



BEKLEIDUNG

Los trajes de la arquitectura

IX CONCURSO BIENAL DE TESIS DE ARQUITECTURA, FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

TESIS DOCTORAL: ÓSCAR RUEDA JIMÉNEZ. AÑO 2012. UNIVERSIDAD EUROPEA DE MADRID

INDICE

INTRODUCCIÓN.

CAPÍTULO UNO. **EL MITO DEL ORIGEN TEXTIL DE LA ARQUITECTURA**

- § 1 El mito del origen textil de la arquitectura.
- § 2 Génesis del corpus teórico de Semper. *Notas Preliminares*. 1834
- § 3 Gottfried Semper en Dresde. Opera prima. 1835-1849
- § 4 Los años del exilio: París, Londres. *Los cuatro elementos*. 1849-1855
- § 5 Das Prinzip der Bekleidung. *El estilo*. 1855-1869.
- § 6 Gottfried Semper arquitecto decimonónico. *Zeitgeist*. 1855-1879

CAPÍTULO DOS. **LOS TRAJES DE LA VIENA DE *FIN DE SIÈCLE***

- § 7 Las máscaras de la Viena de fin de siècle. *Problemas de estilo*. 1893
- § 8 Die Verwandlung. *Arquitectura moderna*. 1896
- § 9 Otto Wagner y el Bekleidung: cortinas, mantos, botones, dobladillos.
- § 10 Los vestidos de Klimt "La reorganización del Yo". Las costuras de Hoffmann. 1902-1910.
- § 11 Adolf Loos, periodista de "Moda". *Dicho al vacío*. 1897-1900.
- § 12 La interioridad táctil de Adolf Loos. Rostros y máscaras.

CAPÍTULO TRES. **LOS VELOS DE LAS CARIÁTIDES**

- § 13 Las veladuras de Mies. Piel y huesos. 1921
- § 14 Hendrick Petrus Berlage en Mies van der Rohe. Baukunst.
- § 15 Lilly Reich y Mies van der Rohe. Sensualidad matérica.
- § 16 Alta costura. Los contenedores de Mies.

A MODO DE EPÍLOGO. **FELT SUITS.**

CONCLUSIONES. BIBLIOGRAFÍA.

ANEXOS.

1 EL MITO DEL ORIGEN TEXTIL DE LA ARQUITECTURA.

El objetivo principal de esta investigación ha sido analizar la profunda repercusión que tuvieron en el inicio de la Arquitectura Moderna los planteamientos teóricos de **Gottfried Semper**. De su extensa obra teórica hay un principio concreto en el que se ha centrado esta investigación y que da título a esta Tesis: **Das Prinzip der Bekleidung - El principio de la vestimenta**. Principio que dejó escrito en su obra cumbre, **Der Stil - El Estilo** -, que publicó en dos volúmenes entre 1860 y 1863.

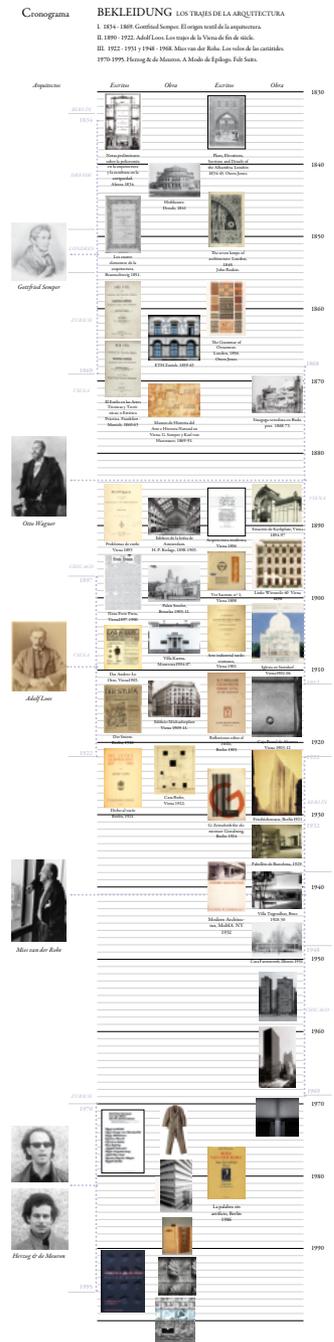
¿Por qué centrar en este aspecto concreto de su obra la investigación? Porque Semper defenderá a partir de este principio la autonomía de la envolvente y su protagonismo esencial en la creación arquitectónica al encargarse de la definición del espacio. Y para ello utilizará la **analogía textil** como herramienta principal identificando dicha envolvente con la vestimenta.

Esta investigación pretende, por tanto, profundizar en esta relación entre lo textil y la arquitectura dentro del amplio marco teórico de Gottfried Semper y desvelar la profunda influencia que tuvo en la arquitectura moderna de filiación germánica.

Comenzando por **Adolf Loos**, que será el verdadero destilador de la teoría de Semper y quien la ponga a disposición de la arquitectura moderna con sus

escritos y sus planteamientos arquitectónicos. Continuando con la obra de **Mies van der Rohe**, quien depurará estos planteamientos constructivamente y establecerá una nueva gramática arquitectónica centrada en la definición de la envolvente y el espacio. En definitiva, una estructura tripartita centrada en torno a tres protagonistas principales -Semper, Loos y Mies- que finaliza con un breve epígrafe, **A modo de epílogo**, que analiza la repercusión que ha tenido esta tradición constructiva en la arquitectura contemporánea de **Herzog & de Meuron**.

Gottfried Semper fue un arquitecto de gran reputación que trabajó para las cortes reales germanas. Siendo aun muy joven, antes de cumplir 40 años, ya dirigía la Escuela de Arquitectura de Dresde, había ordenado el Foro Real y construido el famoso Hoftheater en 1842 en esa ciudad **Fig 1**. Entonces se le consideró el candidato mas firme para suceder a Schinkel. El propio Loos así lo reconocía en sus escritos al establecer que Schinkel, Semper y Otto Wagner eran los tres pilares sobre los que se sustentaba la tradición arquitectónica germana. Pero aunque reconocamos la indudable calidad de su producción arquitectónica, el legado teórico de Semper fue lo que verdaderamente tuvo trascendencia.



Aunque tardó más de 30 años en fijar definitivamente su teoría en *El Estilo*, desde el principio estuvieron presentes sus intuiciones sobre el origen textil de la envolvente arquitectónica. Desde su primer ensayo, *Notas preliminares*, que ya contenía la simiente de su teoría de la vestimenta al analizar el origen de la superficie policromada en los templos griegos. Semper estableció en este ensayo una analogía con la Tragedia griega. De la misma manera que la máscara teatral dotaba a los actores de *personae*, la policromía dotaba al templo griego de *alma*. **Fig 2.** Es decir, argumentaba que la policromía actuaba como un fina piel translúcida que convertía la arquitectura en una entidad orgánica, la dotaba de *personae* y la emancipaba de la materialidad inorgánica del mármol blanco. Rebatía, por tanto, la lectura mitopoiética del canon griego fijado durante un siglo por Winckelmann basado en la belleza del mármol blanco desnudo en el arte griego. Frente a esta visión romántica de las ruinas griegas, Semper argumentaba que *"...no se podían tomar los huesos del mamut como el propio mamut."* Una analogía biológica que tan acertadamente recuperaría Mies un siglo después con su famoso aforismo: *"La arquitectura es piel y huesos"*.

La policromía griega fue para Semper la base de su concepción de la envolvente como símbolo significativo. Por ello Semper inició el *Principio de la vesti-*

menta en *El Estilo* con esta analogía textil sobre la policromía griega:

"...los jonios usaban túnicas de color verde manzana, púrpura y blanco, y a veces también de un color violeta oscuro como el mar...Y ahora pregunto: ¿Sería imaginable un templo de mármol blanco en una ciudad como Efeso, cuya población manifestaba ese gusto por la vestimenta?"

El Estilo es un tratado antropológico que rastrea los orígenes del *Arte de la construcción -Baukunst-*, donde Semper aventura desde el primer párrafo que: *"... el inicio de las construcciones mas primitivas coincide con el desarrollo de las primeras técnicas textiles"*. Explicaba, a continuación, que las dos primeras huellas de los asentamientos humanos fueron el Hogar, donde se encendía el fuego, y los tejidos de fibras naturales. Estos tejidos evolucionaron con el tiempo y se usaron para realizar cercas, ramas entrelazadas atadas a estacas verticales, que constituyeron para Semper la primera envolvente espacial creada por la mano del hombre. La transición para levantar la pared y delimitar la vida interior, doméstica, de la vida al aire libre fue muy rápida. Por tanto, Semper estaba en disposición de confirmar su hipótesis: *El origen textil de la arquitectura*. **Fig 3.**

Esta hipótesis estaba emparentada con otro texto mitológico: los *"Diez libros de la arquitectura"* de Vitruvio. Pero mientras Vitruvio otorgaba el protago-



Fig 1 Gottfried Semper. Hoftheater, Dresde 1842



Fig 2 Reconstrucción del entablamento del Partenón, Gottfried Semper, 1832. Tragoedie, Gustav Klimt., Viena 1897.

