

REIA #01 / 2013
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Óscar Rueda, M^a José Pizarro

Universidad Europea de Madrid, ETS de Arquitectura de Madrid / oscar.rueda@uem.es

Los velos de las cariátides / The Veils of the Caryatids

A mediados del siglo XIX, Semper dejó escrito “*El principio de la vestimenta en la arquitectura –Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst–*”, enmarcado dentro su obra cumbre, “*El estilo –Der Stil–*”. Con este texto argumentaba que la construcción se inició a partir de las técnicas textiles y, por tanto, que los cerramientos en la arquitectura y sus patrones decorativos procedían de esta técnica y así se habían perpetuado a lo largo de la historia. Las repercusiones de esta teoría serían extraordinarias pues de esta manera Semper entregaba el protagonismo en la creación arquitectónica a la envolvente espacial, rompiendo con una larga tradición que otorgaba el protagonismo a la estructura perpetuada en los órdenes clásicos. Abrió de esta manera la puerta a nuevas formas de entender la envolvente en la arquitectura, que asumía desde ese momento autonomía y capacidad para transmitir códigos en el entorno de igual forma que los trajes y los vestidos lo permiten entre las personas, así como para ganar ligereza e independencia del soporte permitiendo incorporar nuevas tecnologías y materiales más acordes con los nuevos tiempos que se avecinaban.

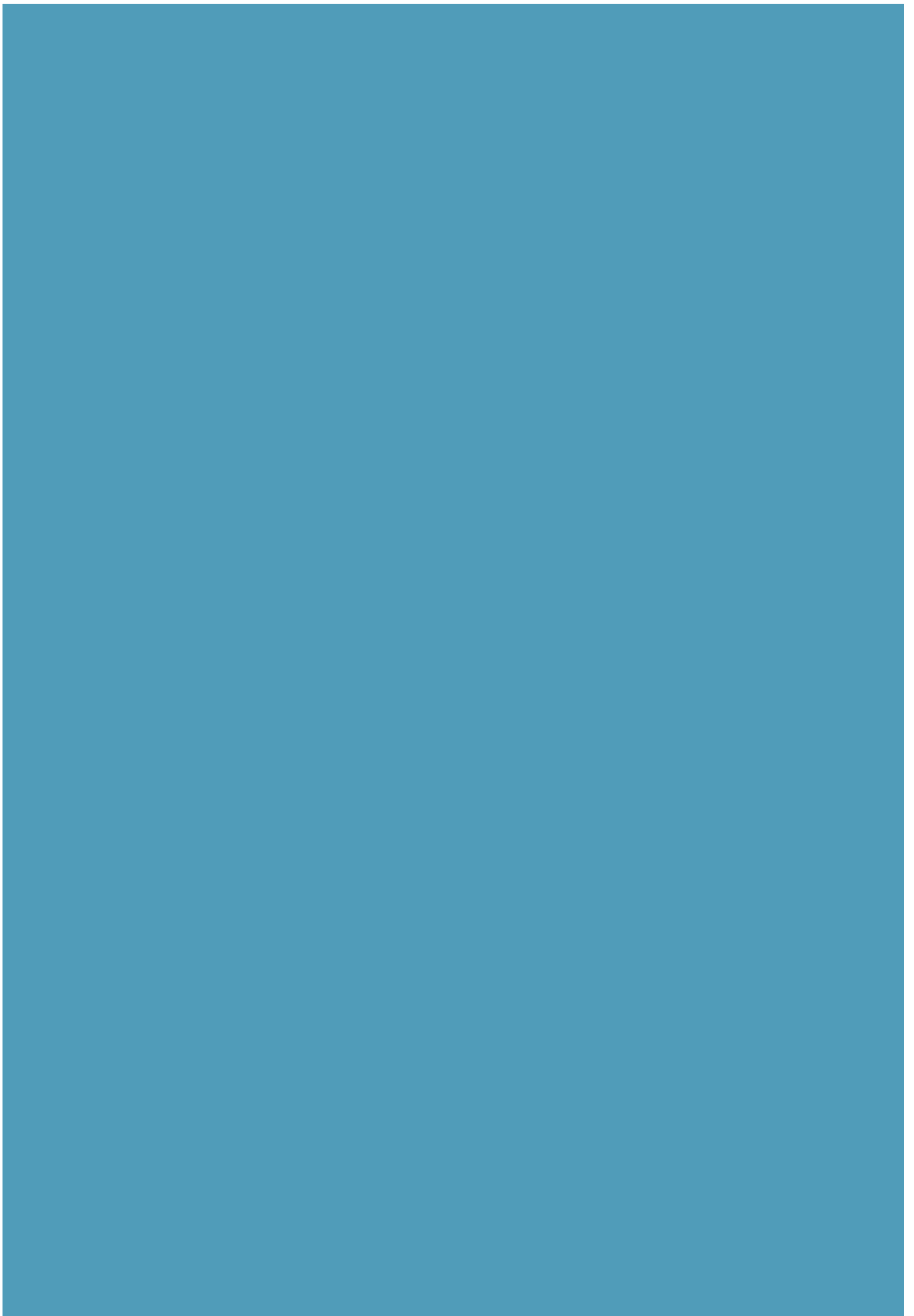
En este artículo pretendemos ampliar la influencia de la teoría de Semper en el ámbito germano más allá de la Viena de fin de siglo, a través de sus principales discípulos Adolf Loos y Otto Wagner, para acercarla a la obra de Mies van der Rohe. Estudiaremos para ello las envolventes de los edificios en altura que confeccionó Mies bajo la óptica de la teoría textil semperiana. Una influencia que perdura hoy en día y que podríamos analizar en otras arquitecturas del ámbito germano como la de Herzog&de Meuron.

In the middle of nineteenth century, Semper wrote “*The Principle of Dressing in the Art of Building – Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst –*”, within the publication of his master work “*The Style – Der Stil –*”. The main purpose of this research was to establish that the beginning of construction coming from the textile techniques and, therefore, that the enclosures in the architecture and his decorative patterns came from this technique and thus had perpetuated along the history. Semper’s intuition to deliver the architectural prominence to the Dressing – Bekleidung – breaks with a long architectural tradition, with the lead role assumed by a structure canonized in the classical orders. This analogy opened the door to new ways of understanding architecture envelope, that assumed since then autonomy and the ability to transmit codes in the environment in the same way that dressings and suits permitting it between the people. As well as to gain lightness and independence from bearing and so allowing to incorporate new technologies and materials more consistent with the changing times.

This paper aims to extend the influence of Semper’s theory beyond Fin-de-siècle Vienna, beyond their main followers Adolf Loos and Otto Wagner, to bring it closer to the work of Mies van der Rohe. Therefore, we analyze the envelope of Mies’s high rise buildings under the gaze of Semper’s textil theory.

