

Europa-América-Europa: El viaje de los dibujos del rascacielos moderno

Naya Villaverde, Carlos; Larripa Artieda, Víctor; Álvarez García, María
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra (ETSAUN)

Abstract

The American skyscraper considered as the paradigm of the dream of modernity is a common place in the history of Western Architecture. However, in order to create the image of the modern skyscraper, North American proposals were not enough. They generally took some historicist appearance, with Beaux-Art, Art-Deco, or even Neomayan motifs, whereas in the European Continent the building was bared from all ornamentation to show the new technical improvements. Hence, our aim is to analyse how the image of the modern skyscraper was taken shape due to the travelling of the drawings themselves between both continents. The proposals travelled from Europe to America, where they could find an advanced technics able to build them. Examples of this 'drawing travels' are, on the hand, international competitions, such as those for the Chicago Tribune or The Columbus Lighthouse in Santo Domingo, and on the other, the trip of single drawings for exhibitions or publication on the other side of the Atlantic, such as the famous case of Mies van der Rohe and his proposal for the Friedrichstrasse in 1921. In this sense, it could be said that the development of the modern skyscraper was a 'round trip' between Europe and North America, in which ideas were carried thanks to the drawings that travelled. This way the skyscraper was born in America, theoretically reformulated in Europe, and finally built in a modern way back in the US.

El dibujo de arquitectura, en este caso los dibujos de rascacielos, se convierte no solamente en un instrumento de proyecto de la arquitectura o de definición para la construcción sino en un vehículo para la transmisión de las ideas arquitectónicas, permitiendo rastrear dónde se producen, quienes son sus autores y

en qué momento viajan. Así considerados, los dibujos que viajan pueden distanciarse más o menos del momento de su producción y pueden producir sus efectos con una distancia temporal mayor o menor. Seguramente también pueden servirnos para mostrar los verdaderos orígenes de las ideas arquitectónicas, que inician procesos de ida y vuelta, pudiéndose complicar estos hasta el infinito: una idea puede viajar en forma de dibujo para influir en otro lugar sobre un proyecto que se construye y después volver a su origen en forma de imagen de la obra construida. Por lo tanto se puede decir que tratamos el tema del congreso en un sentido "inverso": más que el "dibujo de viaje" lo que tratamos es el "viaje del dibujo". En el fondo son situaciones similares: en la primera, el dibujo transporta unas ideas que se recogen en el viaje; en el segundo, el dibujo transporta también esas ideas que son las que viajan en los propios dibujos.

Hemos fijado nuestra atención en el rascacielos por ser una expresión de una idea arquitectónica que se convierte en un símbolo de modernidad. Para ello nos hemos apoyado en la magnífica y exhaustiva obra titulada "Sueño y Frustración: El Rascacielos En Europa" (Quintana de Uña 2006) para, a partir del elenco que allí se ofrece, perseguir el viaje o los viajes de esos rascacielos. Sin embargo, no nos hemos centrado tanto en el viaje del arquitecto, el arquitecto que viaja o en las ideas que se trasladan, sino que hemos intentado "rastrear" los viajes de los dibujos, estudiando cómo y cuando se producen.

El rascacielos estadounidense como paradigma del sueño de modernidad americano es ya un lugar común en las historias de arquitectura de finales del siglo XIX e inicios del XX. Sin embargo, para la formación de la imagen del rascacielos moderno no fueron suficientes las propuestas americanas, que en general presentaban cortes de tipo historicista. Mientras

en América vestían los complejos programas funcionales que reclamaba la nueva tipología con motivos ornamentales a modo Beaux-Art, Art-Déco o neomaya, la observación de las propuestas de aquellos años demuestra que eran las vanguardias europeas quienes lo desnudaban para exhibir no sólo las modernas propuestas funcionales, sino también los nuevos avances técnicos. Partiendo de esta premisa, trataremos de analizar cómo la imagen del rascacielos moderno fue formalizándose a partir del viaje de los propios dibujos e imágenes entre ambos continentes. Desde Europa viajaban las originales propuestas iniciales hasta América, donde se encontraban con una avanzada técnica capaz de construirlos. Años después volvieron a Europa en forma de una imagen ya codificada de “arquitectura americana”.

El más conocido y paradigmático ejemplo de esta situación es el concurso de oficinas para la berlinese Friedrichstrasse en 1921. Entre los participantes estaban Hans Poelzig, Hans Scharoun o Hugo Häring, pero fueron aquellas propuestas no ganadoras de Mies van der Rohe, las que viajaron a Estados Unidos y recibieron una gran acogida al ser mostradas en la exposición retrospectiva que el MoMa de Nueva York le dedicó al arquitecto en 1947. Sin duda este conocido “dibujo que viaja” ha sido el detonante de nuestra investigación. Curiosamente, primero viaja el dibujo y ofrece al público americano la imagen de la “caja de cristal”, que después se convertirá en símbolo de la arquitectura americana construida y así volverá a Europa. Y mucho después es el propio Mies quien viaja a América para construir allí las torres de cristal que había soñado en Berlín y que viajaron mucho antes que él.

Más allá de este conocido ejemplo, los años 20 quedaron marcados por dos hitos, separados por una distancia temporal de seis años, que impulsaron el viaje de abundantes dibujos de rascacielos. En 1922 los arquitectos europeos tuvieron una nueva oportunidad para desarrollar su moderno lenguaje formal en el concurso internacional para la nueva sede del Chicago Tribune. Una vez más, las propuestas vanguardistas enviadas desde Europa se encontraron con su contrapartida norteamericana más conservadora. En 1928 el concurso internacional para el Faro Conmemorativo de Colón constituye otra de las apuestas de para desarrollar la imagen del rascacielos, en el que el equipo español constituido por

Luis Moya y Vaquero Palacios obtuvo el tercer premio. En él se dieron cita, propuestas vanguardistas de toda Europa y, de manera especial, procedentes de la Unión Soviética.