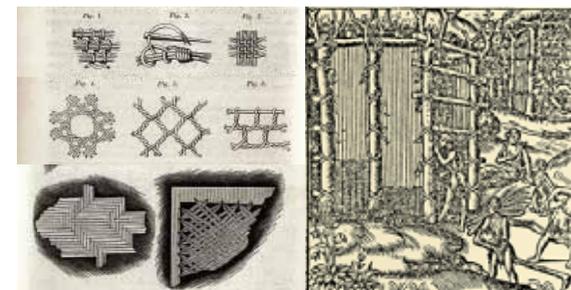


Fig 3 Tejidos prehistóricos *El Estilo* Vol. I , Gottfried Semper 1860. Cabaña primitiva según Cesare Cesariano, *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio , 1521

nismo arquitectónico a la estructura, canonizada en los órdenes clásicos, Semper cedía el papel principal a la envolvente pues este era el elemento esencial en toda creación arquitectónica, el encargado de definir el espacio.

Semper se alejaba de esta manera no solo de los ideales del clasicismo vitruviano. También lo hacía de la escuela ilustrada francesa, en la que su contemporáneo Viollet-le-Duc establecía en ese momento una clara correspondencia entre forma arquitectónica y estructura, pero no incidía en la noción de Espacio en ningún momento. Por ello, la imagen que empleó Semper para ilustrar la cabaña primitiva fue la cabaña caribeña. **Fig 4.** Y aclaró que la cabaña cubierta de hojas y sustentada por troncos de árboles fue un modelo mitológico pero no material, en referencia a Laugier y su *Ensayo sobre la arquitectura*.

A partir de este modelo, Semper elaboró una teoría mucho más articulada que dejó esbozada en su segundo escrito en 1851: *Los cuatro elementos de la arquitectura*. En este breve ensayo, Semper analizaba cómo la arquitectura había evolucionado a partir de cuatro elementos esenciales que se levantaron en el siguiente orden: primero el *hogar*, el elemento moral y fundacional; después la *plataforma*, la *cubierta* y la *envolvente*. Y lo más importante, establecía que cada uno de estos *cuatro elementos* supuso el desarrollo de una habilidad técnica concreta:

La *envolvente*, principio común a todos los estilos, originó el arte textil; La *cubierta* originó la carpintería, que a su vez desarrolló la tectónica; La *plataforma* originó la mampostería, que a su vez desarrolló la estereotomía; Y el *hogar* originó el modelado, que produjo el arte cerámico.

Semper sintetizó toda su teoría en un diagrama, elaborado en 1852, donde describía el funcionamiento de un *Museo Ideal* que mostraba el *Arte de la construcción* a partir de esas cuatro técnicas primigenias: la textil, origen de todas ellas, la carpintería, la mampostería y la cerámica. **Fig 5.**

Aquí estaba condensado todo el pensamiento de Semper. Mostraba la estructura analítica que seguiría en *El Estilo*, donde estudió cada uno de los cuatro elementos desde un triple enfoque: el artístico, el técnico y su evolución asociada a los factores culturales. El análisis evolutivo de cada uno de los motivos fue trascendental en su argumentación, muy influenciada por los avances científicos en torno a la Teoría de la evolución de la especie. Semper realizó una completa Taxonomía del Arte de la construcción, a partir de estas cuatro técnicas primigenias, y centró sus esfuerzos en investigar las *interferencias evolutivas* entre ellas. Para explicarlas recurrió a un concepto extraído de la biología: *la metamorfosis*. Que trasladado al campo de las Artes fue rebautizado por Semper como *La Transmutación de la materia*.

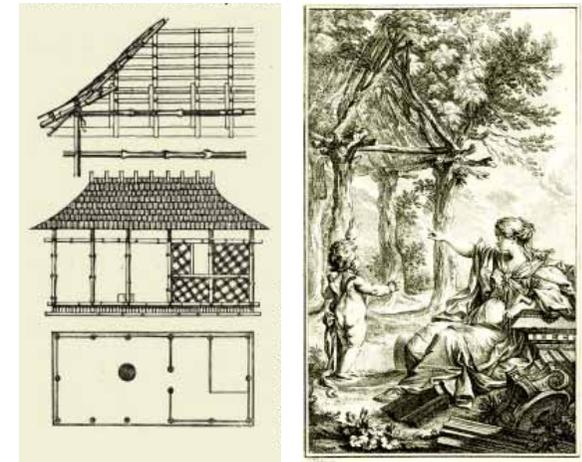


Fig 4 La cabaña primitiva en *El Estilo* Vol. II, Gottfried Semper. La cabaña en *Essai sur l'architecture*, Marc-Antoine Laugier

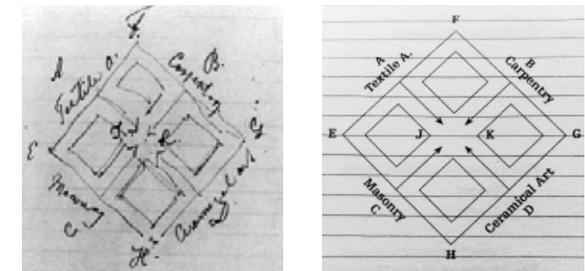


Fig 5 Museo Ideal, diagrama original del manuscrito y redibujado. Gottfried Semper, Londres 1852



Fig 6 Alfombra Asiria pétrea 645–640 B.C. From Kuyunjik, North Palace. British Museum. Fragmento de la Puerta de Ishtar, Babilonia 575 a.C. Pergamo Museum.

De este modo, Semper describía el mecanismo por el cual estos arquetipos cambiaron de materialidad a lo largo de la historia para adaptarse a nuevos condicionantes culturales, pero siempre manteniendo su esencia original. Y explicó como las envolventes textiles, que originaron la arquitectura, evolucionaron hacia empanelados pétreos y cerámicos más duraderos pero sin perder su esencia simbólica y artística. **Fig 6.**

La metamorfosis de los motivos primigenios llevó a Semper a detenerse en la primera civilización que alcanzó la perfección en la técnica textil, la asiria, que transmutó esa técnica en un sistema estereotómico donde paneles de alabastro, o de cerámica vitrificada, policromados, se trataban como tapices pétreos que vestían muros masivos de mampostería.

Semper llegaba así a la conclusión de que *el origen de toda la policromía oriental había surgido de los antiguos telares asirios, del acto primordial de hacer tapices y levantarlos para realizar paredes con ellos.* Y este sistema alcanzó la perfección evolutiva con la policromía en los templos griegos.

De ahí que la primera ilustración de *El Estilo* sea una corona de laurel, que Semper identificó con *“el arquetipo del arte textil”*, inicio de la cadena evolutiva. El siguiente avance técnico fue el Nudo que Semper describía como *“el símbolo técnico más antiguo.”* **Fig7** Para Semper de la técnica textil derivaban las otras

técnicas constructivas, la tectónica y la estereotomía: -El *Nudo*, elemento técnico primigenio, era la base de la tectónica pues permitía unir elementos lineales. De ahí la utilización de este término textil para denominar las articulaciones de la carpintería. Su materialización más elevada fueron las articulaciones clásicas, el Capitel y la Basa, en la arquitectura alquitrada. **Fig 8**

-La *Costura*, de igual modo, era la técnica primigenia que permitía unir superficies en una sola entidad y era la base de la estereotomía. De ahí procedían los aparejos de sillerías de piedra o fábricas de ladrillo. **Fig 9**

En cualquier caso, las partes debían aparecer claramente diferenciadas y no mostrarse bajo otra apariencia. Para Semper, los artistas desde la más remota antigüedad se guiaron por este *Principio de la sinceridad constructiva* al mostrar como los materiales habían sido ensamblados, con nudos o costuras.

De aquí deriva el enigmático subtítulo de *El Principio de la vestimenta: el enmascaramiento de la realidad en las artes.* Y también, lo paradójico del planteamiento semperiano y más tarde del de Adolf Loos: como conciliar enmascaramiento y sinceridad constructiva. Trataré de explicarlo brevemente.