Semper, Mies, Bekleidung, Envolvente, Textil, Vestimenta
/// Semper, Mies, Bekleidung, Envelope, Textil, Dressing

Fecha de envío: 30/09/2013 | Fecha de aceptación: 07/11/2013



“Los canales, o estrías, llamadas así por su forma de media caña significan los pliegues de los vestidos de las mujeres, que en estas columnas representan a las personas.”¹

De la célebre tríada *Firmitas, utilitas* y *venustas* utilizada por Vitruvio para definir qué es arquitectura fue la tercera componente, *la belleza*, la que mereció una mayor atención en su tratado “*De Architectura*”. Sobre todo al estudiar *Los cinco órdenes de la arquitectura*, en el libro cuarto dedicado a “*La hermosura de los edificios*”. En él realizaba una curiosa analogía entre el ornato estriado de los fustes de las columnas y los pliegues de los vestidos de las mujeres.

Siglos más tarde, Gottfried Semper (1803-1879) culminará años de investigación personal con su famoso tratado “*El Estilo*”, subtítulo “*Estética Práctica*”,² donde podemos encontrar algunas coincidencias con los postulados de Vitruvio. Uno de los más sorprendentes era que Semper mantenía que los recubrimientos policromados de los Órdenes Clásicos procedían de la vestimenta de las personas.

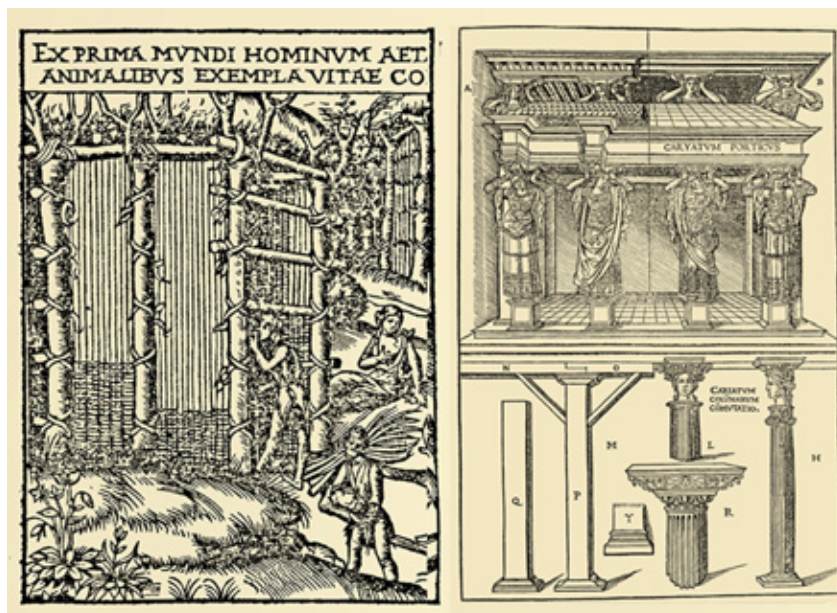
Pero había más coincidencias. El punto de partida del estudio de Semper trataba sobre el origen de la arquitectura y se centraba en un análisis “*antropológico de las condiciones primitivas*”³ de las que había surgido, para llegar a una conclusión emparentada con los postulados de Vitruvio: la primera huella de los asentamientos humanos fueron los restos del fuego en torno al que se reunían los hombres primitivos, *el hogar*. Para Semper éste era el elemento arquitectónico primigenio en torno al cual se fueron levantando los demás elementos para protegerlo de la intemperie: *la plataforma, el techo y la envolvente exterior*. Y a cada uno de estos *cuatro elementos* se le asoció, desde tiempos inmemoriales, una técnica y un material: la cerámica para *el hogar*, la cantería para *la plataforma*, la carpintería para sustentar *la cubierta*

1. VITRUVIO, Marco Lucio, PERRAULT, Claude “*Compendio de los diez libros de la arquitectura de Vitruvio*”, Madrid 1761, Versión consultada, traducción de J. Castañeda para la Real Academia de San Fernando. Pag. 75, Capítulo Cuarto, “De la hermosura de los edificios”, Art. tercero, “*De los cinco órdenes*”.
2. SEMPER, Gottfried. “*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde.*” 2 vols. Verlage für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt 1860-63. Edición en inglés a cargo de Harry F. Mallgrave, Michael Robinson, “*Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*” Getty Research Institute, Los Angeles, CA, 2004.
3. SEMPER, Gottfried. Ibid. (p. 102 ed. inglesa).

1. Ilustraciones de Cesare Cesariano procedentes de la edición original de 1521 de los "Diez libros de arquitectura de Vitrubio".

A la izquierda, ilustración sobre la cabaña primitiva donde apreciamos el atado de cañas procedente de la técnica textil para confeccionar la envolvente.

A la derecha, ilustración que muestra la analogía entre los vestidos de las cariátides y las estrias de los fustes de las columnas.



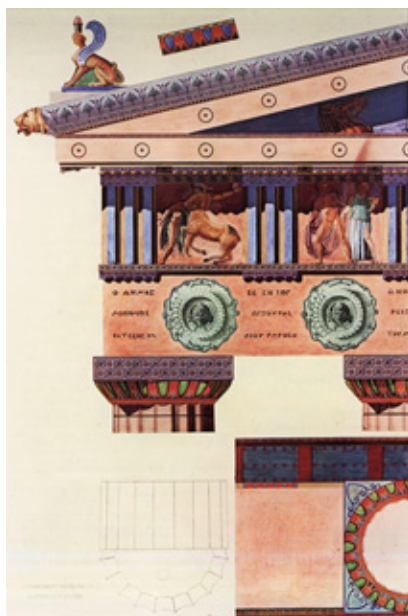
y los textiles para confeccionar *las envolventes*. Pero para Semper, sin duda, el elemento más importante era la envolvente pues contenía la esencia de la arquitectura: delimitar y, por tanto, crear el espacio. A esta teoría la denominó *El Principio de la Vestimenta en la Arquitectura –Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst–*⁴ y sentó los cimientos de la arquitectura moderna que se estaba gestando y eclosionaría en los albores del siglo xx. (Fig. 1)

Aunque también había discrepancias fundamentales. Semper mantenía en su teoría que “... *el inicio de la construcción coincide con el inicio de los textiles...*” y, por tanto, que las envolventes en la arquitectura y sus patrones decorativos procedían de esta técnica y así se habían perpetuado a lo largo de la historia. Entregaba de esta manera el protagonismo arquitectónico a la *Vestimenta –Bekleidung–* y rompía con una larga tradición arquitectónica al cuestionar los ideales del clasicismo vitruviano, que había condicionado toda la producción arquitectónica hasta ese momento, académicamente instaurado y perpetuado en los órdenes clásicos. A la clásica tríada *Firmitas, utilitas y venustas*, donde el protagonismo lo asumía la estructura canonizada en los órdenes clásicos, Semper anteponeía una envolvente ligera que asumía el papel principal en la creación arquitectónica, la definición del espacio, donde la estructura estaba subordinada y tenía un papel secundario como mero soporte.