El concurso para la sede del Chicago Tribune

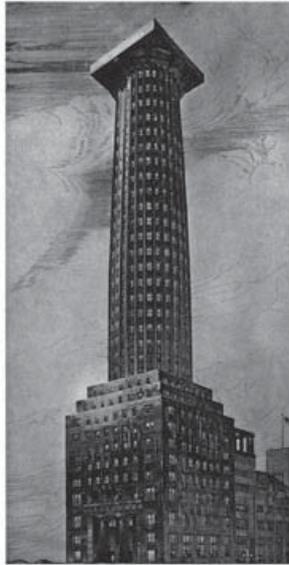
El 10 de junio de 1922 el periódico norteamericano anunció la convocatoria abierta para un gran concurso: el diseño y construcción de una torre en el corazón de Chicago, su nueva sede. Los co-editores, Joseph Patterson y Robert McCormick, concibieron el evento como una enorme estrategia publicitaria para conmemorar el 75 aniversario del diario y, sobre todo, para revelar la posición prominente que éste había alcanzado en el ámbito periodístico estadounidense. Por esta razón dotaron al concurso de carácter internacional y lo divulgaron en numerosos países. Participaron arquitectos de 23 países¹, la fuerte presencia Europea en un evento de origen norteamericano permite considerarlo como una importante fuente de estrecho intercambio cultural entre ambos continentes. En el marco de nuestra investigación, el concurso supone el primer acontecimiento donde dibujos de rascacielos visiblemente modernos viajaron desde el viejo continente hasta suelo estadounidense².

Para los convocantes, su nueva torre, que “*debía impartir audazmente distinción, belleza, majestuosidad e inspiración*” y combinar “*nobleza artística y eficacia empresarial*”³, sólo podía alcanzar tales fines desde la imagen que normalmente ofrecían las decoraciones y ornatos historicistas de los rascacielos americanos. A ser posible neogótico. Así lo demuestran los tres proyectos premiados⁴. Más aún, si revisamos la publicación que el propio diario editó con las 263 propuestas participantes descubriremos que la inmensa mayoría formaliza sus rascacielos mediante el típico escalonamiento o “set back” originado en Nueva York⁵, y aplicando todo tipo de revestimientos eclécticos que combinan diversos estilos del pasado. Así, hemos seleccionado los 11 dibujos que más claramente rompen con el conjunto uniforme de edificios eclécticos que dominó el concurso. (Tabla 1)

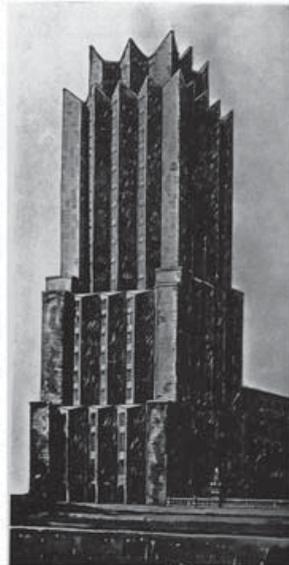
La torre del equipo Walter Gropius y Adolf Meyer consiste en la combinación de dos rotundos prismas de vidrio de distintas dimensiones. La retícula estructural que se manifiesta en el exterior da unidad a



