutil de la perfilería de acero de las barandillas y las carpinterías y de esos mismos postes se combina con el lenguaje masivo de la caja blanca en una síntesis particularmente acertada, atractiva y elegante.

En 1938, Serge Chermayeff construyó en Bentley Wood una casa que, precisamente, podría acompañar a la 'Sun House' de Maxwell Fry en la representación de la aludida importación insegura y parcial de claves de imagen y de lenguaje ajenas que emprende a veces la arquitectura moderna inglesa en el marco de sus pautas tradicionales. De hecho, parece reinterpretar o reelaborar la idea de la clásica casa de campo bajo los parámetros de la arquitectura moderna, más que aplicar la lógica del discurso de la vanguardia en relación con los modelos habitativos y los criterios de ocupación del territorio. Tal es, por otro lado, la línea de aquella parte de la arquitectura moderna más reconocida por el éxito profesional y social: es en unas condiciones de particular amplitud, generosidad de medios y libertad de planta, al fin y al cabo, donde el proyecto puede convertirse en un verdadero ejercicio de estilo o lenguaje, en un trabajo con auténticas posibilidades de aspirar a cotas inusuales de excelencia en el plano figurativo y en sus dimensiones compositivas.

La casa, en fin, constituye una estructura de dos alturas perpendicularmente adosada a un muro de gran longitud —y de altura equivalente a una planta— que resguarda la zona sur del jardín con respecto del garaje y de la zona de servicio, y que es atravesado por el acceso al patio posterior. El volumen se compone de una franja longitudinal relativamente estrecha que contiene los servicios y se orienta hacia el norte, y otra más ancha, muy acristalada, que mira al sur; ella acoge y conecta en planta baja los espacios de la zona de día, y arriba contiene los dormitorios, abiertos a una terraza semicubierta delimitada por el encuentro de la prolongación de la cubierta plana con la estructura de la fachada. La retícula que remata el muro reproduce a escala redu-



18

Fig. 17. P. J. B. Harland. Pen Pitts, Somerset, 1935.

Fig. 18. Denys Lasdun. Casa y estudio para un artista, Londres, 1938.



Fig. 19. Wells Coates. Casa de campo en Benfleet, Essex, 1936.

cida las proporciones de la composición del alzado, asumiendo funciones sintácticas. La estructura se resuelve mediante paredes portantes revestidas con madera de cedro; y las ventanas, deslizantes en guías de bronce, poseen marcos de teca. La casa plantea, en definitiva, una especie de reinterpretación de las pautas del lenguaje moderno en madera que, por cierto, podría estar anticipando algunas celebradas experiencias americanas de los 70 (piénsese en la célebre exposición de los denominados 'Five Architects', en el MoMA de Nueva York, de 1975). No obstante, según lo dicho, Lubetkin rechazaría con crudeza lo que llamó la *Englishness* de esta casa, tan deleznable y frívola cuanto a la postre sintomática, viendo en ella una nueva demostración y confirmación del triunfo del pintoresquismo sobre los principios del modernismo inglés, preso en las redes de una mera reinterpretación de la pretendida tradición de la *country house* "típicamente británica".

Ernö Goldfinger, por su parte, se había trasladado a Londres en 1934, después de haber trabajado en París con Perret y en el despacho de Le Corbusier. En 1939 construyó su casa en Willow Road, en el centro de un conjunto de tres adosadas que levantó sobre un terreno en declive. Pese a ser un moderno comprometido en la línea de Lubetkin, o tal vez precisamente por eso, admitía la utilización de los materiales constructivos del lugar; de ahí que las fachadas sean de fábrica de ladrillo en lugar de resolverse, como parecían dictar los cánones, en hormigón visto o revoco blanco. Una ventana corrida unifica la fachada atravesando las medianeras mediante particiones asociadas a un ribeteado de hormigón. Por lo demás, la estructura de las casas responde a las condiciones del encargo y las características del solar; busca aprovechar las diversas orientaciones con una escrupulosa atención a la privacidad de cada una de las viviendas, y sitúa las salas de estar en la planta alta sobre la entrada y, por tanto, dos plantas sobre el jardín posterior.

La pulcra y distinguida casa del 32 de la Newton Road, en Paddington (1937-1939), fue proyectada por Denys Lasdun a la edad de 25 años, mientras trabajaba para Wells Coates y colaboraba también en el estudio de Lubetkin y Tecton. La influencia de Le Corbusier es evidente. La casa muestra una estricta simetría en la fachada anterior, correlativa de un exquisito ejercicio de composición de elementos y materiales, y de estudio de proporciones, que da paso a un diseño interior algo más flexible, siempre dependiente de la posición central de la caja de escalera frente a la fachada. La distribución del programa es elemental: la planta baja acoge el garaje y la zona de servicio; la primera, un estar comedor en forma de 'L' y un pequeño despacho; y la tercera, los dormitorios y el arranque de una segunda escalera que da acceso al estudio que ocupa el ático. La actitud menos purista que demuestra el diseño con respecto de sus inevitables mentores corbusierianos, ya presente en sus criterios de empleo de la simetría y combinación de materiales en las fachadas, puede verse también en un tema, no menos marginal que a la postre significativo, como la inclusión de una chimenea rococó victoriana en el salón principal.