La herramienta principal que utilizó Semper en su tratado fue la *analogía textil* para indagar en la relación entre vestimenta y envolvente arquitectónica. Y esta analogía abrió la puerta a nuevas formas de entender la envolvente en la arquitectura que asumía desde ese momento autonomía y capacidad para transmitir códigos en el entorno, de igual forma que los trajes y los vestidos

4. Habitualmente, *Bekleidung* se ha traducido como *Revestimiento*. No obstante, en el contexto de este artículo encuadrado dentro de la teoría de Semper “*Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst –El principio del o en la arquitectura–*”, publicado en *El Estilo*, preferimos traducir *Bekleidung* como *vestimenta* (conjunto de prendas de vestir que se pone sobre el cuerpo para cubrirlo o abrigarlo) en una analogía textil entre la ropa y la envolvente arquitectónica que es crucial para entender los planteamientos de Gottfried Semper y, por extensión, los de Adolf Loos.

2- Reconstrucción de la policromía del entablamento del Partenón. Gottfried Semper, enero de 1832. GTA 215-1-3. A la derecha, fotografía del estado actual del mismo fragmento del entablamento del Partenón. Foto del autor.



lo permitían entre las personas, así como para ganar ligereza e independencia del soporte permitiendo incorporar nuevas tecnologías y materiales más acordes con los nuevos tiempos que se avecinaban. Fue en la Viena de fin de siglo donde se destilaron estas teorías y donde se pusieron a disposición de la arquitectura moderna, a través de Otto Wagner y Adolf Loos fundamentalmente, no sólo desde sus textos teóricos también desde su práctica arquitectónica.

II

A mediados del siglo XIX la teoría de Semper supuso un giro radical en las convenciones clásicas. Al otorgar el papel principal en la creación arquitectónica a la envolvente, no solo se alejaba de los ideales del clasicismo vitruviano sino que 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.

Semper era un buen conocedor de la escuela francesa. No en vano se había formado, tras un breve paso por la Universidad de Gotinga, en la *École des Beaux-Arts* de París. Pronto emprendió su viaje formativo a Oriente donde permaneció hasta finales de 1833. Este episodio fue crucial en su carrera, pues a partir de ese momento se vio proyectado al centro de la mayor polémica que ocupaba la escena arquitectónica europea: la policromía en la arquitectura. Lo que le animó a la publicación de su primer libro en 1834, *Notas preliminares sobre la policromía en la Arquitectura y escultura de la Antigüedad*,⁵ que le granjearía un notable prestigio y le abriría las puertas de la Universidad de Dresde. (Fig. 2)

5. SEMPER, Gottfried. “Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten”, ed. Johann Friedrich Hammerich, Altona 1834. Trad. Inglés “Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and sculpture in antiquity”, en el libro “The four elements of architecture and other writings”, Cambridge University Press: 1989 Harry F. Mallgrave, Wolfgang Hermann. P. 45-73.

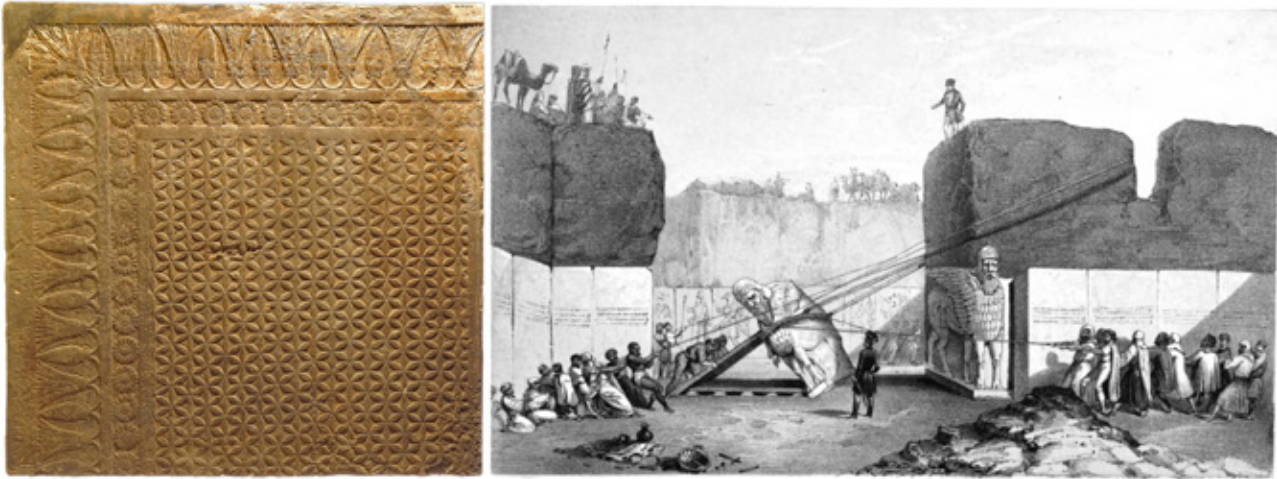
Para la publicación preparó unas láminas que representaban su interpretación de la policromía original de los templos griegos. Pero Semper, lejos de enfrascarse en un debate puramente estilístico y formal sobre el color, que a veces rozaba lo decorativo, centró sus conjeturas en un tema esencial: el origen de este planteamiento artístico policromado. Y para ello estableció un paralelismo 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*. Es decir, Semper argumentaba que la policromía actuaba como una 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 mitopoética del cánón 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 confirmación de su teoría sobre *el origen textil de la arquitectura* la encontraría Semper camino del exilio al haber participado en la revolución liberal del 49 en Dresde. En París pasó unos meses decisivos antes de su definitivo traslado a Londres. En el verano de 1849 gracias a Charles Blanc, director del Louvre y buen amigo suyo, se le abrieron las puertas de los depósitos del museo. Allí tuvo la oportunidad de examinar por vez primera los colosales paneles de alabastro procedentes de los yacimientos de la mítica ciudad de Nínive, descubiertos en 1842 por Emille Botta⁶. Eran los primeros vestigios encontrados de una civilización, la Asiria, de la que sólo se tenía noticia por relatos ancestrales como las sagradas escrituras. (Fig. 3)

La materialidad de los paneles asirios y los motivos ornamentales de los mismos, que Semper identifica con la técnica de los tapices, le llevó a utilizar por primera vez el término en sus escritos. Pues bien, ante sus ojos estaba la confirmación palpable de sus teorías: la *transmutación de las paredes textiles en panelados pétreos*. Para Semper las monumentales láminas de alabastro tallado que *recubrían* la arquitectura asiria procedían directamente de los tapices: una envolvente ligera que delimitaba el espacio y estaba sustentada por un armazón que permanecía oculto.

