

Dos arquitectos comprometidos con su tiempo.

Estudio comparativo de la villa Müller y la villa Tugendhat

Trabajo de final de grado realizado por
ALEJANDRO CARLOS GARCÍA FAERNA

Tutorizado por
DÉBORA DOMINGO CALABUIG

Valencia, 2 de Septiembre de 2015

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universitat politècnica de València

Índice

Objetivos	7
Síntesis	11
Adolf Loos en ideas	15
Ornamento y Delito	16
La artesanía en manos del artesano	18
El principio del revestimiento	20
Tradición y Evolución	22
Raumplan	24
Referencias	26
Mies Van Der Rohe en ideas	29
Industrialización y artesanía	30
La construcción como forma	32
La arquitectura de cada tiempo	34
Platonismo vs Existencialismo	36
Piel y huesos	38
Referencias	40

4 Índice

Dos edificios pensados para su tiempo	43
Villa Müller	45
Villa Tugendhat	61
Conclusiones	78
Referencias	80
Conclusiones generales	83
Bibliografía	87
Otras obras consultadas	88
Imágenes	90

Objetivos

El estudio de la villa Müller y la villa Tugendhat es una inquietud que se ve satisfecha muchas veces a lo largo de la carrera. Desde los inicios, los profesores se afanan en explicarlas para difundir la arquitectura de dos grandes maestros. En ocasiones, esta práctica puede despertar la curiosidad de algunos alumnos, que con el tiempo se paran a leer los escritos que dejaron Adolf Loos y Mies Van Der Rohe. Este último caso es el mio.

Con todo este conocimiento inmóvil en la memoria, llegó la promesa de un nuevo viaje a la República Checa en 2014. Ante esta oportunidad de visitar las dos obras en un solo viaje, surgió la idea de preparar un artículo que sirviera de aprendizaje en el campo de la escritura. Sin embargo, el plan de estudios había cambiado y este proyecto se tuvo que hacer más grande para aspirar a convertirse en un Trabajo de final de grado.

Con este nuevo encargo más ambicioso, el estudio comparativo no podía quedarse solo en el análisis y crítica de las dos obras sin más. Había que aprovechar la oportunidad para entender más a fondo el pensamiento que los dos protagonistas habían destilado en sus textos. Esto servirá después para poder juzgar con mayor rigor la conveniencia o

8 Objetivos

La crítica artística, en la medida que se caracteriza por la emisión de un juicio, se desarrolla en proximidad a la teoría, la estética y la historia. Sin embargo, este juicio no debe entenderse sólo en su sentido más inmediato, de promoción o negación, de establecer qué obras están mejor y cuales están peor. La misión de la crítica va mucho más allá, es mucho más compleja, está impregnada de problemas metodológicos y contradicciones. Su misión es la de interpretar y contextualizar, y puede entenderse como una hermenéutica que desvela orígenes, relaciones, significados y esencias.

JOSEP MARÍA MONTANER, ar-
quitectura y crítica, Gustavo Gili,
Barcelona 2010

no de estas ideas teóricas en la construcción del proyecto.

Al abrazar este pensamiento, el trabajo gana un esquema metodológico que se extiende al estructural. Así, el escrito empieza desde la definición de los cinco puntos más relevantes del pensamiento de cada autor, extraídos directamente de sus textos y otros estudios paralelos. A continuación, con estas ideas bien sabidas y la mirada entrenada, aparece el artículo comparativo. Este desglosa cada uno de los aspectos relevantes de las dos villas, desde lo general a lo particular, haciendo hincapié en cada una de las estrategias que sus diseñadores siguieron para defender sus ideas teóricas en la práctica.

Desde este esquema y con todo lo aprendido, el siguiente objetivo es buscar un estilo propio que permita definir conceptos y analizar las dos obras desde una actitud crítica. Para esto, recordamos las palabras de Josep María Montaner en su libro “arquitectura y crítica” como una guía metodológica y como una declaración de intenciones propia.

Con estas referencias y objetivos empieza este viaje a las villas de Loos y Mies en la República Checa. Un viaje de estudio, reflexión y crítica.

Síntesis

Resumen:

A principios del siglo XX, la arquitectura en Europa se encuentra en un estado de transición. Esto es a consecuencia de los avances técnicos y del rechazo de la construcción tradicional, dos motivos inherentes al contexto industrial. Muchos arquitectos son capaces de entender y aprovechar esta situación para ser partícipes de un nuevo estilo. Entre ellos, se encuentra un Adolf Loos en edad avanzada y un joven Mies Van Der Rohe, que aceptan un proyecto de forma simultánea en la República Checa. El primero culmina su obra con la ejemplificación del “Raumplan” en la villa Müller situada en Praga, y el segundo construye un manifiesto de su nuevo pensamiento arquitectónico con la villa Tugendhat en Brno. El principal objetivo de este trabajo será estudiar las ideas previas a estos encargos y la puesta en práctica de las estrategias necesarias para poder llevarlas a cabo en ambas villas.

Palabras clave:

Mies Van Der Rohe, Adolf Loos, Villa Müller, Villa Tugendhat, Raumplan.

Resum:

A principis del segle XX, l'arquitectura a Europa es troba en un estat de transició. Això es a conseqüència dels avanços tècnics i del rebuig de la construcció tradicional, dos motius codicionats pel context industrial. Molts arquitectes són capaços d'entendre i d'aprofitar aquesta situació participant d'aquest nou estil. Entre ells, es troba un Adolf Loos en edat avançada i un jove Mies Van Der Rohe, que accepten un projecte de forma simultània a la República Txeca. El primer culmina la seva obra amb l'exemplificació del "Raumplan" a la vila Müller situada a Praga, i el segon construeix un manifest del seu nou pensament arquitectònic amb la vila Tugendhat a Brno. El principal objectiu d'aquest treball serà estudiar les idees prèvies a aquests encàrrecs i la posada en pràctica de les estratègies necessàries per poder dur-les a terme en les dues viles.

Paraules clau:

Mies Van Der Rohe, Adolf Loos, Villa Müller, Villa Tugendhat, Raumplan.

Abstract:

European architecture is in a state of transition in the early twenty century. This fact is a result of technical progress and rejection of the traditional construction. There are some architects in this context who are able to understand these tendencies, taking part in a new style. Adolf Loos and Mies Van Der Rohe were part of them. They accepted simultaneously two projects in Czech Republic over 1928. On one hand, Loos exemplified his *Raumplan* theory in the Müller villa in Prague. On the other hand, Mies used this work to make a manifesto of his new architectural point of view with the Tugendhat villa in Brno. The main objective of this work is to understand the ideas of this architects and how they used this to design and build the ordered houses.

Keywords:

Mies Van Der Rohe, Adolf Loos, Villa Müller, Villa Tugendhat, Raumplan.

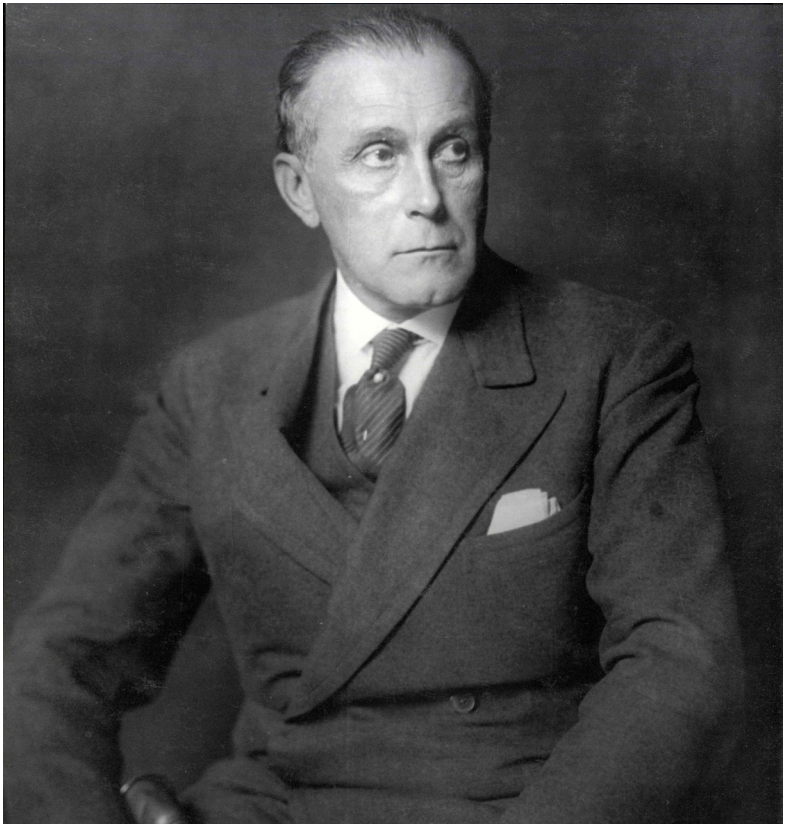


Fig. 1: Adolf loos fotografiado por Trude fleischmann.1924.

Adolf Loos en ideas

A continuación se exponen cinco ideas clave dentro del pensamiento de Adolf Loos. Estas servirán para poder entender mejor las posturas del arquitecto austro-húngaro a la hora de afrontar el diseño y construcción de la villa Müller.