Wells Coates y Patrik Gwynne

La casa-estudio de Wells Coates constituye un caso más anecdótico y singular pero, sin duda, también interesante; el arquitecto la construyó para sí mismo en el año 1935, en la parte superior de un establo de sólo 3,30 metros de altura libre. Pequeña pero llena de ambición programática y sentido práctico, constituye una prueba indudable de habilidad, inventiva e ingenio. La organización del espacio parte de una definición elemental de partida y se deduce de la decisión de liberarlo al máximo y abrirlo a las vistas, acumulando y comprimiendo los elementos sirvientes contra la fachada más cerrada, la opuesta a ellas. Dos espacios de dormitorio independientes aparecen sobre la cocina, de manera que la parte superior de los armarios se utiliza como zona de paso a una cota algo inferior. La única gran ventana de la fachada opuesta dispone de acristalamiento doble con una cámara intermedia tratada con jardineras. El aire procedente del establo entra a través de un filtro; y el acondicionamiento se confía a un sistema de calefacción por techo que complementa a la chimenea, alrededor de la cual se fija la zona de estancia a modo de salón japonés, contando con sentarse en el suelo. El mobiliario y las carpinterías están íntegramente diseñadas para la ocasión, y el esquema cromático se basa en la combinación del blanco, el marfil, y el cobre y el azul Eton para los accesorios.

La firma Isokon, ligada al diseño de mobiliario moderno en madera, puso pronto en marcha una iniciativa experimental que ofreció a Coates la posibilidad de llevar a la práctica sus reflexiones y conclusiones sobre la unidad residencial. Entre 1934 y 1938 se construyeron 14 de las denominadas *Sunspan Houses*; se trata de prototipos de vivienda unifamiliar mínima, la mayor parte de una sola planta —si bien los hubo de 2 y aun de 3 alturas—, basados siempre en una sime-

tría de eje diagonal de traza Norte-Sur que determina la orientación de la sala de estar al mediodía y su terminación en una amplia ventana horizontal abierta sobre la característica fachada curva. El *Sunspan Bungalow* de 1934-1935 en Welwyn fue uno de los primeros que Coates construyó. Otro del año siguiente, proyectado para un emplazamiento en Cranleigh, se parece mucho al prototipo de dos plantas que Coates enseñó en la *Ideal Home Exhibition del Daily Mail*, en 1934. La particularidad e indudable rigidez del esquema formal elegido choca en todo caso con las pretensiones de universalidad del modelo y su persistencia a lo largo de la experiencia.

Con los proyectos para la casa en Benflet, Essex, de 1937, y la casa en Esher, Surrey, de 1938, parece haber sucedido a Coates, con respecto de sus *Sunspan Houses*, algo similar —según veremos— a lo que le ocurrió con el edificio de viviendas en Embassy Court, Brighton, de 1934, con respecto de los previos de Lawn Road y Palace Gate; los clientes parecen haber rechazado en ambos casos la propuesta de Coates del diseño tipo de las *Sunspan Houses*. La casa en Esher, llamada *The Homewood*, tenía como destinatario al padre del joven arquitecto Patrick Gwynne, que trabajaba por entonces en el estudio de Coates y que llegaría a tener un importante protagonismo en su diseño, lo mismo que en el de la casa en Essex: esto explicaría ciertamente su similitud. Ambas parecen tener como punto de referencia inevitable la *Ville Savoie* de Le Corbusier, particularmente por lo que hace a la liberación de la planta baja y la elevación del volumen visible. La casa en Esher, concretamente, es más amplia y algo posterior, y dedica buena parte de la planta baja a soportal cubierto, de modo que en ella sólo se cierran los espacios correspondientes al estudio del propietario, el garaje y los accesos y las dependencias de acomodación del servicio. El volumen termina a una cota constante, en una cubierta plana transitiva y fácilmente accesible desde el interior, pero se divide en dos partes muy claramente diferenciadas en planta, conectadas a través de un elemento de transición acristalado que contiene la escalera circular. La casa se construye con estructura de hormigón armado y marcos y carpinterías de acero; la opción por la fragmentación del volumen y la profusa presencia del ladrillo en los cerramientos de la planta baja hablan de una arquitectura más compleja y amable y menos rigurosa que la del plasticismo purista de la publicística del Movimiento Moderno.

Lubetkin y Tecton

La agrupación de las cuatro casas adosadas de los números 85 a 91 de la Genesta Road en Plumstead, Londres (1933-1934), constituye uno de los primeros trabajos de Berthold Lubetkin en Londres. De hecho, el proyecto se inscribe ya en el marco de la actividad profesional del grupo Tecton, que organiza —al poco de establecerse en la capital británica— reuniendo junto a sí a algunos arquitectos jóvenes recién graduados en la *Architectural Association School of Architecture*, que se acogen a su liderazgo¹⁴.

Proyectada con A.V. Pilichowski, quien le había sido presentado en sus primeros viajes a Inglaterra por su común amigo Sigalin, la agrupación constituye un intento de configurar una unidad de vivienda agregable en un conjunto unitario, sensible a su condición urbana y a la presencia inmediata de la calle. El esquema, de tres alturas, reserva la planta baja a accesos, garaje y escaleras; las cuatro unidades se adosan, contrapeadas, disponiéndose simétricamente (dos a dos) con respecto de un eje central perpendicular a la fachada; la secuencia de muros medianeros y columnas intermedias encuentra un contrapunto en las ventanas horizontales corridas correspondientes a las áreas de estancia de la planta primera, que —junto con la volumetría elemental, marcada por la continuidad de la cubierta plana— confieren cohesión y carácter a la fachada del grupo a la calle, severa y elemental pero elegante; las suaves curvas que definen la entrada y los antepechos de los balcones de la planta segunda constituirán un elemento recurrente en el trabajo del equipo Tecton, según podrá verse, por ejemplo, en el inmueble *Highpoint I*.