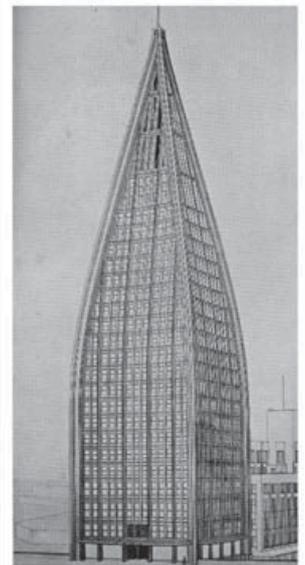
Werkstatt für Massform



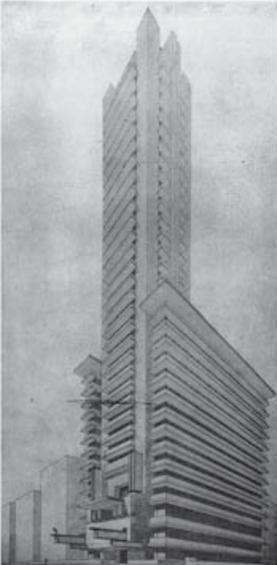
Adolf Loos



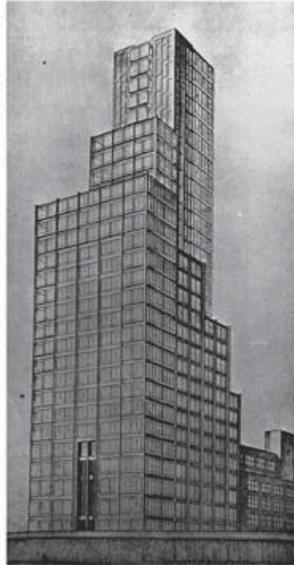
Gerhard Schroeder



Bruno Taut



Johannes Duiker & Bernard Bijvoet



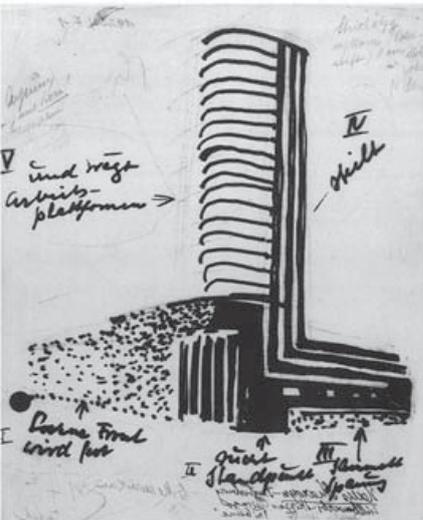
Max Taut



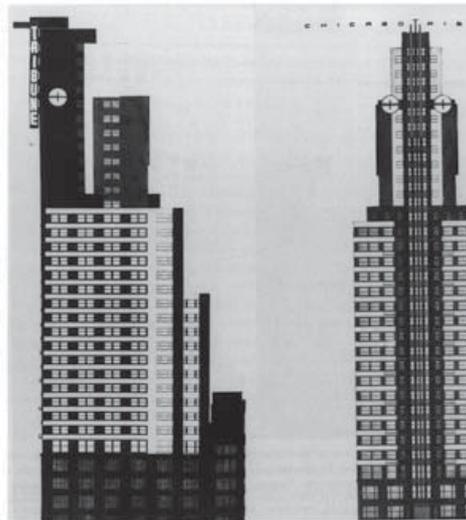
Hnos. Luckhardt



Walter Gropius



Hans Scharoun



Knud Lönberg-Holm



Ludwig Hilberseimer

ambos volúmenes y al mismo tiempo exhibe en el exterior el sistema constructivo que gobierna la operación. Además, una serie de voladizos alternos enfatizan compositivamente la dirección horizontal. Es inevitable percibir la influencia estética del neoplasticismo y el constructivismo en la composición⁶.

La torre en forma de columna de Adolf Loos puede considerarse una operación moderna en la medida que la entendemos como un gesto Dada. Como una acción irónica que subvierte el estatus mismo del rascacielos como monumento urbano. Mediante un elemento clásico, parece ironizar con las arquitecturas eclécticas que utilizan indiscriminadamente referencias históricas y, al mismo tiempo, paradójicamente parece posicionarse en contra de los valores tan cambiantes y efímeros de la metrópolis norteamericana⁷.

El proyecto del equipo holandés Duiker y Bijvoet es radical en su búsqueda de una estética exageradamente moderna. Sus marcados voladizos y los cuerpos en esquina, así como la perspectiva tan forzada que los arquitectos utilizan, otorgan al proyecto un gran dinamismo, que también presentaban las composiciones abstractas del constructivismo, algunos juegos abstractos del grupo *De Stijl* o, incluso, la arquitectura de Frank Lloyd Wright, tan admirada por aquél entonces en Holanda. Ciertos parecidos existen en el proyecto de los hermanos Luckhardt; quizá algo más torpe en su concreción formal. También estos arquitectos alemanes buscan una forma que traduzca el dinamismo de la metrópolis americana en equivalentes arquitectónicos: combinan así la horizontalidad de unos forjados vistos en fachada con grandes elementos verticales –probablemente ascensores y escaleras– en la parte frontal.

Max Taut diseñó un rascacielos cuyo contorno se basa en el “set back”. Logró, no obstante, una forma singular gracias a la rotundidad y la abstracción que presentan los volúmenes escalonados. No hay decoración, ni siquiera “composición” moderna, tan sólo retícula estructural y vidrio. También su hermano, Bruno Taut, recurre en su propuesta al vidrio y a la retícula. Sin embargo, en este caso todo ello queda supeditado a la singularidad y potencia de la forma: aquí no existe la composición de volúmenes, tan sólo un gran cuerpo piramidal único cuyas aristas, además, se enfatizan. Aún perviven en este proyecto las reminiscencias de la etapa expresionista.

Mayor origen expresionista, puede percibirse en el rascacielos del arquitecto alemán Gerhard Schröder. Este proyecto, muy poco conocido, presenta formas angulosas y cristalinas. Ello y otras cuestiones, como el dramatismo del propio dibujo, derivan directamente de las experiencias desarrolladas pocos años atrás por los arquitectos de grupos expresionistas como la “Cadena de Cristal”. Poco divulgado ha sido también el proyecto del grupo vienés *Werkstatt für Massenform*. La ausencia de ornamento y, de nuevo, el predominio del vidrio en un único cuerpo prismático colocan este proyecto en línea con las propuestas descritas hasta ahora. En este punto sorprende, además, la perspectiva. Se trata de una vista aérea donde los arquitectos parecen prestar más atención al dinamismo de la ciudad, al movimiento de los coches y de los habitantes, que a la propia definición arquitectónica; poco tiene que ver este grafismo con las centralizadas perspectivas académicas de muchas propuestas del concurso.

Por último, conviene señalar tres proyectos que, por causas no conocidas, no fueron enviados al concurso. Aun así, debido a su interés arquitectónico, pronto trascendieron en numerosas publicaciones. Uno de ellos es el proyecto realizado por el joven arquitecto alemán Hans Scharoun, que apenas contaba con 29 años entonces. Los trazos sueltos del dibujo sugieren la búsqueda de la continuidad de las partes entre sí y con el entorno, en el que se condensa ya la poética orgánica que Scharoun desarrollaría durante toda su trayectoria profesional. El dibujo es recogido por Adolf Behne en su conocido texto de 1926 “*Der moderne Zweckbau*” (Behne [1923] 1994). El segundo proyecto no enviado es a un diseño del arquitecto danés Knud Lonberg-Holm. Destaca en este caso el recurso a la tipografía y al cartel luminoso como estrategia de publicidad aplicada a la arquitectura, hecho muy novedoso entonces. Este proyecto fue publicado por Gropius en su célebre libro-recopilatorio “*Internationale Architektur*”, editado por primera vez en 1924⁸. Ludwig Hilberseimer es el autor del tercer proyecto no presentado, que fue recogido en la revista alemana *G*⁹. Encuentra su interés en ser el diseño que en mayor medida apuesta por una radical abstracción: una pura retícula, resultando imposible discernir la estructura o la construcción, pura seriación impersonal de ventanas y pisos sin principio ni fin (Hilberseimer 1927).