Estas ideas se han extrapolado principalmente de los escritos de Loos entre el año 1897 y 1909. Años en los que se dedicaba a la crítica de mobiliario y a escribir artículos con afán educador y moralista. Hay que tener en cuenta que su primera obra construida se da entre 1909 y 1911 y que por lo tanto, Loos no había podido poner en práctica estas ideas todavía. Sin embargo, seguirán estando presentes en la elaboración de su última obra, la citada villa Müller entre 1928 y 1930.

Con la intención de entender las motivaciones de Loos a la hora de diseñar, y a partir de la lectura de “Escritos I 1897-1909”¹ y “Escritos II 1910-1932”² del propio arquitecto y la recopilación de ensayos “Raumplan versus Plan libre”³ se han explicado las siguientes ideas:

Ornamento y delito

Adolf Loos acuña esta relación con el título de su famoso escrito para criticar el uso abusivo de los recursos ornamentales en su época. Pues a finales del siglo XIX se encontraban todavía presentes los estilos barroco y neoclásico. Esta actitud se centraba en el diseño de mobiliario y objetos de la vida cotidiana, que el propio Loos criticaba para la prensa escrita de Viena.

En este artículo, Loos defiende que en una sociedad moderna no se puede asumir la consecución de un estilo marcado por ocurrencias formales y decorativas que falsean la realidad y distraen la vista. Los objetos se deben crear a partir de una función y una tecnología dando como resultado una forma real y necesaria.

Es entonces el objeto encuentra su belleza al cumplir con una función, huyendo de la estética social y a partir de su forma práctica. Así, este se libera de distracciones y se centra en su realización como única verdad. Estas son ideas que se acercan a la concepción de belleza absoluta que proponía Platón.

Con la intención de huir de lo pasajero y buscar la esencia de los objetos Loos se acerca a la idea de la atemporalidad.

Esta, a su vez, encuentra una justificación práctica al permitir que la duración del objeto dependa más de su estado físico que de lo soportable que pueda ser a ojos de la sociedad. La belleza se encuentra ahora en la permanencia y la funcionalidad por encima de la moda.

Como conclusión se puede entender que igual que la individualidad de una persona moderna es tan fuerte que no necesita expresarse con sus vestidos, un objeto no necesita ornamentarse para poder ser entendido. “La ausencia de ornamento es signo de fuerza intelectual”.⁴

La artesanía en manos del artesano

A partir de las reflexiones anteriores, Adolf Loos explica que los objetos de la vida cotidiana han sido históricamente el resultado de la unión de necesidad, tecnología de la construcción e influencia social. Esta situación se daba debido a que los objetos provenían de la mano de un artesano y no del lápiz y la imaginación de un diseñador industrial.

El artesano es, por tanto, un profesional especializado que adquiere su maestría del estudio y el ensayo de los materiales. Estos son sus grandes condicionantes a la hora de crear y responder a los problemas que suscita la funcionalidad y la sociedad. De esta forma, la experiencia constructiva se convierte en definitiva de estilo.

Sin embargo, con la aparición del diseñador industrial, es el estilo y su repercusión social lo que predomina sobre la parte práctica y constructiva. La principal razón que ofrece Loos es que no están familiarizados con el trabajo de los materiales, sino con el papel y el dibujo. La imaginación es la precursora del estilo en este caso.

De esta forma, cuando el artesano acepta el encargo, se ve privado de su potencial constructor para enfrentarse a los bocetos de un diseñador. Historia, imaginación y la deman-

da social relegan al aspecto constructivo a un segundo plano. Entonces, la forma deja de ser función y la experiencia y el trabajo manual pierden su sentido.

Loos zanja este asunto, que venía inquietándole desde las corrientes inglesas más cercanas al *arts and crafts*, con estas palabras: “Estamos, por tanto, ante la mejor época cuando nuestros oficios manuales se reconocen a sí mismos y se desprenden de todo mando no profesional”.⁵

El principio del revestimiento

Adolf Loos asume un valor práctico y espiritual en los materiales. Sin embargo, no todos son igual de pertinentes para una misma tarea. Pues como él mismo escribe “una alfombra no puede ser pared sin un sustento vertical”. Es decir, que existen materiales que revisten y otros que les proporcionan sustento.

Así, el arquitecto austro-húngaro dedica su energía a diferenciar los materiales que cumplen las necesidades de la habitabilidad y los que les proporcionan apoyo. De esta forma, el diseño se centra en la búsqueda del carácter de cada espacio y su posterior definición constructiva y estructural. Esta actitud en el trabajo explica su proceso de proyecto, aunque acepta también el camino inverso como práctico.

Además de saber diferenciar la naturaleza funcional y expresiva de cada material, Loos insiste en potenciar las cualidades intrínsecas de estos. Cada uno debe de entenderse por sus características y adquirir su forma consecuentemente con su funcionalidad y proceso constructivo. En consecuencia, Loos nunca aceptará un material que trate de imitar a otro.

Una vez asumida la necesidad del revestimiento dentro del proyecto, con estas ideas de honestidad material y en un entorno social lleno de disidentes, Loos formular su “ley del revestimiento”. Esta dice que “la posibilidad de que un material revestido se confunda con el revestimiento debe ser excluida en cualquier caso”.⁶

Con estas palabras, el arquitecto austro-húngaro explica que un material no debe aparentar ser otro diferente ni de mayor o menor calidad. Cada uno ha de explotar su naturaleza y aceptar sus virtudes y sus defectos. Por eso, los que no se adaptan son acusados de “fingidores y mentirosos”.⁷

Tradición y evolución

Para Adolf Loos asumir el estilo de un momento histórico concreto implica poner un límite al avance creativo. Además, plantea la duda de que las circunstancias históricas elegidas sean mejores que cualquier otra.

De esta forma, la construcción y el diseño no deben verse limitadas por una época pasada, sino por los avances de la técnica en su momento. Así, las soluciones tradicionales no son el objetivo, sino la base de un nuevo desarrollo de la construcción para cada tiempo.

Por eso, el hombre nunca debe crear lo mismo que sus predecesores. Puede pensar que trabaja en lo mismo, pero realmente obtiene algo nuevo. Sin embargo, este avance nunca es evidente de forma instantánea, es el paso del tiempo el que lo hace perceptible y marca la diferencia.

Por otra parte, no hay cambios conscientes salvo cuando se produce una gran mejora. Son los descubrimientos importantes, como la aparición de la industrialización, los que condicionan la tradición y permiten el avance práctico. Así, la tecnología de hoy se convertirá en la tradición del mañana.

“De esta forma, el hombre ha de ser partícipe de lo que tiene para poder proyectar para su época y construir desde lo antiguo, si lo nuevo no supone un avance”.⁸ Loos explica así, al terminar su artículo crítico “arte vernáculo”, que el arquitecto debe ser coherente con su tiempo para permitir el avance humano y social.

Raumplan

Este término fue atribuido al método de proyecto de Adolf Loos por su alumno Kullka. En su significado se encuentra la preocupación de un arquitecto (interiorista) que piensa en el carácter material y espacial de cada estancia.

Esta inquietud conduce a una forma nueva de pensar el proyecto arquitectónico, donde ancho y largo se complementan con el alto. Por tanto, es una modo de proyectar en las tres dimensiones del cubo, aprovechando circulaciones y vistas para el desarrollo de un recorrido espacial fluido.

Así, cada espacio determina sus dimensiones en los tres ejes según su función en el conjunto, y se relaciona mediante vistas diagonales con el resto. Las circulaciones verticales toman entonces protagonismo uniendo cada habitación y fomentando la experiencia teatral del paseo.

Todo este sistema alcanza su sentido al definir una distribución funcional compacta y centrifuga. “Donde las relaciones con el interior se maximizan y las relaciones con el exterior se minimizan”.⁹ Además, no todas las funciones requieren la misma atención, pues las de servicio se mantienen comedidas, mientras que las servidas se permiten una calidad espacial superior.

En consecuencia, se puede explicar el *Raumplan* de Loos como un modelo de proyecto que entiende la casa como un único espacio fluido y cerrado en sí mismo. Tan solo delimitado por su estructura y su cerramiento respectivamente.

Referencias

1. LOOS, Adolf. *Adolf Loos Escritos I 1897-1909*. OPEL, A., QUETGLAS, J. (ed. lit.); QUETGLAS, J., VILA, M., ESTEVEZ, A. (Trad.). Madrid: El croquis editorial, 2004. ISBN: 84-88386-04-4
2. LOOS, Adolf. *Adolf Loos Escritos II 1910-1932*. OPEL, A., QUETGLAS, J. (ed. lit.); QUETGLAS, J., VILA, M., ESTEVEZ, A. (Trad.). Madrid: El croquis editorial, 2004. ISBN: 84-88386-01-X
3. RISSELADA, Max. *Raumplan versus Plan Libre*. Rotterdam: 010 Publishers, 2008. ISBN: 978 90 6450 665 9
4. LOOS, Adolf. Ornamento y delito. En: *Adolf Loos Escritos I 1897-1909*. op,cit. pp. 346- 355
5. LOOS, Adolf. Cristal y arcilla. En: *Ibidem*, p. 82-88
6. LOOS, Adolf. El principio del revestimiento. En: *Ibidem*, p. 151-157
7. *Ibidem*.
8. LOOS, Adolf. Arte vernáculo. En: *Adolf Loos Escritos II 1910-1932*. op,cit. p. 61-69

9. VAN DE BEEK, Johan. Patterns of Town Houses. En:
Raumplan Versus Plan libre. op,cit. p. 52-73



Fig. 1: Mies Van Der Rohe hacia 1930.