La casa de Tecton & Skinner en Gidea Park, Romford, Essex, de 1933-1934, es una casa en 'L' ganadora en un concurso abierto, y de promoción privada, de diseño de viviendas modernas; contaba con la posibilidad de servir como patrón para eventuales agregaciones lineales, de indiscutible atractivo pero de densidad obviamente incompatible con las exigencias del suelo urbano. El esquema de planta abierta propicia, sin duda, una investigación formal cargada de posibilidades; busca incorporar a la vivienda el espacio exterior y, aunque no supera los estándares establecidos en el estudio de los esquemas funcionales de Tecton, constituye una de las



20



21



22

Figs. 20, 21 y 22. Wells Coates & Patrick Gwynne. "The Homewood", Esher, Surrey, 1938.

14. Cfr. también al respecto, por ejemplo, mis artículos: "La espiral y la cariátide. Berthold Lubetkin", en *Arquitectura*, nº 282, Madrid, 1990, pp. 64-78; "Sobre dibujo y proyecto en la arquitectura moderna inglesa", en *EGA - Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 4, Las Palmas de Gran Canarias, 1997, pp. 155-162; "Figuración racional frente a lógica funcionalista: sobre Berthold Lubetkin y el lenguaje de la arquitectura moderna", *EGA*, 5, Pamplona, 1999, pp. 181-192.



23

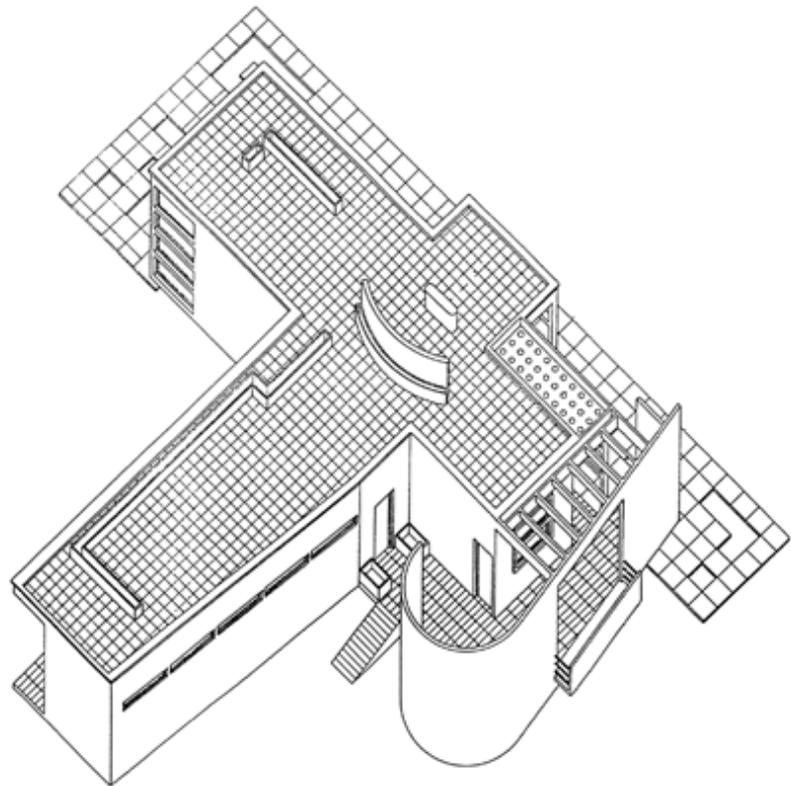


24

Fig. 23. Thomas S. Tait. Casa en Silverend, 1935.

Fig. 24. Peter Moro. Casa en Birdham, cerca de Chichester, 1938-1939.

Fig. 25. Lubetkin & Tecton. Casa en Whipsnade, Bedfordshire, 1933-1936.



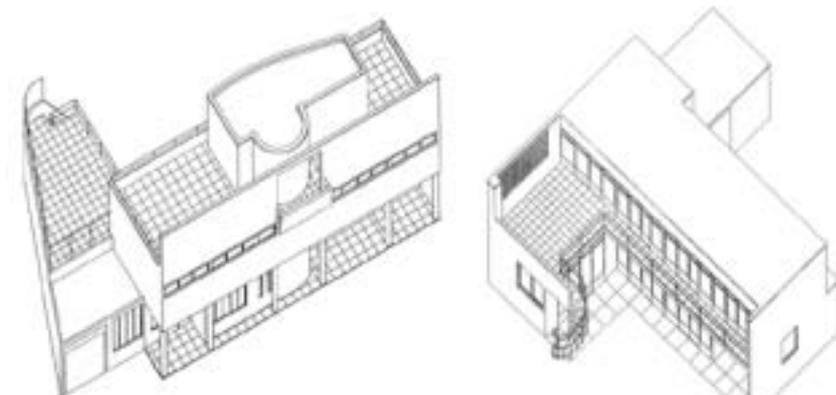
25

más completas de las primeras casas del estudio; una amplia sala de estar divisible se abre al sur a un patio pavimentado, que encuentra un eco en la generosa terraza que acompaña a los dormitorios en la planta alta; la relación de estos espacios busca ser reforzada por la circulación que hace posible la escalera exterior, una solución sobre la que el estudio de arquitectos liderado por Lubetkin no volvería en adelante, a la vista de la experiencia.

Realizado en su seno por Skinner, a los 25 años, el proyecto le sirvió como trabajo de graduación. Aunque decididamente primitivo en la expresión, el detalle y la construcción, se aprecia en él un esfuerzo por asumir los elementos esenciales del programa corbusieriano que puede llevar a evocar la Ville Vaucresson o la Maison La Roche.