Una primera reflexión que puede obtenerse del crisol que conforman estos 11 proyectos-dibujos es la riqueza presente en las experiencias pioneras que adentraron la arquitectura en los territorios de la modernidad. En segundo lugar, gran interés supone el calado que estas “modernizaciones” europeas del rascacielos americano tuvieron en el país de destino, Estados Unidos. Aunque ninguna de ellas fue premiada en el concurso, su presencia en posteriores textos u artículos de teóricos americanos atestigua su gran influencia¹⁰.

El concurso para el Faro Conmemorativo de Colón

Con la premisa de buscar “un símbolo que exprese las cualidades fundamentales que hacen del descubrimiento de las Américas por Colón uno de los sucesos más importantes de la Historia universal”¹¹ se convocaba el Concurso del Faro de Colón para Santo Domingo en 1928. Se indicaba a su vez la necesidad de que el proyecto presentase un carácter atemporal, de tal manera que “su concepto, su forma y su masa pueden ser sencillos, pero francos y poderosos. Sus condiciones arquitectónicas, fuerza, estabilidad y durabilidad. Su lenguaje plástico no tiene por qué ajustarse a una época o raza, pues su misión es enlazar los siglos. Su llamamiento es universal.”¹² Arquitectos con cualquier nacionalidad podían participar así con la mayor libertad para expresar sus ideas. En la primera etapa del concurso compitieron 455 arquitectos de 48 países, entre los que únicamente diez fueron seleccionados para competir de nuevo y designar al autor del Faro de Colón. Fueron los arquitectos Raymond Hood, Eliel Saarinen, Horacio Acosta y Lara, y posteriormente Frank Lloyd Wright quienes actuaron como jurado; entre ellos, Hood y Saarinen habían ganado el primer y segundo lugar en el concurso del Chicago Tribune. Suponiendo este concurso una segunda ocasión en la que dibujos de propuestas verticales viajan de forma masiva desde Europa a América. (Tabla 2)

Destaca en esta ocasión las entradas de los arquitectos rusos que, como se señala en el informe del jurado, evidenciaban de forma particular la lucha por encontrar “algo fundamentalmente nuevo, algo más fuerte, más simple y más vigoroso”¹³ a la vez que la arquitectura era empleada también como un “objeto práctico para extender (...) el evangelio del co-

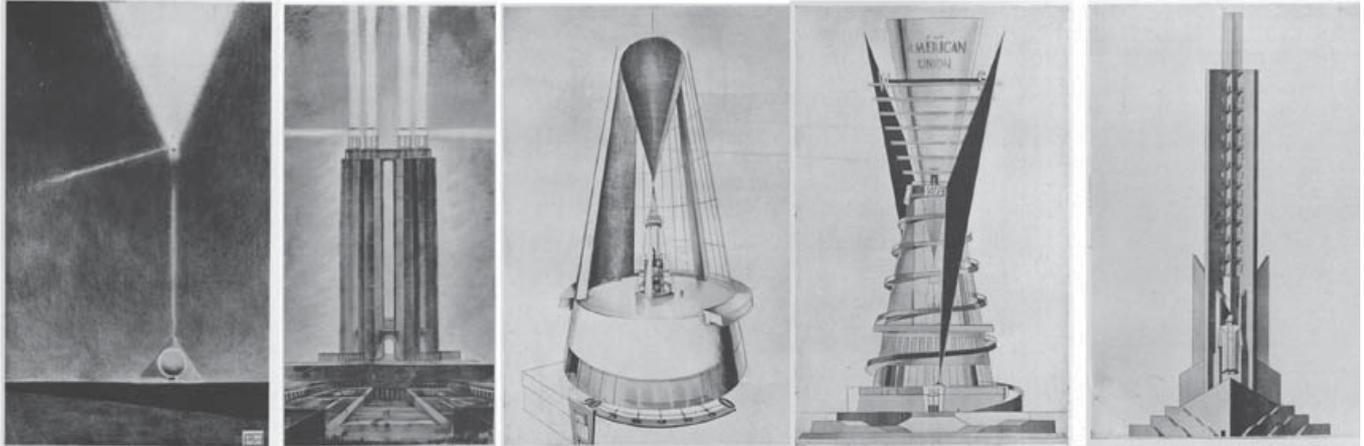
munismo.”¹⁴ El jurado hacía así referencia a la falta de monumentalidad que, a su parecer, achacaban las 23 propuestas enviadas desde Rusia, quedando de este modo excluida su participación en la segunda etapa del concurso.

Entre todas ellas, el proyecto de Melnikoff fue el más discutido –también el más conocido y difundido–. Se trata de un gran mecanismo formado por dos conos invertidos que se soportan uno a otro y que, siguiendo al autor, simbolizan los dos mundos en medio de los cuales se encontraba Colón: el Nuevo Mundo apoyado en las raíces de la civilización europea. Estos conos están abrazados por dos alas que permitirían recoger el agua de lluvia, que se deslizaría por la estructura en espiral exterior, produciendo una “armoniosa música durante el día y la noche y que envía sus ondas sobre toda la Tierra (...)”¹⁵ Esta misma idea de *mecanismo* fue desarrollada por el equipo de Moscú formado por G.T. Krautikoff, J. N. Warentzoff y A. W. Bounine, apostando por la rotundidad de una composición que proponía el empleo de cuerpos geométricos puros, esfera y pirámide, que dan soporte a una aguja de grandes dimensiones. Es a este marcado carácter abstracto de la propuesta el que lo desvincula de toda relación del elemento con la cultura y memoria del lugar¹⁶. Abstracción también presente en la propuesta de Ladovsky, que volvía a emplear la claridad geométrica de la planta en cruz para levantar una torre de cristal que haría las funciones de faro. Igualmente, la propuesta enviada por André Bielogrood desde Leningrado acentuaba el carácter vertical, la rotundidad y seriedad de sus volúmenes, así como la limpieza de sus alzados, carente de cualquier tipo de ornamentación, dotándola de una modernidad indiscutible.