Mies Van Der Rohe en ideas

A continuación se exponen cinco ideas determinantes en el modo de proyectar de Mies Van Der Rohe. A partir de estas cuestiones, se pretenden explicar los posicionamientos previos que manejaba este arquitecto a la hora de diseñar y construir la villa Tugendhat entre 1928 y 1930.

Todos estos planteamientos, aún demasiado rígidos y concretos, corresponden a la época de formación de Mies en la arquitectura. Sin embargo, al entrar en contacto con los escritos de Siegfried Ebeling en 1926, esta forma de pensar se moderará hasta alcanzar un equilibrio más práctico en relación al proyecto y su construcción.

Con este interés y a partir de las reflexiones de Fritz Neumeyer en su libro “La palabra sin artificio”¹ se ha dado forma a las siguientes ideas.

Industrialización y artesanía

Hendrik Berlage ya había demostrado que la modernización de la arquitectura debía recorrer el camino de la industria; aplicando las últimas tecnologías se proyectaban los nuevos espacios arquitectónicos. La industrialización había aparecido, y con ella, los modelos artesanales de producción empezaron a colapsar.

En este debate Mies Van Der Rohe se muestra tajante. Los acabados manuales en la arquitectura se deben terminar. Igual que en otros campos, la arquitectura debe superar los antiguos modelos de producción mediante el proceso de industrialización.

Este avance, también supone una mejora en el campo estético, pues para Mies las construcciones industriales adquieren un valor añadido al carecer de modelos anteriores con los que relacionarse estéticamente. Sin embargo, esto no implica necesariamente que se deban olvidar los antiguos modelos clásicos.

Inspirándose en la cadena de producción de Henry Ford, Mies entiende que la industrialización se debe mejorar desde la producción. Es decir, simplificando al máximo el problema y sus necesidades. De esta forma, se encuentran

las variables en las soluciones que consiguen satisfacer las funciones individuales de cada elemento.

Por tanto, la obsesión se centra ahora en la búsqueda del material industrializable que solo necesita ser montado en obra. “el primer requisito” es “inventar un material de construcción destilado a partir de las condiciones de fabricación industrial y de los requisitos constructivo-físicos, y cuya manipulación no sólo permita la industrialización sino que la exija”.² Esto también implica un ahorro de tiempo y dinero en la ejecución, que el propio Mies entiende como remedio a la pobreza constructiva.

Con estas ideas de progreso, estética, producción y economía se fomenta una idea acorde a la época. Donde se pone en manos del proyectista toda la tecnología constructiva del momento para construir una nueva arquitectura.

La construcción como forma

En su búsqueda de la verdad y el orden Mies defiende unas formas nacidas de “principios universales y matemáticos abstractos”.³ Aquí, la estética se deja de lado, supeditándose a la culminación de una construcción sincera y funcional.

Estos principios persiguen la idea de la “sinceridad constructiva”. Esta tiene como meta definir la construcción, la función y sus fines. Siempre afirmando lo necesario, en vez de embellecer mediante revestimientos y ornamentos la estructura del edificio.

De este modo, construir se convierte en un proceso de formalización que se justifica en la satisfacción de unos fines y en el empleo correcto de los materiales que dispone la tecnología de cada época. Siempre sin ninguna necesidad de explicación teórica adicional.

Así, la tarea del arquitecto moderno se presta a descubrir los valores de belleza integrados en la construcción y en los materiales. “La promesa de un nuevo arte no se encuentra escondida en las especulaciones estéticas... sino en la autorregulación disciplinada, bajo las condiciones de los materiales y los métodos de aplicación funcional”.⁴

En oposición a estas ideas, otros arquitectos como Le Corbusier, Oud o Berlage entienden la forma como una responsabilidad del arquitecto y no de la construcción. Por eso, el carácter funcional solo puede ser un primer paso hacia la culminación de la obra, aunque la expresión formal ha de ser coherente con la función.

Finalmente, la posición de Mies se equilibra con la de estos arquitectos. Al aceptar su responsabilidad formal y estilística, la postura materialista se modera y aparece una nueva preocupación por el factor humano dentro de la arquitectura.

La arquitectura de cada tiempo

La arquitectura clásica se expresa de acuerdo a un pensamiento y a una tecnología. Todo se basa en un sistema de ideas absolutas y eternas que unifican la forma de construir y expresarse.

No obstante, con la realidad técnica del siglo XX, ya no se puede justificar la arquitectura con un sistema clásico. Para Mies la tecnología y la sociedad avanzan y no se pueden seguir identificando los mismos significados. Por tanto, el estilo no puede supeditarse a una forma o a una connotación.

Por otra parte, el arquitecto que añora lo clásico solo copia de lo pasado, mientras que el ingeniero crea a partir de las necesidades de su época y su sociedad. Igual que este último, el arquitecto debe buscar en las necesidades, ser consciente de sus medios y construir en consecuencia con ambos.

Con estos condicionantes, la única solución aceptada debe partir de lo ecuánime. “Solo en aquellos casos en los que se reconocían unas fronteras objetivas que limitasen la expresión subjetiva”, se podían encontrar “las únicas soluciones convincentes de aquel tiempo”⁵. Así explica Mies el movi-

miento de renovación hacia el 1910. De esta manera, el arquitecto moderno no debe permitir que su individualismo adquiera importancia dentro de la obra.

Por tanto, Mies no acepta en esta fase la ambivalencia entre la “máquina de habitar” y “el arte del hombre” que promulgaba Le Corbusier.⁶ Así pues la responsabilidad artística del individuo contradice la búsqueda de la objetividad que tanto obsesiona a Mies hasta el 1926.

Platonismo vs Existencialismo

Esta confrontación de ideas la aprehende Mies Van Der Rohe de su admiración por Hendrik Berlage y su trabajo con Peter Behrens.

Por un lado, Berlage es un defensor de las ideas platónicas. Él busca “una verdad esencial, reguladora y lógica con la que poder construir la realidad”.⁷ Para ello, parte de la naturaleza y de su estudio, evitando la subjetividad de las apariencias y las ocurrencias individuales.

Por otro lado, Behrens adopta una actitud existencialista con la vida y la arquitectura. No cree en ninguna verdad absoluta en sí misma, sino que es el hombre el que debe definirse a sí mismo. Entonces, el sentido de la realidad se encuentra en la propia expresión humana, de forma paralela a la naturaleza que le rodea.

Entre estos dos ejemplos, Mies se muestra más cercano a las ideas de Berlage. Además, se mantiene atento a las críticas entorno a esta oposición que promulgan los filósofos Raoul H. Frances y Romano Guardini.

Frances critica la devoción por el héroe y la individualidad de la persona frente a la comunidad. El hombre debe bus-

car su orden regulador con el estudio de su entorno, para evitar así la arbitrariedad del caos y la tentación del pecado egoísta de su individualidad.

En definitiva pretende la domesticación del hombre, librándolo de toda voluntad frente a la razón. Pero Guardini ve aquí una contradicción, pues se enfrentan la recién recobrada libertad espiritual del hombre, desde el antiguo régimen, y su necesidad por encontrar un nuevo orden al que someterse.

Ante todas estas contradicciones Mies adopta una fuerte postura platónica que con el tiempo va frenándose hasta un punto de equilibrio entre el orden absoluto y la individualidad de su expresión.

Piel y huesos

Mies Van Der Rohe entiende la estructura como elemento definitorio de la construcción y su historia. A partir de su evolución se crean las formas nuevas, otorgadas por un orden ajeno al hombre.

Solo se puede entender la esencia del objeto desde de su estructura. Así, los “huesos” se convierten en un elemento definitorio de la forma por dentro y por fuera. Por eso, el espacio contenido y el negativo se explican, en parte, por la estructura que los limita.

Con los espacios definidos, entran en juego las membranas. Estas actúan como transiciones entre los ambientes. Así, proveen del aislamiento que requiere el hombre para protegerse de su entorno sin llegar a separarlo de este. Para Mies cada espacio es contenedor y está contenido por otro contiguo. A modo de explicación se entiende que el menor espacio definido se encuentra en el mobiliario y el mayor espacio contenedor es la propia naturaleza del entorno. Por eso se puede hablar de una doble dirección en las relaciones espaciales.

Además de esto, las membranas han de caracterizar cada ámbito de la forma más ambigua posible, creando el “espa-

cio neutral”. Siegfried Ebeling lo define como “un espacio para el movimiento libre... o para una posibilidad de concentración absoluta... realizado astrológicamente, por una relación no disminuida de luz y vistas”.⁸ Es por tanto un lugar para la reflexión, libre de ornamentos y distracciones que impidan al hombre ser consciente de su existencia.