Una de las más seguras y elegantes viviendas de Tecton, la casa de vacaciones en Alwick junto a Bognor Regis, en la costa de Sussex, de 1933-1934, habría resultado de una colaboración especialmente estrecha de Lubetkin con el joven Anthony Chitty: en realidad, el diseño parece haber sido enteramente de Lubetkin, habiéndose ocupado Chitty de los aspectos financieros y de gestión del proyecto. La casa se propone volcarse sobre las vistas al mar hacia las que se orienta la fachada principal, con un esquema organizativo elemental en dos plantas en el que la escalera ocupa el centro de la fachada trasera. Una ventana corrida materializa esa voluntad de apertura en la planta baja, correspondiente a la zona de día, acompañada de sendas terrazas retranqueadas que protegen en las esquinas la apertura de los dormitorios de la planta alta al exterior. La composición combina un esquema sustancialmente simétrico que se respeta rígidamente en la planta superior, con una distribución algo más flexible en la planta baja. Un balcón de suave y delicada curvatura simétrica recorre la fachada uniendo las terrazas de las esquinas superiores, y encuentra un contrapunto en el cierre también curvo de la caja de escaleras en la parte posterior.

La conocida como 'Six Pillars House' de Tecton & Harding en la Crescent Wood Road de Dulwich, de 1934-1935, constituye el resultado de un proyecto largamente elaborado; se compone un tanto extraña e impuramente de dos partes diferenciadas: una principal de hormigón armado y traza sustancialmente simétrica y autosuficiente y otra de ladrillo amarillo, en principio de una sola altura y dispuesta de manera asimétrica, correspondiente a las dependencias de



26

27

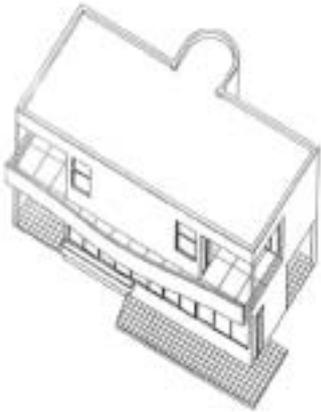
servicio. El ladrillo entra en la planta baja del volumen principal dando forma a la entrada y a la caja de escaleras semicircular, que luego asoma en la terraza de cubierta. Los seis pilares del frente delimitan la fachada a la calle en planta baja protegiendo un acceso retranqueado. La escalera semicircular da acceso, en planta primera, a un amplio corredor que recorre la fachada a la calle con una estrecha ventana corrida y sirve a los dormitorios abiertos hacia el jardín interior, y luego a la planta alta; en ella, un estudio asoma en volumen sobre la terraza de la cubierta plana, cerrada en su perímetro por un alto antepecho que se perfora hacia ambos frentes: con un balcón proyectado hacia el frente anterior y mediante un hueco tras el que asoma la pared levemente curvada del volumen del estudio sobre el frente posterior. El esquema en 'L' que completa el volumen de ladrillo recuerda a la experiencia del intento de diálogo con el exterior desarrollado en la casa en Gidea Park, mientras que el tratamiento del volumen principal podría evocar algunas de las trazas del diseño de la Ville en Garches de Le Corbusier.

La casa en Burnham Beeches, junto a Farnham Common, Buckinghamshire, de 1934-1935, de Harding y Tecton, es de nuevo una casa en 'L' con un volumen principal del que, en planta baja, se proyecta hacia el jardín un ala lateral perpendicular terminada en una escalera exterior. La aparición del cuerpo del garaje al otro lado de este ala parece establecer un esquema en 'T' superpuesto. Diseñada por Valentine Harding para sí mismo y concebido como unidad aislada en un denso entorno boscoso, el edificio reproduce las constantes compositivas de la casa en Gidea Park y la casa en Dulwich, que debe también buena parte de su definición al propio Harding. Acaso muestra un lenguaje algo más elaborado y maduro, quizá sea justo Harding, de entre los componentes iniciales de Tecton, quien alcanza más claramente una identidad específica para su propio lenguaje de diseñador. La sala de estar, relacionada con el suelo mediante la escalera de caracol de su extremo, ocupa en una única altura el brazo opuesto al del garaje de la 'T' de la planta baja; un balcón corrido al que se abren los dormitorios, y que enlaza con la cubierta plana de la sala de estar, determina la definición de la fachada al jardín del volumen principal, casi enteramente transparente.

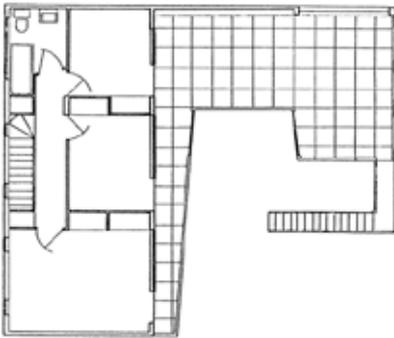
Las dos viviendas proyectadas y construidas en 1936 por Lubetkin y Tecton en los terrenos del Zoológico de Whipsnade —una de ellas para el propio Lubetkin y su familia— son quizá, de entre las proyectadas por el grupo Tecton, las que más directamente presentan la huella de la mano del célebre arquitecto. De localización independiente y diverso tamaño, resultan no obstante similares. En ambos casos la arquitectura se asienta en una explanación practicada con decisión sobre un terreno pendiente; la dedicación de cada una de las tres alas de cada casa a una función específica pone de relieve el énfasis dado al criterio de zonificación; la misma voluntad de expresar su férreo atencimiento a la lógica racional rige el conjunto de las soluciones constructivas y las opciones de diseño, como sucede con el conjunto de la obra de Lubetkin. En este caso, recurre a una estructura de hormigón armado que se combina con elementos prefabricados del mismo material, destacando la modulación de los frentes abiertos en celosía del salón y los dormitorios; un muro curvo hace el papel de pantalla y de elemento significativo del acceso, mientras que un segundo da forma al espacio del comedor asomando por encima de la cubierta; quizá sea precisamente en este punto donde con más claridad se aprecian reminiscencias de la villa Stein de Le Corbusier y la casa Tugendhat de Mies, desde el punto de vista de la resolución de la planta.