Por tanto, según Semper, los Asirios habían desarrollado este principio constructivo de origen textil que llegó primero a Egipto y más tarde a Grecia, pero que sufrió una gran metamorfosis (*Transmutación* en términos semperianos) en el Arte Helénico. Los asirios habían desarrollado un sistema a la vez constructivo y ornamental que desembocó en la diferenciación de un núcleo interior sustentante y un acabado exterior que contenía la esencia artística: muros cubiertos con cerámica o paneles de alabastro con un interior de material portante oculto, intrascendente; o, lo que es más importante para este texto, soportes verticales que eran “...columnas de madera vestidas de bronce, que son en sí mismas mástiles más o menos monumentales de una tienda de campaña.”

6. LAYARD, A. H. (1849). “*Nineveh and its Remains*”. London: John Murray. Emille Botta y August H. Layard creen en un principio, ambos, ser los descubridores de la mítica Nínive. Sin embargo, el primero descubre Khorsabad y el segundo Nimrud.

7. Ibid. “*Der Stil ...*”, pag. 760 de la Ed. Inglesa.



3- Alfombra Asiria petrificada, 645-640 a.C. Kuyunjik, North Palace. British Museum. A la derecha, grabado del desmontaje de los bajorelieves de alabastro de Nínive, dirigidos por Layard en 1847.

Sin embargo, los egipcios actuaron al revés que los asirios pues tallaron el vestido en la última capa de piedra sobre un núcleo sólido y masivo hecho del mismo material: el vestido y cuerpo interior eran lo mismo, núcleo y superficie estaban trabados y tenían la misma materialidad. El arte helénico combinó ambas técnicas, empleando una mampostería portante, regular y con una estereotomía perfecta en la talla como la egipcia, pero que utilizaba una sutil capa policromada para ocultar las juntas en un sentido simbólico que procedía de los recubrimientos asirios:

“...las formas del arte asirio basadas en necesidades mecánicas se transformaron en formas dinámicas, incluso orgánicas, una manera de dotarlas de alma ... Este nuevo estilo no necesitaba referencias al peso o a la inercia de la masa, se había emancipado del material. Era un ser vivo, y nunca preguntaríamos de que materiales está hecha una criatura y la calidad y cantidad de los mismos.”⁸

Si recuperamos la analogía empleada por Semper en *Notas Preliminares...*, el mamut lo percibiríamos como un ser vivo, con piel y músculos (el templo griego policromado en todo su esplendor) y no como un conjunto de huesos fosilizados (el templo griego como ruina romántica con el mármol blanco al desnudo). De aquí deriva el enigmático subtítulo de *El Principio de la vestimenta: el enmascaramiento de la realidad en las artes.* (Fig. 4)

Y también deriva lo paradójico del planteamiento de Semper, y más tarde de Adolf Loos: como conciliar enmascaramiento y sinceridad constructiva. Trataremos de explicarlo brevemente: acabamos de ver, al analizar la policromía en los templos griegos, que para Semper la arquitectura debía emanciparse de sus necesidades mecánicas, del soporte, para alcanzar una categoría ontológica superior: el arte. Y que esa era la misión de la *Vestimenta*, o de la policromía, 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. A través del *Baukunst* o *Arte de construir*. Aquí radica lo avanzado del pensamiento de Semper al reivindicar la emancipación de la *Vestimenta*

8. Ibid. “Der Stil ...”, pag. 444 edición alemana, pag. 378 de la Ed. Inglesa.



4- La estatua de Minerva en el Partenón y reinterpretación de las técnicas de la estatuaria griega, según Quatremère de Quincy en el capítulo cuarto dedicado a “La estatuaria crisoelefantina, o la escultura en oro y máfil, en la época de Fidias”. En “Le Jupiter Olympien”, París 1814.

En la primera y segunda imagen, Quatremère muestra su interpretación de la construcción de la primera estatua de Minerva en el Partenón, realizada por Fidias y descrita por Plinio, donde observamos un núcleo hueco de bronce policromado exteriormente y el armazón de madera interior. En la tercera imagen observamos un detalle de la elaboración de la técnica de la encostración de máfil y oro sobre un molde previo realizado en madera recubierto de láminas de bronce con la técnica de la Toréutica, utilizado en la estatuaria clásica crisoelefantina de la época de Fidias. A Semper le influyeron notablemente los ensayos de Quatremère y lo utilizó como referencia fundamental al describir la evolución de la estatuaria griega y la diferenciación entre el núcleo interior portante y el exterior significativo portador de la esencia artística.

Las descripciones de las vestimentas en la obra de Quatremère son constantes, basadas en los escritos de Plinio y Pausanias entre otros, como esta que acompaña a la imagen de Minerva mostrada en esta ilustración :

“...la práctica totalidad las Minervas portan las dos vestimentas, es decir, los peplos por encima de la túnica cuyos pliegues descienden hasta los pies, desde los paños superiores...” (p. 230, Le Jupiter Olympien)

arquitectónica frente al soporte, de la envolvente frente a la estructura. Aunque ambos debían convivir en perfecta simbiosis. Es decir, y con esto Semper cerraba el círculo iniciado en su juventud con *Notas Preliminares...*, la función de la policromía en los templos griegos no era otra que otorgar una vestimenta apropiada a la arquitectura para, de esta manera, permitirle transmitir códigos significantes y alcanzar una categoría artística superior: *Baukunst o Arte de construir*.