En definitiva, la “arquitectura de piel y huesos” de Mies define la obra arquitectónica como un gran espacio, que a su vez se divide de forma abierta en otros más especializados según sus funciones. Así, se crea una circulación abierta y libre, que recorre unos espacios indeterminados y relacionados en dos direcciones.

Referencias

1. NEUMEYER, Fritz. *Mies Van Der Rohe La palabra sin artificio Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. LEVENE, R. MÁRQUEZ, F. (ed. lit.); SIGUÁN, J. (Trad.). Madrid: El croquis editorial, 2000. ISBN: 84-88386-08-7
2. VAN DER ROHE, MIES. “Industrielles bauen”. EN: G, n° 3, Junio de 1924 pp, 8-13. Citado en: Ibidem, p. 225
3. NEUMEYER, FRITZ. ¿Berlage o Behrens? ¿Hegel o Nietzsche? En: Ibidem, p. 150
4. NEUMEYER, FRITZ. Adiós a la ‘voluntad de época’ La arquitectura como decisión intelectual. En: Ibidem, p. 234
5. VAN DER ROHE, MIES. En homenaje a Frank Lloyd Wright. En: Ibidem, pp. 484-485
6. NEUMEYER, FRITZ. La promesa de la construcción: arquitectura en la obra en construcción. En: Ibidem, p. 196
7. NEUMEYER, FRITZ. ¿Berlage o Behrens? ¿Hegel o Nietzsche? En: Ibidem, p. 148

8. EBELING, Siegfried En: Der Raum als Membran, Dessau, 1926. Citado en: NEUMEYER, FRITZ. Espacio para desarrollar el espíritu. En: Ibidem, pp. 274-275

Dos Edificios pensados para su tiempo

La villa Müller en Praga y la villa Tugendhat en Brno son dos obras clave en el cambio de tendencias arquitectónicas en el siglo XX. Una es la última obra residencial de Adolf Loos y la más representativa de su *Raumplan.*, la otra es la primera puesta en práctica de las jóvenes ideas de Mies Van Der Rohe. Ambas se diseñaron y construyeron entre el 1928 y 1930. En este tiempo, las ideas de uno y otro se desarrollaron sin perder de vista el trabajo del homónimo, dejando similitudes y diferencias en la búsqueda conjunta del espacio arquitectónico moderno.

En este caso, la libertad del encargo permitió a los dos arquitectos poner en la práctica unas ideas que habían defendido en el papel durante años. Sin embargo, cada uno llevaba una trayectoria y había recibido una formación diferente, lo que permitió dos respuestas casi opuestas a un programa similar.

La comparación de las dos obras pretende descubrir cuáles son las inquietudes intelectuales que plasman los dos arquitectos respectivamente en sus proyectos. De esta forma, y desde un punto de vista crítico, se busca el entendimiento del pensamiento y el proceso de proyección que acompaña a las dos villas.



Fig. 1: Villa Müller. El arquitecto Karel Lhota (primero por la derecha) fue quién recomendó a Frantisek Müller (primero por la izquierda) para que contactara con Adolf Loos (en el centro).

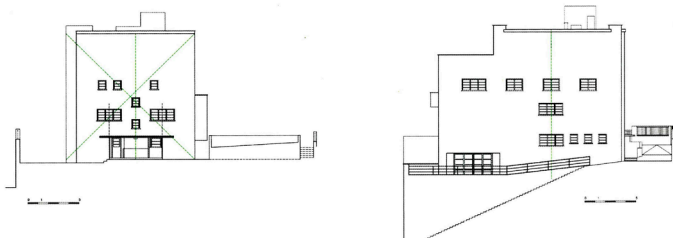


Fig. 2: Villa Müller. Alzados parcialmente simétricos sud y oeste. Notese la predominancia del paramento continuo del muro frente a laspequeñas oberturas de las ventanas.

La villa Müller

La primera obra a analizar es la villa Müller. El doctor Frantisek Müller se la encargó a Adolf Loos en 1928. Aunque no se empezó a construir hasta el año siguiente por problemas burocráticos, la obra se consiguió terminar para el año 1930.

En este proyecto, Loos se siente completamente libre en el proceso de diseño. Es aquí donde ensaya hasta su última consecuencia el *Raumplan* que ya venía de poner en práctica en la villa Moller un año antes en Viena. Para esto, propone un edificio de forma cúbica encerrado hacia su interior, donde se desarrolla una serie de planos horizontales desfasados en altura y conectados por una escalera central.

Desde el exterior el volumen se entiende puro y austero. El ornamento ha desaparecido y la fachada se descubre desnuda, haciendo gala de la continuidad visual de la que le provee el revoco blanco. Esta solución, propia de construcciones más tradicionales, se inserta dentro de una composición moderna. De este modo, el volumen reniega de la cubierta a dos aguas utilizada en su entorno y apuesta por una distribución parcialmente asimétrica de sus alzados.



Fig. 3: Villa Müller. Vista de la fachada norte. Los muros blancos esconden la domesticidad de la casa al exterior. 1930s.

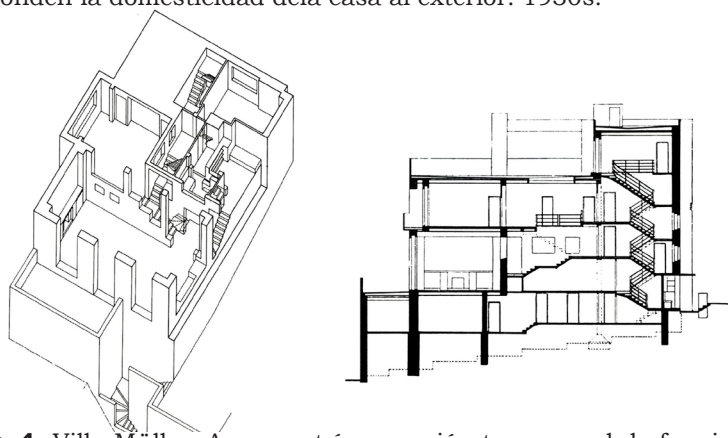


Fig. 4: Villa Müller. Axonometría y sección transversal de funciones.

Por otra parte, la sensación que se desprende de la villa desde la calle es la de reclusión y privacidad. Como ya anticipábamos, Loos propone un edificio cerrado en sí mismo. Como si de un cofre se tratara, los gruesos muros blancos protegen del exterior la intimidad de sus habitantes. A causa de esto, el volumen se desentiende de su entorno para abrirse a su interior, donde el espacio se convierte en protagonista. El propio arquitecto explicaba así esta actitud: “la casa debe ser muda hacia el exterior y revelar todas sus riquezas en el interior”¹

Con esta declaración de intenciones, Loos distribuye el programa en cuatro “plantas” contenedoras de diversos seminiveles: una relacionada con el terreno, que recibe al visitante y asume las estancias de servicio e instalaciones; un primer piso donde se sitúan las funciones públicas, comprendiendo los cambios de nivel de los forjados; un segundo nivel más privado, que encierra habitaciones y aseos; y finalmente, una cubierta transitable con espacios para el ocio.

Para comunicar todos estos espacios se introducen dos escaleras: una más representativa y teatral, abierta al espacio interior; y otra para el servicio, cerrada y pegada a

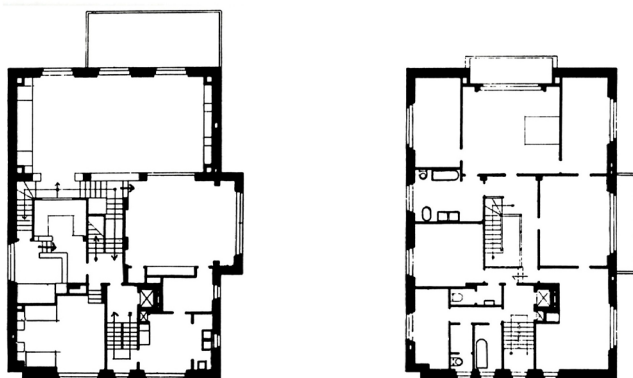


Fig. 5: Villa Müller. Planos de la planta noble y planta noble.



Fig. 6: Villa Müller. Vistas diagonales entre el salon y el comedor que se alargan hasta la ventana de este último. 1930s.

la fachada sur. De esta forma, se crea una doble circulación que conecta todas las salas, creando un espacio más fluido.

A partir de este esquema funcional, el arquitecto austro-húngaro pone en práctica su *Raumplan* en la planta noble. Para esto, crea forjados independientes para salón, comedor, cocina, despacho del caballero y boudoir de la señora. Así, adquiere la libertad necesaria para proporcionar a cada estancia una dimensión diferente en planta y en alzado, según su función y representatividad dentro del conjunto. Además, cada espacio se distribuye de forma centrípeta entorno a la escalera central, variando su altura, respetando la continuidad del forjado superior y conectándose visualmente con el resto a través de grandes huecos en los muros.