Fig. 26. Lubetkin y Tecton (Tecton & Harding). Casa "Six Pillars" en Crescent Wood Road, Dulwich, Londres, 1934-1935.

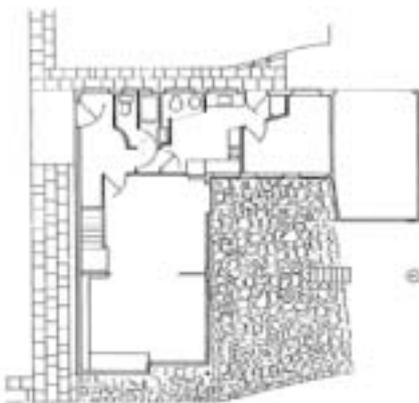
Fig. 27. Lubetkin y Tecton (Tecton & Harding). Casa en Burnham Beeches, junto a Farnham Common, Buckinghamshire, 1934-1935.



28



29



30

Fig. 28. Lubetkin & Tecton. Casa de Playa en Alwick junto a Bognor Regis, Sussex.

Figs. 29 y 30. Lubetkin y Tecton (Tecton & Skinner). Casa en Guidea Park, Romford, Essex, 1933-1934.

Consciente del compromiso que debía suponerle el proyecto de su propia casa, Lubetkin la vio en todo momento como ocasión para una especial ejercitación didáctica, como una oportunidad para 'demostrar' a sus colegas la naturaleza y el alcance de sus criterios de diseño (lo mismo que ocurriría más tarde con su célebre *penthouse* del edificio *Highpoint II*, de 1938). Contra los usos de Wright, a quien consideraba un enemigo, y frente a las dos teorías más en boga entonces al respecto —aquella según la cual el edificio debía surgir a partir del emplazamiento; y aquella otra según la cual el paisaje debía continuar ininterrumpidamente a través de la arquitectura—, el edificio se asienta imponiéndose sobre el terreno a partir de una decidida explanación, correlativa de desmontes drásticos, y casi flotando sobre ella merced a la introducción en su base de un plinto retranqueado: la decisión remite, sin duda, a la aspiración al control racional de la relación de la arquitectura con la naturaleza, en la que Lubetkin veía una traducción directa de la empresa moderna en el ámbito de la disciplina edilicia, considerada en términos globales. La orientación viene dada por las vistas al valle y por la delimitación de la zona arbolada existente; y los espacios exteriores se cuidan escrupulosamente atendiendo a las vistas y a la protección de los vientos. El sobrio estilismo de la composición, adornada por una serie muy limitada de gestos figurativos, explícitamente voluntarios, acompaña a una distribución tan obvia y elemental como exhaustivamente argumentada.

EL TIPO Y EL LENGUAJE

Esta colección de ejemplos, sin duda, pide ser ampliada en aras de una imagen más completa y acabada del momento; no obstante, acaso sea suficiente para presentar, en esencia, la experiencia que en conjunto representa, intuyendo algunos de sus rasgos característicos.

Así, por ejemplo, cabe observar, de entrada, la medida en que lo que prevalece es el tipo de casa abierta a un jardín privado que, sin duda, enlaza con la especificidad tradicional del paisaje edilicio y el parque residencial inglés y podría sugerir la evocación del hipotético ideal de la *country house* británica. Este ideal podría haber llegado a encajar con relativa naturalidad el impacto de los nuevos intereses experimentales de la arquitectura moderna. Ella habría operado, en principio, por la vía de adaptar esta tipología a las prescripciones que el discurso moderno establece —con carácter general— en lo relativo a los esquemas organizativos, los materiales y los lenguajes, concretando las consecuencias de sus eventuales leyes abstractas para el tratamiento del tema de la vivienda unifamiliar.

Se aprecia a menudo, no obstante —según los autores y atendiendo a los diversos momentos de sus carreras—, una característica vacilación y aún alternancia entre el dominio de lo ideológico o programático y el de lo abiertamente estilístico en el terreno de los objetivos, métodos y resultados del trabajo de los arquitectos modernos de la década de los 30. En último extremo, y habida cuenta de la brevedad de la experiencia de la primera arquitectura moderna en la escena británica, esta vacilación puede haber dificultado la obtención por su parte de logros más espectaculares.

El proverbial aislamiento inglés nos la muestra a su vez, de alguna manera, como una experiencia tardía y autónoma. Lo es también en el sentido de que, por así decir, "empieza desde el principio" y —a través del esfuerzo expreso de autores como Connell, Ward & Lucas, Coates o Lubetkin— se ve impedida a recorrer todo el largo trayecto que, para el momento en que se inicia, había llevado ya a alcanzar notables cotas de éxito operativo y plástico en otras latitudes (dentro del continente).

En todo caso, quizá destaca en ella su vinculación a actitudes profesionales abiertas, ilusionadas y ambiciosas que sintonizan directamente con el espíritu de los logros más destacados de la arquitectura moderna, entregándose sin reservas a la ardua empresa de la importación e incorporación de los nuevos planteamientos: el suyo será un esforzado y tenaz empeño marcado tanto por la búsqueda sincera cuanto por la combatividad polémica, habida cuenta de la hostilidad general que encuentra en la contemporánea sociedad inglesa.