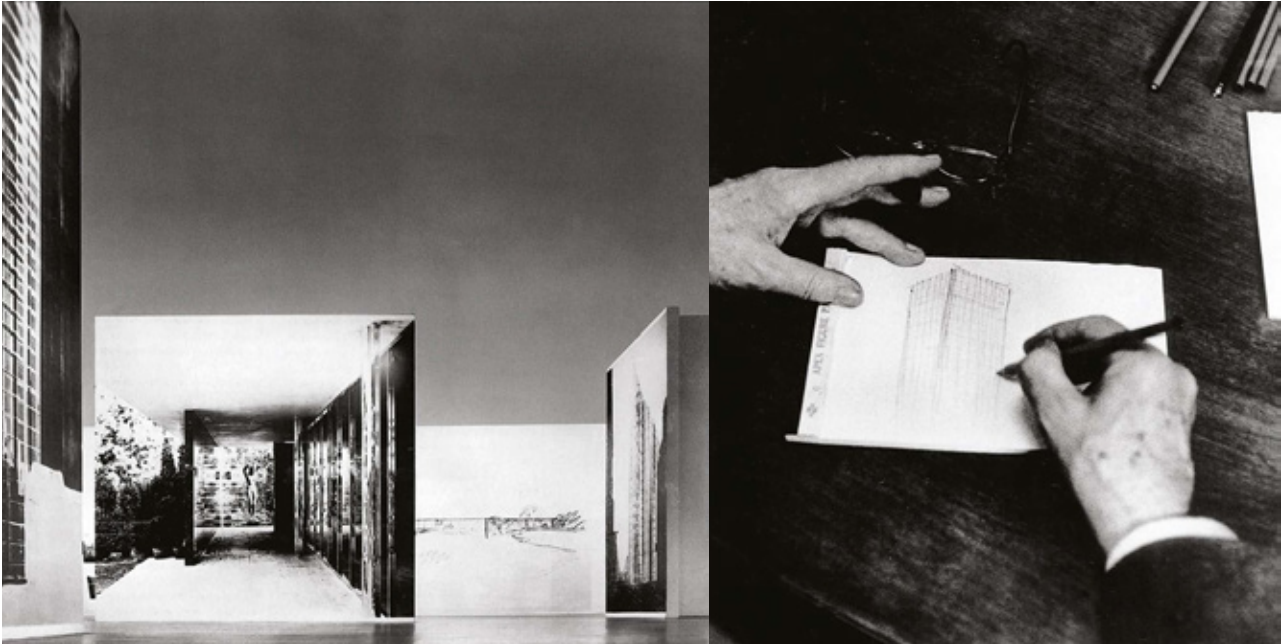
III

“No nos gusta la palabra ‘design’. Significa todo y a la vez no quiere decir nada. Muchos creen que pueden hacer todo: dar forma a un peine y planificar una estación; el resultado: nada es bueno. A nosotros sólo nos importa construir. Preferimos decir ‘Bauen – Construir’ que ‘Architektur – Arquitectura’; y los mejores resultados pertenecen al campo del ‘Baukunst – Arte de construir’.”⁹

La gran influencia de la teoría textil Semperiana en la arquitectura moderna germánica a principios del siglo xx ha sido objeto de frecuentes análisis. No sólo en la Secesión Vienesa, también en la obra de Adolf Loos. Sin embargo, la influencia en otros arquitectos alemanes ha sido menos analizada. A continuación proponemos realizar una relectura de las envolventes de Mies van der Rohe bajo la perspectiva del pensamiento de Gottfried Semper.

En América, Mies se centró en desarrollar dos tipos edificatorios con los que había trabajado en Europa, el pabellón horizontal y el prisma vertical, como dejó bien patente en la exposición que organizó su principal

9. MIES VAN DER ROHE, “Una conversación con Mies van der Rohe”, entrevista con Norberg-Schulz publicada en noviembre de 1958 en *Baukunst und Werkform*, nº 6. Pags. 615-618. Versión consultada en “La palabra sin artificio”, p. 515, Ed. El Croquis, Madrid, 1995.



5- Interior de la Exposición de Mies van der Rohe en el MoMA, NY 1947.

Mies a la edad de 79 años, dibujando el Seagram de nuevo, una vez acabado, en una libreta Apex, c. 1965.

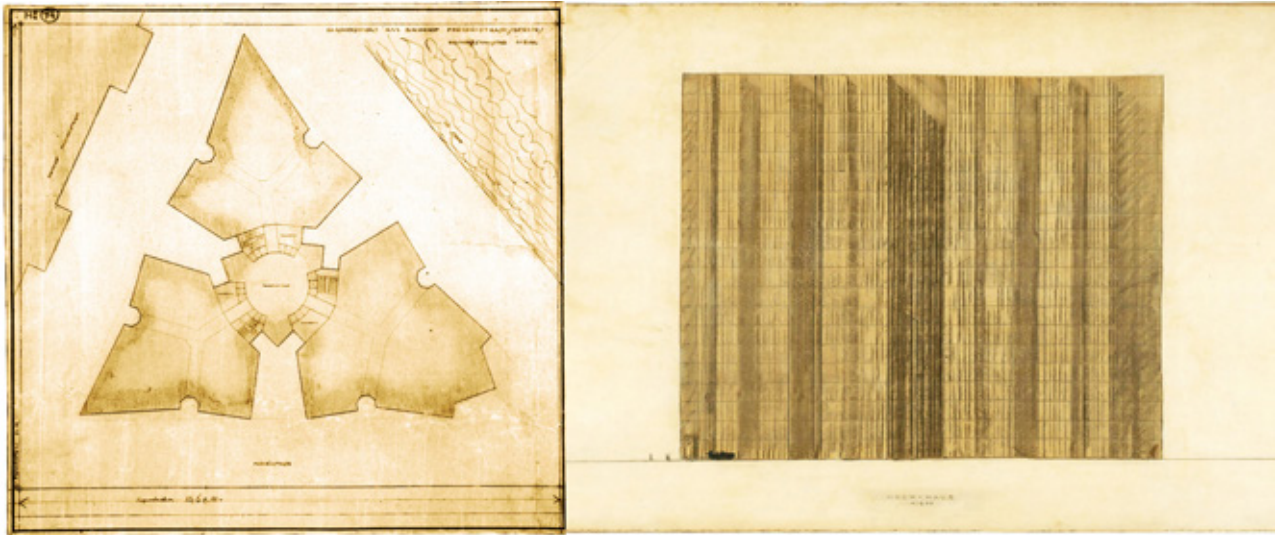
valedor Philip Johnson en 1947 en el MoMA de Nueva York. En un continuo proceso evolutivo de depuración técnica, Mies persiguió que en su arquitectura *“la piel y los huesos”* se fundieran en una entidad homogénea que definiese la envolvente espacial de sus edificios. Y obsesivamente repitió el mismo patrón hasta alcanzar la perfección en el Seagram de Nueva York. (Fig. 5)

El origen del patrón que utilizó Mies para la envolvente lo encontramos en su primera obra. A principios de los años 20 Mies atravesó una crisis que le llevó a una profunda reorganización interior. Al igual que Adolf Loos en esa misma época, ambos hicieron desaparecer su archivo; Loos emigró a París y Mies reapareció en la escena berlinesa, abandonando a su mujer e hijas y cambiando su nombre: Ludwig Maria Michael Mies Rohe se convirtió entonces en Mies van der Rohe. Para su reaparición eligió un proyecto presentado al concurso para realizar un rascacielos en la Friedrichstrasse de Berlín. Un planteamiento estético que le permitió publicar junto a los expresionistas en la revista *Frühlicht -Luz del amanecer-* dirigida por Bruno Taut, firmando el que sería su primer texto publicado como Mies van der Rohe. 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.”*¹⁰

Para referirse al cerramiento, Mies no empleó el término habitual *“Mauer -muro-”* sino *“Wand -pared-”* cuya raíz es *“Gewand -vestido-”*, coincidencia etimológica que Semper se había encargado de establecer.