La forma en espiral fue empleada por dos de las más llamativas propuestas Europeas. Formalmente muy similares se encuentra la propuesta de Tony Garnier, enviada desde París, y la del español Casto Fernández Shaw. El jurado señalaba, sobre la del francés, que no podía comprender “por qué trata este monumento de Colón, que va a ser construido muy lejos de Francia, como un asunto meramente secular y práctico. Parece que ha creído que la América es sólo un taller mecánico, olvidando que 20 de las naciones americanas son Latinas y Católicas; y que en el norte, en donde a veces también se tiene un sentido de reverencia, se consideraría inadecuado inmor-

talizar la memoria de Colón en términos de ingeniería.”¹⁷ Sin embargo, su modernidad radicaba precisamente en esto, en la idea de legitimizar una solución

estructural que cumpliese la función de monumento, sin necesidad de recurrir a imágenes e iconografías del pasado, buscando un nuevo lenguaje que

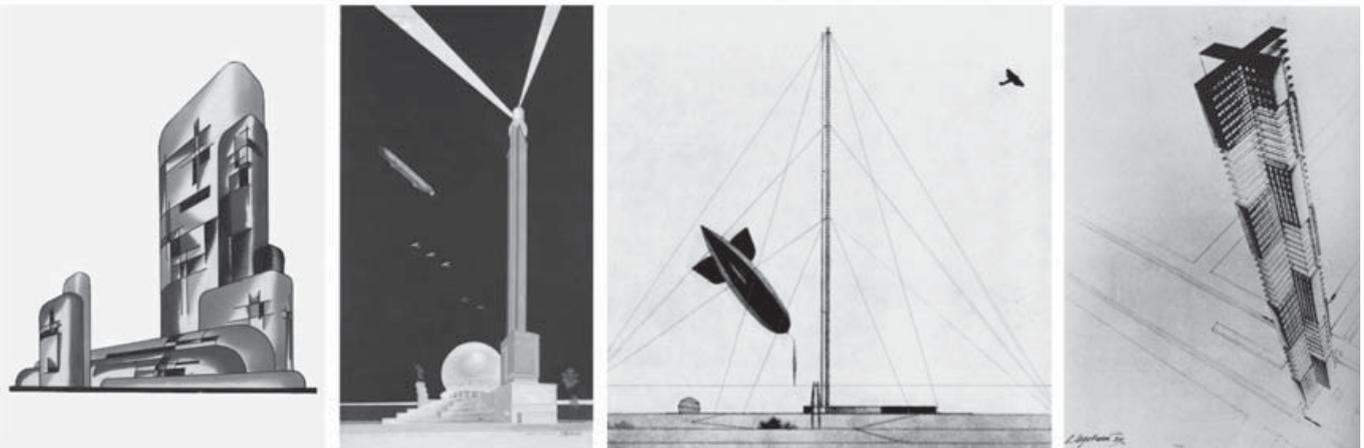


G. J. Krautikoff, J. N. Narentzoff, A.W. Bounine (Moscú, Rusia)

Berthin, Dovon, Nesterof (Rusia)

Constantine Stepanovitch Melnikoff (Rusia)

A. Belograd (Rusia)

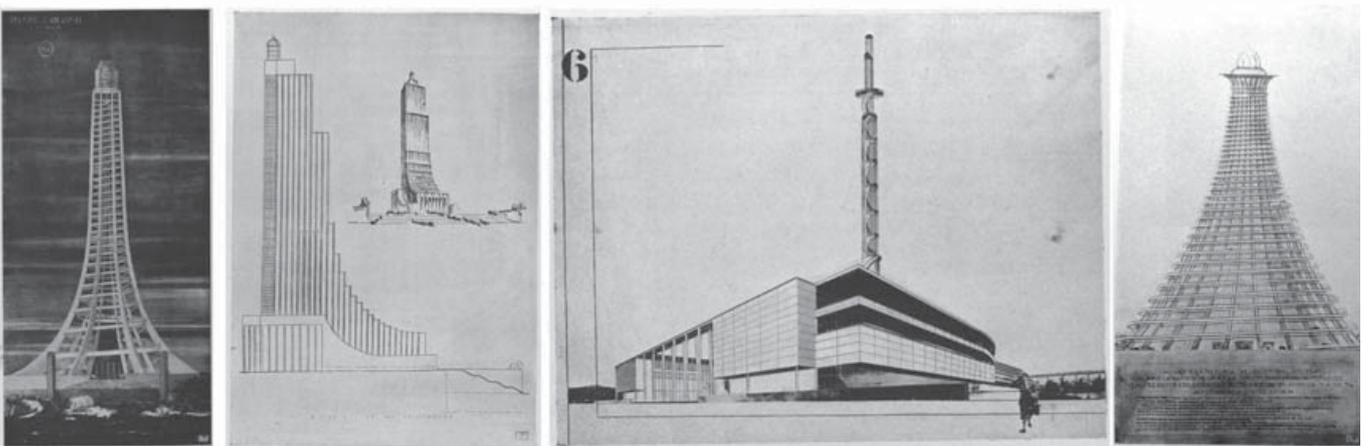


Chemikov (Rusia)

Aleksei Shchusev (Rusia)

Leonidov (Rusia)

Ladovsky (Rusia)



Gamier (Francia)

Hugo Bobrek y Fritz Leykant (Dusseldorf, Alemania)

Slamo Papadaki (Atenas, Grecia)

Casto Fernández-Shaw (España)

trataba de responder de manera coherente a la nueva tipología en altura. En la misma línea, la propuesta del arquitecto madrileño que, a diferencia de la de Garnier, contaba con dos espirales, para ascender y descender respectivamente. De nuevo vuelve el jurado a señalar la “exactitud científica” de este proyecto, que constituye una característica de su modernidad, pero de nuevo también le achacan la “falta de reposo y significación.” Se recoge en la guía Kelsey que se presentaron al concurso cerca de una docena de este tipo de espirales de hormigón. Entre ellas, otra de las espirales que se presentó al concurso, pero que no fue recogida en dicha guía, fue la del nórdico Alvar Aalto. Una torre en espiral de hormigón armado donde los elementos funcionales se encontraban ocultos (González 2007, 84).