Por tanto, Loos es capaz de crear diferentes sensaciones espaciales en función de la importancia de cada estancia. Esto, junto con las conexiones mediante huecos en los muros, le permite relacionar visualmente estancias a distintos niveles. Así, se crean vistas diagonales que recorren todas las habitaciones interiores como si formaran parte de un mismo ambiente continuo.

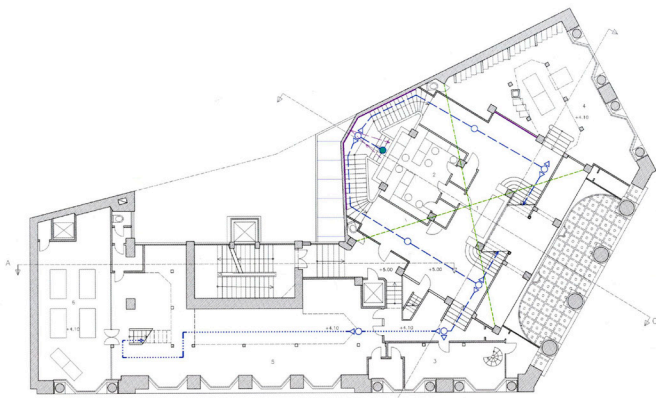


Fig. 7: Edificio *Sulla Michaelerplatz*. Plano de la planta primera.



Fig. 8: Villa Müller. Vista del Boudoir de las señora Müllerova, donde la madera forra cada superficie y se adapta al espacio para conformar un ambiente acogedor.2007

Con estas ideas el arquitecto adquiere una actitud crítica con los edificios pensados en dos dimensiones que se producían en su época. Ahora propone una nueva forma de proyectar, en la que no se subestima la importancia de la altura con respecto al largo y el ancho. Él mismo demostraba esta actitud al defender su proyecto para el edificio en *Michaelerplatz* en 1911: “Fue interesante comparar con los míos, los planos de los otros arquitectos... Las plantas estaban todas resueltas en el plano mientras que, en mi opinión, el arquitecto debe pensar en el espacio, en el cubo”.²

Sin embargo, esta no es la principal premisa a la hora de definir el espacio. Loos entiende cada una de las estancias que ha creado dentro de la villa como un soporte físico para los revestimientos y las sensaciones que quiere crear con ellos. Por tanto, en la definición objetiva de cada habitación, es el tratamiento de los revestimientos el que está pensado desde el principio, y es determinante para la construcción de su estructura portante. Como él mismo explica: “El artista, el arquitecto, siente primero el efecto que quiere alcanzar y ve después, con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear... ese efecto viene dado por los materiales y por la forma”.³



Fig. 9: Villa Müller. Acceso exterior de travertino en una composición similar a la del recibidor interior. 2007.



Fig. 10: Villa Müller. Acceso interior desde el recibidor hacia la escalera en zigzag. 2007

Así, la experiencia se convierte en una consecución de sensaciones perceptivas incluidas en un espacio sustentante. De este modo, el espectador se encuentra a merced del recorrido. Es decir, se encuentran bajo la influencia de las variaciones espaciales de planta y sección de cada estancia, y de los materiales que las revisten.

El proceso de acceso a la planta noble es un claro ejemplo de esta idea. Desde el exterior, el visitante se enfrenta a un volumen blanco que se apoya en un acceso excavado de travertino. El tratamiento de este espacio de bienvenida permite contrastar un exterior austero e íntimo con un poco de la riqueza y privacidad que esconde la casa. Desde aquí, se accede a un recibidor todavía comedido y neutro que repite la composición del acceso anterior, pero dentro de una estancia cerrada. Finalmente, Loos obliga al visitante a atravesar una angosta escalera, que esconde con su recorrido en *zigzag* la perspectiva de la habitación de mayores dimensiones de toda la villa: el salón.

En este punto, la sensación espacial es abrumadora, y el anfitrión adquiere una posición elevada desde la que poder dar la bienvenida. Con esta escena, el doctor Müller puede ejercer control visual sobre su invitado, facilitando la elabo-

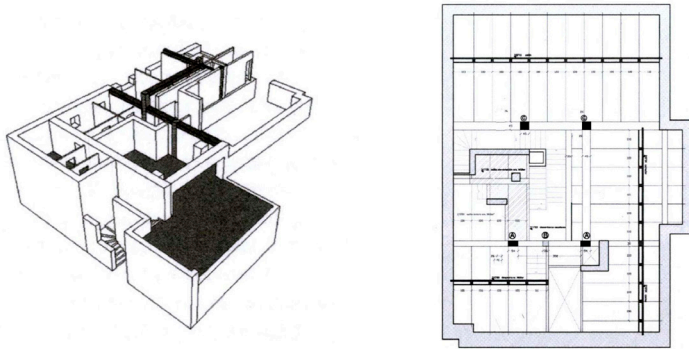


Fig. 11: Villa Müller. Esquema estructural del suelo de la planta noble.



Fig. 12: Villa Müller. Vistas interior del plano formado por los dos pilares del salón y el muro que contiene el cambio de cota entre este y el comedor. 2007.

ración de un juicio antes de su admisión. Así, Loos recrea un lugar que ha heredado la teatralidad y representatividad de un decorado de teatro.

Como ya se ha explicado, ninguna de estas estrategias tendría sentido sin una estructura que pudiera soportar las sensaciones que proyecta el arquitecto. Además, en este caso tiene que asumir dos situaciones bien diferentes: una parte debe recoger la intimidad y cotidianeidad de la casa frente a la calle, mientras que la otra debe permitir la libre relación espacial en su interior. Esta doble pregunta se responde planteado una estructura mixta donde un muro perimetral encierra la vivienda al exterior, mientras cuatro pilares interiores abren los espacios a través de sus luces.

Debido a que esta última situación es requerida principalmente en la plana noble, solo quedan expuestos los dos pilares internos que separan el salón del comedor. Además, estos comparten plano con el muro que contiene la diferencia de cota entre ambos espacios y todos se forran del mismo material. La consecuencia de esta situación es entender todo el plano que divide las dos estancias como un hueco excavado en el muro, en vez de como un vano creado por los dos pilares.



Fig. 13: Villa Müller. Foto de la construcción de muros de ladrillo y estructura de pilares de hormigón en el salón. 1930.



Fig. 14: Villa Müller. Vistas de los revestimientos y mobiliario integrado del boudoir de la señora Müllerova. 2007.

Otro aspecto importante a valorar es la actitud artesanal que se demuestra en el trabajo de construcción de la villa. De acuerdo a las ideas del *arts and crafts*, Loos apuesta por un proceso de construcción tradicional de ladrillo, aplacados de piedra y panelados de madera. Sin embargo, estos elementos contrastan con algunos avances técnicos empleados, como los forjados aligerados de hormigón y los pavimentos continuos en las zonas del servicio. Esta doble intención constructiva viene a reforzar las ideas que ya explicaba en su artículo crítico “Arte vernáculo”, donde explica la evolución de la arquitectura a partir de la tradición y los avances que acompañan a cada época.

Para acabar de entender esta obra, todavía hay que poner el acento en el mobiliario. Loos defendía en su artículo “De un pobre hombre rico” la libertad de sus clientes para amueblar su vivienda. Sin embargo, era propio de él diseñar los muebles incluidos en obra, colonizando pequeños rincones o completando los alzados de las habitaciones. Esta práctica, que proviene de su formación como crítico y diseñador de interiores, se da de forma sistemática en toda la vivienda. No obstante, para este encargo también se hace responsable de algunos de los muebles independientes, lo que le permite definir hasta el último detalle de un



Fig. 15: Villa Müller. Vista de las fachadas este y sud de la obra restaurada. 2014.

proyecto que se ha convertido en paradigma de su arquitectura.

Con el paso del tiempo, la villa fue criticada por su modernidad, por su adecuación al barrio y por tener que utilizar escaleras para acceder a cada estancia. No obstante, muchos arquitectos como Le Corbusier o el propio Mies Van Der Rohe supieron entenderla y aprender de la forma en que Loos pensaba sus edificios. Así, la residencia Müller resistió inmune a las críticas durante casi treinta años. A partir de aquí, el edificio pasó a manos del Estado Checo, hasta que en 1999 se llevó a cabo su rehabilitación. Actualmente se encuentra bajo la protección de la UNESCO.



Fig. 16: Villa Tugendhat. Mies Van Der Rohe con Grete Tugendhat. 1930s.

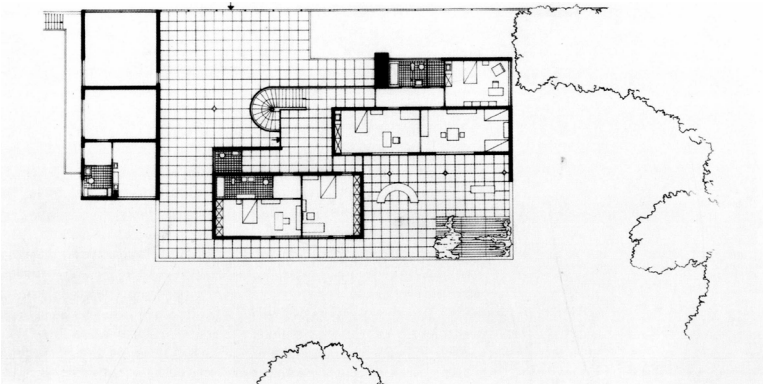


Fig. 17: Villa Tugendhat. Plano de planta baja con garaje, habitaciones y acceso.