No cabe olvidar, por otra parte, la medida en que esta experiencia depende, de hecho, del influjo de los foráneos Gropius, Breuer y Mendelsohn, en su período de estancia en Londres. Esto es lo que ocurre también, en términos generales, con el conjunto de la historia de la arquitectura moderna inglesa de estos años. El discurso moderno llega a las islas leído e interpretado por ellos, de manera que —por así decir— el influjo de figuras de la talla y el impacto de Mies y Le Corbusier, ya ampliamente popularizadas con anterioridad en el continente, 'tarda' bastante

en hacerse patente. Es ilustrativa la distancia que media entre éstos y sus seguidores británicos en lo relativo al dominio del lenguaje y los recursos compositivos, a pesar de que el pensamiento de Le Corbusier constituye su referencia de trabajo casi constante desde la publicación en inglés, en el año 27, de su célebre *Vers une Architecture*.

Es precisamente en torno a 1940, ya al final de la década, cuando ellos alcanzan sus mayores logros. Se trata de logros relevantes pero siempre exentos de la genialidad y brillantez de la obra de los primeros nombres de la escena europea. Y, significativamente, se alcanzan al hilo de los desarrollos de lenguaje propiciados por la incorporación de actitudes menos rígidamente condicionadas por las sugerencias programáticas propias de los inicios del Movimiento Moderno. También por esta razón, la experiencia de la arquitectura moderna inglesa de los años 30 en el terreno de la vivienda unifamiliar —así como el elocuente contraste entre las actitudes teóricas y los métodos profesionales de sus representantes destacados— constituye, en muchos aspectos, un buen escaparate para ver perfilarse al discurso moderno, estudiar sus opciones, evoluciones y eventuales contradicciones, y observar sus resultados y consecuencias.

Por lo demás, el seguimiento del trabajo de Lubetkin y Tecton en este terreno resulta particularmente revelador, por constituir en principio el más comprometido, en el plano cultural e ideológico, con el significado del proyecto moderno. Acaso Yorke, con su labor de divulgación y publicística en relación con el tema de la casa moderna —que a su vez da idea del grado, superior al común, de su implicación personal en él—, fue bien consciente de los conflictos ideológicos implícitos en el discurso funcionalista y en la programática de la nueva arquitectura internacionalista; quizá no se propuso sino seguir su progresiva manifestación en las realizaciones desarrolladas en el marco del empeño de su asunción; y acaso por eso pudo esbozar un cierto intento de evolución, a partir del rigorismo de las primeras expresiones del Estilo Internacional —que él mismo defendió y compartió—, hacia una arquitectura algo más libre y práctica, convirtiéndose en uno de sus primeros representantes. No obstante, la lectura de la nueva arquitectura por parte del común de los jóvenes arquitectos ingleses introducidos en el uso de los nuevos lenguajes vendría a ser más bien formal y estilística; y reduce su experiencia a una serie de realizaciones reveladoras de una ejercitación tentativa basada en la exploración de sus ventajas económicas, espaciales y funcionales y sus evidentes posibilidades expresivas.

En este marco, el seguimiento del trabajo de Lubetkin y Tecton en relación con el tema de la vivienda unifamiliar posee un peculiar significado. Lo que nos muestra, seguramente, es cómo la arquitectura dotacional, pública y de uso colectivo, capta en mucha mayor medida el interés



31



32

Fig. 31. Lubetkin & Tecton. Edificio de viviendas Highpoint I, North Hill, Londres, 1933-1935.

Fig. 32. Lubetkin & Tecton. Edificio de viviendas Highpoint II, Londres, 1935-1938.



33

Fig. 33. Wells Coates. Lawn Road Flats (Isokon Flats), Londres, 1933-1934.

Fig. 34. Wells Coates. Lawn Road Flats (Isokon Flats), Hampstead, Londres, 1934.

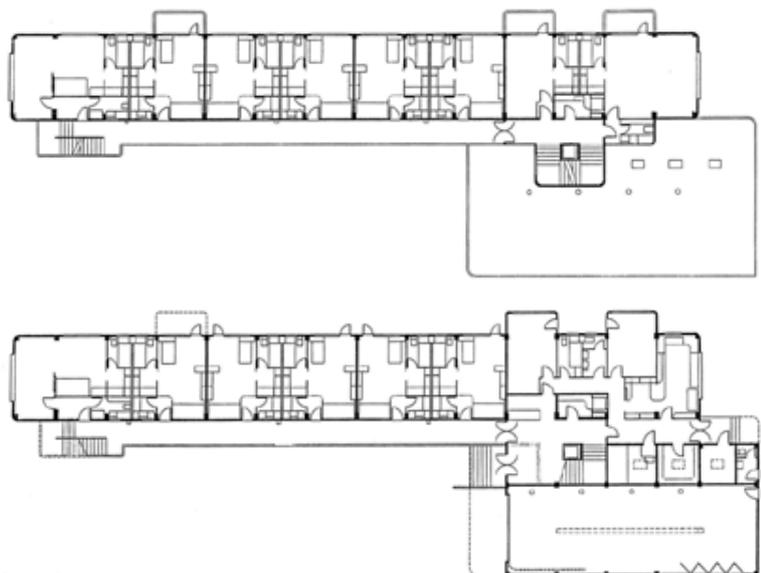
del líder del grupo, fiel siempre a su compromiso ideológico y a un proverbial programatismo militante, rígido e insobornable. Quizá incluso sugiere que Lubetkin podría haber experimentado alguna dificultad para sintonizar con el tema de la vivienda unifamiliar y sentirse cómodo con él, al menos con sus lecturas convencionales. Es indudable que debía encontrarse más en su sitio polemizando en los medios profesionales, administrativos y políticos, al hilo del proyecto de algún edificio público en la propia ciudad de Londres, que construyendo una casa particular en el extrarradio para un cliente privado que podía permitírselo, atendiendo a sus puntos de vista y sus eventuales costumbres, preferencias y aun caprichos. El contraste entre las diversas casas unifamiliares proyectadas por Tecton en estos años resulta ilustrativo: sin duda, hay diferencias significativas entre las villas abiertas en cuyo diseño Chitty, Skinner o Harding tuvieron un papel preponderante y la sobriedad y severidad de formas de la casa que Lubetkin proyectó para sí mismo, a modo de auténtico manifiesto contra la *Englishness* y la recepción superficial del ideario moderno y de la metodología que cabía deducir de él.