Por último es importante destacar las propuestas enviada por el equipo alemán Hugo Bobrek y Fritz Leykant, con una representación de la propuesta muy sencilla, sin apenas definición, que dibuja una sección ascendente, presentando un cuerpo bajo adelantado que se retranquea a medida que asciende la torre, propio de las modernas propuestas en altura. La presentada por el griego Slamo Papadaki también destaca por su modernidad, con unas marcadas líneas horizontales que ocupan toda la fachada y se contraponen a la verticalidad y esbeltez de la torre. Rastreando dichas propuestas, hemos tratado así de determinar cuáles de ellas contribuyeron a la formación de la imagen del rascacielos moderno. De tal manera que esta aproximación pone de manifiesto la hipótesis de que la mayoría de propuestas norteamericanas continuaban proponiendo una imagen fundamentada en principios académicos, siendo las europeas las encargadas de optar por una apuesta moderna¹⁸.

El viaje Europa – Norteamérica de otros dibujos de rascacielos modernos

Tal y como ocurre en los dos grandes eventos anteriores, es posible rastrear un viaje similar en muchos otros dibujos de rascacielos que realizaron arquitectos europeos vanguardistas. Otro evento que también supuso un viaje “en masa” de varios dibujos fue una interesante –y poco conocida– exposición que se realizó en Nueva York en 1927: *The Machine Age Exposition* (Wilson 2009, 149-199).

Esta exhibición, organizada por la intelectual Jane Heap y celebrada en una galería perteneciente a la revista de arte “*The Little Review*” recogía proyectos de numerosos arquitectos europeos. El país extranjero con mayor representación fue la URSS, que presentó 9 diseños del grupo ASNOVA, 29 del grupo OSA y 6 del arquitecto Konstantin Melnikov. Muchos de estos proyectos fueron dibujos de rascacielos. Desgraciadamente, el único dibujo expuesto que se conoce es una magnífica torre constructivista realizada por los hermanos Vesnin; el resto de dibujos se retrasaron debido a problemas de transporte marítimo y no fueron recogidos en el catálogo, o al menos eso se explica en sus páginas¹⁹. Tampoco se conservan fotografías de la exposición. (Tabla 3)

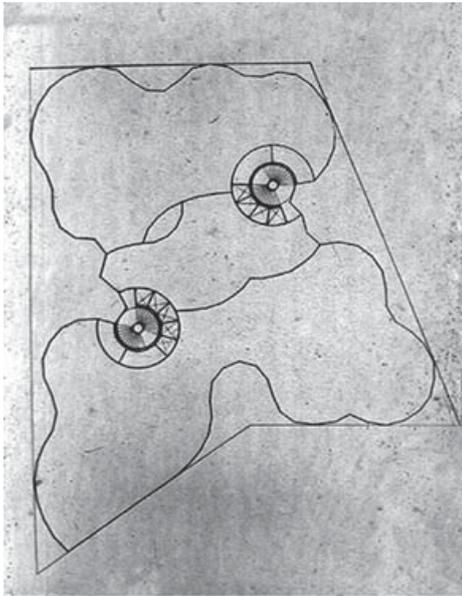
Muchos otros dibujos viajaron al nuevo continente de manera individual. Aparecieron en publicaciones americanas o formaron parte de exposiciones sobre cuestiones más amplias. Son numerosos los ejemplos. El conocido rascacielos de cristal que Mies van der Rohe diseñó para la *Friedrichstrasse* en 1921, por ejemplo, fue publicado en 1923 en la revista americana *The journal of the America Institute of Architects*. El artículo venía firmado por el crítico –y fiel defensor de Mies– Walter Curt Behrendt (1923, 386-370) y se titulaba “*Skyscrapers in germany*”. Posteriormente el mismo rascacielos y sus dibujos fueron exhibidos con mayor claridad y visibilidad en la exposición monográfica que el MoMA realizó sobre el arquitecto, en 1947.

Los dibujos sobre rascacielos que realizó Le Corbusier también fueron trasladados al nuevo continente. Sus *villas-tour*, que fueron publicadas por primera vez en 1921 en las páginas de *L'Esprit Nouveau*, aparecieron en Norteamérica gracias a la traducción inglesa de “*Vers une architecture*”²⁰. Esta edición recoge una perspectiva de tales torres y fue editada en 1927. Por otro lado, los dibujos más conocidos de los rascacielos diseñados para el *Plan Voisin* fueron exhibidos en el MoMA en 1936, en la exposición sobre la obra del propio arquitecto suizo.

Otra vía para el viaje del dibujo supone la coincidencia del mismo con el viaje de su autor. Tal es el caso de Ludwig Hilberseimer, cuyos dibujos de rascacielos horizontales para la ciudad vertical aparecieron en Norteamérica tras la emigración del mismo arquitecto en 1938. En 1944, además, Hilberseimer publicó “*The New City*”, donde recogía croquis simi-

lares. O el caso del arquitecto suizo Werner Moser, cuya estancia en el estudio de Frank Lloyd Wright