10. MIES VAN DER ROHE, *“Edificio de oficinas”*. Artículo original: *“Bürohaus”*, publicado en la revista G, nº1, julio de 1923, p. 3. Versión consultada, *“La palabra sin artificio”*, p. 363, Ibid.



6- Alzado y planta del rascacielos de cristal para Friedrichstrasse, Berlín. Mies van der Rohe, diciembre de 1921.

A. Estudio de la fachada del rascacielos de vidrio dibujado a escala 1:200, elaborado en lápiz y carboncillo sobre papel de calco, de dimensiones 55.3 x 87.5 cm.

B. Planta Tipo dibujada a escala 1:200, Impresión Vandyke con lápiz sobre papel de calco, de dimensiones 59.7 x 64.1 cm.

Ambos, pertenecientes al Archivo ies van der Rohe, MoMA, NY: A. 360.1966, B. MR20.3.

Recalcaba así que la envolvente no era portante y para referirse a la estructura utilizaba el término *Esqueleto*. Si observamos la planta que dibujó Mies, lo primero que llama la atención es que en un plano de esta dimensión, dibujado a 1:200, no apareciese en ningún momento la estructura portante. Sin embargo, la envolvente aparecía nítidamente definida por un trazado en línea gruesa. 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?

La respuesta la encontraremos unos años después. Mies realizará, de nuevo, un proyecto en Friedrichstrasse enteramente de vidrio, para la firma Adams. Lo primero que les explica en una carta a los clientes, acompañada de una perspectiva, 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.*”¹¹ En esa frase inicial, Mies sintetizó su búsqueda: lograr un espacio diáfano envuelto en una piel sustentada por un esqueleto. Y para ello, fundirá la piel y los huesos en el perímetro, en la envolvente del espacio, que era, intuitivamente, lo que ya había planteado en el primer rascacielos en Friedrichstrasse. Es decir, y en esto Mies seguía a Loos y a Semper: al concebir la arquitectura, lo primero es crear el espacio y generar la envolvente; para a continuación, plantear el armazón que la sustenta. 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 de la planta, llama poderosamente la atención la textura matérica del dibujo. 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,

11. MIES VAN DER ROHE, “Grandes almacenes Adam” Artículo original: “Geschäftshaus Adam”, carta fechada en julio de 1928, conservada en el MoMA. Versión consultada, “La palabra sin artificio”, p. 461, Ibid.

que recuerdan los surcos de la piel. Pero 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, difuminadas: 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 indícarlos que en realidad la piel es una veladura, una cortina gruesa que parece estar suspendida y mecida por el aire. (Fig. 6) Si para Semper la fina capa policromada de cera encáustica, que producía una veladura sobre el soporte de mármol, era que lo que permitía a las columnas de los templos griegos emanciparse del material y adquirir organicidad, para Mies será la envolvente de tejido estriado la que permita adquirir organicidad a su arquitectura mediante un recubrimiento que actuaba como una veladura sobre la piel y los huesos, al igual que lo hacían los velos sobre las cariátides.

IV

“El pensamiento de Mies discurre a niveles muy profundos y no resulta fácilmente accesible –incluso suponemos que tampoco para él mismo–.”¹²

Mies perseguirá obsesivamente, durante toda su vida, este objetivo: crear un espacio orgánico, definido por una piel y unos huesos, evolucionando técnicamente un sistema ya intuido en sus primeros dibujos pero que reelaborará continuamente hasta los últimos años de su vida y materializará con indudable maestría en el edificio Seagram de Nueva York.

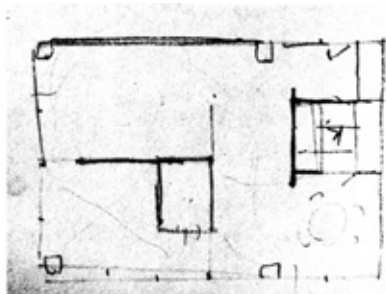
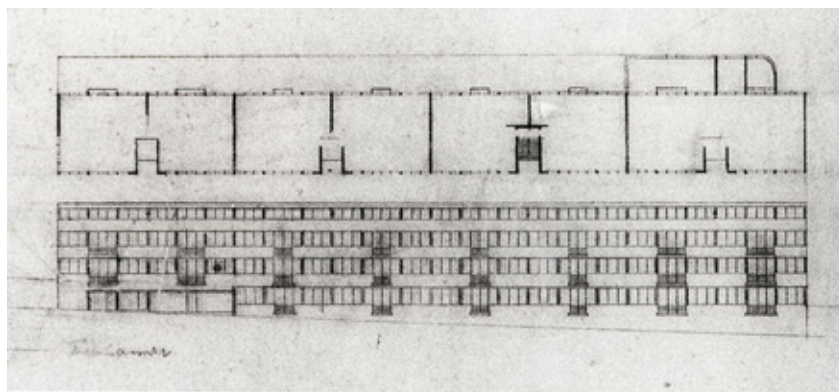
Si rastreamos este proceso evolutivo de la envolvente y su relación con el armazón en la obra de Mies, el siguiente eslabón sería el edificio para la exposición Weissenhof en Stuttgart en 1927. De nuevo, como en Friedrichstrasse, Mies disuelve la estructura en la membrana exterior, se centra en la creación del espacio, como podemos observar en sus primeros dibujos preparatorios donde de nuevo solo dibuja la envolvente. En la versión construida, Mies sigue fiel a sus ideas y opta por una esbelta estructura metálica, isótropa, que queda velada en el exterior, integrada entre las carpinterías. Y en el interior, configura un espacio fluido que pivota en torno a un único pilar central. Las particiones, que se pueden atornillar y desatornillar, actúan como telones móviles entre los que el pilar se desvanece. Veinte años más tarde, en sus primeras viviendas en Chicago en Lake Shore Drive, Mies repetirá las viviendas de la Weissenhof y evolucionará este primer prototipo de envolvente con un tejido metálico, absolutamente tecnificado, suspendido del armazón. (Fig. 7)

Si analizamos los principales prismas en altura que construyó Mies en la etapa americana, 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 metros y medio aprox.) y en el Seagram de Nueva York con luces de 28 pies (8 metros y medio aprox.). Si nos fijamos en la piel, la evolución será muy sofisticada y progresiva. En las

12. SMITHSON, Peter. “For Mies van der Rohe on his 80th birthday”, en *Bauen & Wohnen*, mayo 1966. Versión consultada, “*Cambiando el arte de habitar.*”, Ed. GG, Barcelona 2001, p. 14.