Para Semper la arquitectura debían emanciparse de sus necesidades mecánicas, del soporte, para alcanzar una categoría ontológica superior: el arte o



Fig 7 La guirnalda de hojas. *El Estilo* Vol. I Arte textil, Gottfried Semper, 1860

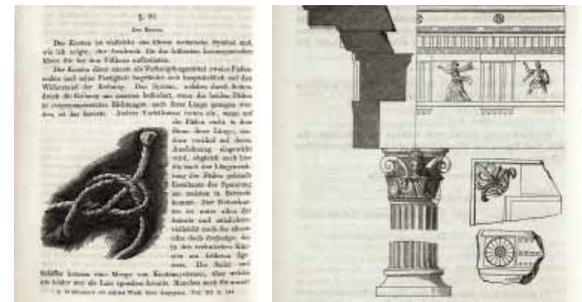


Fig 8 Ilustraciones de los capítulos dedicados a la Tectónica *El Estilo* Vol. II, Gottfried Semper 1863

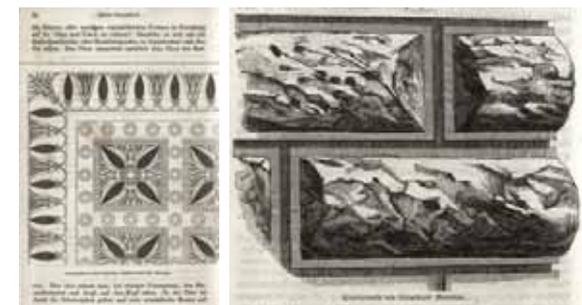


Fig 9 Ilustraciones de los capítulos dedicados a la Estereotomía. *El Estilo* Vol. II, Gottfried Semper 1863

Baukunst. Y esa era la misión de la *Vestimenta*, una veladura alegórica que contenía la verdadera esencia artística y transformaba la *materialidad inorgánica en arte orgánico*. Pero Semper era tajante en este punto, como lo fue después Loos: para que esto ocurriese, tanto el soporte como la vestimenta debían ser verdaderos y adecuarse el uno al otro. Y esto solo se lograría a partir de la completa perfección técnica y del conocimiento de los materiales. Para que ambos, soporte y envoltorio, convivieran en perfecta simbiosis.

Entre los planteamientos teóricos y la arquitectura que realizó Semper, encontramos una cierta distancia. Aunque podemos rastrear ciertos indicios en sus realizaciones arquitectónicas de la etapa intermedia, en Zurich, donde no trabajó para una corte real, como en Dresde en su juventud o en Viena en sus últimos años.

En el edificio del Politécnico, con la fachada esgrafiada, observamos una libertad en la utilización de vestimentas pictóricas en la arquitectura que no volverá a utilizar, quizás por el peso de la historia. **Fig 10** En su conferencia de despedida del politécnico de Zurich, en 1869, **Fig 11** titulada *"Sobre el Estilo"*, Semper dirá lo siguiente en relación a la nueva arquitectura que estaba por venir:

"En ninguna parte ha aparecido una nueva idea de importancia universal. Esto es evidente. Sin embargo, estamos convencidos de que dondequiera que esa idea germine, alguno de nuestros jóvenes colegas demostrará su capacidad para otorgarle un vestido adecuado. Hasta que llegue ese momento, deberemos procurar entendernos lo mejor que podamos con el lenguaje de la antigüedad..."

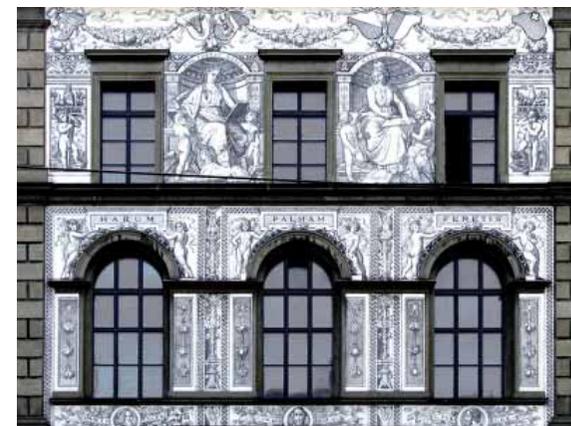


Fig 10 Edificio del Politécnico. ETH de Zurich, Gottfried Semper 1859-63



Fig 11 Gottfried Semper (1803-1879). GTA Archiv, Zurich 1878.

2 LOS TRAJES DE LA VIENA DE FIN DE SIÈCLE

Podemos afirmar, parafraseando a Semper, que el joven colega que otorgó una vestimenta adecuada a la nueva arquitectura fue Adolf Loos. **Fig 1**

Loos fue el encargado de destilar las teorías semperianas para ponerlas al servicio de la arquitectura moderna. Pero también de llevarlas a la práctica, concibiendo su arquitectura como un traje cuyo exterior transmitía códigos significantes pero cuyo interior era un forro íntimo y sensitivo, en contacto con el cuerpo. Una forma de trabajar que podemos apreciar en el diseño del dormitorio de recién casados para su esposa Lina Loos. **Fig 2**

Esta interpretación de la arquitectura concebida desde el interior, desde la creación del espacio, la sintetiza Loos en 1898 cuando describe lo que es la arquitectura:

“Pongamos que el arquitecto tuviera la misión de crear un espacio cálido y habitable. Las alfombras son cálidas y habitables. Este espacio se podría resolver poniendo una de ellas en el suelo y colgando cuatro tapices de modo que formaran cuatro paredes... Pero tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo... Concebir este armazón es la segunda misión del arquitecto. Este es el camino correcto, lógico y real que debe seguir el arte de la construcción -Baukunst-. La humanidad aprendió a construir en este orden. Lo primero fue la vestimenta -Bekleidung-.”

Y tituló este texto como Semper en *El Estilo: Das Prinzip der Bekleidung -El principio de la vestimenta-*, publicado en *Neue Freie Press*. Loos siguió fielmente en sus escritos las ideas de Semper y recurrió habitualmente a las analogías textiles. Su intensa actividad periodística, desarrollada entre 1897 y 1900, fue recopilada en su libro *Dicho al vacío* en 1921. Los artículos trataban en su mayoría sobre lo cotidiano de la sociedad vienesa. Pero sobre todo, incidía en el tema de la moda y las prendas de vestir. Igual que Semper utilizaba la moda de los Jonios para argumentar la veracidad de la policromía en los templos griegos, Loos recurriría a la moda de los vieneses para denunciar el retraso de una sociedad ancestral que debía evolucionar hacia la modernidad. Pero la analogía textil no se detenía aquí.

En su primera obra, la *Villa Karma* de 1905, Loos producirá un salto cualitativo fundamental en la relectura de la teoría semperiana de la vestimenta aplicada a la arquitectura, entendida como un traje con un haz y un envés, soportado por un armazón.

Para ello utilizará un sobrio exterior enalado, que nos recibe al llegar a esa casa, una máscara antropomórfica recurrente en la obra de Loos. En contraposición al espacio que nos encontramos nada más atravesar el umbral, el envés sensitivo de esa máscara. **Fig 3**

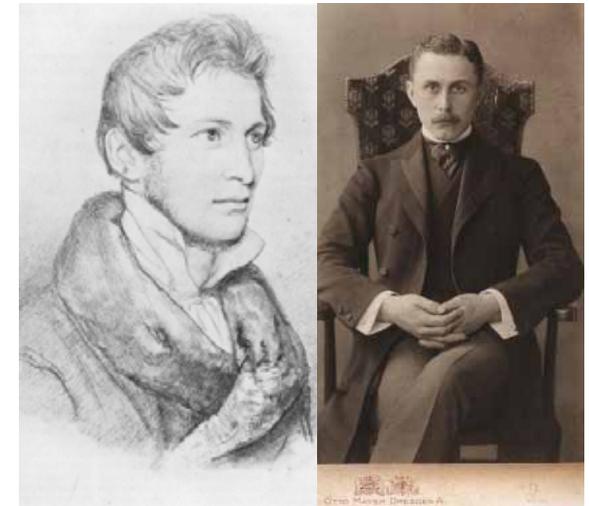


Fig 1 Adolf Loos retratado a la edad de 34 años, en Dresde, donde estudió arquitectura. La misma edad y el mismo lugar que en este retrato del joven Semper. Dresde, 1834 y 1904.



Fig 2 Lina Loos y su dormitorio de recién casados diseñado por el propio Loos: cortinas de seda y alfombra de vellón blanco. Publicado en Kunst, 1903

En la planta podemos observar este método de trabajo Loosiano: la villa original restaurada quedaba enmascarada por una vestimenta moderna superpuesta. **Fig 4** La alusión a la máscara es, de nuevo, pertinente. Habíamos visto anteriormente como Semper defendió las cualidades sensitivas de la envolvente frente a una tradición neogriega que defendía la primacía de la estructura y la visión mítica de los desnudos mármoles blancos. Loos será fiel seguidor de esta línea emprendida por Semper, reivindicando una arquitectura respetuosa con la tradición constructiva *-Baukunst-*. Pero a la vez, profundamente sensitiva desde la materialidad de sus envolventes. Loos incidirá especialmente en el envés de sus trajes, creando el espacio a partir de ese interior. De esta manera, en la Villa Karma, encontramos una sinfonía de materiales ya desde el vestíbulo principal, tratados de manera que su percepción sensorial aparezca multiplicada.