LA VIVIENDA COLECTIVA

En todo caso, el estudio de la vivienda unifamiliar en la arquitectura moderna inglesa de los años 30 remite, inevitablemente, al de la vivienda colectiva. Se trata de un tema, de tanto o mayor interés que el de la casa unifamiliar, cuyo atractivo e importancia cualquier aproximación al conjunto de la arquitectura inglesa del período, y a las figuras concretas de Wells Coates y Berthold Lubetkin, pone enseguida de manifiesto.

Hay que advertir, por lo demás, la medida en que el de la vivienda colectiva constituye ya un tema, por así decir, más específicamente moderno: los nuevos materiales y recursos técnicos y los nuevos planteamientos funcionalistas estaban llamados a propiciar una auténtica revolución en la concepción y resolución de los alojamientos masivos: una revolución de entidad incomparable con la provocada en el terreno de las casas unifamiliares, mucho más estables desde el punto de vista de su concepto y programa; pero, además, el tema conecta de la manera más directa con las implicaciones políticas y los ideales sociales que impregnan desde sus inicios el desarrollo histórico del discurso moderno en el ámbito de la disciplina.

Algunas de las realizaciones más relevantes de la arquitectura moderna de la Inglaterra de los años 30 en el terreno de la vivienda colectiva, en fin, concentraron sobre sí buenas dosis de atención cultural y profesional y de polémica social y periodística. Así, por ejemplo, el impacto causado por el edificio de los Lawn Road Flats de Wells Coates, de 1934, no es parangonable con el de ninguna vivienda unifamiliar de la época; y el escándalo y la controversia suscitados en torno



34

a las cariátides del porche de acceso del bloque *Highpoint II* de Lubetkin y Tecton, de 1935-1938, deja muy atrás —por su fuerza y virulencia— a los provocados por el conflicto entre el funcionalismo y su relación con la pureza del estilo en sus diversos proyectos de casas de campo. Sin duda, el tema merece una atención mucho más extensa y monográfica de la que cabe en estas páginas. Haremos referencia aquí tan sólo a algunas realizaciones relevantes, a efectos introductorios. Pertenecen a la obra de dos de los autores más emblemáticos del período, precisamente Lubetkin y Coates; y componen, por así decir, la columna vertebral de la investigación operativa del tema de la vivienda colectiva en la Inglaterra del período.

El primero de los proyectos seleccionados aquí es efectivamente el de los apartamentos de Wells Coates en Lawn Road, Hampstead, Londres, de 1934, conocidos como los Lawn Road Flats o Isokon Flats. El edificio constituye un ejercicio de experimentación particularmente cargado de ambición, exigencia y frescura; y surge como consecuencia de las reflexiones y los estudios e investigaciones de Coates acerca de la vivienda mínima. Su fuerte plasticismo purista —ligado al primado de su dimensión escultórica—, resulta correlativo de algunas evidentes ingenuidades técnicas y funcionales; pero aseguró a su imagen una capacidad de impacto muy notable en el mundo profesional y social. Además, el edificio posee un significado emblemático añadido, habida cuenta de que sirvió para alojar en primera instancia a los arquitectos exiliados de Alemania, entre ellos Mendelsohn, Gropius y Breuer y Moholy-Nagy¹⁵, y a señalados representantes de la cultura e intelectuales británicos afines a las vanguardias como Reilly, Cullen y Moore.

Al edificio de viviendas que el propio Wells Coates construyera poco después en Embassy Court, Brighton —del mismo año 1934—, parece faltarle la convicción del proyecto anterior, el de los famosos apartamentos de Lawn Road. No cabe duda de que el programa era más comercial: más atento al rendimiento económico a través de la cantidad y la variedad; pero la gran ambición que regía el diseño de Lawn Road —y que aparecerá luego en el bloque de Palace Gate— parece haber desaparecido. No obstante, quizá lo que pudiera haberse perdido aquí de radicalidad y energía podría haberse ganado de algún modo en seguridad y dominio del problema, así como en serenidad y elegancia. Este edificio, por así decir, es mucho más 'urbano' que el anterior; parece mostrar una actitud más sensible, acomodaticia y constructiva hacia su entorno inmediato. Depende en su planta de la forma de la manzana en la que se encaja, cuyo trazado acepta y asume sin violencia; inicia de este modo una línea de trabajo para el discurso de la arquitectura moderna, llamada a ser puesta en valor de manera progresiva a lo largo de su historia, que encuentra en el Londres de la época el brillante correlato del edificio de los *Almacenes John Sloan* de Peter Crabtree, y que quizá escapa un tanto de los estándares de su inicial publicística internacionalista, con su proverbial inconformismo urbanístico, trufado de utópicos maximalismos.

Destaca también, en el conjunto de la obra de Wells Coates, el aludido edificio de viviendas del 10 de Palace Gate, construido en Londres en los años 1938-1939. El edificio asume con mucha mayor contundencia aquí su carácter de volumen aislado, autónomo e independiente; y se presta a una compleja elaboración de la sección que depende de la investigación de unos esquemas de vivienda mínima desarrollados en dúplex y superpuestos en orden contrapeado. Menos brillante que los anteriores en el terreno compositivo, constituye un testimonio más de la preocupación de Coates por ampliar el horizonte de su trabajo, buscando generalizar los problemas para avanzar propuestas animadas por la necesidad de encontrarles soluciones objetivas y universales en las claves originarias del discurso moderno.