La villa Tugendhat

Por su parte, la villa Tugendhat fue encargada a Mies Van Der Rohe por Fritz Tugendhat y Grete Weiss en 1928. Sin prácticamente desavenencias en el diseño, las obras empezaron un año después y se acabaron para 1930.

Con este encargo, el arquitecto alemán encuentra la oportunidad de poner en práctica todos los postulados teóricos que había desarrollado y corregido durante su etapa de formación. Por eso trata de crear, al igual que le encargarán más adelante en la *weissenhofsiedlung*, un modelo paradigmático de arquitectura residencial representativa para su época. Así, la villa de Brno se convertirá junto con el pabellón alemán de Barcelona en un manifiesto de su arquitectura.

Mientras que la villa Müller se organizaba desde el cubo de forma centrípeta, la villa Tugendhat se organiza desde la función de forma centrífuga. Aquí, cada espacio adquiere las dimensiones necesarias dentro de la trama estructural, sin miedo a desdibujar una forma que no sea la que le da la función. Esta situación es evidente en la planta de acceso, la única visible desde el exterior. Desde aquí, el garaje, el zaguán y las habitaciones componen un conjunto de volúmenes independientes, solo conectados por la cubierta.



Fig. 18: Villa Tugendhat. Espacio creado en la planta de acceso entre el cuerpo de habitaciones y recepción y el garaje. 1930s.



Fig. 19: Villa Tugendhat. Vista en escorzo desde el patio trasero del edificio en su unión con el terreno inclinado. 1930s.

Con esta disposición, la villa ofrece un claro contraste con los edificios de dos alturas y cubierta inclinada de su calle. De este modo, se muestra una cara austera y de aire industrial que no da pistas de la distribución interior. Además, a partir del negativo de la agrupación de los volúmenes, se crea un patio desprotegido visualmente del exterior. Así se permite una vista del jardín trasero, a través del espacio libre que se crea entre el cuerpo de acceso y el garaje.

Esta situación de cierre y privacidad solo se dará en el ámbito de lo público. Mientras que en lo privado, las relaciones espaciales y visuales con el jardín y con las vistas de la ciudad se llevarán a un terreno más ambiguo y abierto. De esta forma, Mies plantea un edificio que aun abriéndose al máximo al exterior es capaz de salvaguardar la intimidad de sus inquilinos de la calle. “Con la casa Tugendhat, Mies daba una interpretación de la vivienda que era simultáneamente celda y mundo, centro de recogimiento y, al mismo tiempo, lugar que se abría al mundo”.⁴

Con este mismo fin, el arquitecto se hace valer de la inclinación del terreno para organizar las funciones en sección, maximizando así las relaciones con el exterior desde lo privado y minimizándolas en lo público. En este caso exis-

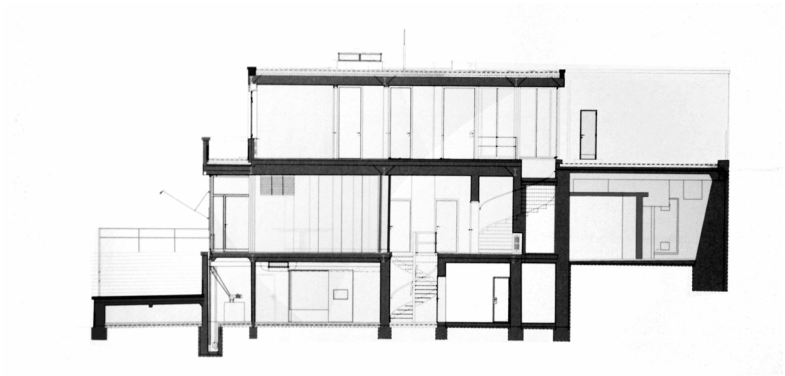


Fig. 20: Villa Tugendhat. Sección transversal de funciones.

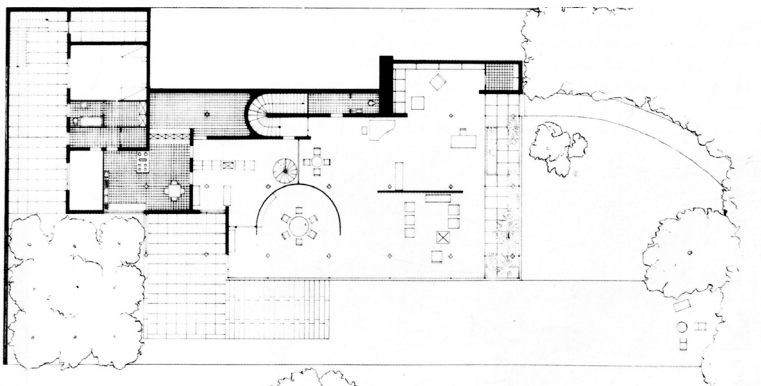


Fig. 21: Villa Tugendhat. Plano de la planta del primer sótano o planta noble.

ten tres niveles, aunque solo se perciba uno desde la calle. Estos se disponen desde la planta baja hasta el sótano segundo de forma abierta hacia el jardín. Así, en planta baja se encuentra el acceso y el garaje junto a la zona de noche, en el primer sótano se incluye todo el programa público y las estancias del servicio y en el segundo se esconde las instalaciones y el almacenamiento.

Por su parte, las comunicaciones verticales se componen de tres elementos que solo conectan dos niveles consecutivos cada uno. Estos son: una escalera de ida y vuelta entre la planta de noche y la de día; otra de caracol en la cocina, que une esta con el sótano de instalaciones; y una escalinata monumental exterior, que relaciona el salón con el jardín. La diversificación vertical de las comunicaciones permite separar los recorridos del servicio de los de la zona servida. Además, permite atribuir una escala diferente a cada circulación según la relación de espacios que se están uniendo.

Con esta distribución de las funciones y a partir de la trama estructural, Mies trabaja con la “planta libre” para buscar el *continuum* espacial en el salón. De esta forma, consigue relacionar en una misma estancia diferentes



Fig. 22: Villa Tugendhat. Vista interior del salón durante su uso como escuela de baile. Visión del espacio continuo entre ambientes distintos. 1959.

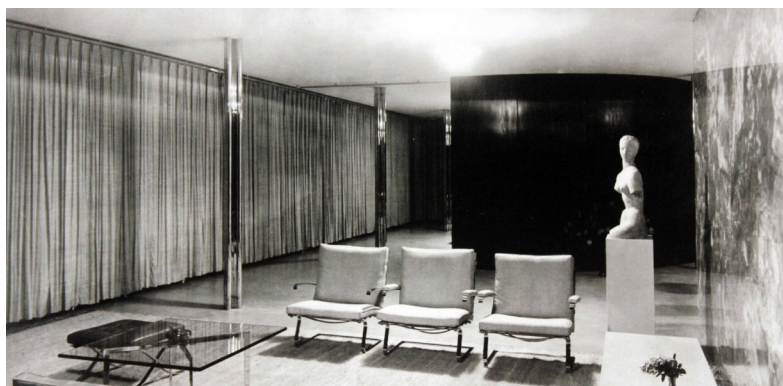


Fig. 23: Villa Tugendhat. Vista interior del espacio del salón, ocupado por los piales cruciformes, el muro de ónice y los paneles de madera de la partición circular del comedor. 1930s.

ambientes asociados a varias funciones. Esta es una de las grandes estrategias que definen el proyecto y significa un precedente dentro de la búsqueda del ‘espacio universal’, que el arquitecto culminará con la *Neue Nationalgalerie* de Berlín.

Para llevar a cabo esta idea, Mies dispone en el salón una organización libre de particiones y elementos estructurales pesados. De este modo, el espacio queda ocupado tan solo por ocho pilares cruciformes de acero y dos particiones verticales independientes, una de madera y otra de ónice, que junto con el perímetro de la habitación articulan el espacio. A partir de aquí, el mobiliario se conjuga con el vacío resultante para definir los distintos ambientes. Esta acción permite al espectador recorrer todo el espacio sin ningún impedimento físico, y crea unas visuales horizontales que atraviesan toda la estancia.

Si en la villa Müller la verticalidad del recorrido permitía entender el espacio con la visión diagonal, en la Tugendhat esta visión se obtiene desde la horizontalidad. Principalmente en el salón, la vista del espacio habitable y la perspectiva del jardín y de la ciudad quedan solo limitadas por los planos neutros de suelo y techo. Los pilares cromados



Fig. 24: Villa Tugendhat. Visión de la ciudad de Brno a través del salón. 1930s.