La paleta de Loos incluía textiles, maderas, mármoles pulidos, metales remachados, estucados. En el acceso, la escalera de mármol sedoso se combinaba con cálidos paneles de madera. En el comedor utilizaba paredes redondeadas de mármol de una pieza entera, de suelo a techo. Y el techo lo revestía con finos paneles metálicos remachados. **Fig 5**

En la planta primera, Loos levanta una habitación de baños, abovedada, de mármoles oscuros y veteados.

Una habitación hedonista, dedicada al culto al cuerpo, en la más pura tradición romana. Cada espacio reflejaba la personalidad de su morador, el excéntrico catedrático vienés Theodor Beer, al que Loos en esta villa no solo le confeccionó un traje a su medida, sino todo un vestuario.

Pero Quizás fuese en la *Villa Rufer* donde Loos dibujó con más precisión este concepto de la materialidad textil aplicada a la envolvente, con un haz y un envés. En los alzados de esta casa representó de manera simultánea el exterior y el interior, una radiografía de la envolvente, en la que las ventanas representadas en negro parecen los orificios de una máscara, contacto entre interior y exterior. En el alzado a la calle encontraremos de nuevo la representación antropomórfica. **Fig 6**

En 1909 Loos levantó su edificio manifiesto en la Michalerplatz para la firma de ropa *Golman&Salatsch*, protagonizando un encendido debate en la sociedad vienesa. Lo que interesa destacar en esta investigación es la manera que tiene Loos de concebir el aspecto de su edificio en una zona tan singular de Viena, muy próxima al Palacio y al Foro imperial de la ciudad. Para ello utilizó una composición clásica tripartita: en la base el comercio, en la parte central las viviendas y en la coronación los talleres de la sastretería. Y a cada parte le asignó una vestimenta adecuada, separadas por una potente cornisa.



Fig 3 Villa Karma, vista del acceso y del vestíbulo. Adolf Loos, Montreaux, 1904-07.

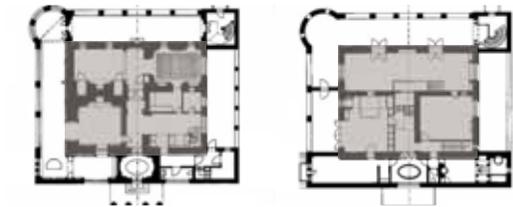


Fig 4 Villa Karma, Planta baja y primera, en gris la Villa original.



Fig 5 Villa Karma, vista de la escalera principal y del comedor.

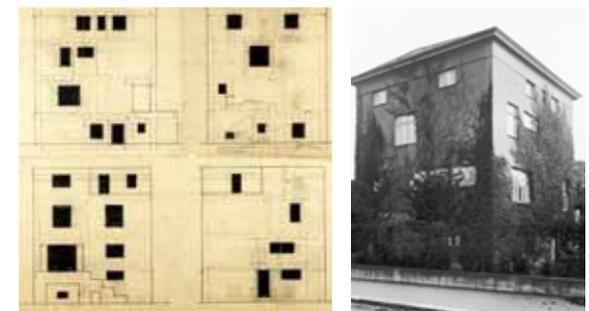


Fig 6 Villa Rufer, alzados y vista desde la calle. Adolf Loos, Viena 1922.

Como apreciamos en la sección, Loos concibió una cubierta ligera, de perfil industrial, con ventanales a norte y doble altura para la actividad del taller de la sastrería. Debajo situó una urdimbre isotropa, de ventanas iguales. Parecía una tela lista para ser cortada y confeccionar un traje con un forro interior adecuado a las necesidades de cada usuario cuando se habitasen las viviendas. En la base, un zócalo con columnas dóricas y un precioso mármol veteadado, dedicado a la actividad comercial. Todo ello soportado por un potente armazón de hormigón armado, muy sofisticado para la época: vigas de canto de 1,2 metros en todas las plantas que salvaban 17 metros de luz, apoyadas en dos potentes pilastras en las esquinas. Un esqueleto que garantizaba la completa libertad compositiva de la vestimenta que sustentaba. **Fig 7**

Me interesa incidir en las columnas de la planta baja, un recurso compositivo que no agradó a nadie: los reaccionarios vieneses las borraron en sus caricaturas en prensa, pues solo tenían ojos para los escandalosos huecos desornamentados. **Fig 8** Y los modernos no entendieron como el autor de *Ornamento y delito* utilizaba ornamentos clásicos e introducía unas columnas no portantes en el zócalo, como apreciamos en la estructura. Pero estas columnas eran necesarias para Loos: su misión era delimitar el espacio, manifestar la profundidad y la tactilidad del zócalo

comercial así como otorgarle una apariencia, una vestimenta, adecuada con el entorno. **Fig 9**

Loos construyó aquí una pronaos moderna, cuyo techo de casetones se había transmutado en una retícula acolchada, blanda, que arropaba e iluminaba al viandante en este espacio regalado a la ciudad. Pues para Loos, la arquitectura tenía que ver con la protección del cuerpo y con su amparo. Y en este umbral, quizás, Loos se estaba anticipando a la pronaos abstracta y metálica que levantaría 50 años más tarde Mies en Berlín.

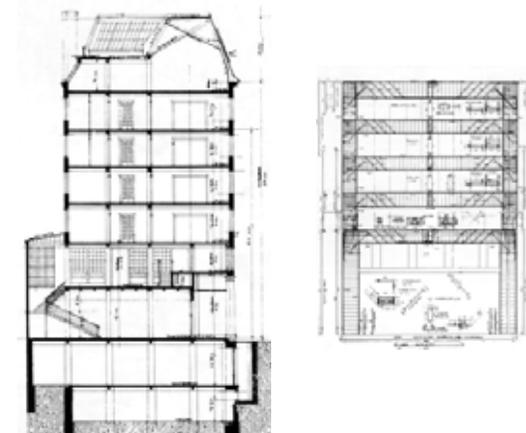


Fig 7 Edificio de viviendas en la Michaelerplatz, sección y plano de estructura de la fachada principal. Adolf Loos, Viena 1909-11.

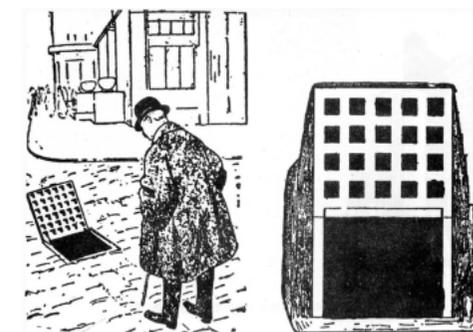


Fig 8 Caricaturas en prensa de la época del Edificio de viviendas en la Michaelerplatz.



Fig 9 Estructura en construcción sin columnas y fachada terminada con las columnas colocadas una vez terminada la estructura.

3 LOS VELOS DE LAS CARIÁTIDES

Utilizando el pensamiento de Gottfried Semper como telón de fondo, y su interpretación textil de la envolvente, he tratado en esta investigación de establecer una vinculación entre la arquitectura de Adolf Loos y la de Mies van der Rohe.

A principios de los años 20, Mies y Loos atraviesan una crisis que les lleva a una profunda reorganización interior. Ambos hacen desaparecer su archivo. Loos emigra a París. Mies reaparece en la escena berlinesa, abandona a su mujer e hijas, y cambia su nombre: Ludwig Maria Michael Mies Rohe se convierte en Mies van der Rohe.

Mies reaparecerá en escena con el proyecto presentado al concurso para realizar un rascacielos en la Friedrichstrasse de Berlín. Con un planteamiento estético que le permitirá publicar junto a los expresionistas en la revista *Frühlicht -Luz del amanecer-* dirigida por Bruno Taut, firmando el que será su primer texto publicado como Mies van der Rohe. **Fig 1** Este texto empezaba así: *“Solo los rascacielos que están en construcción reflejan sus audaces ideas estructurales y durante esa fase el efecto que produce el esbelto esqueleto de acero es imponente... El nuevo principio estructural en estos edificios solo se manifiesta con claridad si se emplea vidrio para las paredes exteriores, que no son portantes.”*

Para referirse a la envolvente, Mies no empleó el

término habitual *Mauer* -muro- sino *Wand* -pared-, cuya raíz es *Gewand* -vestido, en alemán-, coincidencia etimológica que Semper se encargó de establecer. Recalcaba así que la envolvente no era por tante y para referirse a la estructura utilizaba el término Esqueleto.