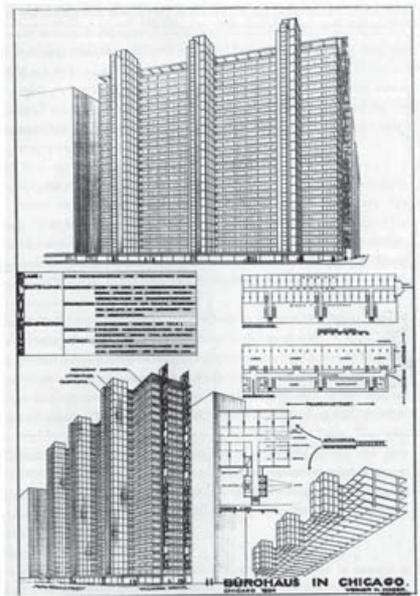
propició la aparición de un dibujo sumamente interesante: Moser proyectó por su cuenta un rascacielos



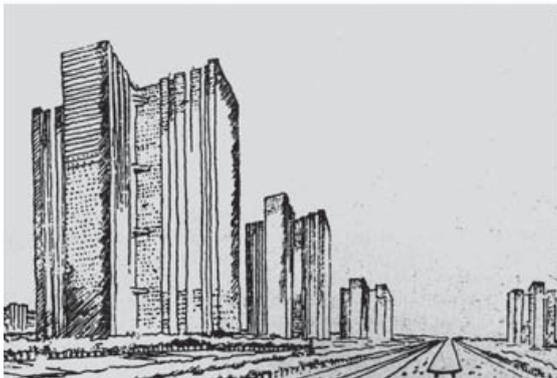
Mies van der Rohe. Concurso Friedrichstrasse. 1921.



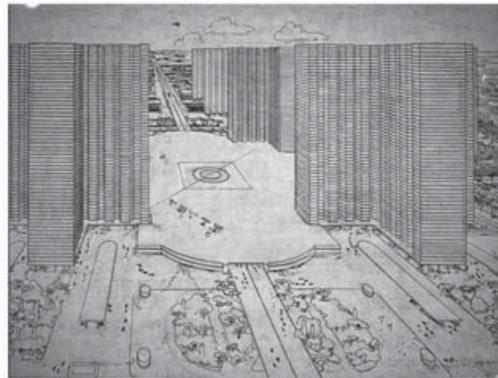
Mies van der Rohe. Concurso Friedrichstrasse. 1921.



Werner Moser. Life Insurance Building. 1924.



Le Corbusier. Villes-Tour. 1921.



Le Corbusier. Plan Voisin. 1922-1925.



Hnos. Vesnin. Palacio del trabajo de Moscú. 19



Ludwig Hilberseimer. Ciudad vertical. 1924.



George Howe & William Lescaze. PSFS building. 1929-1932.

en el que Wright trabajaba entonces, el *National Life Insurance*. Los dibujos de Moser muestran un proyecto muy similar al que diseñó el maestro americano pero con un lenguaje mucho más europeo, mucho más cercano a la Nueva Objetividad que sus compañeros suizos de ABC habían desarrollado. Enormes superficies de vidrio, instalaciones y estructuras vistas o la potente presencia de los sistemas de comunicación vertical son las características esenciales del proyecto del arquitecto suizo.

Todos estos casos, y muchos más similares, contribuyeron a la formalización de la imagen del rascacielos moderno en el país americano. El rascacielos era un invento estadounidense, pero fue reformulado y modernizado en Europa gracias a todas las experiencias teóricas de los pioneros modernos. A continuación, gracias a los viajes aquí recogidos, así como al potencial técnico de la industria constructiva estadounidense, esos ejercicios europeos pudieron concretarse como realidad construida de nuevo en el país americano. Es por esta razón que el desarrollo del rascacielos se define como un proceso –o viaje– de “ida y vuelta”.

Pues bien, como no podía ser de otra manera, de la unión de un arquitecto europeo y un arquitecto americano; de una síntesis entre Estados Unidos y Europa, surgió en territorio estadounidense el primer rascacielos real de la segunda generación. “*La verdad última de lo antiguo y la primera de lo nuevo*”, según Vincent Scully (1988, 154). El arquitecto europeo, también suizo, era William Lescaze. El arquitecto americano, natural de Filadelfia, era George Howe. Y su edificio, construido en 1932, era la sede de la *Philadelphia Savings Fund Society*. Conocido, a la manera de las vanguardias rusas, por un acrónimo: el PSFS²¹.

Era una torre que obviaba todo “set back” y no contenía decoración aplicada alguna. Su forma, generada en base a gigantes volúmenes que contenían distintas partes del programa, parecía directamente tomada del imaginario funcionalista europeo o de los dibujos vanguardistas soviéticos. Era un edificio constructivista construido en un contexto capitalista. Por fin, uno de aquellos dibujos del concurso para el faro de Colón –acaso el de Nikolai Ladovsky– u algún dibujo expuesto en la Machine Age exhibition –quizá el de los hermanos Vesnin– parecía haberse hecho realidad gracias a la obra de Howe y Lescaze. Después de todo, Lescaze era un europeo residente

en Estados Unidos, fiel seguidor del grupo ABC, y, sobre todo, había participado en el citado concurso y había expuesto un pequeño trabajo en la citada exposición. De ahí que conociera bien todas aquellas experiencias y todos aquellos dibujos que habían viajado a Norteamérica desde el viejo continente.