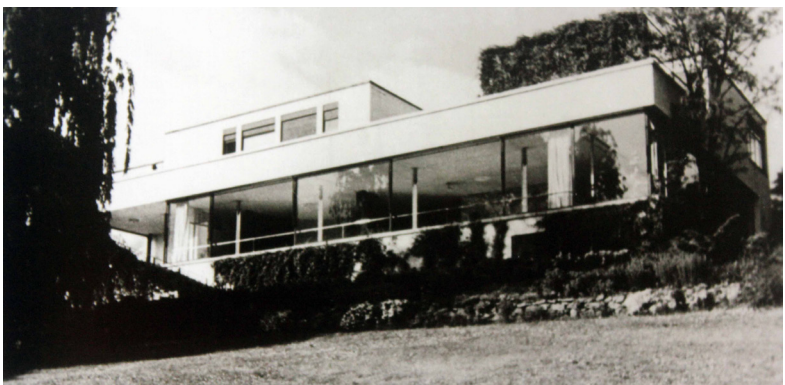


Fig. 25: Villa Tugendhat. Visión del edificio desde el patio trasero, donde se puede leer el espacio contenido por las “membranas” de vidrio. 1930s.

reflejan su entorno y desaparecen de la vista, mientras que las particiones verticales se retranquean de la fachada para no cortar la mirada. De esta forma, la percepción visual del interior se convierte en una panorámica de la ciudad de Brno.

Con la inclusión de estas soluciones en la vivienda, Mies también reflexiona acerca de su teoría de los “espacios contenidos y encerrados por membranas” que había heredado de Siegfried Ebeling. Según esta, el ámbito del salón se ve limitado por unos cerramientos más o menos ligeros y, a su vez, este queda incluido dentro del volumen inabarcable de la naturaleza. La propia familia Tugendhat definía así esta relación de superposiciones perceptivas: “el espacio parecía unirse con el universo, aunque sin embargo estaba completamente cerrado y descansaba en sí mismo”.⁵

De esta manera, se consigue una única estancia multifunción relacionada con su entorno de una forma ambigua. Esta sensación se consigue con un cerramiento de grandes láminas de vidrio, que en ocasiones se pueden esconder de forma automática, desactivando las fronteras y rompiendo la relación de contención entre volumen interior y exterior. “Uno se encontraba en un espacio que al mismo tiempo es-



Fig. 26: Villa Tugendhat. Visión exterior del cerramiento de vidrio abierto al patio trasero. 2009.



Fig. 27: Villa Tugendhat. Ejemplo potencial de espacio de reflexión del hombre en relación con la naturaleza. 2012.

taba delimitado y estaba abierto, pues lo cerraba una pared transparente pero, sin embargo, claramente perceptible”.⁶

Precisamente, esta forma de relacionar al hombre con la naturaleza y con la ciudad, es una estrategia que el arquitecto ya había ensayado en su proyecto teórico de las casas patio. Igual que en estas, la villa Tugendhat contraponen al individuo, que es consciente de sí mismo y de la historia como proceso lineal, con el cambio cíclico de la naturaleza en su paso por las cuatro estaciones. A su vez, al abrirse al jardín y cerrarse por completo a la calle, dota al habitante del aislamiento necesario para evadirse del ajetreo de la ciudad y poder concentrarse en la reflexión de su propio ser. De este modo, el arquitecto es capaz de llevar a cabo, desde el diseño y la construcción, “la arquitectura para la búsqueda del conocimiento que Nietzsche concibió en la gaya ciencia”.⁷

En esta búsqueda del espacio para la reflexión entra otro aspecto que caracteriza a la residencia de la familia Tugendhat, este es la neutralidad del espacio. Aquí, el diseñador se opone a cualquier elemento de simbología u ornamento en la construcción que pueda distraer al individuo. Por tanto, las estancias deben ser lo más sencillas posible



Fig. 28: Villa Tugendhat. Imagen interior, ejemplo del espacio neutro, libre de distracción y sincero en la exposición de cada material. 2009.



Fig. 29: Villa Tugendhat. Ejemplo de espacio creado a partir de materiales prefabricados, desde las particiones de madera hasta los cerramientos de vidrio o la estructura metálica. 2012.

para permitir el libre pensamiento, y esto significa confiar en la naturaleza y las cualidades de cada material a la hora de proyectar.

A partir de la sinceridad constructiva, se dejan atrás los recuerdos de viejas arquitecturas y se centra la mirada en las posibilidades y los avances de la tecnología de su tiempo. Así, Mies crea el espacio neutro desde la construcción de los materiales, exigiéndoles la mayor franqueza y presionando a la industria para alcanzar las mayores dimensiones y calidades. Como ejemplo de esto encontramos desde la utilización de pavimentos continuos de hormigón, hasta la disposición de láminas de vidrio de suelo a techo automatizadas.

Con esta actitud revolucionaria, aunque acorde a los medios de su época, Mies se posiciona en el uso y la búsqueda de los nuevos materiales prefabricados. Estos debían ser capaces, desde su proceso constructivo, de crear las pautas para una nueva arquitectura, más rápida y barata de ejecutar. De esta forma, aunque aún combinada con algunos trabajos artesanales, la villa Tugendhat se convirtió en un referente de arquitectura industrializada para su época.



Fig. 30: Villa Tugendhat. Pilares cruciformes en el salón; participantes de la simetría horizontal y retranqueados de la fachada creando el voladizo. 1930s.



Fig. 31: Villa Tugendhat. Conjunto de ambientes especializados creados dentro del espacio continuo por la posición del mobiliario. 1930s.

Otro de los elementos clave en la consecución del espacio neutro, y que pasa casi desapercibido, es el pilar. Dentro de una estructura mixta, el perfil cruciforme de acero se desvanece gracias a su revestimiento cromado. Así, en el interior del salón actúa como sustento de los dos planos horizontales equivalentes en suelo y techo, formando así una simetría a partir del eje del horizonte. Además, Mies se encarga de separarlos del cerramiento, situación que aprovecha para volar los dos forjados y aportar más dramatismo a la visión exterior. De este modo, la elección del soporte de acero industrial responde no solo a una tecnología, sino a una voluntad por desdibujar la estructura y centrar la mirada en el espacio interior y exterior.

Al contrario de lo que criticaba Loos en sus escritos, la libertad de la familia Tugendhat es mínima a la hora de personalizar su residencia. En este caso, el arquitecto alemán diseña cada elemento del mobiliario. No obstante, esta situación es necesaria dentro de los planes funcionales y espaciales del proyecto, sobre todo en el salón, donde cada ambiente está definido por la posición de los muebles.

Así, de forma opuesta a las recomendaciones de su cliente, Mies diseña para 1930 todas y cada una de las piezas de

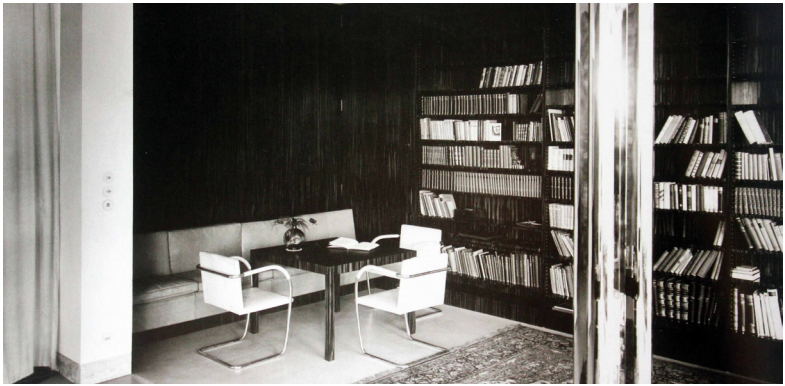


Fig. 31: Villa Tugendhat. Vista de la biblioteca situada en el salón. Ejemplo de espacio amueblado con el mobiliario diseñado por Mies. 1930.



Fig. 32: Villa Tugendhat. Vista frontal de la fachada sur-oeste de la obra restaurada. 2014.

menaje de la casa. Esto es ya la guinda a un trabajo adelantado a su tiempo, que desde su definición espacial hasta la elaboración de su mobiliario, define los postulados que va a seguir su arquitecto hasta su última obra.

Finalmente, la villa de Brno también recibió las críticas como su homónima. Esta vez, se ponía en duda la habitabilidad de un salón tan expuesto al exterior y tan “aséptico” o la incomodidad de tener diversos ambientes dentro de un espacio único. A pesar de esta reprobación, la familia Tugendhat vivió en la casa muy satisfecha durante ocho años, hasta que se vieron obligados a exiliarse por motivos religiosos durante la ocupación alemana. Así, la residencia fue pasando de nazis a comunistas, siendo vejada y expoliada. Esta situación se mantuvo hasta que entre 1982 y 1985 se ejecutó una restauración completa. Actualmente también se encuentra protegida por la UNESCO.

Conclusiones

Es de sumo interés entender que pensamientos movían los lápices de los dos arquitectos. Con estas ideas y desde unos supuestos espaciales opuestos, aunque con una intuición parecida, Loos y Mies encuentran respectivamente su forma de dotar de continuidad los ambientes públicos de la casa. Entonces, el *Raumplan* de Loos contrapone sus vistas diagonales a las horizontales del “plan libre” de Mies. Así, dos nuevas formas nuevas de plantear el proyecto aparecen en una época de transición en la arquitectura.