Pero si observamos la planta que dibuja Mies, lo primero que llama la atención es que en un plano de esta dimensión dibujado a 1:200, no aparezca en ningún momento la estructura, a la que Mies otorgaba tanta importancia. En el siguiente texto que publica para el primer número de la revista *G*, Mies escribe:

“... es un edificio con una osamenta y una piel.” Pero si la arquitectura es piel y huesos, como ya nos mostró Semper, ¿dónde están los huesos en esta planta? **Fig 2**

La respuesta la encontraremos unos años después. Mies realizará, de nuevo, un proyecto en Friedrichstrasse, otra vez enteramente de vidrio, para la firma Adams. Lo primero que les explica en una carta a los clientes, acompañada de una perspectiva, **Fig 3** es que *“la gran variabilidad de espacios a la que aspiran, solo se consigue con espacios indivisos. Por eso he situado los pilares en las paredes exteriores.”* En esa frase inicial, Mies sintetizó su búsqueda: lograr un espacio diáfano envuelto en una piel sustentada por un esqueleto. Para ello, fundirá la piel y los huesos en el perímetro, en la envolvente del espacio. Que era, in-



Fig 1 Rascacielos de vidrio en Friedrichstrasse, *Frühlicht* n°4 1922

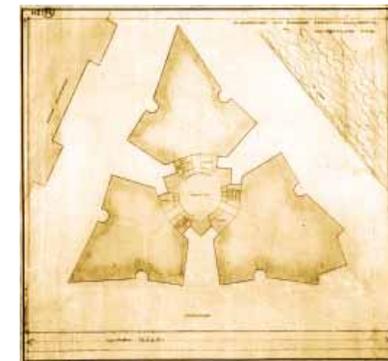


Fig 2 Planta original del rascacielos de vidrio en Friedrichstrasse, Mies van der Rohe, Berlín 1921



Fig 3 Fotomontaje de los Almacenes Adams en Friedrichstrasse, Mies van der Rohe, Berlín 1928.

tuitivamente, lo que ya había planteado en el rasca-cielos en la Friedrichstrasse. Es decir, y en esto Mies seguía a Loos y a Semper: lo primero era crear el espacio y generar la envolvente. A continuación, plantear el armazón que la sustentaba. Y para ello seguirá el principio semperiano de la sinceridad constructiva: tanto el soporte como la vestimenta deben ser verdaderos, estar en perfecta simbiosis, para convertirse en una entidad orgánica y alcanzar la categoría artística a través del *Baukunst*.

Si volvemos de nuevo a Friedrichstrasse y observamos con detalle el alzado, dibujado a la misma escala 1:200 que la planta, llama poderosamente la atención la textura matérica del dibujo. **Fig 4** Realizado originalmente con grafito, Mies le superpone una fina capa de ceras Conté que aportan brillo. Pero también relieve, al cortar la cera con los afilados trazos de la mina del lápiz, que recuerdan los surcos de la piel. También podemos observar la nitidez con la que muestra Mies una urdimbre y una trama: en vertical líneas gruesas de carboncillo trazadas a mano alzada: representan el cristal y los reflejos. La piel. En horizontal, finas líneas trazadas con regla y lápiz de mina dura afilada, marcando 20 niveles exactamente iguales: los huesos. El perímetro del alzado, de trazo levemente ondulado, parece indicarnos que en realidad la piel es una veladura, una cortina gruesa que parece estar suspendida, mecida por el aire.

Mies perseguirá obsesivamente, durante toda su vida, este objetivo: crear un espacio orgánico definido por una piel y unos huesos, evolucionando técnicamente algo ya intuido en sus primeros planteamientos para Friedrichstrasse, que dibujará obsesivamente hasta los últimos años de su vida y materializará con indudable maestría en el edificio Seagram de Nueva York 40 años más tarde. **Fig 5**

Pero antes de continuar con la taxonomía de las envolventes en la etapa americana de Mies, me gustaría detenerme en la que fue su obra maestra en la etapa europea: El pabellón de Barcelona para la feria universal de 1929. La primera decisión que tomó Mies al llegar a la exposición fue cambiar el emplazamiento designado y situarse en el límite del recinto, detrás de una columnata jónica, en una posición elevada.

¿Por qué decide situarse fuera, detrás de unas columnas? Mies tiene que actuar con mucha urgencia. Y lo que decide, a mi entender, es muy sencillo: levantar una plataforma e instalar un dosel desde el que contemplar el paisaje. Una decisión que ya había probado su admirado Schinkel en Berlín al construir un belvedere, detrás de una columnata jónica, para contemplar la ciudad en la antesala del Altes Museum. **Fig 6**

El dosel era uno de los arquetipos más apreciados por el propio Schinkel, que en 1842 realizó una mi-

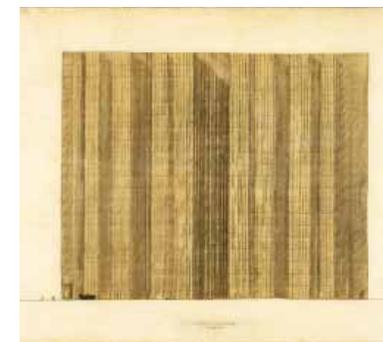


Fig 4 Alzado original del rasca-cielos de vidrio en Friedrichstrasse, Mies van der Rohe, Berlín 1921



Fig 5 Mies, a la edad de 79 años, dibujando el Seagram una vez terminado, en una libreta Apex, c. 1965.



Fig 6 Emplazamiento y construcción del Pabellón de Barcelona, 1929.

nuciosa reinterpretación del Stibadium de la Villa de Plinio. Un planteamiento que tiene mucho que ver con el resultado final del pabellón construido en Barcelona, si observamos este primer croquis de Mies que ya contiene casi todos los elementos descritos por Plinio y dibujados por Schinkel: el sendero, la topiaria, el estanque, la bancada, la cobertura... Pero además, si nos fijamos con atención en la planta, observamos de nuevo que Mies borra la estructura, solo dibuja el espacio. **Fig 8**

La permanente lucha semperiana de la primacia de la envolvente sobre el soporte eclosionará en este pabellón, donde Mies decide simultáneamente que la estructura aflore para luego borrarla. En primer lugar, vistiendo los pilares cruciformes con una funda de cromo pulido que se comporta como un espejo. Un sistema ilustrado por Semper en *El Estilo* donde aparecía este pilar de alma de madera recubierto por planchas metálicas roblonadas. **Fig 9**

Y a continuación situando todos los pilares junto a las paredes de mármol pulido reflectante, que tienen la misma anchura que el pilar, 18 cm, y que los contienen especularmente. En un alarde conceptual, la estructura aflora y desaparece fundida en estos paramentos verticales. Todo el pabellón recurre a coberturas autónomas con un esqueleto propio. El plinto de travertino vestido y cortado a medida con un preciso despiece de 1,10x1,10 metros. Los ocho

pilares metálicos con el vestido cromado reflectante. La cubierta interior de yeso estucado que refleja los paramentos y parece una veladura horizontal en flotación. Y el mármol pulido, montado sobre bastidores metálicos en vertical, mostrando su veteado en despieces de dimensiones enormes. Mies llevó todos los materiales, en este pabellón, a los límites de su expresividad sensorial, con acabados próximos al cuerpo y a la tactilidad. Esta activación de la memoria sensitiva, de la interioridad, le aproximó como en ninguna otra obra a Loos y le permitió materializar la concepción espacial semperiana de la *Vestimenta*. **Fig 10**

La llegada del nacionalsocialismo al poder en Alemania truncó la progresión de Mies que decide emigrar en 1938 a Estados Unidos. Utilizó los duros años de la guerra para aclimatarse y aprender a desenvolverse en una industria altamente tecnificada. Y emergió de nuevo en 1947, de la mano de su principal valedor Philip Johnson, que promueve la exposición en el MoMA y la edición de una monografía de su obra. Presiden la sala del MoMA el Pabellón de Barcelona y, como no, el rascacielos de la Friedrichstrasse. No por casualidad. **Fig 11**

En América, Mies se centrará en desarrollar estos dos tipos edificatorios, el pabellón horizontal y el prisma vertical, en un proceso evolutivo de depuración técnica. En los dos tipos, Mies perseguirá que

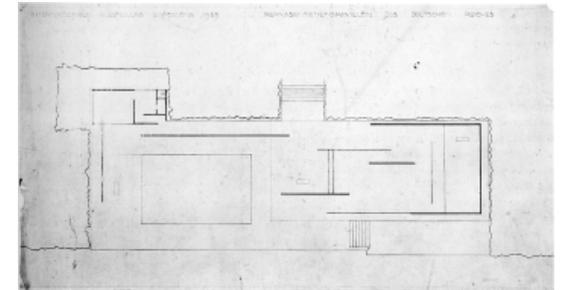


Fig 8 Croquis del Pabellón de Barcelona, 1929.