Referencias

- ACOSTA, Horacio, SAARINEN, Eliel y HOOD, Raymond. 1929. *Concurso del Faro de Colón. Informe del Jurado internacional*. En *Arquitectura*. Junio 121: 187-244.
- BEHNE, Adolf. 1994. 1923. *La construcción funcional moderna*. Ediciones del Serbal. Barcelona.
- GONZÁLEZ, Robert. *El concurso del Faro de Colón: Un reencuentro con el monumento olvidado de la arquitectura panamericana*. En *ARQ*, núm. 67, 2007, Pontificia Universidad Católica de Chile, 80-87
- GRAVAGNUOLO, Benedetto. 1982. *Adolf Loos. Theory and Works*. Idea Books. Firenze. 1982
- GROPIUS, Walter. 1927. *Internationale Architektur*. Albert Langen. München
- HILBERSEIMER, Ludwig. 1927. *Groszstadtarchitektur*. Verlag Julius hoffmann. Stuttgart.
- KOOLHAAS, Rem. 2004. *Delirio de Nueva York: Un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Gustavo Gili. Barcelona.
- QUINTANA DE UÑA, Javier . 2006. *Sueño y Frustración: El Rascacielos En Europa*. Alianza. Madrid.
- SCULLY, Vincent. 1988. *American Architecture and Urbanism*. Henry Holt and Co. New York.
- SOLOMONSON, Katherine. 1992. *The Chicago Tribune Tower Competition. Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*. The University of Chicago Press. Chicago.
- TAFURI, Manfredo. 1975. *La ciudad desencantada. El Rascacielos y la ciudad*. En *La ciudad americana. De la Guerra Civil al New Deal*, 462-491. Gustavo Gili. Barcelona.
- WILSON, Kristina. 2009. *The Modern Eye. Stieglitz, MoMA, and the Art of the Exhibition 1925-134*. Yale University Press. New Haven.
- CURT BEHRENDT, Walter. 1923. *Skyscrapers in Germany*. En *Journal of the American Institute of Architects*, 11: 365-370.

Notas

- 1 Véase el catálogo: Tribune Tower Competition (London: Academy, 1980). Se trata de un facsímil del catálogo ori-

- ginal publicado por el propio Chicago Tribune en 1923.
- 2 Katherine Solomonson (1992) es la autora del trabajo de investigación más extenso realizado hasta la fecha sobre este concurso.
 - 3 Esta cita pertenece al anuncio del concurso publicado en la edición del Chicago Tribune del día 10 de junio de 1922. Recogida en: Katherine Solomonson, Op.cit.: 1.
 - 4 El primero, el ganador y construido, fue proyectado por John Mead Howells y Raymond Hood. El segundo, por el conocido arquitecto europeo Eliel Saarinen. Y el tercero, fue elaborado por la firma de John Holabird y Martin Roche. Las tres propuestas participan en mayor o menor medida del estilo neogótico.
 - 5 Rem Koolhaas (2004) explica lúcidamente la ley del “Set back”, sus orígenes y su influencia en el diseño de los rascacielos.
 - 6 Recordemos que 1922 es el año en que Gropius vira la docencia de la Bauhaus desde las posiciones iniciales más expresionistas hacia el constructivismo formal.
 - 7 Señala Tafuri: “La columna no es simbólica, es sólo una afirmación polémica en contra de la metrópolis vista como un mundo de cambio” (1975, 462-491). También Gravagnuolo comparte este análisis sobre el proyecto de Adolf Loos (1982, 173-174).
 - 8 Walter Gropius, *Internationale Architektur* (München: Albert Langen, 1927).
 - 9 “Das Hochhaus”, *G: Materialien für elementaren Gestaltung*, no. 2 (Sept. 1923): 3.
 - 10 La primera exhibición de todas las propuestas se realizó en la University of Illinois, desde allí viajó a otras 26 ciudades de Estados Unidos. (Solomonson 1992, 7-10)
 - 11 *Informe del Jurado Internacional. 20 de Abril de 1929*. En *Arquitectura*. 1929. 121, Junio: 187.
 - 12 *Ibid.*
 - 13 *Informe del Jurado Internacional. 20 de Abril de 1929*, 98
 - 14 *Ibid.*, 97.
 - 15 En la memoria del proyecto de Melnikoff. En: *Ibid.*, 99.
 - 16 El jurado comentaba con respecto a este proyecto: “Sin embargo, cuán lejos está de las mantillas, de las peinetas y de la música de las guitarras.” *Ibid.*, 134.
 - 17 *Ibid.*, 118.
 - 18 Otras propuestas que también mostraban un marcado carácter moderno fueron algunas de las enviadas por los arquitectos latinoamericanos. Sin embargo, debido a que estos dibujos exceden el propósito de nuestra ponencia, fundamentada en el viaje de Europa a América, así, pese a su interés, no los abordaremos en este estudio.

- 19 El catálogo de la *Machine Age Exposition* se encuentra archivado en los fondos especiales de Avery Library, Columbia University, New York.
- 20 Le Corbusier, 1927. *Towards a New Architecture*. The Architectural Press. London.
- 21 Dos interesantes análisis sobre el PSFS son: William H. Jordy, “PSFS: Its Development and its Significance in Modern Architecture,” *The Journal of the Society of Architectural Historians* 21, no. 2 (1962): 47-83. Robert A. M. Stern, “PSFS: Beaux-Arts Theory and Rational Expressionism,” *The Journal of the Society of Architectural Historians* 21, no. 2 (1962): 84-102.

Carlos Naya Villaverde. Profesor Contratado Doctor de Análisis de Formas en la ETS de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Su investigación se centra en aspectos teóricos de la arquitectura moderna y recientemente ha publicado una edición crítica en castellano de una obra de le Corbusier. cnaya@unav.es

Víctor Larripa Artieda. Arquitecto (2010) y Máster en Teoría e Historia de la Arquitectura (2011) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. En la actualidad cursa sus estudios de doctorado en la misma escuela, investigando sobre el concepto de Forma en la arquitectura moderna. Realiza labores docentes como profesor colaborador en la asignatura Proyectos II. Entre los años 2012 y 2013 realizó sendas estancias como investigador visitante en la Columbia University GSAPP de Nueva York y en el Getty Research Institute de Los Ángeles. vlarripa@alumni.unav.es

María Álvarez García. Arquitecto por la Universidad de Navarra (2011) y Master en History and Critical Thinking por la Architectural Association de Londres (2012). Actualmente realiza su tesis doctoral sobre representación y educación arquitectónica en el departamento de Proyectos, Historia y Urbanismo de la Universidad de Navarra, donde también colabora en la asignatura de Análisis de Formas I en primer curso. malvarez.3@alumni.unav.es