Lubetkin y Tecton, por su parte, construyeron dos bloques sucesivos de viviendas en la misma parcela londinense que constituyeron auténticos manifiestos programáticos, que no pocos aspectos contrapuestos. En todo caso, fueron objeto de una lectura atenta por parte de la crítica y de fuerte polémica en los medios profesionales y sociales. El primero de ellos, el inmueble denominado *Highpoint I*, situado en North Hill y construido en los años 1933-1935, responde bastante abierta y confiadamente a los patrones metodológicos originarios del Movimiento Moderno, tal como se expresan en los discursos publicísticos de Le Corbusier, en la *Weissenhoffsiedlung* de 1927 o en la exposición americana del *International Style*, organizada en 1932 —bajo los auspicios de Phillip Johnson y Henry-Russell Hitchcock— en el MoMA de Nueva York. De acuerdo con la diversidad de sus respectivas exigencias funcionales, el edificio presenta una planta baja de programa complejo y formalización relativamente libre y dinámica, cuyo trazado podría recordar a las composiciones abstractas de la pintura cubista, y —por con-



Fig. 35. Wells Coates. Edificio de viviendas en Embassy Court, Brighton, 1934.

15. Cfr. al respecto, en general, BENTON, CH, *A different world: emigré architects in Britain 1928-1958*, RIBA Heinz Gallery, Londres, 1995.



36

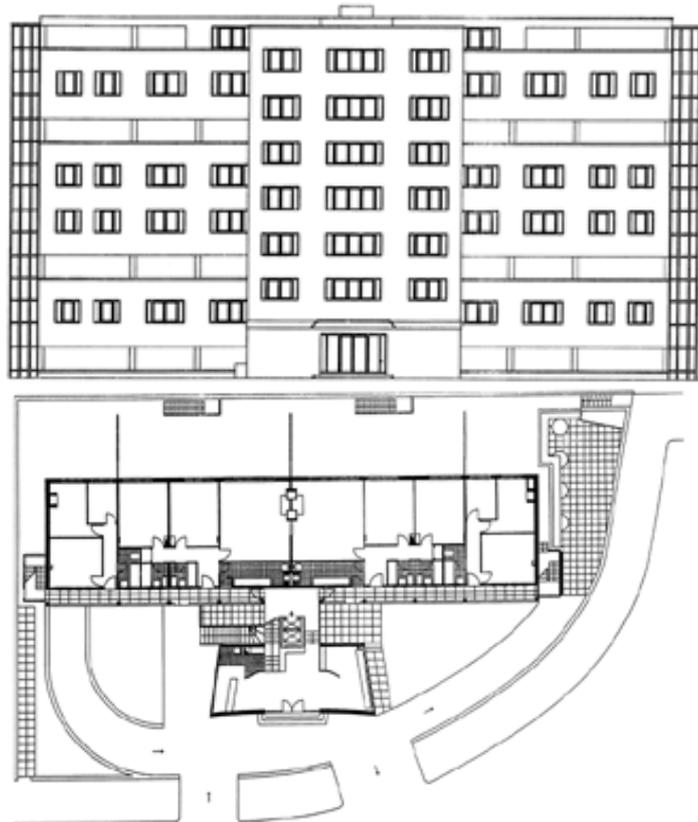
Fig. 36. Wells Coates. Edificio de viviendas en Embassy Court, Brighton, 1934.

Fig. 37. Wells Coates. Edificio de viviendas en el 10 de Palace Gate, Londres, 1938-1939.

traste—unas plantas altas iguales entre sí y perfectamente ordenadas según un esquema rigurosamente pautado y simétrico; el tratamiento del volumen se atiene, en su conjunto, a los cánones de una misma lectura severa y purista del lenguaje del hormigón armado.

Construido a continuación en la misma parcela, el edificio *Highpoint II* (1935-1938) habla ya un idioma completamente distinto. Para desconcierto de los seguidores del trabajo de Lubetkin y, en general, del debate profesional de estos años, se trata de un edificio que desafía, en su diseño, los propios principios que guiaron el de su antecesor; así, actúa como una especie de crítica viva e inmediata del tipo de arquitectura que representa, poniendo en solfa la imagen convencional del lenguaje, los métodos y el concepto mismo de la arquitectura moderna. De entrada, constituye una "caja decorada" con ribetes, recuadros e impostas, mucho más que un prisma puro con las perforaciones necesarias, más o menos ordenadas; desde el punto de vista formal, es mucho más fuertemente simétrico: la simetría que se deduce del orden de la distribución de las funciones y de los huecos practicados en su superficie se refuerza y subraya con marcos específicos y cambios de materiales (el ladrillo y el hormigón se combinan con libertad en fachada, dibujándose la estructura sobre un fondo de relleno de fábrica). Resulta en conjunto más contenido y amable de aspecto, al menos a los ojos del público no iniciado. Y, para colmo, incorpora al diseño las famosas cariátides clásicas —copiadas del Erekteion— que resuelven la sustentación del porche de acceso: se colocaron temporalmente, en espera de ser sustituidas por una escultura moderna equivalente, pero aun así su presencia no podía justificarse sino con fines provocativos, como elemento que concentra sobre sí toda una amplia y ambiciosa intencionalidad polémica.

En último término, la comparación de estos dos edificios de Lubetkin y Tecton sitúa en perspectiva tanto la discusión del funcionalismo, su carga y significación ideológica y sus eventuales implicaciones figurativas cuanto, por consiguiente, al conjunto de la arquitectura moderna británica anterior a la Segunda Guerra Mundial, a la que trata de llamar a una profunda reflexión autocrítica: una reflexión cuya vigencia, sin duda, podría proyectarse hacia adelante, llegando acaso hasta nuestros días.



37