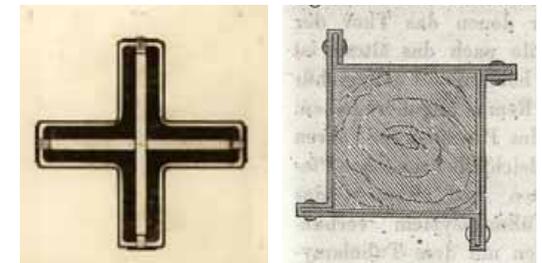


Fig 9 Versión definitiva del pilar del Pabellón. Escala 2:1, 1929. Dibujo de Semper en *El Estilo* de un pilar asirio de madera con acabado metálico.



Fig 10 Imagen final del pabellón, con los pilares y el mármol reflectante.

Fig 11 Imagen de la exposición del MoMA de NY sobre Mies, 1947.



la piel y los huesos se fundan en una entidad homogénea que envuelva el espacio. Y lo hará confeccionando trajes de *Alta Costura*, con la tela de más calidad que le proporcione la industria norteamericana. Si analizamos los prismas en altura, observamos como en todos hay unas características comunes. Y ligeros matices evolutivos. Primero en el esqueleto, siempre el mismo: una trama estructural de 3x5 vanos. En las viviendas de Chicago con luces de 21 pies (6,5 m. aprox.) y en el Seagram de Nueva York con luces de 28 pies (8,5 m. aprox.).

Si nos fijamos en la piel, la evolución será muy sofisticada y progresiva. En la primera torre de Lake shore drive Mies pega la envolvente metálica a la estructura. Todavía diferenciamos el esqueleto, los forjados y los pilares, marcados en la piel de acero negro. En las siguientes torres gemelas en Lake shore drive se produce el primer salto evolutivo: adelanta la envolvente 10 pulgadas (30 cms) sobre el plano de la estructura y utiliza el mismo material para toda la piel, aluminio anodizado en negro, sin diferenciar como en la torre anterior carpintería y parteluces. Pero además, utiliza vidrios ahumados en la gama cromática del aluminio, logrando una transmutación material similar a la descrita por Semper en el Estilo: la fachada se percibe toda de aluminio o toda de vidrio, según incida la luz, y los materiales se funden en una veladura homogénea.

Este proceso evolutivo culmina en el Seagram de Nueva York, donde Mies logra sublimar el proceso de la veladura del esqueleto. La envolvente adquiere autonomía y la percibimos como un tejido calado de bronce, superpuesto a un forro que se desliza por debajo: el propio vidrio, tintado en el mismo color, que se comporta como el raso interior del vestido. Mies confecciona en el Seagram un velo de textura sedosa, como los velos de las cariátides de Pericles que solo dejaban entrever el cuerpo que cubrían. Mies ha materializado la metamorfosis de un arquetipo: la columna dórica, donde las estrias y la envolvente policromada se han trasmutado en un prisma estriado de bronce. **Fig 12**

Para confeccionar este tejido calado, Mies utilizará el mismo hilo en todas las torres: un perfil en doble T, que también tendrá una sutil evolución. Primero será de acero de 8 pulgadas en Lake Shore drive. Después, en todas los demás, utilizará una doble T de aluminio o de bronce extrusionado de 6 pulgadas. **Fig 13** En los croquis iniciales del Seagram, Mies volvió a dibujar la cortina ingrávida que ya dibujó en Berlín para la Friedrichstrasse en 1921. Solo representó las primeras plantas de la torre y la alfombra de mármol, donde los pilares de la planta baja son finas líneas desvanecidas por la sombra de esa cortina en flotación. El término *curtain wall -pared cortina-* adquirió en el Seagram toda su polisemia. **Fig 14**

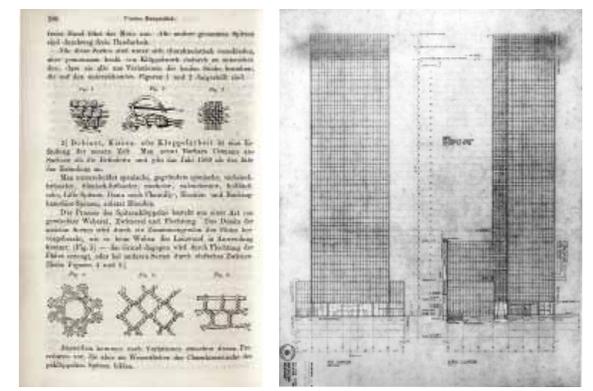


Fig 12 Tejidos de fibras primitivos, en *El Estilo*, Semper 1860. Alzados definitivos del edificio Seagram, Mies van der Rohe NY 1958.

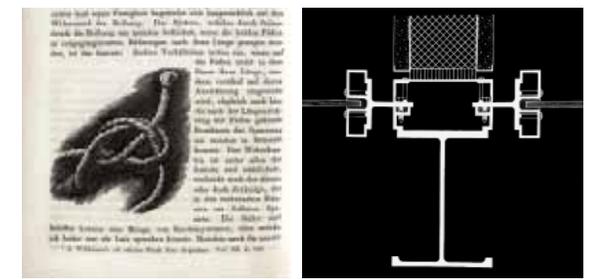


Fig 13 Dibujo de El Nudo en *El Estilo*, Semper 1860. Detalle del Parteluz del edificio Seagram, Mies van der Rohe NY 1958.



Fig 14 Croquis inicial para el Seagram, Mies van der Rohe NY c. 1955.

Habíamos dicho que Mies trabajó en dos tipos edificatorios en América, el prisma vertical y el pabellón horizontal. Si recuperásemos la terminología de Riegl, podríamos afirmar que en las torres que hemos analizado Mies construye prismas puros para ser observados sobre la trama isotropa de la ciudad americana. Es decir, se centra en la definición de los límites espaciales, en una visión óptica y objetual, en la que prevalece la cobertura exterior.

Simultáneamente, Mies desarrolla la otra familia de pabellones horizontales. Volviendo a Riegl, ya vimos como en el Pabellón de Barcelona Mies se centró en la creación de un espacio puro e indiviso. Y como en ese interior prevalecía una visión táctil y próxima frente a la visión óptica y lejana de los prismas verticales que acabamos de analizar.

Pues bien, el salto evolutivo de la casa Farnsworth, frente al Pabellón de Barcelona, será decisivo en este sentido. Mies eliminará definitivamente la estructura que fragmentaba la fluidez del espacio interior. Y lo hará levantando un exoesqueleto, un armazón por el exterior. Como en el Panteón de Roma, Mies da la vuelta a la envolvente, quedando en el exterior el soporte y en el interior el espacio delimitado. Al darle la vuelta a la membrana, solo percibimos en el interior dos planos en flotación: uno superior, otro inferior. Mies nos oculta en el interior de ese espacio las rotulas de arranque y de coronación de los pila-

res, que se convierten de esta manera en parteluces no tectónicos, fundidos en la piel del vidrio con las carpinterías. De nuevo, Mies ha velado la estructura. Por tanto, en la casa Farnsworth Mies no construye un exterior, sino un espacio interior, en el que el verdadero cerramiento espacial es el paisaje que rodea la casa. **Fig 15**

Toda esta familia de pabellones horizontales se caracterizará por la utilización de un exoesqueleto, desde la Farnsworth al Crown Hall de Chicago. Pero de nuevo asistimos a una extraordinaria mutación en la casa 50x50: Mies deja vista en el espacio interior la malla metálica de la cubierta. Podemos afirmar que en realidad ha trasladado las envolventes verticales de sus edificios en altura a la cobertura horizontal, interior, en este pabellón. **Fig 16**

Y además, como podemos ver en el plano de detalle, las dimensiones de los cordones serán iguales: las 6 pulgadas de los parteluces del Seagram.

Mies recupera aquí otro arquetipo semperiano: el manto protector. Para Semper, los dos objetivos primordiales del arte textil eran: Primero anudar y coser, segundo cubrir y generar la envolvente. Y recurriría de nuevo a la etimología para reforzar su teoría: Ya vimos que en alemán *Wand* -pared- y *Gewand* -vestido- compartían la misma raíz. Al igual que en alemán *Decke* significa cubierta y manto a la vez. Semper concluía, a continuación, que la trama de ca-



Fig 15 Interior de la Casa Farnsworth, Plano, Illinois. Mies van der Rohe, 1945

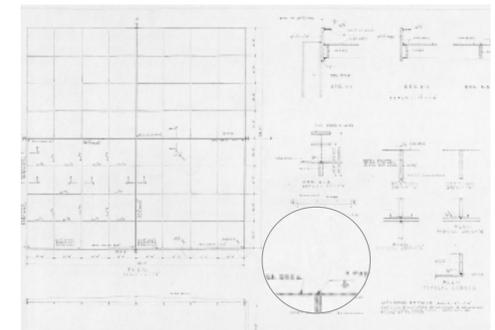


Fig 16 Casa 50 x 50. Planos de detalle, Mies van der Rohe, c. 1950-52.