También destaca la visión del “hombre” que defiende cada uno con sus pensamientos. Mientras que Loos encierra la domesticidad de los residentes en su fortaleza blanca, Mies abre los cerramientos para ponerlo en contacto con la naturaleza. El primero juega con la psicología del espectador buscando crear una sensación y, sin embargo, el segundo deja que sea el individuo el que reflexione y explore sus sentimientos sin ninguna interferencia. Aquí se enfrentan dos ideologías que chocan al no entender de la misma manera la subjetividad en el arte y la arquitectura.

De esta forma, podemos concluir la comparación entendiéndolo que gracias a la libertad de los dos encargos, los arquitectos fueron capaces de aplicar sus ideas intelectua-

les a la consecución de dos obras totalmente eficientes y funcionales. Así, de un mismo problema espacial y con un programa similar, surgen dos soluciones opuestas y acordes a su época.

Referencias

1. LOOS, Adolf. Citado en: VAN DE BEEK, Johan. Patterns of Town Houses. En: *Raumplan Versus Plan libre*. Rotterdam: 010 Publishers, 2008, p. 52-73
2. LOOS, Adolf. Mi casa en Michaelerplatz. En: *Adolf Loos Escritos II 1910-1932*. Madrid: El croquis editorial, 2004, p. 44.
3. LOOS, Adolf. El principio del revestimiento. En: *Adolf Loos Escritos I 1897-1909*. Madrid: El croquis editorial, 2004, p. 152.
4. NEUMEYER, FRITZ Espacio para desarrollar el espíritu. En: *Mies Van Der Rohe La palabra sin artificio Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid: El croquis editorial, 2000, p. 288.
5. *Ibidem*, p. 294.
6. *Ibidem*, p. 287.
- 7-ABALOS, Iñaki. La casa de zaratustra. EN: *La buena vida, visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. pp. 26 ISBN: 84-252-1830-6

Conclusiones generales

Del estudio del pensamiento y las dos obras paradigmáticas situadas en la república checa derivan ideas comunes y contrarias. La mayor parte nacen de una misma pregunta, que cada arquitecto sabe responder en función de sus convicciones y su bagaje. Este trabajo se ha centrado en la concepción del hombre, las ideas de industrialización y artesanía o la obsesión por encontrar la arquitectura de su tiempo.

Por una parte, se ha estudiado a un Adolf Loos con ideas existencialistas, donde el hombre y su expresión son claves en el diseño. Desde la necesidad funcional nace la forma de la mano del artesano. Así, partiendo de la tradición, la arquitectura puede avanzar paso a paso.

Por otra, aparece un Mies Van Der Rohe que busca la solución absoluta y objetiva, aunque asume su responsabilidad formal como profesional. Siempre actualizado, encuentra en la industria un modo de construir la realidad más moderna.

Sin embargo, hay algo en lo que estuvieron de acuerdo desde el principio. Una idea que ambos persiguieron y que desarrollaron de forma opuesta. Se trata de la preocupa-

ción por el espacio arquitectónico continuo. La verticalidad y la conexión espacial de Loos se oponen a la horizontalidad de los planos en el espacio universal de Mies. Ambas posturas suponen una nueva forma de pensar el espacio, una respuesta innovadora y atemporal que ha inspirado a generaciones de arquitectos posteriores.

En última instancia, cabe destacar que este trabajo supone el final de un proceso de estudio y aprendizaje de tres años prácticamente. Es una experiencia que ha servido para entender la crítica que hacían los dos arquitectos a la mentalidad de principios del siglo pasado y cuáles fueron los argumentos para cambiarla y abrazar una nueva tendencia arquitectónica: el movimiento moderno. Pero también ha revelado una nueva forma de pensar y entender el comportamiento humano desde las reflexiones filosóficas que los dos arquitectos manejaban.

Bibliografía

LOOS, Adolf. *Adolf Loos Escritos I 1897-1909*. OPEL, A., QUETGLAS, J. (ed. lit.); QUETGLAS, J., VILA, M., ESTEVEZ, A. (Trad.). Madrid: El croquis editorial, 2004. ISBN: 84-88386-04-4

LOOS, Adolf. *Adolf Loos Escritos II 1910-1932*. OPEL, A., QUETGLAS, J. (ed. lit.); QUETGLAS, J., VILA, M., ESTEVEZ, A. (Trad.). Madrid: El croquis editorial, 2004. ISBN: 84-88386-01-X

NEUMEYER, Fritz. *Mies Van Der Rohe La palabra sin artificio Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. LEVENE, R. MÁRQUEZ, F. (ed. lit.); SIGUÁN, J. (Trad.). Madrid: El croquis editorial, 2000. ISBN: 84-88386-08-7

RISSELADA, Max. *Raumplan versus Plan Libre*. Rotterdam: 010 Publishers, 2008. ISBN: 978 90 6450 665 9

ABALOS, Iñaki. *La buena vida, visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. ISBN: 84-252-1830-6

MONTANER, Josep Maria. *arquitectura y crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. ISBN: 978-84-252-1768-5

Otras obras consultadas

DOMINGO CALABUIG, D. (2003) Indagaciones sobre una subjetividad cultivada, el problema del conocimiento en la teoría y práctica arquitectónica. VIDAL VIDAL, VICENTE (dir.). Tesis doctoral universidad politécnica de Valencia. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/2682>

DÍAZ SEGURA, A., MERÍ DE LA MAZA, R., SERRA SORIANO, B. (2013). La construcción del Raumplan. En: revista indexada de textos académicos (RITA). Madrid, Redfundamentos S.L. 2013, no. 01, pp. 60-69. ISSN 2340-9711

ESPUELAS, F. (2014). Adolf Loos y el despertar. En: revista indexada de textos académicos (RITA). Madrid, Redfundamentos S.L. 2014, no. 02, pp. 100-105. ISSN 2340-9711

ČERNÁ, I., ČERNOUŠKOVÁ, D. Mies in Brno, the Tugendhat house. Brno: Brno city museum, 2013. ISBN: 978-80-86549-23-1

BOCK, Ralf. Adolf Loos, opere e progetti. MOLINARI, Luca (ed. lit.). Milán: Skira editore, 2007. ISBN: 88-7624-642-8

HAMMER-TUGENDHAT D., TEGETHOFF, W., *Ludwig Mies van der Rohe The Tugendhat House*. Viena: Springer-Verlag, 2000.

HAMMER-TUGENDHAT D., TEGETHOFF, W., HAMMER, I., *Tugendhat Huose, Ludwig Mies van der Rohe*. Slovenia: Birkhäuser Verlag GmbH, 2015.

MUZEUM HLAVNIHO MESTA PRAHY (sitio web). 2013. Praga. [Consulta 10-7-2014]. Disponible en: <http://en.muzeumprahy.cz/the-villa-muller/>

VILLA TUGENDHAT (sitio web). 2010. Praga. [Consulta 10-7-2014]. Disponible en: <http://www.tugendhat.eu/en/>

Imágenes

Adolf Loos en ideas:

1 Trude Fleischmann, 1924. En BOCK, Ralf. *Adolf Loos, opere e progetti*. Milán: Skira editore, 2007, p. 2.

Mies Van DerRohe en ideas:

1 Fritz Tugendhat, En ČERNÁ, I., ČERNOUŠKOVÁ, D. *Mies in Brno, the Tugendhat house*. Brno: Brno city museum, 2013, p. 37.

Dos edificios pensados para su tiempo:

1 Archivio albertina, Viena. En: BOCK, Ralf. *Adolf Loos, opere e progetti*. Milán: Skira editore, 2007, pp.258.

2,3,7,8,9,10,12,14 Phillipe Ruault. En: *Ibidem*, pp. 258-271.

4,5 Wilfried van Winden. En: RISSELADA, Max. *Raumplan versus Plan Libre*. Rotterdam: 010 Publishers, 2008. p. 108.

6 Atelier Gerlach En *Ibidem*, p. 109.

11 DÍAZ SEGURA, A., CORTELL AGUILAR, I. (2013). La construcción del Raumplan. En: *revista indexada de textos académicos* (RITA). Madrid, Redfundamentos S.L. 2013, no. 01, pp. 60-69.

13 UPM Archive Prague. En The Müller villa in Prague, city of Prague Museum, 2002. Citado En: DÍAZ SEGURA, A., MERÍ DE LA MAZA, R., SERRA SORIANO, B. (2013). La construcción del Raumplan. En: *revista indexada de textos académicos* (RITA). Madrid, Redfundamentos S.L. 2013, no. 01, pp. 60-69

15,33 Fotos tomadas por el autor.

16 HAMMER-TUGENDHAT D., TEGETHOFF, W., HAMMER, I., *Tugendhat Huose, Ludwig Mies van der Rohe*. Slovenia: Birkhäuser Verlag GmbH, 2015. p. 76.

17,21 HAMMER-TUGENDHAT D., TEGETHOFF, W., *Ludwig Mies van der Rohe The Tugendhat House*. Viena: Springer-Verlag, 2000. pp. 30,31.

18-20, 22-32 ČERNÁ, I., ČERNOUŠKOVÁ, D. *Mies in Brno, the Tugendhat house*. Brno: Brno city museum, 2013, pp. 29-185