7- Edificio de Mies para la exposición en la colonia Weissenhof, Stuttgart 1927. Croquis inicial, planta y fotografía de la fachada.

Fotografías de la fachada y croquis del edificio de Lake Shore Drive 869-880, Chicago, 1948.



primeras torres de Lake Shore Drive 860-880, Mies pega la envolvente metálica a la estructura. Todavía diferenciamos el esqueleto, los forjados y los pilares, marcados en la piel de acero negro.

Pero en las siguientes torres gemelas en el 900 de 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 negro, sin diferenciar como en la 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, en un progresivo “borrado” de la estructura interior portante. La envolvente adquiere autonomía y la percibimos como un tejido calado de bronce, superpuesto a un forro que se desliza por debajo. Este forro es el propio vidrio tintado del mismo color bronce, el raso interior del vestido. Mies confecciona un velo de textura sedosa, como los peplos de las cariátides, que solo dejan entrever el cuerpo que cubren. Mies, en el Seagram, ha trasmutado el

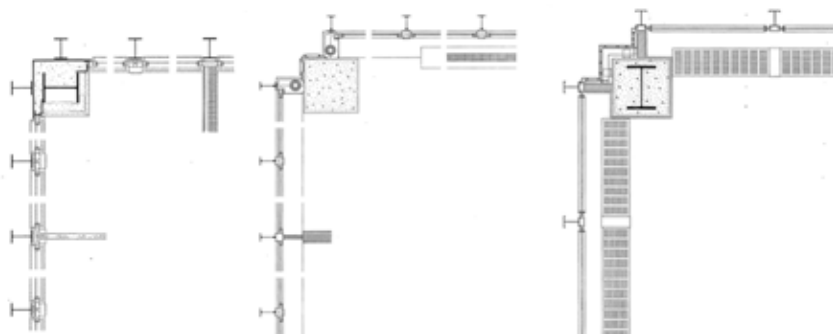
8a- Proceso evolutivo de la envolvente en los edificios de Mies.

Fotografías del montaje de los parteluces en Lake Shore Drive, 1950-51. Fotografías de Hedrich-Blessing.

Cuadro de Jasper Johns titulado "White Flag - Bandera blanca", 1955.

Viviendas en 860-880 en Lake Shore Drive, Chicago, 1948. B. Viviendas en en 900 Esplanade, Chicago, 1952. C. Edificio Seagram, NY, 1958. Detalle de la trama de la fachada procedente de The art of structure, dibujado por Werner Blaser supervisado por Mies, pags. 136-140.

Traemos aquí la pintura de J. Johns por dos motivos: uno es que partiendo de una estructura icónica como la bandera americana, pintada reiteradamente por Johns, procede a su "borrado" en esta obra o, más bien, a su enmascaramiento pues todavía percibimos con nitidez la "estructura" de barras y estrellas aunque no así el color. Y en segundo lugar por la técnica utilizada, cera encaústica o caliente, que no olvidemos era la técnica que según Semper usaban los griegos para la policromía en los templos y que les daba ese aspecto de cobertura epitelial. Colección del artista (198.9 x 306.7 cm).



arquetipo de la columna dórica de estrías policromadas en un prisma estriado de bronce. (Fig. 8)

Para confeccionar este tejido calado, Mies utilizará el mismo hilo en todas las torres: un perfil en doble T. Para Semper la técnica textil procedía de las fibras naturales, de hilar y entrelazar, e hilos y cordeles sugerían nudos. Mies utilizará el mismo nudo, y el mismo cordel, en todos sus tejidos: una doble T, que también tendrá una sutil evolución. Primero confeccionado en acero de 8 pulgadas, 24 cm., en Lake Shore Drive 860-880. Después, en todos los demás, una doble T de aluminio o bronce extrusionado de 6 pulgadas, 18 cm.

Pero quedaba un detalle esencial por resolver: la costura de las esquinas, para resolver la unión entre planos. Semper utilizó como primera ilustración de *El Estilo* una corona de laurel, que identifica 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." Para Semper de la técnica textil derivaban las otras técnicas constructivas, la tectónica y la estereotomía:

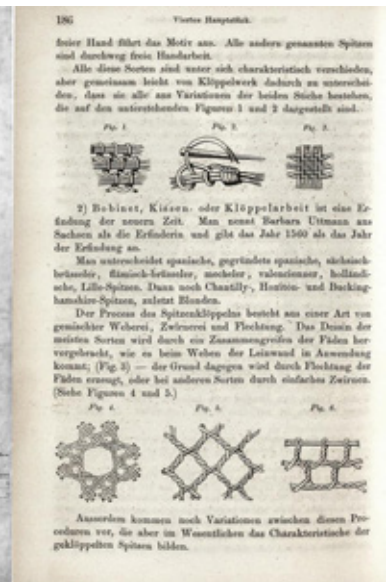
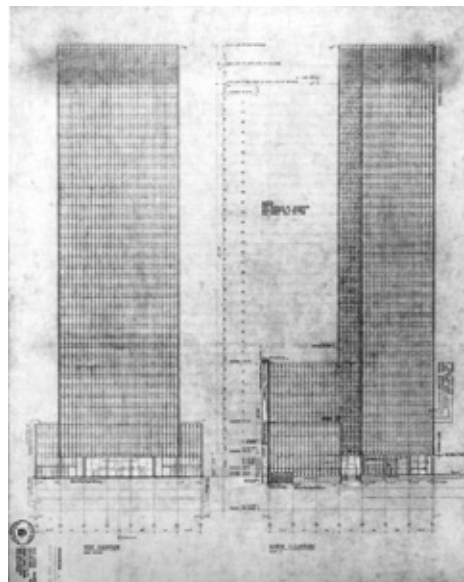
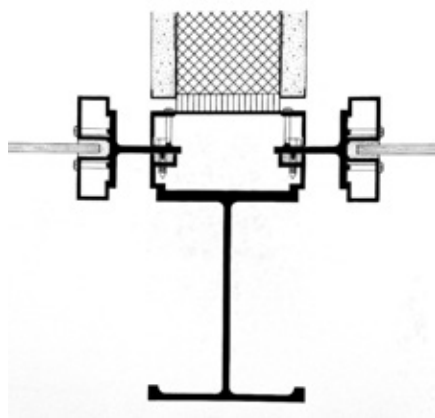
- *El nudo*, elemento técnico primigenio, era la base de la tectónica pues permitía unir elementos lineales. De ahí la utilización de este término textil para denominar las articulaciones de la carpintería.
- *La costura*, de igual modo, era la técnica primigenia que permitía unir superficies en una sola entidad y era la base de la estereotomía. (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 cómo los materiales habían sido ensamblados, con nudos o costuras. Mies dibujó obsesivamente las esquinas en su etapa americana, siempre poniendo exquisito interés en perseguir las indicaciones de Semper: unir planos pero que estos apareciesen claramente diferenciados mediante una costura que actuaba como junta lineal.