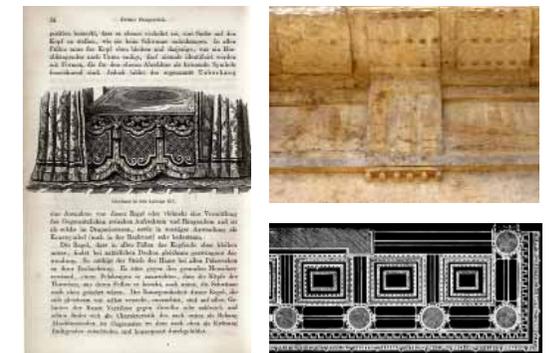


Fig 17 Dibujo de Los flecos de las telas en *El Estilo*, Semper 1860. Planta de techos del mausoleo de Halicarnaso y detalle de los triglifos de Paestum con las borlas de origen textil, según Semper.

setones de los techos interiores de los templos griegos tenían su origen en las telas petrificadas de un dosel y las borlas de los triglifos no eran otra cosa que los flecos de esa tela petrificada. **Fig 17**

Lo que nos lleva a Berlín, última obra de Mies, donde de nuevo construye un dosel cubierto por un manto metálico. Cuarenta años antes, Mies había sufrido una profunda lucha interior en esa ciudad para apartarse de la vestimenta clasicista de sus maestros. Y ahora regresaba para construir un templo griego de acero y vidrio.

Un templo períptero, sobre ocho columnas, levantadas sobre un stilobato de travertino. Pero a lo que Mies dedicó sus mayores esfuerzos fue a la construcción de la cobertura **Fig 18**: un manto ingravido tejido en el suelo, como los asirios, y levantado delicadamente sobre los pilares para construir un dosel.

Fig 19 Mies, al amparo del manto protector que levantó en Berlín, se reencontraba justo antes de morir con su maestro Schinkel y quizás también con el Loos vienés de la Michaelerplatz.

Acabamos con la imagen clásica de Mies, **Fig 20** fotografiado en el Crown Hall, vestido con un impecable traje cortado en la sastrería Knize, cuyos locales de Viena y París había diseñado Adolf Loos en 1913. Y con la descripción que de su vestimenta hace Peter Blake en su biografía:

“Aunque ahora camina cojeando, debido a frecuentes ataques de artritis, Mies van der Rohe parece bastante ágil, si tenemos en cuenta su edad y el peso de su cuerpo. Su indumentaria es extremadamente elegante; la mayoría de los trajes fueron hechos a medida por Knize y le dan un aire ligero y ágil. Es, real y discretamente, un poco dandy: hay siempre un pañuelo muy suave y caro asomando por el bolsillo alto de su americana y evidentemente sus efectos personales revelan un evidente gusto por rodearse de objetos de refinada calidad”.

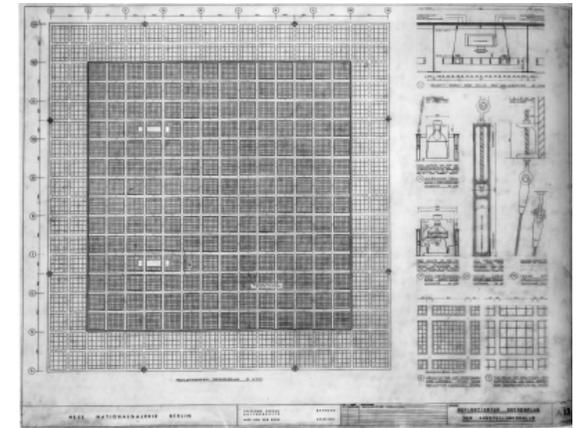


Fig 18 Neue National Galerie, Planos de detalle de la estructura, Mies van der Rohe, Berlín 1962-68.



Fig 19 Neue National Galerie, levantamiento de la cubierta., Berlín 1962-68.



Fig 20 Mies van der Rohe en el Crown hall, por Hedrich-Blessing, Chicago c. 1956.

En 1967, un siglo después de que Semper dejase el Politécnico de Zurich y partiese hacia Viena, se funda en esa universidad el Instituto GTA. La base de su archivo será el legado de Semper, conservado por sus discípulos y compañeros durante un siglo, en lo que denominaban el Museo de Semper. **Fig 1** Coincidiendo con su fundación, el GTA edita la primera monografía de la obra de Semper y organiza un simposio internacional monográfico en 1974 sobre su figura. La intervención de Rykwert en el mismo tendrá una gran repercusión: centrará su aportación en la teoría semperiana del Origen textil de la arquitectura. No en vano, Rykwert acababa de publicar su famosa obra *La casa de Adán en el paraíso* donde ya abordaba este tema. **Fig 2**

Este fue el caldo de cultivo en el que se formaron dos jóvenes arquitectos suizos, Herzog & de Meuron, que estudiaron en el politécnico de Zurich entre 1970 y 1975, en plena efervescencia semperiana. Por tanto, podemos aventurar que la manera de entender la envolvente arquitectónica desde la óptica textil marcó desde el inicio la obra de Herzog & de Meuron. No en vano, de ellos se ha dicho en alguna ocasión que su primera obra fue este traje elaborado en fieltro junto a Joseph Beuys para los carnavales de Basilea. **Fig 4**

Esta acción quedó catalogada en el Museo de Arte de Basilea en la instalación *Feuerstätte 2* y tal vez tuvo algo de rito iniciático, de acción seminal para estos jóvenes arquitectos, reunidos en torno a la figura de Joseph Beuys que ejerció de Chamán.

Herzog & de Meuron podrían ser considerados los continuadores de la tradición semperiana en torno al *Baukunst, el arte de la construcción*, y a la aplicación de la teoría de la vestimenta al definir la envolvente arquitectónica. Sobre todo en las primeras obras de su oficina de finales de los 80 y principios de los 90 así como en algunos de sus breves textos y conferencias. **Fig 3**

Por tanto, su obra sirve como excusa para analizar la vigencia de la teoría de Semper en la actualidad y como ha arraigado en la arquitectura moderna de raíz germánica, al conciliar técnica y arte, primar la envolvente sobre el soporte y, en definitiva, lograr un perfecto equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Acabo con esta cita de Semper que sintetiza toda la investigación:



Fig 1 Profesores en la ETH de Zurich con el retrato de Gottfried Semper tras su partida a Viena, 1869.

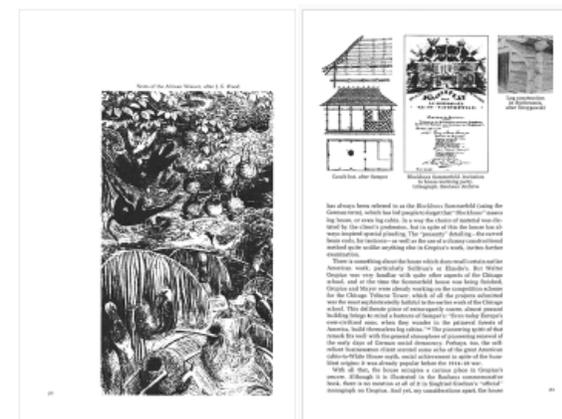


Fig 2 Primeras ilustraciones del libro de J. Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso*, 1972.

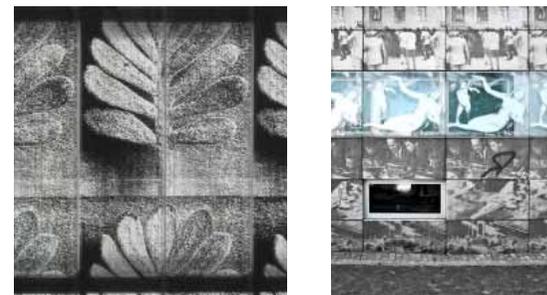


Fig 3 Primeras ilustraciones del libro de J. Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso*, 1972.

“Las acciones de vestir y enmascarar son tan antiguas como la civilización, y en ambas el placer es idéntico a aquél que permite a los hombres ser escultores, pintores, arquitectos, poetas, músicos, en síntesis, artistas. Toda creación artística, todo goce artístico, presupone un cierto espíritu de carnaval, o para expresarme de manera moderna, la bruma de las velas del carnaval es la verdadera atmósfera del arte... La supresión de la realidad, de lo material, es indispensable cuando la forma debe presentarse como símbolo signficante. Sin embargo, el enmascaramiento no ayuda cuando lo que hay detrás de la máscara no es verdadero, o cuando la máscara no es apropiada. Para que el material, que es indispensable, sea suprimido en la obra de arte de la manera que aquí hemos comentado, es necesario ante todo su pleno dominio. Sólo la completa perfección técnica, el tratamiento del material correctamente entendido acorde a sus propiedades, y sobre todo la consideración de estas propiedades al darle forma, puede hacer que el material pase desapercibido y la forma artística se emancipe de él.”