9- Detalle del parteluz y alzados del edificio Seagram, Nueva York. Nudos y costuras, ilustraciones de *El Estilo*, de Gottfried Semper.

A. Detalle del parteluz del Seagram, en *The art of structure*, dibujado por Werner Blaser supervisado por Mies, pag. 149. Alzados del edificio Seagram de NY. Lápiz, 37 1/4 x 52" (94.6 x 132.1 cm). Mies van der Rohe Archive, MoMA, NY. MRJB54.51.

B. Dibujos de Semper con ilustraciones de técnicas textiles primigenias, desde nudos a tejidos, trenzados, costruras, etc... pags. 184-186.

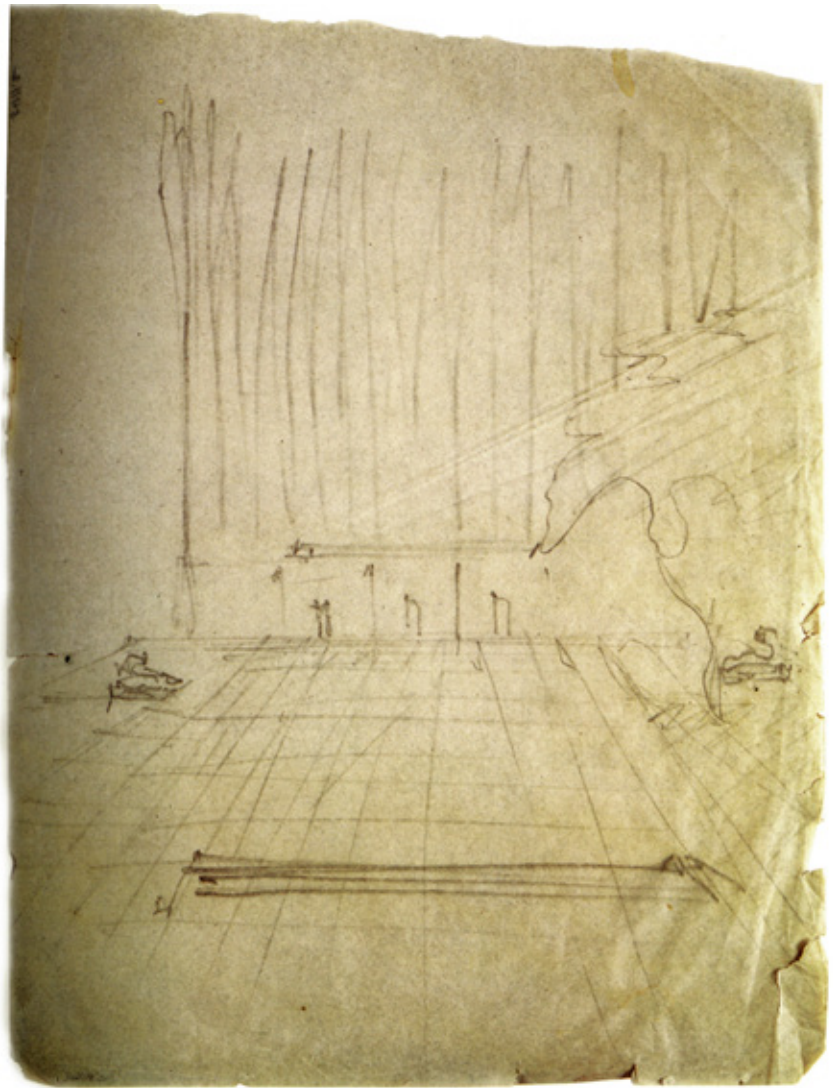


Si recuperásemos la categorías espaciales de Alois Riegl (espacio óptico y espacio táctil o háptico)¹³ podríamos afirmar que en las torres que construyó, Mies trabajó con prismas puros, platónicos, para ser observados sobre la trama isótropa de la ciudad americana. Por tanto, trabajaba como los griegos que utilizaban las columnas como un bajorrelieve proyectado sobre el muro de la naos. Es decir, Mies se centró en la definición de los límites espaciales, en una visión óptica y lejana, en la que prevalecía la cobertura exterior. Y por eso fueron tan importantes para él los parteluces exteriores, claramente sobredimensionados: actuaban en realidad como las estrías de las columnas dóricas que en combinación con la policromía generaban una sutil veladura sobre el soporte que recubrían, desvanecido en su interior. Y su proporción venía dada por su percepción en la escala de la ciudad y la altura de la propia torre. En realidad, podríamos afirmar que Mies estaba materializando la profecía que Adolf Loos lanzó con motivo de su intervención en el concurso para el Chicago Tribune en 1922:

13. RIEGL, Alois. "Die spätrömische Kunst-Industrie", Viena 1901. "Arte industrial tardorromana", Ed Visor, Madrid, 1992.

10- Croquis inicial de Mies para la plaza de acceso al edificio Seagram. Nueva York, c. 1955.

Dibujado en su libreta Apex, a lápiz, 11 3/4 x 9" (29.8 x 22.9 cm). Mies van der Rohe Archive, MoMA, NY. MR 5411. 2



“...la gran columna de estilo griego, dórico, será construida. Si no en Chicago, en cualquier otra ciudad. Si no para el Chicago Tribune, para cualquier otra entidad. Si no por mí, por cualquier otro arquitecto.”¹⁴

Mies centró todo su esfuerzo en pensar el tejido con el que iba a confeccionar un vestido de bronce, ligero e ingravido, para la columna que iba a construir tal como se hicieron los peplos de las cariátides en el Erecteion. En los croquis iniciales que realizó para el Seagram (que repetían el tejido que ya había dibujado en su primer proyecto para la Friedrichstrasse) solo representó dos planos en flotación: el vertical de bronce y el horizontal de travertino; la cortina y la alfombra. Ambos se encontraban en el vacío del vestíbulo en planta baja donde los pilares de la estructura vertical aparecían como finas líneas desvanecidas por la sombra de la cortina en flotación. Parafraseando a Quetglas, el término *curtain wall* -pared cortina- adquirió en el Seagram toda su polisemia. (Fig. 10)

14. LOOS, Adolf. “Escritos II”, p. 191, Ed. El Croquis, Madrid, 1995.