Fig 4 Traje de fieltro, *Felt Suit*, confeccionado para los carnavales de basiles,1978. Imagen del Old Ways desfilando en el carnaval con los trajes.

PROCESO DE EDICIÓN

Para la tesis doctoral se editó un libro en formato vertical de 25 x 18 cms. de 440 páginas. Las operaciones de edición necesarias serían mínimas, como veremos a continuación:

-El cuerpo principal del texto responde a una estructura tripartita clásica de tres capítulos, subdivididos en epígrafes, asociados a los tres personajes claves de esta investigación: Semper, Loos y Mies. Se cierra con un breve epílogo centrado en la vigencia actual de la investigación y la figura de los arquitectos suizos Herzog & de Meuron. Las partes más académicas -Introducción, conclusiones, bibliografía y anexos- se pueden readaptar a este cuerpo principal. Incluso los anexos, traducciones de los textos originales de Gottfried Semper, se deberían suprimir de esta publicación.

-La tesis doctoral incluyó un total de 411 ilustraciones. Las imágenes se escogieron de diversas procedencias:

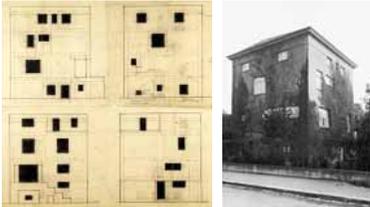
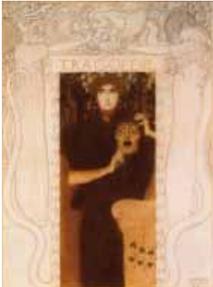
- Archivos de cada autor. Gta en Zurich para Semper, el Albertina en Viena para Loos y el MoMA de Nueva York para Mies.
- Publicaciones de libros originales, sobre todo de Semper.
- Fotos actuales del autor de este trabajo.

Todos los archivos en formato TIFF de alta resolución -300pp- lo que permiten su publicación.

-Debido al formato de la publicación de la tesis y su diagramación con el programa Adobe InDesign CS6 la adaptación al formato de la colección Arquitectes se realizará fácilmente.

-La publicación propuesta, tras la operación de revisión de textos y estilo, así como de remaquetación, se adaptaría sin problemas al formato y extensión habitual de esta colección con una extensión aproximada de 250 páginas.

Por tanto, la presente tesis es fácilmente revisable de acuerdo con los criterios editoriales de la Fundación Caja de Arquitectos. Y se cuenta con el material necesario, en el formato necesario.

 <p>Fig. 1. Gottfried Semper, 1837. Retrato realizado al principio de su estancia en Dresde, a la edad de 34 años. Dibujo a lápiz realizado por Otto Speckter. "Gottfried Semper al joven profesor en Dresde, 27 Feb. 1837". G.T.A. Anden.</p>	<p>CAPÍTULO UNO. EL ORIGEN TEXTIL DE LA ARQUITECTURA</p> <p>5.1 El origen textil de la arquitectura.</p> <p><i>"El arte de vestir - Bekleidens - la desnudez del cuerpo (si no se toma en cuenta la pintura de la propia piel que se discute anteriormente) es probablemente una invención más temprana que el uso de cubiertas para campamentos o para envoltorios espaciales. Hay tribus que viviendo en la barbarie más primitiva no están familiarizadas con el uso de la ropa pero aun así usan pieles e incluso poseen una industria más o menos desarrollada de hilado, trenzado y tejido para equipar y defender sus campamentos. Es posible que las influencias climáticas y otras circunstancias sean suficientes para explicar este fenómeno histórico-cultural y que de la historia de la civilización, universalmente aceptada, no se pueda sacar esta conclusión, pero lo cierto es que el inicio de la construcción coincide con el inicio de los textiles.</i></p> <p><i>La pared - Wand - es el elemento arquitectónico que formalmente representa y hace visible el espacio delimitado como tal, completamente, tal como era, sin referencias a conceptos secundarios. Podemos considerar el cercado - la valla de ramas y palos entrelazados y atados - como la primera delimitación producida por la mano del hombre, cuyo recinto espacial vertical más original inventado por el hombre, cuya realización requiera una técnica que la naturaleza, por así decirlo, había puesto en las manos del ser humano. La transición de trenzar ramas a hilarlas cañas para espacios domésticos fue fácil y natural.</i></p> <p><i>Luego vino la invención del tejido: en primer lugar con tallos de hierba o fibras naturales, más tarde el hilado a partir de materias vegetales o animales. La diversidad de colores naturales permitió dar lugar a su uso en disposiciones alternativas, lo que produjo un patrón. Estos materiales antiguos naturales fueron mejorados rápidamente con preparaciones sintéticas: el lino y el algodón se utilizan para crear coloridos tejidos para vestir los paños - Wandbelädigungen - y para cubrir los suelos y los techos.</i></p> <p><i>Si el desarrollo gradual de estas invenciones sugiere en este orden o no, poco nos importa aquí, porque lo cierto es que un tipo de tejido básico comenzó con el cercado, con la intención de asegurar el hogar: la vida interior de la vida al aire libre, como la formalización de una idea espacial. Y fue anterior a la simple pared de piedra u otro material.</i></p>
<p>BEKLEIDUNG. LOS TRAJES DE LA ARQUITECTURA</p>   <p>Fig. 42. Planos de la casa Rufer, Adolf Loos, Viena 1922. "Trágida", Gustav Klimt, 1897.</p> <p>A. Plano original de los alabos de la casa Rufer. Form de pines. B. "Trágida", Gustav Klimt, 1897. 42 x 31 cm., Historisches Museum der Stadt Wien.</p>	<p>LOS TRAJES DE LA VENA DE FIN DE SIGLO</p> <p>"La arquitectura despierta sentimientos en el hombre. Por ello, el deber del arquitecto es precisar ese sentimiento. La habitación debe ser confortable, la casa habitable. El palacio de justicia debe parecer un gesto amenazador para el vicio oculto. La banca debe decir: tu dinero está aquí bien y fuertemente guardado por gente honrada." (73)</p> <p>Iniciábamos este capítulo con una cita de Nietzsche donde reconocía la disociación en el hombre moderno entre una interioridad y una exterioridad "o lo que no corresponde ningún mundo interior." Esta imagen que proyecta el hombre moderno está próxima al arquetipo de Mascara que definiría Carl Gustav Jung, muy influido por el propio Nietzsche como el mismo reconociera. Para Jung, haciendo uso de la etimología de mascara que deriva del latín <i>persona</i> y del griego <i>Pros</i> (delante) y <i>opos</i> (cara), la <i>personalidad</i> es la parte del hombre que dialoga con la realidad externa, que se antepone en nuestro quehacer social cotidiano. Y establece la siguiente definición:</p> <p><i>"La persona... es aquel sistema de adaptación o aquel modo con el cual entramos en relación con el mundo. Así, casi toda profesión tiene una persona característica. El peligro está solo en que se identifique uno con la persona, como por ejemplo el profesor con su manual o el tenor con su voz. Se podrá decir con cierta exageración: la persona es aquello que no es propiamente de uno, sino lo que uno y la gente creen que es."</i>(74)</p> <p>Y eso es lo que pretende Loos con sus exteriores, antepone un sistema de codificación social en sus edificios, los viste con aquello que los demás creen que debe ser, produciendo una <i>Empatía</i> entre el sujeto social que observa y el objeto apprehendido. Pero, ¿qué hay en el interior? El rostro, la inemidad del individuo sin la necesidad de una uniformidad social. La ropa interior nada tiene que ver con los trajes: prima el tacto, la suavidad, frente a la visualidad, la distinción social. Y entre ambos, como sucede con la máscara y el actor, hay una membrana, un espacio de resonancia que los disocia físicamente pero a la vez los unifica conceptualmente.</p> <p>El último proyecto que Loos construye en Viena, antes de partir a París en 1922, es la casa Rufer. (Fig. 42) En ningún otro proyecto como en este se esfuerza por contar la existencia de esta membrana, si nos fijamos en los dibujos que realiza para los alzados, observaremos que representa a la vez interior y exterior, a través de las líneas de puntos que surcan los</p> <p>(73) LOOS, Adolf. <i>Ibid.</i>, "Zur Bau II", pag. 34, "Archiv für die Kunst", Zurich, 15 de diciembre de 1910. (74) JUNG, Carl G., "Vocabulario de Individuación", 1956, pag. 55.</p>

Ejemplo de la maquetación de varias páginas de la publicación original de la tesis doctoral.

The image shows a detailed architectural facade with classical elements. The upper section features three windows with decorative pediments containing seated female figures. The lower section features three arched windows with decorative archivolts containing standing figures. The entire facade is adorned with intricate carvings and inscriptions.

BEKLEIDUNG

Los trajes de la arquitectura

IX CONCURSO BIENAL DE TESIS DE ARQUITECTURA. FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS