

ADOLF LOOS

Visiones del lujo en la arquitectura

Autor

Sergio Bruns Banegas
Arquitecto

Director

José María Lozano Velasco
Doctor Arquitecto
Catedrático de Proyectos Arquitectónicos
de la Universidad Politécnica de Valencia

Tesis Doctoral - Julio 2015

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Valencia



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

GRACIAS a José María Lozano por estar siempre ahí
GRACIAS a mi familia por su apoyo
y en especial a Ines Arnau

1	Proemio
9	Una visión histórica del lujo
11	La visión clásica del lujo
11	La Antigua Grecia
21	La Antigua Roma
29	La Cristiandad
39	La visión moderna del lujo
39	Lujo como motor del paso del feudalismo al capitalismo
43	Lujo y su “desmoralización”
49	Lujo y prosperidad
55	Lujo y su relatividad
61	Lujo como dinamizador
65	Lujo y necesidades
73	Lujo y consumo
81	El auténtico lujo
83	Una visión del lujo en la arquitectura. Adolf Loos
85	La vida de Adolf Loos
107	La esfera privada
139	Los deseos
177	Lo superfluo
213	Los materiales
241	El refinamiento
269	La innovación
293	Visiones contemporáneas del lujo en la arquitectura
	Conclusiones
301	Bibliografía seleccionada

ANEXOS

- 321 La visión de Enrique Baca
- 331 La visión de Carlos Falcó, Marqués de Griñón
- 339 La visión de Vicente Guallart
- 347 La visión de Antonio Lamela
- 355 La visión de Carlos Lamela

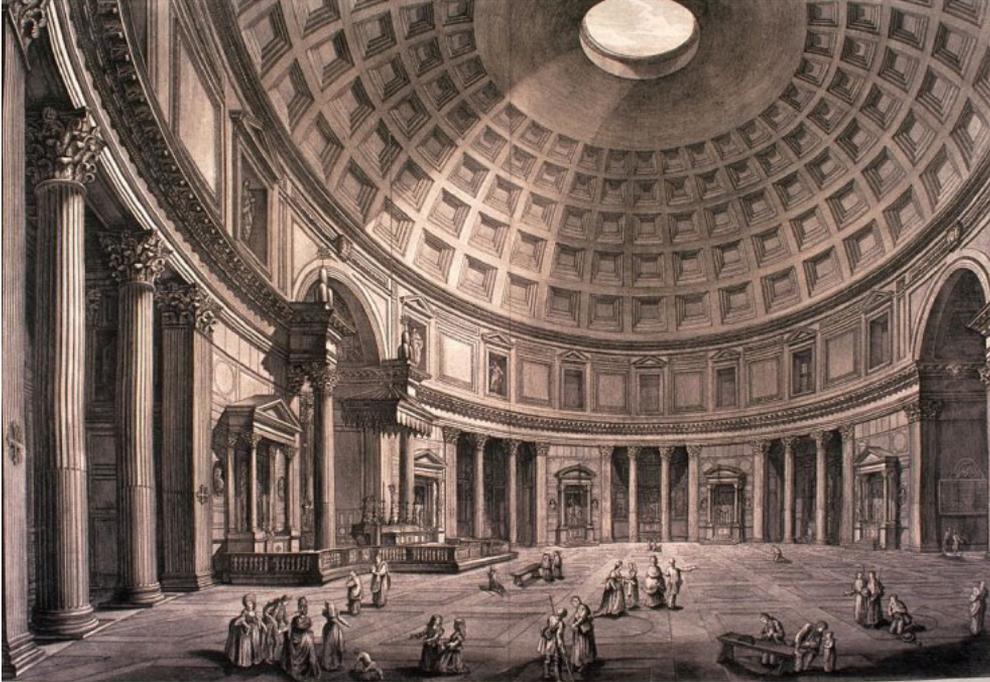


Fig. 0.1. PIRANESI, Francesco. *Veduta interna del Panteon vulgarmente detto la Rotunda*. [Grabado]. 1768. 535 x 757 mm.

“El Panteón de Roma es un extraordinario contenedor de belleza, de la belleza toda. Si dentro del Panteón nos colocamos espalda con pared, sentiremos que el espacio todavía cabe dentro de nuestro ángulo visual y por lo tanto, en nuestra cabeza.” CAMPO BAEZA, Alberto. *Buscar denodadamente la belleza. Discurso del Excmo. Sr. D. Alberto Campo Baeza*. Madrid: Maireia Libros, 2014.

PROEMIO

El “lujo” ha sido siempre motivo de debate a largo de la historia. Ya fue objeto de crítica por parte de Platón y Aristóteles y limitado en el antiguo Imperio Romano. En el presente, el lujo se ha integrado de forma natural en nuestras vidas. Esto se debe a que el concepto de “lujo” ha ido cambiando a lo largo de la historia. Ha ido evolucionando, cambiando en este proceso su significado, y por lo tanto, también la manera en la que lo vemos.

En el mundo clásico se consideraba que las “necesidades” tenían unos límites fijos, y se asociaba el lujo a todo aquello que excedía dichos límites. Exceder dichos límites implicaba desarmonía, y daba lugar a corrupción. En cambio, en el mundo moderno se relativizan dichos límites. Se pone en cuestión qué es “necesidad”. Esto implica que no se deben establecer límites, pues dichos límites no se pueden fijar. El lujo se despolitiza y se pierden los valores morales asociados a él, de manera que se puede empezar a entender como un elemento dinamizador de las economías y los países.

El cambio del significado del lujo representa el paso del mundo clásico al mundo moderno, y el paso del feudalismo al capitalismo, asociándole nuevos valores:

01_ El valor de la esfera privada y el individuo. El paso del mundo clásico al mundo moderno implica también el paso del lujo público al lujo privado. Mientras que el lujo en el mundo clásico se daba en grandes banquetes y fiestas, en el mundo moderno el lujo entra en la casa para hacer realidad los deseos privados. Los espacios interiores adquieren otro grado de importancia, mientras que la cara pública, la fachada, le habla a la ciudad.

02_ El valor emocional del lujo. En el mundo clásico los deseos eran censurados, pues inducían a trasgredir los límites establecidos. En cambio, en el mundo moderno es visto como algo positivo. Los deseos e imaginaciones llevan a nuevos deseos. Se trata del valor de lo intangible. Los materiales, las proporciones y el espacio en sí evocando recuerdos o sueños.

03_ El valor de lo superfluo. Se trata de aquel lujo que no aporta ningún valor añadido, aquel lujo que representa todo lo innecesario, lo falso. Al igual que existe un lujo útil, también existe el lujo innecesario.



Fig. 0.2. BRUEGHEL EL VIEJO, Pieter; VAN DER HEYDEN, Pieter. Los siete pecados capitales - Luxuria. [Grabado]. 1557. 226 x 297 mm.

04_ El valor material. ¿Reside el lujo en el material o en la manera que es tratado? Citando a Adolf Loos, “¿Qué es más valioso, un kilo de piedra o un kilo de oro?”¹. El lujo se puede lograr tanto por el valor intrínseco del material como por la manera en la que es tratado. El valor material está íntimamente ligado al valor emocional del lujo, pues no importa tanto del coste del material, como las formas y sensaciones que con él se consiguen.

05_ El valor del refinamiento. La historia del lujo es una historia de refinamiento. Frente al valor cuantitativo del lujo, tan criticado en el mundo clásico, el cual lleva a los excesos, el mundo moderno exalta el valor cualitativo del lujo, que lleva a evolucionar a las sociedades. En dicha evolución, el individuo aspira a mejorar sus condiciones de vida, sea por repetición y mejora de soluciones ya conocidas (refinamiento) o por invención de nuevas soluciones.

06_ El valor de la innovación. El lujo ha sido a lo largo de la historia impulsor de innovaciones. Las nuevas aspiraciones de una sociedad movida por sus deseos privados lleva a la investigación de nuevas soluciones que puedan hacer realidad dichos deseos en un impulso por mejorar las condiciones de vida del nuevo individuo moderno. En este punto, la técnica ha jugado un papel vital en la arquitectura, dando lugar a nuevas posibilidades espaciales.

La Tesis “Adolf Loos. Visiones del lujo en la arquitectura.” investiga los valores asociados al lujo a través de un breve recorrido a lo largo de la historia, identificándolos luego en la arquitectura de Adolf Loos para mostrar una visión moderna del lujo.

Las similitudes en las biografías de Adolf Loos y Peter Zumthor (arquitectos de Europa Central, ambos hijos de padres artesanos, influenciados por sus vivencias en Estados Unidos,...) justifican la elección de este último como un referente contemporáneo en la investigación, que establece un nexo entre dicha visión de principios del siglo XX y la arquitectura de principios del siglo XXI. Así se pretende demostrar como dichos valores permanecen vigentes hoy en día, aunque lógicamente su traslación a la arquitectura sea diferente.

Finalmente se contrastará esta visión moderna del lujo con las visiones contemporáneas del lujo mediante diferentes conversaciones, mostrando de esta manera una visión múltiple del lujo y su traslación a la arquitectura. Se trata de alejarse de los prejuicios sobre el lujo para demostrar como la arquitectura puede ir más allá de lo necesario con el fin de mejorar las condiciones de vida del habitante.

1 LOOS, Adolf. “Die Baumaterialien“. *Neue Freie Presse*, Viena, 28 de agosto de 1898. Cita extraída de: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

PROEMIO

El “luxe” ha estat sempre motiu de debat al llarg de la història. Ja fou criticat per Plató i per Aristòtil i limitat a l'antiga Roma. En el present, el luxe s'ha integrat de forma natural en les nostres vides. Açò es deu al fet que el concepte de “luxe” ha anat canviant al llarg de la història. Ha anat evolucionant, canviant en aquest procés el seu significat, i per tant, també la manera en la qual ho veiem.

Al món clàssic es considerava que les “necessitats” tenien uns límits fixos, i s'associava el luxe a tot allò que excedia aquests límits. Excedir aquests límits implicava disharmonia, i donava lloc a corrupció. En canvi, al món modern es relativitzen aquests límits. Es posa en qüestió què és “necessitat”. Açò implica que no s'han d'establir límits, doncs aquests límits no es poden fixar. El luxe es despolititza i es perden els valors morals associats a ell, de manera que es pot començar a entendre com un element dinamitzador de les economies i els països.

El canvi de significat del luxe representa el pas del món clàssic al món modern, i el pas del feudalisme al capitalisme, associant-li nous valors:

01_ El valor de l'esfera privada i l'individu. El pas del món clàssic al món modern implica també el pas del luxe públic al luxe privat. Mentre que el luxe en el món clàssic es donava en grans banquets i festes, en el món modern el luxe entra a la casa per a fer realitat els desitjos privats. Els espais interiors adquireixen un altre grau d'importància, mentre que la cara pública, la façana, li parla a la ciutat.

02_ El valor emocional del luxe. Al món clàssic els desitjos eren censurats, doncs induïen a transgredir els límits establerts. En canvi, al món modern es vist de manera positiva. Els desitjos i les imaginacions porten a nous desitjos. Es tracta del valor de l'intangible. Els materials, les proporcions i el espai en si evocant records o somnis.

03_ El valor del superflu. Es tracta d'aquell luxe que no aporta cap valor afegit, aquell luxe que representa tot l'innecessari, la falsedat. Al igual que existeix un luxe útil, també existeix el luxe innecessari.

04_ El valor material. Resideix el luxe en el material o en la manera amb la que és tractat? Citant a Adolf Loos, “Què és més valuós, un quilo de pedra o un quilo d’or?”¹. El luxe es pot aconseguir tant pel valor intrínsec del material com per la manera en la que és tractat. El valor material està íntimament associat al valor emocional del luxe, doncs no importa tant el cost del material, com les formes i les sensacions que amb ell s’aconsegueixen.

05_ El valor del refinament. La història del luxe és una història de refinament. Enfront del valor quantitatiu del luxe, tan criticat al món clàssic, el qual porta als excessos, el món modern exalta el valor qualitatiu del luxe, que condueix a evolucionar a les societats. En aquesta evolució, l’individu aspira a millorar les seves condicions de vida, sigui per repetició i millora de solucions ja conegudes (refinament) com per la invenció de noves solucions.

06_ El valor de la innovació. El luxe ha estat al llarg de la història impulsor d’innovacions. Les noves aspiracions d’una societat moguda per els seus desitjos privats porta a la investigació de noves solucions que puguin fer realitats aquests desitjos en un impuls per millorar les condicions de vida del nou individu modern. En aquest punt, la tècnica ja jugat un paper vital en l’arquitectura, donant lloc a noves possibilitats espacials.

La Tesi “Adolf Loos. Visions del luxe en l’arquitectura.” investiga els valors associats al luxe a través d’un breu recorregut al llarg de la història, identificant-los després en la arquitectura d’Adolf Loos pera mostrar una visió moderna del luxe.

Les similituds en les biografies d’Adolf Loos i Peter Zumthor (arquitectes d’Europa Central, tots dos fills de pares artesans, influenciats per les seves vivències als Estats Units,...) justifiquen l’elecció d’aquest últim com un referent contemporani en la investigació, que estableix un nexa entre aquesta visió de principis del segle XX i l’arquitectura de principis del segle XXI. Així es pretén demostrar com aquests valors romanen vigents avui en dia, encara que lògicament la seva translació a l’arquitectura sigui diferent.

Finalment es contrastarà aquesta visió moderna del luxe amb visions contemporànies del luxe mitjançant diferents converses, mostrant d’aquesta manera una visió múltiple del luxe i la seva translació a l’arquitectura. Es tracta d’allunyar-se dels prejudicis sobre el luxe per a demostrar com l’arquitectura pot anar més enllà del necessari amb la finalitat de millorar les condicions de vida de l’habitant.

1 LOOS, Adolf. “Die Baumaterialien“. *Neue Freie Presse*, Viena, 28 d’agost de 1898. Cita extreta de: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducció d’Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

PROEMIUM

“Luxury” has always been a cause for debate throughout history. It was criticised by Plato and Aristotle and limited during the times of the old Roman Empire. However, luxury has now become a natural part of our lives. This is due to the concept of “luxury” gradually changing throughout history. It has evolved, changing its meaning along the way, and therefore, also changing the manner in which we view it.

In the ancient world, “needs” were considered to have fixed limits, and luxury was associated to anything exceeding those limits. Exceeding those limited entailed disharmony, and gave rise to corruption. However, these limits have become relativized in modern times. Questioning what is actually a “need”. This implies that limits should not be established, as these limits cannot be established. Luxury becomes depoliticised and the moral values associated to it are lost, allowing to start understanding it as a catalyst for economies and countries.

The change in the meaning of luxury represents the step from the ancient world to the modern world, and the step from feudalism to capitalism, becoming associated to new values:

01_ The value of the private sphere and the individual. The step from the ancient world to the modern world also entails the step from public luxury to private luxury. While luxury in ancient times was found in large banquets and parties, in our modern times luxury enters our homes to realise private desires. Indoor spaces acquire another level of importance, while the public appearance, the façade, talks to the city.

02_ The emotional value of luxury. In ancient times desires were censored, as they induced one to violate the established limits. However, this has a positive connotation in modern times. Our desires and imagination lead us towards new desires. As the value of something which is intangible. Materials, proportions and space in themselves evoke memories or dreams.

03_ The value of the superfluous. This would be a luxury which does not provide any added value, a luxury which represents everything which is unnecessary, which is false. Alike there is a useless luxury, there is also an unnecessary luxury.

04_ The material value. Does luxury reside in the material or in the manner in which it is treated? Quoting Adolf Loos, “What is more valuable, a kilogram of stone or a kilogram of gold?”¹. Luxury can be achieved through the intrinsic value of the material as well as through the manner in which it is treated. The material value is closely linked to the emotional value of luxury, as it isn’t so much about the cost of the material, but about the shapes and sensations which are obtained with it.

05_ The value of refinement. The history of luxury is a history of refinement. As the qualitative value of luxury. Instead of the quantitative value of luxury, so criticised in the ancient world, which led to excesses, the modern world exalts the qualitative value of luxury, which leads towards the evolution of societies. During said evolution, the individual aspires to improve his/her living conditions, whether through repetition and improving known solution (refinement) or through inventing new solutions.

06_ The value of innovation. Throughout history luxury has been the promoter of innovations. The new aspirations of a society moved by its private desires leads to researching into new solutions which may make these desires become reality in an aim to improve the living conditions of the new modern individual. At this point, technique has played a vital role in architecture, giving rise to new spatial possibilities.

The “Adolf Loos. Views of luxury within architecture.” thesis looks into the values associated to luxury through a brief study of the history of luxury, identifying them afterwards in the architecture of Adolf Loos aiming to represent a modern vision of luxury. The similarities in the biographies of Adolf Loos and Peter Zumthor (central European architects, both sons of artisan fathers, influences by their time spent in the United States,...) justify the choice the latter as a modern reference in the research, which establishes a link between said vision from the early 20th century and the architecture of the early 21st century. This proves how these values remain current even today, although logically their transfer to architecture is different.

Lastly comparing this modern vision of luxury with contemporary visions of luxury by means of different conversations, thus providing a multiple vision of luxury and its transfer to architecture. The aim is to move away from the prejudice associated to luxury to prove how architecture can go beyond what is necessary with the aim of improving the living conditions of the inhabitant.

¹ LOOS, Adolf. “Die Baumaterialien”. *Neue Freie Presse*, Viena, 28 August 1898. Quote extracted from: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Translation by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

UNA VISIÓN HISTÓRICA DEL LUJO

LA VISIÓN CLÁSICA DEL LUJO

La Antigua Grecia

El concepto de lujo fue debatido en la antigua Grecia dentro del contexto de la “polis” y su papel en la evolución de la ciudad¹. La “polis” y su evolución son analizados desde la naturaleza de la justicia y la injusticia, de la armonía y desarmonía. Es en este punto, donde “el lujo” juega un papel crucial, al asignarle el rol de elemento corrompedor.

Para concebir la “polis” ideal, Platón recoge en su libro II de “La República” la visión de Sócrates². En ella, Sócrates empieza por definir las necesidades básicas³, que resume en tres: comida, refugio y vestimenta⁴. El origen de la “polis” reside en que es imprescindible la interdependencia cooperativa para poder satisfacer dichas necesidades básicas. No somos autosuficientes, sino que dependemos del trabajo de los demás para cubrir todas nuestras necesidades. Por lo tanto, el origen de la “polis” según Sócrates son las “necesidades”⁵.

En un estado basado en la necesidad no habría lugar para pobreza y guerras, pues las

1 CHRISTOPHER J. BERRY. *The idea of Luxury. A conceptual and historical investigation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p.45

2 Descripción del “Estado sano” de Sócrates en: PLATO. *Plato in Twelve Volumes. Vols. 5 & 6. Republic*. Translated by Paul Shorey. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1969. 2.369d-372d

3 “Now the first and chief of our needs is the provision of food for existence and life. [...] Assuredly. [...] The second is housing and the third is raiment and that sort of thing”. Ídem. 2.369.d

4 Estas tres necesidades básicas aparecen a lo largo de la historia del lujo, pero no será hasta el Siglo XVIII cuando se pongan en duda.

5 “The origin of the city, then,” said I, “in my opinion, is to be found in the fact that we do not severally suffice for own needs, but each of us lacks many things. Do you think any other principle establishes the state?” “No other,” said he.” PLATO. *Plato in Twelve Volumes. Vols. 5 & 6. Republic*. Translated by Paul Shorey. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1969. 2.369b

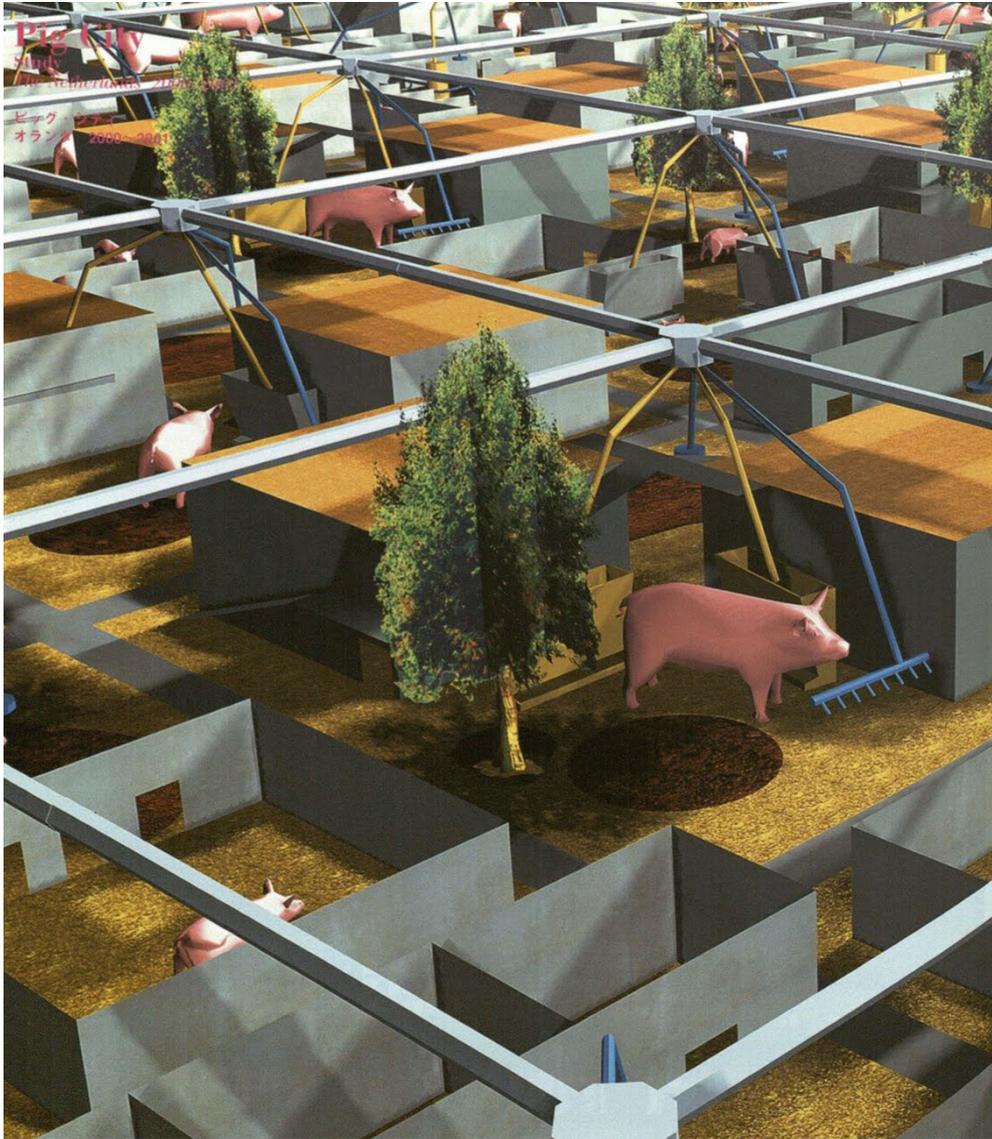


Fig. 1. MVRDV. *Pig City*. [Ilustración]. 2001

El proyecto del estudio holandés de arquitectura MVRDV plantea una ciudad autosuficiente de cerdos. Se trata de la imagen literal de la metáfora de Glaucón. Una ciudad diseñada para satisfacer únicamente las necesidades animales, y al hacerlo es autosuficiente.

necesidades básicas son limitadas y todas las interacciones se realizarían para satisfacerlas. La limitación se ve como un valor positivo, pues ayuda a establecer un orden y a mantener la armonía.

En cambio, para Glaucón, una ciudad de tales características es comparable a una “ciudad de cerdos”⁶. La “ciudad de cerdos” sería una ciudad que se limita a satisfacer las necesidades físicas o animales⁷ [Fig. 1]. Sócrates interpreta que Glaucón está defendiendo la idea de una ciudad lujosa, la cual caracteriza como una ciudad enferma⁸. La ciudad lujosa excede la necesidad. Esto implica, que ya no está contenida dentro de los límites fijos marcados por las “necesidades”. Una consecuencia directa es que se requieren más terrenos para poder realizar todas las nuevas actividades (no esenciales). Si la ciudad vecina también ambiciona ser una ciudad lujosa, el resultado son las guerras para ganar terrenos. Por lo tanto, la búsqueda del lujo son la causa de las guerras. Se trata de un apetito insaciable, tanto cualitativo como cuantitativo, que según Platón es la fuente de todos los males.

El concepto de “ciudad de cerdos” de Glaucón contiene dos hipótesis relevantes. La primera trata sobre los límites fijos de la necesidad (el valor cuantitativo), y la segunda hipótesis, más difícil de rebatir, trata del valor cualitativo del lujo. La contraargumentación de Sócrates se basa en la insaciabilidad del “lujo”. Una mejora cualitativa sería la responsable de la presencia en la ciudad de atributos culturales y de civilización, pero el ornamento y la opulencia llevan a comparaciones, envidias y disputas. A su vez, la división del trabajo, que antes estaba destinada a satisfacer las necesidades fijas, se ve corrompida, pues ahora se destinaría a satisfacer los deseos infinitos⁹ y a la obtención de riquezas ilimitadas¹⁰. Por lo tanto, el lujo ha

6 “If you were founding a city of pigs, Socrates, what other fodder than this would you provide?” PLATO. *Plato in Twelve Volumes. Vols. 5 & 6. Republic*. Translated by Paul Shorey. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1969. 2. 372d

7 Se debe resaltar que en la antigua Grecia, a los esclavos y a los animales se les atribuía el mismo estatus por su presunta ausencia de control de la voluntad.

8 “and dine from tables and have made dishes and sweetmeats such as are now in use.’ ‘Good’, said I, ‘I understand. It is not merely the origin of a city, it seems, that we are considering but the origin of a luxurious city. Perhaps that isn’t such a bad suggestion, either. For by observation of such a city it may be we could discern the origin of justice and injustice in states. The true state I believe to be the one we have described - the healthy state, as it were. But if it is your pleasure that we contemplate also a fevered state, there is nothing to hinder.” PLATO. *Plato in Twelve Volumes. Vols. 5 & 6. Republic*. Translated by Paul Shorey. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1969. 2.372.e

9 Este argumento es retomado por Karl Marx en su libro “Capital”.

10 PLATO. *Plato in Twelve Volumes. Vols. 5 & 6. Republic*. Translated by Paul Shorey. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1969. 2.373d

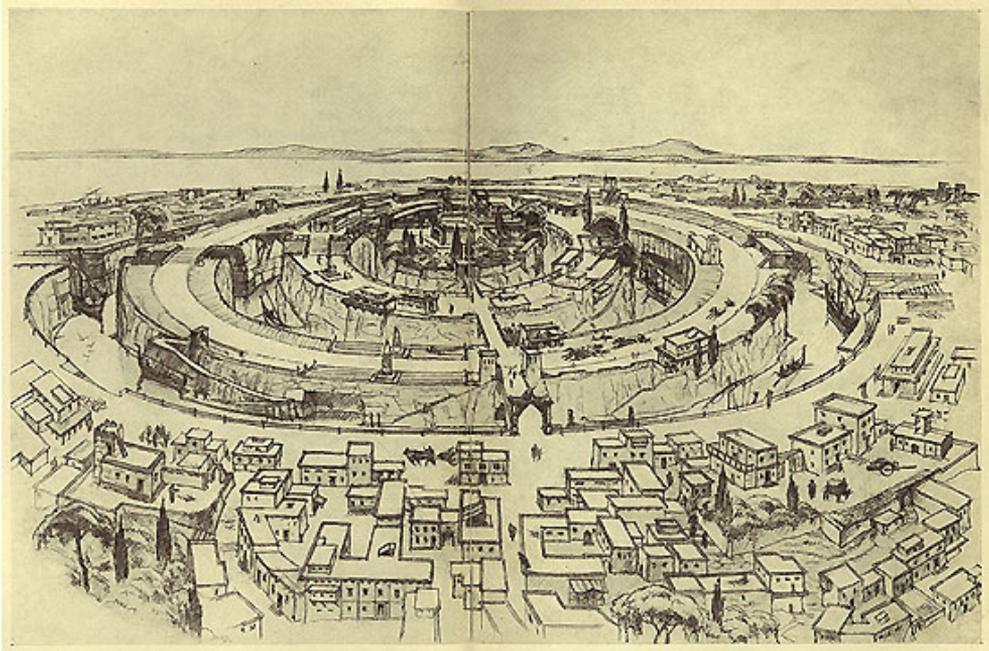


Fig. 2. HEILAND, Walter. "Dibujo de la reconstrucción de la capital de Atlántida acorde a la descripción de Platón". En: HERRMANN, Albert. *Unsere Ahnen und Atlantis. Nordische Seeherrschaft von Skandinavien bis nach Nordafrika*. Berlin: Klinkhardt & Biermann Verlag, 1934

La descripción de la isla de Atlántida de Critias se considera como la plasmación real del ideal de la República¹. En ella aparece la ciudad sana² de Sócrates, donde sus habitantes vivían "tan lejos de la opulencia como de la pobreza" la cuál Neptuno y sus descendientes convirtieron en la ciudad lujosa³, la cual fue corrompida cuando sus habitantes abandonaron la virtud y se dejaron llevar por el placer y los deseos de riqueza y poder, por lo que fue finalmente castigada por los Dioses.

1 Argumento descrito en el prólogo. PLATÓN. "Critias o la Atlántida". En: PLATÓN. *Biblioteca Filosófica. Obras completas de Platón. Tomo 6*. Traducido por Patricio de Azcárate, Madrid: Medina y Navarro, 1872. p.268

2 Ídem. pp.227-279

3 "El templo tenía sólo un estadio de longitud, tres arpentos de anchura, y una altura proporcionada; en su aspecto había un no se qué de bárbaro. Todo el exterior, estaba revestida de plata, fuera de los extremos, que eran de oro. Por dentro, la bóveda, que era toda de márfil, estaba adornada de oro, plata y oricalco. Los muros, las columnas, los pavimentos, estaban recubiertos de márfil. Se veían estatuas de oro, ..." Ídem. p.284

desarmonizado la “polis” y en consecuencia, la ha convertido en una ciudad enferma. El lujo ha conducido al colapso de una economía equilibrada basada en la necesidad, sustituyéndola por una conducida por los deseos de lujo [Fig. 2].

En cambio, el origen de la “polis” para Aristóteles es distinto; éste no se basa en la satisfacción de las necesidades fijas, sino en la buena vida o felicidad¹¹. La “polis” y por consecuencia el Estado se crean por asociación¹². En un primer nivel se sitúa la familia u hogar, cuya finalidad es la satisfacción de las necesidades diarias. Y en un segundo lugar, el pueblo, la agrupación de hogares, el cual trasciende de dichas necesidades, siendo su finalidad la “buena vida”. La importancia no radica en el origen sino en la finalidad. Esto es muy importante, pues es justo este punto de vista el que le permite criticar el lujo.

Para lograr la “buena vida” son necesarias las interacciones, pero aquellos que ocupan su vida exclusivamente en intercambiar convierten dicho acto en el propio fin. Es decir, se apartan de la finalidad original, que es la satisfacción de las necesidades y la “buena vida” para deberse a un nuevo fin que es la acumulación de dinero, la “usura”¹³. Esta actitud, por tanto, es una perversión, pues ahora ocupan su vida en una finalidad secundaria, en vez de perseguir la “buena vida”. En este punto, Aristóteles, al igual que Platón, remarca el poder corrompedor del lujo y las riquezas, a pesar de no citarlo directamente.

Sócrates arremete con dureza contra la riqueza¹⁴ considerándola fuente de corrupción¹⁵, oponiendo la riqueza de los hombres ricos a la excelencia de los hombres buenos en el estado oligárquico¹⁶. Añade, que “la riqueza produce lujo e indolencia, mientras que la pobreza

11 “The partnership finally composed of several villages is the city-state; it has at last attained the limit of virtually complete self-sufficiency, and thus, while it comes into existence for the sake of life, it exists for the good life.” ARISTOTLE. *Aristotle in 23 Volumes. Vol. 21. Politics*. Translated by Rackham, H. Cambridge, MA: Harvard university press; London: William Heinemann Ltd., 1944. 1.1252b

12 Ídem. 1.1252a

13 Ídem. 1.258b

14 Sócrates, junto con otros filósofos como Pitágoras, Diógenes y Jenócrates mostró a lo largo de su vida un desdén por las riquezas. Comentario que recoge Cicerón en CICERÓN. *Disposiciones Tusculanas*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González. Madrid: Editorial Gredos, 2005. 88-92

15 PLATO. *Plato in Twelve Volumes. Vols. 5 & 6. Republic*. Translated by Paul Shorey. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1969. 8.550e-552a

16 “So, when wealth is honored in a state, and the wealthy, virtue and the good are less honored.” Ídem. 8.550e-551a



Fig. 3. FIDIAS. Friso de las Panateneas en el Partenón. El fragmento de las Ergastinas. [Bajorrelieve]. 447-423 aC. 960 x 2070 x 120 mm. Paris: Museo del Louvre.

Las ofrendas, los sacrificios y el lujo en la antigua Grecia de Pericles fueron mostrados en el arte de Fidias. Aristóteles defiende en su obra que los templos deben ser “tan espléndidos como sea preciso”¹, y Fidias aparece referenciado en la obra de Aristóteles² como un sabio en su campo.

1 ARISTÓTELES. *Biblioteca Filosófica. Obras filosóficas de Aristóteles. Vol. 3. Política*. Traducido por Patricio de Azcárate, Madrid: Medina y Navarro, 1873. 4.11

2 “The term Wisdom is employed in the arts to denote those men who are the most perfect masters of their art, for instance, it is applied to Pheidias as a sculptor and to Polycleitus as a statuary. In this use then Wisdom merely signifies artistic excellence.” ARISTOTLE. *Aristotle in 23 Volumes. Vol. 19. Nicomachean Ethics*. Translated by Rackham, H. Cambridge, MA: Harvard university press; London: William Heinemann Ltd., 1944. 6.71

produce mezquindad”¹⁷. Dado que la polis basada en las necesidades fijas no tiene pobreza ni riqueza, entonces no hay espacio ni para el lujo ni para la mezquindad. Es obvio, que dicha polis no puede dar lugar a riqueza, pues se ciñe a satisfacer unos límites fijos, pero, ¿si no fuera capaz de satisfacer dichas necesidades, como se puede afirmar que no da lugar a la pobreza? Platón considera, que la raíz de la pobreza está en el aumento de los deseos¹⁸. Y añade que los deseos nos convierten en salvajes¹⁹. A su vez, los deseos pueden ser necesarios o innecesarios²⁰, por lo tanto la solución no es tanto extirpar los deseos innecesarios, sino reprimirlos mediante la disciplina y la educación. En este punto, Platón enfrenta los conceptos de necesidad y deseo, estableciendo de esta manera un vínculo entre deseo y lujo.

Pero a diferencia de Platón o Sócrates, Aristóteles no rechaza los deseos “no necesarios”²¹, donde se incluyen los honores y la riqueza, sino que los considera dignos por sí mismos de ser buscados. El problema no radica en los deseos en sí sino en llevarlos al exceso, introduciendo el concepto de medida. Para Aristóteles la riqueza²² en sí no es un elemento corrompedor, sino que está asociada a las virtudes²³ de la liberalidad²⁴ y la magnificencia.

17 PLATÓN. *Diálogos. Vol. 4. República*. Traducido por Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos, 1988. 4.421-422a

18 “partly by remissions and partly by distributions, making a kind of rule of moderation and believing that poverty consists, not in decreasing one’s substance, but increasing one’s greed” PLATO. *Plato in Twelve Volumes. Vols. 10 & 11. Laws*. Translated by R.G. Bury. Cambridge, MA: Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1967 & 1968. 5.736e

19 “The greatest is lust, which masters a soul that is made savage by desires” Ídem. 9.870a

20 “And in order not to argue in the dark, shall we first define our distinction between necessary and unnecessary appetites?” “Let us do so.” “Well, then, desires that we cannot divert or suppress may be properly called necessary, and likewise those whose satisfaction is beneficial to us, may they not? For our nature compels us to seek their satisfaction...” PLATO. *Plato in Twelve Volumes. Vols. 5 & 6. Republic*. Translated by R.G. Bury. Cambridge, MA: Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1967 & 1968. 558d-559d

21 “Pero entre las cosas que nos procuran placer, unas son necesarias; otras son en sí permitidas a nuestros deseos, pero pueden ser llevadas al exceso. Los placeres necesarios son los del cuerpo, ... , Otros placeres, por el contrario, no tienen nada de necesarios, pero son dignos por sí mismos de ser buscados por nosotros; por ejemplo, la victoria en las luchas que sostenemos, los honores, la riqueza y todas las demás cosas de esta especie que producen a la vez provecho y placer”. ARISTÓTELES. *Biblioteca Filosófica. Obras filosóficas de Aristóteles. Vol. 1. Moral a Nicómano*. Traducido por Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, 1873. 7.4

22 Ídem. 4.1

23 Asociación del lujo con las virtudes de liberalidad y magnificencia. CHECA, Fernando. “Del elegante descuido”. *Revista de Occidente*. Noviembre 2007, nº318, pp. 27-28

24 “Así, siendo la liberalidad un justo medio en todo lo relativo a las riquezas, ya se den, ya



Fig. 4. LANDON, Charles-Paul. *Icarus and Daedalus*. [Oleo sobre lienzo]. 1799. 540 x 435 mm. Alençon: Musée des Beaux-arts et de la Dentelle.

El tema del poder corrompedor del lujo a través de la ambición y el descontrol de los deseos infinitos se repite en el mito de Ícaro. Ícaro alza el vuelo, pero al no controlar sus deseos, desobedece a su padre, volando cada vez más alto, como si quisiera llegar al paraíso. Ícaro pierde sus alas, y muere al caer al mar.

OVID. *Metamorphoses*. Brookes More. Boston. Cornhill Publishing Co., 1922.

Ésta, como todas las cosas de que puede disponer el hombre, puede utilizarse bien o mal²⁵, teniendo el hombre liberal²⁶ la virtud referente a las riquezas y siendo capaz de hacer buen uso de ella, diferenciándolo del hombre pródigo y del avaro. Convirtiendo la riqueza en un elemento relativo en función del uso que se hace de él. Aunque no sólo no castiga el uso de las riquezas siempre que su uso vaya acompañado de la virtud, sino que a través de otra virtud, la magnificencia²⁷ justifica grandes obras y dispendios²⁸. En analogía con la liberalidad, diferencia al hombre magnífico²⁹, que sabrá gastar en cosas grandes, del hombre mezquino y del fastuoso. Entre estos grandes gastos, siempre desde la medida, aprueba tanto los que se refieren al culto de la divinidad³⁰ [Fig. 3], como los de carácter público y los gastos privados como una boda, acontecimiento importante o una vivienda³¹.

Estos criterios de liberalidad y magnificencia de Aristóteles fomentaron nuevas posiciones sobre el lujo en el Renacimiento³². El lujo se convierte en una representación no pecaminosa de poder, no residiendo únicamente en la esfera pública sino invadiendo la esfera privada.

se reciban” ARISTÓTELES. *Biblioteca Filosófica. Obras filosóficas de Aristóteles. Vol. 1. Moral a Nicómano*. Traducido por Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, 1873. 4.1

25 “Pero a todas las cosas de que puede disponer el hombre puede darse un destino bueno o malo; y la riqueza es una de estas cosas.” ARISTÓTELES. *Biblioteca Filosófica. Obras filosóficas de Aristóteles. Vol. 1. Moral a Nicómano*. Traducido por Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, 1873. 4.1

26 “el liberal sólo dará y recibirá cuando deba y en la cantidad que deba, lo mismo en las cosas pequeñas que en las grandes; y además deberá hacerlo siempre con gusto. Por otra parte, recibirá cuando deba y en la cantidad que deba recibir” Ídem. 4.1

27 “Esta virtud [...] es una de las que hacen relación al empleo de las riquezas; sólo que no se extiende como la liberalidad a todos los actos, sin excepción, que conciernen a las riquezas; sino que sólo se aplica a aquellos cuyo gasto es de consideración.” Ídem. 4.2

28 “La obra debe ser digna del gasto, y el gasto debe ser digno de la obra y, si cabe, superarle.” Ídem. 4.2

29 “El magnífico es un hombre reflexivo y sagaz, puesto que es capaz de ver lo que conviene en cada ocasión y de hacer grandes gastos con toda la medida necesaria [...] debe ser necesariamente liberal; porque el hombre liberal sabe gastar lo que es preciso y cuando es preciso; y en estas ocasiones lo grande es lo propio del magnífico. [...] y hasta con un gasto igual el magnífico sabrá hacer cosas más nobles y más grandes” Ídem. 4.2

30 “Los edificios consagrados a las ceremonias religiosas serán tan espléndidos como sea preciso [...]”. Ídem. 4.11

31 “El magnífico sabe igualmente construir una para sí una casa que corresponda a su fortuna; porque este es un lujo que está muy en su lugar.” Ídem. 4.2

32 CHECA Fernando. “Del elegante descuido”. *Revista de Occidente*. Noviembre 2007, nº318, p. 28

Aristóteles, a su vez, con el ejemplo del regalo de una pelota a un niño³³, pretende mostrar que se puede conseguir mucho sin necesidad de grandes gastos. Este criterio ayudará en la Época Moderna a ver el lujo más allá de criterios solamente económicos y en un sentido positivo. En “Ética a Nicomano” Aristóteles critica también otra faceta del lujo. Critica el lujo por su poder de afeminar³⁴. Aristóteles utiliza el ejemplo del rey Astiages (585 a. C. - 550 a. C.), último rey de Media, para apoyar su teoría, y asocia su debilidad al lujo³⁵. Esta asociación entre feminidad, debilidad y lujo se repite a lo largo de los siglos, pero no será hasta el siglo XX cuando pierda la connotación negativa para volverse en positiva.

Epicuro también relacionó la riqueza y los deseos, puesto que para él y los epicúreos la búsqueda de la felicidad reside en la satisfacción de los placeres³⁶, y aunque no consideraba ningún deleite malo en sí, al igual que Aristóteles, reconocía que algunos podían traer consigo más inconvenientes³⁷ que placer, compartiendo con Platón y Aristóteles las ideas del poder corrompedor del lujo y la insaciabilidad de los deseos. Para Epicuro los deseos pueden ser³⁸ naturales, naturales y necesarios, y vanos; considerando los deseos de riqueza infinitos³⁹ y vanos, por lo que al no pertenecer a la naturaleza deben evitarse.

33 ARISTOTLE. *Aristotle in 23 Volumes. Vol. 19. Nicomachean Ethics*. Translated by Rackham, H. Cambridge, MA: Harvard university press; London: William Heinemann Ltd., 1944. 4.2.18

34 “One who is deficient in resistance to pains that most men withstand with success, is soft or luxurious (for Luxury is a kind of Softness)” ARISTOTLE. *Aristotle in 23 Volumes, Vol. 19. Nicomachean Ethics*. Translated by Rackham, H. Cambridge, MA: Harvard university press; London: William Heinemann Ltd., 1944. 7.7.5

35 “for instance Cyrus attacked Astyages when he despised both his mode of life and his power, because his power had waned and he himself was living luxuriously.” ARISTOTLE. *Aristotle in 23 Volumes. Vol. 21 Politics*. Translated by Rackham, H. Cambridge, MA: Harvard university press; London: William Heinemann Ltd., 1944. 5. 1312a

36 Epicuro fue defensor de una vida moderada y sin amor por el dinero. El fin en su teoría es la búsqueda del placer, siendo éste la ausencia de dolor, siendo más importantes los placeres de la razón que los del cuerpo. Teoría que fue degenerada y aprovechada para justificar el derroche del lujo y la satisfacción de los placeres del cuerpo.

37 “Ningún deleite es malo en sí mismo; pero la producción de ciertos deleites trae muchas mas turbaciones que deleites.” EPICURO. “Epicuro á Menecéo: gozarse”. En: DIÓGENES LAERCIO. *Los diez libros de Diógenes Laercio, sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres. Tomo 2. Libro 10. Epicuro*. Traducido por Josef Ortiz y Sanz. Madrid: Imprenta real, 1792. 2.10.103.8.

38 “nuestros deseos los unos son naturales, los otros vanos. De los naturales unos son necesarios, otros naturales solamente.” Ídem 2.10.90

39 “Las riquezas naturales tienen término, y son fáciles de prevenir: pero los proyectos de riquezas vanas coinciden con lo infinito.” Ídem. 2.10.103.15

En conclusión, en la Grecia Clásica, el “lujo” representa el dinamismo de los deseos humanos. Tanto para Sócrates, como para Platón o Aristóteles, el lujo es el motor que rompe el orden y la armonía. Mientras que la necesidad se caracteriza por ser limitada y fija, el lujo representa la ambición y la insaciabilidad [Fig. 4], y ahí radica su carácter corrompedor y negativo.

La Antigua Roma

Con la conquista de Grecia, Roma importó y adoptó la filosofía y cultura griega, desplazando el modo de vida hasta entonces frugal romano. Esto indujo continuos ataques al lujo, así como su asociación a la decadencia y caída de Roma⁴⁰. El argumento se basa en el poder corrompedor del lujo, al que se suma la característica negativa de la debilidad, ya enunciada por Aristóteles. Aunque, ¿qué convierte al lujo en un elemento corrompedor y debilitante?

Las características negativas del lujo van asociadas al igual que en la filosofía griega a la riqueza, los deseos y la naturaleza del hombre. Para Zenón y los estoicos la naturaleza del hombre es racional⁴¹, por tanto, vivir de acuerdo a la naturaleza es vivir de acuerdo a la razón. El sabio vive de acuerdo a la razón y supedita a ella todas sus emociones. Para llevar una vida natural hay que saber reconocer lo que es “innatural”. El sabio juzga correctamente entre las categorías de bueno, malo e indiferente. Siendo lo indiferente aquello que no pertenece claramente a las categorías de bueno ni de malo. La riqueza y la fama pertenecen a la categoría de lo indiferente, pues se pueden usar bien o mal, y usadas para el bien público, adquieren el valor de “bueno”. Tienen un carácter relativo, al igual que para Aristóteles, cuyo hombre magnífico era aquel que hacía buen uso de sus recursos para el bien público. El lujo, en cambio, es el mal uso de la riqueza, para ventajas privadas. Por lo tanto, es necesario disciplinar la riqueza, pues por un lado puede debilitar a Roma y por otro lado debe ser usado para el bien público. Es en este momento cuando se politiza el lujo, el cual debe ser regulado por el estado. En contraposición a la vida racional, una vida “innatural” es una vida apasionada, llevada por los

40 “¿no nos esforzaríamos en argüir diciendo que el pueblo romano tuvo en su pobreza el fundamento de su poder y debe temer las riquezas, recordando que las encontró en las naciones vencidas; que éstas introdujeron la intrigas, corrupciones y sediciones en esta ciudad antes tan santa y morigerada; que el lujo despliega con excesivo fausto el botín que se recogió en los pueblos extranjeros, que si un pueblo solo pudo despojar á todas esas naciones, más fácil es que todas esas naciones puedan despojar á un pueblo solo?” SÉNECA, Lucio Anneo. *Epístolas Morales*. Traducido por D. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Luis Navarro editor, 1884. 86.

41 DIÓGENES LAERCIO. *Los diez libros de Diógenes Laercio, sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres. Tomo 2. Libro 7. Zenón Citieo*. Traducido por Josef Ortiz y Sanz. Madrid: Imprenta real, 1792.

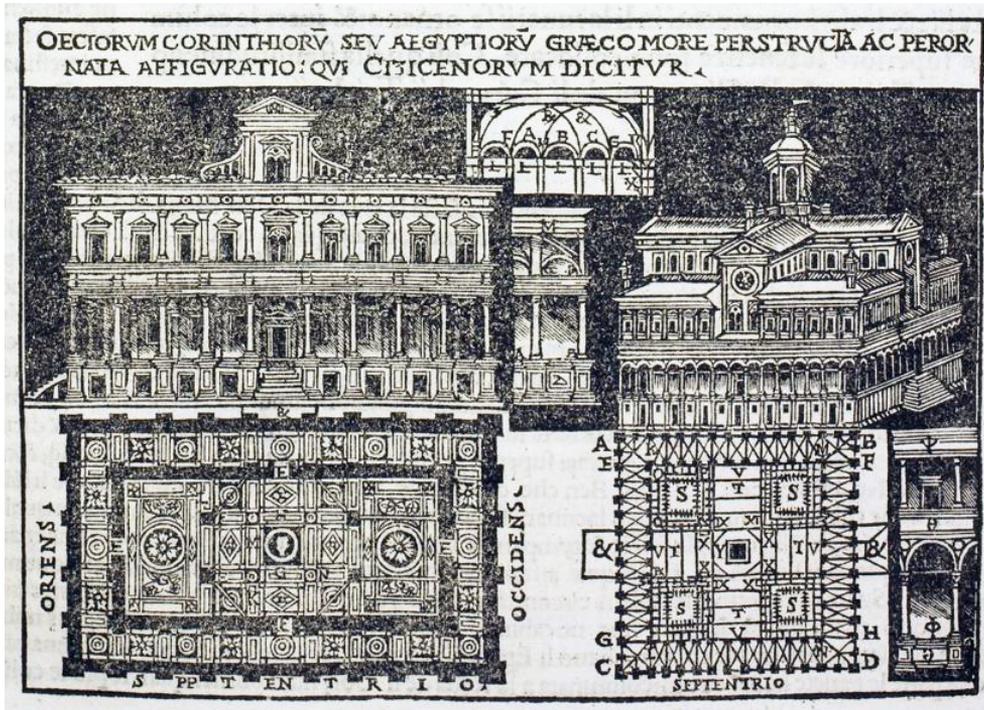


Fig. 5. VITRUVIUS POLLIO, Marcus. *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece*. Traducido por Cesare Cesariano. Como: Gottardo da Ponte for Agostino Gallo and Aloisio Pirovano, 1521. 6. p.99. Einsiedeln: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin.

Vitruvio dedica los libros III y IV a los templos y órdenes arquitectónicos, el libro V a los edificios públicos, el libro VI a los edificios privados y el libro VII a la ornamentación y decoración de las construcciones. A través de ellos se muestra la visión romana de la arquitectura, donde la belleza y la ornamentación de las edificaciones invadía tanto la esfera pública como la privada.

excesos e impulsos superfluos. Para Cicerón, el hombre debe desterrar los placeres del cuerpo y dado que los “brutos” sólo son capaces de disfrutar de los placeres del cuerpo, el hecho de dejarnos llevar por los deseos nos convierte también en “brutos”⁴². Séneca vas más allá, comparando una vida encaminada a las satisfacciones corporales con la vida de un animal o un esclavo⁴³. El animal es una criatura movida por los instintos. Eso significa, que aunque sus vidas parezcan gobernadas por las necesidades del cuerpo, éstas no están realmente “gobernadas”, y como los deseos que no proceden de la razón son infinitos⁴⁴, de ahí nuevamente su carácter corrompedor. Pero la vida del lujo no sólo nos convierte en brutos, sino que también nos debilita. Según Cicerón, la feminidad tiene su raíz en encontrar satisfacción en los placeres del cuerpo, con la consecuencia de que el hombre es incapaz de actuar por el bien público, cuando esto puede implicar riesgo o incluso la muerte⁴⁵. Un ejemplo claro es la historia de Florus sobre el rey Antiochus de Siria, del cual cuenta, que fue derrotado, no por los romanos sino por el propio lujo⁴⁶.

En contraposición a la vida del lujo, la cual nos debilita y nos hace brutos, está la vida basada únicamente en las necesidades naturales. Las necesidades naturales son pocas y sencillas, de lo que se puede concluir, que la vida natural es una vida simple⁴⁷. Cicerón recurre al concepto de “frugalidad”⁴⁸ para describir dicha vida, y lo asocia a la virtud griega de “sophro-

42 “...and if there is any one too much addicted to sensual pleasures, unless he is transformed into a mere brute” CICERO, Marcus Tullius. *The orations translated by Duncan, the offices translated by Cockman and the Cato and Laelius by Melmoth. In three Volumes. Vol.III.* New York: J&J Harper, 1833. 1.30. p.62

43 En la Antigüedad se menospreciaba a los esclavos considerando que carecían de razón.

44 “Los deseos de la naturaleza son limitados; los que nacen de falsa opinión no tienen límite.” “La naturaleza lo tiene ordenado todo y á todo puso término; lo superfluo, lo que nace del vicio, no reconoce fin.” SÉNECA, Lucio Anneo. *Epístolas Morales.* Traducido por D. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Luis Navarro editor, 1884. 16 / 119

45 “Quid est autem requius aut turpius effeminato viro?” CICERO, Marcus Tullius. *Cicero’s Tusculan disputations: With English notes critical and explanatory / by Charles Anthon.* New York: Harper & Brothers Publisher, 1860. 3.17

46 “Against this king the, already defeated by his own luxury, the Roman people, in the consulship of Acilius Glabrio, advanced while he was in the island, and immediately drone him into flight...” FLORUS. *Epitome of Roman History.* Translated by E. S. Forster. London: Loeb Classical Library, 1929.

47 “... Aperta enim rest est et quotidie nos ipea natura admonet, quam paucis, quam pavis rebus egeat, quam vilibus” » CICERO, Marcus Tullius. *Cicero’s Tusculan Disputations: With English notes, critical and explanatory by Charles Anthon.* New York: Harper & Brothers Publisher, 1860. 5.102

48 “yo suelo llamar unas veces temperancia, otras moderación y, en ocasiones incluso,



Fig. 6. JOHN WILLIAM WATERHOUSE. *Diógenes*. [Oleo sobre lienzo]. 1882. 2083 x 1346 mm. Sydney: Art Gallery of South Gales.

Diógenes de Sirope fue el más famosos de los cínicos que vivió orgulloso de acuerdo a la frugalidad como un sabio, despojándose incluso de su copa al ver beber a un niño en el hueco de la mano.

sune” o autocontrol. Por lo tanto, debemos controlar nuestros deseos, que son el origen del lujo. Para Cicerón, la pobreza sólo la experimentan aquéllos que sobrepasan los límites de lo que es natural, y lo argumenta sobre la base del carácter ilimitado de los deseos. Aquéllos que desean, siempre desean más. Una vez se han abandonado los límites naturales de la necesidad, los deseos se autoalimentarán sin fin, “siempre es pobre el avaro” (*Semper avarus eget*; Horacio, Ep.:I.2)⁴⁹. Séneca comparte las mismas opiniones en referencia a la frugalidad, la riqueza y la pobreza. No es más rico quien más tiene sino el que domina sus deseos⁵⁰. Séneca y los estoicos atacan y desprecian la riqueza como ya hicieron Pitágoras, Sócrates, Diógenes o Platón. A pesar de respetar las riquezas moderadas por ser útiles, condena las grandes riquezas porque puede ser perjudiciales⁵¹. La riqueza ya no se considera un bien relativo, ni siquiera un bien, ya que no se le asocia ningún valor moral, está vinculada con el mal⁵² e incluso separa del camino de la virtud⁵³, al contrario de la pobreza, que si es un bien⁵⁴, y por tanto, es digno del sabio vivir de acuerdo a la frugalidad⁵⁵ [Fig. 6].

sentido de la medida, [...] la frugalidad abarca tres virtudes, la fortaleza, la justicia y la prudencia, [...] su función específica es, según parece, guiar y calmar los movimientos impulsivos del alma y, oponiéndose siempre al deseo de placer, mantener en toda circunstancia una moderada firmeza” CICERÓN. *Disputaciones Tusculanas*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González. Madrid: Editorial Gredos, 2005. 3,17

49 HORACIO. *Las Poesías de Horacio. Traducidas en versos castellanos, con comentarios mitológicos, históricos y filosóficos, por D. Javier de Burgos*. Tomo IV. Madrid: Librería de D. José Cuesta, 1844.

50 “Creéis que ese hombre es rico porque tiene vajilla de oro que lleva al campo, porque labra en todas las provincias, porque tiene grueso registro de rentas y posee más tierras suburbanas de las que se necesitarían para excitar envidia en los desiertos de la Pulla. Pues cuando hayas dicho todo esto, es pobre” SÉNECA, Lucio Anneo. *Epístolas Morales*. Traducido por D. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Luis Navarro, editor, 1884. Madrid: Luis Navarro, editor, 1884. 87

51 Ídem. 39

52 “Lo que no da al alma ninguna grandeza, seguridad ni firmeza, no es un bien; es así que las riquezas, la salud y cosas semejantes nada de esto la dan; luego no son bienes”. “porque animan el valor, producen el orgullo, atraen la envidia y nos hacen tan insensatos, que algunas veces afectamos poseerlas aunque sean peligrosas.” Ídem. 87

53 SENECA, Lucio Anneo. *Moral Essays. Vol II*. Translated by J. Basore. London: Loeb Library, 1932. 81

54 Ídem. 17

55 “no comáis más que para matar el hambre, y no bebáis más que para apagar la sed: no busquéis en el traje otra cosa que el preservativo del frío, ni más en vuestra casa que lo indispensable para ponerlos al abrigo de las injurias del tiempo. Poco importa que la casa esté edificada con césped ó con variados mármoles; igualmente bien puede encontrarse el hombre bajo dorado techo que en una choza, y debéis despreciar la ostentación de embellecimientos superfluos. Pensad que

Para Vitruvio, la auténtica riqueza reside también en no desear cosa alguna. En el prefacio de su libro VI dice lo siguiente: "... y en la lectura de los libros, vine a granjear en mi ánimo unos bienes, cuya condición es verme siempre libre de necesidad; siendo la mayor riqueza no desear cosa alguna"⁵⁶. De ello se concluye que una sociedad basada en las necesidades, no experimentará pobreza, mientras que una sociedad basada en el lujo será una sociedad débil, bruta y pobre.

Dado que una sociedad basada en la necesidad no está corrupta ni alberga elementos que la puedan corromper. ¿Qué explica la decadencia de la virtuosa Roma? El propio éxito de Roma expuso al Imperio a las influencias extranjeras. El contacto con Asia y con Grecia implicó una exposición al lujo⁵⁷. Según Sallust, el propio Lucio Sergio Catilina fue incitado por la corrupción de una sociedad plagada de dos vicios: el amor al lujo y la avaricia (Cat.: 5)⁵⁸. Según Sallust, la República se fundó al expulsar a los reyes, que habían sido corrompidos por la lujuria del poder. Se pudo mantener la armonía en la República, hasta que llegó el lujo del exterior, de Asia, destruyendo los antiguos valores. Sallust concluye que "los apetitos de los aristócratas eran insaciables y sus recursos superiores les daban instrumento para la opresión; el lujo de unos pocos causaba la pobreza de muchos". Cicerón también atribuye tanto la decadencia de Grecia como la crisis de la República a la secesión de la sociedad en clases, gobernando para unos pocos y olvidándose de otros muchos, olvidando las máximas de Platón⁵⁹. La avaricia y el lujo han corrompido la sociedad de los mortales⁶⁰.

El problema según Séneca, es que el lujo ya ha ablandado a Roma, y por eso ya está corrupta. El lujo no actúa de acuerdo a la naturaleza, y cuando la prosperidad ha arrojado lujo sobre un gran área de la sociedad, la gente empieza a dar atención a su atuendo personal, al mobiliario, a la casa,...⁶¹.

en vosotros solamente es admirable el espíritu, que por ser grande, nada debe parecerle grande."
Ídem. 8

56 VITRUVIO, Marco. *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín, y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*. Madrid: Imprenta Real, 1787.

57 GIBBON, Edward. *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano. Edición íntegra en cuatro volúmenes. Vol I*. Traducción José Mor de Fuentes. Madrid: Editorial Turner, 1984.

58 "He was encouraged to it by the wickedness of the state, thoroughly debased by luxury and avarice; vices equally fatal, though of contrary natures" SALLUST. *Sallust*. Translated by William Rose. New York: Harper, 1844.

59 CICERÓN. *Los oficios de Cicerón, con los diálogos de la vejez, de la amistad, las paradojas y el sueño de Escipión*. Traducido por D. Manuel Blanco Valbuena. 25. 89,90

60 SÉNECA, Lucio Anneo. *Epístolas Morales*. Traducido por D. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Luis Navarro, editor, 1884. 90.

61 "Cuando las riquezas introducen el lujo en algún punto, muéstrase mayor diligencia en

El lujo no crea riqueza, sino que la consume⁶². En este momento se están corrompiendo dos de las necesidades básicas enunciadas por Platón: ropa y refugio. Por supuesto, la tercera de las necesidades básicas, la comida, también había sido corrompida con la celebración de los banquetes, importantes eventos en la escena romana para mantener el prestigio social, en contraposición a la opinión de Séneca, quien dice, que todo lo que requiere la naturaleza es que el vientre sea llenado, no adulado⁶³.

A esto hay que sumar que el lujo es a la vez síntoma y causa. Una sociedad corrupta produce lujo y el resultado del lujo es una sociedad corrupta. Por lo tanto hay que educar a la sociedad para evitarlo. Aristóteles ya afirmaba que la intención de toda polis es que sus legisladores mejoren a sus ciudadanos por entrenamiento⁶⁴. Una sociedad blanda no se puede defender de los enemigos externos ni de los conflictos internos. Debe aparecer una figura capaz de “educar” a la sociedad mediante el control. Así aparecen las figuras del censor y de las leyes suntuarias, como un ejemplo claro del intento de regular los deseos. Entre los censores destacó Catón el Viejo (Marcus Porcius Cato) proponiendo ordenanzas muy severas contra el lujo, quien en palabras de Agustín de Hipona, consideraba que la sociedad estaba corrupta por “el goce del lujo y la avaricia, en público de pobreza y en privado de opulencia”⁶⁵. Entre las leyes suntuarias propuso la “lex Orchia” del 182 a. C. que limitaba el número de invitados a una cena, la “lex Fannia”, que limitaba el dinero que se podía gastar los días de fiesta y los días normales, o la “lex Aemilia” del 78 a.C., que prohibía el consumo de moluscos o aves importadas; así como se opuso a la derogación de algunas leyes vigentes como la ley Oppia⁶⁶ (215 a.C), que tan sólo duró 20 años, que era muy restrictiva para las mujeres, limitando la cantidad de oro que podían llevar, prohibiendo que pudieran llevar vestidos coloridos o que pudieran circular en Roma en carruaje a no ser que fuera para acudir a eventos religiosos. En definitiva,

los trajes, buscarse hermosos muebles, cuidase de tener casa espaciosa, de cubrir las paredes de mármoles de aliente el mar, dorar los techos y que la limpieza del pavimento corresponda al brillo de la decoración.” Ídem. 114

62 SÉNECA, Lucio Anneo. *Epístolas Morales*. Traducido por D. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Luis Navarro, editor, 1884. 71

63 “¿Tienes hambre? Necesario es comer, pero la naturaleza no repara en si el pan es blanco o negro; solamente cuida de llenar el estómago, no de lisonjearle.” Ídem. 119

64 “This truth is attested by experience of states: lawgivers make the citizens good by training them in habits of right action” ARISTÓTELES. *Aristotle in 23 Volumes. Vol. 19. Nicomachean Ethics*. Translated by Rackham, H; Cambridge, Mass.: Harvard university press; London, William Heinemann Ltd., 1934. 2.1.5 /1103b

65 SAN AGUSTÍN. *Obras de San Agustín. Tomo XVI. La Ciudad de Dios*. Edición preparada por el padre Fr. José Morán, O.S.A. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1958. 5.12.

66 CULHAM, Phyllis. “The “Lex Oppia””. *Latomus*. Octubre-Diciembre 1982. T.41, Fasc. 4, pp. 786-793.



Fig. 7. COUTURE, Thomas. *Romains de la décadence*. [Oleo sobre lienzo]. 1847. 4720 x 7720 mm. Paris: Musée d'Orsay

Representación de la visión histórica de la decadencia de Roma, donde se muestra una sociedad debilitada, repleta de excesos, vicios y derroche, dominada por los deseos del cuerpo y la vida “de-ramada”, pese a la vigencia de leyes suntuarias que limitaban el lujo privado.

las leyes suntuarias eran un ejemplo de control político, para no permitir que los deseos se expresen por sí mismos. Eran un intento de controlar la tendencia de los deseos humanos de ir por encima de las necesidades. Se trata, pues, de un intento de controlar el lujo. En cambio, Ronald Syme lo considera un ataque a las intrigas y no al lujo⁶⁷. Pero finalmente, las continuas derogaciones de leyes y la necesidad de reformularlas constantemente, así como su ineficacia, podría indicar que la corrupción estaba muy enraizada.

En conclusión, podría afirmarse que el lujo en Roma va íntimamente ligado a los deseos. Deseos de riqueza desmesurada, de poder o relacionados con los placeres del cuerpo. Éstos nublan la razón y la debilitan; y dado que los deseos son infinitos hay que establecer límites. Pero una vez arraigado el lujo en la sociedad, debido a su carácter corrompedor, la sociedad está enferma y la enfermedad ya no puede ser erradicada⁶⁸, siendo la solución propuesta el control, que debe ser establecido desde el gobierno [Fig. 7]. Aunque también se refuerzan otras visiones del lujo y de la riqueza. La riqueza también es considerada desde un punto de vista moral, vinculando la riqueza y la pobreza a la liberalidad de los deseos y el control. A su vez, Séneca es capaz también de anticipar una nueva visión del lujo al asociarlo a la innovación⁶⁹, tema que tendrá gran importancia en la época moderna, aunque todavía no se interpreta como un valor positivo.

La Cristiandad

Mientras los paganos atribuían la caída del Imperio romano a la cristianización de Constantino I en el año 313 a. C, la táctica de los cristianos para defenderse de dichas acusaciones era demostrar que Roma ya era débil antes de la conversión, demostrando que el lujo ya la había corrompido desde sus inicios, retomando los clásicos ataques al lujo⁷⁰. En esta línea de defensa, Agustín de Hipona afirma que la prosperidad engendra lujo y avaricia. Para él, el lujo y la indolencia corrompieron a los ciudadanos y fueron la causa del fin del Imperio, desde la caí-

67 SYME, RONALD. *La revolución romana*. Barcelona: Editorial Crítica, 2010.

68 “no existe remedio para el mal cuando los vicios se convierten en costumbres.” SÉNECA, Lucio Anneo. *Epístolas Morales*. Traducido por D. Francisco Navarro y Calvo; Madrid: Luis Navarro, editor, 1884. 39

69 “La invención de la viga cuadrada y de la sierra con que se corta vinieron con el lujo.” Ídem. 150

70 Agustín de Hipona fue uno de los defensores de la cristiandad frente a la caída del Imperio Romano. En los primeros libros de *Ciudad de Dios* describe el modo de vivir romano en el Imperio, a su modo de ver, completamente corrupto por la avaricia, ambición, ostentación y deleite.



Fig. 8. *Mosaico del ábside*. 390. *Basílica de Santa Pudenziana*. Roma

Representación de Cristo en el trono rodeado de los apóstoles en el arte paleocristiano, donde a pesar de las condenas al lujo, éste aparece en el arte a través de las vestimentas lujosas de los personajes y de la utilización de oro, aunque reservado únicamente a la religión.

da de Cartago y mucho antes del cristianismo, citando a Sallust, Cato, o Cicerón⁷¹. Argumento que para Sekora es una de las primeras lecciones que Agustín transmite⁷².

Agustín, siguiendo el inicial espíritu del cristianismo y de los estoicos, desprecia las riquezas materiales, puesto que éstas son perecederas y son fuente de tentación, asociando la verdadera riqueza a Dios⁷³ y a la virtud, distinguiendo entre el dinero y la riqueza⁷⁴. Este espíritu inicial del cristianismo, según Salvador Sanpere “vivió del ideal de pobreza y de reacción contra la sociedad pagana, todo lo suntuoso, todo lo lujoso, y por consiguiente todo lo artístico⁷⁵. Por tanto, debía el hombre desprenderse de las riquezas materiales⁷⁶ sin sufrir por ello, “compartir de acuerdo a un espíritu comunista y poseer no más que lo necesario”⁷⁷. Para Sanpere, la visión del lujo en los primeros cristianos residía en un mal empleo de la riqueza. Era algo superfluo, y como tal, representaba el abuso hacia los pobres⁷⁸.

Pero el lujo no se asoció solamente con riquezas mal empleadas o la superfluidad como indica Sanpere, también se asoció fuertemente con la feminidad; relación que establecieron ya los hebreos en el Génesis⁷⁹, que el cristianismo aceptó, y que se ha repetido constantemente a

71 SAN AGUSTÍN. *Obras de San Agustín. Tomo XVI. La Ciudad de Dios*. Edición preparada por el padre Fr. José Morán, O.S.A. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1958. 2.18.2; 2.19; 5.12.3; 5.12.5; 5.12.6

72 SEKORA, John. *Luxury: The Concept in western thought, Eden to Smollet*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.

73 SAN AGUSTÍN. *Obras de San Agustín. Tomo XVI. La Ciudad de Dios*. Edición preparada por el padre Fr. José Morán, O.S.A. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1958. 5.18

74 “... , porque una cosa es riqueza y otra el dinero; porque llamamos ricos a los sabios, virtuosos y buenos, quienes, o no tienen dinero, o muy poco, y, con todo, son, en realidad, más ricos en virtudes, cuyo ornamento les basta aun en las necesidades corporales, contentándose con lo que poseen; y llamamos pobres a los codiciosos que están siempre suspirando, deseando y anhelando por las riquezas del mundo, [...], y al mismo Dios verdadero, con razón, le llamamos rico no por el dinero, sino por su omnipotencia...” SAN AGUSTÍN. *La ciudad de Dios*. Introducción de Francisco Montes de Oca. Madrid: Porrúa, 1994. 7.12.

75 SANPERE Y MIQUEL, S. *Historia del lujo*. Barcelona: Font y Torrens. 1886. 4.6 p. 224

76 “Si quieres ser perfecto, véndelo todo lo que tengas y repártelo entre los pobres. Así Dios te dará un premio en el cielo. Luego ven y conviértete en uno de mis seguidores”. *La Santa Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1986. Mateo 19:21

77 SAN AGUSTÍN. *Obras de San Agustín. Tomo XVI. La Ciudad de Dios*. Traducido por Fr. Morán, O.S.A. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1958. 1.10

78 SANPERE Y MIQUEL, S. *Historia del lujo*. Barcelona: Font y Torrens. 1886. 2.4,6 p. 222

79 SEKORA, John. *Luxury: The Concept in western thought, Eden to Smollet*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977. pp. 23-29

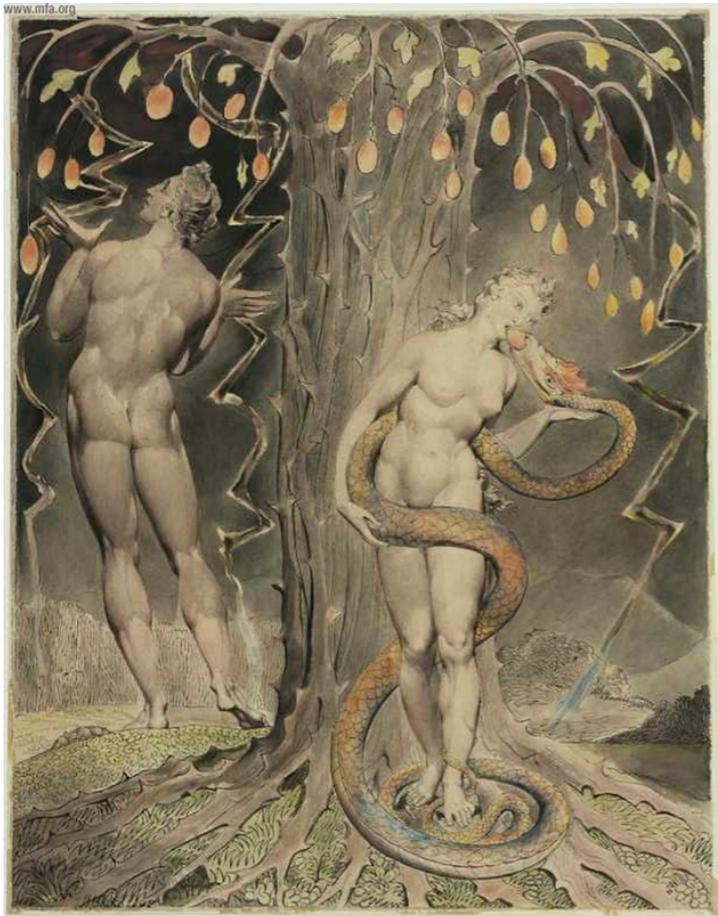


Fig. 9. BLAKE, William. *The Temptation and fall of Eve*. Serie "Paradise Lost". Objeto 9. [Ilustración]. 1808. 497 x 387 mm. Boston: Museum of Fine Arts

El Génesis es la primera obra en la que se representa la relación entre Eva y el Pecado Original, relacionando la mujer con el lujo y el pecado.

lo largo de la historia. Tertuliano se refiere a la mujer en “De Cultu Feminarum”⁸⁰ como “diaboli ianua”, y dice que el físico femenino significa una amenaza para el alma, y por lo tanto debe ser controlado. Sanpere, en referencia a los primeros cristianos, dice que la mujer debía evitar cualquier tipo de adorno, joyas, suntuosas vestimentas o cualquier elemento que realizara su belleza⁸¹. Incluso en el siglo XX, todavía se publicaron manifiestos en relación a este tema, como el de Tilippo Tommaso Marinetti en 1920 titulado “Contra el lujo femenino”⁸². Para Agustín, la relación entre feminidad y lujo se mantiene en el pecado original [Fig. 9], ya que es una figura femenina la que incita a salir de los límites establecidos, seduciendo a Adán a pecar⁸³. Según Agustín, la raíz del pecado original está en que alimenta nuestro orgullo y nuestra soberbia⁸⁴ y el castigo se materializa en los deseos y los dolores carnales, que deben ser controlados, pues los deseos y las emociones son controlables por la voluntad⁸⁵.

A los valores negativos del lujo, los cristianos añadieron el término de “luxuria”⁸⁶, es decir, la lujuria. La lujuria se asociaba a los deseos y placeres del cuerpo, así como a la feminidad. De esta manera, asociaban el lujo a los pecados⁸⁷, por lo que debía ser sancionado. Los placeres carnales a partir de ahora ya no se considerarán simplemente lujo, sino que serán pecado, la lujuria. El añadir el valor de “luxuria” al lujo, crea una situación muy particular, pues se podría argumentar, que el sexo es necesario para la procreación, y por lo tanto es una necesidad. Agustín argumenta que es cierto que el sexo se creó con la finalidad de procrear, pero el sexo en el Paraíso se debía a la voluntad y no a la excitación del libido⁸⁸, el apetito sexual es un modo de recordarnos el pecado original y que provenimos de él. El único ser libre del pecado original es Jesucristo, que fue concebido en divina concepción, y en consecuencia, libre de

80 TERTULLIAN. *Tertullianus*. Turnhout: Brepols, 1991.

81 SANPERE Y MIQUEL, S. *Historia del lujo*. Barcelona: Font y Torrens. 1886. II:4,6 p. 224

82 OGLIOTTI, Eva. “Contra el lujo femenino” *Revista de Occidente*. Noviembre 2007, nº318, pp. 159-161. Madrid: 2007

83 *La Santa Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1986. Génesis 1 y 2.

84 “...and what could begin this evil will but pride, that is the beginning of all sin! And what is pride but a perverse desire of height, in forsaking Him to whom the soul ought solely to cleave, as the beginning thereof, to make the self seem the one beginning.” SAINT AGUSTINE. *The city of God (De civitate Dei)*. Translated by John Healey. Edinburg: John Grant, 1909. 14.13.

85 “That the motions of wrath and lust are so violent that they do necessarily require to be suppressed by wisdom; and that they were not in our nature, before our fall depraved it.” Ídem. 14.19.

86 CHRISTOPHER J. BERRY. *The idea of Luxury. A conceptual and historical investigation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

87 SAN AGUSTÍN. *La ciudad de Dios*. Introducción de Francisco Montes de Oca. Madrid: Porrúa, 1994. 8.12, 14.2, 21.25

88 Ídem. 14.25

"venerat occiduis mundi de finibus hostis 310
 Luxuria, extinctae iamdudum prodiga famae,
 delibuta comas, oculis vaga, languida voce,
 perdita deliciis, vitae cui causa voluptas,
 elumbem mollire animum, petulanter amoenas
 haurire inlecebras et fractos solvere sensus. 315
 ac tunc pervigilem ructabat marcida cenam,
 sub lucem quia forte iacens ad fercula raucos
 audierat lituos, atque inde tepentia linquens
 pocula lapsanti per vina et balsama gressu
 ebria calcatis ad bellum floribus ibat. 320
 non tamen illa pedes, sed curru invecta venusto
 saucia mirantum capiebat corda virorum,
 o nova pugnandi species! non ales harundo
 nervum pulsa fugit, nec stridula lancea torto
 emicat amento, frameam nec dextra minatur; 325
 sed violas lasciva iacit foliisque rosarum
 dimicat et calathos inimica per agmina fundit,
 inde eblanditis Virtutibus halitus inlex
 inspirat tenerum labefacta per ossa venenum,
 et male dulcis odor domat ora et pectora et arma 330
 ferratosque toros obliiso robore mulcet.
 deiciunt animos ceu victi et spicula ponunt,
 turpiter, heu, dextris languentibus obstupefacti
 dum currum varia gemmarum luce micantem
 mirantur, dum bratteolis crepitantia lora 335
 et solido ex auro pretiosi ponderis axem [...]”

PRUDENTIUS. *Prudentius. Vol. I. Psychomachia*. Translated by H. J. Thomson. Lon-
 don: Heinemann, 1949. 310-336

Fragmento del poema original en el que “Luxuria” aparece en la batalla y cautiva los
 sentidos de las demás virtudes y ejércitos.

pecado. Por lo tanto, Agustín no rechaza la actividad sexual, sino que retoma el pensamiento griego y romano que asocia el lujo al acto de exceder los límites apropiados. Dado que la finalidad del sexo es la procreación, si se realiza sólo por placer, entonces es lujuria. De esta manera, asociando la lujuria al pecado original, Agustín consiguió convertir la lujuria en una característica imborrable de la humanidad.

El poeta cristiano Prudentius va más allá en la asociación entre feminidad y lujuria cuando describe a finales del siglo IV d. C. en su poema épico "Psychomachia" una batalla espiritual por la conquista del alma entre las virtudes y los vicios opuestos⁸⁹, donde casi todos los personajes son alegóricos y mujeres⁹⁰, siendo la lujuria una de ellas. En el combate, Prudencio describe las virtudes y los vicios opuestos como capitanas que se enfrentan entre sí ante sus ejércitos, dispuestas en orden de batalla y en campo abierto. Comienzan el combate Fe (fides) contra Paganismo (cultura deorum), continúan Castidad (pudicitia) contra Lascivia (sodomita libido), Paciencia (patientia) contra Ira, Humildad (humilis mens) contra Soberbia (superbia), y una vez derrotada Soberbia, aparece Lujuria⁹¹ (luxuria)⁹², con los cabellos perfumados, lánguida voz y la mirada errante sobre un hermoso carruaje de oro con joyas y pedrería incrustadas. Ante ella, las virtudes se quedan embelesadas, desarmadas y estupefactas; y surge entre ellas el deseo de rendirse y esclavizarse a los deseos de la lujuria. Es en ese momento cuando entra en escena Sobriedad (sobrietates), quien reprocha a las otras virtudes el haber sucumbido al "placentero pecado" y haber traicionado a Dios; y situándose frente a la fogosa cuadruga de Lujuria consigue derrotarla frente a su ejército. Tras la derrota de Lujuria continúan la batalla Caridad (operatio benefica) contra Avaricia (avaritia) y por último luchan Concordia (concordia) contra Discordia y Herejía (discordia-Haeresis). Al igual que en la visión romana del lujo, a pesar de contraponerse, lujo y avaricia siempre están relacionadas, pues ambas corrompen el orden natural. Según Sallust, gracias al éxito externo y a los ricos, la avaricia emergió para destruir el honor, la integridad y cualquier otra virtud⁹³.

Estos vicios o pecados no se correspondían con las listas de ocho pecados capitales

89 DI BERNANDINO, Angelo. *Patrologia III. La edad de oro de la literatura patristica latina*. Traducido por J. M. Guirau. Madrid: Editorial Católica, 1981. 5.p. 343

90 MARTÍNEZ GÁZQUEZ, Jose; FLORIO, Rubén. *Antología del latín cristiano y medieval. Introducción y textos*. Bahía Blanca: Universidad nacional del sur, 1981. p. 113

91 En el texto, el traductor se refiere a Luxuria como Molicie, en lugar de Lujuria.

92 PRUDENCIO. *Obras. Vol.I. Psicomaquia (Psychomachia)*. Traducido por Luis Rivero García. Madrid: Editorial Gredos, 1991. 310-453

93 "But when by probity and industry the state was become powerful; ...then Fortune began to exert her malice, and throw everything into confusion" SALLUST. *Sallust*. Translated by William Rose; New York: Harper, 1844.

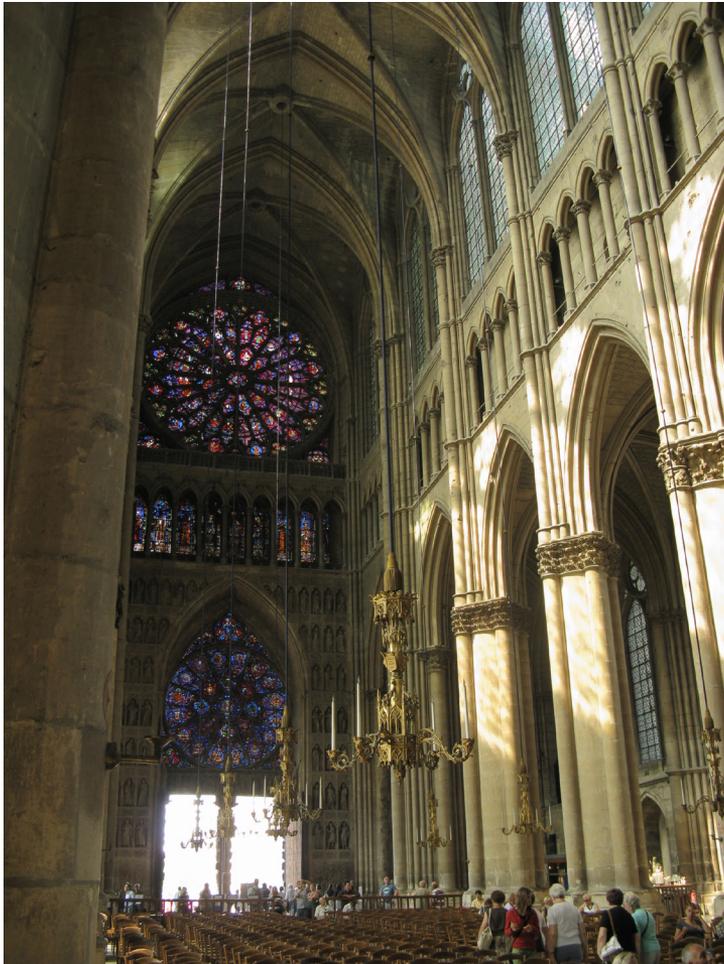


Fig. 10. *Catedral de Reims*. s. XIV. Reims. Fotografía: Demeester.

Durante la Baja Edad Media proliferan en Europa las catedrales góticas, donde se ponen en práctica las innovaciones de la época en la construcción para conseguir edificios cada vez más altos, esbeltos y luminosos. Donde el lujo reside no sólo en la ornamentación, sino también en el tratamiento del material, la luz y el espacio.

que ya existían en el siglo IV, ni con la posterior lista del papa Gregorio el Grande⁹⁴ del siglo VI, quien redujo la lista a siete pecados, sustituyendo fornicatio por luxuria, siendo la primera vez que la palabra “luxuria” aparecía como un pecado capital. En la lista, ésta se sitúa en último lugar, siendo la soberbia el primer pecado, como el mayor de ellos y vicio universal. En el siglo XIII, en la Baja Edad Media, Tomás de Aquino revisa en *Summa Theologiae* los pecados capitales⁹⁵, preguntándose si la lujuria es realmente un pecado capital, ya que para él deriva, al igual que la gula, de la delectación, aunque finalmente asume la tradición. Por otro lado, Aquino argumenta que la lujuria tiene una connotación sexual al ir en contra del bien del cuerpo y de la simple conservación de la especie. Es un pecado relacionado con el placer y los deseos del cuerpo. Pero no lo condena por estar relacionada con las pasiones o los deseos, sino por ir en contra de la razón, ya que, retomando la filosofía de Aristóteles, “los placeres son necesarios para la felicidad y no hay felicidad completa sin placer”. Por tanto, en función de la razón, las pasiones pueden tener una realización buena o una realización mala⁹⁶, siendo la lujuria una mala realización de los deseos relacionados con el cuerpo. Santo Tomás de Aquino se plantea en “*Summa Theologiae*” si la lujuria es realmente un pecado máximo, y a su vez, al conseguir compatibilizar la filosofía de Aristóteles con el catolicismo, establece nuevos cambios en la teología en el siglo XIII al igual que ocurrían en la sociedad. Aunque finalmente, Aquino no presenta sólo inquietudes sobre los pecados capitales y la lujuria, sino que también se interesa por la belleza y el arte⁹⁷, al igual que hiciera Agustín de Hipona, abandonando parte del espíritu del primer cristianismo que consideraba toda belleza estética y arte, incluido el sagrado, como un lujo, y que por tanto debía ser erradicado⁹⁸. Pese a la condena de la riqueza y del lujo, el cristianismo siempre consideró a Dios y a Jesucristo como la única persona “rica y opulenta”⁹⁹, y desde la conversión de Constantino al cristianismo reapareció el lujo sagrado¹⁰⁰, y por tanto el lujo público en sí nunca desapareció. También Francisco de Asís, al considerar que Dios, y no la Iglesia, es rico y por tanto merecedor de lujo; considera que los objetos de la liturgia deben mantenerse siempre preciosos y en lugares preciosos¹⁰¹, defendiendo directamente el

94 “But seven principal vices, as its first progeny, spring doubtless from this poisonous root, namely, vain glory, envy, anger, melancholy, avarice, gluttony, lust.” ST. GREGORY THE GREAT. *Morals on The Book of Job. In three volumes. Vol. 3.* Translated by John Henry Parker, J.G.F. and J.Rivington. London: Oxford, 1844. 31.45.87

95 SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Suma de Teología II. Parte I-II.* Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1989. 84.4

96 Ídem. p. 418

97 GALICIA GONZÁLEZ, Manuel Abraham. “La estética en Tomás de Aquino”. En: *Seminario de Santo Tomás de Aquino.* Escuela de Filosofía de la UPAEP. Mayo 2010..

98 SANPERE Y MIQUEL, S. *Historia del lujo.* Barcelona: Font y Torrens. 1886. II:4,6 p. 223

99 Cita de San Cipriano. Ídem. p. 224

100 Ídem. II:4,6 p. 227

101 FRANCISCO DE ASÍS. *Carta a los custodios I.* CtaCus1

lujo sagrado. De este modo, durante la Edad Media se permitió el lujo público en las iglesias y objetos de liturgia [Fig. 10], a la vez que se restringía el lujo en la esfera privada, siempre limitado y controlado por las leyes suntuarias, reservando el lujo como signo de distinción de poder: el poder de Dios, de la iglesia y de la clase política dominante¹⁰².

En conclusión, después de lo anterior expuesto, no puede obtenerse una única visión del lujo occidental clásico y medieval, aunque sí comparten distintas asociaciones, mayoritariamente negativas. El lujo se asocia con el exceso, sea de riquezas o placeres, con el derroche, lo superfluo, la ostentación o el vicio; a la vez que es muestra del poder o estatus social. Para griegos, romanos y cristianos, el lujo va siempre asociado a exceder los límites naturales. Para los griegos, el lujo era un potencial corrompedor de la armonía. Para los romanos, el lujo corrompía la sociedad, al debilitarla y alejarla de la búsqueda de un bien común, favoreciendo la búsqueda de bienes privados. Los cristianos asumen la condena griega y romana del lujo y van más allá, asociando el lujo a la lujuria y al pecado original. Llegando en todos los casos a la conclusión de que el lujo debía ser controlado, aunque no erradicado, pues también existe la posibilidad de su buen uso.

Pero también aparecen otras visiones positivas sobre el lujo. El lujo y la riqueza se asocian a la virtud, y es aquí donde reside la verdadera riqueza, en el "lujo del sabio", independiente de valores económicos. También se asocian con el lujo prosperidad e innovación; pese a que todavía no se entienden como valores positivos, se convertirán en los principales puntos que contribuyan a la "desmoralización"¹⁰³ del lujo en la época moderna.

102 CALABRESE, Omar. "El lujo: seis figuras ejemplares para una iconografía". *Revista de Occidente*. Noviembre 2007, nº318, pp. 14-15

103 Desmoralización = Liberar de valores morales.

LA VISIÓN MODERNA DEL LUJO

Lujo como motor del paso del feudalismo al capitalismo

Según Werner Sombart, el lujo fue una pieza clave en la transición del feudalismo al capitalismo¹⁰⁴. En este proceso, el lujo paso de público a privado, las ciudades crecieron y hubo un cambio radical en la organización industrial.

En la Edad Media, la riqueza estaba exclusivamente ligada al terreno. Con la exploración de Oriente, especialmente en los siglos XIII y XIV se multiplican las grandes riquezas no provenientes del nexo feudal, y el sistema feudal empieza a entrar en crisis. La consecuencia lógica es la aparición de una nueva clase social, la de los comerciantes, que gira en torno a la riqueza. Pero durante los primeros años, su finalidad no era tanto la acumulación de riquezas, como conseguir ascender al estatus social de los aristócratas. Según Sombart, esto lo lograban por tres medios¹⁰⁵:

- Confiriéndose títulos por méritos o por compra.
- Otorgándose condecoraciones y empleos, que creaban títulos hereditarios de nobleza.
- Adquiriéndose propiedad inmobiliaria, con títulos a ella vinculados.

Daniel Defoe (1659-1731) escribirá al respecto lo siguiente: “Está tan lejos el comercio de ser incompatible con el caballero, que sin rodeos el comercio en Inglaterra hace caballeros y ha poblado esta nación de caballeros; porque al cabo de una o dos generaciones los hijos de los comerciantes, o al menos sus nietos, llegan a ser tan perfectos gentleman como los de más alta cuna o los de las más rancias familias.”

En los primeros años del capitalismo, el lujo ayudó a romper el orden social, pues el objetivo del hombre rico era ascender socialmente, difuminando los límites entre las clases.

104 “Der Luxus hat bei der Entstehung des modernen Kapitalismus auf sehr verschiedene Weisen mitgeholfen; er hat z.B. bei der Überführung des feudalen in den bürgerlichen Reichtum (Verschuldung!) eine wesentliche Rolle gespielt.“ » SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker & Humblot, 1922. p.138

105 SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker & Humblot, 1922.



Fig. 11. VAN EYCK, Jan. *Giovanni Arnolfini y su esposa*. [óleo sobre tabla]. 1435. 820 x 595 mm. Londres: National Gallery.

Van Eyck representa en este cuadro el matrimonio de un rico comerciante de la época. En los siglos XV y XVI se crea en Flandes un ambiente favorable al lujo y a la ostentación en la burguesía. Un lujo que evita los excesos y premia el mérito¹. Fue regulado tras el protestanismo calvinista.

1 CALABRESE, Omar. "El lujo: seis figuras ejemplares para una iconografía". *Revista de Occidente*. Noviembre 2007, nº 318.

El lujo atraía al hombre a las ciudades. Allí es donde se producían los “placeres” de la vida. El lujo atrae a los ricos y, con ellos, todos los mecanismos que lo posibilitan: artesanos, mercaderes, servicios,... En el siglo XVI ciudades como Palermo, Lisboa, Sevilla, Amberes o Ámsterdam superaban los 100.000 habitantes, y otras como Nápoles, Venecia o París rondaban o incluso superaban los 200.000 habitantes. Los palacios pasaron a sustituir a los grandes castillos señoriales. La ruptura del nexo feudal y el vínculo a la tierra, sumada a la aparición de la nueva clase social de comerciantes, y la oportunidad de disfrutar de los nuevos placeres produjeron un movimiento demográfico del campo a la ciudad. “Se crean nuevas posibilidades de vida alegre y exuberante y, por tanto, nuevas formas de lujo.”

En este proceso, el concepto de lujo también cambia, pasando de ser público a privado. En la Edad Media, el lujo se exteriorizaba en la Iglesia, torneos, cortejos, espectáculos,... En este momento, el lujo entra en el hogar, y deja de dársele valor a su valor cuantitativo para darle valor cualitativo, en un proceso de refinamiento. Un claro ejemplo es el arte culinario que nace en Italia durante los siglos XV y XVI. Según Sombart, la mujer jugó un papel fundamental en el refinamiento del lujo, pues “a la mujer le importa mucho menos el numeroso séquito que los trajes suntuosos, la casa aderezada, las alhajas [...] la mujer inventa otros medios para hacer confortable la casa y retener al hombre dentro de ella; perfuma las habitaciones, las adorna con flores.”¹⁰⁶ Se trata de lo que Giovanni Pontano (1426-1503) denomina el “esplendor”, diferenciándolo de la “magnificencia”. Mientras que la “magnificencia” se refiere a las obras públicas, el “esplendor” se refiere a lo privado, a las cosas más pequeñas; como el adorno de la casa, el cuidado personal o la ornamentación. Como crítica, se podría añadir que el refinamiento equivale a realizar una obra sin tener muy en cuenta el fin práctico. No se trata tanto de la utilidad como de la belleza. Pero de esta manera, la propia belleza se constituía en el fin práctico, recuperando el concepto de “venustas” de Vitruvio.

Si se acepta la definición de refinamiento de Sombart, el cual lo describe como “el aumento de gasto en el trabajo vivo necesario para la producción de la cosa; significa que la cosa está más íntegramente trabajada en todas sus partes (o también fabricada con materiales raros y costosos)”¹⁰⁷. Entonces también podemos ver en él su potencial para cambiar la industria. El lujo cambia rápidamente conforme cambian los caprichos de los ricos. Se habla ya de “moda”. De esta manera, la industria crece y se tiene que ir adaptando a los constantes cambios. Surge una nueva industria más dinámica, que requiere mucha mano de obra, generando mucho empleo, capaz de satisfacer en poco tiempo las cambiantes demandas del “lujo”.

El lujo ha roto el orden de clases sociales. Con ello, se ha producido un movimiento demográfico hacia las ciudades, se ha perdido el nexo a la tierra y la industria ha tenido que reorganizarse para adaptarse a las nuevas demandas y al necesario proceso de refinamiento de los objetos demandados. De esta manera el lujo ha catalizado el capitalismo y la muerte del

106 SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker & Humblot, 1922.

107 Ídem.

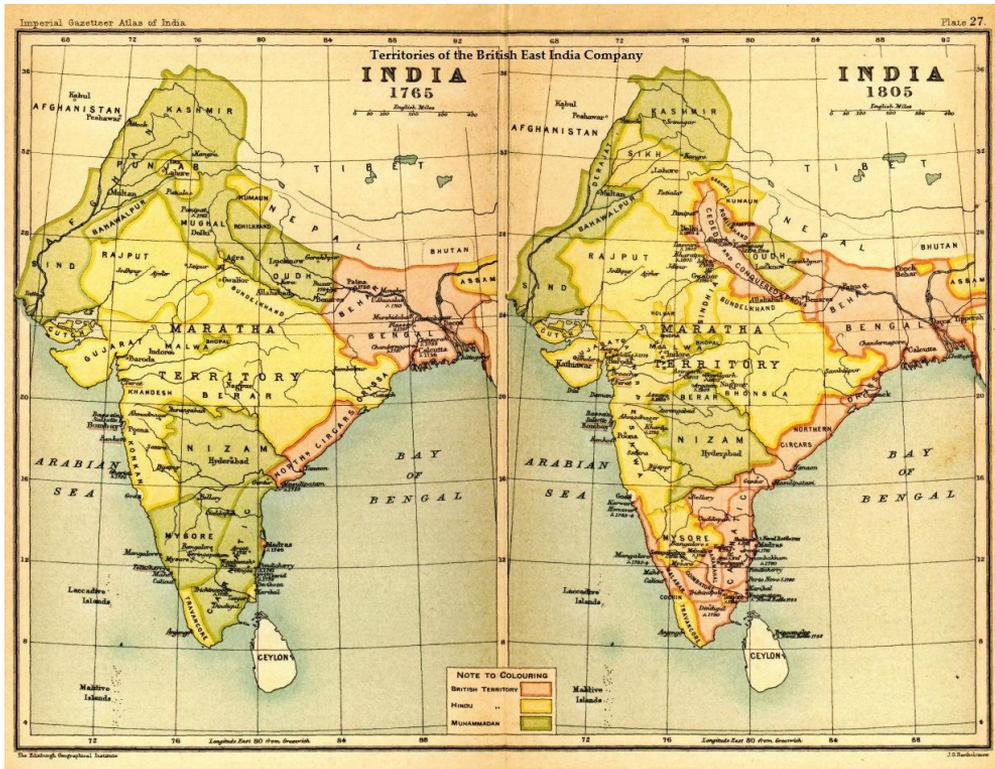


Fig. 12. Image of map of India under the British East India Company from Imperial Gazetteer of India. Oxford University Press, 1907.

sistema feudal. A su vez, el lujo ha evolucionado, dejándose de entender como un “modo de vida” para entenderse como el motor de la industria.

Lujo y su “desmoralización”

El concepto del lujo cambia radicalmente con el comercio a partir del Siglo XVII. Con el progreso económico surgen defensores del lujo y se crea un intenso debate en torno a él¹⁰⁸, especialmente en Inglaterra y Francia. Es entonces cuando se “desmoraliza” claramente la idea de lujo. Los gobiernos, en aras del crecimiento económico, empiezan a orientar sus políticas a favor del lujo, y una consecuencia directa es la desaparición de restricciones legislativas. Por ejemplo, en Inglaterra la última ley suntuaria se redactó en 1621 y en Francia en 1708.

En este proceso, Christopher Berry destaca a Thomas Mun como uno de los primeros defensores del lujo. Mun¹⁰⁹ fue director de la Compañía de la East India Company a mediados del Siglo XVII (1644), y formuló la teoría de la balanza comercial, que sería de gran importancia para la visión del lujo que se tenía en aquel entonces [Fig. 12]. La idea de “balanza” se basa en un sumatorio igual a cero, y sugiere que una nación prospera si es capaz de vender en el extranjero más al año de lo que la nación necesita consumir del extranjero. El exterior ya no es visto como una amenaza. Esto se adapta perfectamente a la idea clásica moralista, pues una nación que consumiera muchos lujos entraría en deuda, lo que produciría desempleo, vagancia y corrupción. En cambio, existe un matiz importante, y es que según Thomas Mun, el comercio trae prosperidad, por lo que dice que “todo tipo de abundancia y pompa” no debe ser evitado. Por lo tanto, el comercio del lujo es positivo, aunque siguiendo la concepción clásica, John Battie¹¹⁰ en 1648 matiza que, como todos los hombres, los comerciantes también tienen que emplear sus esfuerzos en el bien general y no tener el más mínimo pensamiento en finalidades particulares o privadas.

En contraposición a un comercio orientado a finalidades particulares, Holanda se presentaba como ejemplo de la clásica frugalidad. Los holandeses exportaban más de lo que importaban y no se daban a una vida de lujos¹¹¹. De hecho, al ver que el consumo de lujo

108 Tanto Sekora como Berry analizan detalladamente el proceso de “desmoralización” del lujo en Inglaterra en el siglo XVIII, aportando numerosos datos y personajes que intervinieron en él.

109 MUN, Thomas. *England's treasure by forraign trade*. New York: MacMillan and Co. and London, 1895.

110 BATTIE, John. *The merchants remonstrance*. London: Printed by Ric. Cotes for William Hope, 1648.

111 “In short, they furnish infinite Luxury, which they never practice, and traffick in Pleasures, which they never taste.” TEMPLE, William, Sir. *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*. London: Printed for J. Tonson, Awnsham, and J. Churchil, 1705.

estaba aumentando, estuvieron forzados a establecer algunas leyes suntuarias para proteger este balance positivo¹¹². A lo que George Mackenzie añade, que los holandeses practicaban la frugalidad más por necesidad que por elección¹¹³.

Nicholas Barbon en 1690 con su "Discourse of Trade" rompe con la tradición moralista, al plantear que los deseos también son necesidades¹¹⁴. Igualar los deseos a las necesidades implica que tienen la misma fuerza y legitimidad. Nicholas Barbon diferencia los deseos generales (con los que todo hombre ha nacido) de los deseos de la mente. De esta manera está distinguiendo las necesidades humanas de las animales, y va más allá, diciendo que únicamente la comida es absolutamente necesaria, pues una gran parte de la humanidad va desnuda y vive en cuevas o cabañas (John Locke definirá años más tarde el deseo como la inquietud de la mente por querer un bien ausente¹¹⁵). Para Barbon, los lujos son los deseos de la mente y "los deseos de la mente son infinitos, el hombre naturalmente tiene aspiraciones, y en la manera que su mente se eleva, sus sentidos se refinan, y son más capaces de deleitarse; sus deseos aumentan, y sus necesidades aumentan con sus deseos, que son por todas las cosas que son raras, que pueden gratificar sus sentidos, adornar su cuerpo y promover la comodidad, el placer y la pompa de la vida"¹¹⁶. Dado que las necesidades generales son muy pocas, la necesidad no puede ser causa del comercio. En cambio, la mayoría de las necesidades de la mente

112 "Which was observed and complained of, as well as the Enlargement of their City, by some of the wisest of their Ministers, while I resided among them, who designed some Regulations by Sumptuary Laws; as knowing the very Foundations of their Trade would soon be undermined, if the habitual Industry, Parsimony, and Simplicity of their People, came to be over-run by Luxury, Idleness, and Excess." Ídem.

113 "The Hollanders practiced at first Frugality, rather through Necessity than Choice; but finding thereafter, that it was probable they might enlarge their Territories by Commerce, as the Romans did by Conquest, they recommended Frugality, as that which could best enlarge their Trade." MACKENZIE, George, Sir. *Essays upon several Moral Subjects*. London: Printed for D. Brown, R. Sare, F. Churchill, F. Nicholson, B. Tooke, and G. Strahan, 1713.

114 "Wares, that have their Value from supplying the Wants of the Mind, are all such things can satisfy Desire; Desire implys Want: It is the Appetite of the Soul, and is as natural to the Soul, as Hunger to the body." BARBON, Nicholas. *Nicholas Barbon on A discourse of trade 1690*. Baltimore: The Lord Baltimore Press, 1903.

115 "This uneasiness we may call, as it is, desire; which is an uneasiness of the mind for want of some absent good." LOCKE, John. *An essay concerning human understanding*. New York: Valentine Seaman, 1824. 2.21.3

116 "The Wants of the Mind are infinite, Man naturally Aspires, and as his Mind is elevated, his Senses grow more refined, and more capable of delight; his Desires are enlarged, and his Wants increase with his Wishes, which is for every thing that is rare, can gratifie his Senses, adorn his Body, and promote the Ease, Pleasure, and Pomp of Life." BARBON, Nicholas. *Nicholas Barbon on A discourse of trade 1690*. Baltimore: The Lord Baltimore Press, 1903.

radican de la imaginación y en consecuencia hay una fluidez “inerradicable”, por lo tanto, las modas dan sustento a gran parte de la humanidad y no deberían ser censuradas. Vemos una evolución en el concepto de “deseo” y de su control.

En la concepción clásica, Aristóteles considera, que la vida completa es aquella donde los deseos han llegado a su final. Se trata de la armonía, una vida sin carencias¹¹⁷. En este sentido, los deseos se deben limitar pues si “la finalidad de la comida es satisfacer el hambre, aquellos que desean comida sin tener hambre han perdido la marca”.

La concepción moderna rechaza el planteamiento clásico, al considerar que los deseos no se pueden limitar. En 1762, Jean-Jacques Rousseau escribía en “Emile”¹¹⁸ que es la imaginación la que alarga los límites de nuestras posibilidades, tanto para bien como para mal, y por lo tanto estimula y alimenta los deseos con la esperanza de satisfacerlos. Pero cuando parece que los hemos alcanzado, entonces se transforman en otros y vuelven a estar lejos. Thomas Hobbes niega la posibilidad de un estado perfecto sin deseos¹¹⁹, y por lo tanto también rechaza que los deseos se puedan limitar a unas finalidades fijas¹²⁰. Las necesidades son relegadas a la naturaleza animal del hombre en forma de necesidades básicas, mientras que los deseos, y con ellos, los lujos, pasan a ser vistos como el principio que mueve a todos los humanos. Por lo tanto, no se deben censurar. Este dinamismo impulsa el refinamiento cualitativo y los bienes adquieren valor por refinamiento¹²¹. Y según Barbon, es en dicho refinamiento donde se generará empleo y comercio. El gasto en “refinamiento” enfatiza la “grandeza” de los ricos, pues para Barbon, el hombre es por naturaleza ambicioso, y es en la vida social donde encuentra la ocasión para la emulación, donde los individuos compiten en indumentaria, equipamiento y mobiliario de la casa¹²².

117 “Happines, therefore, being found to be something final and self-sufficient, is the End at which all actions aim.” ARISTOTLE. *The Athenian constitution: the Eudemian ethics: On virtues and vices*. Translated by Rackham, H; Cambridge, Mass.: Harvard university press, 1938. 1097b

118 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emile, ou de l'éducation*. A la Haye: Chez Jean Neaulme, Libraire, 1762.

119 “For there is no such Finis Ultimus, (utmost ayme,) nor Summum Bonum, (greatest good,) as is spoken of in the Books of the old Morall Philosophers. Nor can a man any more live, whose Desires are at an end, than he, whose Senses and Imaginations are at a stand. Felicity is a continual progress of the desire, from one object to another;...” HOBBS, Thomas. *Leviathan*. St. Paul's Churchyard: Printed for Andrew crooke at the Green Dragon, 1651.

120 “So that in the first place, I put for a general inclination of all mankind, a perpetual and restless desire of Power after power, that ceaseth onely in Death.” Ídem.

121 „Die Hochwertigkeit eines Gutes kann auf zwei verschiedene Weisen entstehen: durch Häufung oder durch Verfeinerung.“ SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker & Humblot, 1922.

122 “Man being Naturally Ambitious, the Living together, occasion Emulation, which is seen by Out-Vying one another in Appareal, Equipage, and Furniture of the House.” BARBON, Nicholas.

Por supuesto, continúa habiendo opositores al lujo y defensores de las leyes suntuarias, como Charles Davenant o Rousseau en Francia. Davenant consideraba que la antigua frugalidad y las leyes suntuarias deberían ser restauradas¹²³, al igual que opinaba Desiderius Erasmus en “Principis Christiani institutio per aphorismos digesta” en 1516, quien creía que era preferible restringir la libre disposición de propiedades por los individuos que permitir que el lujo destruya la “mores civium”. Esta opinión contrasta con la de Nicholas Barbon, quien sí admite que debería haber un control mediante aranceles, pero que los lujos no deben ser prohibidos. Su teoría refuerza la idea de que debe haber una distinción visible de la alta burguesía para favorecer el consumo y el comercio, pues si los bienes de lujo se encarecen mediante los aranceles, entonces sólo podrían ser consumidos por dicha alta burguesía¹²⁴.

Mientras que para Jean-Jacques Rousseau la imaginación alarga los límites de nuestras posibilidades, para Sir George Mackenzie son las fantásticas e imaginarias necesidades de lujo las que nos ha vuelto avariciosos y nos han hecho pobres y malvados¹²⁵. Roger Ascham define el lujo como el dulce y peligroso veneno de toda juventud¹²⁶; y el Conde de Shaftesbury defendía el concepto estoico, asociando el lujo con la facilidad y la indolencia¹²⁷. Según el Conde de

Nicholas Barbon on A discourse of trade 1690. Baltimore: The Lord Baltimore Press, 1903.

123 “If you prohibit French wines, and yet will have them, it must come from a third hand. Sumptuary laws the best course of putting a stop to losing trades.” DAVENANT, Charles. *The political and Commercial Works: Volume V*. London: Printed for R. Horsfield in Ludgate Street, T. Becket and P.A. De Hondt, and T. Cadell in the Strand, and T. Evans in King Street, Covent Garden, 1771.

124 “If the bringing in of Foreign Goods, should hinder the making and consuming of the Native, which will very seldom happen; this disadvantage is not to be Remedied by a Prohibition of those Goods; but by Laying so great Duties upon them, that they may be always dearer than those of our Country make: The Deamess will hinder the common Consumption of them, and preserve them for the Use of the Gentry...” BARBON, Nicholas. *Nicholas Barbon on A discourse of trade 1690*. Baltimore: The Lord Baltimore Press, 1903.

125 “And that which seems to be one of the chief Occasions of this, is, that Men are become so poor, by the general Avarice and Luxury which now unreasonably tyrannize over the World, that they are tempted to be Wicked to satisfy their Imaginary fantastick Necessities.” MACKENZIE, George, Sir. *Essays upon several Moral Subjects*. London: Printed for D. Brown, R. Sare, F. Churchill, F. Nicholson, B. Tooke, and G. Strahan, 1713.

126 ASCHAM, Roger. *The Scholemaster: Written Between 1563-8. Posthumously Published. First Edition, 1570; Collated With the Second Edition, 1571*. London: Muir & Paterson, printers, 1870.

127 “...the tutorage of fancy and pleasure, and the easy philosophy of taking that for good which pleases me, or which I fancy merely will in time give me uneasiness sufficient.” SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, Earl of. *Characteristics of men, manners, opinions, times, etc.* London, 1714.

Shaftesbury, la imaginación y la fantasía son la fuente de apetitos y deseos indiscriminados¹²⁸. Una vez pasados los límites de la necesidad, entonces todas las fantasías son posibles, y mantiene la teoría de que debe ser la razón, quien debe ser capaz de frenar a la fantasía.

En cambio, para Thomas Hobbes, la razón es la facultad calculadora que trabaja para conseguir por los medios más eficientes y económicos un fin. Es decir, la “razón” no elige el “fin” que alcanzar, sino que es el instrumento para llegar a dicho “fin”¹²⁹. No hacemos algo por ser racional, sino porque deseamos hacerlo, y por lo tanto, el “fin” está regido por los “deseos”.

Nicholas Barbon consideraba la moda como algo positivo. Según Barbon, los bienes no son producidos y consumidos para satisfacer unas necesidades fijas, sino para satisfacer las necesidades de la mente, las cuales son cambiantes. Si seguimos este principio, nada puede tener un valor fijo, pues todo es fluido dependiendo del “humor y la fantasía”. La única determinación justa es el mercado; los bienes valen el precio por el que pueden ser vendidos¹³⁰. Dado que el comercio responde a los deseos, entonces prohibir la importación de un bien concreto no implica que el bien equivalente doméstico vaya a ser consumido.

Nuestro economista inglés no hacía más que defender la idea de comercio libre. Siguiendo la tradición clásica, si no hubiera control, tal y como dijo Livy, los lujos entrarían y arruinarían a una sociedad virtuosa¹³¹. Pero para Barbon, “cuanto más libre sea el mercado, más prosperará la nación”. Los deseos no deben ser frenados, pues el lujo favorece el comercio y el refinamiento. Gracias al lujo, una nación será más próspera, rica y evolucionada. En esencia, el lujo se podría ver como útil para la sociedad, y no como la fuente de corrupción social e individual. Pues el comercio beneficia tanto al gobierno como a la población. El lujo es una ocasión para el refinamiento de los sentidos y el aumento del deleite.

En el texto se muestra cómo los defensores del comercio del siglo XVII defendían fervientemente el lujo. Es lógico, teniendo en cuenta que la fuente del comercio podría decirse que es el lujo, puesto que las necesidades básicas son escasas. A esto se suma que el lujo se mueve por modas. Para poder defenderlo, su argumentación se basaba en “desmoralizar” el concep-

128 “Thus I contend with Fancy and Opinion; and search the Mint and Foundery of Imagination. For here the Appetites and Desires are fabricated.” Ídem.

129 “And because going, speaking, and the like voluntary motions depend always upon a precedent thought of whither, which way, and what, it is evident that imagination is the first internal beginning of all voluntary motion.” HOBBS, Thomas. *Leviathan*. St. Paul’s Churchyard: Printed for Andrew Crooke at the Green Dragon, 1651.

130 “Things are just worth so much, as they can be sold for, according to the Old Rule, Valet Quantum Vendi potest.” BARBON, Nicholas. *Nicholas Barbon on A discourse of trade 1690*. Baltimore: The Lord Baltimore Press, 1903.

131 LIVY. *History of Rome*. English translation by Rev. Canon Roberts. New York: E.P. Dutton and Co., 1912.

"A spacious hive well stock'd with bees,
That liv'd in luxury and ease;
And yet as fam'd for laws and arms,
As yielding large and early swarms;
Was counted the great nursery
Of sciences and industry. 05
No bees had better government,
More fickleness, or less content:
They were not slaves to tyranny,
Nor rul'd by wild democracy; 10
But kings, that could not wrong, because
Their power was circumscrib'd by laws. [...]"

Then leave complaints: fools only strive
To make a great an honest hive. 410
T' enjoy the world's conveniences,
Be fam'd in war, yet live in ease,
Without great vices, is a vain
Eutopia seated in the brain.
Fraud, luxury, and pride must live, 415
While we the benefits receive:
Hunger's a dreadful plague, no doubt,
Yet who digests or thrives without?
Do we not owe the growth of wine
To the dry shabby crooked vine? [...]" 420

MANDEVILLE, Bernard. "The Grumbling Hive, or Knaves Turn'd Honest". En: MANDEVILLE, Bernard. *The fable of the bees: or, private vices, publick benefits*. London: T. Ostell, & Mundell, Edinburgh, 1806.

to de lujo al igualarlo a las necesidades. Ahora el lujo son los deseos de la mente. Los deseos son necesidades que no se pueden limitar, mientras que las necesidades básicas han sido degradadas a la naturaleza animal. Por lo tanto, el lujo es el principio que mueve a todos los humanos, y que de la mano del comercio, traerá prosperidad y refinamiento.

Lujo y prosperidad

Entre los defensores del lujo y en el foco del nuevo debate destacaron hombres como Defoe, Mandeville, Hume, Montesquieu, Voltaire o Smith. Siendo Mandeville uno de los más polémicos en el inicio del debate cuando en 1714 publica “La fábula de las abejas” como crítica a los moralistas que censuraban el lujo, pero que al mismo tiempo se beneficiaban de las ventajas y la prosperidad que el lujo producía¹³². Para ello, Mandeville expone cada uno de los puntos generalmente discutidos por los moralistas para censurar el lujo, y argumenta en contra de ellos.

Mandeville no niega la veracidad de los valores negativos que se asocian al lujo. Considera que dichos valores están asociados a vicios inextirpables de la sociedad; en cambio, el lujo también está conectado con el beneficio público. De esta manera da un giro al argumento moralista, pues si los vicios son inextirpables, debemos convivir con ellos y abrazar los beneficios que nos aporta el lujo.

La “fábula de las abejas” le sirve fundamentalmente para poder reformular el concepto de necesidad. Puede observarse que a lo largo de la historia el concepto de necesidad ha sido utilizado para contraponerlo al concepto de lujo y así poder censurarlo, definiendo el lujo como todo aquello que excede de la necesidad. Según Mandeville, si se sigue este argumento de forma literal, todo lo que no es necesario para el hombre para subsistir es lujo. Dado que, como ya formuló Thomas Hobbes, “únicamente la comida es esencial para vivir, e incluso los salvajes han experimentado mejoras respecto a su condición anterior”, se podría decir que

132 “For the main Design of the Fable, (as it is briefly explain’d in the Moral) is to shew the Impossibility of enjoying all the most elegant Comforts of Life that are to be met with in an industrious, wealthy and powerful Nation, and at the same time be bless’d with all the Virtue and Innocence that can be wish’d for in a Golden Age; from thence to expose the Unreasonableness and Folly of those, that desirous of being an opulent and flourishing People, and wonderfully greedy after all the Benefits they can receive as such, are yet always murmuring at and exclaiming against those Vices and Inconveniences, that from the Beginning of the World to this present Day, have been inseparable from all Kingdoms and States that ever were fam’d for Strength, Riches, and Politeness, at the same time.” MANDEVILLE, Bernard. *The fable of the bees: or, private vices, publick benefits*. London: T. Ostell, & Mundell, Edinburgh, 1806. Vol 1.7

todo es lujo¹³³. Ya no hay espacio para los estándares tradicionales de fijeza natural de los límites.

Una vez rota la relación negativa entre necesidad y lujo, Mandeville pasa a dotar al lujo de valores positivos al asociarlo a la innovación y describirlo como motor que hace evolucionar a las naciones. El ser humano es un animal capaz de aprender, y lo que le mueve es aquello que le agrada. Por lo tanto, se produce una evolución a través de la adquisición de lujos, con una simultánea germinación del orgullo, la ambición y la avaricia. El resultado de esta evolución es que lo que parece una necesidad incluso para los que son miserablemente pobres, antes fue visto como algo lujoso¹³⁴. Una vez los deseos empiezan a operar gracias al orgullo, a la ambición y a la avaricia, se inicia una cadena de eventos que termina en grandeza y felicidad. Dado que los deseos son innumerables, aquello que los debe suministrar no tiene límites¹³⁵. De esta manera, todos aquellos que viven una vida de “soberbia y lujo” ponen a los “pobres a trabajar, añaden estímulo a la industria y animan al mañoso artífice a buscar nuevas mejoras”. Según James Steuart, en “Principles of Political Oeconomy” (1767) el lujo produce empleo al tener que satisfacer las demandas de los ricos, las cuales describe como innecesarias, pero que necesitan de la mano obrera¹³⁶, y por lo tanto produce efectos beneficiosos. Los inventos

133 “If every thing is to be Luxury (as in strictness it ought) that is not immediately necessary to make Man subsist as he is a living Creature, there is nothing else to be found in the World, no not even among the naked Savages; of which it is not probable that there are any but what by this time have made some Improvements upon their former manner of Living; and either in the Preparation of their Eatables, the ordering of their Huts, or otherwise, added something to what once sufficed them.” Ídem. Vol 1.107

134 “...for if we examine him as a Member of a Society and a taught Animal, we shall find him quite another Creature [...] As his Knowledge increases, his Desires are enlarg'd, and consequently his Wants and Appetites are multiply'd...”, “So that many things which were once look'd upon as the Invention of Luxury, are now allow'd even to those that are so miserably poor as to become the Objects of publick Charity, nay counted so necessary, that we think no Human Creature ought to want them.” » MANDEVILLE, Bernard. *The fable of the bees: or, private vices, publick benefits*. London: T. Ostell, & Mundell, Edinburgh, 1806. Vol 1.206, Vol 1.182

135 “By what I have said hitherto I would only shew, that if once we depart from calling every thing Luxury that is not absolutely necessary to keep a Man alive, that then there is no Luxury at all; for if the wants of Men are innumerable, then what ought to supply them has no bounds; what is call'd superfluous to some degree of People, will be thought requisite to those of higher Quality.” Ídem. Vol 1.109-110

136 “By LUXURY, I understand the consumption of any thing produced by the labor or ingenuity of man, which flatters our senses or taste of living, and which is neither necessary for our being well fed, well clothed, well defended against the injuries of the weather, or for securing us against every thing which can hurt us.” STEUART, James, Sir. *An Inquiry into the Principles of Political Economy*. Printed for A. Millar, and T. Cadell, in the Strand. 1767. 1.6

tecnológicos son el producto de la “excelencia del pensamiento humano y la estratagema”. Y en este proceso de evolución científica, la sociedad evoluciona y se vuelve menos ignorante, por lo que aumentan sus deseos. Por contraste, una sociedad económicamente subdesarrollada se caracteriza por “perezosa simplicidad” y “estúpida inocencia”¹³⁷.

En relación a la “amenaza extranjera”, y el argumento de que el lujo que proviene del exterior empobrece, Mandeville se escuda en la teoría de la balanza comercial de Thomas Mun. El diestro manejo de las importaciones y exportaciones de una nación aseguran un buen balance¹³⁸.

Respecto a los daños morales que puede producir el lujo, Mandeville considera que el lujo no es el culpable de esos daños. Según el autor, es cierto que la corrupción existe y es terrible, pero no está causada por el lujo, sino por malos políticos¹³⁹.

Aún quedan dos acusaciones por rebatir, el debilitamiento del ejército por culpa del lujo, y el gasto por encima de las posibilidades y la consecuente ruina.

Respecto a la primera, Mandeville argumenta, que las campañas militares necesitan de apoyo financiero, y justamente son las clases pudientes las que con sus impuestos y gastos en lujos las financian. A esto añade, que a la batalla irá la clase obrera, la parte más humilde de la nación¹⁴⁰. Jean François Melon rechaza también la crítica de que el lujo lleva a la debilidad militar. Es más, Melon considera que el lujo refuerza a la nación¹⁴¹ y considera que el consumo diario de la generación presente es lo que era “extraordinario” para sus padres.

Respecto al segundo punto, repite el mismo argumento que con la corrupción. No se puede acusar al lujo de la mala administración de la fortuna personal, sino que tal posible ruina es “producto de la idiotéz y no del lujo, pues todo el que vive por encima de sus ingresos es un idiota”¹⁴².

137 “...whereas the Excellency of Human Thought and Contrivance has been and is yet no where more conspicuous than in the Variety of Tools and Instruments of Workmen and Artificers, and the multiplicity of Engines, that were all invented either to assist the Weakness of Man, to correct his many Imperfections, to gratify his Laziness, or obviate his Impatience.” » MANDEVILLE, Bernard. *The fable of the bees: or, private vices, publick benefits*. London: T. Ostell, & Mundell, Edinburgh, 1806. 1.426

138 “If what I urg’d last be but diligently look’d after, and the Imports are never allow’d to be superior to the Exports, no Nation can ever be impoverish’d by Foreign Luxury.” Ídem. Vol 1.116

139 “These are indeed terrible Things; but what is put to the Account of Luxury belongs to Male-Administration, and is the Fault of bad Politicks.” » Ídem. Vol 1.115

140 “The Hardships and Fatigues of War that are personally suffer’d, fall upon them that bear the Brunt of every Thing, the meanest Indigent Part of the Nation...” Ídem.

141 “Le luxe est une somptuosité extraordinaire que donnent les richesses & la sécurité d’un Gouvernement ; c’est une suite nécessaire de toute Société bien policée.” MELON, Jean Francois. *Essai politique sur le commerce*. 1734

142 “Those who would too nearly imitate others of Superior Fortune must thank themselves if

En los argumentos de Bernard Mandeville de inicios del Siglo XVIII se puede apreciar un cambio significativo del concepto de necesidad. Se han roto los valores absolutos asociados a la necesidad. Ya nada es necesario y a la vez todo lo es. De esta manera, consigue ver el lujo como un motor para la evolución. Al lujo ya no se le asocian los valores negativos de afeminación, debilitamiento, desarmonía y corrupción, sino que éstos se asocian a una mala administración o gestión política. Recuperando las palabras de Diógenes Laercio, el sabio es capaz de juzgar correctamente entre lo bueno, lo malo y lo indiferente. En cambio, ahora al lujo se le asocia un valor positivo que tendrá gran repercusión en los siguientes siglos, el valor de la “innovación”.

Tanto el libro como el poema de Mandeville crearon un gran revuelo en la sociedad intelectual inglesa y europea del momento, siendo duramente combatido, incluso investigado judicialmente por su tendencia presuntamente “inmoral”. Pese a ello, en 1729 la obra ya contaba con nueve ediciones, por lo que las ideas de Mandeville consiguieron un gran éxito y crear una fuerte corriente de seguidores y defensores del lujo.

Pero el debate no se quedó únicamente en Inglaterra, sino que se extendió a toda Europa, siendo también muy intenso en la Francia de la Ilustración, donde surgieron optimistas partidarios del lujo, tanto en el campo de la economía como en la filosofía, así como fuertes opositores como Rousseau. El pensamiento favorable al lujo francés no sólo creía en él como motor de la economía y del progreso, al igual que ocurriera en Inglaterra, sino que lo relacionaba con su aprecio por las pasiones¹⁴³, propio de la filosofía francesa del siglo XVIII.

Voltaire fue uno de los pioneros defensores del lujo en Francia. En 1734 publicó las “Lettres philosophiques ou Lettres anglaises”, donde expresaba su admiración e influencia por Inglaterra. Una nación en la que el comercio había enriquecido a sus ciudadanos y contribuido a su libertad, así como había engrandecido al Estado¹⁴⁴. En 1737 fue más allá cuando en su poema “Défense du Mondain, ou L’Apologie du luxe” hizo una alabanza de los placeres del mundo, la abundancia y el lujo¹⁴⁵. Jean François-Melon fue otro gran defensor del lujo. En 1734 publicó “Essai politique sur le commerce”, un ensayo en defensa del comercio en el que

they are ruin'd. This is nothing against Luxury; for whoever can subsist and lives above his Income is a Fool.” MANDEVILLE, Bernard. *The fable of the bees: or, private vices, publick benefits*. London: T. Ostell, & Mundell, Edinburgh, 1806. Vol 1.282

143 CALDERÓN QUINDÓS, F. “La polémica del lujo y los enciclopedistas”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*. 2004, nº12, pp.17-26.

144 VOLTAIRE. “Sobre el comercio”. En: VOLTAIRE. *Cartas filosóficas*. Madrid: Alianza, 1988

145 VOLTAIRE. “Défense du mondain ou L’Apologie du luxe”. En: VOLTAIRE. *Oeuvres complètes de Voltaire. Tome II*. Paris: Chez Furne, 1835.

al igual que Mandeville, hizo apología del lujo. En su ensayo¹⁴⁶, Melón ya no asocia la riqueza de las naciones con la extensión de su territorio, sino con la industria, el número de habitantes y la utilidad de sus trabajos. Razón por la que el lujo sería necesario en la sociedad, al estar asociado con la generación de industriales y artesanos. Melón reconoce que en la historia, a pesar de que le disgusta, las pasiones humanas han sido quienes han dirigido las costumbres. Los hombres trabajan por el deseo de disfrutar del lujo, de “vivir con especial comodidad y recreo”¹⁴⁷, y en base a este deseo, el lujo es para Melón “destructor de la indiferencia y la ociosidad”¹⁴⁸ al relacionarlo con la industria, la cual aumenta el número y actividad de los trabajadores¹⁴⁹, siendo incluso responsable de eliminar la embriaguez y otros vicios de las ciudades, que considera mucho más dañinos de lo que el lujo pudiera ser. Por lo que según él, los legisladores no deberían empeñarse en erradicar las pasiones del hombre, algo que jamás podrán conseguir, sino en conseguir obtener “la posible utilidad para convertirla en algo ventajoso”¹⁵⁰.

Diferenciándose de Mandeville y adelantándose a Hume, Melón introduce brevemente a través de ejemplos la relatividad del lujo. El lujo es relativo en diferentes circunstancias y para distinta gente, convirtiéndose lo lujoso en necesario¹⁵¹, punto por el que considera que el concepto de lujo es tan “vano” y ha dado y dará lugar a tantas múltiples definiciones. Otro punto importante en su ensayo es el tema de la desigualdad, al reconocer que el lujo siempre ha estado y estará disponible sólo para una pequeña parte de la sociedad; pero a su vez considera que el lujo tiene la capacidad de hacer a la sociedad partícipe de la riqueza, al ponerla en circulación y poder mejorar el nivel de vida de labradores o artesanos¹⁵². Por lo que no entiende que nadie pueda oponerse al lujo más que los envidiosos, criticando duramente las leyes suntuarias, las cuales considera un freno para la industria y el trabajo de los artesanos, así como un instrumento para la reducción de las libertades de los ciudadanos. Asumiendo que el gobierno debe combatir el lujo nocivo y la corrupción no con las leyes suntuarias, sino

146 MELON, Jean-François. *Espíritu del señor Melón en su ensayo político sobre el Comercio, y cuyas máximas político-económicas modificadas en parte, y reducidas a mejor orden explicarán y defenderán Don Dionisio Catalán, Bachiller en Jurisprudencia, y D. Manuel Berdejo y Gil. Zaragoza: Real Sociedad, 1786.* 9

147 Ídem. 9.2

148 Ídem. 9.7

149 Ídem. 7.2

150 Ídem. 9.2

151 “el luxo es una cosa relativa á diversas circunstancias; en tanto grado que lo que es luxo para un habitante de la campaña, es pura decencia para un joven, y para un ciudadano de clase superior ; y lo que era objeto de luxo en un tiempo, llega á ser en otro un género de necesidad ,ó de comodidad general”. Ídem 9.3

152 “[...] los suntuosos son por lo regular unas personas acaudaladas de quienes no se extraería el dinero para la circalacion , sino por medio de lo que se llama luxo.” Ídem. 9.4



Fig. 13. MARTIN, David. *Portrait of Scottish philosopher David Hume*. 1770. Private Collection.

con la educación¹⁵³, como ya defendía Aristóteles. En relación con las leyes suntuarias, ataca incluso a Catón, a quien nombra como un “hombre avaro, torpe, usurero y entregado a la embriaguez”¹⁵⁴, quien por otro lado Rousseau alabaré como “el más grande de los hombres” en 1755 en su “Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes”, capaz de entender realmente la naturaleza humana y cómo las pasiones y el alma cambian¹⁵⁵, pero sin entender cómo podría progresar ninguna sociedad de acuerdo a su filosofía, sin ningún sentimiento de ambición o deseos de aumentar su patrimonio, apelando a la naturaleza humana y a los deseos.

Además, para Melón, el lujo no sólo debería permitirse, sino que debería fomentarse en algunos casos, refiriéndose al lujo público, cuando los que disponen de un excedente de riqueza pueden emplearla en el bien público y en el beneficio social¹⁵⁶. Pero si bien no trata en ningún momento de las necesidades, ni establece jerarquías en ellas, sí establece jerarquías en el trabajo, de modo que sólo cuando hay suficiente mano de obra para cubrir las necesidades se puede emplear mano de obra en cubrir las comodidades, y sólo cuando estas últimas están cubiertas puede emplearse mano de obra en la creación de objetos ostentosos, siendo los objetos suntuosos los últimos en aparecer en la cadena de las necesidades¹⁵⁷.

Lujo y su relatividad

David Hume [Fig. 13], otro de los más reconocidos e influyentes defensores del lujo, no se centra en el concepto de necesidad o innovación como ya hiciera Mandeville, sino en la relatividad del lujo. En su artículo “Of Refinement in the Arts” publicado en 1753, describe el lujo como una palabra de significado incierto, que puede ser tomada tanto en el buen sentido como en el mal sentido. Para el filósofo escocés, “el lujo es el gran refinamiento en la gratifi-

153 Ídem. 9.6

154 Ídem. 9.9

155 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad de condiciones entre los hombres*. Madrid: José del Collado, 1820. pp.137-140.

156 “Puede haber ejercicio de luxo que no solamente sea permitido , sino tambien fomentado [...] si un Ciudadano de alma generosa emplease algunos de sus caudales en reparar un camino , en construir fuentes , y en hacer otras obras públicas , aunque lo executase llevado de la pasion de distinguirse, mereceria las demostraciones mas gloriosas por su beneficio, y se le debían tributar para excitar una nueva emulacion entre los ciudadanos.” MELON, Jean-François. *Espíritu del señor Melón en su ensayo político sobre el Comercio, y cuyas máximas político-económicas modificadas en parte, y reducidas a mejor orden explicarán y defenderán Don Dionisio Catalán, Bachiller en Jurisprudencia, y D. Manuel Berdejo y Gil*. Zaragoza: Real Sociedad, 1786. 9.14

157 Ídem. 9.13

cación de los sentidos”¹⁵⁸. En este sentido, el lujo sigue vinculado a los placeres corporales, tan censurados por los moralistas. Pero al añadir el concepto de refinamiento, por una lado, acepta los placeres corporales como parte de la naturaleza humana y por otro lado, diferencia el lujo, dotándolo de un valor positivo vinculado a una evolución.

Para Hume, la sociedad en estado salvaje basa su subsistencia en la caza y la pesca. Con la evolución en la agricultura, queda mano de obra libre. En la sociedad espartana, esta mano de obra sobrante se empleaba en el ejército. En cambio, en la sociedad moderna, esta mano de obra se dedica a las artes del lujo, de manera que mejora la vida de los ciudadanos, que pueden disfrutar de placeres a los que antes no tenían acceso. Por lo tanto, mientras que en la sociedad espartana, la mano de obra excedente obedecía al deber público, ahora la mano de obra excedente se emplea en el comercio privado. ¿Cómo argumentar a favor del lujo aceptando esta realidad? Hume argumenta que hay una contradicción entre la grandeza del estado y la felicidad del sujeto. Para apoyar este argumento, primero define su concepto de felicidad. Mientras que para Aristóteles, la felicidad se alcanzaba logrando el fin de la armonía, es decir, llegando a una meta, para Hume, la felicidad se alcanza mediante la “acción”, es decir, estando ocupado. Según Hume, la acción vigoriza la mente, satisface los apetitos naturales y previene el crecimiento de los apetitos no naturales. De esta manera, está apoyando a la industria privada y restándole importancia a las atenciones públicas y políticas. Además, según Hume, el lujo aumenta la felicidad al permitir a los hombres consumir y producir libremente. Posteriormente Joseph Harris reforzará este argumento en “An Essay upon Money and Coins” (1757) cuando dice que el lujo favorece las invenciones, las artes y el empleo¹⁵⁹.

Una de las aportaciones de David Hume a la “desmoralización” y redefinición del lujo surge al añadir el concepto de “refinamiento”. Para Hume, éste surge a raíz del lujo y supone una evolución de las sociedades. Cuanto más se refine el placer, con menos indulgencia y exceso se practicará¹⁶⁰. Los europeos han refinado gracias al lujo sus costumbres. A su vez, otra consecuencia es que las leyes, el orden, la policía y la disciplina evolucionan, convirtiéndose en una sociedad más civilizada¹⁶¹. Oliver Goldsmith considera también al lujo como motor para el

158 “LUXURY is a word of an uncertain signification, and may be taken in a good as well as in a bad sense. In general, it means great refinement in the gratification of the senses.” HUME, David. *Political Essays*. New York: Liberal Arts Press, 1953.

159 “The Word luxury hath usually annexed to it a kind of opprobrious idea; but so far as it encourages the arts, whets the inventions of men, and finds employment for more of our own people, its influence is benign, and beneficial to the whole society.” HARRIS, Joseph. *An Essay upon Money and Coins*. London: G. Hawkins, 1757.

160 “...because nothing is more destructive to true pleasure than such excesses. One may safely affirm, that the TARTARS are oftener guilty of beastly gluttony, when they feast on their dead horses, than EUROPEAN courtiers with all their refinements of cookery.” HUME, David. *Political Essays*. New York: Liberal Arts Press, 1953.

161 “This industry is much promoted by the knowledge inseparable from ages of art and

refinamiento. En sus cartas escritas en 1762 y reunidas en “The Citizen of the World” critica a aquéllos que argumentan en contra del lujo sin entender las mejoras y beneficios que ha traído consigo¹⁶². Para él, la historia del lujo es una historia de innovación. El lujo mueve la curiosidad¹⁶³. Sombart también retoma y amplía el concepto de refinamiento que ya he definido previamente. Para Sombart existe cierta necesidad de refinamiento relativo, y esa necesidad de refinamiento es la necesidad de lujo, entendiendo un “objeto de lujo” como un objeto refinado, aquel que para su confección requiere de un trabajo superfluo, en la materia o en la forma¹⁶⁴.

Además, David Hume retoma dos temas tratados por Mandeville en su “Fábula de las abejas”, y los argumenta de manera similar: el debilitamiento militar y la corrupción, asociados al lujo.

Por un lado disocia el lujo del debilitamiento militar citando el ejemplo de Francia e Inglaterra, dos prósperas naciones con gran fortaleza militar a la vez que con una gran influencia comercial asociada al lujo. También rebate el argumento moralista de la caída de Roma asociada al lujo, vinculando la caída de Roma a un modelo político enfermo y al exceso en la extensión de sus conquistas.

Por otro lado, respecto a la corrupción, Hume admite que el lujo puede ser vicioso así como inocente, es decir, que puede ser dañino. Pero considera, que ese tipo de lujo es raro, y que cuando se da, es ajeno al lujo, se debe a un error del gobierno y a una mala administración. A esto hay que sumar que el hombre desea mejorar. Dado que, según Hume, la naturaleza humana no se puede cambiar, es un deber del gobierno abordar la situación para que las pasiones sean dirigidas de manera constructiva. Por lo tanto, los lujos y las pasiones no son censurables, lo que importa es cómo se dirijan. Los gobiernos deben gobernar a los hombres

refinement; as, on the other hand, this knowledge enables the public to make the best advantage of the industry of its subjects. Laws, order, police, discipline; these can never be carried to any degree of perfection, before human reason has refined itself by exercise, and by an application to the more vulgar arts, at least, of commerce and manufacture.” Ídem.

162 “Certainly those philosophers, who declaim against luxury have little understood its benefits; they seem insensible, that to luxury we owe not only the greatest part of our knowledge, but even of our virtues... The more various our artificial necessities, the wider is our circle of pleasure; for all pleasure consists in obviating necessities as they rise; luxury, therefore, as it increases our wants, increases our capacity for happiness.” GOLDSMITH, Oliver. *The Citizen of the World*. Bungay: J. and R. Childs, 1820.

163 “Examine the history of any country remarkable for opulence and wisdom, you will find they would never have been wise had they not been first luxurious; you will find poets, philosophers, and even patriots, marching in luxury’s train. The reason is obvious; we then only are curious after knowledge when we find it connected with sensual happiness. The senses ever point out the way, and reflection comments upon the discovery” Ídem.

164 SOMBART, Werner. *Lujo y capitalismo*. Buenos Aires: Guillermo Dávalos Editor, 1958. p.88

mediante aquellas pasiones que más les animan. En la práctica, esto significa, que les deben animar con el espíritu de la avaricia y la industria, el arte y el lujo.

Hume termina diciendo que “el lujo, cuando es excesivo, es la fuente de muchos males; pero es en general preferible a la pereza y la ociosidad, que comúnmente triunfan sobre él, y son más dañinos tanto para lo privado como para lo público.”¹⁶⁵

En Francia, también Montesquieu, filósofo y pensador influenciado por Locke y conocido especialmente por la teoría de la separación de los poderes en “De l’esprit des lois” en 1747, aborda el tema del lujo¹⁶⁶. Lo hace en este mismo libro, aunque de forma un poco inexacta y sin llegar a describirlo concretamente. Montesquieu no trata el lujo desde un punto de vista económico como Hume o Mandeville, sino político y sociológico en distintos sistemas políticos. Se basa en la máxima de que no puede haber riqueza sin desigualdad, porque en un Estado en el que hay igualdad de riquezas, todos tienen justo lo necesario, y pasado este límite aparece el lujo. Pudiendo incluso éste calcularse en proporción aritmética a partir de las satisfacción de las necesidades básicas, considerando que quien no posee más que las necesidades básicas tiene lujo “cero”. Consideraba que el lujo y el comercio se propiciaban en las ciudades, puesto que en la ciudad “aumentaban los deseos, las necesidades y los caprichos”. Además de ser completamente necesario en un estado monárquico y despótico, puesto que sin el gasto de los ricos, los pobres no tendrían trabajo y morirían de hambre¹⁶⁷. Porque según el pensador francés, es absurdo un Estado en el que la aristocracia no puede gastar por ir en contra de la moderación y que los pobres no puedan recibir.

En los mismos años en que Hume publicaba su artículo en torno al lujo, Diderot quiso integrar en “L’Encyclopedie” una definición del lujo. Para ello convocó a los más entendidos a un debate sobre el lujo¹⁶⁸. El resultado fue decepcionante, puesto que no fueron capaces de llegar a ninguna conclusión. Saint-Lambert fue el encargado de escribir el artículo de “Luxe” en “L’Encyclopédie”¹⁶⁹, en el que se limitó a escribir un repaso de todo lo que se había debati-

165 “Luxury, when excessive, is the source of many ills; but is in general preferable to sloth and idleness, which would commonly succeed in its place, and are more hurtful both to private persons and to the public.” HUME, David. *Political Essays*. New York: Liberal Arts Press, 1953.

166 MONTESQUIEU. *El espíritu de las leyes*. Traducido por Siro García del Mazo. Tomo I. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1906. 71

167 Ídem. 7.4

168 JURADO SÁNCHEZ, José. “Lo superfluo, una cosa muy necesaria. El consumo suntuario en la literatura de la Ilustración.” En: PERDICES DE BLAS, Luis; SANTOS REDONDO, Manuel. *Economía y Literatura*. Madrid: Ecobook, 2006. pp. 193-228

169 SAINT-LAMBERT, Jean-François. “Luxe”. En: DIDEROT, D.; D’ALEMBERT, Jean-Baptiste le Rond. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París, 1755. Vol.9 pp. 763-771

do, definiendo brevemente el lujo como “el uso que se hace de la riqueza y la industria para adquirir una existencia agradable”, movido por el deseo humano de mejorar, y en un Estado en el que haya desigualdad de riqueza y no comunidad de bienes, como introduce Montesquieu. Saint-Lambert remarca el carácter contradictorio del lujo al describir argumentos a favor y en contra. Entre los posibles argumentos a favor, distingue que el lujo contribuye a la población, enriquece al Estado, facilita la circulación de moneda, reforma las costumbres, favorece el progreso del conocimiento y de las bellas artes, aumenta la felicidad de los individuos y el poder de las naciones; y en contra argumenta, que el lujo sacrifica las artes útiles y arruina el campo atrayendo los hombres a las ciudades, contribuye a la despoblación, suaviza el coraje, y debilita los sentimientos de honor y amor a la patria. Así como describe distintos tipos de lujo, plasmando la dualidad y complejidad del término del cuál proliferaban multitud de definiciones en Europa en aquel momento, no sólo en Inglaterra o Francia, siendo uno de los grandes debates del momento. Aunque al final del artículo, Saint-Lambert se inclina hacia una visión positiva del lujo al escribir que contribuye a la grandeza de las naciones y debería ser estimulado.

Años más tarde, en 1764, Voltaire escribe desde el exilio en Ginebra la definición de su particular visión del lujo en su “Dictionnaire philosophique portatif”¹⁷⁰. Voltaire no entiende el lujo simplemente como un exceso, ya que los excesos pueden ser tan perjudiciales como los defectos, sino que cree en las teorías económicas liberales del momento que consideran que el lujo enriquece a las naciones. Para Voltaire, el lujo es la consecuencia natural de los progresos de la especie humana¹⁷¹, siendo necesario para el desarrollo de cualquier región. El lujo es producto de la innovación para mejorar las condiciones de vida y el bienestar social. Por ello, no entiende, al igual que Melon, qué mal puede haber en que todos los hombres deseen poseer comodidades, y debería ser obligación de los legisladores establecer las leyes adecuadas para evitar los males que puedan derivar del lujo, en lugar de privar a los ricos de la nación de los “deleites del placer o de la vanidad”.

170 VOLTAIRE. Diccionario filosófico de Voltaire, traducción al español, en la que se han refundido las cuestiones sobre la enciclopedia, la opinión en alfabeto, los artículos insertos en la enciclopedia y otros muchos. Traducido por C. Lanuza. Nueva York: Imprenta de C.S. Van Winkle, 1825. Vol.7, pp.262-267.

171 “Entendido el lujo en este sentido, es una consecuencia necesaria de la prosperidad, sin la cual ninguna sociedad puede subsistir y es consecuencia de la desigualdad de las fortunas, que deriva, no del derecho de propiedad, sino de las malas leyes.” VOLTAIRE. Diccionario Filosófico. Editorial, 2014.

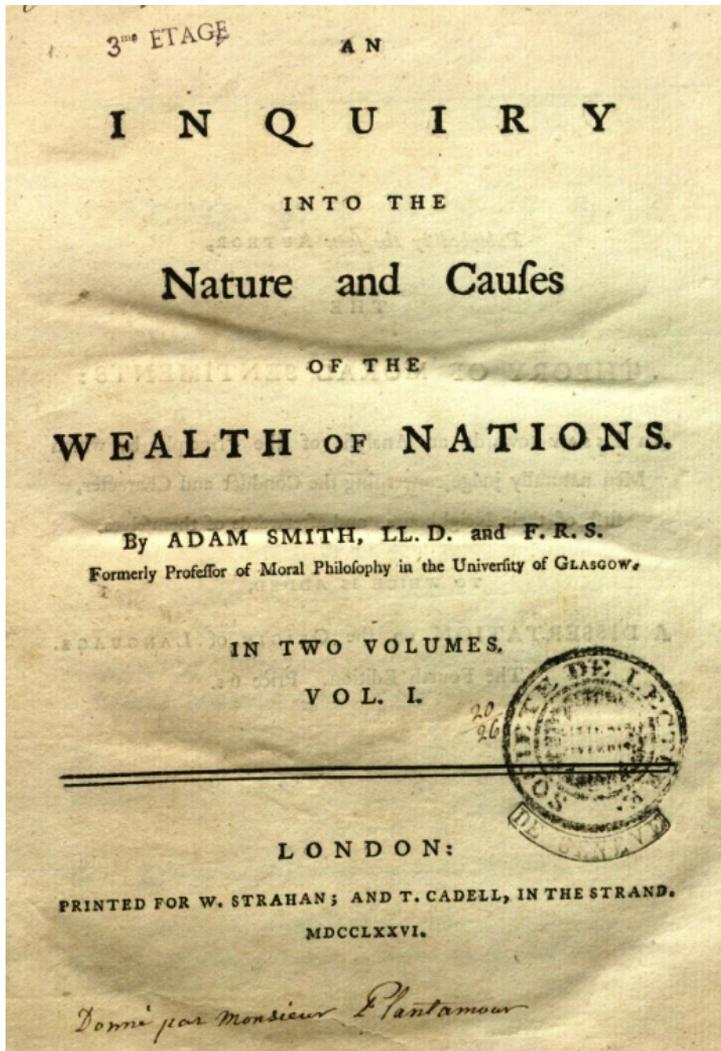


Fig. 14. SMITH, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. London: W. Strahan and T. Cadell, 1776.

Lujo como dinamizador

Finalmente, puede considerarse que el debate acerca de la “desmoralización” y “positivación” del lujo culmina con Adam Smith. Se considera que Smith, junto con Mandeville, Barbon, Hume u otros economistas del siglo XVIII forma parte de aquel grupo de optimistas que comparten la idea del progreso asociada a la economía y la prosperidad desvinculando su teoría económica de valores moralistas. Smith consiguió crear gran influencia sobre los economistas y pensadores de su época, así como sobre generaciones posteriores debido a su fe en la contribución individual y egoísta al progreso colectivo, así como sus puntos de vista sobre la división del trabajo¹⁷².

Para Adam Smith, la clave del mundo moderno es que es un mundo del comercio, donde, tal y como dice en “Lectures on Jurisprudence” (1762), “la opulencia y la libertad son las dos bendiciones más grandes que un hombre puede poseer”¹⁷³.

Este tipo de mundo sería considerado por Sócrates, Platón o Aristóteles como un mundo corrupto y en desarmonía. Para los moralistas, este tipo de mundo sería innatural. En cambio, Adam Smith considera que la sociedad comercial es la sociedad “natural”, que armoniza con la naturaleza humana. ¿Cómo puede existir tal diferencia de visiones? La clave radica en que Adam Smith ve el “deseo” de modo positivo. Al igual que David Hume, y en contraste con los moralistas que veían en los deseos una fuente de corrupción, Adam Smith recalca en “An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations” (1776) [Fig. 14] que en la naturaleza humana está el deseo de mejorar nuestras condiciones¹⁷⁴. Esto significa, que el ideal estoico de una vida natural basada únicamente en las necesidades básicas es una perfección no acorde a la naturaleza humana¹⁷⁵.

172 ALCON YUSTAS, Ma Fuenciscla. *El pensamiento político y jurídico de Adam Smith. La idea de orden en el ámbito humano*. Madrid: Ortega, 1994. p.137

173 “The greater (the) freedom of the free, the more intolerable is the slavery of the slaves. Opulence and freedom, the two greatest blessings men can possess,…” SMITH, Adam. *Lectures on Jurisprudence*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

174 “Pero el principio que anima al ahorro es el deseo de mejorar nuestra condición, un deseo generalmente calmo y desapasionado que nos acompaña desde la cuna y no nos abandona hasta la tumba” SMITH, Adam. *Investigación de la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones. Tomos I, II, III y IV*. Traducido por José Alonso Ortiz, Tomas de Santander y Rafael de Ureña; Valladolid : en la Oficina de la Viuda e Hijos de Santander, 1794. 2.3.

175 “...and who does not inwardly feel the truth of that great stoical maxim, that for one man to deprive another unjustly of any thing, or unjustly to promote his own advantage by the loss or disadvantage of another, is more contrary to nature, than death, than poverty, than pain, than all the misfortunes which can affect him, either in his body, or in his external circumstances.” SMITH,

Adam Smith diferencia entre la dependencia y la interrelación. El mundo moderno del comercio no está basado en la dependencia, sino en la interrelación. La “polis” de Platón estaba basada en la interdependencia cooperativa para poder satisfacer las necesidades. Según Adam Smith, la dependencia de un individuo en otro corrompe¹⁷⁶. Por lo tanto, el mundo comercial está basado en una sociedad de hombres libres, al igual que la polis de Aristóteles¹⁷⁷. En cambio para Aristóteles, acumular lujos privados, es decir, no utilizar los beneficios para el bien público, era estar corrupto. Para Adam Smith, en cambio, el mero hecho de buscar el bien privado producirá bien público, y por lo tanto no es censurable. En esta sociedad de hombres libres, el comercio garantiza la independencia de los ciudadanos, aunque seguirán relacionados unos con otros. El comercio cumple una función fundamental para mantener una sociedad sana, al asegurar la independencia de los ciudadanos y su interrelación. El lujo y el comercio, que habían sido descritos por los moralistas como una historia de degeneración y pérdida de valores, es para Adam Smith una historia de progreso. Está claro que tendrá que haber leyes que regulen esta sociedad. Esto es lo que llama Adam Smith la “libertad bajo la ley”. Para el economista escocés, se trata de una forma superior de libertad, un sello de civilización. La libertad bajo ley es una libertad que pueden disfrutar todos, a diferencia de la libertad de Aristóteles, que sólo se soportaba gracias a una esclavitud de una dimensión similar a la de la población libre. En la sociedad moderna, la vida justa está al alcance de todos. La razón por la que es necesaria la ley, es que una sociedad no puede subsistir con individuos preparados para hacerse daño unos a otros. Por lo tanto, la justicia y la ley son un pilar principal en este tipo de sociedad “superior”¹⁷⁸, que funciona porque la gran parte de la población ocupa los rangos medios e inferiores de la vida, por lo que nunca serán lo suficientemente grandes como para ir por encima de las leyes¹⁷⁹. Pero la visión de la justicia de Adam Smith difiere de la de Rousseau o Aristóteles, quienes daban importancia a la participación activa. Para Adam

Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Printed for A. Millar, in the Strand; and A. Kincaid and J. Bell, in Edinburgh, 1759.

176 “Nothing tends so much to corrupt and enervate and debase the mind as dependency, and nothing gives such noble and generous notions of probity as freedom and independency.” SMITH, Adam. *Lectures on Jurisprudence*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

177 “...whereas a city is a partnership of free men.” ARISTOTLE. *Aristotle in 23 Volumes. Vol. 21. Politics*. Translated by Rackham, H; Cambridge, Mass.: Harvard university press; London, William Heinemann Ltd., 1944. 3.1279a

178 “Justice, on the contrary, is the main pillar that upholds the whole edifice.” SMITH, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Printed for A. Millar, in the Strand; and A. Kincaid and J. Bell, in Edinburgh, 1759.

179 “Men in the inferior and middling stations of life, besides, can never be great enough to be above the law, which must generally overawe them into some sort of respect for, at least, the more important rules of justice.” SMITH, Adam. *Lectures on Jurisprudence*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

Smith, la justicia se basa en seguir las normas, se trata de una justicia pasiva, es por ello que lo llama “libertad bajo ley”.

En este momento se considera que el lujo ha posibilitado el comercio y ha llevado a la sociedad a esta forma superior de libertad. Es lo que Adam Smith denomina en “An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations” una “revolución de gran importancia para la felicidad pública”, donde el lujo juega un papel positivo. Las raíces de la libertad están en la propia naturaleza humana, en el deseo de mejorar sus condiciones, de generar opulencia eficientemente, decidiendo cada uno de los individuos por ellos mismos cómo emplear sus recursos. De hecho, Adam Smith describe la “opulencia” como una bendición y pone el ejemplo del trabajador de Inglaterra, a quien describe con más lujos en su modo de vida que un soberano indio¹⁸⁰. Indirectamente está contrastando con este ejemplo pobreza y lujo. Mientras que para los estoicos, el lujo conducía a la pobreza, para Adam Smith, pobreza y lujo son independientes, y la “frugalidad”, tan defendida por los estoicos, es considerada para Smith como la virtud de ahorrar y la fuente de “capital”¹⁸¹.

Se puede llegar a la conclusión de que la sociedad descrita por Adam Smith es una sociedad donde el bien público se promocionará a través de los deseos privados¹⁸². Esto supone la “despolitización” del lujo. Se ha visto como a partir del Siglo XVII se produce una “desmoralización” del lujo al atribuirle valores positivos y cambiar los conceptos de “deseo” y “necesidad”. Ahora, al romper la relación entre la corrupción del bien público y el lujo, se produce una “despolitización” del lujo, por lo que las leyes suntuarias no tendrían ningún sentido en este tipo de sociedad. A su vez, al tratarse de una sociedad basada en las interrelaciones, la responsabilidad de cada uno de los individuos se ve reducida, por lo que el lujo puede ser liberado de los valores morales. Al igual que para Hume, el lujo se convierte en el motor del progreso. Según Smith, es debido a los placeres de la riqueza y grandeza que animan a imaginar algo grande, precioso y noble, que los hombres se embarcan en el esfuerzo y continuo movimiento de la industria. Es esta industria la que es responsable de todas las ciencias y artes que ennoblecen

180 “common day labourer in Britain has more luxury in his way of living than an Indian sovereign” SMITH, Adam. *Lectures on Jurisprudence*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

181 “La causa inmediata del aumento de capital es la frugalidad, no el trabajo. El trabajo ciertamente suministra el objeto que la parsimonia acumula. Pero por mucho que consiga el trabajo, si la sobriedad no lo ahorra y acumula, el capital jamás podrá crecer.” SMITH, Adam. *Investigación de la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones. Tomos I, II, III y IV*. Traducido por José Alonso Ortiz, Tomas de Santander y Rafael de Ureña; Valladolid : en la Oficina de la Viuda e Hijos de Santander, 1794. 2.3

182 “Al perseguir su propio interés frecuentemente fomentará el de la sociedad mucho más eficazmente que si de hecho intentase fomentarlo. Nunca he visto muchas cosas buenas hechas por los que pretenden actuar en bien del pueblo.” Ídem. 4.2



Fig. 15. DIAZ OLANO, Ignacio. *El restaurante (o contraste)*. [Óleo sobre lienzo]. 1895. Colección privada.

En el siglo XIX se utilizaba el arte como denuncia social y para mostrar las diferencias entre clases o la pobreza. En este cuadro Díaz Olano muestra el conflicto entre la riqueza y la pobreza, las necesidades del pobre y las necesidades del rico separadas a través del vidrio, como elemento divisorio de clases.

y embellecen la vida humana¹⁸³. Es la vanidad la que nos mueve al progreso¹⁸⁴, lo que para Barbon eran los “deseos de la mente”. De esta manera, le resta importancia a las necesidades, que quedan relegadas a un segundo plano, al no intervenir en el progreso de la sociedad¹⁸⁵.

Lujo y necesidades

Analizar el concepto de lujo es tratar inevitablemente también las necesidades, es tratar el lujo en relación con la administración de bienes escasos. Para Adam Smith, la historia es la crónica del progreso gracias al lujo y no gracias a las necesidades básicas. Las necesidades son meros instrumentos para lograr un fin. El elemento dinamizador es el lujo, y por lo tanto, en este proceso también aumentan los elementos necesitados. En “Investigación de la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones” dice: “Un rico no consume por sí más alimento que un pobre: en calidad puede ser muy diferente, y su preparación más delicada y fatigosa, pero en la cantidad será muy corta la diferencia. ... El apetito del comer, el deseo de alimento está ceñido en todo hombre a la corta capacidad de su estómago, y de su digestión; pero el deseo de conveniencias, de trenes, de equipajes ni tiene término, ni conoce límites en la soberbia humana.” Por lo tanto se trata de una historia de los elementos necesitados (para lograr un fin).

Hegel ve la historia de una manera diferente. Para G.W.F. Hegel la historia, es una historia de portadores de necesidades¹⁸⁶. Es decir, Hegel se centra en el individuo y no en el elemento necesitado. Lo que cambia a lo largo de la historia es el individuo, y con él, sus necesidades.

Hegel diferencia entre las necesidades animales y las necesidades humanas. Las primeras son fijas, mientras que las segundas no lo son. Los seres humanos trascienden de las

183 “And it is well that nature imposes upon us in this manner. It is this deception which rouses and keeps in continual motion the industry of mankind. It is this which first prompted them to cultivate the ground, to build houses, to found cities and commonwealths, and to invent and improve all the sciences and arts, which ennoble and embellish human life; ...” SMITH, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Printed for A. Millar, in the Strand; and A. Kincaid and J. Bell, in Edinburgh, 1759.

184 “To be observed, to be attended to, to be taken notice of with sympathy, complacency, and approbation, are all the advantages which we can propose to derive from it. It is the vanity, not the ease, or the pleasure, which interests us.” Ídem.

185 “The whole industry of human life is employed not in procuring the supply of our three humble necessities, food, cloths, and lodging, but in procuring the conveniences of it according to the nicety and delicacy of our taste.” Ídem.

186 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Berlin (Nicolai) 1820.

"The luxury to apprehend
The luxury 't would be
To look at thee a single time,
An Epicure of me,
In whatsoever Presence, makes,
Till, for a further food
I scarcely recollect to starve,
So first am I supplied.
The luxury to meditate
The luxury it was
To banquet on thy Countenance,
A sumptuousness bestows
On plainer days,
Whose table, far as
Certainty can see,
Is laden with a single crumb—
The consciousness of Thee."

Emily Dickinson (1830-1886)

POEM 815

DICKINSON, Emily. "The Grumbling Hive, or Knaves Turn'd Honest". En: DICKINSON, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. The Pennsylvania State University, 2003.

La literatura también recoge las distintas variantes de lujo. De este modo, Emily Dickinson recoge en este poema una visión de lujo completamente alejada de bienes suntuosos, y relacionada con traspasar los límites de lo necesario en el mundo de las emociones y los sentidos. El lujo de enteder, el lujo que sería mirarte una vez sola, o el lujo de pensar.

necesidades animales, y este proceso es parte de la historia. Para poder satisfacer las necesidades humanas, el hombre lleva una vida “económica” o lo que Adam Smith denominaba “la sociedad comercial”. El proceso histórico ha hecho que las necesidades hayan pasado de ser concretas a abstractas, convirtiéndose en necesidades sociales, pues son creadas por la sociedad y sólo se pueden satisfacer en conjunto con los demás¹⁸⁷; y necesidades mentales¹⁸⁸, los deseos de la mente, pues el hombre está ahora preocupado por una “necesidad creada por él sólo”. Tanto el individuo como la sociedad son quienes crean las necesidades. Por lo tanto, las necesidades no pueden ser atribuidas a una época pasada, las diferencias entre el hombre que vivía en la Antigua Roma y el hombre moderno trascienden de la presencia o ausencia de la necesidad de una “camisa de lino”. El “portador” de necesidades del siglo XIX es un sujeto diferente, por lo que se puede concluir, que lo importante es el “portador” y no la necesidad en si misma. Mediante este argumento, Hegel legitima las teorías clásicas de los moralistas, aunque a su vez, dice que ya no son válidas en la sociedad actual, pues dado que la sociedad ha evolucionado, también han cambiado los estándares desde los que las necesidades y el lujo debían ser juzgados.

En relación al lujo, Hegel admite que el lujo puede conllevar problemas, por lo que es necesario un control¹⁸⁹. Planteamiento similar al de Adam Smith, quien considera la justicia como

187 „Ebenso teilen und vervielfältigen sich die Mittel für die partikularisierten Bedürfnisse und überhaupt die Weisen ihrer Befriedigung, welche wieder relative Zwecke und abstrakte Bedürfnisse werden, - eine ins Unendliche fortgehende Vervielfältigung, welche in eben dem Masse eine Unterscheidung dieser Bestimmungen und Beurteilung der Angemessenheit der Mittel zu ihren Zwecken, - die Verfeinerung ist. [...] Die Bedürfnisse und die Mittel werden als reelles Dasein ein Sein für andere, durch deren Bedürfnisse und Arbeit die Befriedigung gegenseitig bedingt ist. Die Abstraktion, die eine Qualität der Bedürfnisse und der Mittel wird (s. vorherg. §), wird auch eine Bestimmung der gegenseitigen Beziehung der Individuen aufeinander; diese Allgemeinheit als Anerkanntsein ist das Moment, welches sie in ihrer Vereinzelung und Abstraktion zu konkreten, als gesellschaftlichen, Bedürfnissen, Mitteln und Weisen der Befriedigung macht.“ » HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Frankfurt am Main, 1970. §191, §192

188 „Indem im gesellschaftlichen Bedürfnisse, als der Verknüpfung vom unmittelbaren oder natürlichen und vom geistigen Bedürfnisse der Vorstellung, das letztere sich als das Allgemeine zum überwiegenden macht, so liegt in diesem gesellschaftlichen Momente die Seite der Befreiung, dass die strenge Naturnotwendigkeit des Bedürfnisses versteckt wird und der Mensch sich zu seines, und zwar einer allgemeinen Meinung und einer nur selbstgemachten Notwendigkeit, statt nur zu äußerlicher, zu innerer Zufälligkeit, zur Willkür, verhält.“ Ídem. §194

189 „Die verschiedenen Interessen der Produzenten und Konsumenten können in Kollision miteinander kommen, und wenn sich zwar das richtige Verhältnis im Ganzen von selbst herstellt, so bedarf die Ausgleichung auch einer über beiden stehenden, mit Bewusstsein vorgenommenen Regulierung.“ Ídem. §236

un pilar esencial en toda sociedad.

En el siglo XIX y en relación con las necesidades y el lujo, Karl Marx también influirá fuertemente en el debate. En "Die deutsche Ideologie" (1845), Marx escribe que la historia es una historia de producción de nuevas necesidades¹⁹⁰. La satisfacción de las necesidades lleva a nuevas necesidades. Por lo tanto, se trata también de un progreso y una creación continua de nuevas necesidades. Se crean nuevas formas de producción y conexión entre humanos, determinadas por dichas nuevas necesidades y la desaparición de las antiguas¹⁹¹.

Karl Marx considera que el lujo y las necesidades están interrelacionadas. Son necesidades sociales, pues están creadas por la producción social, y en la manera que la producción evoluciona, las interdependencias crecen y se vuelven más complejas¹⁹². Estas nuevas necesidades, necesidades que provienen del lujo (Luxus-Bedürfnisse), las denomina "necesidades históricamente creadas". Ralph Nicholson Wornum opina que estas necesidades son creadas por la "razón", no se trata de caprichos. En "The Exhibition as a Lesson in Taste" dice¹⁹³: "El objeto principal del conocimiento es el gusto, que no es un simple efecto del capricho sino el producto de la razón, exactamente igual que pueda serlo cualquier juicio a propósito del bien y del mal o de lo verdadero y lo falso a que lleguemos mediante el ejercicio de nuestra inteligencia".

Existe una conversión de lujo a necesidad. El problema de estas nuevas necesidades es que producen lo que Marx denomina la "degeneración bestial" del obrero¹⁹⁴, pues necesidades

190 „...diese Erzeugung neuer Bedürfnisse ist die erste geschichtliche Tat.“ MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *Karl Marx, Friedrich Engels: Werke*. Berlin 1958, Band 3.

191 « „Moreover all such changes are merely individual. Whole constitutions have in fact been transformed by the gradual growth of new needs and the collapse of the old.“ » MARX, Karl. *Early writings. Introduced by Lucio Colletti*. Translated by Rodney Livingstone and Gregor Benton. London: Penguin Books, 1975.

192 “Then the manufacture of silk no longer appears as a luxury industry, but as a necessary industry for agriculture. It is therefore chiefly and essentially because, in this case, agriculture no longer finds the natural conditions of its own production within itself, naturally, arisen, spontaneous, and ready to hand, but these exist as an independent industry separate from it -- and, with this separateness the whole complex set of interconnections in which this industry exists is drawn into the sphere of the conditions of agricultural production -- it is because of this, that what previously appeared as a luxury is now necessary, and that so-called luxury needs appear e.g. as a necessity for the most naturally necessary and down-to-earth industry of all.” MARX, Karl. *Early writings. Introduced by Lucio Colletti*. Translated by Rodney Livingstone and Gregor Benton. London: Penguin Books, 1975.

193 WORNUM, Ralph Nicholson. *The Exhibition as a Lesson in Taste. Illustrated Catalogue of the Great Exhibition, Art-Journal*. London: Georges Virtue, 1851.

194 “This estrangement partly manifests itself in the fact that the refinement of needs and of

básicas como el respirar pasan a ser lujos para el obrero, mientras que lujos creados por la sociedad pasan a ser necesidades. Así, se está afianzando el distanciamiento entre las clases. A diferencia de la opinión de Smith, para Marx, una economía de intercambio es un sistema de engaño y saqueo continuo en busca de la satisfacción de deseos egoístas, donde es el obrero el que más sufre a consecuencia de necesidades sociales ajenas a él¹⁹⁵. Para combatir este fenómeno Adam Smith proponía una justicia pasiva y confiaba en la “mano invisible” para que esta situación se autorregulará.

Mientras que Adam Smith consideraba el lujo como el motor de una industria que producía felicidad y prosperidad, Karl Marx considera también el lujo como el motor del progreso, pero para él, lujo y privación son las dos caras de una misma moneda. Para el filósofo alemán, el capitalismo prioriza los elementos materiales, por lo que el trabajo se ha convertido en la necesidad por encima de todas las necesidades, incluso por encima de respirar, y estas nuevas necesidades históricas han reemplazado a las naturales.

Se puede concluir que tanto para Karl Marx como para Hegel, las nuevas necesidades están más relacionadas con el sujeto y no con el objeto. La historia se basa en la evolución de los individuos, y con ellos, también de las necesidades. Por lo tanto, es la historia de las nuevas necesidades, no de las básicas, que carecen de historia. En este caso, el lujo es de nuevo el elemento dinamizador, aunque con un lado negativo que hasta ahora apenas se consideraba, al producir la degeneración bestial del obrero y afianzar la diferencia entre clases.

En el siglo XX, tras el paso de un “capitalismo de producción” a un “capitalismo de consumo,” el lujo en relación con las necesidades continua siendo analizado y revisado. Maslow defiende otro punto de vista, en lo que denomina la “jerarquía de las necesidades”¹⁹⁶ [fig. 16]. Según Maslow, el individuo debe satisfacer una serie de necesidades, desde las necesidades físicas más básicas hasta la autodeterminación, y estas necesidades se satisfacen siguiendo un orden, de manera que las necesidades básicas deben ser satisfechas antes que las de rango superior para poder lograr ser feliz. Es decir, las necesidades básicas son prioritarias frente a los deseos de la mente. En cambio, se debe resaltar que Maslow no habla de lujos, sino que considera todos los rangos “necesidades”.

El capitalismo difumina el orden establecido por Maslow al enfatizar la libertad en el

the means of fulfilling them gives rise to a bestial degeneration and a complete, crude and abstract simplicity of need;” MARX, Karl. *Early writings. Introduced by Lucio Colletti*. Translated by Rodney Livingstone and Gregor Benton. London: Penguin Books, 1975.

195 “the determination of the laborer by social needs alien to him and which act upon him with compulsive force.” MARX, Karl. *Early writings. Introduced by Lucio Colletti*. Translated by Rodney Livingstone and Gregor Benton. London: Penguin Books, 1975.

196 MASLOW, Abraham H.. *Motivation and Personality*. New York: Harper, 1954.

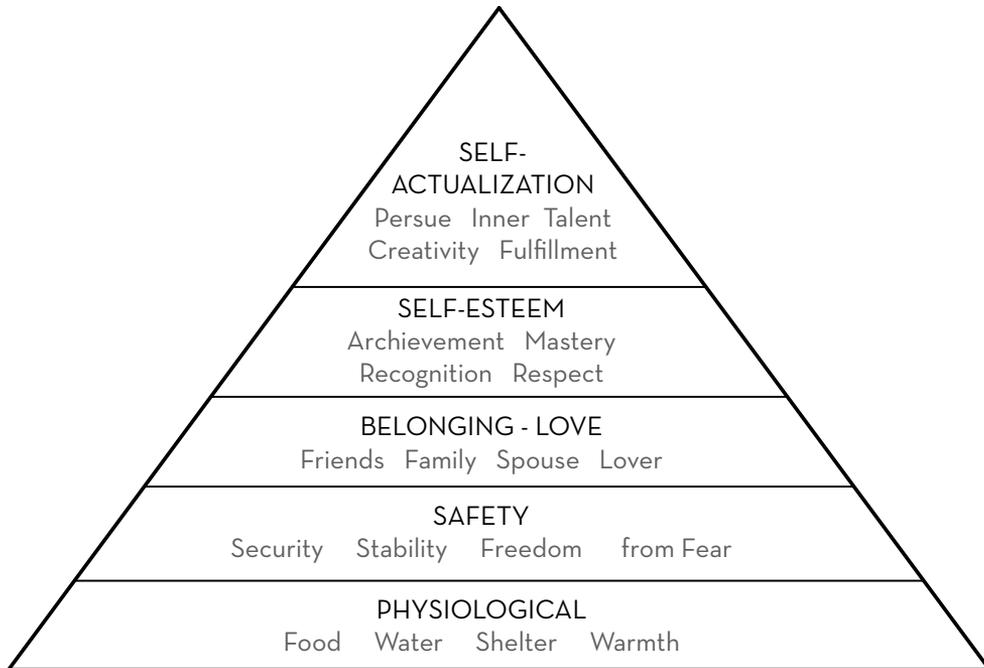


Fig. 16. Abraham Maslow Hierarchy of Needs
MASLOW, A. Motivation and Personality. New York: Harper & Row, 1970

sentido de poder elegir. Se puede elegir que deseos satisfacer. Pero esta libertad es, tal y como expresa Herbert Marcuse en "One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society" ilusoria, pues nuestra capacidad de elección está "construida" por la sociedad¹⁹⁷. Según Michael Walzer, "la gente no sólo tiene necesidades, tiene ideas sobre sus necesidades". Se trata de las "falsas necesidades", impuestas por intereses particulares. Estos intereses, como argumentaría Marx, favorecerían la producción de lujos frente a la producción de necesidades, moldeando de esta manera la economía para proteger a algunos privilegiados. En tal caso se podría incluso decir que el lujo es el responsable de mantener la pobreza. Pero el lujo no es eliminable, al igual que no son eliminables los deseos humanos. A su vez, eliminar el lujo implicaría frenar la dinámica por la que los lujos se convierten en necesidades. Es decir, sería imponer un freno al refinamiento y al progreso, e implicaría cortar la innovación.

Se podría aceptar como válida la descripción de que necesidad es aquello que se considera "socialmente necesario". Partiendo de esta premisa, lujo sería por relación negativa lo contrario, es decir, aquello "no socialmente necesario". Teniendo en cuenta que la sociabilidad es parte de la condición humana, dado que las necesidades no son "erradicables", entonces, aquello que está en oposición, el lujo, tampoco es eliminable. A su vez, la relación negativa entre lujo y necesidad ayuda a definir ciertas reglas básicas de la vida social. Cada cultura establece qué es necesidad y qué es lujo. Y dado que tanto los lujos como las necesidades mutan, al estar interrelacionados cambian juntos. Por lo tanto el lujo es transitorio, y estos cambios de relación necesidad/lujo marcan cambios sociales.

Harry G. Frankfurt expresa y defiende en su artículo "Necessity and Desire"¹⁹⁸ otro punto de vista respecto a los lujos y las necesidades. Él lo denomina "principio de prioridad". Según Frankfurt, si Alan necesita algo que Brenda desea, pero no necesita, entonces es moralmente preferible satisfacer la necesidad de Alan frente al deseo de Brenda, es decir, las necesidades deben ser atendidas antes que los lujos. De esta hipótesis, se podría deducir por lo tanto, que las sociedades deben asegurar la satisfacción de las necesidades frente a los lujos. Se deben satisfacer antes las necesidades que los deseos. Gandhi escribió que un cierto grado de confort y armonía son necesarios, pero a partir de cierto nivel, se convierten en un obstáculo

197 "We may distinguish both true and false needs. "False" are those which are superimposed upon the individual by particular social interests in his repression: the needs which perpetuate toil, aggressiveness, misery, and injustice... Most of the prevailing needs to relax, to have fun, to behave and consume in accordance with the advertisements, to love and hate what others love and hate, belong to this category of false needs." MARCUSE, Herbert. *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1964.

198 FRANKFURT, Harry G. *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 45, No. 1 (Sep., 1984), pp. 1-13. International Phenomenological Society.

más que en una ayuda¹⁹⁹. Gandhi vas más lejos en su crítica, al defender la posición estoica y censurar los deseos, a los que cataloga como “obstáculos”.

Este argumento reabre el debate sobre qué es lujo y que es necesidad. Simon Kemp llega en su estudio “Perceiving luxury and necessity”²⁰⁰ a la conclusión de que dependiendo de la situación, de la persona y de la finalidad, un mismo bien puede ser considerado lujo o necesidad²⁰¹. Se podría contra-argumentar, que las necesidades son indispensables, mientras que los deseos carecen de dicha fuerza. En tal caso es razonable pensar que las necesidades están por encima de los lujos. Pero, ¿se puede afirmar que los deseos carecen de la fuerza de las necesidades? Según Hegel, si las necesidades son parte del alma (Geist), entonces las necesidades en cuestión están abiertas a la autodeterminación individual y social. A su vez, los deseos de la mente se podrían entender como necesidades, y por lo tanto tener la misma fuerza que ellas, pues la frustración de los deseos también podría ser dañina. De todo ello, se puede deducir que las necesidades, al ser abstractas y dependientes de cada individuo y sociedad, al igual que los deseos, no pueden ser priorizadas. Según este último punto de vista, el lujo no puede ser censurado por contraponerse a las necesidades. Lujo y necesidad están entrelazados.

¿Cuándo se convierte entonces un lujo en necesidad y viceversa? Según Joanna Mack y Stewart Lansley en su libro “Poor Britain”, un objeto se convierte en necesidad cuando es percibido socialmente como tal²⁰². A partir del siglo XX, un baño no compartido o una cama por habitante son necesidades que antes eran vistas como lujos. Peter Townsend define en la introducción de su libro “Poverty in the United Kingdom” a la pobreza como “privación relativa”²⁰³, es decir, la pobreza es relativa a cada sociedad, y por lo tanto, las necesidades

199 “certain degree of physical harmony and comfort is necessary,” said Gandhi, “but above a certain level it becomes a hindrance instead of help. Therefore, the ideal of creating an unlimited number of wants and satisfaction Of one's physical needs, even the intellectual needs of one's narrow self, must meet at a certain point a dead stop before it degenerates into physical and intellectual voluptuousness...” TENDULKAR, D. G.. *Mahatma. Volume 4 [1934-1938]*. New Delhi: The Publications Division. 1953.

200 KEMP, Simon. “Perceiving luxury and necessity”. *Journal of Economic Psychology*. 1998. nº16, pp.591-606.

201 Simon Kemp incluye en su estudio el principio de elasticidad. Según dicho principio, cuando el precio de una necesidad sube, apenas disminuye su consumo, mientras que cuando el precio de un lujo sube, baja mucho la demanda.

202 “items become ‘necessities’ only when they are socially perceived to be so. The term ‘need’ has, therefore, no meaning outside that of the perceptions of people.” MACK, Joanna y LANSLEY, Stewart. *Poor Britain*. London: George Allen & Unwin, 1985.

203 “Poverty can be defined objectively and applied consistently only in terms of the concept of relative deprivation.” TOWNSEND, Peter. *Poverty in the United Kingdom*. London: Allen Lane and Penguin Books, 1979.

y los lujos también. Las necesidades deben ser vistas desde un punto de vista sociológico, las definen los miembros de una sociedad²⁰⁴, y son relativas en espacio y tiempo. Si los lujos se convierten en necesidades y los individuos son privados de ellas, esto significa que son privados de lo que antes fueron lujos. De hecho, según M. Sahlins, la pobreza, al igual que la escasez, son un invento de la civilización.

El cambio en el significado del lujo indica el movimiento del mundo clásico al mundo moderno. Durante la historia, el concepto de lujo ha mutado y evolucionado. Se trata de un concepto íntimamente ligado a la sociedad, por lo que evoluciona con ella. El concepto de lujo abarca una red de fluctuaciones sociales, filosóficas, económicas y teológicas. Hoy en día no se pueden establecer límites claros entre lujo y necesidad. Diferentes investigadores defienden diferentes hipótesis al respecto, desde la jerarquía de necesidades de Maslow, pasando por el principio de prioridad de Harry G. Frankfurt, la posición estoica de Gandhi o la posición relativista de Simon Kemp. En cambio, todos coinciden en que aquello que excede la necesidad es lujo. Es justo ahí donde reside su potencial, en el hecho de exceder de la necesidad para después poder llegar a mutar en necesidad. Es decir, en ser capaz de mover la línea del confort y convertir en una necesidad social aquello que antes no lo era. Su potencial radica en su poder innovador, en el refinamiento y en su carga narrativa, articulando numerosas componentes imaginativas.

Lujo y consumo

El debate económico en relación al lujo en el capitalismo de producción se centró en su asociación con la producción de la riqueza y los deseos que la motivaban, sin prestar demasiada atención al consumo del mismo, alrededor del cuál empiezan a surgir teorías económicas y sociológicas, generando el paso de un “capitalismo industrial o de producción” a un “capitalismo de consumo”.

A finales del Siglo XIX, Thorstein Veblen formula su teoría de la clase ociosa²⁰⁵, en la que analiza el efecto de la riqueza sobre el comportamiento en la sociedad burguesa de su tiempo. Se considera que Veblen fue el primero que establece una distinción de clases sociales en base al consumo²⁰⁶. Enuncia que el consumo depende de la clase social y no de la naturaleza

204 “People are deprived of the conditions of life which ordinarily define membership of society. If they lack or are denied resources to obtain access to these conditions of life and so fulfill membership of society, they are in poverty.” Ídem.

205 VEBLÉN, T. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, S.L., 2002.

206 SOLDEVILLA PÉREZ, Carlos. “Triálogo: aproximaciones teóricas a la sociedad de consu-



Fig. 17. RENOIR, Pierre August. *Bal du moulin de la Galette*. 1876. 1310 x 1750 mm. Paris: Musée d'Orsay

Renoir muestra la sociedad parisina de su época. En este caso podría asimilarse esta sociedad a la descrita por Veblen, una sociedad en que las clases sociales se distinguen en base al consumo. De ahí que la clase social alta deba vivir y consumir de acuerdo a un determinado nivel, no por deseo propio, sino como una necesidad social.

humana o de los propios deseos. Afirma que “las comodidades de la vida y el lujo pertenecen a la clase ociosa”²⁰⁷. En esta afirmación, Veblen no sólo asocia unas cualidades a una clase social, sino que asimila las comodidades de la vida al lujo. Para él son lo mismo y van relacionadas.

Veblen considera que la clase alta, la clase ociosa, debe estar exenta de trabajos ordinarios y dedicarse únicamente a tareas a las que se les asuma cierto grado de honor, manteniendo un nivel pecuniario de vida, asociado al ocio y el consumo ostensible. Estima que el trabajo es moralmente imposible para quien ha nacido noble y libre, e incompatible con una vida digna, pues para poder desarrollar modales, buen gusto y una vida refinada, se necesita dedicar tiempo a una buena educación, lo cual es incompatible con el trabajo. En cambio, para otros pensadores como Adam Smith o Hume, la felicidad se alcanza con el trabajo.

Veblen hace también una singular distinción de necesidades²⁰⁸ en función del consumo. Distingue entre necesidades físicas y superiores (espirituales, estéticas, intelectuales), nombrándolas a todas “necesidades”, confirmando así la desaparición de la dura contraposición clásica entre necesidad y lujo, pasando el “lujo” a ser una “necesidad”. Las necesidades superiores se consiguen mediante el gasto de bienes y honran a su poseedor. Por tanto, al lujo se le está atribuyendo otra cualidad o función, que es la de conferir honor. De hecho, Veblen describe la vida ociosa como una vida bella y ennoblecedora en sí misma y en sus consecuencias. Para Veblen, las necesidades de clase superior, lo que él llama gasto honorífico, u ostensiblemente derrochador, pueden ser incluso más indispensables que las necesidades “inferiores”, estableciendo una nueva jerarquización de necesidades en las que prioriza las pertenecientes al dinero. Veblen justifica la necesidad del “lujo superfluo” en la clase ociosa del mismo modo que Weber justifica posteriormente esta misma necesidad en la aristocracia de la Edad Media²⁰⁹. Para Weber la necesidad de ostentación no tiene ningún carácter racional, pero aún así no lo considera “superfluo”, pues cumple una función, que es la de transferir prestigio social²¹⁰.

mo”. *Cuadernos de Realidades Sociales*. Enero 2001. nº 57-58. pp. 13-73.

207 VEBLÉN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Fondo de cultura económica, S.L., 2002. p.77.

208 Ídem. p. 32

209 “... la necesidad de la “ostentación”, del brillo extremo y de la pompa impresionante, la necesidad de adquirir objetos que no tienen razón de ser en su “utilidad”, [...] El “lujo”, en el sentido de la eliminación de todo consumo orientado en fines racionales, no es para las capas de señores feudales algo “superfluo”; es uno de los medios utilizados para la elevación de su prestigio social.” WEBER, Max. *Economía y sociedad*. Traducido por J. Medina Echevarría, J. Roura Farella, Eugenio Ímaz, E. García Máñez y José Ferrater Mora. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 844

210 Esta necesidad del lujo “superfluo” como función representativa y de poder en algunas sociedades, también la asocian Norbert Elias a la “corte de Luis XIV” en “La sociedad cortesana” o Werner Sombart en “Lujo y Capitalismo”.

Al igual que Aristóteles diferenciaba al “hombre magnífico”, Veblen diferencia al “derrochador”. Para Veblen, el derrochador realiza un gasto que no sirve a la vida humana ni al bienestar humano en conjunto. Por lo tanto, en este punto está criticando el valor cuantitativo del lujo. Una característica del lujo, que desde finales de la Edad Media ha ido desapareciendo, mientras entraba en su lugar en valor el refinamiento. Al valor del refinamiento, Veblen le suma el valor del coste. Los artículos valorados por su belleza tienen una dependencia muy íntima de su carácter costoso, y en su contemplación se les supone bellos. Veblen está hablando de la carga narrativa del lujo. El lujo nos hace imaginar y atribuir unos valores imaginarios al objeto y al portador. A esto añade, que estamos dispuestos a considerar agradables las cosas que están de moda. Sigue, por lo tanto, la línea de las “necesidades sociales” de Hegel. La moda y por tanto, la sociedad, es la que dictamina qué es agradable. Así, el lujo no sólo se ciñe al objeto, sino también al portador y Veblen añade que “un traje barato hace a un hombre barato”. Por otro lado, un objeto defectuoso recuerda al trabajo hecho a mano, y por lo tanto, al esfuerzo derrochado, dándole un valor añadido de lujo, pues se ha producido excediendo lo estrictamente necesario.

Finalmente, en relación con la innovación, Veblen considera que “la vida del hombre en sociedad, es una lucha por la existencia y, por ende, un proceso de adaptación selectiva”²¹¹. Para él, la innovación y los cambios indican la búsqueda constante del ser humano por aquello que más le agrada, es decir, aquello que más se adapta a nuestro sentido estético. Aunque paradójicamente, asocia la innovación a la clase inferior, como algo “vulgar”, a la vez que asocia el “conservadurismo” a la clase social superior, como algo “decoroso”. Pero también considera que la clase ociosa intenta frenar el progreso, pues le interesa conservar lo anticuado y su estatus²¹².

Mientras que Veblen establece un concepto de consumo y de lujo como recurso para la manipulación social, Bataille o Mauss lo definen desde un punto de vista antropológico²¹³. Para Bataille, el lujo no es una necesidad, sino un gasto improductivo, el cual está unido al principio

211 VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, S.L., 2002. p. 194.

212 “La función de la clase ociosa en la evolución social consiste en retrasar el movimiento y en conservar lo anticuado”. Ídem. p. 204.

213 Carlos Soldevilla distingue las teorías del consumo en 3 grupos en base a distinta perspectivas: “apocalíptica”, donde incluye a Karl Marx, Thorstein Veblen o Jean Braudillard; “anfibológica”, donde incluye a Max Weber, Walter Benjamin o George Rizter; y “apologética”, donde incluye a George Bataille, Herbert Spencer, o Michel Maffesoli.

SOLDEVILLA PÉREZ, Carlos. “Triálogo: aproximaciones teóricas a la sociedad de consumo”. *Cuadernos de Realidades Sociales*. Enero 2001. nº 57-58.

de pérdida, siendo éste un gasto incondicional, no calculado de forma racional²¹⁴. El gasto improductivo adquiere verdadero sentido cuanto mayor es la pérdida, y tiene su fundamento en la naturaleza humana, ya que Bataille considera que ésta no se reduce simplemente a “procesos de producción y conservación”, sino también de “consumición”.

Bataille muestra una visión trágica del auténtico lujo en la que asocia el auténtico lujo al potlatch²¹⁵ y al desprecio de la riquezas²¹⁶. Para Bataille el gasto (consumo) de la riqueza es incluso más importante que el proceso de producción²¹⁷. En “La parte maldita”, asimila la riqueza a la energía y el gasto a la disipación de energía. No hay crecimiento sino una compensación de destrucciones. La riqueza, al igual que la energía, no puede almacenarse sin restricciones y como tal, cualquier excedente debe desecharse. Primero se utiliza la energía de forma práctica, y después la restante se desecha, asociando el lujo con la dilapidación de la energía y el gasto, y siendo éste, y no las necesidades, quien dirige el destino del hombre.²¹⁸

Braudillard, en su análisis del capitalismo del consumo postmoderno también tiene en consideración el excedente, al igual que Bataille. Para Braudillard la riqueza se articula sobre “un excedente estructural” a la vez que sobre “una carencia estructural”. Siendo para él, “esa porción de lujo la que define la riqueza de una sociedad”²¹⁹. El consumo en Braudillard es algo más que poseer un objeto, que la producción material²²⁰ (éstos, según él, representan simplemente el objeto de la necesidad y la satisfacción) o que la función de prestigio social. Lo

214 BATAILLE, George. “La noción del gasto”. En: BATAILLE, G. *La parte maldita precedida de la noción del gasto*. Traducido por Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Icaria, 1987. p. 28-.

215 El potlatch es una sociedad indígena que tanto Mauss como Bataille toman de referencia en la que la acumulación de riqueza está destinada a la destrucción.

216 “El verdadero lujo y el potlatch de nuestro tiempo se encuentran en el miserable, es decir, el que se arroja al suelo y se margina. El lujo auténtico exige un completo desprecio de las riquezas, la adusta indiferencia de quien rehusa el trabajo y hace de su vida, de una parte, un esplendor infinitamente ruinoso y, de otra parte, un insulto callado a la memoria laboriosa de los ricos”. BATAILLE, George. “La parte maldita”. En: BATAILLE, G. *La parte maldita precedida de la noción del gasto*. Traducido por Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Icaria, 1987. p. 112.

217 La teoría del excedente de Bataille no parte, como tradicionalmente, de la escasez, sino del exceso. El objetivo de la producción debe ser el derroche, no el almacenamiento.

218 “no es la necesidad sino su contrario, “el lujo”, lo que plantea a la materia viviente y al hombre sus problemas fundamentales”. BATAILLE, George. “La parte maldita”. En: BATAILLE, G. *La parte maldita precedida de la noción del gasto*. Traducido por Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Icaria, 1987. p. 50-.

219 BRAUDILLARD, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Traducido por Alcira Bixio. Madrid: Siglo XXI, 2009. p. 44.

220 Ídem. pp.101; BRAUDILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Traducido por Francisco González Aramburu. Mexico D.F: Siglo XXI, 2004, p.223-sig.

define como “una actividad de manipulación sistemática de signos”²²¹, en concordancia con su teoría del lenguaje de los artículos-signo. Como una totalidad virtual de objetos y mensajes que forman un discurso coherente y que dota a todo de sentido; un sistema de comunicación, un lenguaje. De este modo, para Braudillard el consumo en la sociedad de consumo no puede tratarse desde la clásica concepción de “necesidades y de su satisfacción”, sino con una “teoría de la prestación y su signo”²²². La sociedad de consumo ya no se basa en la satisfacción de deseos o necesidades, sino en el potenciamiento del deseo, donde la publicidad juega un importante papel. Para Braudillard la sociedad de consumo es una simulación, una sobreproducción de imágenes y signos que nos dan una visión distorsionada de la realidad, donde la finalidad de los objetos de consumo es la de mantener al individuo en un estado de “masa integrada”. Para Lipovetski “se ha confundido la relación del individuo con las “cosas” y con lo “necesario””²²³.

Lipovetsky sitúa el lujo de la actualidad en una “nueva era”, en su “momento posmoderno o hipermoderno, globalizado” derivado de cambios producidos en la oferta, la demanda y las relaciones de los individuos con la sociedad y el consumo, donde cobran protagonismo procesos relacionados con el individuo: “Individualización, emocionalización y democratización” y está orientado hacia el marketing. Criterio que podría ser visto por Braudillard únicamente como un signo de la “ideología del consumo”, que según él, quiere hacer creer que se ha entrado en una nueva era en la que “se reconoce el derecho del Hombre y sus deseos”²²⁴. En esta “nueva era”, Lipovetsky expone el lujo emocional, un lujo que no surge como deseo de admiración, prestigio, representación de poder o distinción social, sino de los propios deseos narcisistas del hombre. Un lujo con nuevas exigencias democráticas, que para él ya no tienen su origen en las clases sino en “la consagración de los goces privados y el derecho democrático a la libertad”.

Yves Michaud, en su reciente libro²²⁵ diferencia el “lujo de siempre” del “lujo contemporáneo”. El “lujo de siempre” cumple dos funciones: “producción de distinción” y “producción de placer y de experiencias raras e intensas”, entendidas desde el goce de los sentidos y

221 Ídem. p.223.

222 BRAUDILLARD, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Traducido por Alcira Bixio. Mexico D.F.: Siglo XXI, 1989. p. 2.;

223 LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Traducido por Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama, 2004. p. 61.

224 BRAUDILLARD, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Traducido por Alcira Bixio. Madrid: Siglo XXI, 2009. p. 85.

225 MICHAUD, Yves. *El nuevo lujo. Experiencias, arrogancia, autenticidad*. Barcelona: Taurus, 2015.

que resume como “ostentación, placer y exceso”²²⁶. En el “lujo contemporáneo”, un lujo de experiencias, no se distingue una ruptura con el pasado, sino que se trata de una continuidad, donde se ha producido un desplazamiento de la raíz del lujo. Ésta ya no reside solamente en “la representación, la ostentación o el placer”, sino en la “experiencia de la distinción, en la experiencia del goce, en la experiencia del dispendio y del exceso, en la experiencia del exceso, y en la experiencia prometida por los objetos más que en los objetos mismos”²²⁷. El “deseo de desear” característico de la sociedad de consumo de Braudillard.

El “lujo contemporáneo” de Michaud se asocia directamente con el placer, un placer hedonista²²⁸ que reside en la delectación de los sentidos y acorde con la visión de Lipovetsky de un lujo narcisista. Para él, “el lujo contemporáneo corresponde profundamente a una modificación del equilibrio de las satisfacciones y a la primacía de la búsqueda del placer en nuestras conductas”²²⁹. Un lujo egoísta, narcisista, que se intensifica a través de las atmósferas, a través de las cuáles se produce un mayor goce de la experiencia, ya que en ellas se produce una aglutinación de imágenes, símbolos y estímulos portadores de la imaginación; y asociado a lo auténtico, lo verdadero.

Por tanto, tras asumir en épocas anteriores que el lujo es generador de riqueza y prosperidad, en el siglo XX y XXI se convierte en un fenómeno sociológico. El lujo aparece junto con la desigualdad, y empiezan a distinguirse las clases sociales en función del consumo que realizan. El consumo se convierte en un lenguaje, y el lujo forma parte de él. No son necesarias las palabras, sólo los signos. En esta sociedad de consumo, el “yo” del individuo es el protagonista, dirigiéndose el consumo y el lujo a satisfacer las necesidades y los deseos individuales de los individuos, convirtiéndose el lujo contemporáneo en un lujo hedonista. El cual no puede llamarse realmente un “nuevo lujo”, puesto que no ha habido ninguna ruptura con la tradición, ni ningún cambio de modelo del lujo, sino sólo en los objetos de lujo.

226 Ídem.

227 Ídem.

228 Michaud asocia el lujo con el placer de los sentidos, entendido como un lujo hedonista desde el punto de vista del hedonismo de Aristipo de Cirene, no de Epicuro. Para los hedonistas la felicidad residía en la satisfacción de los placeres.

229 MICHAUD, Yves. *El nuevo lujo. Experiencias, arrogancia, autenticidad*. Barcelona: Taurus, 2015.

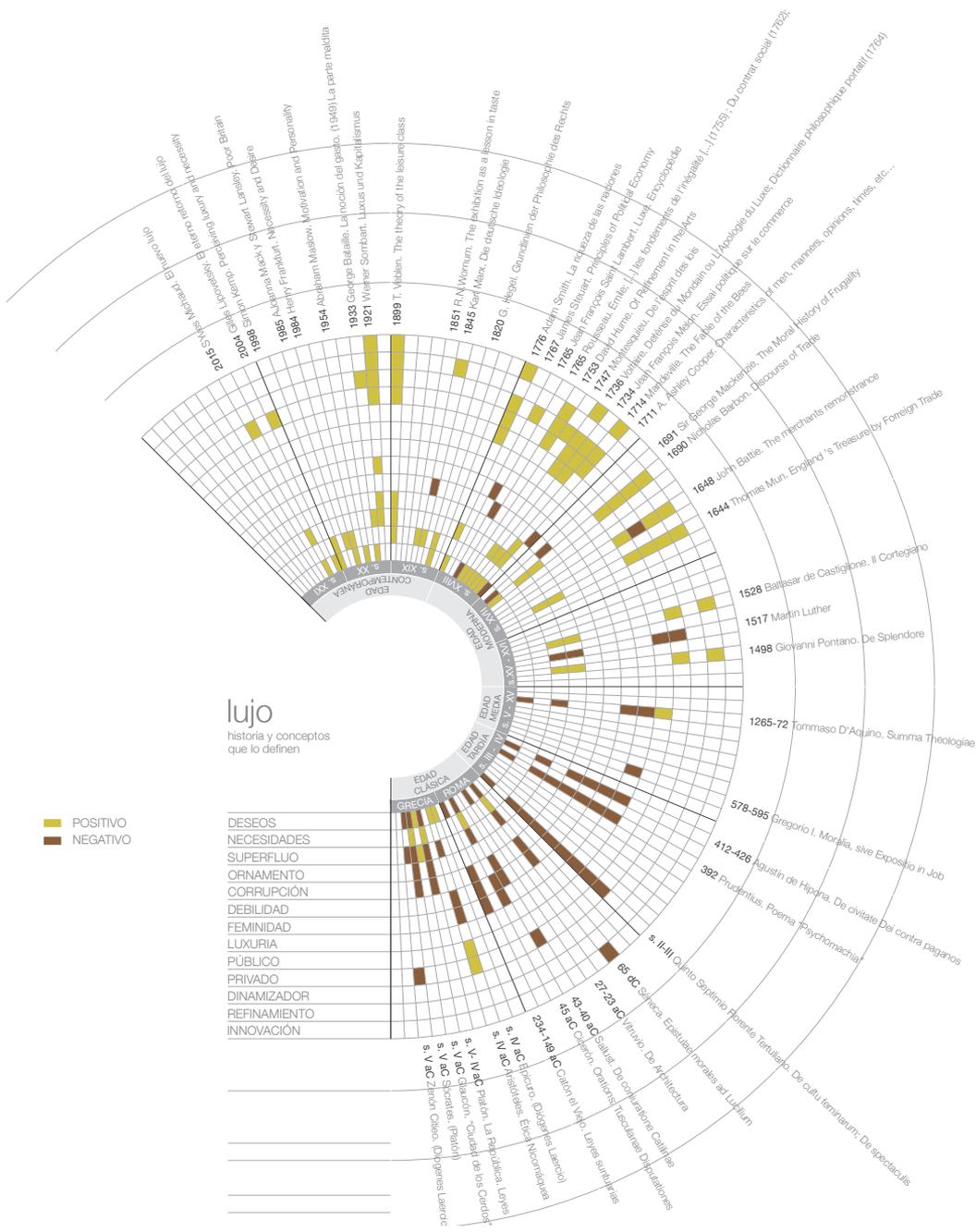


Fig. 18. Diagrama lujo y conceptos asociados a él a lo largo de la historia. Positivos y negativos.

EL AUTÉNTICO LUJO

Como se ha visto a lo largo del capítulo, el concepto de lujo no es único y absoluto, sino complejo, polémico y relativo. A lo largo de la historia ha mutado y ha evolucionado de acuerdo a cada tiempo y cada sociedad, habiendo sido objeto de estudio desde puntos de vista morales, filosóficos, económicos, teológicos y sociales. A pesar de su fluidez, se pueden reconocer una serie de asociaciones y componentes intrínsecas al lujo que se repiten constantemente. El lujo va íntimamente ligado a los deseos humanos y a la imaginación. Deseos de riqueza, poder, o simplemente placer... queriendo el ser humano ir siempre más allá de sus necesidades básicas. En muchas civilizaciones se asimila el lujo al exceso, a lo superfluo, al derroche, a la ostentación, al ornamento, o al vicio. Considerándose este exceso fuente de corrupción y debilidad, a los que se vincula la feminidad y la lujuria. Por tanto, debido a esta naturaleza humana del lujo, éste ha sido duramente criticado y censurado. Pero debido justamente a su naturaleza humana, éste no se puede ser erradicado, sino simplemente educado, pues depende del hombre hacer el bien o el mal. A su vez, el lujo puede ser público o privado, considerándose en la historia clásica el primero como bueno y el segundo como malo y corruptor. En cambio, en la historia moderna, el lujo privado deja de estar censurado gracias a su rol como motor de la economía y de la evolución. El lujo es un elemento dinamizador, ya que son los deseos humanos de ambición y superación los que buscan el refinamiento y la innovación. Aunque también se puede argumentar, que esto trae consigo desigualdades.

Hoy en día las imágenes, la publicidad y en definitiva, las falsas necesidades socialmente creadas inundan nuestras vidas. Probablemente sea esa la razón por la que el “lujo” está tan mal valorado. Pero hay que matizar, que dicho “lujo” sólo abarca una parte de un concepto más amplio. Dicho lujo es un lujo superfluo, carente de contenido y “alma”.

En cambio, existe otro tipo de “lujo” que recoge aquellas invariantes que se han repetido a lo largo de la historia y que han hecho progresar a las naciones. Es un lujo que excede de la necesidad, pero que no por ello se puede catalogar como superfluo. Se trata del lujo auténtico, aquél que procede de los deseos, que apela a la autoafirmación de los individuos, tanto a través de la esfera pública como de la esfera privada, y que se produce por refinamiento o innovación. El lujo auténtico es una confluencia de una serie de invariantes (desarrollo del individuo, materialización de los deseos, ir más allá de la necesidad, refinamiento e innovación), donde pueden darse cada una de ellas en mayor o menor medida. De ahí su complejidad.

UNA VISIÓN DEL LUJO EN LA ARQUITECTURA ADOLF LOOS

LA VIDA DE ADOLF LOOS

El lujo jugó un rol central en la transición del feudalismo al capitalismo¹. En este proceso, cambió la sociedad y con ella las ciudades. La importancia de Adolf Loos como arquitecto radica en su capacidad de reconocer los fuertes cambios que se estaban produciendo en dicha sociedad de principios del siglo XX y dar una respuesta coherente a ellos, releyendo la historia.

Viena no era ajena a los cambios que el lujo y el capitalismo habían producido. El lujo atraía al hombre a las ciudades. De hecho, la población de 440.000 habitantes de 1840 creció hasta 1.600.000 habitantes en el año 1900, pasando a convertirse en una gran metrópolis y en un centro mundial para el arte y las finanzas. El lujo atraía a nuevos ricos a las ciudades y con ellos, a todos aquéllos que debían satisfacer sus necesidades. Pues en el proceso de convertirse el lujo de público a privado (mientras que en la Edad Media el lujo se exteriorizaba en torneos, cortejos o espectáculos, el lujo ahora entra en el hogar), sus formas se multiplicaron y cambiaron según las modas.

No es de extrañar la clarividencia de Adolf Loos, adelantándose a su tiempo, teniendo en cuenta el círculo de amigos entre los que se movía. Entre ellos se pueden destacar los escritores Karl Kraus y Peter Altenberg, el artista Oscar Kokoschka, quien hizo un retrato de él, compositores como Anton Webern, Alban Berg o Arnold Schoenberg y filósofos como Ludwig Wittgenstein, una increíble constelación de talentos concentrada en la densa Viena de principios de siglo XX. Una de las cuestiones centrales de sus discusiones fue la relacionada con el lenguaje y la forma de vida, un tema que seguramente ayuda a entender su arquitectura como una respuesta al nuevo habitante cosmopolita de Viena.

Adolf Loos [Fig. 19] nació cinco días antes que Josef Hoffmann², el 10 de diciembre de

1 SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker & Humblot, 1922.

2 Ambos nacieron en Moravia y fueron al mismo Gymnasium y a la Escuela Técnica Estatal de Reichenberg, Bohemia. Josef Hoffmann continuaría sus estudios en la Academia de Finas Artes con Otto Wagner. A pesar de sus éxitos, su personalidad siempre quedó marcada por sus fracasos



Fig. 19. KOKOSCHKA, Oskar. *Adolf Loos*. [Óleo]. 1909. 740 x 910 mm. Berlin: Schloss Charlottenburg.

1870 en Brno³ (Moravia), una zona residencial de Austria. Su padre era cantero y escultor, y murió cuando Adolf Loos sólo tenía nueve años. Es curiosa la relación tan temprana que se establece entre Josef Hoffmann y Adolf Loos. Josef Hoffmann fue durante muchos años el objetivo mudo de las críticas de sus artículos. Mantuvieron una buena relación (Adolf Loos contó con su colaboración en la ilustración de varios de sus escritos) hasta que en 1898 Josef Hoffmann le negó la posibilidad de reformar el salón de sesiones de la Secesión de Viena⁴. A partir de entonces, la figura de Josef Hoffmann le sirvió para darle una cara a sus argumentos.

Adolf Loos creció rodeado de mujeres, sus hermanas Herminie e Irma Marie y su madre Marie. A lo largo de la historia, el lujo siempre se ha asociado a la mujer⁵, tal vez de ahí procede su refinado gusto, que mostraba tanto en sus proyectos como en su forma de vestir. Él era consciente de ello. Ya en 1898 escribió: “Porque, hasta sin la asistencia de las artes plásticas, la ayuda de la mujer en la decoración de la vivienda sólo puede ser bien recibida. La mujer entiende más que el hombre en lo que a combinaciones de colores respecta. Y es que aun no han sido desterrados los colores de sus vestidos. Debido a la constante preocupación en torno al color de su vestuario ha mantenido el sentido del color, totalmente perdido en el hombre por falta de colorido en su indumentaria.”⁶

A pesar de desarrollar casi toda su obra para la clase burguesa de Viena, su familia nunca perteneció a ésta. A esto se suma que Adolf Loos renunció a su herencia para costearse su futuro viaje a los Estados Unidos de América.

Nunca destacó como estudiante, ni en el Obergymnasium en Melk (1884-1885) ni en la Escuela Técnica Estatal de Reichenberg (1886-1888), aunque sí destacó por su conducta impertinente. Una fuerte personalidad que luego se reflejaría tanto en sus escritos como en la coherencia de su arquitectura.

Tras acabar los estudios en la Escuela Técnica Estatal de Reichenberg y realizar las prác-

en el Gymnasium.

3 Actualmente parte de la República Checa.

4 “Cuando, hace quince años, dirigí al profesor Josef Hoffmann una solicitud para disponer del salón de sesiones de la Sezession, un espacio que, de todas maneras, nadie iba a ver y para cuyo equipamiento sólo iban a utilizarse unos cuantos cientos de coronas, se me negó en redondo.” LOOS, Adolf. “Meine Bauschule”. *Der Architekt*, 10 de octubre de 1913. En: LOOS, *Adolf. Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

5 “... a la mujer le importa mucho menos el numeroso séquito que los trajes suntuosos, la casa aderezada, las alhajas [...] la mujer inventa otros medios para hacer comfortable la casa y retener al hombre dentro de ella; perfuma las habitaciones, las adorna con flores.” SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker & Humblot, 1922.

6 LOOS, Adolf. “Die Frau und das Haus”. *Neue Freie Presse*, 5 de noviembre de 1898. En: LOOS, *Adolf. Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 20. Peter Zumthor en su estudio. [Fotografía].

Una década después de la defunción de Adolf Loos, nace en 1943 Peter Zumthor [Fig. 20]. El arquitecto suizo crece en Oberwil, un pequeño municipio de diez mil habitantes de Basilea. Allí, siendo el mayor de los hermanos, se forma como ebanista siguiendo la tradición de su padre, a quien recuerda con cariño a pesar de su fuerte carácter y nombra en numerosas conferencias¹. Muchos críticos de arquitectura atribuyen el amor de Peter Zumthor por la artesanía al pasado artesano de su familia, aunque el arquitecto suizo se esfuerza en resaltar que su pasión por la artesanía procede en realidad del análisis de la tradición, de forma análoga a como le sucede a Adolf Loos. Pues ambos arquitectos creen en la tradición para generar su arquitectura; la profesión de sus padres, ebanista y cantero respectivamente, es sólo una anécdota.

Tras su formación, Peter Zumthor estudió interiorismo y diseño en la Escuela de Artes de Basilea y en 1966 arquitectura y diseño industrial en el Pratt Institute de Nueva York, donde pasaría un tiempo similar a Adolf Loos en los Estados Unidos de América. Ante la negativa de su padre a seguir pagándole los estudios, no terminó la carrera y volvió a Suiza. A su vuelta trabajaría durante diez años en el Departamento de Conservación del Patrimonio del Ayuntamiento de Graubünden, donde dice

¹ De su padre, quién construyó completamente su propia casa, aprendió la perseverancia. A la pregunta de si su trabajo guarda una relación con su trasfondo artesanal, Peter Zumthor contesta: "Mi padre era un carpintero extraordinario y me transmitió la idea de que uno mismo puede hacer todo lo que es especialmente interesante y aun no ha logrado nadie." WESSELY, Heide. "Una entrevista con Peter Zumthor". *Detail*, 2001, nº1.

ticas obligatorias de construcción en la empresa Czapka & Neusser en Brno, Loos asiste a la Escuela Politécnica de Dresde (1889-1893)⁷, donde Gottfried Semper había sido profesor de 1834 a 1849. La influencia de Semper y su interés por la técnica era por entonces todavía importante en la Escuela Politécnica de Dresde, hecho que impregnará el pensamiento de Loos, a pesar de no llegar a terminar los estudios. Allí se afiliaría a una fraternidad de estudiantes.

A los veintitrés años, con el dinero de la herencia y a costa de renunciar al negocio familiar, viajó en 1893 a los Estados Unidos de América para visitar la Exposición Mundial de Chicago que se celebraba ese mismo año. Durante su estancia de tres años visitó St. Luis, Chicago, Filadelfia y Nueva York, y trabajó en diferentes oficios, aunque nunca como arquitecto. El viaje a los Estados Unidos supuso el punto de partida de sus futuras teorías y arquitectura. Allí conoció los escritos teóricos de Louis Sullivan⁸, así como las innovadoras enseñanzas de la Escuela de Chicago. Pero lo que más le impresionó fueron sus gentes y su modo de vivir, que él consideraba “auténtico”, y por lo tanto la verdadera imagen del progreso. R. Neutra escribió en 1959 al respecto: “Para él América era la tierra de los hombres libres, de la gente en contacto con la realidad, sin supersticiones o falsas tradiciones [...] Él vio que sus americanos estaban hechos, en general, de excelente materia humana, si uno se olvida de la llamada educación y cultura y de aquellas cosas a las que se les da una exagerada importancia en los países europeos, y especialmente en Viena, capital cultural de Centro Europa [...] Toda esta gente estaba adquiriendo una mente abierta y convirtiéndose, sin las ataduras de ninguna deformidad de origen histórico (que en el viejo mundo, con su antigua geografía política, había envenenado sus venas [...]), en realidad y libertad”⁹. Esta nueva sociedad le abrió los ojos, y esta experiencia le llevaría seguramente años más tarde a fundar su propia revista, “Das Andere - Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich” (Lo otro - Una hoja para introducir la cultura occidental en Austria). No se trataba de rechazar la cultura alemana, sino de volver a sus raíces. Entender la cultura original alemana y desterrar la actual, la cual consideraba falsa y degenerada¹⁰. Adolf Loos empezó a entender el lujo de una manera diferente, lo que se expresaría también en sus futuros proyectos para la burguesía. El lujo a lo largo de la

7 Adolf Loos interrumpió los estudios de 1890 a 1891 para realizar el servicio militar como voluntario.

8 Entre ellos destaca: SULLIVAN, Louis H. “Ornament in Architecture”. *The Engineering Magazine*, agosto de 1892.

9 NEUTRA, R. “Ricordo di Loos”. *Casabella-Continuitá*, 1959, nº 233. Trad. a.

10 “No debe ser muy agradable para el alemán oír que debe renunciar a su propia cultura y tomar la inglesa [...] El alemán podría consolarse así. Fue con su cultura con la que los ingleses abrieron camino en el siglo Diecinueve. Es la cultura germánica la que en la isla fue conservada en hielo, [...]y que por fin apuñala fresca y vivamente a todo el resto de culturas. En el siglo Veinte reinará sobre el globo terrestre una sola cultura.” LOOS, Adolf. “Kultur”. *März*, octubre de 1908. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

que aprendió a respetar la tradición.

Con treinta y tres años construyó su primera obra nueva en Haldenstein, de la que no se siente muy orgulloso, pues considera que trabajaba a esa temprana edad bajo la influencia de “ejemplos”². De igual modo que Adolf Loos no se fija en la obra de sus compañeros coetáneos para trabajar ensimismado en sus propias ideas, Peter Zumthor trabaja en sus conceptos alejado de las modas. Para el arquitecto suizo, el proyecto debe partir de una imagen que es el producto de sus vivencias³. Peter Zumthor atribuye a Aldo Rossi, quien dió clases en Zúrich de 1972 a 1974, el logro de mostrarle una nueva manera de ver la historia de la arquitectura y de ver su “memoria” biográfica. De la misma manera que fueron probablemente los escritos de Gottfried Semper los culpables de hacer ver a Adolf Loos la arquitectura de otra forma, basándose en el análisis crítico de la tradición, fue Aldo Rossi quien liberó a Peter Zumthor de las modas de los años 70 y 80 para que empezara a desarrollar su propia arquitectura⁴.

Veinte años más tarde (1996) empezó a impartir clases en la Escuela de Arquitectura de Mendrisio junto con Mario Botta y Aurelio Galfetti, entre otros. Como Adolf Loos, quien fundó su propia Escuela de Arquitectura en 1912, trata de transmitir su forma de pensar, alejada de las modas coetáneas, a sus alumnos. Peter Zumthor cuenta como la manera de trabajar de Mario Botta y la suya eran absolutamente diferentes, pero que la escuela funcionaba respetando las diferentes visiones arquitectónicas. En 2008 abandonó la docencia en la Escuela de Mendrisio, y desde entonces ha sido profesor invitado en diversas universidades como la Harvard Graduate School of Design.

Desde que abriera su estudio de arquitectura en Haldenstein en 1979, se han sucedido sus éxitos. Al igual que Adolf Loos, el grueso de su obra se concentra donde vive, Graubünden, pero su experiencia internacional le ha llevado, como al maestro austriaco, a expandir su área de actuación y embarcarse también en proyectos internacionales. Su arquitectura, a pesar de estar fuera de las modas, ha sido mundialmente reconocida con premios como el “Mies van der Rohe Award for European Architecture” (1998), el “Pritzker Architecture Prize” (2009) o el “Royal Gold Medal” del Royal Institute of British Architects (2012).

Llama la atención la cantidad de similitudes que existen entre Adolf Loos y Peter Zumthor, a pesar de la diferencia en el tiempo de más de dos generaciones (73 años). Anécdotas aparte como el pasado artesanal de sus padres, probablemente sea su fuerte carácter y su convicción de la necesidad de leer de la tradición para trabajar sin influencia de las modas, lo que más une a estos dos grandes maestros de la arquitectura.

2 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess, 2014.

3 En su conferencia “Körper und Bild”, impartida el 21 de junio de 2005 en la ETH de Zúrich, describe una mañana de verano para explicar como es el proceso de generar una “imagen” basada en las experiencias. ZUMTHOR, Peter. “Körper und Bild”. En: *Zwischen Bild und Realität. Architekturvorträge der ETH Zürich*, Heft 2. Zürich: gta Verlag, 2006.

4 Peter Zumthor cuenta en una conversación con Marco Meier en el Centro de Congresos de Lucerna en el 2013, como enseña esta manera de trabajar a sus alumnos, mediante un primer ejercicio, en el que tienen que hacer una casa sin “forma”. Se trata de transmitir un sentimiento.

historia había pasado de ser público a ser privado. La nueva sociedad no tenía nada que ver con el ideal aristotélico donde acumular lujos privados significaba estar corrupto, al no utilizar los beneficios para el bien público. La nueva sociedad había aceptado la realidad de ser una sociedad comercial¹¹, donde el lujo privado jugaba un rol crucial. Ya no era necesario demostrarlo mediante grandes dispendios públicos, sino que se quedaba dentro de casa, lo que resultaría en la elaboración por parte de Adolf Loos de un doble lenguaje (interior-exterior) que impregnaría su arquitectura¹². Empezó a germinarse su pasión por la técnica (ya iniciada en su etapa en la Escuela Politécnica de Dresde), la búsqueda de la originalidad (es decir, la relectura de la tradición para entender sus orígenes y su funcionamiento) y la aceptación del doble lenguaje de la metrópolis. Pero lo más importante de su viaje a América fue el simple hecho de mantenerle alejado durante tres años de Viena y de la influencia del Art Nouveau. Se trataba de una Viena que era el centro cultural y económico de Centro Europa, una Viena de ostentación y artistas que se vanagloriaban a sí mismo. En 1931, en uno de sus frecuentes ataques a Josef Hoffmann, escribió: “Cuando, después de una ausencia de tres años (en América) aparecí en el año 1896 en Viena, y volví a ver a mis colegas, tuve que frotarme los ojos: todos esos arquitectos iban vestidos como ‘artistas’. No como todas las demás personas, sino -según conceptos americanos- como bufones.”¹³

El viaje a América fue el primero de muchos viajes que realizaría a lo largo de su vida. En su viaje de regreso a Viena pasó por Londres y París. Adolf Loos era un cosmopolita que recorrió medio mundo, lo que le permitió tener una amplia visión y por ello, posiblemente, ser capaz de distanciarse de las modas¹⁴. Henry Russell Hitchcock lo describe en 1958 junto con Perret,

11 Para Adam Smith, la clave del mundo moderno es que es un mundo del comercio, donde la opulencia y la libertad son las dos bendiciones más grandes que un hombre pueda poseer (“The greater the freedom of the free, the more intolerable is the slavery of the slaves. Opulence and freedom, the two greatest blessings men can possess, ...” SMITH, Adam. *Lectures on Jurisprudence*. Oxford: Clarendon Press, 1978).

12 Richard Josef Neutra toma en su arquitectura el principio de Adolf Loos de la eliminación de todo lo superfluo, enfatizando así la nobleza de los materiales sin adornar y logrando una inmutabilidad “clásica” en sus obras. En cambio, para Richard Neutra, el individuo moderno no estaba dividido entre su esfera pública y privada, sino que es parte de la naturaleza, y por lo tanto necesita recuperar el contacto físico con el exterior y ver el “horizonte”. El resultado es que en sus casas no existe un doble lenguaje, sino que el interior se funde con el exterior. Richard Neutra escribió: “Nuestra piel es una membrana, no una barricada.” NEUTRA, Richard Josef. *Nature Near: The Late Essays of Richard Neutra*. Santa Barbara: Capra Press, 1989.

13 LOOS, Adolf. “Adolf Loos über Josef Hoffmann”. *Das neue Frankfurt*, febrero de 1931. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

14 “It demonstrates to us today that, at a time when art nouveau was flourishing, Adolf Loos

the flow of life, how absorbing the mystery! Unceasingly the essence of things is taking shape in the matter of things, and this unspeakable process we call birth and growth. Awhile the spirit and the matter fade away together, and it is this that we call decadence, death. These two happenings seem joined and interdependent, blended into one like a bubble and its iridescence, and they seem borne along upon a slowly moving air. This air is wonderful past all understanding.

Yet to the steadfast eye of one standing upon the shore of things, looking chiefly and most lovingly upon that side on which the sun shines and that we feel joyously to be life, the heart is ever gladdened by the beauty, the exquisite spontaneity, with which life seeks and takes on its forms in an accord perfectly responsive to its needs. It seems ever as though the life and the form were absolutely one and inseparable, so adequate is the sense of fulfilment.

Whether it be the sweeping eagle in his flight, or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, *form ever follows function*, and this is the law. Where function does not change, form does not change. The granite rocks, the ever-brooding hills, remain for ages; the lightning lives, comes into shape, and dies, in a twinkling.

It is the pervading law of all things organic and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. *This is the law.*

Louis Sullivan escribió el año de vuelta de Adolf Loos lo siguiente:

"Ya sea el majestuoso águila en su vuelo, o la abierta flor del manzano, el afanado caballo de trabajo, el cisne alegre, el ramificado roble, el arroyo serpenteante y su base, las nubes a la deriva, sobre todo el curso del sol, *la forma siempre sigue a la función* y esta es la ley. Cuando la función no cambia la forma no cambia. Las rocas de granito, las contemplativas colinas, permanecen durante siglos; el rayo vive, toma forma, y muere en un abrir y cerrar de ojos.

Es la ley que impregna todas las cosas orgánicas e inorgánicas, de todas las cosas físicas y metafísicas, de todo lo humano y todo lo sobrehumano, de todas las verdaderas manifestaciones de la cabeza, del corazón, del alma, de que la vida es reconocible en su expresión, que la forma siempre sigue a la función. Esta es la ley." Trad. a.

Fig. 21. SULLIVAN, Louis H. "The tall office building artistically considered". *Lippincott's Magazine*, marzo de 1896. p. 408.

Wright y Behrens, como uno de los arquitectos más importantes de la primera generación de arquitectos modernos¹⁵. Adolf Loos se consideraba un arquitecto moderno, pero no parte del Movimiento Moderno.

A su vuelta a Viena colabora con la empresa del arquitecto Carl Mayreder y comienza a escribir artículos de diversa índole. En ellos habla de moda, exposiciones, arquitectura, decoración,... Escribe sobre todo para “Die Zeit” y “Neue Freie Presse”, publicando de 1897 a 1899 cuarenta y dos artículos, su etapa más prolífica como periodista. Aunque no sería hasta su conferencia “Ornamento y Delito”¹⁶ en 1908, cuando alcanzaran sus palabras el mayor auge e influencia en la sociedad vienesa y europea. Su fuerte carácter y su claridad de ideas se reflejan en sus escritos. Como dijo Reyner Banham, “Raras veces –fuera de los manifiestos futuristas- se ha enunciado una nueva doctrina en términos tan drásticos y dinámicos, o de una manera que, a pesar de estar asentada sobre nuevos esquemas, convenza por ser el eco de tantos sectores distintos de opinión.”¹⁷ Entre sus escritos de esta primera y joven etapa destaca su artículo “La ciudad potemkinizada”¹⁸. En él, compara Viena con los Pueblos de Potiomkin. Con este símil, Adolf Loos reconoce a la joven edad de veintiocho años la dicotomía existente en la metrópolis de Viena. Viena era una ciudad con una máscara, con una clara diferenciación entre la esfera pública y la esfera privada. Ese mismo año construye una de sus obras más famosas y de las que más orgulloso¹⁹ se sentía, el café Museum, el cual fue

was perhaps the only person who was clear about what is modern. Just as the buildings Adolf Loos designed twenty years ago, and which at the time aroused a storm of indignation, are now accepted as expressions of pure functional form.” KULKA, Heinrich. “Prólogo a ‘Ornament und Verbrechen’”. *Prager Tagblatt*, 24 de octubre de 1929.

15 HITCHCOCK, Henry Russell. *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*. Baltimore: Penguin Books, 1958.

16 LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d’aujourd’hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 1929. Conferencia de 1908; primera edición desconocida.

Christopher Long ha realizado un exhaustivo estudio sobre la auténtica fecha de creación del artículo “Ornament und Verbrechen”, llegando a la conclusión de que debió ser escrito a finales de 1909 o principios de 1910, a pesar de que la mayor parte de los escritos que lo nombran, lo datan en 1908. Dicha investigación aparece en su artículo “Ornament is not Exactly a Crime: On the Long and Curious Afterlife of Adolf Loos’s Famed Essay” en: SAFRAN, Yehuda E. et al. *Adolf Loos: Our Contemporary*. New York: GSAPP Columbia University, 2012.

17 BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: The Architectural Press, 1960.

18 LOOS, Adolf. “Die Potemkin’sche Stadt”. *Ver Sacrum*, Heft 7, julio de 1898.

19 “Era hace doce años: el café Museum en Viena. Los arquitectos lo llamaban el ‘café nihilismus’. Pero el café Museum existe todavía hoy, mientras que todos los trabajos modernos de ebanistería de los miles restantes han sido lanzados al cuarto de los trastos hace ya mucho tiempo.” LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos*

DAS ANDERE

EIN BLATT ZUR EINFUEHRUNG
ABENDLAENDISCHER KULTUR
IN OESTERREICH: GESCHRIEBEN
VON ADOLF LOOS I. JAHR

TAILORS AND OUTFITTERS
GOLDMAN & SALATSCH

K. U. K. HOF-
LIEFERANTEN
K. BAYER. HOF-
LIEFERANTEN



KAMMER-
LIEFERANTEN
Sr. k. u. k. Hoheit des
Herrn Erzherzog Josef
etc. etc.



WIEN, I. GRABEN 20.

Société Franco-Autrichienne
pour les arts industriels

MÖBELSTOFFE

LYONER SEIDEN- UND
SAMT-BROKATE

ECHTE UND IMITIERTE
GOBELINS

ENGLISCHE UND
FRANZÖSISCHE TEPPICHE

STICKEREIEN
UND APPLIKATIONEN

SPITZENVORHÄNGE

WIEN, I. Kärntnerstrasse 55, I. Stock

Société Franco-Autrichienne

Fig. 22. Das Andere: Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich. LOOS, Adolf. 15 de octubre de 1903.

apodado como el “café Nihilismus” por su escasa o nula ornamentación. Al poco tiempo, el café Museum se convirtió en punto de encuentro de artistas e intelectuales. Con esta obra, Adolf Loos demostró cómo lograr otro tipo de lujo. Un lujo exento de ornamento, basado en los materiales y el propio espacio.

Un año después de su primer matrimonio con Lina Obertimpfer (1882-1950) funda en 1903 su propia revista, “Das Andere - Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich” [Fig. 22], como separata de la revista de Peter Altenberg, “Kunst”. La vida de la revista es incluso más corta que su matrimonio (se divorcia de Lina Loos en 1905); sólo se publican dos números. El ornamento, las “Wiener Werkstätte”, la Secesión vienesa, y en concreto Josef Maria Olbrich, Henry Van de Velde y Josef Hoffmann suelen ser el objetivo de sus críticas. Para Adolf Loos, ellos representaban la degeneración de la cultura, pues al intentar convertir la técnica en arte, estaban cometiendo un doble crimen. Por un lado, se producía la degeneración de la tradición (según Loos, siempre ligada a la técnica) y por otro lado se producía la degeneración del arte (el arte debería ser eterno, pero al aplicarlo al objeto utilitario, perdía su nobleza). Durante estos primeros años de su carrera desarrolla sobre todo tiendas de lujo y apartamentos para la alta burguesía vienesa. En 1904 construye su primera casa, la Villa Karma, en Suiza. Una villa ostentosa en su interior, pero austera en su exterior, hasta el punto de llegar a preguntar los vecinos a las autoridades policiales helvéticas, si no era un delito construir una villa de tales características. En ella desarrolla ciertos temas que repetirá en las siguientes obras e irá refinando por repetición. Adolf Loos consideraba que la tradición se construía en base a la repetición y al refinamiento. Sólo los grandes logros tecnológicos debían dar pie a una ruptura de la tradición. Mientras no se diera ese caso, era absurdo intentar ser original²⁰. Simplemente se debía perfeccionar aquello que siempre había funcionado. Un ejemplo es el uso repetitivo en sus decoraciones de la silla Thonet. Este pensamiento está en la línea del de otros pensadores en relación al lujo. Mediante el refinamiento, Adolf Loos logra crear espacios lujosos. Lujo por refinamiento. Se trata de un tipo de lujo en la línea del concepto de David Hume. Mientras que Sombart define el lujo por refinamiento como “el aumento de gasto en el trabajo vivo necesario para la producción de las cosa; significa que la cosa está más íntegramente trabajada en todas sus partes (o también fabricada con materiales raros y costosos)”²¹, David Hume definía el lujo como el gran refinamiento en la gratificación de los

Il. 1910/1932. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

20 Adolf Loos: “Guárdate de ser original; a esto te lleva fácilmente el diseño. Hay que hacer a menudo un gran esfuerzo, cuando se dibuja, para alejar todas las ideas originales. Para alejar esta tentación con buen remedio es el siguiente razonamiento: ¿Cómo vivirán dentro de cincuenta años, en esta casa, o en este ambiente, las gentes para quienes trabajo?” BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 1974.

21 SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker & Humblot, 1922.

AL CHISTE

-por haberse burlado de "Ornamento y delito"

Querido chiste:

Yo digo que llegará el día en que el mobiliario de una celda por el tapicero de Corte Schulze o por el profesor van de Velde será considerado agravación del castigo.

Adolf Loos

LOOS, Adolf. "An dem Ulk". En: LOOS, Adolf. *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*. Innsbruck: Adolf Opel, 1931. Escrito en 1910. Consultado en: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

sentidos²². Adolf Loos repite materiales y soluciones espaciales, creando espacios cada vez más elaborados. Su “lujo” está relacionado con los sentidos y se aleja de la ostentación y pomposidad del ornamento. Cuanto más se refine el placer, con menos indulgencia y exceso se practicará.²³ Este trabajo lo seguirá desarrollando en sus proyectos de interiorismo, pues no será hasta 1909 que vuelva a tener un proyecto de un edificio. A partir de dicha fecha, construye del orden de una casa por año, compaginándolo con sus obras de interiorismo y su labor como periodista y polemista. Se trata de obras que hay que vivirlas para poder entenderlas. De hecho, Ludwig Hevisi escribió en 1907, “en las fotografías sus estancias no aparecen bonitas”, a lo que Adolf Loos contestará que su arquitectura debe ser vivida, no puede ser mostrada con fotografías, pues aquello que ha sido concebido por una disciplina artística, no puede ser mostrado utilizando otra disciplina²⁴. Décadas más tarde añadirá: “Por las fotografías o reproducciones no pueden juzgarse de ninguna manera mis proyectos de viviendas. Estoy convencido que en las fotografías aparecen miserables, sin ningún efecto.”²⁵

El segundo edificio construido por Adolf Loos se mantuvo en la misma línea polémica que el primero. Se trata de la Looshaus en Michaelerplatz (1909-1911), en Viena. En este proyecto sí que se llegaron a paralizar las obras por culpa de la falta de ornamento en la fachada. A pesar de evocar una imagen de lujo en el zócalo mediante el uso del mármol así como en los interiores, la austera fachada de la parte superior del edificio fue prohibida por las autoridades. Esta polémica fue aireada por Adolf Loos en diversos artículos y conferencias, consiguiendo numerosos apoyos. El propio Otto Wagner tomó partido en esta discusión, posicionándose del lado de Adolf Loos. Como ya había descrito en su artículo “La ciudad potemkinizada”, Viena vivía detrás de una máscara. El doble lenguaje debía mostrar dicha realidad, construyendo una fachada austera y anónima que diera respuesta a la vida pública, mientras que en el interior introducía el lujo como parte de la vida privada. En el zócalo parece producirse un fallo de concepto, al construirlo de mármol, pero una mirada más exhaustiva muestra la razón de dicha

22 “LUXURY is a word of an uncertain signification, and may be taken in a good as well as in a bad sense. In general, it means great refinement in the gratification of the senses.” HUME, David. *Political Essays*. New York: Liberal Arts Press, 1953.

23 “... because nothing is more destructive to true pleasure than such excesses. One may safely affirm, that the TARTARS are oftener guilty of beastly gluttony, when they feast on their dead horses, than EUROPEAN courtiers with all their refinements of cookery.” HUME, David. *Political Essays*. New York: Liberal Arts Press, 1953.

24 “The people living in them don’t recognize them. That is because space is not drawn but experienced [...] What has been conceived in one art does not come out in another” MÜNZ, L. y KÜNSTLER, G. *Adolf Loos, Pioneer of modern architecture (with an introduction by N. Pevsner and an account by O. Kokoschka)*. London, 1966.

25 LOOS, Adolf. “Von der Sparsamkeit”. *Wohnungskultur*, 1924, nº 2/3. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

"De Adolf Loos nació una concepción espacial nueva y superior: una concepción libre del espacio, la disposición de las habitaciones en distintos niveles sin estar unidas a ninguna planta, la composición de espacios relacionados entre si que dan como resultado un todo armónico e inseparable y una estructura que ahorra espacio. Dependiendo de su objetivo y de su importancia, las habitaciones no sólo tienen diversas dimensiones, sino también diversas alturas. Loos consigue con ello crear más superficie habitable con el mismo material, ya que, de esta manera, acoge más habitaciones en el mismo cubo, sobre los mismos cimientos, bajo el mismo techo, entre los mismos muros. Aprovecha el material y el edificio hasta el límite. En otras palabras: el arquitecto que sólo piensa en la superficie necesita más espacio para crear la misma superficie habitable. Por ello, la distancia entre habitaciones se prolonga inútilmente, la explotación del edificio no resulta rentable, la habitabilidad es menor y por esta razón, dicha construcción resultará más cara y precisará mayores gastos de mantenimiento."

solución. Mediante la hábil colocación del mármol, Adolf Loos logra introducir una sensación de ornamento en la fachada, sin llegar a ornamentarla. El propio vetado del mármol actúa como ornamento, de esta manera, se mantiene a su vez, el carácter abstracto de la fachada dando respuesta a la esfera pública. Pero Adolf Loos va más allá, pues coloca el vetado del mármol en la dirección contraria a la transmisión de fuerzas, de manera que hace evidente que quería evocar con dicho material el ornamento.

En 1912 funda su propia escuela de arquitectura. Para Adolf Loos, el lujo se lograba mediante los propios materiales y las sensaciones que produce el espacio. Adolf Loos era incapaz de concebir un espacio abstracto, mudo y bidimensional. Las sensaciones se logran pensando en las tres dimensiones²⁶, como defendería años más tarde, cuando fue rechazado para la exposición de Stuttgart de 1927²⁷. Esta convicción se materializa en su teoría del Raumplan, que a pesar de ser justificada por su discípulo Heinrich Kulka en términos económicos, sus auténticas raíces residen en la creación meditada de sensaciones mediante el espacio. La casa Steiner en Viena de 1910 es un claro ejemplo de su teoría del Raumplan, que iría refinando y perfeccionando en sus posteriores obras, llegando a su máxima expresión en la casa Müller, pocos años antes de su muerte.

Con la muerte del Archiduque Francisco Fernando de Austria y su esposa, la Condesa Sofía Chotek, en el atentado de Sarajevo de 1914, se inicia la primera Guerra Mundial, y Adolf Loos se ve obligado a clausurar, tras sólo dos años en funcionamiento, su escuela privada de arquitectura. En 1917 se presenta voluntario para realizar el servicio militar. Fiel a su espíritu innovador y polémico, Adolf Loos se presenta al servicio con un uniforme diseñado por él mismo. Según Kokoschka: “Durante la Primera Guerra Mundial, llamado a filas como oficial de la reserva, casi acabó frente a un tribunal militar por presentarse con un uniforme especialmente diseñado para él por ‘Goldman & Salatsch’, con un cuello abierto en lugar del rígido usual, y leggings en lugar de las pesadas botas. Los alemanes perdieron la guerra por culpa de

26 “De esta manera hice pensar a mis alumnos de forma tridimensional, en el cubo. Pocos arquitectos pueden hacerlo hoy; con pensar en el plano parece terminarse la formación del arquitecto.” LOOS, Adolf. “Meine Bauschule”. *Der Architekt*, 10 de octubre de 1913. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

27 “Pues, cuando en Stuttgart intenté exponer una casa, también se me negó rotundamente. Hubiera tenido algo que enseñar, como es la distribución de habitaciones de estar en un espacio, no en un plano, piso tras piso, como ocurría hasta ahora. Con este descubrimiento hubiera ahorrado a la humanidad en su desarrollo mucho trabajo y mucho tiempo. En las cosas que ya están resueltas no puede haber, sin embargo, ningún desarrollo. Permanecen, durante siglos, en la misma forma, hasta que se aplica un nuevo descubrimiento o hasta que una nueva forma de cultura lo transforma por completo.” LOOS, Adolf. “Josef Veillich”. *Frankfurter Zeitung*, 21 de marzo de 1929. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

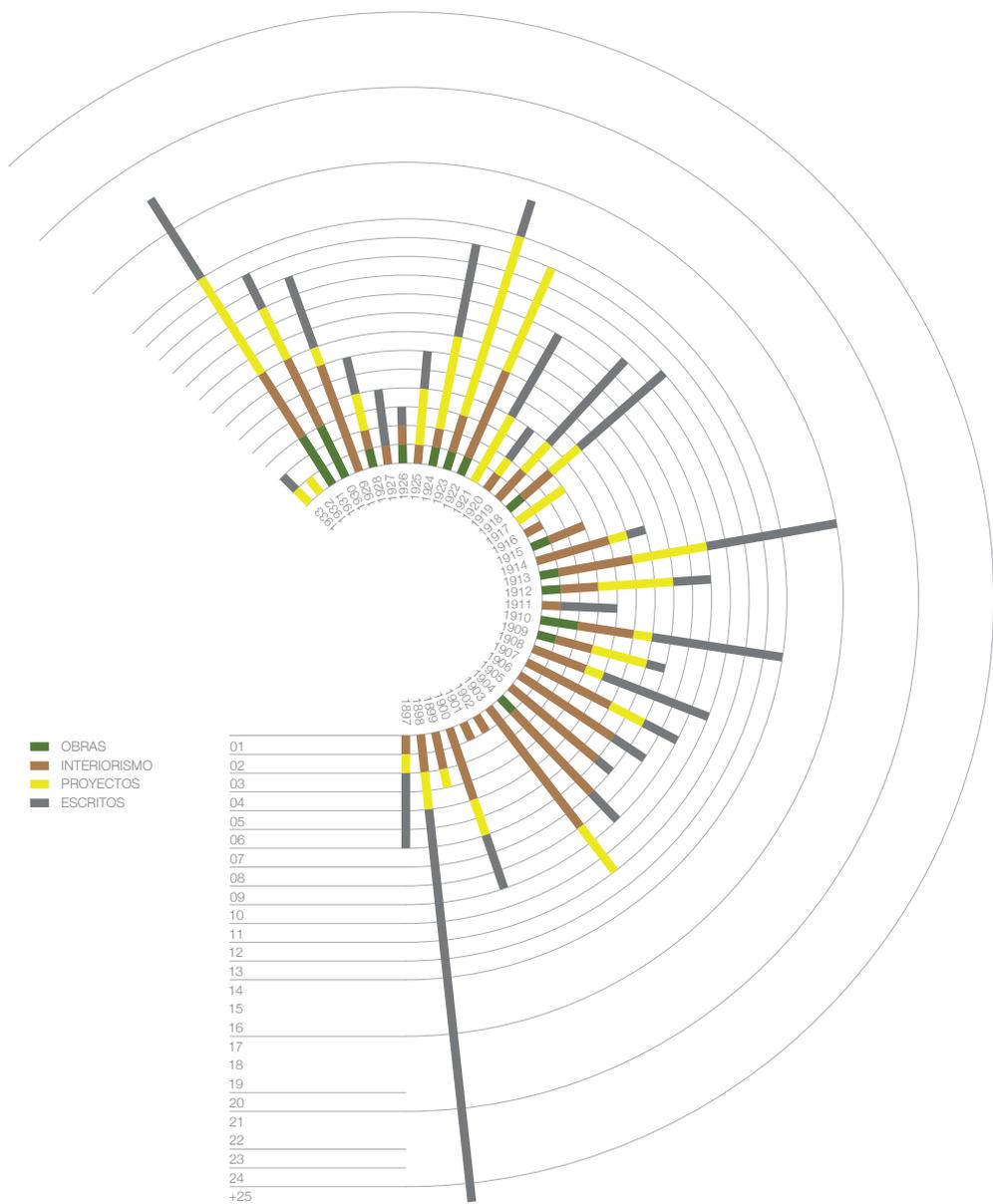


Fig. 23. Comparación del número de escritos, proyectos, obras de interiorismo y obras de arquitectura a lo largo de su vida.

esas pesadas botas, la armada tenía pies sudorosos. Loos tenía sus propias ideas”²⁸. El 12 de noviembre de 1918 se proclama la República de Austria. Fueron tiempos convulsos, caracterizados por una crisis económica, política y social. Ese mismo año Loos es operado a vida o muerte de estómago, recibe la nacionalidad checa y se casa con la famosa bailarina Elsie Altmann (1899-1984) de 19 años de edad. A partir de entonces, la Viena que conoció Adolf Loos fue una Viena “socialdemócrata”, conocida como la Viena roja, donde se hizo mucho hincapié en la construcción de viviendas sociales y la mejora de la educación y la sanidad pública.

En mayo de 1921 (el mismo año de la muerte de su madre, Marie Loos) es nombrado arquitecto jefe del Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Viena. Adolf Loos era un pragmático que no creía en proyectos utópicos, pero a pesar de su pragmatismo, no logró desarrollar la mayoría de sus ideas. Su breve periodo como arquitecto jefe (1921-1924) fue su etapa más prolífica en proyectos (no construidos). Se trata de una época de grandes innovaciones, como la cubierta plana de cemento-madera²⁹, donde la frontera entre lujo y necesidad no es clara, de manera que las innovaciones convierten espacios antes considerados como un lujo en necesidad (un ejemplo son las terrazas sobre las cubiertas planas en Austria). Como defiende Simon Kemp en su estudio sobre el lujo “Perceiving luxury and necessity”³⁰, dependiendo de la situación, de la persona y de la finalidad, un mismo bien puede ser considerado lujo o necesidad.

Con la finalidad de mejorar la vivienda social, Adolf Loos desarrolla una patente para un esquema de construcción, “Haus mit einer Mauer” (Casa con un muro)³¹, con el que se pretendía ahorrar costes en las viviendas sociales mediante el esquema de vivienda pareada. También desarrolla el proyecto para la Siedlung Südost, en Viena. Pero frustrado por no poder llevar a cabo sus ideas, dimite de su puesto en 1924. Durante esta época, viaja a Hamburgo, Berlín, Venecia, Trieste, Niza, Londres, Milán y París. Éste es el inicio de un periodo en el

28 KOKOSCHKA, Oscar. “Mein Leben - Erinnerungen an Adolf Loos”. *Alte und moderne Kunst*, nov-dic. 1970, nº 113.

29 “Y este tejado de cemento-madera es el mayor descubrimiento en construcción desde milenios. [...] No sé qué pasaba en otro lugar. En Austria se construyeron por todas partes fachadas renacentistas que simulaban tejados planos; eran engaños solamente, pues detrás se encontraban tejados a dos aguas. Las ventanas del piso superior eran falsas; aquí y allá había tragaluces. ¡Si entonces se hubiera tenido el tejado de cemento-madera!” LOOS, Adolf. “Die moderne Siedlung”. *Bauplatz und Werkstatt*, enero de 1927; *Der Sturm*, febrero de 1927. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

30 KEMP, Simon. “Perceiving luxury and necessity”. *Journal of Economic Psychology*, 1998, nº 19, p. 591-606.

31 La patente “Haus mit einer Mauer” se basaba en un esquema estructural, donde las cargas sólo recaían sobre los muros medianeros, de manera que las fachadas no soportaban cargas y se podía prescindir de la cimentación de estas.

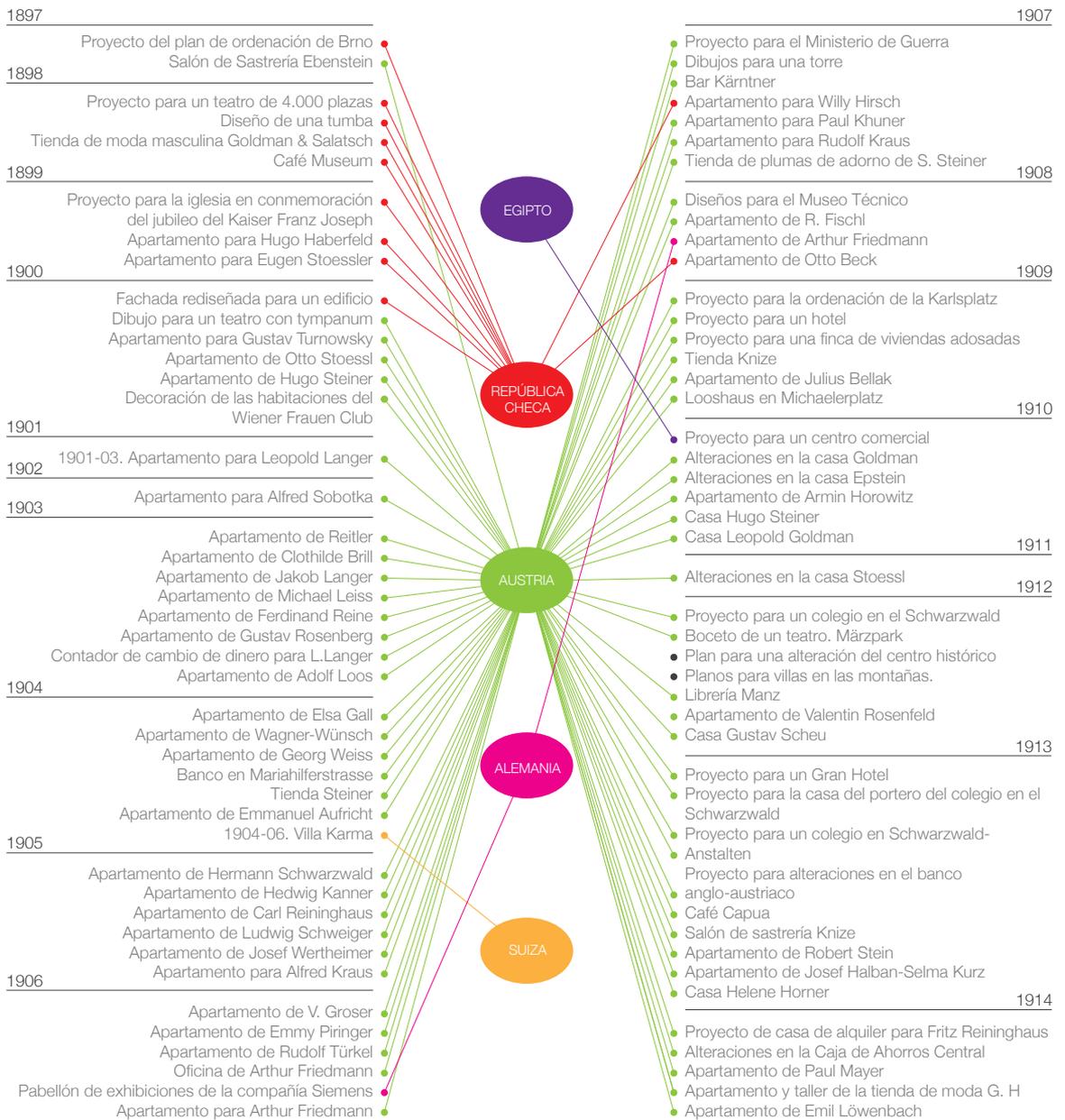


Fig. 24. Relación entre proyectos, fecha y situación

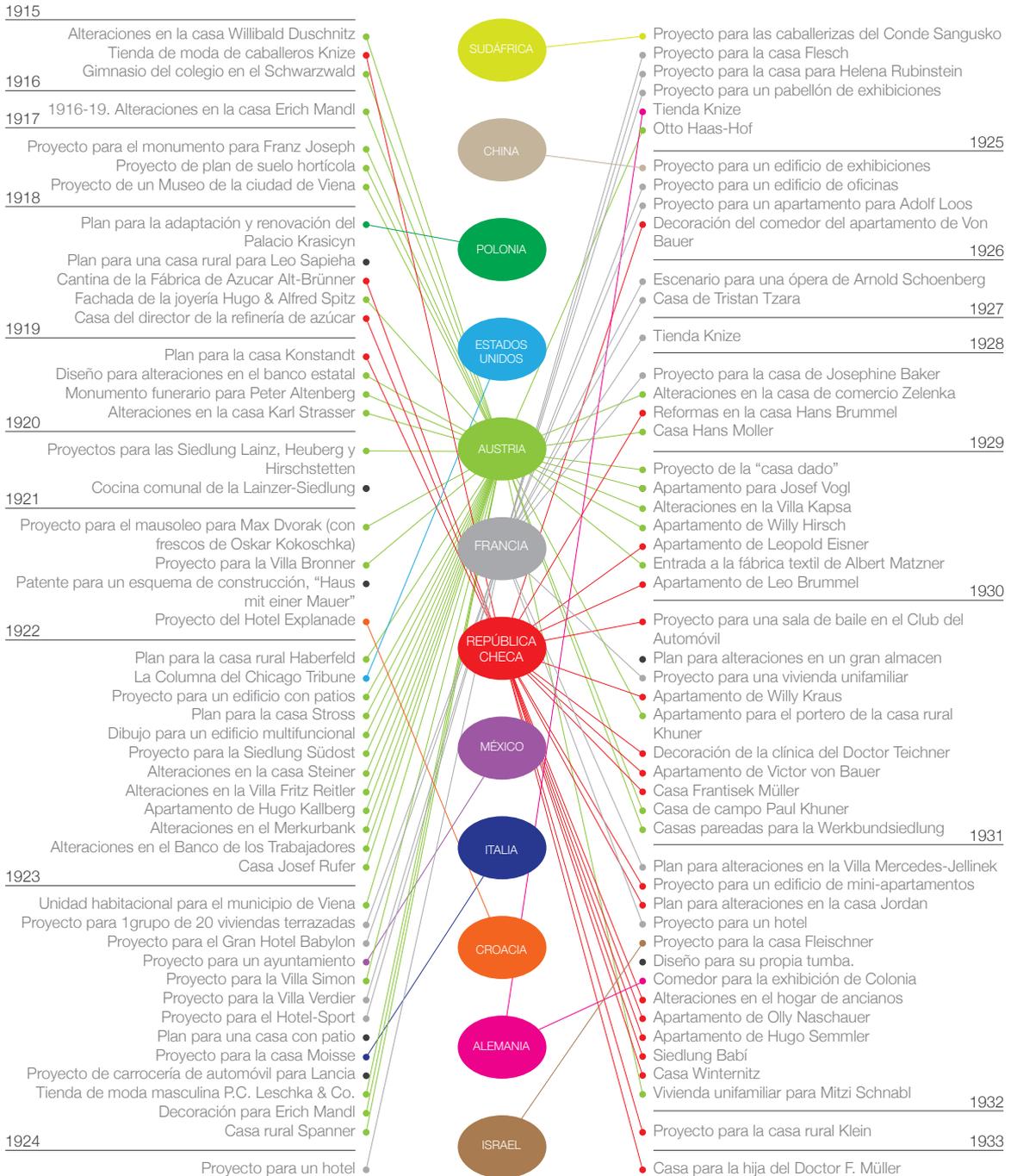
que realizará proyectos de diversa índole por todo el mundo. Se pueden encontrar proyectos suyos para China, Méjico, Croacia, los Estados Unidos de América, Egipto,... Seguramente el proyecto que más destaca es el concurso para el rascacielos del Chicago Tribune. Adolf Loos propone una gigantesca columna como símbolo del Chicago Tribune. Esto parece ir en contra del discurso arquitectónico defendido a lo largo de toda su carrera³². ¿Cómo se puede justificar esto frente a sus palabras de 1910, donde decía: “Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte.”³³? Se trata de un ejercicio claramente “dadaísta”. Loos logra decir algo nuevo con palabras ya dichas. El motivo para elegir dicha forma no es arbitrario. La columna, sacada de su contexto y como unidad aislada adquiere el carácter de monumento. Así, enfrentado al reto de crear un monumento (“to erect the most beautiful and distinctive office building in the world”)³⁴, Adolf Loos responde con una obra de arte.

Tras dimitir del puesto de jefe del Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Viena, se traslada a Francia (alternando entre París y la Costa Azul) donde se relaciona con el círculo de Tristan Tzara, a quien le construirá su casa en 1926. Ese mismo año se divorcia de Elsie Altmann y tres años más tarde se casa con Claire Beck (1905-1945), quien le abandona tras sólo un año de matrimonio. A partir de entonces centra su actividad como arquitecto sobre todo en la República Checa, país que le concede la Pensión Honorífica al cumplir 60 años, y donde construirá su obra más representativa del “Raumplan”, la Villa Müller, en Praga. Su fuerte personalidad y su pasión por la arquitectura le llevan a seguir trabajando a pesar de empeorar considerablemente su enfermedad nerviosa, quedándose sordo en 1931 y comunicándose sólo mediante notas escritas. Se trata de una situación paradójica, teniendo en cuenta que años atrás, Adolf Loos había defendido que la buena arquitectura no tiene que dibujarse,

32 “Puede asegurarse que, pese a todo, me cuesta un gran sacrificio publicar esta idea; ya que lo que les sería permitido sin inconvenientes a otros arquitectos, a mí, debido a la severidad canónica por la cual me he hecho un nombre, no me ahorrará el reproche de haber dejado de ser fiel a mis principios.” LOOS, Adolf. “The Chicago Tribune Column”. *Zeitschrift der Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines*, 26 de enero de 1923, nº 3/4. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

33 LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

34 LOOS, Adolf. “The Chicago Tribune Column”. *Zeitschrift der Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines*, 26 de enero de 1923, nº 3/4. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



sino que puede escribirse³⁵.

Adolf Loos realiza su último viaje a Praga en 1933, acompañado de su enfermera. El 23 de agosto de ese mismo año muere en el sanatorio del Dr. Schwarzmann en Karlsburgo, cerca de Viena. Su ideas, transmitidas tanto mediante la palabra como mediante sus obras, han tenido una influencia crucial hasta hoy en día, hasta el punto de que la mayor parte de los críticos lo consideran uno de los padres del Movimiento Moderno. Al igual que el “auténtico lujo” el cual permanece gracias a su cualidades y llega a convertirse en necesidad, es increíble como sus palabras se mantienen vigentes tras más de cien años.

35 “La buena arquitectura puede ser descrita; no necesita ser dibujada. El Panteón puede ser descrito. Los edificios de la Secesión no”. Consultado en: VAN DE BEEK, Johan. “Adolf Loos: Esquemas de las casas urbanas”. En: GREENBERG, Allan. *Espacio fluido versus espacio sistemático. Lutyens Wright Loos Mies Le Corbusier*. Traducción y edición al cuidado de Ricardo Guasch Ceballos. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1995.

LA ESFERA PRIVADA

Con el paso del lujo público al lujo privado cambió la estructura de las sociedades. Esta evolución supuso la muerte del sistema feudal, dando paso al capitalismo¹, de modo que el lujo privado empezó a jugar un papel muy importante en la economía de las naciones, así como en su desarrollo, perdiendo de esta forma los valores negativos que se le asociaban en la antigüedad.

En el mundo clásico, el lujo era criticado desde la perspectiva de su influencia directa en la sociedad. En la polis ideal descrita por Platón², no se habla de lujo privado, sino que se critica la “ciudad lujosa”, la cual lleva a comparaciones, envidia y disputas. Más tarde, los romanos pasarían a criticar directamente el lujo privado frente al “esplendor público”³, por lo que intentarán controlarlo mediante las leyes suntuarias, de manera que el ideal de servicio público no se viera corrompido.

Sería siglos más tarde, con la aparición de una nueva clase de comerciantes y la ruptura del nexo feudal con la tierra, cuando la censura del lujo privado se pusiera en cuestión. La última ley suntuaria redactada en Inglaterra data de 1621 y en Francia de 1708.

Con la aceptación del lujo privado se está aceptando a su vez el concepto de un mundo formado por individuos libres en su esfera privada, cuyo nexo es la vida social. Según Nicholas Barbon, el hombre es por naturaleza ambicioso, y es en la vida social donde encuentra la ocasión para la emulación, donde los individuos compiten en indumentaria, equipamiento y mobiliario de la casa⁴. Se trata por lo tanto de un individuo con dos caras, la cara pública y la

1 “Der Luxus hat bei der Entstehung des modernen Kapitalismus auf sehr verschiedene Weisen mitgeholfen; er hat z.B. bei der Überführung des feudalen in den bürgerlichen Reichtum (Verschuldung!) eine wesentliche Rolle gespielt.” SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker & Humblot, 1922. p.138.

2 PLATÓN. *La república*. Madrid: Aguilar, 1988.

3 “odit populus Romanus privatam luxuriam, publicam magnificentiam diligit” CICERO, Marcus Tullius. *Pro Murena. Orationes, Volume I*. Oxonii: E. Typographeo Clarendoniano, 1901-1911. c. 36.

4 “Man being Naturally Ambitious, the Living together, occasion Emulation, which is seen

cara privada⁵. Un individuo, o un “portador de necesidades”, como lo llamará Hegel⁶, que es cambiante a lo largo de la historia. Karl Marx irá más allá, introduciendo el concepto de necesidades sociales⁷; las relaciones entre el individuo y la sociedad son cada vez más complejas, y en la manera que uno evoluciona, el otro también lo hará. La historia es, por consiguiente, tanto para Karl Marx como para Hegel, una historia de evolución de los individuos, y con ellos también de las necesidades. Son las nuevas “necesidades históricamente creadas” que provienen del lujo (Luxus-Bedürfnisse)⁸.

Adolf Loos fue capaz de reconocer esta doble vertiente en el habitante de la prestigiosa Viena de principios del siglo XX y reconocer la silenciosa lucha que existía entre la esfera privada y la esfera pública en el nuevo habitante moderno.

Su estancia de tres años en los Estados Unidos de América fue crucial para distanciarse del “corrompido” ambiente artístico de Viena, reconocer que los tiempos habían cambiado, y que el nuevo habitante moderno debía cambiar con ellos⁹. Para él, el ideal de habitante moderno era el americano, por el que tenía gran admiración¹⁰. Poco después de volver de Nortea-

by Out-Vying one another in Appareal, Equipage, and Furniture of the House.” BARBON, Nicholas. *Nicholas Barbon on A discourse of trade 1690*. Baltimore: The Lord Baltimore Press, 1903.

5 “Un traje barato hace a un hombre barato” VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, S.L., 2002.

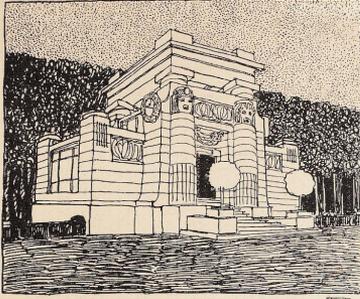
6 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Berlin: Nicolai, 1820; Frankfurt am Main, 1970.

7 “Then the manufacture of silk no longer appears as a luxury industry, but as a necessary industry for agriculture. It is therefore chiefly and essentially because, in this case, agriculture no longer finds the natural conditions of its own production within itself, naturally, arisen, spontaneous, and ready to hand, but these exist as an independent industry separate from it -- and, with this separateness the whole complex set of interconnections in which this industry exists is drawn into the sphere of the conditions of agricultural production -- it is because of this, that what previously appeared as a luxury is now necessary, and that so-called luxury needs appear e.g. as a necessity for the most naturally necessary and down-to-earth industry of all.” MARX, Karl. *Early writings*. Introduced by Lucio Colletti. Translated by Rodney Livingstone and Gregor Benton. London: Penguin Books, 1975.

8 Las necesidades del lujo.

9 “Tempora mutantur, nos et mutamur in ellis! Los tiempos cambian y nosotros cambiamos en ellos.” LOOS, Adolf. “Die Fußbekleidung”. *Neue Freie Presse*, 7 de agosto de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

10 En un escrito de 1909 titulado “Kleines Intermezzo” (LOOS, Adolf. “Kleines Intermezzo”. *Trotzdem*, 1931. Escrito en 1909. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.) cuenta la anécdota



DIE POTESKIN'SCHE STADT.

Wer kennt sie nicht, die Potemkin'schen Dörfer, die der schlaue Günstling Katharinas in der Ukraine erbaut hatte? Dörfer aus Leinwand und Pappe, Dörfer, die die Aufgabe hatten, eine Einöde für die Augen Ihrer kaiserlichen Majestät in eine blühende Landschaft zu verwandeln. Aber eine ganze Stadt soll der schlaue Minister gar fertig gebracht haben?

Das ist wohl auch nur in Russland möglich!

Die Potemkin'sche Stadt, von der ich hier sprechen will, ist unser liebes Wien selber. Eine schwere Anklage, deren Beweis mir wohl auch schwer gelingen wird. Denn ich brauche dazu Hörer von so sensitivem Rechtsgefühl, wie sie in unserer Stadt leider noch recht spärlich zu finden sind.

Wer sich für etwas Höheres ausgiebt, als er ist, ist ein Hochstapler und verfällt auch dann der allgemeinen Verachtung, wenn niemand dadurch geschädigt wurde. Wenn aber jemand diesen Effect durch falsche Steine und andere Imitationen zu erreichen sucht? Es gibt Länder, wo ihm das gleiche Schicksal zuteil werden würde. In Wien ist man aber noch nicht so weit. Nur ein kleiner Kreis hat das Gefühl, dass hier eine unmoralische Handlung, ein Schwindel vorliegt. Und diesen Effect sucht man nicht nur durch die falsche Uhrkette, nicht nur durch die Wohnungseinrichtung, die sich aus lauter Imitationen zusammensetzt, sondern auch durch die Wohnung, durch das Wohngebäude zu erreichen.



Architektonische Studie v. J. Hoffmann.

Buchschnitt für V. S. gez. v. Josef Aischentaller.

Fig. 25. LOOS, Adolf. "Die Potemkin'sche Stadt". Ver Sacrum, Julio de 1898, Heft 7, p. 15.

Adolf Loos acompaña su artículo con la ilustración de Josef Hoffmann. El artículo se publicó años antes de que comenzara su batalla personal contra Josef Hoffmann y la Secesión vienesa.

mérica escribiría: “¿Hay gente que todavía hoy trabaje como los griegos? ¡Oh, sí! Los ingleses como pueblo, los ingenieros como nivel. Los ingleses, los ingenieros son nuestros helenos. De ellos conservamos nuestra cultura, de ellos se esparce sobre todo el globo terrestre. Son las personas del siglo XIX en su perfección...”¹¹. Esta nueva mentalidad moderna implicaba el inexorable conflicto entre la esfera pública y la esfera privada, entre la imagen que se debe mostrar en sociedad y la esfera personal de los sentimientos que debe quedar relegada a la intimidad. La función del arquitecto es dar respuesta a estos dos lenguajes, por un lado lo que se dice a la sociedad y por otro lado el refugio para el individuo, donde es libre de expresar su forma de vivir.

Años más tarde, en 1903 fundaría su propia revista titulada “Das Andere – Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich”. Se trataba de un intento de educar a los habitantes vieneses para acercarlos a la cultura anglosajona, la cual consideraba auténtica, pues según él, conservaba intactos los “antiguos valores germanos” y no había sido corrompida.

Adolf Loos entiende que es función de los arquitectos “comprender la profundidad de la vida, para pensar sobre las necesidades hasta las últimas consecuencias...”¹².

¿Cómo traslada Adolf Loos este descubrimiento sobre la dualidad público/privado a su arquitectura?

El lujo ha evolucionado y ha ayudado a crear un nuevo individuo con una doble vertiente. ¿Qué respuesta da Adolf Loos a este nuevo condicionante?

En su artículo “La ciudad potemkinizada”¹³ [Fig. 25], Adolf Loos retrata el carácter irremediamente desarraigado de la edad moderna y del habitante de finales del siglo XIX, dividido entre lo que piensa y lo que hace, dividido entre su existencia como individuo y como

de cómo se enamoró de una figura de porcelana de un perro faldero que vio en un escaparate, y como sería un americano quien se diera cuenta de dicha belleza y lo comprara. Adolf Loos escribe: “Un americano lo había comprado. Pero me prometieron volver a encargar un perro como aquél y colocarlo en el escaparate. Y espero que los americanos utilicen el trottoir de enfrente.”

11 LOOS, Adolf. “Glas und Thon”. *Neue Freie Presse*, 26 de junio de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

12 Y añade: “Pero todo esto son consideraciones que hoy entenderán en Europa tantas personas como dedos pueda contar en una mano.” LOOS, Adolf. “Von der Sparsamkeit”. *Wohnungskultur*, 1924, nº 2/3. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

13 LOOS, Adolf. “Die Potemkin’sche Stadt”. *Ver sacrum*, julio de 1898, Heft 7. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 26. BINET, Hélène. *Atelier Zumthor, Haldenstein, Graubünden*. [Fotografía]. Vista desde el jardín .

Peter Zumthor ve al individuo contemporáneo de una manera diferente a Adolf Loos; para el arquitecto suizo, el habitante actual es un acumulador de experiencias y por lo tanto sus obras son contenedores de experiencias. La tarea de la arquitectura es “no abrumar al hombre con su charla”, para que pueda desarrollarse de forma natural. De la misma manera que Adolf Loos se centra en el “Raumplan” para crear una red de microcosmos, con diferentes ambientes adaptados a las necesidades y al habitante, Peter Zumthor juega con la luz, las sombras, las texturas, los olores, los sonidos y los materiales para crear ambientes en consonancia con el uso, el habitante y el lugar.

La fachada es el resultado de lo que se proyecta en el interior. En su libro “Peter Zumthor 1985-2013”² el arquitecto describe su proceso de trabajo con la siguiente frase: “Y de dentro a afuera, hasta que todo concuerde”. Así, podemos reconocer dos tipos de lenguaje en la arquitectura de Zumthor, basados en los usos. Mientras que las casas privadas recuperan cierta tradición vernácula y permiten una mayor permeabilidad con el exterior [Fig. 26], los edificios públicos suelen estar envueltos por una envolvente abstracta que protege el microcosmos interior.

1 ZUMTHOR, Peter. “La dura pepita de la belleza”. En: ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004.

2 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Z rich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014.

sociedad. Adolf Loos compara Viena con los Pueblos de Potiomkin, “pueblos de tela y cartón, que tenían la misión de convertir un desierto en paisaje floreciente, para satisfacción de Su Majestad imperial”¹⁴. Detrás de las falsas fachadas que emulaban palacios renacentistas y barrocos se escondían sus inquilinos, avergonzados de su baja condición social, pero contentos de poder mostrar al mundo exterior una falsa imagen de ellos mismos. Ésta es la imagen que tiene Adolf Loos del habitante vienés¹⁵. Adolf Loos termina clamando por un individuo auténtico. El individuo moderno que no se avergüenza de ser lo que es. Sólo así se puede tener un estilo propio de la época, y no una falsa copia de una época pasada. Según Beatriz Colomina en su artículo “Sexo, mentiras y decoración: Adolf Loos y Gustav Klimt”¹⁶, el habitante moderno necesita dicha máscara, pues “la máscara elimina las diferencias en el exterior, precisamente para hacer posible la identidad, y esta identidad es ahora más individual que social. La máscara construye la esfera privada”¹⁷. Pero aun aceptando la necesidad de dicha máscara como respuesta a la dualidad del individuo, las fachadas de los Pueblos de Potiomkin estaban contando una mentira. El lujo privado queda confinado en el interior, pero la envolvente protectora, nuestra cara social, estaba contando una mentira al mundo. Esto es lo que Adolf Loos critica. Desde la perspectiva ética de Adolf Loos, el habitante moderno necesita llevar una máscara para proteger su esfera privada y poder desarrollar su individualidad, pero dicha máscara debe responder a su tiempo¹⁸. Es detrás de dicha máscara donde se puede dar el lujo privado¹⁹, donde cada individuo puede dar rienda suelta a su propio gusto y necesidades personales, pues el interior debe ser “un reflejo de su voluntad y de su persona”²⁰.

14 Ídem.

15 “Para conseguir inquilinos, el propietario de la casa está obligado a ‘colarle’ precisamente esa fachada y sólo esa.” Ídem.

16 SAFRAN, Yehuda E. et al. *Adolf Loos: Our Contemporary*. New York: GSAPP Columbia University, 2012.

17 Ídem.

18 “No nos avergoncemos, pues, del hecho que haya materiales que nos resultarían demasiado caros para usarlos en la construcción. No nos avergoncemos, pues, del hecho de ser hombres del siglo XIX, y no de esos que quieren vivir en una casa que, por su forma constructiva, pertenece a una época pasada. Entonces veríais qué pronto lograríamos tener el estilo propio de nuestra época.” LOOS, Adolf. “Die Potemkin’sche Stadt”. *Ver sacrum*, julio de 1898, Heft 7. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

19 “Que la casa parezca discreta por fuera, que revele toda su riqueza por dentro” LOOS, Adolf. “Heimatkunst”. *Conferencia del 20 de noviembre de 1912 en Akad. Architekten Verein*, Viena. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

20 “Su vivienda hubiera sido un reflejo de su voluntad y de su persona.” LOOS, Adolf. *Das Andere*, nº 2. Separata de Kunst, Viena, 15 de octubre de 1903. En: LOOS, Adolf. *Escritos I*.



Fig. 27. BINET, Hélène. *Atelier Zumthor, Haldenstein, Graubünden*. [Fotografía]. Vista de la fachada principal.

En el atelier Zumthor (1985-1986) la fachada pública está completamente cerrada [Fig. 27] y el arquitecto abre toda la casa en dirección al jardín privado [Fig. 26]. Este recurso con el jardín privado lo repite en otros proyectos suyos como en la casa Zumthor (1998-2005), donde encierra entre muros un patio íntimo³. De hecho, tanto en el atelier Zumthor como en la casa Zumthor, el arquitecto crea en el interior una “pared de trabajo”⁴ que separa las circulaciones de la esfera íntima, y que le permite trabajar de espaldas a ella, mirando hacia su jardín privado.

Al igual que en la arquitectura de Adolf Loos, existen dos lenguajes. Mientras que el exterior se funde con el entorno y su tradición, el interior es un microcosmos de sensaciones, envuelto por una fachada modesta y abstracta.

3 El tema del jardín como patio interior vuelve a aparecer en otros proyectos, como el pabellón para la Sepentine Gallery en Londres, o la casa de los siete jardines en Doha, Katar.

4 ZUMTHOR, Peter. *A+U Extra Edition: Peter Zumthor*. A+U, 1998

El resultado de este descubrimiento es que Adolf Loos relega el lujo al interior. La dualidad del habitante moderno, la necesaria separación entre la esfera pública y la esfera privada, implica la necesidad de establecer unos límites entre el interior y el exterior. Esto le lleva a desdoblarse el muro de fachada en dos, la cara exterior y la cara interior. Cada una de las caras habla un lenguaje diferente, pues, en la línea del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein²¹, son necesarios varios lenguajes para dar respuesta a la complejidad de dicha sociedad. La cara externa responde con su lenguaje sobrio a la gran metrópolis sin atributos, mientras que la cara interna pertenece al individuo.

El exterior es pura austeridad (generalmente paredes enfoscadas y pintadas de blanco), pues el exterior debe mostrar “en presencia” la historia y narrar con sus muros, formas y materiales la cultura y el momento sobre el que se asienta. Como escribió Octavio Paz, “La arquitectura es el testigo insobornable de la historia porque no se puede hablar de un gran edificio sin reconocer en él el testigo de una época, su cultura, su sociedad, sus intenciones...”. Sólo será en las fachadas más privadas de sus edificios, donde se permita mostrar los espacios interiores al exterior. Un claro ejemplo de ello son las terrazas, un nuevo elemento introducido por Adolf Loos, pero que siempre se encuentran en el lado privado, nunca dando a la “Gran Ciudad”.

El interior representa la necesidad de reservar un espacio para la intimidad, donde esté permitido expresarse y pensar, libre del yugo impuesto por la sociedad, libre de las “necesidades sociales” que criticaba Karl Marx. Esto se traduce en una arquitectura de la intimidad, en la que existe un claro gradiente entre público y privado.

La decisión de establecer una frontera entre el individuo y la sociedad le lleva a entender el espacio interior de manera autónoma, y crear las casas desde el interior. En el caso de Adolf Loos, a diferencia de su arquitecto coetáneo americano Frank Lloyd Wright, este proceso no se proyecta hacia el exterior, siendo siempre espacios introspectivos.

El exterior no pertenece al individuo, sino que pertenece a la civilización. Esto significa que por un lado no debe hablar del individuo, y por lo tanto no puede mostrar el interior, y por otro lado debe ser “el testigo insobornable de la historia” de Octavio Paz.

Con el fin de mantener la esfera privada, el muro de fachada actúa como una frontera abstracta. Las formas, la posición de las ventanas, los materiales,... nada dice nada del interior. De esta manera, el individuo queda protegido.

Como “testigo de una época”, la fachada no puede contar mentiras pertenecientes a épocas pasadas. Su lenguaje debe ser el de su tiempo, cultura y sociedad. Adolf Loos plantea

1897/1909. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

21 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO., LTD.; New York: Harcourt, Brace & Company, INC., 1922.



Fig. 28. Villa Karma. Rue St. Moritz 352, entre Clarens y Vevey, Suiza. [Fotografía]. Fachada este.

una sencilla pregunta: “¿concuerdan nuestras casas de hoy con nuestros trajes?”²². Él entendía que la técnica había llevado a eliminar todos los elementos superfluos en un proceso de reducción selectiva. Para él, el ornamento pertenece a épocas pasadas, y por lo tanto, igual que hoy en día no nos tatuaríamos la cara²³, el ornamento en las fachadas ha dejado de tener sentido. Esto no significa que se deba eliminar todo ornamento, sino que aquél que produzca ornamento hoy en día, al no estar acorde a su época, es un “delincuente o un degenerado”²⁴. Esto se traducía en sus austeras y mudas fachadas, que le llevaron a numerosos conflictos con las autoridades. El ejemplo más conocido es el del edificio en la Michaelerplatz, pero no menos curioso fue su enfrentamiento por la Villa Karma²⁵ [Fig. 28], su primer edificio construido. Adolf Loos cuenta que le llamó la policía para preguntarle como se había atrevido a realizar tal ataque contra la belleza del lago de Ginebra. ¿Dónde estaban los ornamentos?²⁶

22 “Pero, ¿no se han dado cuenta nunca de la extraña coincidencia entre lo exterior de las gentes y lo exterior de las casas? ¡No concordaban el estilo gótico con el traje de borlas, la peluca larga con el barroco! Pero ¿concuerdan nuestras casas de hoy con nuestros trajes? ¿Se teme a la uniformidad de las formas?” LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

23 “Solamente ahí donde ya ha desaparecido por necesidad de la época, no puede volverse a colocar. Como el hombre nunca volverá a tatuarse la cara.” LOOS, Adolf. “Ornament und Erziehung”. *Wohnungskultur*, 1924, nº 2/3. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

24 “El niño es amoral. El papúa también lo es, para nosotros. El papúa mata a sus enemigos y los devora. No es ningún delincuente. Pero si la persona moderna mata a alguien y lo devora, es un delincuente o un degenerado.” LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908; primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

25 Rue St. Moritz 352, entre Clarens y Vevey, Suiza.

26 “I had been given the enticing task of building at Montreux on the beautiful shores of the Lake of Geneva. There used to be a lot of stone on the shore and as the ancient inhabitants of the place had built all their houses out of these stones, I wanted to do the same. As for the rest I did not intend to do anything harmful. Who could describe my amazement then, when I was requested to present myself to the police and was asked how I, a foreigner, dared to make such an attack on the beauty of the Lake of Geneva? The building was too simple. What had happened to the ornaments? My timid objection that the lake too, when it is calm, is flat and absolutely void of ornament, and yet people find it really quite passable, fell on deaf ears. An injunction was obtained that forbade construction of such a house on the grounds of its simplicity and therefore of its ugliness. I went home happy and contented... How many architects in the world have been recognized as an artist in black and white by the police?... Everyone had to believe in me, even I had to believe



Fig. 29. Viviendas para ancianos, Masans, Chur, Graubünden. [Fotografía]. Vista del corredor.

Adolf Loos considera que el interior pertenece al habitante y las paredes al arquitecto. Peter Zumthor piensa de la misma manera. Las palabras de su conferencia “Atmósferas” de 2003 podrían haber sido pronunciadas por Adolf Loos: “Cada vez que entro en edificios, en espacios donde vive gente, me siento impresionado por las cosas que la gente tiene consigo, en su entorno doméstico o laboral. Y, a veces -no sé si os ha pasado- constato que las cosas coexisten de un modo cariñoso y cuidadoso, y que quedan bien allí. [...] Esa idea de que cosas que nada tienen que ver conmigo como arquitecto tengan su lugar en un edificio, su lugar justo, me ofrece una visión del futuro de mis edificios, un futuro que ocurre sin mi intervención.”¹

Para Peter Zumthor, las casas tienen que ser habitadas y llenarse de experiencias. Sólo así adquieren valor. En el proyecto de las viviendas para ancianos en Masans² (1989-1993) [Fig. 29], trató este tema con especial cuidado, pues se trata de unas viviendas dirigidas a gente que abandona sus casas después de muchos años viviendo en ellas.

1 ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili S.L., 2006.

2 Cadonaustraße 69-73, Masans, Chur, Suiza.

Adolf Loos ha sido capaz de entender su época. Lejos de adherirse al pensamiento clásico donde el lujo privado es censurado, mientras que el lujo público, el esplendor, es aplaudido, Adolf Loos reconoce que el hombre moderno confina el lujo a su esfera privada. Y para que esto ocurra, es necesario crear una máscara, una envolvente protectora libre de ornamentos, que le aisle de las “necesidades socialmente creadas”. La fachada es una barrera física y psicológica.

El interior pertenece al individuo. Allí es donde debe aparecer el lujo, donde el habitante puede hacer realidad sus deseos y todo aquello que va más allá de la mera necesidad. Mientras que otros arquitectos coetáneos consideraban que la arquitectura debía imponer una forma de vida al habitante, como un movimiento aleccionador, Adolf Loos creía que la esfera privada pertenece al habitante, y que cada uno debe vivir su casa acorde a su personalidad. Josef Hoffmann consideraba que la casa debía estar en armonía con sus habitantes, pero que una vez construida, éstos ya no podían añadir objetos por su propia cuenta²⁷. No estaba más que defendiendo el concepto aristotélico de lujo, donde se consideraba que se podía alcanzar un fin, y con él, la armonía. Estar en armonía implicaba estar completo. En cambio, Adolf Loos defiende el concepto moderno de lujo. La persona nunca está completa, pues dado que los deseos no tienen límites, la persona siempre está cambiando y evolucionando. Nicholas Barbon escribió en 1690 en relación a esto: “los deseos de la mente son infinitos, el hombre naturalmente tiene aspiraciones, y en la manera que su mente se eleva, sus sentidos se refinan, y son más capaces de deleitarse; sus deseos aumentan, y sus necesidades aumentan con sus deseos,...”²⁸. Adolf Loos defendía esta necesidad de libertad de expresión en el interior, pues consideraba que la identidad se recupera desde el interior, desde la privacidad. Como crítica a la posición autoritaria de Josef Hoffmann escribió en 1900 “De un pobre hombre rico”²⁹, donde

in it. Because I was banned, banned by the police like Arnold Schoenberg or Frank Wedekind. Or rather, like Arnold Schoenberg would be banned if the police were capable of reading the thoughts behind the notes of his music.” LOOS, Adolf. *Sämtliche Schriften*. Wien; München: F. Glück, 1962. En: GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos. Theory and Works. Preface by Aldo Rossi*. English translation by C.H. Evans. London: Art Data, 1995.

27 Beatriz Colomina desarrolla este tema en su artículo “Sobre Adolf Loos y Josef Hoffmann, a propósito de la arquitectura en la época de su reproductibilidad técnica” (*Annals d'architecture*, 1987, nº 4.) en el que compara a ambos arquitectos.

28 “The Wants of the Mind are infinite, Man naturally Aspires, and as his Mind is elevated, his Senses grow more refined, and more capable of delight; his Desires are enlarged, and his Wants increase with his Wishes, which is for every thing that is rare, can gratifie his Senses, adorn his Body, and promote the Ease, Pleasure, and Pomp of Life.” BARBON, Nicholas. *Nicholas Barbon on A discourse of trade 1690*. Baltimore: The Lord Baltimore Press, 1903.

29 LOOS, Adolf. “Von einem armen, reichen Mann”. *Neues Wiener Tagblatt*, 26 de abril de 1900. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas,



Fig. 30. BINET, Hélène. *Wohnungen für Betagte, Masans, Chur, Graubünden*. [Fotografía]. Viviendas para ancianos. Vista del corredor.

Peter Zumthor describe de nuevo esta obra como un edificio creado de dentro hacia fuera³. Mientras que para Adolf Loos la arquitectura de la intimidad toma forma con el “Raumplan”, Peter Zumthor crea espacios íntimos mediante sensaciones que traen recuerdos a la memoria. En las viviendas en Masans, el arquitecto suizo considera que serán los muebles que traigan consigo los ancianos los responsables de recordarles experiencias pasadas. Es por eso que diseña un amplio corredor, para que lo puedan amueblar y crear así su propio ambiente. Pero Peter Zumthor no deja únicamente a los muebles la tarea de recordar experiencias. Los materiales elegidos [Fig 30] recuerdan a los edificios públicos importantes de Graubünden, de manera que los habitantes tienen la sensación de seguir viviendo en su ciudad.

Ambos arquitectos, Adolf Loos y Peter Zumthor, consideran al habitante como el tema central de sus proyectos, lo que resulta en arquitecturas íntimas, que se crean del interior al exterior.

3 “Das neue Gebäude haben wir von innen nach aussen entworfen.” ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014.

contaba la anécdota de un hombre rico que se deja hacer la casa por un artista, el cual, una vez finalizada no le permite añadir ni cambiar absolutamente nada, y termina la historia con una terrible sentencia: "Sentía: ahora debo aprender a vagar con mi propio cadáver. Cierto: ¡Está completo! ¡Está acabado!"³⁰.

Estas ideas sobre el interior de la casa se traducen finalmente en el "Raumplan", la arquitectura de los deseos, tema que se desarrolla ampliamente en el siguiente capítulo. El "Raumplan" es la respuesta a la alienación que producía la metrópolis, creando un microcosmo, un espacio para las emociones personales, mediante la concentración de "lugares". Este nuevo microcosmos queda protegido del exterior mediante ese muro de fachada capaz de hablar dos lenguajes, el social y el íntimo. Las ventanas se posicionan de tal manera que no muestran el interior al exterior, los muebles se colocan muchas veces de espaldas a ellas, y los espacios más íntimos se alejan de las fachadas más públicas. El nuevo habitante moderno, dividido entre su ser social y su ser individual, necesita un espacio donde desarrollar su identidad, donde sus "lujos" tengan cabida, y Adolf Loos crea exactamente eso.

La doble vertiente del individuo moderno implica un doble lenguaje. El exterior y el interior; cada uno tiene su propio lenguaje. Una duplicidad de lenguajes, donde en el exterior se muestra su gusto por lo clásico³¹, por la cultura romana y el legado de Schinkel, mientras que en el interior muestra su gusto por lo popular, y su admiración por el "Baumeister".

Para Adolf Loos, los romanos habían aprendido la técnica de los griegos, y lejos de perder su tiempo desarrollando ornamentos, se habían dedicado a perfeccionarla, en un proceso de refinamiento, que no buscaba crear un nuevo estilo, pues ya era acorde al estilo de su tiempo³². El lenguaje de la ciudad es el lenguaje de la historia. Es un lenguaje que parte del análisis de cómo han evolucionado los estilos a lo largo del tiempo para poder entender cómo se debe construir en el presente, sin necesidad de "inventar" nuevos estilos. Las invenciones sólo están justificadas si son promovidas por la técnica, es decir, por la propia evolución natural de la sociedad. Según Loos, había que volver a las raíces, a la sencillez de los romanos, para entender

Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

30 Ídem.

31 "Pues hay un sentimiento que ya no podemos borrar de nuestra memoria: el reconocimiento de la superioridad espiritual de la antigüedad clásica." LOOS, Adolf. "Die alte und die neue Richtung in der Baukunst". *Der Architekt*, 1898, Heft 3. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

32 "Los griegos apenas pudieron gobernar sus ciudades, los romanos el globo. Los griegos derrocharon su fuerza de invención en el orden de columnas, los romanos la emplearon en la planta. Y quien puede resolver la gran planta no piensa en nuevas molduras." LOOS, Adolf. "Architektur". *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 31. Caja Central de Ahorros de Viena. Mariahilferstrasse 70, Viena, Austria. [Fotografía]. Entrada principal.

Adolf Loos afirmaba que el banco debía transmitir la imagen de seguridad. Tanto las dimensiones y proporciones, como los materiales contribuyeron a crear esa sensación.

el estilo del presente, y el lenguaje de la fachada, es decir, el lenguaje de la ciudad, debía ser justamente ese, lo que se traducía en austeridad y en la eliminación de elementos innecesarios (frugalitas). Para Adolf Loos, el arquitecto “es un albañil que ha aprendido latín”³³.

En el interior, en cambio, se desarrollaba el lenguaje vernáculo. Altos zócalos, entrevigados de madera, cortinas, muebles,... todo conforma un ambiente hogareño, donde el individuo se debe sentir confortable y pueda expresar su individualidad. Todo esto debe suceder con naturalidad, de la misma manera que a la pregunta de si está haciendo un tejado feo o hermoso, el albañil simplemente contesta que está haciendo “el tejado”³⁴.

Esta diferenciación de lenguajes se puede ver claramente si comparamos sus reformas de apartamentos con los edificios públicos, como la reforma de la Caja Central de Ahorros de Viena³⁵, realizada en 1914. En la Caja Central de Ahorros de Viena [Fig. 31], el lenguaje del interior es el mismo que el del exterior, pues el interior se entiende también como parte de la esfera pública. Esta defensa del clasicismo atemporal y su inmutabilidad es a la vez una crítica a las “modas”, tan defendidas a principios del siglo XX, por ser consideradas un motor de la economía³⁶. En este caso, se hace la crítica todavía más evidente por el contraste de la fachada clásica con los escaparates de las tiendas vecinas. Dos columnas de granito negro enmarcan la entrada y transmiten un sentimiento de seguridad. Extraña el estriado de éstas, como una especie de ornamento, contradictorio a las teorías defendidas por el arquitecto. La nobleza del exterior se reconoce también en el interior. Se trata de un interior de formas austeras, exento de elementos superfluos, donde la función de “hablar” se la deja al material. El único ornamento “autorizado” es el propio vetado del mármol que cubre paredes y suelo. El “lujo” aparece en el propio material y el respeto con el que se ha tratado. En cambio, en los apartamentos

33 LOOS, Adolf. “Ornament und Erziehung”. *Wohnungskultur*, 1924, nº 2/3. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

34 “Está haciendo el tejado. ¿Qué clase de tejado? ¿Uno hermoso o uno feo? No lo sabe. El tejado.” LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

35 Mariahilferstrasse 70, Viena, Austria.

36 “Dicen: ‘preferimos un consumidor que tenga una decoración que se le haga insoportable ya al cabo de diez años, a uno que no se compre un objeto hasta que el viejo está gastado. La industria lo requiere así. El cambio rápido da empleo a millones.’ Este parece ser el secreto de la economía nacional austriaca: qué a menudo se oyen, al estallar un incendio, las palabras: ‘Gracias a Dios, ahora volverá la gente a tener algo que hacer.’” LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908; primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 32. La casa de arriba y la de abajo, Leis, Vals, Graubünden. [Fotografía]. Vista de las dos casas.

La pasión de Peter Zumthor por las construcciones en madera no proviene sólo de su formación en la adolescencia como carpintero o de la tradición familiar, sino también de su experiencia en el Departamento de Conservación del Patrimonio del Ayuntamiento de Graubünden, donde tuvo que estudiar esa tipología.

Las casas rurales de Adolf Loos no se basan en el recuerdo bucólico del campo, sino en la relectura de la tradición para llegar a una solución constructiva racional enraizada en su entorno. De la misma manera comienza Peter Zumthor su investigación sobre esta tipología con la casa rural Luzi (1997-2002), en Jenaz. Allí llega a la conclusión de que el material correspondiente a dicha tipología es la madera, pero los métodos de trabajar dicho material han cambiado con el tiempo¹, así que la casa rural debe adaptarse a esos avances técnicos. Las casas de “arriba y abajo” (2006-2009) en Leis [Fig. 32] son la continuación de dicha investigación, donde se pretende aprovechar las ventajas de la construcción por ensamblaje, sin perder las sensaciones que transmite la madera [Fig. 33].

1 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014

reformados por Adolf Loos, el lenguaje es completamente diferente. En su apartamento de la calle Giselastrasse, 3 en Viena³⁷, el velado clasicismo logrado mediante la unicidad de colores en el dormitorio contrasta con el carácter vernáculo del resto del apartamento. Las vigas vistas de madera, el alto zócalo también de madera y la chimenea de ladrillo visto crean un ambiente hogareño que en cierta manera recuerda a América. Ya se pueden reconocer los inicios del "Raumplan". Adolf Loos diferencia los distintos ambientes, la chimenea y el salón, mediante distintas alturas y cambiando la dirección de las vigas de madera. Una solución que sobrepasa la necesidad. No existía ninguna necesidad de crear esa diferenciación de ambientes, pero mediante ello logra crear un espacio en armonía con su identidad.

El lenguaje de la intimidad queda relegado al interior. El lujo privado forma una parte fundamental del individuo moderno y la arquitectura responde a esta nueva condición. Pero es en la esfera de la intimidad donde se produce una "otredad". Para Adolf Loos, la obra de arte sólo podía tener lugar en el monumento o en la esfera privada. En 1910 escribe: "La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte es asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad."³⁸ Pero sus interiores son a la vez casas y obras de arte, dado que es justamente allí, en la esfera privada, donde se puede dar el caso. Pues esos ambientes hogareños pueden parecer a primera vista reproducciones nostálgicas de ambientes vernáculos, pero en realidad transmiten la imposibilidad de volver a la tradición cultural en una época desenraizada. Esto lo transmite Loos mediante sutilezas e ilusiones, como el falso arco de la chimenea de la casa Strasser, las falsas columnas del edificio en Michaelerplatz, la estratégica posición de los espejos, ... Adolf Loos está creando escenografías que evocan recuerdos³⁹.

En 1930 Adolf Loos construye la casa Khuner⁴⁰ [Fig. 35] para Paul Kuhner, a quien ya había reformado su vivienda en Viena en 1907. Las casas rurales se habían convertido en un capricho de la alta burguesía vienesa, que buscaba un sitio donde distanciarse de la metrópolis. En estas casas rurales, pensadas para estancias cortas, se buscaba la imagen bucólica del

37 Rue St. Moritz 352, entre Clarens y Vevey, Suiza.

38 LOOS, Adolf. "Architektur". *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

39 "Así, el arquitecto, ¿qué quiere realmente? Quiere provocar en las personas -con ayuda de los materiales- sentimientos que, de hecho, aun no les son inherentes a los materiales." LOOS, Adolf. "Die alte und die neue Richtung in der Baukunst". *Der Architekt*, 1898, Heft 3. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

40 Kreuzberg, Payerbach, Austria.



Fig. 33. La casa de arriba y la de abajo, Leis, Vals, Graubünden. [Fotografía]. Vista exterior.

Como defendía Adolf Loos, la tradición sólo la puede cambiar los avances en la técnica², y de la misma manera que el arquitecto austriaco construyó en la casa Khuner la cubierta más plana que la técnica le permitía, Peter Zumthor aprovecha los nuevos métodos de construcción con madera.

Tanto la casa Luzi como las casas en Leis enmarcan con sus grandes ventanales el paisaje, de la misma manera que Adolf Loos hizo siete décadas antes en la casa Khuner en la habitación de los caballeros [Fig. 38]. Llama la atención una fotografía de la casa Luzi de Walter Mair, publicada por Peter Zumthor³, donde en primer plano se encuentra un grupo de pastores y vacas, tal vez para reforzar el carácter bucólico [Fig. 34].

2 “Fíjate en las formas en las que construye el campesino. Pues son la sustancia acumulada de la sabiduría de los antepasados. Pero busca el porqué de la forma. Si los adelantos de la técnica han hecho posible mejorar esa forma, empléese siempre esa mejora. La hoz es sustituida por la trilladora.” LOOS, Adolf. “Regeln für den, der in den Bergen baut”. *Jahrbuch der Schwarzwald'schen Schulanstalten*, 1913. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

3 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014.

campo, donde los propios campesinos eran parte de una gran escenografía, como figurantes de un paisaje idílico. En la casa Khuner todas las estancias giran alrededor del vacío central del salón [Fig. 37], que se abre mediante un gran ventanal de dos alturas al exterior. El interior se expresa claramente en el exterior. La parte inferior del ventanal se puede abrir completamente, desapareciendo de esta manera la delgada frontera que existía entre interior y exterior. Cada una de las habitaciones con sus grandes ventanas tiene su reflejo en las diferentes fachadas, donde se hace difícil reconocer, cuál de ellas es la principal. De hecho, las habitaciones de invitados están posicionadas directamente en la fachada de la entrada [Fig. 39]. La casa transmite una imagen claramente alpina y rústica, con una fachada de madera que descansa sobre un zócalo de piedra [Fig. 36]. La imagen de esta casa dista mucho de las otras obras de Adolf Loos, caracterizadas por sus fachadas y formas mudas. Benedetto Gravagnuolo⁴¹ justifica este modo de proyectar desde el “lugar”. Teniendo en cuenta el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein⁴², se podría decir que un objeto no se puede concebir fuera de su lugar⁴³. Por tanto, según Gravagnuolo, lo que hace Adolf Loos es trabajar con la técnica y los materiales del lugar. La forma y materialidad de la casa Khuner es el resultado de “explorar racionalmente” las posibilidades de los artesanos del lugar y sus materiales⁴⁴. Pero esto no es motivo suficiente para abandonar la idea de la “otredad”, ni es la única razón por la que Adolf Loos realiza esta casa de esta manera. En realidad, la casa Khuner, al igual que sus otras casas rústicas, es la excepción que confirma la regla. Fuera de la metrópolis la otredad deja de tener sentido. La fachada no tiene que hablarle a la ciudad, sin atributos, y el individuo, alojado en medio del campo, no necesita de una envolvente que le separe de la esfera pública, ni necesita un interior donde desarrollar su identidad. Esto confirma la clara intención de Adolf Loos de dar una respuesta coherente mediante su arquitectura al enfrentamiento entre la esfera pública y la

41 GRAVAGNUOLO, Benedetto. Adolf Loos. *Theory and Works. Preface by Aldo Rossi*. English translation by C.H. Evans. London: Art Data, 1995.

42 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO., LTD.; New York: Harcourt, Brace & Company, INC., 1922.

43 “Wie wir uns räumliche Gegenstände überhaupt nicht außerhalb des Raumes, zeitliche nicht außerhalb der Zeit denken können, so können wir uns keinen Gegenstand außerhalb der Möglichkeit seiner Verbindung mit anderen denken. Wenn ich mir den Gegenstand im Verbände des Sachverhalts denken kann, so kann ich ihn nicht außerhalb der Möglichkeit dieses Verbandes denken.” Ídem. 2.0121.

44 “Antes se construía con los materiales de obtención más asequibles. En algunos sitios con ladrillo, en otros con piedra, en otros se recubrían los muros con mortero. Los que así construían, ¿no quedaban completamente empujados ante los arquitectos de piedra? ¿Y por qué, pues? A nadie se le ocurría eso. Se tenía una cantera de piedra cercana, entonces se construía con piedra.” LOOS, Adolf. “Die Baumaterialien”. *Neue Freie Presse*, 28 de agosto de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 34. MAIR, Walter. *Wohnhaus Luzi, Jenaz, Graubünden*. [Fotografía]. Casa rural Luzi.

La casa rural Luzi [Fig. 34] parece haber estado siempre allí, a pesar de ser una innovadora relectura de los sistemas tradicionales de construcción.

esfera privada que se producía en la ciudad, y cómo fue capaz de reconocer como el “lujo” se había introducido en la esfera privada.



Fig. 35. GERLACH, Martin. Landhaus Paul Khuner, Kreuzberg 60, Payerbach, Niederösterreich, Ansicht von Nordwesten [Fotografía]. 1929-1930. 162 x 226 mm. Villa Khuner. Vista noroeste.

A la casa Khuner sólo se puede llegar con el automóvil, asegurando así la privacidad. Esta búsqueda de la intimidad queda reforzada por el hecho de que la casa está separada tanto de la carretera como del garage y la casa del jardinero, de manera que primero hay que dejar el coche, para luego aproximarse a la casa a pie.



Fig. 36. GERLACH, Martin. Landhaus Paul Khuner, Kreuzberg 60, Payerbach, Niederösterreich, Ansicht von Südosten. [Fotografía]. 1929-1930. 180 x 240 mm. Villa Khuner. Vista sudeste.

Las casas rurales de Adolf Loos se inspiran en la tradición constructiva del entorno. Adolf Loos toma los materiales del lugar y construye con ellos de forma natural, de manera que la casa parece haber estado allí siempre. En su artículo “Arquitectura” Adolf Loos escribe: “Si cerca hay suelo de arcilla, entonces habrá un tejedor que proporcione ladrillos. Si no, servirá la misma piedra de la orilla.”¹

1 LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos* II. 1910/1932. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 37. GERLACH, Martin. *Landhaus Paul Khuner, Kreuzberg 60, Payerbach, Niederösterreich, Galerieblick auf den Sitzplatz in der Halle vor der Terrassentür*. [Fotografía]. 1929-1930. 121 x 164 mm. Casa Khuner. Vista desde la galería en dirección al salón frente al ventanal de la terraza.

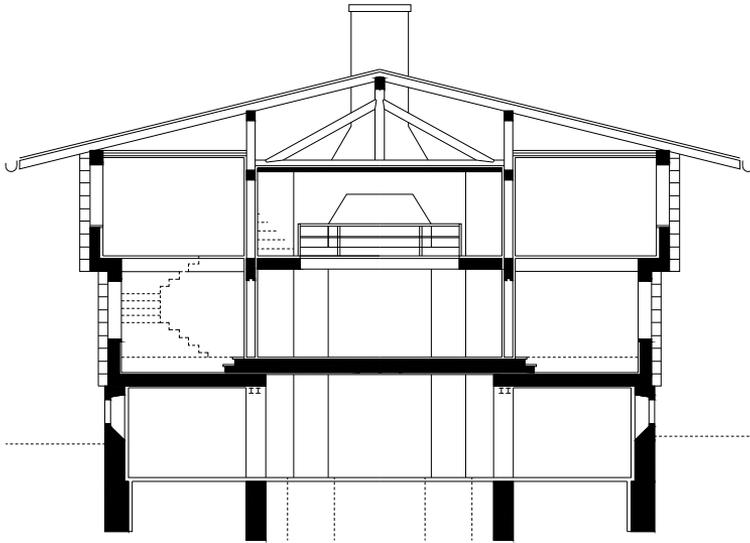
En el entorno rural, el habitante no necesita proteger su intimidad de la alienante metrópolis. Por eso, en la casa Khuner, un gran ventanal muestra el interior al exterior, y el salón se abre al jardín. A pesar de ello, Adolf Loos sigue tapando las ventanas con cortinas, volcando toda la atención sobre el centro de la casa a doble altura y no hacia el exterior.



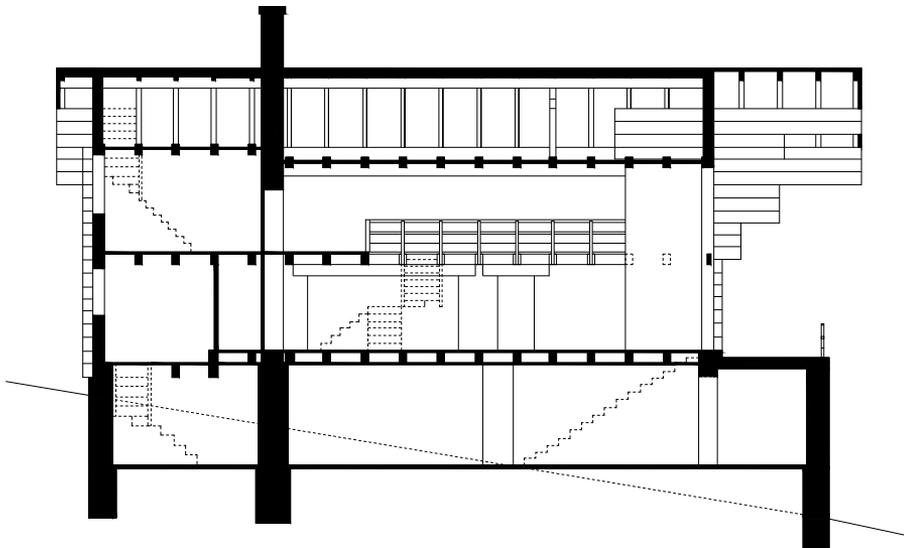
Fig. 38. GERLACH, Martin. Landhaus Paul Khuner, Kreuzberg 60, Payerbach, Niederösterreich, Herrenzimmer mit Aussichtsfenster nach Westen. [Fotografía]. 1929-1930. 161 x 226 mm. Casa Khuner. Habitación de caballeros con vistas al oeste.

Beatriz Colomina¹ compara esta foto con la publicada por Heinrich Kulka en su libro “Adolf Loos”, en 1931. Kulka distorsiona la realidad al manipular la fotografía y cambiar la vista al bosque a través de la ventana por una vista a un bosque menos denso que deja ver el horizonte, dando una sensación de mayor amplitud de espacio.

1 COLOMINA, Beatriz. “Sobre Adolf Loos y Josef Hoffmann, a propósito de la arquitectura en la época de su reproductibilidad técnica”. *Annals d'architecture*, 1987, nº 4.

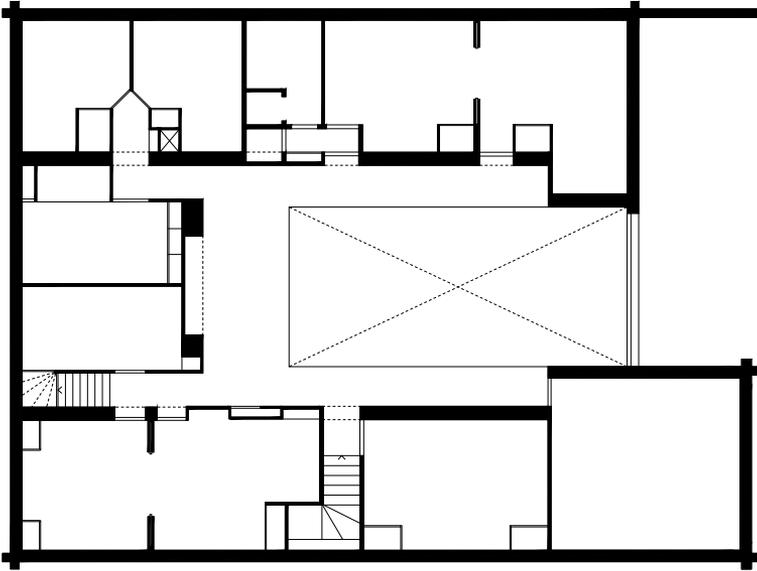


Sección transversal

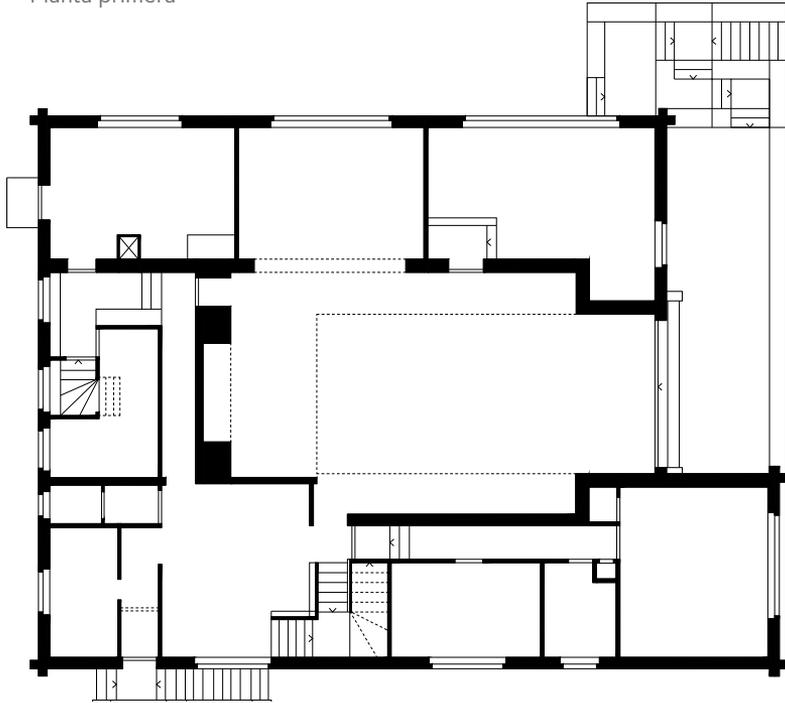


Sección longitudinal

Fig. 39. Casa Khuner. Planos delineados sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1929-1930) de la Colección Albertina, Viena. Escala 1/200.



Planta primera



Planta baja

Adolf Loos fue el primero de una generación de arquitectos de principios de siglo XX capaz de reconocer el desarraigo y la dualidad del individuo moderno. El lujo se había introducido en la esfera privada, donde cada uno era libre de expresar sus deseos, mientras que la esfera pública respondía a las necesidades “socialmente creadas”. Sus valores éticos y su creencia de que el arquitecto debe ser capaz de entender la profundidad de la vida, le llevan a desarrollar una arquitectura acorde a su presente. Frente a posiciones más estético-conservadoras de compañeros suyos como Josef Hoffmann, Adolf Loos se emancipa de las corrientes artísticas coetáneas de Viena, y desarrolla una arquitectura que entiende cómo la evolución analítica de la historia. La dualidad privado/público se traduce arquitectónicamente en dos lenguajes claramente diferenciados.

En el interior tiene lugar el lujo privado. Dentro de la envolvente protectora de la fachada está el espacio para desarrollar cada uno libremente su identidad. Un espacio para pensar, libre de la influencia del exterior. El “Raumplan” surge de la necesidad de crear un microcosmos para el individuo de la gran metrópolis. Se trata de la arquitectura de la intimidad, donde cada uno los diferentes ambientes está en armonía con el uso y con el habitante, y donde cada individuo puede dar rienda suelta a sus propios deseos.

El exterior dialoga con la ciudad. Es la cara social, y su lenguaje debe nacer del conocimiento de la historia y la comprensión de cómo ha evolucionado la sociedad. Sólo así se podría construir en el auténtico “estilo” del presente. En el exterior desarrolla su ferviente lucha contra el ornamento⁴⁵, la antigua defensa romana de la frugalidad y la eliminación de todo aquello innecesario y superfluo, todo aquello que no aporta nada a la construcción de la ciudad. En Adolf Loos, el exterior es la consecuencia lógica de la evolución de la historia, la cual se ha ido desprendiendo de todo lo superfluo a lo largo de los siglos, pues según el ideal estoico, sabio es aquel que menos necesita y desea. Dado que el individuo se desarrolla en la intimidad, el exterior debe ser un manto abstracto que lo proteja de las alienantes influencias de la metrópolis.

45 “Salgo vencedor de treinta años de lucha: he liberado a la humanidad del ornamento inútil. ‘Ornamento’ fue, hace tiempo, el epíteto de ‘hermoso’. Hoy es, gracias a la obra de toda mi vida, un epíteto de ‘menospreciable’.” LOOS, Adolf. *Trotzdem*. Innsbruck: Brenner-Verlag, 1931. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

LOS DESEOS

Los deseos siempre han estado asociados al lujo y por antagonismo a las necesidades. La evolución de su concepto a lo largo de la historia ha influido crucialmente en el cambio de significado del lujo, pasando de ser un elemento superfluo y corrompedor a ser considerado intrínseco a la naturaleza humana (por lo tanto inextirpable) y un elemento dinamizador de la economía de las naciones. Mientras que en la historia clásica los deseos se asocian a la pobreza, en la historia moderna, los deseos pasan a asociarse a la riqueza.

Para Platón, era el aumento de los deseos lo que producía la pobreza¹ y rompía el orden y la armonía de la polis. El lujo y los deseos representaban la ambición y la insaciabilidad, y justamente su carácter “infinito” es lo que los hace tan peligrosos. La solución estaba en limitarlos, pues según Aristóteles, todos aspiran a un final perfecto y autosuficiente. Es decir, la felicidad sólo se puede alcanzar llegando a un fin². Cicerón, en la Antigua Roma, también criticaba el carácter ilimitado de los deseos y, al igual que Platón, asociaba la pobreza a sobrepasar los límites marcados por la necesidad³. Los antiguos cristianos añadieron al concepto de lujo el de lascivia. La lujuria se convertía de esta manera en una parte imborrable de la naturaleza al estar asociada al sexo. En la historia clásica, el lujo representa el dinamismo de los deseos, razón por la cual es criticado, pues el dinamismo de los deseos rompe la armonía y el orden social preestablecido.

En cambio, en la sociedad moderna se considera que los deseos también son necesi-

1 “partly by remissions and partly by distributions, making a kind of rule of moderation and believing that poverty consists, not in decreasing one’s substance, but increasing one’s greed” PLATO. *Plato in Twelve Volumes, Vols. 10 & 11*. Translated by R.G. Bury. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann Ltd., 1967 & 1968. 736e.

2 “Happiness, therefore, being found to be something final and self-sufficient, is the End at which all actions aim.” ARISTOTLE. *Aristotle in 23 Volumes*. Translated by Rackham, H. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1944. 1097b.

3 CICERO, Marcus Tullius. *The orations translated by Duncan, the offices translated by Cockman and the Cato and Laelius by Melmoth. In three Volumes. Vol.III*. New York: J&J Harper, 1833.

dades⁴. Dado que los deseos también son necesidades, entonces no hay razón por la cual limitarlos. De hecho, es justamente el dinamismo de los deseos lo que hace mejorar y evolucionar a las sociedades. Pues, como ya nombro en capítulos anteriores, Nicholas Barbon dijo que “los deseos de la mente son infinitos, el hombre naturalmente tiene aspiraciones, y en la manera que su mente se eleva, sus sentidos se refinan, y son capaces de deleitarse; sus deseos aumentan, y sus necesidades aumentan con sus deseos, que son por todas las cosas raras, que pueden gratificar sus sentidos, adornar su cuerpo y promover la facilidad, el placer y la pompa de la vida”⁵. Evolucionamos gracias a los deseos, pues está en la naturaleza humana “el deseo de mejorar nuestras condiciones”⁶.

En el mundo clásico, las necesidades eran una parte fundamental del orden teleológico. Al romper la relación antagónica entre necesidades y deseos, el dinamismo de los deseos pasa a verse de forma positiva y a entenderse como una parte del individuo.

El temprano descubrimiento de Adolf Loos de la “otredad” y el enfrentamiento entre la esfera pública y la esfera privada le lleva a desarrollar el “Raumplan”. Como introduzco en el capítulo anterior, la creación de microcosmos interiores como reacción a la alienante metrópolis se basa en el motivo psicológico de la intimidad. El “Raumplan” es la creación de un espacio donde el individuo se pueda desarrollar en su intimidad, donde pueda desarrollar sus deseos. Esta arquitectura de los deseos se traduce en estructuras espaciales capaces de evocar sentimientos⁷. Así, se debería hablar no tanto de dimensiones y tamaño, como de lujo espacial. Adolf Loos fue capaz de ver no sólo el enfrentamiento entre la esfera pública y la esfera privada, sino también la integérrima unión que existe entre el individuo y sus deseos. El lujo es parte del individuo y el lenguaje de la arquitectura debe tenerlo en consideración. En uno de sus primeros artículos escribía: “Así, el sentimiento no le ha nacido sino que se le ha educado.

4 “Wares, that have their Value from supplying the Wants of the Mind, are all such things can satisfy Desire; Desire implies Want: It is the Appetite of the Soul, and is as natural to the Soul, as Hunger to the body.” BARBON, Nicholas. *Nicholas Barbon on A discourse of trade 1690*. Baltimore: The Lord Baltimore Press, 1903.

5 Ídem.

6 “Pero el principio que anima al ahorro es el deseo de mejorar nuestra condición, un deseo generalmente calmo y desapasionado que nos acompaña desde la cuna y no nos abandona hasta la tumba.” SMITH, Adam. *Investigación de la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones. Tomos I, II, III y IV*. Traducido por José Alonso Ortiz, Tomas de Santander y Rafael de Ureña. Valladolid: en la Oficina de la Viuda e Hijos de Santander, 1794. Libro II, Cap. 3.

7 “En definitiva, si vemos a la arquitectura como una prolongación de nuestro cuerpo y al cuerpo como la materialización de nuestro lado emocional, podemos concluir que la arquitectura debe ser una materialización de nuestra propia emoción. Aprender arquitectura es aprender a vestirse con emociones.” MORELL SIXTO, Alberto. “La piel”. En: CAMPO BAEZA, Alberto; et. al. *Aprendiendo a pensar*. Buenos Aires: Nobuko, 2008.



Fig. 40. Apartamento de Willy Kraus. Bendgasse 10, Pilsen, República Checa. [Fotografía]. Salón - comedor.

Por tanto el arquitecto –si realmente se toma en serio su arte- debe tener en cuenta estos sentimientos adquiridos”⁸. Y estos sentimientos deben expresarse en el interior.

En el mundo moderno, el lujo y el dinamismo de los deseos forman parte de nuestras vidas. El nuevo habitante moderno necesita un lugar donde poder desarrollar sus deseos en la intimidad. El nuevo habitante, dividido entre su cara social y su cara íntima, necesita desarrollar continuamente esos deseos, pues si no, como escribía Adolf Loos en “De un pobre hombre rico”⁹, estaba muerto. El lujo privado ha entrado con naturalidad en la esfera privada.

El paso del lujo público al lujo privado significa otorgarle más valor a la esfera privada.

El paso del lujo público al lujo privado implica la necesidad de crear un nuevo microcosmos separado de la gran ciudad sin cualidades, donde poder desarrollar la identidad.

El “Raumplan” es la consecuencia lógica del paso del lujo público al lujo privado.

El “Raumplan” se desarrolla en los interiores como la arquitectura de la intimidad. Se podría argumentar que este pensamiento surge a raíz del intenso trabajo de Adolf Loos como interiorista. De hecho, Adolf Loos desarrolló en los diez primeros años de su carrera un total de cuarenta y una reformas de interiorismo, mientras que sólo construyó una casa, la Villa Karma en Suiza. Sus reformas de interiores eran más que meras operaciones de decoración, pues en ellas se desarrolla un complejo lenguaje propio. Se trata de un lenguaje de disyunciones, en las que juega con los materiales y la técnica. En el Kärntner Bar¹⁰ cubre la parte superior de las paredes con espejos, que en combinación con el techo artesonado crean una sensación de espacio infinito; en el apartamento de Willy Kraus¹¹ [Fig. 40] los espejos del comedor crean la ilusión de un salón sin límites; en el edificio en Michaelerplatz¹² la pared de la escalera principal recubierta de espejos y el techo acristalado crean una sensación de caleidoscopio; y en la casa Steiner coloca un espejo bajo la estrecha ventana translúcida del comedor que no deja ver el exterior, de manera que el espejo parece ser la ventana, aunque no pasa la luz. Este tipo de recursos se repiten en otras de sus obras. Pero a pesar de la compleja elaboración intelectual de sus interiores, Adolf Loos no consideraba el interiorismo como arquitectura. En su revista “Das Andere” escribió al respecto: “Es usted muy amable al calificar mis anteriores ocupacio-

8 LOOS, Adolf. “Die alte und die neue Richtung in der Baukunst”. *Der Architekt*, 1898, Heft 3. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

9 LOOS, Adolf. “Von einem armen, reichen Mann”. *Neues Wiener Tagblatt*, 26 de abril de 1900. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

10 Kärntner Durchgang 10, Viena, Austria.

11 Bendgasse 10, Pilsen, República Checa.

12 Michaelerplatz 3, Viena, Austria.



Fig. 41. *Josephine Baker*. [Fotografía]. ca. 1930. Billy Rose Theatre Division, New York Public Library.

nes en Viena como 'arquitectónicas'. Desgraciadamente, no lo son. De hecho, vivimos en una época donde cualquier dibujante de tapicerías se define como arquitecto. No importa. También en América a cualquier mecánico se le llama ingeniero (engineer). Pero los arreglos de viviendas no tienen nada que ver con la arquitectura. Yo he vivido de este trabajo, porque he podido. De la misma forma que en América me mantuve durante algún tiempo lavando platos"¹³. Pues Adolf Loos defendía que los interiores pertenecen al habitante, y sólo las paredes pertenecen al arquitecto. La función del arquitecto es crear ese microcosmos donde el individuo se sienta libre. El arquitecto crea el contenedor, mientras que el contenido es tarea del habitante. Todos sus espacios interiores, generalmente centrípetos, se basan en esta idea. Según Adolf Loos, la arquitectura se debe ceñir al contenedor, y no al contenido, el cual cambiará con el paso del tiempo, igual que las personas también cambian.

El "Raumplan" no surge tanto de su experiencia como interiorista, como de su descubrimiento de la "otredad". La necesidad de separar entre la esfera pública y la esfera privada le lleva a elaborar una arquitectura que nace de la idea de proteger la intimidad. Es una arquitectura donde se maximizan los contactos interiores frente a los exteriores (excepto en las casas rurales). Sólo se maximizan los contactos exteriores, cuando estos dan a la esfera privada, como por ejemplo al jardín trasero de la casa. La consecuencia es que la fachada se convierte en un muro doble que protege el interior del exterior. De hecho, Adolf Loos criticaba la arquitectura "moderna" por su desmedido contacto con el exterior y bromeaba diciendo que se podría medir cuán moderna es una casa por los metros lineales de vidrio. Esto implicaba una ruptura considerable respecto al modo académico de proyectar, pues los proyectos de Adolf Loos surgían del interior y no del exterior, manteniendo siempre la unidad¹⁴.

Probablemente uno de los ejemplos más importantes de esta arquitectura de la intimidad sea la casa que proyectó en 1928 para Josephine Baker (1906-1975), una de las bailarinas y cantantes más famosas de la época. Este proyecto claramente "íntimo" es muy paradójico, pues de un análisis cuidadoso surge la duda de para quién fue realmente pensado este proyecto, para Josephine Baker o para el visitante. Farès el-Dahdah opina al respecto, que en realidad el proyecto de la casa de Josephine Baker es una carta de amor de Adolf Loos¹⁵.

13 LOOS, Adolf. *Das Andere. Separata de Kunst*, 15 de octubre de 1903. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

14 "Los proyectos debían producirse de dentro a fuera; suelos y cubierta (despiece de parquets y artesonado) eran lo primario; la fachada, lo secundario." LOOS, Adolf. "Meine Bauschule". *Der Architekt*, 10 de octubre de 1913. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

15 "The house that Adolf Loos designed in 1928 at the supposed request of Josephine Baker is precisely this: a love note." EL-DAHDAH, Farès; ATKINSON, Steven. "The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure". *Assemblage*, abril de 1995, nº 26. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1995,

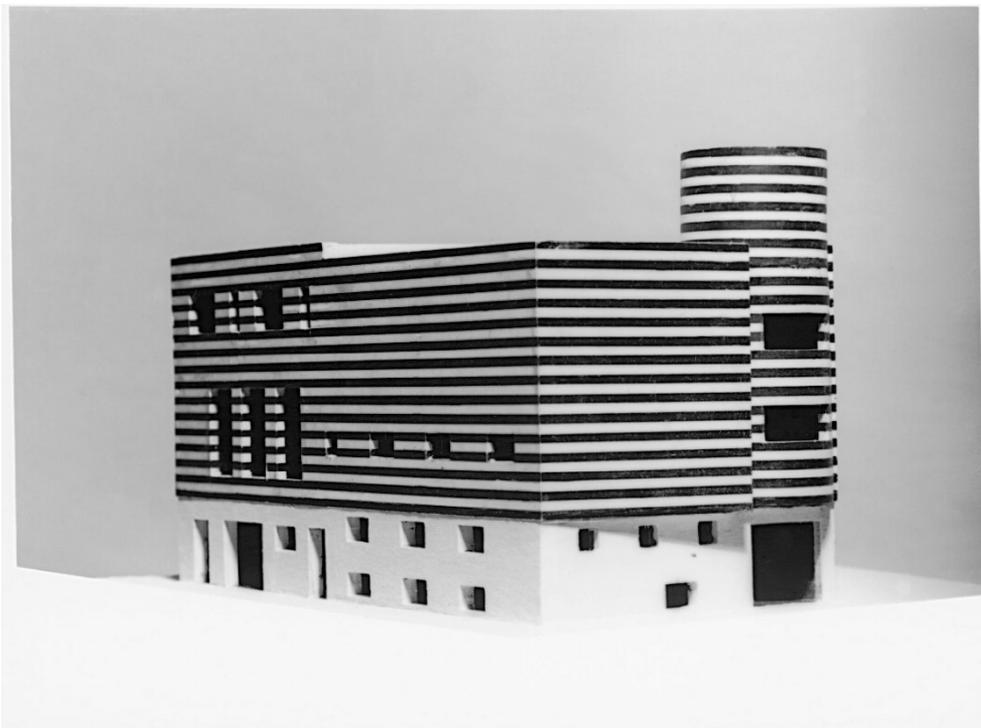


Fig. 42. GERLACH, Martin. *Haus Josephine Baker (Um- und Zusammenbau zweier bestehender Häuser, Projekt)*, Paris XVI, Avenue Bugeaud, Frankreich, *Schrägansicht des Modells*. [Fotografía]. 1927-1930. 180 x 240 mm. Fotografía de la maqueta del proyecto de la casa para Josephine Baker.

Llaman la atención en la maqueta el juego de volúmenes puros, así como el rayado horizontal de la fachada. Se trata de un volumen introvertido, con muy pocas aberturas. Las ventanas en planta baja son o demasiado bajas o demasiado altas como para dejar ver lo que pasa en el interior.

Adolf Loos conoció a Josephine Baker [Fig. 41], la “Venus negra”, en 1926, en Chez Josephine, un local donde se reunía la alta sociedad de París. En ninguna de las biografías de la bailarina se llega a nombrar a Adolf Loos, pero en la biografía de Claire Beck Loos¹⁶ se describe un encuentro entre la bailarina y el arquitecto en París, donde Josephine Baker, ignorando el oficio de Adolf Loos, le transmite su disgusto con unos arquitectos que van a reformar su casa, a lo que Adolf Loos le responde que él sería capaz de diseñarle la mejor casa del mundo. Queda la duda de si realmente este proyecto llegó a ser encargado por Josephine Baker o si simplemente fue fruto de los sueños del arquitecto.

El proyecto está situado en París, en la esquina de la Avenue Bugeaud. Del proyecto constan hoy en día una pequeña maqueta [Fig. 42], unas copias de los dibujos de Adolf Loos (plantas, secciones y alzados) y una descripción realizada por Kurt Unger, quien ayudó a delinear el proyecto. Partiendo del exterior, se puede reconocer aquí también su predilección por las geometrías sencillas. Formas clásicas que recuerdan su pasión por las culturas griegas y romanas. De hecho, la división clásica del edificio en basamento y fuste le sirve para poder desligarse de las alineaciones de la calle y así poder diseñar un rectángulo perfecto en las plantas superiores, mientras que el zócalo sigue la alineación establecida por la edificaciones vecinas. El cuerpo en forma de cilindro le sirve como transición con el edificio vecino. La composición de la fachada se basa en simetrías parciales. Como en sus otros edificios en la ciudad, la fachada no deja entrever lo que sucede en el interior. Se trata de un muro, donde predomina el lleno frente al vacío, y donde incluso las ventanas situadas al nivel del peatón están dispuestas demasiado altas o demasiado bajas como para asomarse al interior. Teniendo en cuenta sus fervientes críticas al ornamento¹⁷, llama la atención el rayado horizontal de la fachada¹⁸. Farès el-Dahdah lo justifica desde un punto de vista casi voyeurístico o erótico¹⁹,

p. 75.

16 BECK LOOS, Claire. *Adolf Loos Privat*. Wien: Johannes-Presse, 1936.

17 “Cada época tenía su estilo, ¿y sólo a nuestra época debía negársele un estilo? Por estilo entendían ornamento. Entonces dije: no lloréis. Ved, es esto lo que caracteriza la grandeza de nuestro tiempo: que no sea capaz de ofrecer un nuevo ornamento. Hemos superado el ornamento, nos hemos decidido por la desornamentación.” LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d’aujourd’hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

18 Este tipo de recurso, que aparentemente parece ser ornamental, forma parte del complejo lenguaje de la arquitectura de Adolf Loos. Otros ejemplos son el estriado de las columnas de la entrada de la Caja Central de Ahorros de Viena, la contradictoria dirección del veteado del mármol en las columnas del Edificio en Michaelerplatz o las vigas falsas de la tienda de plumas de Sigmund Steiner.

19 “the Baker House becomes codified as the marks of a repressed and savage desire: the flagrant script of Josephines’s body, the horizontal tracé as woman.” EL-DAHDAH, Farès; ATKIN-

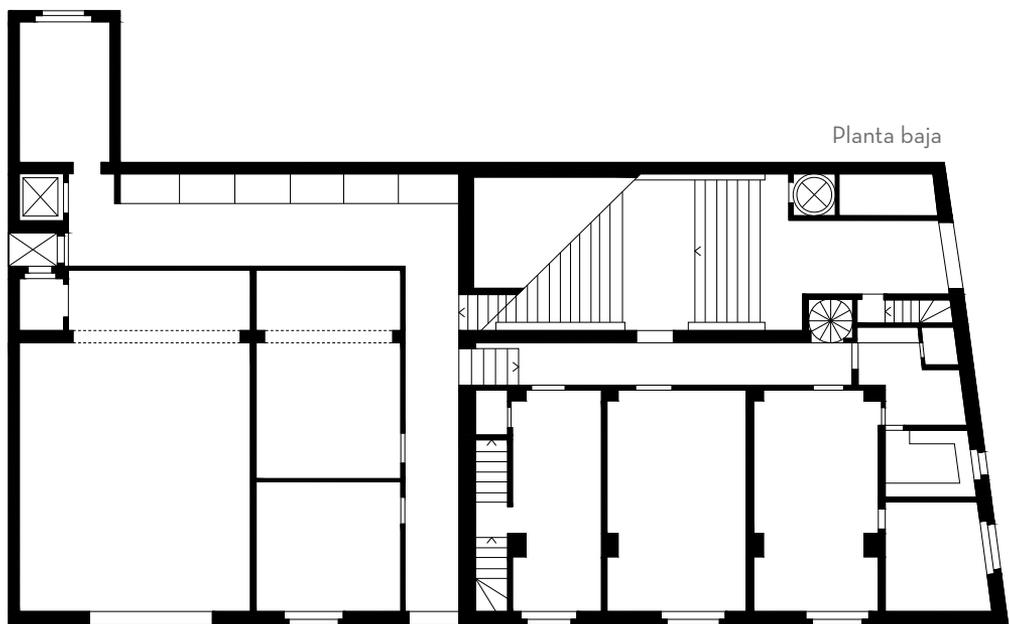
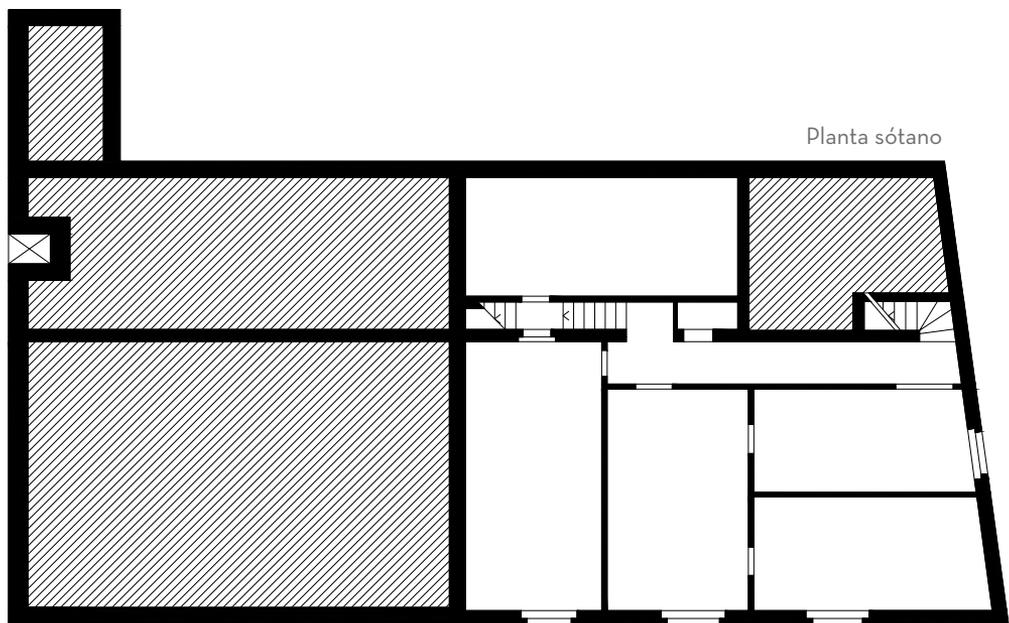


Fig. 43. *Josephine Baker House*. Planos delineados sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1927). Colección Albertina. E: 1/200

pues la línea horizontal representa a la mujer²⁰. Pero no por ello deja de llamar la atención, pues según palabras de Adolf Loos, “la persona de nuestro tiempo que, por impulso interior, pringue las paredes con símbolos eróticos es o un delincuente o un degenerado”²¹. En cambio, Benedetto Gravagnuolo ve en el rayado de la fachada un claro gesto clásico que recuerda a la catedral de San Giovanni en Pistoia²², como un truco óptico para extender el volumen en dirección opuesta al rayado²³. Independientemente de ambas teorías, el rayado, como un manto, actúa como frontera psicológica entre el interior y el exterior, preservando la esfera de la intimidad.

El zócalo de la casa está dedicado casi enteramente al servicio [Fig. 43]. Una entrada propia desde la fachada más larga permite separar las circulaciones del servicio de la zona pública, a la cual se accede por la fachada más corta. En la zona pública es donde tiene lugar la arquitectura de las emociones. El acceso se produce a través de un angosto vestíbulo, al final del cual se abre una majestuosa escalinata. La monumentalidad de dicha escalera queda enfatizada por la sensación de haber tenido que pasar antes por un espacio comprimido. Pero, ¿para quién está pensada esta entrada? Se trata de una escenografía que retrata el encuentro entre el anfitrión y el invitado. El invitado entra “empequeñecido” mientras ve bajar a la “Venus negra” por la gran escalinata. La pequeña apertura de la entrada sólo le permitirá ver al prin-

SON, Steven. “The Josephine Baker House: For Loos’s Pleasure”. *Assemblage*, abril de 1995, nº 26. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1995, p. 77.

20 “El primer ornamento que nació, la cruz, tenía un origen erótico. La primera obra de arte, el primer acto artístico que el primer artista, para librarse de sus excrecencias, untó en la pared. Una línea horizontal: la mujer yaciendo. Una línea vertical: el hombre penetrándola.” LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d’aujourd’hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

21 LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d’aujourd’hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

22 Probablemente Benedetto Gravagnuolo se refiere a la “iglesia” de San Giovanni Fuorcivitas y no a la “catedral”.

23 “the revival of dichromatism: this is an expressive technique typical of medieval Tuscan language (one thinks of the exterior of the cathedral of San Giovanni in Pistoia or the interior of the cathedral of Siena), repropoed here as a modern optical trick to extend the volume in the opposite direction to that of the alternate lines of black and white marble. In his ability to break down the stylistic stereotypes of the architecture of the twenties, disinterring and reworking formal materials drawn from neglected historical periods, Loos demonstrates an uncommonly farsighted and independent line of thought”. GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos. Theory and Works. Preface by Aldo Rossi*. English translation by C.H. Evans. London: Art Data, 1995.

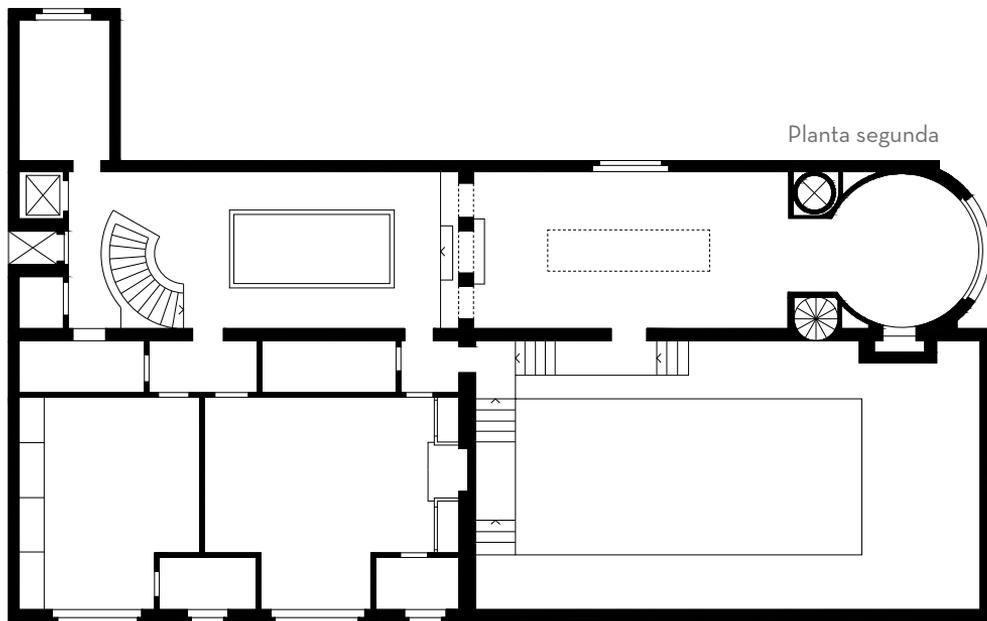
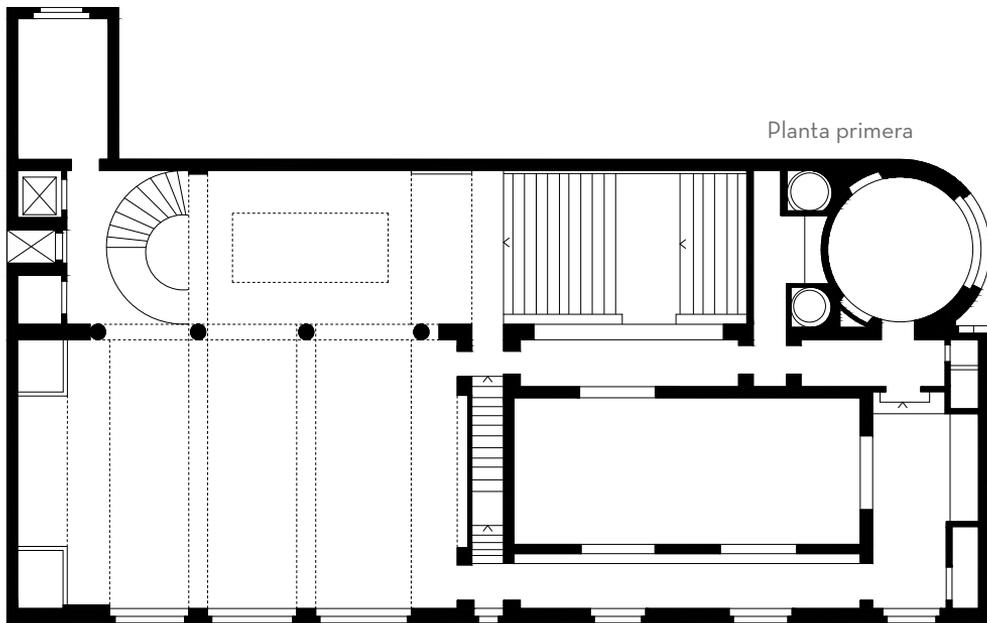


Fig. 44. *Josephine Baker House*. Planos delineados sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1927). Colección Albertina. E: 1/200

cipio sus piernas bajar, después ella le recibirá. Tras subir la escalera, nos encontramos en la primera planta [Fig. 44], el microcosmos de la bailarina, formado por los cuerpos geométricos rayados que descansan sobre el zócalo. Desde el hall (iluminado cenitalmente y que recuerda a la Villa Karma) de la primera planta nos podemos dirigir tanto al comedor principal como ver el vaso de la piscina. La duplicidad de corredores no es un derroche de espacio sino que forma parte de esta gran escenografía. ¿Para quién están pensadas las ventanas que asoman al vaso de la piscina? Adolf Loos argumentaba que el agua de la piscina se iluminaría desde abajo a través de dichos ventanales. Pero, ¿por qué son transparentes? Pues en más de una ocasión el arquitecto defendió que la ventana servía para iluminar, no para mirar a través de ella. Son muchos los ejemplos de ventanas en sus obras cuya única función es la de dejar pasar sólo la luz, como por ejemplo en la casa Steiner²⁴. Por tanto, estas ventanas estarían pensadas para el visitante, para ver a la anfitriona nadar en la piscina, o simplemente imaginarse la escena. En la planta superior se encuentran los dormitorios, así como el acceso a la piscina, iluminada cenitalmente, recordando a los antiguos baños romanos.

En una época donde el individuo está dividido entre su cara social y su cara íntima, el “Raumplan” surge como una solución que potencia esa esfera privada. En cambio, en esta casa, la bailarina no puede librarse de su máscara social, pues la casa está pensada para que ella sea parte del espectáculo. El “Raumplan” cumple su función de potenciar la esfera privada y crear un microcosmos. Simplemente no está pensado para ella, sino para el espectador. Un espectador que desde el oscuro vestíbulo la verá llegar al contraluz por la gran escalinata y que después se la podrá imaginar nadando en la gran piscina. Se trata de la arquitectura de la intimidad, pero en este caso, de la intimidad del espectador, donde la línea que separa el lujo espacial de la lujuria, tan criticada por los antiguos cristianos²⁵, es elegantemente fina. Adolf Loos trabaja el tema con sutileza y elegancia, de manera que el proyecto para la casa de Josephine Baker se convierte en una escenografía formada por distintas situaciones y recorridos, donde los diferentes espacios pensados para “mirar y no ser visto” se tratan con tal delicadeza, que no se puede hablar de lujuria, sólo se puede hablar de lujo espacial.

Johan van de Beek hace un exhaustivo análisis del funcionamiento del “Raumplan” en su artículo “Adolf Loos: Esquemas de las casas urbanas”²⁶. El “Raumplan” como arquitectura de

24 “Hay un pasaje de un conocido libro de Le Corbusier, *Urbanisme* (1925) que dice: ‘Loos told me one day: ‘A cultivated man does not look out of the window; his window is a ground glass; it is there only to let the light in, not to let the gaze pass through’” COLOMINA, Beatriz. *Sexuality & Space. The Split Wall: Domestic Voyeurism*. New York: Princeton Papers on Architecture, 1992.

25 “That the motions of wrath and lust are so violent that they do necessarily require to be suppressed by wisdom; and that they were not in our nature, before our fall depraved it.” SAINT AGUSTINE. *The city of God (De civitate Dei)*. Translated by John Healey. Edinburg: John Grant, 1909. 14.19.

26 GREENBERG, Allan. *Espacio fluido versus espacio sistemático*. Lutyens, Wright, Loos,



Fig. 45. BINET, Hélène. *Therme Vals, Graubünden*. [Fotografía]. Las Termas de Vals. Interior.

Probablemente la conferencia más famosa impartida por Peter Zumthor sea la titulada “Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor”¹. En ella, el arquitecto suizo explicaba el valor que le da a las “atmósferas”, es decir, a crear un arquitectura basada en las emociones. De igual modo que el “Raumplan” crea diferentes ambientes que transmiten diferentes sensaciones mediante los materiales, las dimensiones y las distintas relaciones que se establecen en el espacio, Peter Zumthor desarrolla una arquitectura similar, cimentada en una “sensibilidad emocional”². Esta “sensibilidad emocional” se basa en las experiencias³. No es de extrañar que Adolf Loos utilizara

1 ZUMTHOR, Peter. “Atmósferas. Entornos arquitectónicas. Las cosas a mi alrededor”. *Wege durch das Land*. Festival de Literatura y Música, 1 de junio de 2003.

2 “La atmósfera habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir.” ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili S.L., 2006.

3 “Cuando diseño intento utilizar la calidad espacial asociativa del pensamiento. Me dirijo

la intimidad es la compleja organización de espacios de diferentes cualidades dimensionales y emocionales en base a dos gradientes (horizontal y vertical) de privacidad. De esta compleja organización surgen sinergias espaciales que logran crear un microcosmos, una pequeña ciudad, dentro del rígido volumen compacto del edificio. En relación al gradiente horizontal, las estancias más privadas de la casa se posicionan generalmente lo más alejadas posible de la fachada pública, situando a su vez un vestíbulo (generalmente compacto) como transición entre el interior y el exterior. Esta transición se produce en el interior y nunca en el exterior. En relación al gradiente vertical, las estancias más públicas se sitúan en las plantas inferiores y las estancias más privadas en las plantas superiores²⁷. El complejo juego de volúmenes espaciales que produce el “Raumplan” con las estancias de diferentes alturas nunca llega a invadir el nivel de los dormitorios. La finalidad de este sistema proyectual es crear una esfera de intimidad, donde el individuo se sienta cómodo y seguro.

Los dos gradientes se articulan en torno a dos sistemas, el sistema de circulaciones y el de estancias. A diferencia de la “Promenade Architecturale” de Le Corbusier, el habitante de Loos no está en continuo movimiento, sino que se para a descansar en una u otra estancia. Se trata de ambientes; escenografías interconectadas en el espacio continuo interior. Es por ello que necesita estos dos sistemas que viven uno del otro. El “Raumplan” es el reflejo del habitante moderno y su complejidad. Se podría considerar que por los materiales y formas, cada una de las estancias es lujosa en si misma. Pero la auténtica riqueza espacial surge de las interrelaciones que se producen en el “Raumplan”, una arquitectura que va mucho más allá de la necesidad. Así, el “Raumplan” es el resultado de entender cómo el lujo se ha introducido en la esfera privada. El lujo, tan asociado a los deseos e imaginaciones, tiene su reflejo en esta arquitectura emocional.

Mientras que el sistema de circulaciones y privacidad está organizado de manera centrípeta, las propias estancias se conciben de manera centrífuga. El mobiliario se sitúa en las paredes²⁸, dejando el centro vacío y las puertas están a los lados, negando así la percepción frontal del espacio. Esto, junto con otros recursos como las ventanas que no dejan ver el

Mies, Le Corbusier. Traducción y edición a cargo de Ricardo Guasch Ceballos. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1995.

27 Esto contrasta con otras actitudes como la mantenida por Mies van der Rohe en la Villa Tugendhat, construida en las mismas fechas que la Villa Müller, donde el acceso se produce directamente por la planta de los dormitorios, que es precisamente la planta alta, dada la topografía.

28 “Las paredes de una casa pertenecen al arquitecto. Aquí puede él disponer libremente. Y, al igual que de las paredes, también de los muebles que no son móviles. No deben causar el efecto de muebles. Son partes de una pared y no adoptan la vida propia de un inmoderno y pomposo armario.” LOOS, Adolf. “Die Abschaffung der Möbel”. Con el título “Die Einrichtung der modernen Wohnung”. *Die neue Wirtschaft*, 14 de febrero de 1924. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 46. BINET, Hélène. *Therme Vals, Graubünden*. [Fotografía]. Las Termas de Vals. Interior.

m arsoles y granitos para evocar la antigüedad clásica, igualmente que Peter Zumthor, al utilizar sólo la piedra y el agua para componer sus termas [Fig. 46], acaba evocando las “culturas clásicas romanas y asiáticas de los baños”⁴.

Se trata de proyectos diseñados de dentro hacia fuera, creando secuencias espaciales que viven de las relaciones entre ellas, y no de un recorrido concreto.

al almacén de experiencias colectivas y personales sobre las casas, de haber estado en lugares y espacios que hemos almacenado en nuestros cuerpos, como el terreno fértil y punto de partida de mi trabajo.” ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor Works. Buildings and Projects 1979 - 1997*. Basel; Boston; Berlin: Birkh user - Publishers for Architecture, 1999. Trad. a.

4 “... y de pronto teníamos la sensación, de haber logrado algo realmente antiguo, y descubrimos, que sin quererlo, habíamos llegado a las culturas clásicas romanas y asiáticas de los baños, a las alegrías y rituales de la depuración del cuerpo en el agua.” ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Z urich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014. Trad. a.

exterior o están tapadas por cortinas, la simetría o el juego de diferentes alturas, logran crear espacios estáticos para el habitante.

En las reformas de apartamentos de Adolf Loos ya se puede atisbar destellos del “Raumplan”, pero se podría decir que fue la casa Rufer²⁹ (1922), la primera casa diseñada enteramente sobre la base de este concepto de generación lógica de una forma desde el interior al exterior. En cambio, no sería hasta 1929 cuando hablara de esta forma de proyectar (curiosamente en un obituario a su amigo Josef Veillich³⁰), y no sería hasta dos años más tarde (1931) que su colaborador Heinrich Kulka lo bautizara bajo el nombre de “Raumplan”³¹. La Villa Müller es la culminación de un largo proceso de reelaboración y refinamiento de dicho concepto, es la máxima expresión del “Raumplan”.

El proyecto de la Villa Müller fue encargado a Adolf Loos por Frantisek Müller (1889-1951) a finales de 1928. Frantisek Müller era un ingeniero e importante empresario checo, hijo de Antonin Müller, propietario de la empresa Müller & Kapsa, que a finales del siglo XIX tenía alrededor de 10.000 empleados. Frantisek Müller representaba el ideal de hombre moderno defendido por Loos. Un hombre de carácter pragmático que anteponía la técnica al arte.

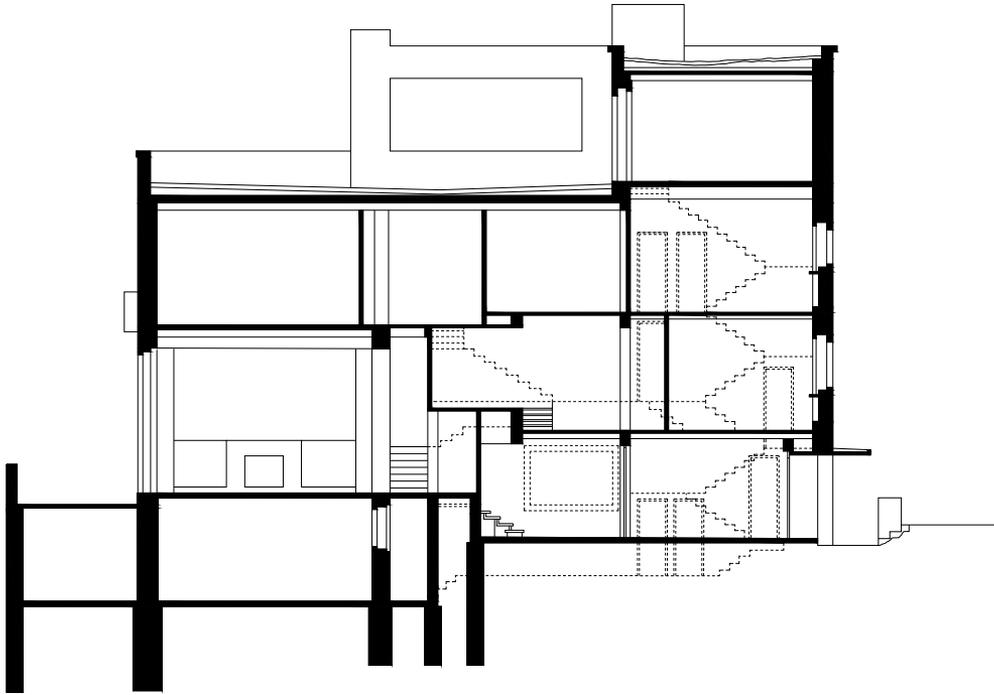
La Villa Müller está situada en la zona oeste del distrito de Stresovice, en Praga. Se trataba de una adinerada zona residencial, con vistas al castillo de Praga.

En la Villa Müller, la riqueza de los materiales compite con la riqueza espacial. La complejidad de las relaciones entre los diferentes espacios hace muy difícil poder entender la casa mediante planos. Incluso las fotografías se quedan lejos de poder describir lo que allí sucede. La entrada se produce en una zona deprimida de la parcela. Un pequeño porche y un cuidado banco y macetero, que parecen labrados en el travertino, saludan al visitante. Recordemos que las paredes pertenecen al arquitecto. A través de un pasillo se llega al vestíbulo (Vorzimmer). Como en casi todas las obras de Adolf Loos, la secuencia de espacios empieza con una cierta “promenade architecturale”, aceptando la terminología de Le Corbusier, para una vez habernos introducido en el núcleo de la esfera privada, convertirse entonces en un juego de episodios

29 Schliessmangasse 11, Viena, Austria.

30 “Pues aquí está la gran revolución en la arquitectura: ¡la solución de la proyección horizontal en el espacio! Antes de Emmanuel Kant, la gente no podía pensar en el espacio, y los arquitectos estaban obligados a poner el lavabo en el mismo plano que la sala. Sólo con la división por la mitad pueden conseguirse espacios más bajos. Igual que, algún día, le será posible a la humanidad jugar al ajedrez cúbico, también los arquitectos podrán resolver la proyección horizontal.” LOOS, Adolf. “Josef Veillich”. *Frankfurter Zeitung*, 21 de marzo de 1929. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

31 La traducción literal de “Raumplan” sería “proyecto del espacio” (Raum = espacio; ‘Plan’ viene del verbo planen, que significa proyectar, aunque también se podría traducir por planta). Esta palabra describe perfectamente el modo de proyectar en las tres dimensiones de Adolf Loos.



Sección longitudinal

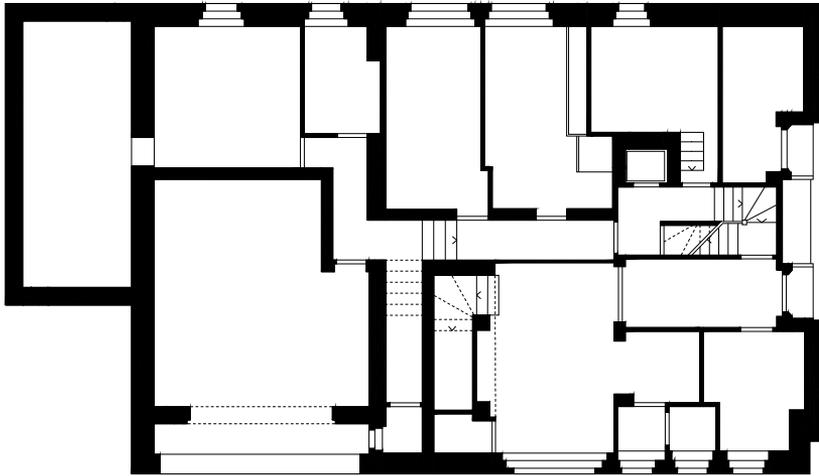
Fig. 47. *Villa Müller*. Planos delineados sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1928-1930) de la Colección Albertina, Viena.

estáticos. En contraste con la muda y austera fachada, nada más cruzar la puerta de entrada el visitante queda abrumado por la riqueza de colores y materiales. Envueltos por los reflejos de la cerámica verde vidriada [Fig. 49] de las paredes del oscuro pasillo llegamos al claro vestíbulo de paredes blancas [Fig. 50]. Mientras que antes se tenía una sensación de compresión horizontal por el color de las paredes, y por lo tanto nos inducía a desplazarnos rápido hacia el vestíbulo, ahora ocurre todo lo contrario. La compresión vertical producida por la escasa altura del vestíbulo [Fig. 47], en combinación con el techo pintado de azul oscuro y el banco situado simétricamente justo delante de nosotros, nos induce a sentarnos y esperar. Como todas las estancias de Adolf Loos, la concepción del vestíbulo es también claramente centrífuga. Cruzamos el vestíbulo y nos encontramos en el salón, la pieza clave de la Villa Müller junto con el complejo sistema de articulación de espacios. Una pequeña apertura enmarcada por las superficies de mármol cipolino jaspeado en verde enmarca la entrada al salón. Pasamos de esa compresión a un espacio de gran altura, iluminado desde el fondo [Fig. 51]. Aquí se ha acabado la “promenade architecturale” para comenzar el complejo sistema de estancias interrelacionadas en un “continuum” espacial. Desde el salón podemos ver el comedor, envuelto por madera de caoba. Las paredes del sistema de comunicaciones están recubiertas de mármol cipolino, que parecen labradas, como si se tratara de una escultura. A diferencia del salón, el comedor tiene menor altura. Aquí predomina la madera, produciéndose una sensación cálida y hogareña. Apetece quedarse a comer, al igual que en la casa Tugendhat, donde el muro curvo de madera crea un ambiente propio donde comer, donde tanto la forma como el material contribuyen a crear dicho ambiente. En la casa Tugendhat el comedor se abre al exterior, en cambio en la Villa Müller, la posición del comedor en un plano superior al del salón crea una sensación de dominio y de seguridad [Fig. 52]. Mientras que el salón, el lado más social y público de la casa mira directamente al jardín, el comedor preserva un grado mayor de privacidad escondiéndose detrás del salón, tras el límite marcado por el muro de mármol.

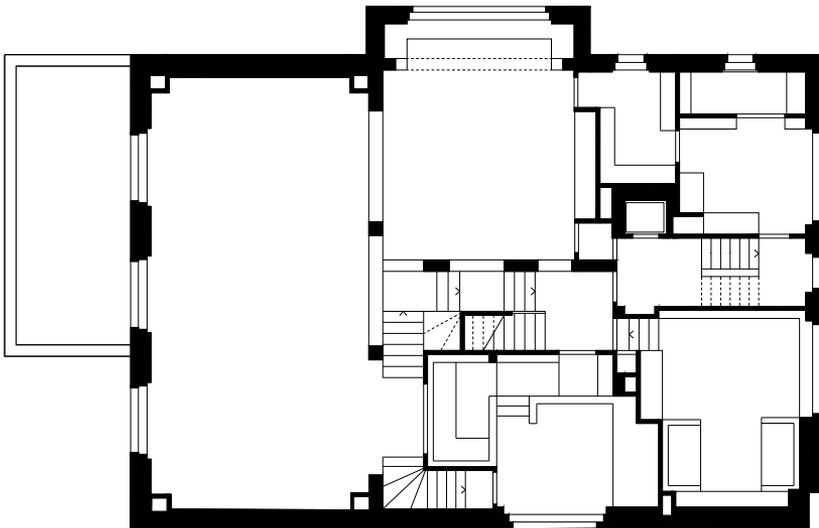
El episodio final del “Raumplan” en la Villa Müller lo constituye la habitación de las damas (Damenzimmer). Un pequeño espacio, donde se concentra el lujo espacial, con una zona para sentarse en un plano superior, que le otorga un mayor grado de intimidad. Desde ese pequeño nicho se puede controlar tanto el comedor como la propia habitación de las damas. Esta habitación representa la esencia del “Raumplan”.

Las estancias más íntimas se encuentran en la planta superior. Los juegos volumétricos del “Raumplan” no superan esta cota privada [Fig. 47], quedando todas las estancias dispuestas sobre la misma superficie. Detrás de las puertas se esconden los dormitorios. El estampado de las paredes y cortinas crea dormitorios con un marcado ambiente privado. Estos no se abren al exterior, sino que se crean pequeños ambientes cerrados en sí mismos. Arriba, dando a la terraza, se encuentra una habitación que fue durante muchos años ocupada por la madre de Frantisek Müller y el “comedor de verano japonés”³².

32 Estas dos estancias se presentaron a las autoridades de Praga como almacenes para poder conseguir el permiso de obras.

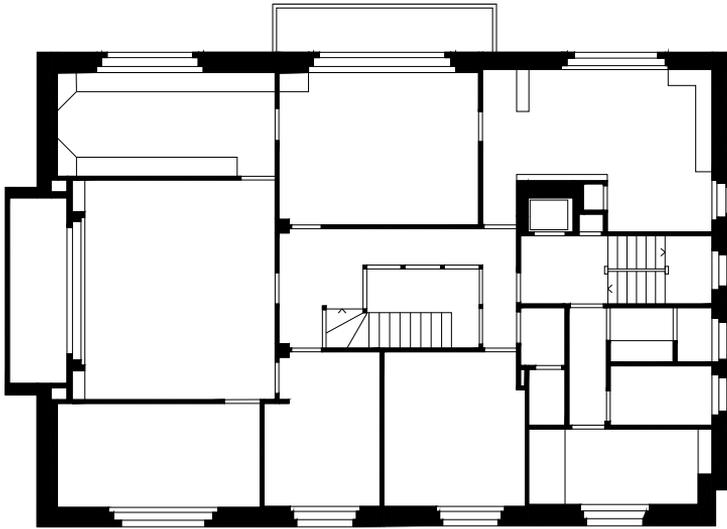


Planta baja

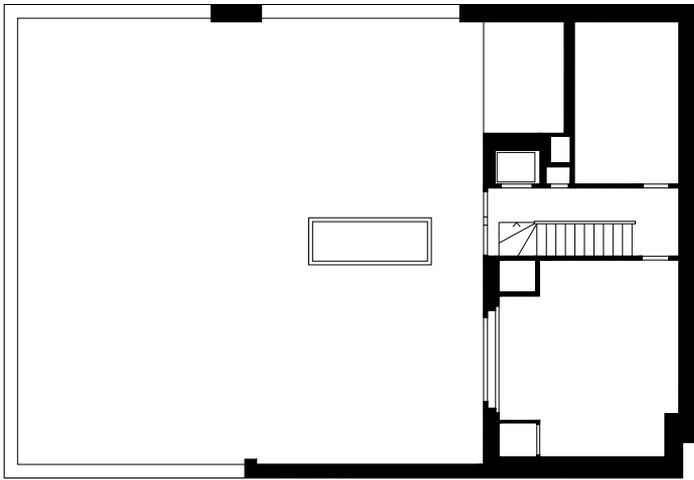


Planta primera

Fig. 48. *Villa Müller*. Planos delineados sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1928-1930) de la Colección Albertina, Viena. Escala 1/200.



Planta segunda



Planta ático



Fig. 49. Villa Müller. Stresovicka 33, Praga, República Checa. [Fotografía]. Pasillo de entrada.



Fig. 50. *Villa Müller. Stresovicka 33, Praga, República Checa.* [Fotografía]. Vestíbulo.



Fig. 51. Villa Müller. Stresovicka 33, Praga, República Checa. [Fotografía]. Salón.



Fig. 52. Villa Müller. Stresovicka 33, Praga, República Checa. [Fotografía]. Comedor.



Fig. 53. BINET, Hélène. *Therme Vals, Graubünden*. [Fotografía]. Las Termas de Vals. Interior.

El “Raumplan” no tiene como finalidad crear unas formas concretas, sino que dichas formas son el resultado de la creación de unos ambientes. Peter Zumthor nunca habla de formas, sino de atmósferas [Fig. 53]. Citando al arquitecto suizo: “... así entiendo yo la arquitectura y así intento pensar en ella: como masa corpórea, como membrana, como material, como recubrimiento, tela, terciopelo, seda..., todo lo que me rodea.”

1 ZUMTHOR, Peter. “Atmósferas. Entornos arquitectónicas. Las cosas a mi alrededor”. *Wege durch das Land*. Festival de Literatura y Música, 1 de junio de 2003.

El complejo sistema del “Raumplan” como sistema de articulación de espacios estáticos crea sobre la base de una serie de gradientes de privacidad una riqueza espacial que va mucho más allá de la necesidad “animal”. Esta riqueza espacial es la interpretación de Loos de las necesidades del nuevo habitante moderno. Pues como hemos visto en la historia del lujo, la diferenciación entre lujo y necesidad ha desaparecido en el siglo XX.

Adolf Loos no es ajeno a la dificultad de la Villa Müller para ser descrita mediante los clásicos sistemas de representación en planta, sección y alzado. Esto también sucede en otras de sus obras, pues como el propio arquitecto dice, aquello que ha sido concebido en un “arte” no puede ser descrito mediante otro “arte”. Si Adolf Loos tuviera que elegir un arte cercano a la arquitectura, este sería la escultura³³, algo que resulta evidente al ver la entrada de la Villa Müller, o el cuidadoso diseño del muro recubierto de mármol cipolino que delimita su salón. Según el maestro vienés, la representación gráfica está completamente alejada de la realidad de la arquitectura³⁴. Tan sólo debe servir para poder ejecutar la obra y que lo entienda el operario³⁵. Este argumento lo retomará Bruno Zevi en 1948, quien escribe que la arquitectura es como una “gran escultura excavada”³⁶.

La riqueza espacial del “Raumplan” significa que hay que pensar en tres dimensiones y la arquitectura es la expresión de dicho pensamiento. Este pensamiento no es nuevo. Ya fue defendido por el historiador August Schmarsow en su artículo titulado “Über den Wert der Dimensionen im Menschlichen Raumgebilde”³⁷ y denominado “Raumgestaltung” (diseño

33 “La arquitectura, un arte del espacio y de la forma (esto es distinto a la opinión que intenta colocar la arquitectura entre las artes gráficas), se ve especialmente influida por la escultura.” LOOS, Adolf. “Die alte und die neue Richtung in der Baukunst”. *Der Architekt*, 1898, Heft 3. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

34 “Si quisieran alinearse a las artes en fila, y se empezara por la gráfica, encontraríamos que, desde ella, se pasa a la pintura. Desde ella puede pasarse, por la escultura policroma, a la plástica, desde la plástica a la arquitectura. Gráfica y arquitectura son principio y fin de una fila. El mejor dibujante puede ser un mal arquitecto, el mejor arquitecto puede ser un mal dibujante.” LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

35 “Para los antiguos maestros, sin embargo, el dibujo era sólo un medio para hacerse entender por el operario.” Ídem.

36 “La arquitectura, por el contrario, es como una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina.” ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Poseidon, 1998.

37 SCHMAROW, August. “Über der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde”. *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*. Philologisch-Historische Klasse, 1896. pp. 44-61.

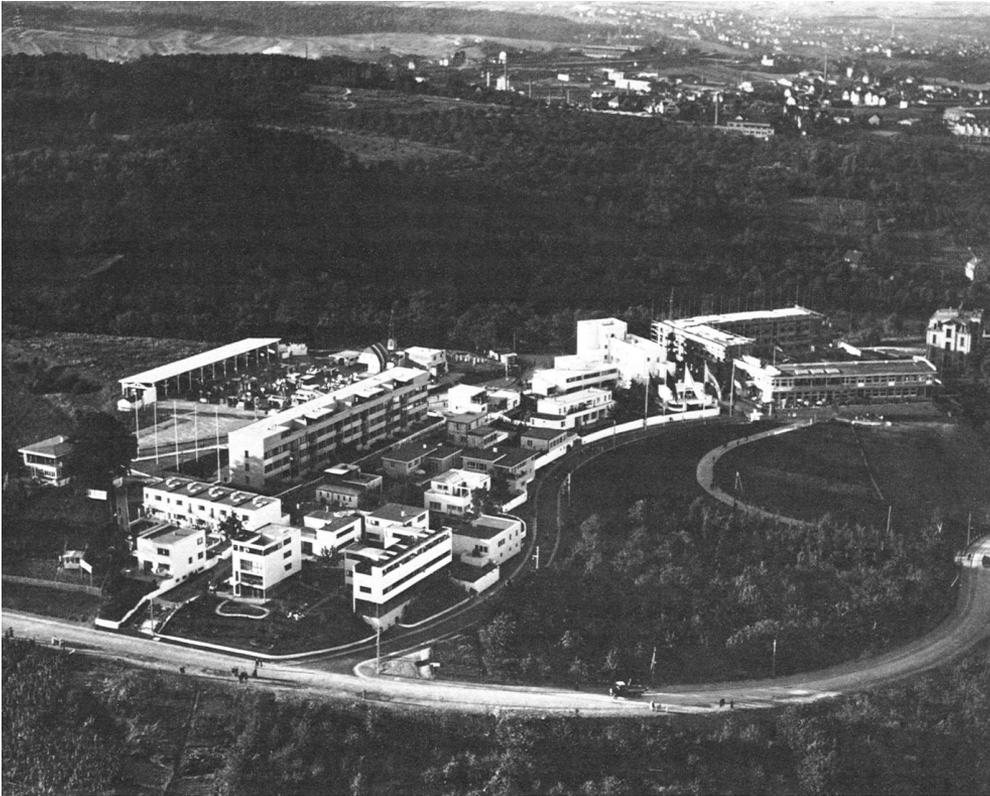


Fig. 54. Weissenhof Siedlung, Stuttgart, Alemania [Fotografía].

del espacio). Como ya enuncio antes, Adolf Loos escribe un año después de abrir su propia escuela de arquitectura: “De esta manera hice pensar a mis alumnos de forma tridimensional, en el cubo. Pocos arquitectos pueden hacerlo hoy; con pensar en el plano parece terminarse la formación del arquitecto.”³⁸

En 1927, bajo la dirección de Mies van der Rohe y el Werkbund tuvo lugar la realización de la Weissenhofsiedlung de Stuttgart [Fig. 54], de la que formaron parte algunos de los más famosos arquitectos de la época como Ludwig Hilberseimer, Walter Gropius, Hans Scharoun o Le Corbusier. No sería hasta 1929 cuando Adolf Loos volviera a escribir tan claramente sobre el tema del “Raumplan”, aprovechando para criticar duramente su ausencia en la Weissenhofsiedlung³⁹. Sería en la Werkbundsiedlung de Viena, comisionada por Josef Frank, donde Adolf Loos pudo mostrar públicamente su idea del “Raumplan”. Curiosamente, el tema era “la máxima explotación del espacio, por el mayor confort posible en concordancia con una estricta observación del principio de desperdiciar el mínimo espacio”⁴⁰. El maestro vienés propone dos pares de casas pareadas para la Werkbundsiedlung, donde se muestran sus intenciones con los juegos de alturas, así como se les incorpora una terraza privada. Se trata de espacios que potencian la individualidad.

Lejos de crear únicamente plantas funcionales, Adolf Loos está diseñando espacios que estarán en armonía con el individuo. Ahí radica el lujo en su arquitectura de interiores. Las dimensiones de los espacios se adaptan a las necesidades de cada uno de ellos, creando ambientes donde hacer realidad los deseos, ambientes que apelan a las emociones del individuo⁴¹.

38 LOOS, Adolf. “Meine Bauschule”. *Der Architekt*, 10 de octubre de 1913. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

39 “Pues, cuando en Stuttgart intenté exponer una casa, también se me negó rotundamente. Hubiera tenido algo que enseñar, como es la distribución de habitaciones de estar en un espacio, no en un plano, piso tras piso, como ocurría hasta ahora. Con este descubrimiento hubiera ahorrado a la humanidad en su desarrollo mucho trabajo y mucho tiempo.” LOOS, Adolf. “Josef Veillich”. *Frankfurter Zeitung*, 21 de marzo de 1929. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

40 GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos. Theory and Works. Preface by Aldo Rossi*. English translation by C.H. Evans. London: Art Data, 1995. Trad. a.

41 Tal vez sea debido a que el “Raumplan” gestiona valores abstractos como las sensaciones y la emociones, que Adolf Loos considerase que “Una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita. El Partenón puede ser escrito.” (LOOS, Adolf. “Von der Sparsamkeit”. *Wohnungskultur*, 1924, nº2/3. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.) Tan sólo en un mundo abstracto nos podemos hacer una imagen de lo que transmite esta arquitectura de las emociones.



Fig. 55. BINET, Hélène. *Therme Vals, Graubünden*. [Fotografía]. Fotografía de la roca utilizada para la construcción de las Termas de Vals.

Tanto la arquitectura de Adolf Loos como la de Peter Zumthor podrían describirse según las siguientes palabras de Bruno Zevi: "... ya que la arquitectura no es tan sólo arte, ni sólo imagen de vida histórica o de vida vivida por nosotros o por los demás; es también, y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida".

¿Cómo fotografiar esta complejidad? [Fig. 55]

Son los deseos y la emociones las que acaban dando forma al “Raumplan”. Como se describe en el capítulo anterior, el habitante moderno está dividido entre su cara social y su cara íntima. Los deseos, tan profundamente ligados al lujo y a la parte más íntima del individuo, necesitan un espacio donde poder desarrollarse libremente, separados de la alienante metrópolis. Tras las mudas fachadas de Adolf Loos se esconde un rico mundo de diferentes ambientes. Pero el lujo también fue duramente criticado a lo largo de la historia al asociarlo al derroche. Es ahí dónde entra en juego el valor ético del “Raumplan”, tan defendido por su colaborador Heinrich Kulka⁴². Según Kulka, el “Raumplan” es una estructura que ahorra espacio, pues al encajar en un compacto volumen habitaciones de diferentes dimensiones, según su objetivo e importancia, Adolf Loos está consiguiendo más superficie habitable con el mismo material, y termina con la sentencia: “Sólo una persona sienta las bases de la economía espacial: Adolf Loos. Y al igual que hasta ahora se hablaba de una planta, a partir de Loos se puede hablar de Raumplan”⁴³. Adolf Loos defendía el valor moral de la economía. De hecho, uno de los argumentos que utiliza para atacar al ornamento es justamente ese, pues considera el ornamento como un derroche de mano de obra⁴⁴.

A este valor ético se une el valor moral de proyectar pensando en el habitante⁴⁵. No se trata sólo de una solución económica, sino que todo el “Raumplan” gira en torno a la idea de crear un espacio en armonía con la persona que lo va a habitar. Adolf Loos no pretende imponerle una forma de vivir, ni lo está intentando educar, pues éste evolucionará y cambiará con el tiempo⁴⁶. Al igual que en el concepto moderno de lujo, en el interior importa el individuo y no la

42 KULKA, Heinrich. *Adolf Loos, Das Werk der Architekten*. Wien, 1931.

43 Ídem.

44 “El ornamento es fuerza de trabajo malgastada y, por ello, salud malgastada. Así fue siempre. Hoy, además, también significa material malgastado, y ambas cosas significan capital malgastado.” LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d’aujourd’hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

45 “Los arquitectos están para comprender la profundidad de la vida, para pensar sobre las necesidades hasta las últimas consecuencias, para ayudar a los más débiles socialmente, para crear -a ser posible- el mayor número de viviendas con perfectos objetos utilitarios, y nunca para inventar nuevas formas.” LOOS, Adolf. “Von der Sparsamkeit”. *Wohnungskultur*, 1924, nº 2/3. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

46 “La vivienda nunca puede aparecer terminada. ¿Acaso el hombre se muestra concluido desde un punto de vista físico y espiritual? ¿Se queda parado en un punto muerto? Si el hombre se encuentra en un continuo movimiento y desarrollo, si desaparecen viejos requerimientos y se crean nuevos, ¿deberá mantenerse intacto y muerto para todos los tiempos aquello que se encuentra más próximo al hombre, su vivienda? No.” Ídem.



Fig. 56. DANUSER, Hans. *Kapelle Sogn Benedetg, Sumvitg, Graubünden*. [Fotografía].

Al igual que Adolf Loos, Peter Zumthor considera que la fotografía no es capaz de contar la arquitectura, dado que es un medio bidimensional. De hecho, en la entrevista realizada por Heide Wessely para la revista *Detail*¹, le pide al entrevistador que la publicación esté exenta de fotografías. Años más tarde, en el congreso “Impuls” celebrado en el Centro de Congresos de Lucerna cuenta la anécdota sobre el fotógrafo Hans Danuser [Fig. 56], del cual considera que es capaz de coger la obra de un arquitecto para hacer su propia obra de arte mediante la fotografía.

1

Detail, 2001, nº 1.

sociedad. Por lo tanto, el análisis de los modos de vida y los modos de construir se convierte en una premisa en el modo de proyectar. Se podría decir, que Adolf Loos proyecta desde el lugar en el más amplio sentido, pues no sólo se fija en la situación, sino que también tiene en consideración la historia, los habitantes y la técnica.

La arquitectura de la intimidad ha encontrado en el “Raumplan” el perfecto aliado para crear aquellos espacios que den rienda suelta a los deseos de los habitantes.

¿Se pueden fotografiar los deseos? ¿Se pueden fotografiar las emociones?

La riqueza espacial del “Raumplan” reside en su valor psicológico. Es por ello que Adolf Loos escribe: “Por las fotografías o reproducciones no pueden juzgarse de ninguna manera mis proyectos de viviendas. Estoy convencido que en las fotografías aparecen miserables, sin ningún efecto”⁴⁷. La fotografía no sólo no es capaz de transmitir las sensaciones que sus espacios producen y la complejidad de su arquitectura⁴⁸, sino que además transmite una imagen falsa. Adolf Loos apenas permitió que se fotografiaran sus obras; ¿Cómo iba a permitir alguien tan preocupado con los valores morales de la arquitectura que se difundiera una mentira?⁴⁹. Walter Benjamin escribe: “La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo ‘sentido para lo homogéneo en el mundo’ ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único”⁵⁰. La arquitectura del “Raumplan” sólo se puede entender desde el punto de vista de quien la habita. En palabras de Gernot Böhme, cada espacio se percibe de

47 Ídem.

48 “Mi mayor orgullo es que los interiores que he creado estén completamente desprovistos de efecto en fotografía. Que los habitantes de mis edificios no reconozcan su propia vivienda en fotografía, ...Tengo que renunciar al honor de ser publicado en las diferentes revistas arquitectónicas. Me es prohibida la satisfacción de mi vanidad.

Y quizá por eso mi influencia es inefectiva. No se conoce nada de mí. Pero así se muestra la fuerza de mis ideas y el acierto de mi enseñanza. Yo, el no publicado, yo, cuyo efecto no se conoce, soy el único entre miles que tiene verdadera influencia.” LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

49 “La fotografía engaña. Nunca he querido engañar a nadie con mis trabajos. Descarto un método así. Pero nuestros arquitectos únicamente han sido educados con este método del engaño, desarrollándose a partir de él; basan su reputación en dibujos atractivos y bonitas fotografías” LOOS, Adolf. “Von der Sparsamkeit”. *Wohnungskultur*, 1924, nº2/3. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

50 BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. México, D.F.: Itaca, 2003.



Fig. 57. GERLACH, Martin. *Villa Karl und Hilda Strasser (Umbau und Erweiterung)*, Wien XIII., *Kupelwiesergasse 28, Treppenaufgang in der Halle*. [Fotografía]. 1930. 180 x 240 mm. Fotografía de la Villa de Karl y Hilda Strasser.

A pesar de la importancia que Adolf Loos daba al habitante y considerar que el interior le pertenecía al individuo, todas las fotografías de las obras de Adolf Loos realizadas con su beneplácito están desiertas de gente. La obra de arquitectura se muestra como un objeto. Paradojicamente, tras criticar tantos años a los miembros del Werkbund, sus obras se muestran en las fotografías como obras de arte.

manera genuina en la manera que se está dentro del espacio⁵¹. Es decir que para poder entender el espacio, hay que moverse dentro de él. En palabras de Bruno Zevi: “El espacio interno [...] no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprehendido ni vivido, sino por experiencia directa, es el protagonista del hecho arquitectónico”⁵². En el caso de Adolf Loos, dado que sus proyectos fueron concebidos desde ese principio, esto tiene todavía más importancia. Cada obra es única y carece de sentido sin el habitante⁵³.

51 “Raum wird genuin erfahren dadurch, dass man im Raum ist.” BÖHME, Gernot. “Atmosphären als Gegenstand der Architektur“. En: BÖHME, Gerold. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

52 ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Poseidon, 1998.

53 Curiosamente no existe ninguna fotografía tomada mientras Adolf Loos vivía, en la que aparezcan personas en sus interiores. Siempre aparecen desiertos.

Como se ha descrito en el capítulo de la historia del lujo, tener deseos es parte inherente a la naturaleza humana, y estos son infinitos. Adolf Loos identifica esta necesidad en el individuo moderno, y ante la realidad de una metrópolis alienante, ve que es necesario dotar al individuo de un espacio íntimo donde poder desarrollar estos deseos lejos de las influencias de la sociedad. Su respuesta arquitectónica es el “Raumplan”, la arquitectura de los deseos, donde sobre la base de la creación de una serie de microcosmos, el habitante moderno podrá desarrollar sus deseos en cada uno de los ambientes. De esta manera, el lujo entra en la esfera privada, y el espacio proyectado por Adolf Loos va mucho más allá de la mera necesidad. Se trata de la arquitectura de la intimidad, que de la misma manera que una emoción no puede ser fotografiada, esta arquitectura tampoco puede ser representada en las dos dimensiones. Los materiales, las proporciones, las dimensiones, las diferentes relaciones entre espacios,... todo ello juega un papel crucial en la creación de diferentes escenografías, donde el habitante moderno podrá hacer realidad sus deseos.

La Villa Müller es probablemente el mejor ejemplo de una arquitectura cuyo “lujo” se cimenta en las emociones y sensaciones creadas por el “Raumplan”. Se trata de un lujo intangible y atemporal que se encuentra hoy en día en otras famosas obras como las Termas de Vals de Peter Zumthor. Se trata de un lujo basado en los recuerdos y en la controlada evocación de emociones.

Adolf Loos fue capaz de identificar esta nueva necesidad del individuo moderno y responder con el “Raumplan”, permitiendo así que el lujo entrara en la esfera privada, y dotando al habitante de un espacio en armonía con él, donde podía vivir separado de la esfera social.

LO SUPERFLUO

La crítica al lujo ha ido siempre muy ligada al concepto de necesidad. Al adjetivarlo como “superfluo”, pasaba a ser criticable. Pero en el momento en que se empieza a considerar el lujo también una necesidad, este argumento pierde fuerza. En cambio, la pregunta de si el lujo es una necesidad nunca está libre de polémica.

Platón asocia el lujo con una posible mejora cualitativa de la polis. Pero esta mejora cualitativa no es motivo suficiente para abrazar el lujo, pues también conduce a comparaciones, envidias y disputas, lo que acabará destruyendo la armonía y corrompiendo la polis. La clave está en no dejarnos llevar por las pasiones. Pues como decía Cicerón, dejarnos llevar por las pasiones nos convierte en “brutos”¹. La solución estaba en el control. Diógenes Laercio escribe que la vida del sabio no está regida por las pasiones sino por la razón². Las pasiones también fueron criticadas por los cristianos. El poeta cristiano Prudentius asocia en su poema “Psychomachia” directamente el lujo con el ornamento y las pasiones³. Las pasiones nublan la razón y nos dejan indefensos.

En la edad moderna, la relación antagónica entre lujo y necesidad desaparece, pues ahora los lujos también son percibidos como necesidades, lo cual resulta según Karl Marx en la

1 “...and if there is any one too much addicted to sensual pleasures, unless he is transformed into a mere brute” CICERO Marcus Tullius. *The orations translated by Duncan, the offices translated by Cockman and the Cato and Laelius by Melmoth. In three Volumes. Vol.III.* New York: J&J Harper, 1833.

2 DIÓGENES LAERCIO. *Los diez libros de Diógenes Laercio sobre las vidas opiniones y sentencias de los filósofos mas ilustres / traducidos de la lengua griega e ilustrados con algunas notas por D. Josef Ortiz y Sanz; tomo II.* Madrid: Imprenta Real, 1792.

3 “... She had abandoned herself to luxury. [...] admiring her chariot sparkling in its varied gleam of gems, gaping with bewitched expressions at the gold leaf tinkling on the reins...” PRUDENTIUS. *Psychomachia*. Translated by H.J.Thomson. London: Loeb Library, 1949. I. 310-344

“degeneración bestial del obrero”⁴. Son las “necesidades del lujo” (Luxus-bedürfnisse)⁵, las necesidades históricamente creadas, que se mueven por los deseos y la pasión, no por la razón. Karl Marx retomaba el argumento de Diógenes Laercio. Son esos deseos los que convierten en “bruto” al obrero, el cual deja de regirse por la razón.

Se podría argumentar que hoy en día se puede elegir qué deseos satisfacer. El “lujo” no nos hace “brutos”, sino que somos nosotros los que decidimos nuestra condición. Aunque Herbert Marcuse opina que esta idea de libertad de elección es ilusoria, pues nuestras elecciones están ya definidas de antemano por la sociedad⁶. El lujo superfluo es por definición redundante y por lo tanto fácilmente sustituible, y si definimos el lujo como todo aquello logrado por refinamiento, entonces siempre habrá un producto menos refinado que lo podrá sustituir. Siguiendo esta lógica, ¿es el lujo por refinamiento superfluo? Es en este punto donde la razón nos debe llevar a diferenciar entre aquel lujo que es superfluo y cuál no lo es, pues el refinamiento también conduce al progreso y por lo tanto ayuda a evolucionar. El lujo superfluo es aquél que va por encima de la necesidad, pero que no aporta ningún valor añadido.

Adolf Loos consideraba el ornamento un lujo superfluo. Su crítica no iba dirigida tanto al ornamento, como a todo aquello que es superfluo⁷. No era tanto un ataque al ornamento como una declaración de valores arquitectónicos.

El nombre de Adolf Loos es mundialmente conocido en gran parte por su famosa conferencia de 1908 titulada “Ornamento y delito”⁸. Quizás sea su título, que tanto ayudó a su difusión, lo que ha llevado a cierta confusión. Pues detrás de ese ataque al ornamento existe en realidad un ataque más amplio; un ataque a todo aquello que es innecesario, a todo lo que no se corresponde con su tiempo o que es una mentira. En el fondo, Adolf Loos está defendiendo

4 “This estrangement partly manifests itself in the fact that the refinement of needs and of the means of fulfilling them gives rise to a bestial degeneration and a complete, crude and abstract simplicity of need;” MARX, Karl. *Early writings. Introduced by Lucio Colletti*. Translated by Rodney Livingstone and Gregor Benton. London: Penguin Books, 1975.

5 “what previously appeared as a luxury is now necessary, and that so-called luxury needs appear e.g. as a necessity for the most naturally necessary and down-to-earth industry of all.” Ídem.

6 “We may distinguish both true and false needs. ‘False’ are those which are superimposed upon the individual by particular social interests in his repression” MARCUSE, Herbert. *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1964.

7 Adolf Loos considera que cualquier construcción superflua es un ornamento, como describe su colaborador Heinrich Kulka en su monográfico sobre Adolf Loos: “Überflüssige Konstruktionen sind Ornamente. Überflüssig große Fenster sind es auch, genau so wie Türmchen und Giebel es waren. Konstruktionen werden oft zu Repräsentationszwecken angebracht. Das soll ‚technisch‘ aussehen. Solche Talmikonstruktionen sind Ornamente.” KULKA, Heinrich. “Adolf Loos, Das Werk des Architekten”. En: *Neues Bauen in der Welt*, Bd.4, Wien, 1931.

8 LOOS, Adolf. *Ornament und Verbrechen*. Conferencia de 1908.

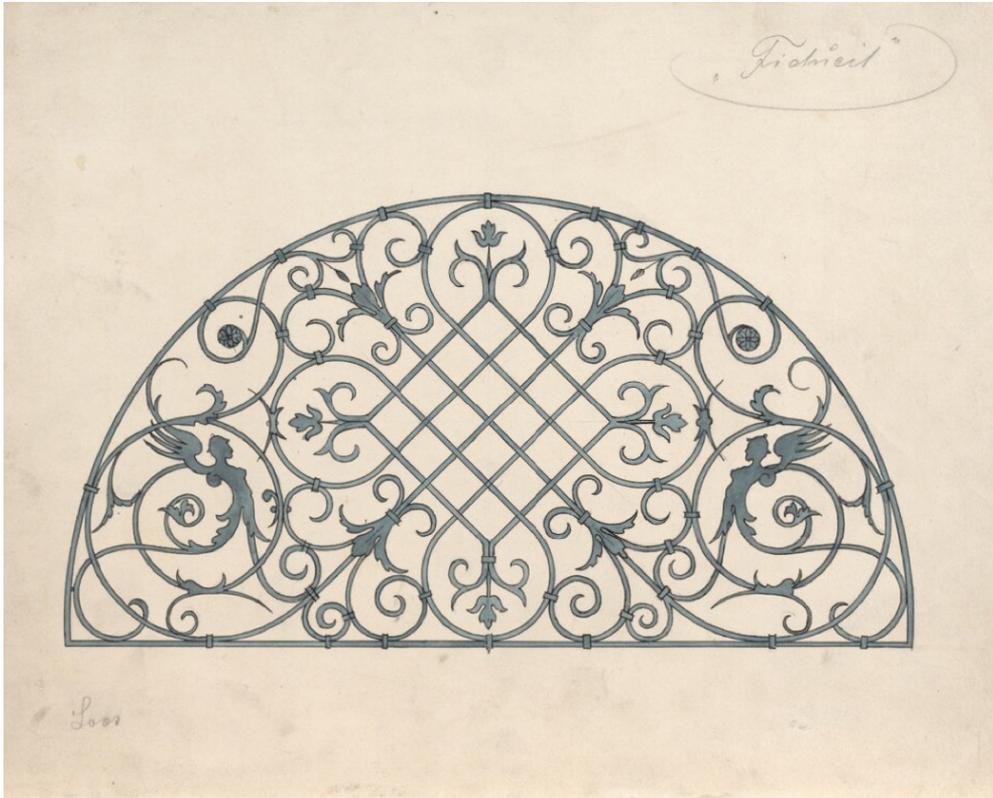


Fig. 58. LOOS, Adolf. *Arbeiten aus der Schulzeit von Loos, Gitter*. [Tinta]. 1885-1888. 305 x 380 mm. Trabajo como estudiante en la Escuela Técnica Estatal de Reichenberg.

A pesar de su temprana formación dirigida al ornamento, Adolf Loos supo distanciarse de las modas para desarrollar su propia arquitectura, así como un discurso en contra de todo lo superfluo.

una arquitectura honesta, inspirada en su presente y capaz de entender la época y la sociedad donde era generada. Esto implica construir pensando en mejorar las condiciones de vida del habitante, yendo más allá de la necesidad, pero a su vez aportando valores añadidos. No se trata simplemente de ser original, sino de dar una respuesta honesta e inteligente que sobrepase la mera necesidad. No es de extrañar, que teniendo este tipo de convicciones atacase con tal vehemencia al ornamento y a todos sus representantes y defensores.

El ataque de Adolf Loos está en la línea del pensamiento contemporáneo sobre qué es necesario y qué no lo es. Pues según Michael Walzer, “la gente no sólo tiene necesidades, tiene ideas sobre sus necesidades”⁹, y éstas pueden ser como él mismo indica “falsas necesidades”.

Al atacar al ornamento y diferenciar entre lo que es superfluo y lo que no lo es, Adolf Loos está diferenciando entre el lujo “necesario” y el lujo “innecesario”, condenando el ornamento como un lujo “innecesario” y centrándose en el lujo “necesario”, que como se ha visto en el capítulo anterior, se traducía en el “Raumplan”. Adolf Loos se erige con su arquitectura, artículos y conferencias como un defensor del ciudadano, intentando hacerle ver, que se debe liberar de las “falsas necesidades” que le convierte en “bruto”. Esto le lleva a realizar una arquitectura sobria en el exterior y rica en el interior, donde todo atisbo de elementos superfluos (y por lo tanto también de ornamentos) no tiene cabida.

Probablemente, el artículo de Adolf Loos que mejor describe sus planteamientos respecto al ornamento, junto con “Ornamento y delito”, sea “Ornamento y educación”, publicado en 1924. En él escribe: “Hace veintiséis años afirmaba yo que, con el progreso de la humanidad, el ornamento desaparecería de los objetos de uso, un progreso que avanza sin parar y que en consecuencia es tan natural como la desaparición de las sílabas finales del lenguaje vulgar. Pero con ello nunca quise decir lo que han querido llevar al absurdo los puristas, que debía eliminarse el ornamento sistemática y consecuentemente. Solamente ahí donde ya ha desaparecido por necesidad de la época, no puede volverse a colocar. Como el hombre nunca volverá a tatuarse la cara.”¹⁰ y termina sentenciando: “También el lujo moderno ha eliminado solidez y valor en el ornamento.”¹¹

Como se ha indicado en los capítulos anteriores, Adolf Loos critica el ornamento porque ya no está adaptado a sus tiempos. El ornamento se ha convertido en innecesario y superfluo.

9 WALZER, Michael. *Spheres of Justice. A defense of pluralism and equality*. Basic Books, 1983.

10 LOOS, Adolf. “Ornament und Erziehung”. *Wohnungskultur*, 1924, nº 2/3. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

11 Ídem.



Fig. 59. *Café Museum*. Elisabethstrasse 6, Viena, Austria. [Fotografía]. ca. 1899. Vista exterior.

A la inversa de muchos lujos, que empezaron como algo innecesario y que acabaron siendo necesidades sociales¹², el ornamento es un elemento que tuvo su sentido en el pasado, pero que con el tiempo lo ha perdido. Por lo tanto, el ornamento en el época de Adolf Loos es un engaño. El ornamento ya no podía ser parte de la ciudad, y una arquitectura que lo defendiese sería una arquitectura falsa. Sería una arquitectura incapaz de hablar el lenguaje de dicha época. Aldo Rossi argumenta que para Loos el ornamento es una mentira y una ficción, es el extrañamiento del lenguaje y un símbolo opresivo de las superestructuras sociales¹³ (lo que se podría asociar a las necesidades históricamente creadas, criticadas por Karl Marx).

Un ejemplo muy temprano de su lucha contra lo superfluo es el café Museum¹⁴ (1899) [Fig. 59]. Se encontraba en un enclave privilegiado, cerca de la Sezession vienesa (1898), la Ópera, la Casa de los Artistas, la Escuela Técnica Superior y la Escuela de Artes Gráficas. Se convirtió en un punto de reunión para artistas y escritores vieneses, y pronto fue jocosamente llamado “café Nihilismus” (del latín nihil, “nada”). Con este apodo, Ludwig Hevesi se anticipó varios años a lo que sucedería en la arquitectura de Adolf Loos. Si se entiende el “nihilismo” como “nihilismo activo”, entonces la arquitectura del café Museum significa destruir los valores vigentes para sustituirlos por otros nuevos. Adolf Loos consideraba que la sociedad vienesa estaba corrompida, y por lo tanto había que volver a los antiguos valores. Había que sustituir los valores vigentes y volver a las raíces de la cultura germana, la cual consideraba auténtica¹⁵. El café Museum rompe con los estilos de la época al renunciar a todo tipo de adorno. La austeridad de la fachada (enfoscado blanco) se traslada al interior. La fachada no tiene nada que decirle a la metrópolis, y el interior, al pertenecer también a la esfera pública, debe hablar el mismo lenguaje. Las ventanas de la fachada se reducen a sencillos rectángulos, es simplemente un paramento blanco rítmicamente perforado. Conforme entramos, el mueble circular de la caja articula las dos alas de la planta en L [Fig. 60]. Aquí utiliza Loos su primer truco escenográfico. Nueve estrechos espejos tras el mueble de la caja rompen la esquina y como en

12 “common day laborer in Britain has more luxury in his way of living than an Indian sovereign” SMITH, Adam. *Lectures on Jurisprudence*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

13 GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos. Theory and Works. Preface by Aldo Rossi*. English translation by C.H. Evans. London: Art Data, 1995.

14 Elisabethstrasse, 6, Viena, Austria. El café Museum fue radicalmente alterado a principios de los años treinta por el arquitecto Josef Zotti.

15 “No debe ser muy agradable para el alemán oír que debe renunciar a su propia cultura y tomar la inglesa. [...] El alemán podría consolarse así. Fue con su cultura con la que los ingleses abrieron camino en el siglo XIX. Es la cultura germánica la que en la isla fue conservada en hielo [...] y que por fin apuñala fresca y vivamente a todo el resto de culturas. En el siglo XX reinará sobre el globo terrestre una sola cultura.” LOOS, Adolf. “Kultur”. *März*, octubre de 1908. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

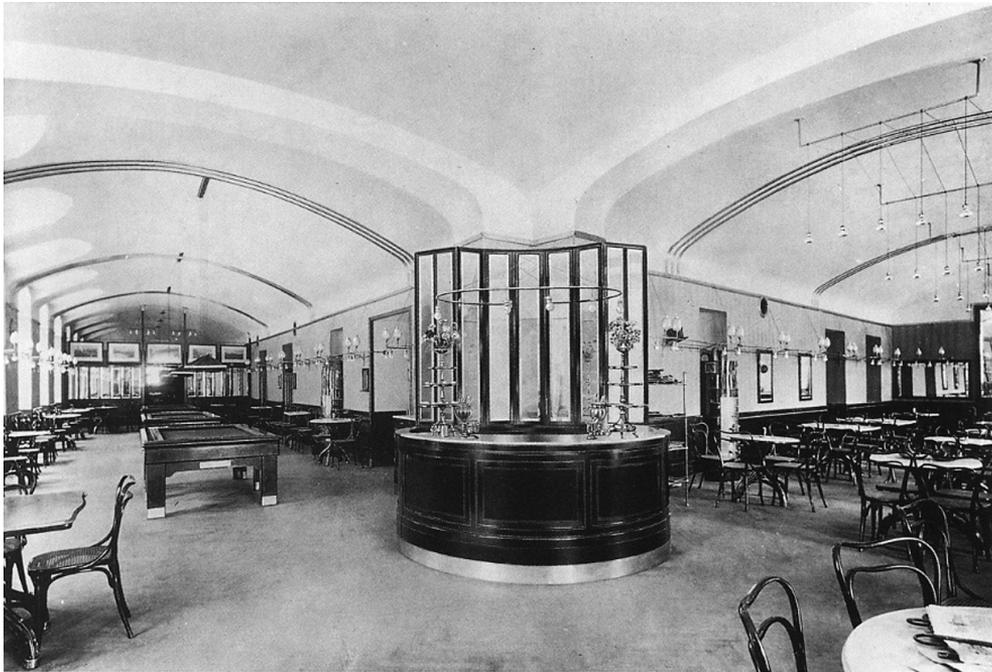


Fig. 60. *Café Museum*. Elisabethstrasse 6, Viena, Austria. [Fotografía]. ca. 1899. Vista interior.

un caleidoscopio, crean una inquietante sensación de movimiento¹⁶. El interior, como parte del continuo urbano, carece de adornos y “tatuajes”. La planta esta organizada en L, con la zona de billares y la sala de juegos en el ala larga de la izquierda y una zona donde sentarse a leer o conversar a la derecha. La sala de juegos se separa de la de billares mediante un cerramiento recubierto de espejos, extendiendo así el espacio. Un zócalo de caoba recorre todas las paredes, unificando el espacio. El mueble de la caja está construido del mismo material y coincide con la altura del zócalo. Las sillas, el zócalo, el mueble de la caja e incluso los billares, todo está en armonía. Su obsesión por la reducción de lo redundante es llevada al extremo incluso con las sillas. Adolf Loos elige la silla Thonet¹⁷ como símbolo de la era moderna y no diseña una silla, pues no es necesario inventar algo que ya está inventado. Nos sentamos de una determinada forma no por el diseño de las sillas, sino que las sillas son el resultado de cómo nos sentamos. Unas tiras de latón cruzan el blanco techo de un lado al otro. A primera vista parece ornamento, pero en realidad es la desnuda expresión de la técnica, pues estas tiras conducen la electricidad a las bombillas (inventadas hacía sólo veinte años), que simplemente cuelgan de sus cables. Adolf Loos se sentía muy orgulloso de esta obra¹⁸, ya que fue la temprana materialización de sus ideas. El café Museum representa la eliminación de todo lo superfluo, como el frac del hombre moderno, que había sustituido los botones dorados por botones negros¹⁹.

16 Este recurso lo repetirá años más tarde en la escalera del edificio de Michaelerplatz.

17 “El sucesor del sillón de madera será el sillón Thonet, al que ya hace treinta y un años calificué de único sillón moderno. Jeanneret (Le Corbusier) también lo ha visto y lo ha propagado en sus construcciones; de todos modos, en un modelo equivocado”. LOOS, Adolf. “Josef Veillich”. *Frankfurter Zeitung*, 21 de marzo de 1929. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

18 “Era hace doce años: el café Museum en Viena. Los arquitectos lo llamaban el ‘café nihilismus’. Pero el café Museum existe todavía hoy, mientras que todos los trabajos modernos de ebanistería de los miles restantes han sido lanzados al cuarto de los trastos hace ya mucho tiempo. O bien tienen que avergonzarse de esos trabajos. Y que el café Museum haya tenido más influencia sobre nuestro trabajo de ebanistería de hoy que todos los trabajos anteriores juntos, puede demostrárseles con una ojeada al año 1899 de la revista de Múnich *Dekorative Kunst*, donde se reprodujo ese interior -creo que entró por descuido de la redacción. Pero no fueron esas dos reproducciones fotográficas lo que entonces provocó la influencia -permanecieron completamente inadvertidas. Sólo ha tenido influencia la fuerza del ejemplo. Aquella fuerza con la que también los viejos maestros causaron efecto, más rápidamente y más lejos, hasta los más alejados rincones de la tierra, a pesar o, mejor, porque todavía no había correo, telégrafos ni periódicos.” LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

19 “Pues, ¿no había acuñado yo una vez la frase: viste moderno quien menos llama la atención?” Ídem.



Fig. 61. *Kunsthhaus Bregenz, Austria.* [Fotografía]. Vista desde el puerto de Bregenz.

En el Kunsthaus de Bregenz¹ una envolvente abstracta aísla el microcosmos interior del exterior [Fig. 61]. De esta manera, Peter Zumthor puede crear un ambiente especial sin la influencia directa del exterior. Se trata de una idea que empezó a desarrollar en paralelo con su proyecto de las Termas de Vals², generando un edificio que es el resultado de pensar que sensaciones se van a producir en el interior³. La envolvente se convierte en una frontera protectora, de forma que el visitante concentra todos sus sentidos en lo que sucede en el interior. En el Kunsthaus, la fachada de vidrio traslúcido no deja ver a través de ella. El edificio se diluye reflejando las nubes y “absorbe la cambiante luz del cielo, el reflejo del lago, refleja la luz y el color y dota de intimidad la vida interior según el ángulo de visión, la luz del día y el tiempo”⁴.

1 Karl-Tizian-Platz, Bregenz, Austria.

2 7132, Vals, Suiza.

3 “Das Entwerfen von innen nach außen stand im Zentrum. Wir träumten von einem Kaleidoskop von Raumfolgen, die man auf immer neue Weise erlebt – schlendernd, neugierig, staunend, überrascht.“ ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014.

4 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor Works. Buildings and Projects 1979 - 1997*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 1999

En una época donde los debates sobre los modelos de economía tenían gran importancia, es lógico que en 1931 Heinrich Kulka argumentase a favor del Raumplan en términos económicos. Pero este tipo de argumentos ya habían sido utilizados por Loos veintitrés años antes.

Uno de los argumentos básicos en contra del ornamento es que supone un despilfarro de material y tiempo, “El ornamento es fuerza de trabajo malgastada y, por ello, salud malgastada. Así fue siempre. Hoy, además, también significa material malgastado, y ambas cosas significan capital malgastado”²⁰. Por lo tanto, si no se valora la arquitectura en base a términos abstractos, sino sólo en base a términos objetivos, como el tiempo, coste y técnicas necesarias para ser construida, entonces el ornamento debería ser censurado. Aunque vemos en sus palabras, que no sólo habla de “capital”, sino también de “salud”. Pues en realidad no eran los términos económicos lo que más le importaban. ¿Sino cómo se podría justificar el uso de materiales caros en los interiores o en las fachadas de edificios públicos? En el centro de la teoría de Adolf Loos siempre está el individuo. Leonardo Benevolo escribe al respecto: “Loos ve en cada elemento arquitectónico un valor humano ligado a esta valoración inmediata y experimental; de ahí su horror por el despilfarro técnico y moral”²¹. Siguiendo las teorías de Karl Marx, el ornamento suponía poner a trabajar a los obreros en una tarea innecesaria y superflua, y que por lo tanto también sería mal remunerada, sólo para satisfacción del gusto de las más altas clases sociales. El ornamento, como un lujo innecesario, derivaba finalmente en la “degeneración bestial del obrero”²². A esto hay que sumar el valor cultural. Pues un hombre cultivado debía entender la cultura de su época y no buscar placeres en mentiras nostálgicas de épocas pasadas. En cambio, Adolf Loos justifica el ornamento para todos aquellos que no pueden ir “a Beethoven o al Tristán”²³, aquellos que no tienen “otro medio para llegar a las cima de su existencia”²⁴. ¿Quiere esto decir que los artesanos viven en su propia “ciudad de cerdos” de Glaucón²⁵? ¿Existe aquí una doble moral? Adolf Loos era consciente de que su sociedad vivía

20 LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

21 BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 1974.

22 MARX, Karl. *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*. Hamburg: Verlag von Otto Meisner, 1867.

23 LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

24 Ídem.

25 “If you were founding a city of pigs, Socrates, what other fodder than this would you



Fig. 62. *Kunsthaus Bregenz, Austria*. [Fotografía]. Detalle de la fachada.

A pesar del interés económico por las “modas”, Adolf Loos no creía en ellas. Para el maestro vienés, la arquitectura debía distanciarse de las modas y así perdurar todo lo que su vida útil le permita.

En una entrevista realizada a Peter Zumthor por Anatxu Zabalbeascoa¹, al referirse la entrevistadora al arquitecto suizo como “un ‘outsider’ al margen de las modas”, Peter Zumthor contesta que para él, un edificio es la “experiencia física y táctil”. Para Peter Zumthor, al igual que para Adolf Loos, la arquitectura no se puede basar en modas. De hecho, el arquitecto suizo se avergüenza de sus primeras obras, pues considera que están basadas en las modas de los años 70, razón por la cual no las muestra. El resultado de su forma de entender la arquitectura son edificios atemporales. La descripción que realiza de su proyecto para “La Topografía del Terror”² podría definir perfectamente el Kunsthaus de Bregenz: “... la arquitectura aparece como una construcción abstracta, resistente a etiquetas de la moda o interpretaciones simbólicas. El edificio no compete con sus vecinos más fuertes, pero mejora el lugar con su distintiva presencia volumétrica”.

1 ZABALBEASCOA, Anatxu. “El arquitecto asceta”. *El país semanal*. 3 de mayo de 2009.

2 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor Works. Buildings and Projects 1979 - 1997*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 1999

a diferentes velocidades²⁶. Esto no quiere decir, que aquellos que no tengan acceso a los más “altos logros de la cultura” tengan que vivir como pigmeos, sino que aquellos responsables de los “altos logros de la cultura” deben velar por que la cultura siga progresando y no retroceder de nuevo al estado del “papúa”.

Su crítica económica al ornamento no se ciñe sólo al despilfarro de material y trabajo. Para el maestro vienés, las modas²⁷ son igualmente criticables. El capitalismo y la sociedad de consumo promocionaban las “modas” como motor de la economía²⁸. En este ambiente, los rápidos cambios de estilo eran bien acogidos²⁹, y se aceptaba dicha situación bajo la idea de que aun no habían encontrado un estilo propio. En su revista “Das Andere”³⁰ publica la carta de un lector, que se queja de haber tenido que amueblar su casa tres veces en los últimos treinta años³¹. A lo que Adolf Loos responde, que esto no le hubiera sucedido si hubiera amue-

provide?” PLATO. *Republic. Plato in Twelve Volumes, Vols. 5 & 6*. Translated by Paul Shorey. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1969. 2. 372d.

26 “El ritmo del desarrollo cultural sufre con los rezagados. Quizá yo viva en 1908, pero mi vecino vive en 1900 y aquel de allí en 1880. Es una desgracia para un Estado que la cultura de sus habitantes se reparta en un espacio de tiempo tan grande.” LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d’aujourd’hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

27 “Eso no era industria artística, eso era moda. ¡Moda! ¡Qué palabra más horrorosa! Para un verdadero y justo industrial artístico, como el que yo era entonces, el puro insulto.” LOOS, Adolf. “Der Silberhof und seine Nachbarschaft”. *Neue Freie Presse*, 15 de mayo de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

28 Como decía Thorstein Veblen, estamos dispuestos a atribuirles valores positivos a aquellos objetos que están de moda. VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, S.L., 2002.

29 “El ornamento moderno no tiene padres ni descendientes, no tiene pasado ni futuro. Es recibido con alegría por gentes incultas, para quienes la grandeza de nuestro tiempo es un libro con siete sellos, y, al poco tiempo, lo rechazan.” LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d’aujourd’hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

30 LOOS, Adolf. *Das Andere*. Separata de *Kunst*, 15 de octubre de 1903.

31 “Usted me escribe una carta larga y resignada de la que voy a reproducir un extracto. Veamos: ‘Si le he comprendido bien, usted quiere acabar con la Sezession e introducir un nuevo estilo. Llevo treinta años de matrimonio. He tenido que amueblar mi casa tres veces. Ya sé lo que usted me va a decir: que ésta es la acertada. Que esta vez es para siempre. Pero eso es lo que me han dicho siempre. Del renaissance alemán, del barroco, del empire. Afortunadamente, hemos



Fig. 63. TRETTER, Markus. *Kunsthau Bregenz, Austria*. [Fotografía]. 2013. Exposición de G. Orozco.

Hiroshi Nakao describe la obra de Peter Zumthor como una “totalidad heterogénea”. Con ello quiere decir, que su obra no sacrifica la multiplicidad en aras de la simplicidad. La obra de Peter Zumthor mantiene la heterogeneidad de “atmósferas” creando, a su vez, un “todo” en armonía. De la misma manera actúa Adolf Loos. No se debe entender la eliminación de lo superfluo como la búsqueda de la “simplicidad”. Los interiores y los exteriores de Adolf Loos son heterogéneos, son un juego de materiales, dimensiones y atmósferas, pero a pesar de dicha complejidad, sus obras son un “todo”, donde las diferentes partes están en armonía.

Esta actitud lleva a la renuncia de la búsqueda de un estilo constructivo. Pues el “estilo” siempre ha estado allí, en la propia técnica y los materiales. En el Kunsthau de Bregenz, según Peter Zumthor, el arte se aprovechará justamente de eso, de la “sincera presencia de los materiales que crean el espacio.”² [Fig. 63]

1 ZUMTHOR, Peter. *A+U Extra Edition: Peter Zumthor*. A+U, 1998

2 ZUMTHOR, Peter. *Kunsthau Bregenz*. Austria: Kunsthau Bregenz, 2010

blado con muebles modernos. Los únicos cambios que hubiera tenido que hacer son aquellos debidos a un progreso técnico.

Adolf Loos critica fervientemente las modas: “Dicen: ‘preferimos un consumidor que tenga una decoración que se le haga insoportable ya al cabo de diez años, a uno que no se compre un objeto hasta que el viejo está gastado. La industria lo requiere así. El cambio rápido da empleo a millones.’ Este parece ser el secreto de la economía nacional austriaca: que a menudo se oyen, al estallar un incendio, las palabras: ‘Gracias a Dios, ahora volverá la gente a tener algo que hacer.’”³² Pero si se tiene en cuenta que los deseos de la gente son ilimitados, y que éstos a su vez cambian conforme cambia el propio individuo y la sociedad evoluciona, entonces no tiene sentido ponerle un freno a dicha evolución. Adolf Loos critica las modas por considerarlas superfluas e innecesarias. Él no quiere ponerle un freno a la evolución³³. Lo que Adolf Loos defiende es que los cambios deberían producirse por un avance en la técnica y no por las modas. Un claro ejemplo de esto fue el avance de la cubierta de cemento-madera (Holzzement) que permitía construir cubiertas planas³⁴, técnica que le sirvió para construir la casa Scheu³⁵ (1912), con sus diferentes niveles aterrizados.

El resultado de su ataque a las modas y a lo superfluo son unas fachadas atemporales, libres de ornamento, que pasado ya un siglo, siguen sorteando a las modas. Se podría decir que “no pasan de moda”.

La crítica al ornamento basada en criterios económicos escondía realmente valores morales. Para Adolf Loos el ornamento es amoral por muchas razones. Es amoral porque representa una mentira; es amoral porque menosprecia el arte; es amoral, pues no forma parte de su

superado la Sezession. Pero eso ya me lo conozco.” LOOS, Adolf. *Das Andere*, nº2. Separata de Kunst, 15 de octubre de 1903. Cita extraída de: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

32 LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d’aujourd’hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

33 Es muy conocida su crítica a los artistas vernáculos por no querer incorporar los nuevos avances de la técnica. “¿cómo resuelven los artistas vernáculos la cuestión? Ante todo, quieren eliminar para siempre cualquier avance técnico de la construcción.” LOOS, Adolf. *Heimatkunst*. Conferencia, 20 de noviembre de 1912, Akad. Architekten verein, Viena. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

34 “El tejado de cemento-madera, una conquista tan importante que, si se nos hubiera dado en el siglo Diecisiete, hubiera sido acogida por los arquitectos con gritos de júbilo, es rechazada por los artistas.” Ídem.

35 Larohegasse, 3, Hietzing, Viena, Austria.

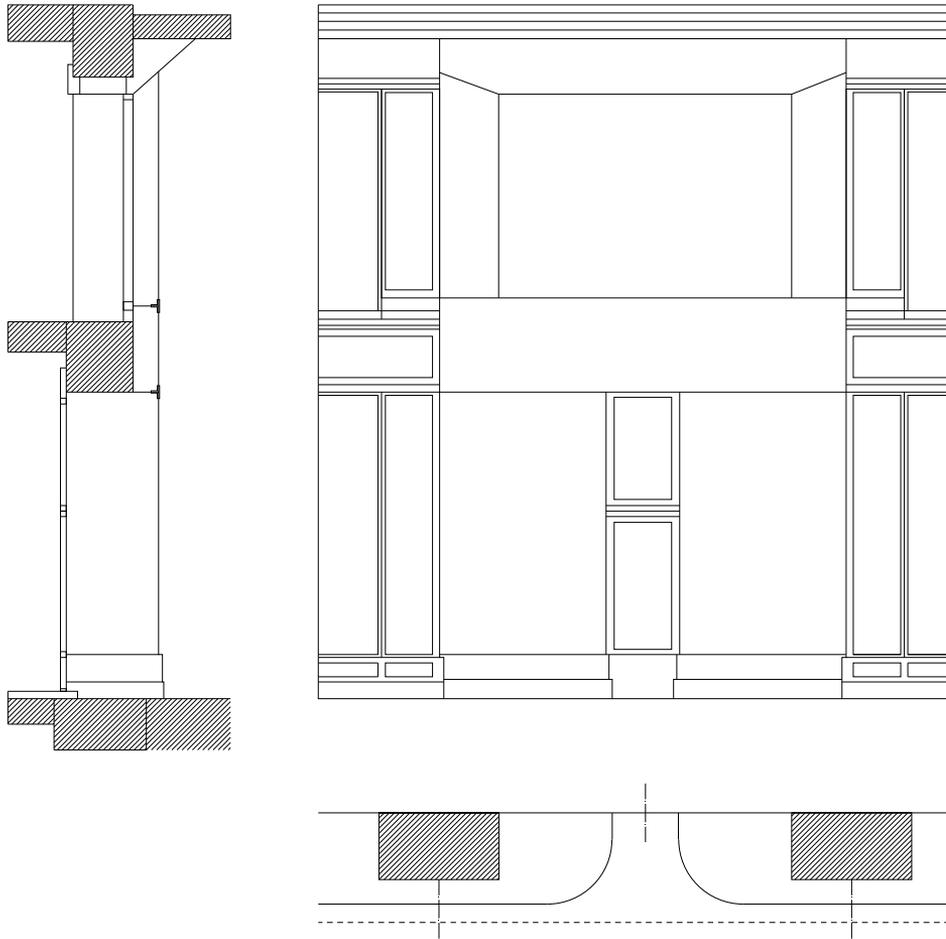


Fig. 64. *Tienda de plumas de Sigmund Steiner*. Planos delineados sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1907) de la Colección Albertina, Viena. Escala 1/100.

tiempo. Pero sobre todo, es amoral porque es superfluo.

Como se ha indicado al principio, el deseo nostálgico de “enmascarar” lleva a crear una mentira. La fachada debe hablar el mismo lenguaje que la metrópolis sin atributos del siglo XX. Por lo tanto la fachada debe ser una frontera muda entre el exterior y el interior. El ornamento supone para Adolf Loos crear falsas ilusiones mediante una mentira. Pero también se podría argumentar que en muchos de sus interiores producía simulaciones estructurales, una situación claramente paradójica teniendo en cuenta la honestidad arquitectónica que defendía. Ludwig Hevesi criticó justamente eso de la tienda de plumas de Sigmund Steiner³⁶ construida en 1907 [Fig. 64]. En ella, Adolf Loos hizo uso de vigas de madera, las cuales carecían de función estática. A esto había que sumar el recurrido tema de los espejos, que situados al fondo de la tienda, multiplicaban el espacio. La puerta de entrada era además excesivamente estrecha, lo cual también suscitaba críticas funcionales. Este tipo de disonancias aparecen en otros proyectos, como en el edificio de Michaelerplatz³⁷ (1909-1911), donde las columnas de la entrada tampoco se corresponden con la lógica estructural. Para Adolf Loos no son mentiras, sino metáforas. El arquitecto transmite un sutil mensaje mediante su lenguaje arquitectónico, donde la estructura no tiene un papel protagonista. Mediante la estrecha entrada de la tienda de Sigmund Steiner logra crear una sensación de compresión, de manera que, junto con el juego de los espejos, el pequeño espacio de la tienda parece mucho más grande. A esto hay que añadirle que mediante este recurso lograba crear un escaparate que impresionaba por el tamaño del vidrio curvo. Se trata de crear la escenografía perfecta para una tienda. En el edificio de Michaelerplatz, Adolf Loos no quiere ocultar el “engaño”. Mirando el vetado del mármol de las columnas, se observa como éste va en dirección contraria a la lógica estática. Adolf Loos está diciendo mediante este recurso que dichas columnas no están allí por razones estáticas. Esas columnas están allí para crear una escenografía. Se trata de la cara social de la fachada. Sobre el zócalo de mármol descansan las viviendas, que ocultan la esfera privada tras el abstracto paramento enfoscado de la fachada. Pero, en cambio, los locales comerciales de la planta baja se transforman en la fachada de la plaza, pues ésta es la cara pública del edificio. El ornamento es una mentira (no un engaño), y por lo tanto no es lícito su uso. En cambio, las aparentes disonancias del lenguaje arquitectónico de Loos no tienen nada que ver con el ornamento, pues no son superfluas, sino que sirven a un fin determinado y meditado.

Para Adolf Loos, el ornamento sobre el objeto utilitario o en la arquitectura supone además un menosprecio al arte³⁸. Con esta afirmación está haciendo una clara diferenciación

36 Kärntnerstrasse, 33, Viena, Austria.

37 Michaelerplatz, 3, Viena, Austria.

38 “La ornamentación del objeto de uso es el inicio del arte. El negro papúa cubre todos sus utensilios con ornamentos. La historia de la humanidad nos enseña como el arte busca librarse de su profanación, emancipándose del objeto de uso, del producto industrial.” LOOS, Adolf. “Die



Fig. 65. BÖCK, Hannes. *Kunsthau Bregenz, Austria*. [Fotografía]. 2012. Exposición de F. Pumhösl.

Adolf Loos diferencia muy claramente entre la arquitectura y el arte. Según el maestro vienés, todo aquello que tiene una utilidad no debe ser mezclado con el arte, y por lo tanto, la arquitectura tampoco. En cambio, Peter Zumthor diferencia entre el “arte libre” y el “arte útil”, situando a la arquitectura en esta última categoría. Citando al arquitecto suizo: “La arquitectura se ha hecho para nuestro uso. En este sentido, no es un arte libre. Creo que la tarea más noble de la arquitectura es justamente ser un arte útil. Pero lo más hermoso es que las cosas hayan llegado a ser ellas mismas, a ser coherentes por sí mismas. Entonces todo hace referencia a ese todo y no se puede escindir el lugar, el uso y la forma. La forma hace referencia al lugar, el lugar es así y el uso refleja tal y cual cosa”. De hecho, Peter Zumthor denomina su obra “arquitectura de autor”, y cuenta la anécdota de que lo primero que les pregunta a sus colaboradores es si quieren ayudarlo a hacer “su” arquitectura.

En lo que ambos arquitectos coinciden es que su arquitectura parte de la utilidad y la creación de ambientes que expandan las emociones.

1 ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili S.L., 2006.

entre arquitectura y arte, y está a su vez situando el ornamento en la esfera del arte. ¿Por qué afirmaba esto?

Para Adolf Loos todo aquello que tiene una utilidad no puede ser arte. Es muy famosa su cita en la que dice: “Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte.”³⁹ Al realizar esta sentencia, está a su vez diciendo que el arte no sirve a un fin, lo cual es una afirmación polémica, que le llevará a numerosas críticas en su época. Según Stephen Davies⁴⁰, el artista sólo está sometido a los límites de su creatividad. No existen reglas externas que puedan limitar su trabajo. Por lo tanto, dado que el arquitecto está sometido a normativas y restricciones de todo tipo, entonces no puede entenderse la arquitectura como un arte. En cambio, también considera que existen ciertas obras arquitectónicas capaces de sortear estas limitaciones. El hecho de poder ver la arquitectura como un arte, implicaría ignorar la forma en la que trabajan la mayoría de los arquitectos. Por lo que concluye que al igual que la literatura es un arte que se diferencia de otras formas de escritura, ciertas obras arquitectónicas deberían considerarse arte y se deberían diferenciar de otras formas de construcción. Su argumentación sigue la línea de Adolf Loos, que al aceptar el monumento funerario y el monumento conmemorativo como formas de arte, estaba abriendo la puerta a poder aceptar ciertos edificios también como arte. Otros críticos como Robert Stecker⁴¹ defienden que, de la misma manera que la mayoría de las fotografías o videos no son obras de arte y a pesar de ello, tanto la fotografía como la filmografía son consideradas arte, el hecho de que gran parte de los edificios no se puedan considerar obras de arte no excluye a la arquitectura de la esfera del arte. Desde la posición de Loos, al servir la arquitectura siempre a un fin, ésta no debe mezclarse con el arte⁴², que asocia al ornamento. No debe existir una con-

Überflüssigen“. März, 3 de agosto de 1908, Heft 15. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

39 LOOS, Adolf. “Architektur“. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

40 DAVIES, Stephen. “Is Architecture Art?” En: MITIAS, Michael. *Philosophy and Architecture*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1994.

41 STECKER, Robert. Reflections on Architecture. Buildings as Environments, as Aesthetic Objects and as Artworks. En MITIAS, Michael. *Architecture and Civilization*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

42 “Los tiempos bárbaros en los que las obras de arte se mezclaban con los objetos de uso acabaron definitivamente. Para bien del arte. Al siglo XIX le habrá correspondido un gran capítulo en la historia de la humanidad: le era agradecida la hazaña de haber aportado una clara diferencia entre arte e industria.” LOOS, Adolf. “Die Überflüssigen“. März, 3 de agosto de 1908, Heft 15. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 66. TRETTER, Markus. *Kunsthaus Bregenz, Austria*. [Fotografía]. 2011. Group Show.

Adolf Loos busca la esencia en la historia de la arquitectura. Esa es la razón por la que sus obras están llenas de guiños a la cultura clásica romana y busca eliminar todo lo superfluo.

En este sentido, Peter Zumthor ya decía lo siguiente en su conferencia titulada “La dura pepita de la belleza” en 1991: “De pronto oigo –como parece haber dicho Williams–: “La máquina es algo que no tiene partes superfluas”. Pienso para mí que el propio Peter Handke expresa esta misma idea cuando dice que la belleza reposa en las cosas naturales, prístinas, que no han sido ocupadas con signos o mensajes, y que se sentía contrariado cuando no descubría ni podía desvelar el sentido de las cosas.”¹

Se trata de un idea que repitió en su conferencia con motivo de la entrega de la “Royal Gold Medal” del RIBA en el 2013, en la que afirmaba que la arquitectura no debe ser pretenciosa, sino silenciosa y evidente, debe “ser” y no “significar”. La búsqueda de la esencia se convierte en un “leitmotiv” para ambos arquitectos, convirtiendo de esta manera a la “esencia” en un “lujo” que excede de la necesidad.

fusión entre arte y arquitectura. Como escribió Karl Kraus con motivo del sexagésimo cumpleaños de Loos: “Adolf Loos y yo, él literalmente, yo de palabra, no hemos hecho más que demostrar que existe una diferencia entre una urna y un orinal y que en esta diferencia es donde la cultura goza de libertad de movimiento. Sin embargo, los otros, los optimistas, se dividen en aquellos que usan la urna como orinal y en los que usan el orinal como urna”⁴³. En este caso, no es un ataque a lo superfluo, sino una defensa a los artistas. No critica el arte, sino el uso inadecuado de éste. Pues Adolf Loos considera que el arte no debe reducirse a una mercancía, y al mezclarlo con el objeto utilitario, se le está acortando la vida⁴⁴. Se está prostituyendo el arte. A su vez, está dictaminando que no hay cabida para lo superfluo en la arquitectura.

La convicción de Adolf Loos de que hay que eliminar todo lo superfluo y el consiguiente ataque al ornamento proviene de su capacidad de entender la época en la que vivía y, en gran parte, de haber conocido bien la cultura anglosajona. Su capacidad analítica le llevó a ver que el ornamento supone un derroche económico, que su producción es amoral desde un punto de vista social y ético, y que debe permanecer dentro de la esfera del arte, a la que no pertenecen ni el objeto utilitario ni la arquitectura. Adolf Loos volvió de su viaje a Norte América convencido de que el hombre moderno debía ser un hombre sencillo. La cultura moderna se debía desprender de todo lo superfluo. En el epílogo de “Dicho al vacío” incluso llegó a proponer la eliminación de las letras mayúsculas en la lengua germana⁴⁵. Pues considera que la historia se ha ido desprendiendo del ornamento generación tras generación, y por lo tanto, para ser moderno había que seguir dicho camino⁴⁶. Por lo tanto, Adolf Loos critica a aquellos

43 MAETERLINCK, Maurice; POUND, Ezra; TRAKL, Georg; et.al. *Adolf Loos, Zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930*. Wien: Im Verlag der Buchhandlung Richard Lanyi, 1930.

44 “Pero la obra de arte, en cambio, no debe quedar deteriorada por el uso. Es eterna. No debe servir para ningún uso práctico, a fin de no perder nada de su valor. Debe tener el tiempo necesario para cumplir su misión. Debe durar hasta que, por su visión continuada, se haya impuesto a los hombres. Nunca se volverá fea, nunca ha sido hermosa.” LOOS, Adolf. “Art et Architecture”. *Action; Cahiers individualistes de Philosophie et d’Art*, octubre de 1920. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

45 “Mantener rígidamente la escritura de sustantivos con mayúsculas tiene como consecuencia el embrutecimiento de la lengua, abriéndose para los alemanes un abismo profundo entre la palabra escrita y la pronunciada. No pueden pronunciarse letras mayúsculas. Se habla sin pensar en letras mayúsculas.” LOOS, Adolf. *Ins leere Gesprochen*. Paris-Zürich: Éditions Georges Crès, 1921. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

46 “Cuando, entonces, por fin, me tocó la tarea de construir una casa, me dije: una casa puede haber cambiado en su aspecto exterior, al máximo, como el frac. Es decir no mucho. Y vi cómo habían construido los antiguos, y vi cómo se emancipaban de siglo en siglo, de año en

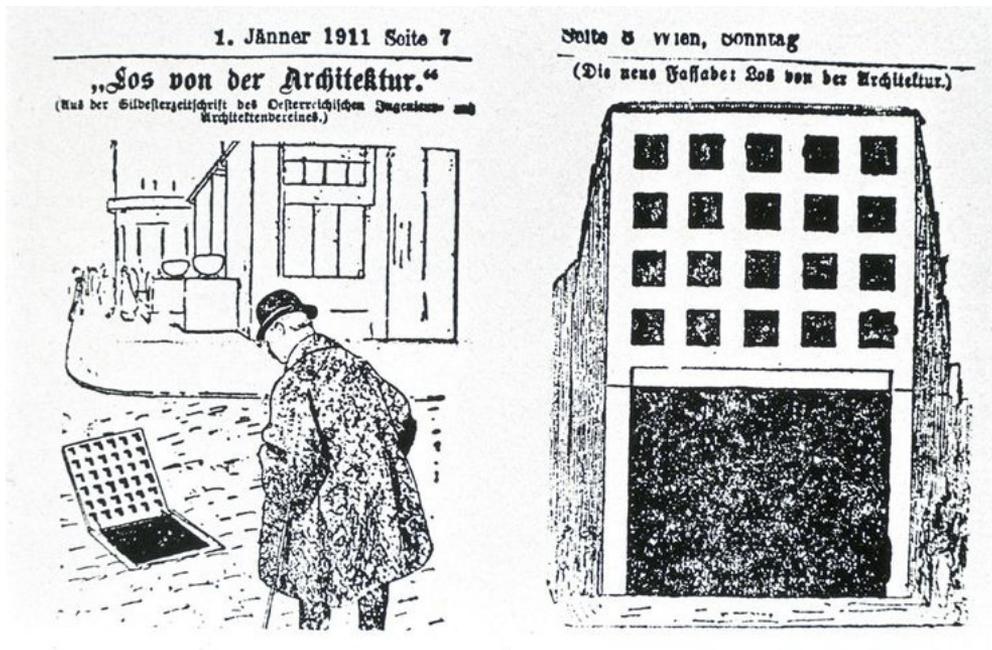


Fig. 67. Caricatura del 1 de enero de 1911 sobre la fachada de la casa en Michaelerplatz. En ella se puede leer: "Librémonos de la arquitectura", haciendo un juego de palabras (Los = Librémonos; parece referirse a Adolf "Loos")

que no son capaces de adaptarse a su tiempo y seguían creando ornamento⁴⁷. Pues para él, la “inferioridad de la era industrial en términos de ornamento es de hecho un síntoma de mayor civilización”⁴⁸.

Adolf Loos sigue el pensamiento de Hegel. Hegel ve la historia a partir de los “portadores de necesidad”⁴⁹, de la misma manera que Adolf Loos ve que en la historia lo que cambian son los individuos. Si el individuo cambia, los objetos que le rodean deben cambiar con él. Si el “portador de necesidad” cambia, entonces también cambian las necesidades. Esto quiere decir, que el ornamento de épocas pasadas no se puede criticar, pues el “portador de necesidad” de dicha época era diferente al de la actual. La conclusión lógica es que no hay razón para eliminar el ornamento del pasado, pero en cambio, la producción de ornamento en una época que ya no lo requiere es según Loos un crimen⁵⁰. El ornamento se había convertido en un lujo superfluo y había dejado de tener sentido, pues ya no aportaba nada al progreso y por eso debía ser censurado.

Como decía Adolf Loos, el nuevo individuo era diferente al de épocas pasadas. En la Viena de principios del siglo XX, el individuo vivía de cara a la sociedad, por lo que no podía mostrar su lado más íntimo. En el capítulo anterior se ha analizado cómo esta situación se acaba traduciendo en el “Raumplan” cómo el microcosmos donde el individuo puede desarrollar su identidad. La fachada es la máscara que le separa de la esfera social. En el interior se puede

año, del ornamento. Por ello yo debía contactar con el sitio donde se había roto la cadena de la evolución del desarrollo. Sabía una cosa: para seguir en la línea del desarrollo, tenía que ser todavía notablemente más simple. Tenía que sustituir los botones dorados por los negros. La casa tiene que ser poco llamativa. Pues, ¿no había acuñado yo una vez la frase: viste moderno quien menos llama la atención?” LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

47 “No teníamos ornamento, y ellos lamentaban que no teníamos estilo. Y copiaron durante tanto tiempo ornamentos desaparecidos hasta encontrarlos ridículos ellos mismos y, cuando ya no pudieron más, crearon nuevos ornamentos... Y por fin se alegran de haber encontrado el estilo del siglo XX. Pero el estilo del siglo XX no es eso.” Ídem.

48 GOMBRICH, Ernst. *The sense of order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1979.

49 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Berlin (Nicolai), 1820.

50 “Pero la persona de nuestro tiempo que, por impulso interior, pringue las paredes con símbolos eróticos es o un delincuente o un degenerado.” LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 68. STEPHANN, Karl. Wien, Haus am Michaelerplatz, Goldman & Salatsch, Konkurrenzentwurf von Karl Stephann. [Impresión]. 1909. 581 x 682 mm. Concurso "Casa en Michalerplatz", perspectiva.

La propuesta de Karl Stephann seguía las modas historicistas de la época, creando una fachada "representativa" para Michaelerplatz.

dar rienda suelta a los deseos privados, pero el exterior debe ser signo de desarrollo y “fuerza intelectual”⁵¹. El ornamento en la arquitectura es signo de despilfarro económico, entraña una mentira, menosprecia el arte y no se corresponde ya con el siglo XX. Dado que el interior pertenece al individuo (donde, según Loos, podrá desarrollar libremente su mal gusto), es en la fachada, la cara social, donde estos pensamientos se traducen en fachadas mudas. El ejemplo más famoso es su edificio en Michaelerplatz (1909-1911), también conocida como Looshaus. Adolf Loos tuvo muchos problemas para lograr construir este proyecto, pues las autoridades de Viena consideraban que la fachada no era digna para ese enclave. Era “fea”, pues no estaba ornamentada. Esto resultó en una acalorada discusión entre las autoridades y Adolf Loos, donde incluso Otto Wagner se posicionó del lado del arquitecto. En 1910 escribió: “La historia de la construcción vienesa tiene que apuntarse un caso curioso: han sido prohibidas policialmente las obras de la fachada de un nuevo edificio, pues surgió un conflicto entre el arquitecto de la obra y la oficina técnica municipal; y no porque el arquitecto usara excesivamente de su arte en esa construcción, sino porque –y ahí radica la novedad– quería aplicar demasiado poco ornamento.”⁵² Erika Rödiger-Diruf lo ve como una extrema reacción al historicismo⁵³.

En 1909 Leopold Goldman y Emanuel Aufricht convocan un concurso [Fig. 68] para la construcción de un edificio de seis plantas en la parcela vacía de Michaelerplatz, que debía albergar la tienda “Goldman & Salatsch” junto con sus oficinas y talleres para los sastres, así como la vivienda particular de Goldman. Invitan a nueve arquitectos al concurso, entre ellos a Adolf Loos, el cual declina la oferta, como hace notar en la conferencia que impartió a finales de 1911 en Viena, “Cuando la firma Goldman und Salatsch se propuso construir un nuevo edificio comercial, convocó un concurso restringido entre ocho arquitectos. Yo iba a ser el noveno. Sólo yo lo rechacé. Sé muy bien que el mundo de los concursos es una gangrena en nuestra arquitectura actual; sé que nunca se premia al mejor arquitecto, sino que se hace aquel proyecto que más se acerca a la sensibilidad del momento”⁵⁴. Los clientes, insatisfechos con el resultado del concurso, decidieron contratar directamente a Adolf Loos, y redactaron un estricto contrato, en el que se establecía que las decisiones funcionales de la planta se deberían tomar junto con el maestro de obras, mientras que las decisiones estéticas de la

51 “Los miembros de las tribus tenían que distinguirse con diferentes colores, la persona moderna utiliza su vestido como máscara. Su individualidad es tan grande que ya no se expresa a través de vestidos. Ausencia de ornamento es signo de fuerza intelectual.” Ídem.

52 LOOS, Adolf. “Die beanstandete Fassade des Baues am Michaelerplatz”. *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 30 de septiembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

53 RÖDIGER-DIRUF, Erika. “Zeitgeist spiegelt sich auch in Fassaden”. En: *Ausstellungskatalog: Gründerzeit – Adolf Loos*. Karlsruhe: Städtische Galerie Karlsruhe, 1987.

54 LOOS, Adolf. *Mein Haus am Michaelerplatz*. Conferencia, 11 de diciembre de 1911. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 69. LOOS, Adolf. *Haus am Michaelerplatz* (Geschäftshaus Goldman & Salatsch, Looshaus), Wien I., Michaelerplatz 3, Herrengassenfassade, Ansicht. [Tinta]. 1909-1911. 401 x 412 mm. Versión preliminar fachada hacia la Herrengasse.

Una de las múltiples propuestas para la fachada de la casa en Michaelerplatz, donde ya se aprecian las intenciones para el cuerpo inferior del edificio, así como una intención de simplificar el cuerpo superior de la fachada.

fachada eran de única incumbencia del arquitecto. Justamente fue la fachada lo que trajo la gran polémica. Entre otras críticas se le acusaba de no considerar el entorno; dato curioso, teniendo en cuenta la importancia que Adolf Loos le daba a la situación, considerándola siempre desde un punto de vista histórico. De hecho, y a pesar de ir en contra de los intereses de sus clientes, intentó recuperar la antigua línea edificatoria que el nuevo plan de regulación había desplazado dos metros más hacia adelante, pues consideraba que la nueva línea de ocupación era una “desgracia” para la plaza y la iglesia⁵⁵. Hubo numerosas propuestas para la fachada durante todo el proceso del proyecto y la obra [Fig. 69]. El 11 de marzo de 1910 se concedió el permiso de construcción y el 25 de julio de 1910 se aceptó una modificación en la fachada, donde todos los resaltes y formas ornamentales habían desaparecido, y se sustituían por una textura horizontal ondulante. La condición para aceptar la fachada es que se incorporaran al enlucido de la fachada almohadillados imitando sillares. Pero en septiembre del mismo año, la fachada ya acabada no presentaba ninguno de estos elementos. Era simplemente una superficie lisa, bajo la justificación de Adolf Loos de que sólo una vez acabado el cuerpo inferior del edificio se podría decidir si era necesario y cómo sería necesario ornamentar el edificio. Adolf Loos siempre defendió, que el habitante no se desplaza por la ciudad mirando hacia arriba, sino que vive la parte inferior del edificio, la cual transmitía una imagen de nobleza clásica. La consecuencia fue que se paralizaron las obras, se retiró la aceptación de la fachada y el 6 de mayo de 1911 se convocó un concurso de nuevas propuestas para la fachada. Otto Wagner declinó la oferta de formar parte del jurado y movilizó a la Sociedad de Arquitectos Austriacos para boicotear el concurso. Sólo una semana más tarde se canceló el concurso y un año más tarde, el 4 de mayo de 1912, se recibe la resolución final del magistrado, en la que se acepta una propuesta de compromiso realizada por Loos, en la que incorporaba una serie de maceteros con flores a las ventanas. Éste es sólo un ejemplo de la incansable lucha que mantenía Adolf Loos en contra de lo superfluo. La parte inferior del edificio le habla a la ciudad y se inserta en el “continuum” público con naturalidad. Las paredes y columnas recubiertas de mármol cipolino de Eubea transmiten una imagen clásica y atemporal. La parte superior del edificio, la que pertenece a la esfera privada, permanece muda y se convierte en una frontera entre la sociedad y la intimidad.

55 “Todavía debo añadir que la inicial línea de ocupación propuesta por el director general de edificación, Goldemund, cuando todavía estaba en la Junta directiva del plan de regulación urbana, se había desplazado hacia delante, en perjuicio de la plaza. Hasta el profesor y director general Ohmann había rechazado participar en el concurso restringido, porque ni a él mismo le gustaba esa línea de ocupación. [...] Consideré que esto era una desgracia. Quizás los propietarios se alegraran por poder construir más. Pero, pese a ello, fui a ver al director general de edificación y le pedí utilizar sus influencias para que fuese llevada a la práctica su idea inicial. Porque la fachada principal se vería, a causa de su esbeltez, desproporcionadamente alta, y aplastaría a la iglesia. Y, a causa del movimiento de la línea de ocupación, la fachada principal aun parecería tres metros más estrecha.” Ídem.



Fig. 70. GERLACH, Martin. Geschäftshaus Goldman & Salatsch, Wien I., Michaelerplatz 3, Fassade Michaelerplatz. [Fotografia]. 1909-1911. 240 x 180 mm. Fachada principal.



Fig. 71. GERLACH, Martin. *Geschäftshaus Goldman & Salatsch, Wien I., Michaelerplatz 3, Portal Michaelerplatz*. [Fotografía]. 1909-1911. 180 x 240 mm. Portal de entrada.

En la foto de la izquierda se puede ver como el cuerpo inferior del edificio pertenece a la esfera pública y al “continuum” urbano. De ahí su carácter más clásico, donde los materiales parecen coger el rol del “ornamento”.

La dirección del veteado del mármol muestra que las columnas no sustentan cargas. Tan sólo están creando una escenografía. Los materiales no engañan, son sinceros y muestran su función.



Fig. 72. GERLACH, Martin. Geschäftshaus Goldman & Salatsch, Wien I., Michaelerplatz 3, Verkaufsraum Parterre, Ausgang ins Mezzanin. [Fotografía]. 1909-1911. 240 x 180 mm. Escalera principal.



Fig. 73. GERLACH, Martin. *Geschäftshaus Goldman & Salatsch, Wien I., Michaelerplatz 3, Mezzanin, Blick vom Stofflager gegen den Empfangssalon.* [Fotografía]. 1909-1911. 180 x 240 mm. Vista desde el almacén de telas hacia el salón de recepción.

Nada más entrar una gran escalera conduce al salón de recepción y al almacén de telas. En la planta superior se pueden ver destellos del “Raumplan”, con los juegos de alturas para marcar los diferentes ambientes.



Fig. 74. GERLACH, Martin. Geschäftshaus Goldman & Salatsch, Wien I., Michaelerplatz 3, Aufgang ins Mezzanin. [Fotografía]. 1909-1911. 240 x 180 mm. Escalera principal.



Fig. 75. GERLACH, Martin. *Geschäftshaus Goldman & Salatsch, Wien I., Michaelerplatz 3, Verkaufsraum (Empfangssalon) im Mezzanin*. [Fotografía]. 1909-1911. 240 x 180 mm. Salón de recepción.

Los brillos de la escalera, junto con los espejos y el techo acristalado crean un ambiente lujoso con los destellos y los diferentes reflejos.

En la planta superior, la celosía de la fachada se encarga de preservar la intimidad del interior.

En conclusión, puede afirmarse que Adolf Loos censura los “lujos” superfluos frente al “lujo” necesario, el cual se desarrolla en la intimidad, pues dicho lujo es parte intrínseca del habitante moderno. Como dice Bruno Zevi: “... las cuatro fachadas de una casa, de una iglesia, de un palacio, por bellas que sean, no constituyen más que la caja en la que está comprendida la joya arquitectónica.”⁵⁶ Por lo tanto, la cara social debe permanecer muda y proteger al individuo en su interior. El ornamento es un lujo superfluo y el maestro vienés lo utiliza como ejemplo de todo lo que son “engaños y mentiras” en la arquitectura, como todo aquello que es innecesario y que, por lo tanto, siguiendo la línea del progreso histórico, ya no tiene cabida. Pues el lujo superfluo no significa progreso, a diferencia del lujo necesario, que tiene la capacidad de mejorar nuestras condiciones de vida y convertirse en este proceso en una “necesidad social”.

Para atacar al ornamento y a aquellos que lo defiende, Adolf Loos se apoya en argumentos económicos y éticos. Desde un punto de vista económico, el ornamento es un despilfarro de material y tiempo, y que por lo tanto “embrutece” al obrero, que tendrá que trabajar más horas por menos dinero. A esto se suma que reduce el ciclo de vida del objeto al depender de las modas. Desde un punto de vista ético, el ornamento cuenta una mentira, pues no deja al material expresarse con sinceridad e intenta ser algo que en realidad no es. A esto se suma que al aplicarlo sobre un objeto de uso, se está menospreciando el arte, pues el arte es demasiado noble como para reducir su vida a la del objeto de uso.

Por todo ello, el ornamento no puede ser producido en la época moderna por hombres cultos. Adolf Loos ha sabido leer de la historia y ver cómo todo lo superfluo ha ido desapareciendo, y el ornamento no puede ser una excepción. Por ello, la arquitectura moderna, según Loos, no acepta el lujo superfluo.

LOS MATERIALES

La historia del lujo siempre ha estado vinculada a los propios materiales. Así, en el poema *Psychomachia*, el poeta cristiano Prudentius relacionaba directamente los materiales preciosos como el oro o las gemas con el lujo¹. En cambio, Adolf Loos hace en su artículo “Los materiales de construcción” una interesante apreciación:

“La Venus de Milo es igual de valiosa, tanto si estuviera hecha de piedra de pavimentar - en Paros pavimentan las calles con mármol del país - como de oro. La Madona Sixtina no valdría ni un céntimo más aunque Rafael hubiera mezclado unas libras de oro en los colores.”²

Probablemente tuvo gran influencia en el modo de pensar de Adolf Loos su temprana experiencia con los materiales en la cantera de su padre. De hecho, más tarde llegaría a decir que un arquitecto es un albañil que ha aprendido latín³. Pero especial influencia tuvieron los escritos de Gottfried Semper⁴, los cuales seguramente leyó durante su paso por la Escuela Politécnica de Dresde.

Semper argumenta que el muro tiene un origen textil, pues las primeras envolturas eran justamente eso. Es por ello, que una vez se desarrolla la arquitectura, la envoltura pasa a convertirse en revestimiento y sigue conservando a modo de ornamento los motivos decorativos

1 PRUDENTIUS. *Psychomachia*. Translated by H.J.Thomson. London: Loeb Library, 1949.

2 LOOS, Adolf. “Die Baumaterialien”. *Neue Freie Presse*, 28 de agosto de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

3 LOOS, Adolf. “Ornament und Erziehung”. *Wohnungskultur*, 1924, nº 2/3. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

4 Adolf Loos ya lo nombraba en uno de sus primeros artículos. “El principio de revestimiento, que Semper fue el primero en enunciar, se extiende también a la naturaleza. La persona está revestida con una piel, el árbol está revestido con una corteza.” LOOS, Adolf. “Das Prinzip der Bekleidung”. *Neue Freie Presse*, 4 de septiembre de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

que tenía antes. Según Semper, las formas arquitectónicas provienen de las artes técnicas, y dependen por consiguiente de la forma de trabajo y de los materiales, asumiendo que los materiales han sido trabajados de forma “honesta”. Si el material determina la forma de trabajo, y la forma de trabajo determina la forma arquitectónica básica, entonces el material determina también la forma arquitectónica. Ahí radica la importancia de los materiales y la “honesta forma de trabajarlos”. Semper continúa diciendo que el ornamento debe ser coherente con el material y la forma de trabajarlo⁵. Por lo tanto, no lo está censurando, y además acepta su capacidad de comunicación, especialmente en el caso del revestimiento.

Adolf Loos considera que los materiales también son capaces de comunicar, por lo que la capacidad de expresión se la otorga sólo al material. El ornamento no tiene cabida, pues el ornamento es un resto evolutivo del pasado textil del muro. En consecuencia, el siguiente paso lógico en la evolución es la eliminación de todo ornamento nuevo. Dado que ya no es el ornamento el que puede “hablar” en la arquitectura, ahora son los materiales los que cobran gran importancia al tomar esa función expresiva. Así, Adolf Loos logra espacios lujosos mediante la correcta utilización de los materiales, pero no por su coste o rareza, sino mediante su refinada utilización. El material sustituye al ornamento (lujo superfluo) y colabora en la evocación de sensaciones (Raumplan). Según Adolf Loos: “No debería considerarse que los materiales lujosos y la buena factura tan sólo compensan la falta de decoración, sino que la superan con mucho en cuanto a suntuosidad.”⁶

Como se ha descrito en el capítulo anterior, uno de los argumentos que utiliza Loos para atacar el ornamento es su alto coste. En cambio, cuando Adolf Loos elige un material con el que trabajar, el coste del propio material no es una variable que se tenga en cuenta. Según el maestro vienés, el material tiene valor en sí mismo, pero sólo uno es el adecuado para cada caso. Por lo tanto, la elección de un material se tiene que basar en su idoneidad para la tarea que debe desarrollar. No importa si se trata de un material caro o barato, siempre y cuando esté bien utilizado. Para defender esta posición, Adolf Loos utiliza un “argumentum ad verecundiam” al maestro austriaco Fischer von Erlach: “Fischer von Erlach no necesitaba granito para hacerse entender. Con arcilla, cal y arena, creaba obras que nos impresionaban tanto como las mejores construcciones hechas con los materiales más difíciles de trabajar. Su espíritu, su sentido artístico, dominaba el material más vil. Estaba en situación de dar al polvo plebeyo la nobleza del arte. Un rey en el reino de los materiales.”⁷ Pues no cuenta sólo la canti-

5 SEMPER, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*. München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863.

6 LOOS, Adolf. *Sämtliche Schriften. In zwei Bänden. Herausgegeben von Franz Glück*. Wien, München: Verlag Herold, 1962.

7 LOOS, Adolf. “Die Baumaterialien”. *Neue Freie Presse*, 28 de agosto de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 76. HALBE, Roland. *Klankörper Schweiz*, Expo 2000 Hannover, Alemania. [Fotografía]. Pabellón de Suiza para la Expo 2000 de Hannover.

Para Adolf Loos, cada material tiene un lenguaje y una técnica asociada a él. De esta forma, no es el arquitecto con sus formas el que habla, sino el material, con los valores intangibles asociados a él. A este respecto decía Peter Zumthor en 1996 en su conferencia “Enseñar arquitectura, aprender arquitectura” lo siguiente: “Para proyectar, para inventar arquitecturas, debemos aprender a tratarlos [los materiales] de una forma consciente. Eso es un trabajo de investigación; eso es un trabajo de rememoración.” Probablemente su pabellón de Suiza para la Expo 2000 de Hannover [Fig. 76] sea el mejor exponente de esta idea. En esta obra se apiló la madera fresca siguiendo el método tradicional para dejarla secar. El arquitecto suizo lograba así crear una atmósfera con una fuerte materialidad, donde la madera habla mediante su olor y sus cambios dimensionales. En el pabellón de suiza no existía una forma, sino sólo un material y las sensaciones asociadas a él.

dad de trabajo, sino también la calidad del trabajo⁸.

Una vez elegido el material, la economía surge de utilizar las cualidades intrínsecas a él. Así, la técnica sustituye al ornamento, el cual sólo encarece el proyecto y es un elemento superfluo.

El resultado de desarrollar una arquitectura que niega lo superfluo es la ausencia de ornamento. Como enuncio previamente, en una arquitectura desprovista de ornamento, es el material el que adquiere la función comunicativa. Así, la única función que le queda al arquitecto es la lógica organización de la forma y la lógica elección de los materiales. Y por consiguiente, la técnica es el único principio legítimo de construir, pues no se puede conciliar técnica y arte⁹. Para Adolf Loos, las formas se han hecho a través de la “utilidad y de la fabricación de cada material”¹⁰. Loos está reivindicando la autenticidad de cada material y la técnica asociada a él, y por lo tanto defendiendo los antiguos oficios y la tradición a la vez que atacaba a aquellos artistas que, ignorando la tradición y la técnica, estaban perpetrando un “crimen” contra el material¹¹. Si el único elemento que habla es el material, entonces éste no puede contar

8 “Y, ante un muro de granito pulido, nuestro corazón experimentará un respetuoso estrechamiento. ¿Ante el material? No, ante el trabajo humano. Entonces, ¿el granito sería más valioso que el mortero? No se ha dicho esto; ya que una pared con decoración de estuco de Miguel Ángel dejaría en la sombra al muro de granito mejor pulido. No sólo la cantidad, sino la calidad del trabajo realizado cuentan para valorar un objeto.” Ídem.

9 Adolf Loos ataca directamente a la Sezession y al Werkbund. Considera que es un crimen crear una “Obra total de arte” (Gesamtkunstwerk), donde arte y técnica se mezclen. “Con unos cuantos artículos fuertes sobre estas cuestiones, aparté a esos señores del taller de sastrería y zapatería y salvé también a otras industrias, no contaminadas aun por los ‘artistas’, de la indeseable invasión.” LOOS, Adolf. “Kulturentartung”. *Trotzdem*, 1931. Escrito en 1908. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

10 “Cada material tiene su propia forma de expresión, y ningún material puede tomar para sí la forma de otro material. Porque las formas se han hecho a través de la utilidad y de la fabricación de cada material, se han hecho con el material y a través del material. Ningún material permite una intromisión en su círculo de formas.” Ídem.

11 “El ornamento en cosas que, hoy, gracias al desarrollo, hayan llegado a ser desornamentadas significa fuerza de trabajo malgastada y material estropeado.” LOOS, Adolf. “Ornament und Verbrechen”. *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 77. Kärntner Bar. Kärntner Durchgang 10, Viena, Austria. [Fotografía]. Fachada.

una mentira¹², como explica detalladamente en su artículo “El principio del revestimiento”¹³. Si un material tiene su propia forma de expresión, entonces no puede tomar la forma de otro y obligarle a parecer lo que no es, lo cual sería amoral. En dicho artículo termina sentenciando: “vosotros, imitadores y arquitectos de sucedáneos, os estáis equivocando. El alma humana es algo demasiado alto y sublime para que podáis engañarla con vuestros trucos y recursos.”¹⁴ Teniendo en cuenta estas firmes convicciones, extrañan dos recursos (el juego escenográfico y la ausencia de sinceridad estructural) que repite constantemente, y que parecen contradecir el sincero uso del material.

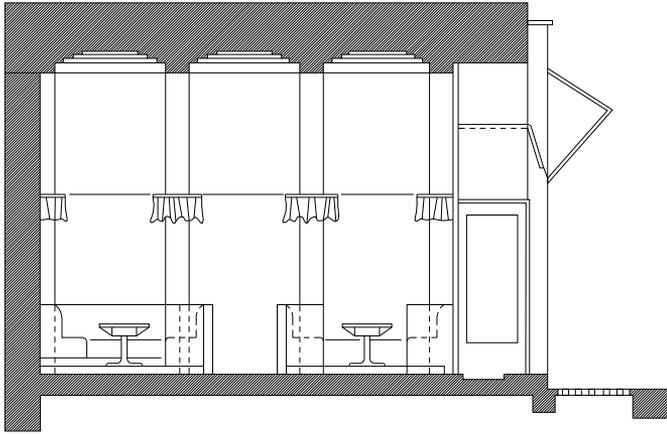
En el Kärntner Bar [Fig. 77], Adolf Loos otorga la función comunicativa a los materiales en un juego casi teatral. Como lo describe Benedetto Gravagnuolo, se trata de una “pequeña joya”¹⁵, de aproximadamente 4.5 x 6.15 x 3.5 metros. Los materiales, ya desde la propia entrada, comienzan a transmitir el mensaje del arquitecto. La fachada es una composición tripartita. Está formada de arriba a abajo por el rótulo de entrada a modo de entablamento, un prisma que sobresale de la fachada a modo de capitel, y cuatro pilares de mármol a modo de fuste, que descansan sobre un pequeño estereóbato. En el rótulo de entrada se lee claramente “American Bar” en letras blancas sobre fondo negro. En los primeros bocetos se contempló la idea de dividir la fachada en sólo dos cuerpos e incluir el rótulo de “American Bar” como parte del prisma saliente, aunque al final, el arquitecto se decidió por una composición más clásica, formada por tres elementos. El prisma que sobresale está realizado mediante cristal de color y emula una bandera estadounidense. Sobre ella se puede leer “Kärntner Bar”. Este prisma descansa sobre los cuatro pilares recubiertos de mármol rojo de Skyros. Los pilares no cumplen ninguna función estructural, sólo escénica. Para Adolf Loos, la estructura debía ser simplemente el sustento para el revestimiento. En la fachada, parece que esté diciendo que la cultura americana (el rótulo a modo de bandera) descansa sobre la clásica cultura griega. Aquí es el propio veteado del material el que actúa a modo de ornamento. Adolf Loos no pervierte el material, sino que lo usa tal cual es, sin modificarlo. Simplemente lo coloca de tal manera, que la parte más clara y grisácea apoya sobre el suelo, de forma que crea una sutil referencia a los órdenes de una columna clásica. El cerramiento entre las columnas es de vidrio con carpinterías de latón, material que se repite después en los cantos de las mesas, creando así una obra

12 “Somos cada vez más sensibles ante todo lo referente a justicia e injusticia. Y, como última consecuencia, también se establece que el arquitecto tampoco mienta en relación con el material usado.” LOOS, Adolf. “Die alte und die neue Richtung in der Baukunst”. *Der Architekt*, 1898, Heft 3. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

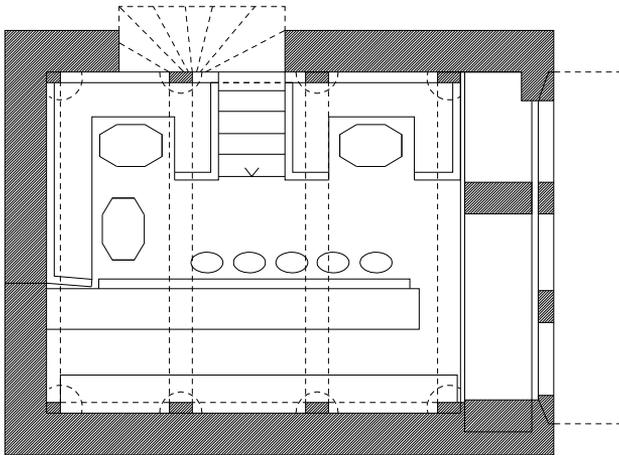
13 LOOS, Adolf. “Das Prinzip der Bekleidung”. *Neue Freie Presse*, 4 de septiembre de 1898.

14 Ídem.

15 GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos. Theory and Works. Preface by Aldo Rossi*. English translation by C.H. Evans. London: Art Data, 1995.



Alzado interior



Planta

Fig. 78. *Karntner Bar*, Viena. Planta y alzado interior. Escala 1/100

única y armoniosa. Al entrar (originalmente se entraba por la puerta central), nos encontramos en una caverna de mármol. El artesonado del techo está compuesto por doce piezas de mármol gris rojizo de Skyros, divididas en tres grupos por falsas vigas y pilares de mármol verde oscuro. Ni la planta ni el mobiliario se corresponden con esta subdivisión [Fig. 78], que parece decir de esta manera que siempre estuvo allí. La caverna de mármol fue simplemente amueblada. El interior de este bar “americano” está diciendo que la cultura clásica griega y romana siempre perteneció a ese lugar. Pues Adolf Loos otorga valores sensoriales a los materiales relacionados con nuestros recuerdos y experiencias¹⁶. Los asientos están hechos de cuero verde, como el que se utilizaba para los automóviles¹⁷, recordando así al visitante que vive en la época de la técnica [Fig. 80]. Las paredes están recubiertas hasta la altura de la puerta de madera de caoba. Este recurso se repite en casi todas las obras de Loos, que utiliza maderas oscuras para recubrir las estancias más públicas de sus casas y edificios, las cuales relaciona con el hombre, mientras que utiliza maderas más blandas y claras como la madera de limonero, para las estancias más íntimas, que relaciona con la mujer. Sobre los paneles de caoba, recubre la pared con espejos recorriendo todo el perímetro del bar a excepción de la entrada. Da una sensación de infinito, como si estuviéramos sentados entre “séparées” y que el bar se extendiera a los lados y al fondo, sensación que se enfatiza por el artesonado del techo [Fig. 79]. La única pared no cubierta de espejos es la de la entrada, la cual está revestida de ónice, que al iluminarse por la luz del exterior adopta una tonalidad que recuerda al whisky que allí se sirve. Se trata de una escenografía que nos traslada a la cultura americana y nos recuerda que sus valores están asentados sobre la clásica cultura griega. Los materiales convierten esta “pequeña joya” en un manifiesto, y por lo tanto, esta escenografía no es una mentira, sino un ejercicio de honestidad, donde además demuestra la inutilidad del ornamento, que no ha sido necesario aquí para que la arquitectura le hablara al ciudadano. Es un espacio donde el propio material transmite la sensación de lujo. No se precisa ningún tipo de ornamento o superchería

16 “Así, el arquitecto, ¿qué quiere realmente? Quiere provocar en las personas –con ayuda de los materiales– sentimientos que, de hecho, aun no les son inherentes a los materiales. Si construye una iglesia, ésta debe inspirar devoción a las personas. Y si construye una taberna, la gente debe sentirse cómoda dentro. ¿Cómo se consigue esto? Mirando qué construcciones ya antes han sido capaces de despertar estos sentimientos, para tomarlas como punto de partida. Pues el hombre ha orado y ha bebido en determinados espacios, a lo largo de toda su existencia. Así, el sentimiento no le ha nacido sino que se le ha educado. Por tanto el arquitecto –si realmente se toma en serio su arte– debe tener en cuenta estos sentimientos adquiridos.” LOOS, Adolf. “Die alte und die neue Richtung in der Baukunst”. *Der Architekt*, 1898, Heft 3. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

17 Alrededor de 1870, Siegfried Marcus inventó en Viena el motor de combustión interna a base de gasolina. En 1900 ya había empezado la producción masiva de automóviles en Francia y Estados Unidos.



Fig. 79. Kärntner Bar. Kärntner Durchgang 10, Viena, Austria. [Fotografía]. Vista desde la entrada.



Fig. 80. Kärntner Bar. Kärntner Durchgang 10, Viena, Austria. [Fotografía]. Vista interior.

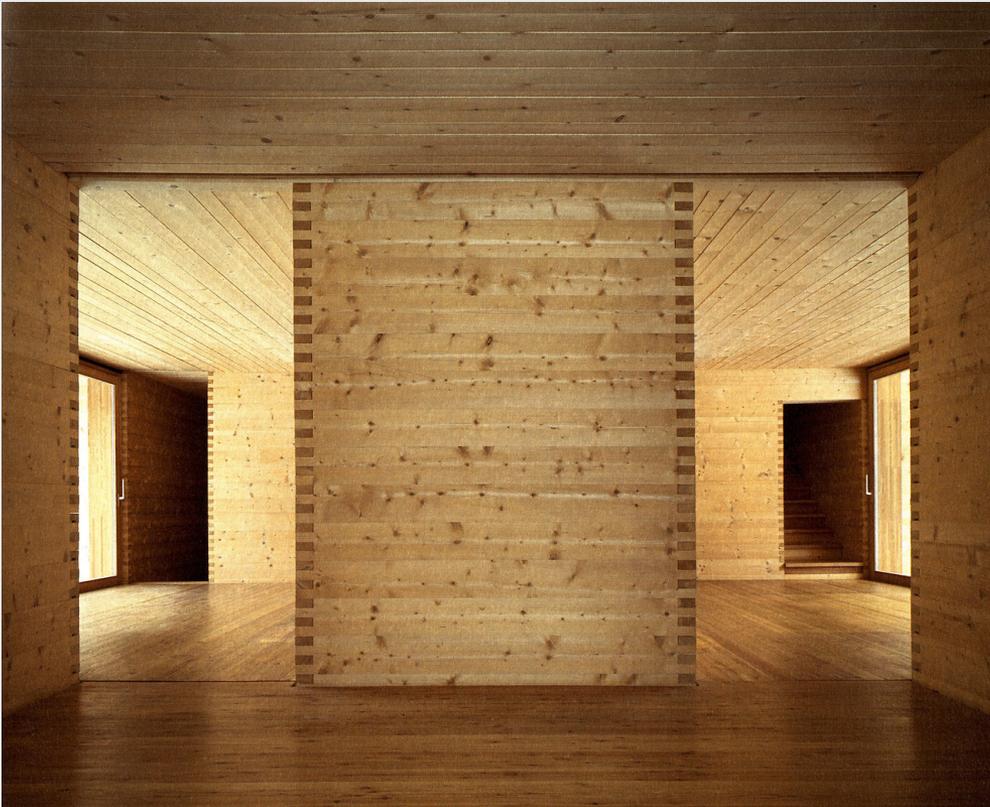


Fig. 81. FEINER, Ralph. *Wohnhaus Luzi, Jenaz, Graubünden, Suiza*. [Fotografía]. Casa Luzi. Interior.

Peter Zumthor trabajaba en el proyecto de la casa Luzi [Fig. 81] al mismo tiempo que desarrollaba el pabellón de Suiza para la Expo 2000. No es de extrañar que ambos proyectos transmitan sensaciones tan parecidas, relacionadas con la madera.

Peter Zumthor considera que la casa Luzi “surge al principio como un trabajo de investigación sobre el tema de la madera, que más tarde aplicará a la casas Leiser.”, así consigue una casa que “tiene una calidad especial, que se vive en la atmósfera y en el cuerpo.”¹ Se trata de buscar la esencia de los materiales para liberarla².

1 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014. Traducido por el autor.

2 “Ese empleo del material parece enraizado en el saber ancestral del hombre, y libera, al mismo tiempo, aquello que constituye propiamente la esencia de esos materiales, carente de cualquier significación culturalmente mediatizada.” ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004

sobre el material para crear un espacio lujoso. El Kärntner Bar es la demostración de que el lujo reside en el propio material y en la forma en la que se ha empleado.

En el Kärntner Bar, interior y exterior se han trabajado de la misma forma. Eso se debe a que el bar forma parte de la esfera social, y por lo tanto también del “continuum” urbano. Esto se repite en general en todos sus tiendas, restaurantes u obras públicas. De ahí también la nobleza de los materiales utilizados. ¿Pero que ocurre en la arquitectura doméstica?

Como se ha resaltado en los capítulos anteriores, en el interior es donde se da el lujo privado, materializado mediante el “Raumplan”, mientras que los exteriores permanecen mudos, como una máscara protectora. En el interior, los espacios adquieren su carácter gracias a los materiales, diferenciándose a su vez las estancias. El “Raumplan” es como un traje a medida que se adapta a su dueño. Cada parte del “traje” tiene la medida justa y los materiales son las telas que componen el traje. De la misma manera que en el Kärntner Bar los materiales crean una escenografía, en las casas de Adolf Loos los materiales crean ambientes, pues “el artista, el arquitecto, siente primero el efecto que quiere alcanzar y ve después, con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear. El efecto que quiere crear sobre el espectador, [...] ese efecto viene dado por los materiales y por la forma. Cada material tiene su propia forma de expresión, y ningún material puede tomar para sí la forma de otro material.”¹⁸

En los interiores creados por Adolf Loos, los materiales se eligen por sus valores afectivos, razón por la cual difieren de una estancia a otra. Primero se crea el armazón¹⁹, el patrón del traje, el “Raumplan”, y después el arquitecto termina de crear el ambiente mediante los materiales.

La Villa Moller es considerada por muchos críticos como una de las obras más representativas del concepto de “Raumplan” de Adolf Loos. En ella, las formas y los materiales logran crear un traje a medida. Pero lo que más llama la atención de la Villa Moller es el uso más tímido de los materiales. Ya nada tiene que ver con el extensivo uso del mármol en el Kärntner Bar o la pomposidad de la Villa Karma. En cambio, Adolf Loos sigue creando ambientes que le hablan al habitante y que transmiten una sensación de lujo, pues son ambientes que van mucho más allá de la mera necesidad.

18 LOOS, Adolf. “Das Prinzip der Bekleidung”. *Neue Freie Presse*, 4 de septiembre de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

19 “La solidez y la ejecución exigen materiales que, a menudo, no están de acuerdo con la finalidad propia del edificio. Pongamos que el arquitecto tuviera aquí la misión de hacer un espacio cálido y habitable. Las alfombras son cálidas y habitables. Este espacio podría resolverse poniendo una de ellas en el suelo y colgando cuatro tapices a modo que formaran las cuatro paredes. Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo que los mantenga siempre en la posición adecuada. Concebir este armazón es la segunda misión del arquitecto.” Ídem.



Fig. 82. CAMUS, Felipe. *Wohnhaus Truog, Gugalun, Versam, Graubünden, Suiza*. [Fotografía]. Casa Truog.

Tanto para Adolf Loos como para Peter Zumthor, el valor de un material reside en la forma de utilizarlo y de combinarlos. Citando al arquitecto suizo, “en el contexto de un objeto arquitectónico, los materiales pueden adquirir cualidades poéticas si se generan las pertinentes relaciones formales y de sentido en el propio objeto, pues los materiales no son de por sí poéticos”¹.

En las Termas de Vals, la combinación entre la piedra y el agua crea una potente atmósfera² que recuerda a los antiguos baños romanos, y la combinación de la madera nueva y la vieja en la casa Truog [Fig. 82] genera un interesante diálogo entre lo nuevo y lo viejo, pero que se sigue manteniendo en armonía con el entorno, transmitiendo un paradójico mensaje de algo nuevo que parece haber estado siempre allí.

De esta manera logran tanto Peter Zumthor como Adolf Loos lujosas atmósferas gracias a los valores afectivos de los materiales.

1 ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004

2 “Piedra y agua, esta es una relación de amor. En algún momento del diseño ya no se hizo difícil entender estos dos materiales primarios como energías contrapuestas y confiar, que con este par se podía diseñar todo lo que debía suceder en nuestras termas en la montaña.” ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014. Trad. a.

Hans y Anny Moller encargaron esta casa a Adolf Loos cuando el maestro vienés vivía en París. Adolf Loos, un hombre cosmopolita y con una amplia visión del mundo, había desarrollado ya una forma de trabajo mediante colaboradores en diferentes partes de la esfera terrestre. Durante esa época, un antiguo alumno suyo, Jacques Groag, se encargaba de realizar los planos y controlar las obras en Viena. La Villa Moller está situada en una zona residencial adinerada de Viena, cerca del Wienerwald. A pesar de ser una pieza emblemática en el desarrollo del concepto de "Raumplan", este capítulo se centra en los materiales, y como logra Adolf Loos ambientes lujosos mediante su refinado uso.

En la fachada principal, el elemento que más destaca es el cubo que sobresale sobre la entrada principal²⁰. Su forma domina la fachada y enfatiza la simetría de ésta, lo cual la dota de cierto carácter clásico [Fig. 84]. Adolf Loos, coherente en toda su obra, realiza una fachada principal muda, donde predomina el lleno sobre el vacío y detrás de la cual se esconde la esfera privada de los habitantes. Las pequeñas ventanas, en forma de sencillos vaciados rectangulares del muro, no dejan entrever lo que sucede detrás. El material de fachada, enfoscado blanco, es tan mudo como la propia forma. En cambio, igual que hacía años atrás por ejemplo en la Villa Horner²¹, sí que deja hablar al material para remarcar la entrada principal, la única parte de la fachada con cierto carácter social. Aquí, las jambas de la puerta son pétreas, y parecen sostener un entablamento [Fig. 86]. La diferencia de tono y color con el claro enfoscado de la fachada hace que este recurso clásico se muestre con más fuerza. A su vez, el gesto de achaflanar las jambas parece decirnos que nos adentramos en otro mundo, un mundo basado en la autenticidad de la cultura clásica. En contraste con la fachada principal, la fachada que da al jardín, a la esfera privada, no es muda, sino que es una traslación directa de lo que sucede en el interior [Fig. 87]. Recuerda al sistema aterrazado de la casa Scheu²², del que tan orgulloso estaba Adolf Loos, y que se podía hacer gracias al avance en la técnica de la cubierta de cemento-madera (Holzzement). Las carpinterías de esta fachada son blancas, a diferencia de las de la fachada principal que son oscuras y que por su densidad de elementos verticales y horizontales se acaban confundiendo con el hueco, además de dar una clara imagen de frontera o límite. En cambio, las ventanas que dan al jardín privado van de suelo a techo y están divididas sólo por elementos verticales. Son mucho más transparentes, pues el

20 Francisco Antonio García Triviño, Katerina Psegiannaki y José Manuel López Ujaque han escrito un interesante artículo titulado "Dos modelos por ensayo y error. Villa Stonborough y Villa Moller." donde explican la modificación que hubo en dicho cuerpo saliente, el cual fue modificado en el proyecto, y pasó de tener una forma inicial en T a ser un rectángulo perfecto, al añadirle dos pequeños almacenes a los lados [Fig. 83]. GARCÍA TRIVIÑO, Francisco Antonio, PSEGIANNAKI, Katerina, LÓPEZ UJAQUE, José Manuel. "Dos modelos por ensayo y error. Villa Stonborough y Villa Moller". En: *Jornadas internacionales de investigación en construcción. Vivienda: pasado, presente y futuro*. Madrid: Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, 2013.

21 Nothartgasse 7, Viena, Austria.

22 Larohegasse 3, Hietzing, Viena, Austria.

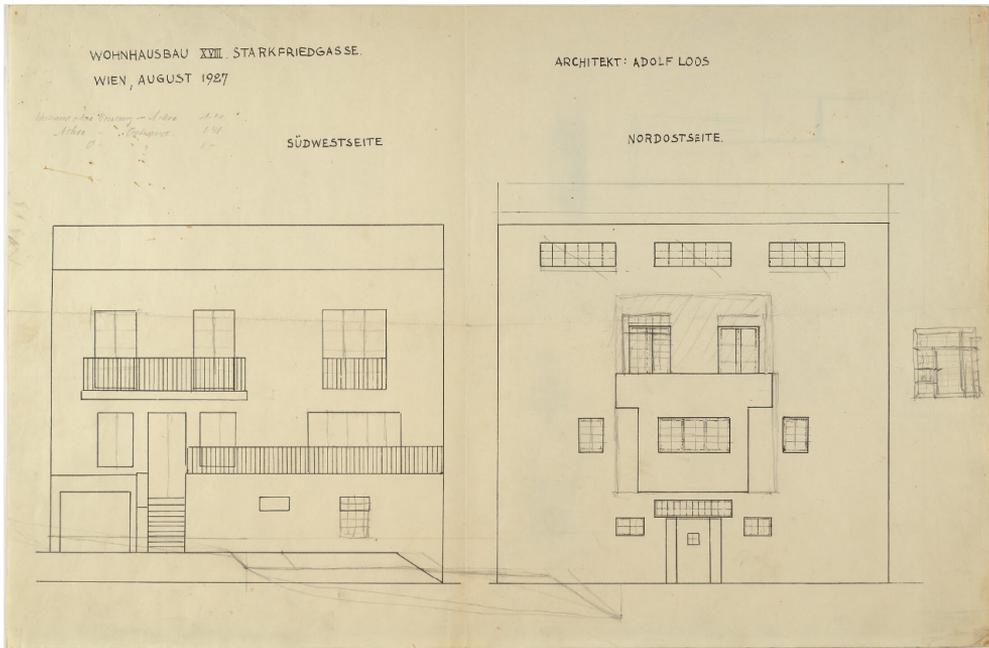


Fig. 83. LOOS, Adolf. *Haus Moller, Wien, Fassadenaufriße, SW- und NO-Seite, Bleistift-Korrekturen, August 1927*. [Lápiz]. 1927. 419 x 640 mm. Correcciones en lápiz de las fachadas S-O y N-E.

Se puede ver claramente como la fachada S-O, la que da al jardín, es mucho más abierta que la fachada N-E, que protege la esfera privada de la calle.

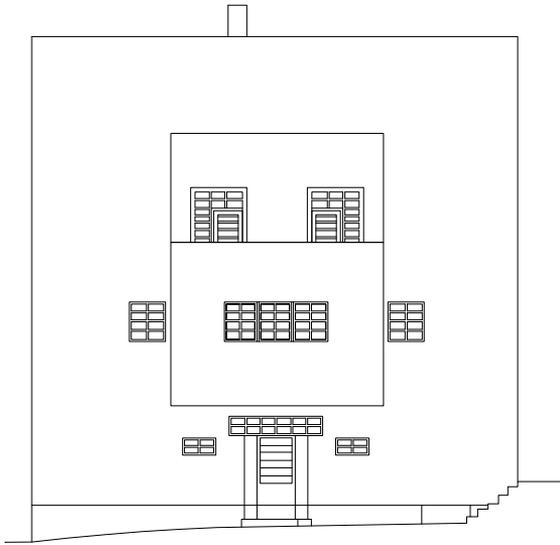
En estos planos se pueden apreciar los cambios realizados a lápiz sobre la fachada principal, de modo que el volumen sobresaliente se convierte en un volumen rectangular puro, incorporando dos pequeños almacenes a los laterales.

jardín forma parte de la esfera privada, y su color enfatiza dicha sensación. El resto de elementos que componen la fachada como las barandillas, los peldaños, las repisas..., se reducen a pura tautología. Cada uno dichos elementos se conciben para resolver simplemente una función. Su forma es el resultado de una solución técnica. A pesar de que el exterior debe permanecer mudo, Adolf Loos deja hablar a los materiales en su justa medida. Son sólo estos los que hablan, mientras que la forma abstracta y sencilla del edificio permanece contemplativa. Recuerda al concepto de “frugalitas” defendido por los romanos, el lujo desde la medida, pues esta fachada, a pesar de su aparente austeridad, es un ejercicio intelectual que va mucho más allá de separar simplemente el exterior del interior.

Una vez en el interior, al igual que en la Villa Müller, el paseo “calculado” nos acaba conduciendo hasta el centro de la casa, donde se da paso al “Raumplan”, que se desarrolla en espiral. La entrada se produce a través de un espacio comprimido que nos conduce a la derecha al guardarropas, mucho más luminoso. Esta situación se volverá a dar de manera similar en la Villa Müller. Una estrecha escalera nos hace girar y nos conduce finalmente al salón, conducidos entre muros perforados, como si se tratara de una escultura, que transmite una sensación de “continuum” espacial. Los muros no están recubiertos por ningún material lujoso pues recordemos que según Loos, “Fischer von Erlach no necesitaba granito para hacerse entender”²³. El salón es el punto en torno al cual empieza a desarrollarse el “Raumplan”. Aquí las vigas de madera dotan de un carácter cálido al salón [Fig. 89]. Johan van de Beek nos recuerda que “Loos había trasplantado a Viena ‘las características de H. H. Richardson, es decir, falsos envigados de roble colocados por su belleza y hogares de chimenea de obra vista’”²⁴. De hecho, éste no es el único recurso que toma prestado de la cultura anglosajona, pues los textiles que utilizaba para las cortinas y para sus muebles fijos recuerdan al movimiento inglés “Arts & Crafts”. Una escalera, escondida tras un muro “transparente” formado por elementos horizontales conduce a la esfera más privada de la casa, la planta de los dormitorios (toda ella situada a la misma cota). A un lado del salón, ochenta y cinco centímetros por encima de éste, se encuentra el mirador con los bancos para sentarse. Pero el mirador no mira hacia el exterior, pues los asientos están colocados de espaldas a la ventana, la cual, a su vez, está tapada por una cortina. El mirador está dirigido al interior desde una posición dominante de control. Su menor altura libre (2.5 metros) le dota de un carácter más íntimo. Destacan los colores de los pilares y las vigas, que parecen delimitar el espacio. A través de una pequeña puerta se accede a la biblioteca, donde todas las paredes están recubiertas de madera oscura. Se

23 LOOS, Adolf. “Die Baumaterialien”. *Neue Freie Presse*, 28 de agosto de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

24 VAN DE BEEK, Johan. “Adolf Loos: Esquemas de las casas urbanas”. En: GREENBERG, Allan. *Espacio fluido versus espacio sistemático. Lutyens, Wright, Loos, Mies, Le Corbusier*. Traducción y edición a cargo de Ricardo Guasch Ceballos. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1995.



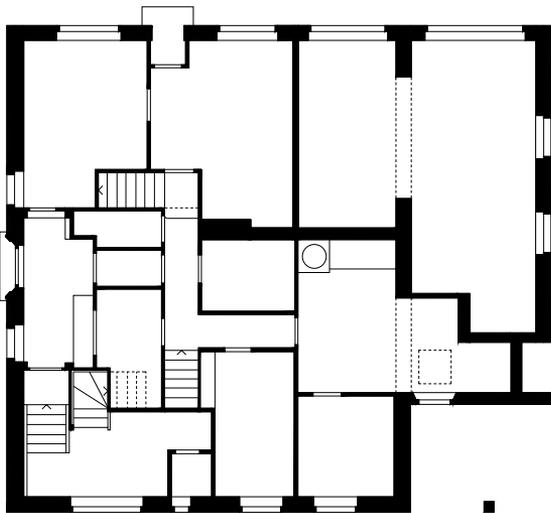
Fachada principal



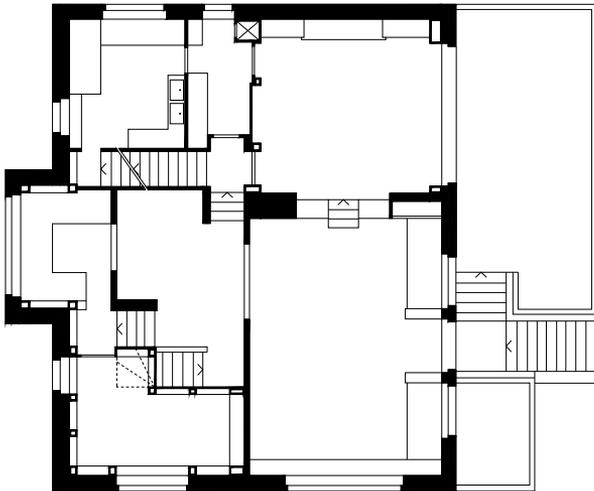
Fachada jardín

Fig. 84. *Villa Moller*. Planos delineados sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1927-1928) de la Colección Albertina, Viena. Escala 1/200

trata de un espacio “masculino”, pues Adolf Loos solía utilizar siempre materiales oscuros para recubrir ese tipo de espacios. Desde el salón se puede entrar directamente, y a la misma cota, a la sala de música. A través de una pequeñas escalera también podríamos acceder al comedor (sesenta y ocho centímetros sobre la cota de la sala de música). El comedor y la sala de música están conectados mediante una gran apertura [Fig. 88], formando un único espacio que sólo queda interrumpido por la diferencia de alturas, que dota al comedor de un ambiente más íntimo y una posición dominante. Esta diferencia de alturas se puede salvar mediante una pequeña escalera escondida, que a modo de las escaleras de un carruaje, nos permitiría ir de una estancia a otra. Ambos espacios están en armonía. Es aquí donde Adolf Loos deja todo el poder de comunicar a los materiales. Ambas estancias tienen las paredes recubiertas de madera ocumé oscura, pero sus texturas son diferentes, remarcando así la diferencia de espacios. Además, mientras que el alto rodapié de la sala de música también es de madera, en el comedor es de travertino, el cual enlaza con los pilares de las esquinas que están revestidos del mismo material. Así, el travertino parece decir que ese espacio le pertenece y que está protegido. En cambio, las paredes y el zócalo de madera de la sala de música, junto con el suelo de ébano pulido, nos dan la sensación de estar en la caja acústica de un instrumento de cuerda. El sutil empleo de los materiales le permite a Adolf Loos crear diferentes ambientes y sensaciones. Aquí ya no se trata de caros mármoles como en la Villa Karma, y a pesar de ello, la Villa Moller transmite una acogedora sensación de lujo. Pues en la Villa Moller el lujo reside en el modo de emplear y combinar los materiales según sus cualidades intrínsecas, independientemente de su valor económico.

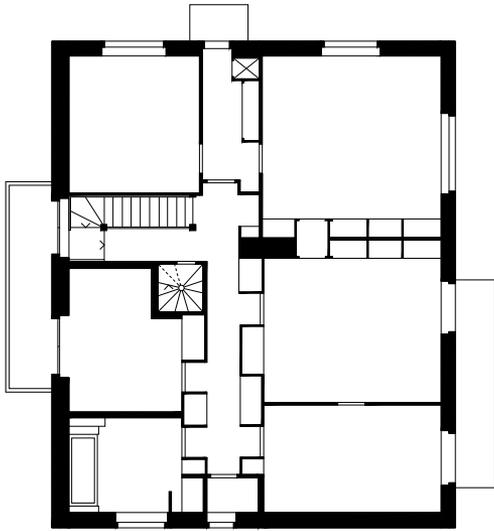


Planta baja

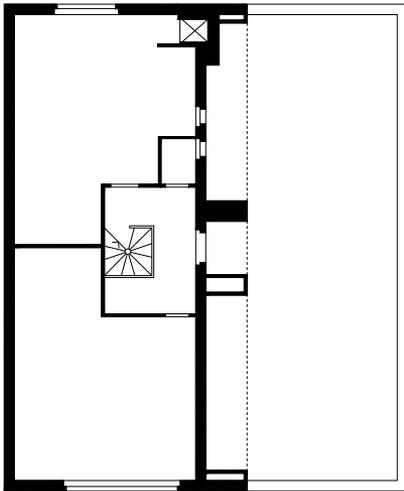


Planta primera

Fig. 85. *Villa Moller*. Planos delineados sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1927-1928) de la Colección Albertina, Viena. Escala 1/200



Planta segunda



Planta ático

Las correcciones que se hicieron posteriormente en la fachada principal no están reflejadas en las plantas.



Fig. 86. GERLACH, Martin. *Villa Hans und Anny Moller*, Wien XVIII., Starkfriedgasse 19, Straßenfassade. [Fotografía]. 1927-1928. 230 x 171 mm. Fotografía de la fachada principal



Fig. 87. GERLACH, Martin. *Villa Hans und Anny Moller*, Wien XVIII., Starkfriedgasse 19, Gartenseite. [Fotografía]. 1929. 130 x 180 mm. Fotografía de la fachada al jardín.

A diferencia de la Villa Müller, donde todas las fachadas se tratan de manera similar, pues todas tenían un parecido grado de intimidad, en la Villa Moller el lenguaje de la fachada que da a la esfera pública y el de la fachada que da a la esfera privada son diametralmente opuestos. Mientras que la fachada principal protege la esfera privada, la fachada del jardín se abre y muestra el interior. En la muda fachada principal destaca el volumen sobresaliente y la simetría de la fachada, otorgándole un carácter clásico a la villa.



Fig. 88. GERLACH, Martin. *Villa Hans und Anny Moller, Wien XVIII., Starkfriedgasse 19, Blick vom Speisezimmer in den Musiksaal.* [Fotografía]. 1927-1928. 167 x 225 mm. Fotografía al salon de música.

Las texturas y los materiales crean una relación de armonía entre ambos espacios, donde ciertas sutilezas en el uso de los materiales ayudan a transmitir un mensaje sincero. Así, las falsas vigas de cuelgue son oscuras en la sala de música, mientras que en el comedor son blancas, remarcando que se trata de dos ambientes diferentes.



Fig. 89. GERLACH, Martin. *Villa Hans und Anny Moller, Wien XVIII., Starkfriedgasse 19, Partie der Halle mit Ausgang zum Herrenzimmer.* [Fotografía]. 1930. 180 x 240 mm. Fotografía del salón y el acceso a la habitación de caballeros.

Los colores y los materiales crean junto con el "Raumplan" diferentes ambientes. El entrevigado del salón produce un efecto hogareño, mientras que el nicho con sofás, posicionado a contraluz y unos ochenta centímetros por encima del salón, se convierte en "lugar" de control.

En definitiva, la búsqueda de la esencia por Adolf Loos le lleva a delegar la capacidad comunicativa a los materiales. La eliminación de todo lo superfluo, y por ende del ornamento, significa que ahora serán los materiales y las dimensiones las que tengan que hablar. El “lujo” surge, por lo tanto, del material y del modo de utilizarlo. La Villa Moller es un claro ejemplo de su continuo refinamiento del uso de los materiales y muestra como en su búsqueda de la esencia, Adolf Loos continúa creando ambientes lujosos a pesar de ya no sobrecargar los interiores con materiales nobles como sucediera en la Villa Karma o en el Kärntner Bar. Este “lujo” procede del honesto uso de los materiales y de aprovechar sus cualidades intrínsecas. Dado que únicamente el material puede hablar, éste no puede contar una mentira, pues en tal caso, se convertiría en ornamento.

Adolf Loos se permite ciertas disonancias en el uso de los materiales, siempre y cuando ayuden a transmitir el mensaje de su arquitectura. Los espejos estratégicamente colocados, las texturas dispuestas de manera meditada o los engaños estructurales son recursos que no van en contra de la sinceridad del material, sino que aprovechan todas sus cualidades inherentes para transmitir un mensaje.

A esto se suma el valor emocional que Adolf Loos otorga a los materiales. Somos seres cargados de recuerdos y asociaciones, y los materiales tienen la capacidad de evocar experiencias y emociones. Así, la caja de ahorros transmitirá seguridad, mientras que los interiores vernáculos serán hogareños. Se crean diferentes ambientes que no crean emociones, sino que ayudan a expandir las sensaciones. Los materiales ayudan a crear espacios que exceden de la necesidad. No son meros espacios, sino que son ambientes con un gran contenido intelectual, y es ahí donde reside el “lujo” de su arquitectura.

EL REFINAMIENTO

El lujo se puede valorar desde su aspecto cuantitativo o desde un punto de vista cualitativo. Si se valora desde un punto de vista cualitativo, el lujo significa refinamiento¹, una distinción que según los romanos no existía en la naturaleza y por lo tanto era innatural e innecesaria. Séneca describe en su epístola CXXIII su vuelta después de un largo viaje a casa. Al llegar a casa quiere cenar pero no tiene pan bueno, en cambio esto no es importante, pues el estómago no necesita ser adulado. Al ser capaz de controlar sus deseos y poner bajo control su estómago, el refinamiento de los bienes no tiene sentido. Pues la capacidad de controlar los deseos le hace más libre². Por lo tanto, el refinamiento en sí no era un valor positivo para los estoicos, y por lo tanto, los lujos tampoco lo eran. Pues en el lujo residía el poder corrompedor. Dado que los deseos no tienen límites, había que aprender a controlarlos. Según los estoicos, era más rico el que menos deseaba, y más pobre el que más deseaba. Es más, el refinamiento debilitaba, pues “nuestro estómago ya no estará preparado para el pan duro”. Una consecuencia de este modo de pensar fueron las leyes suntuarias, que pretendían establecer un control sobre los deseos y así intentar impedir que la sociedad se corrompiera.

En cambio, con la ruptura del nexo feudal a la tierra y la aparición de los comerciantes como una nueva clase social se empezó a “desmoralizar” el lujo. Al empezar a entender el lujo como un dinamizador de la economía, el refinamiento adquiere sentido, el cual moverá la industria, y con ella a las naciones. Según Nicholas Barbon, será el gasto en “refinamiento” lo

1 “LUXURY is a word of an uncertain signification, and may be taken in a good as well as in a bad sense. In general, it means great refinement in the gratification of the senses.” HUME, David. *Political Essays*. New York: Liberal Arts Press, 1753.

2 “ - Pero ese pan es malo, dirás. - Espera y será bueno; el hambre te lo hará encontrar blanco y tierno, con tal que no comas hasta que ella te lo mande. Esperaré, pues, y por este medio no comeré asta que tenga pan bueno o no me disguste el malo. Necesario es acostumbrarse a contentarse con poco. [...] Nadie puede tener lo que desea, pero todo el mundo puede dejar de desear lo que no tiene y recibir alegremente lo que se presenta.” SENECA, Lucio Anneo. *Epístolas Morales*. Traducción directa del latín por D. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Luis Navarro, editor, 1884.

que generará empleo y comercio. Nicholas Barbon, al igual que los estoicos, también considera que los deseos son infinitos, pero el famoso economista inglés piensa que esto es positivo, y por lo tanto no hay que frenarlo. A diferencia de los estoicos que consideraban que había que controlar los deseos, pues si no nos convertíamos en “brutos”, David Hume argumentaba que es el refinamiento lo que hace que consumamos un bien con menos indulgencia y exceso³. Desde el punto de vista moderno, el lujo por refinamiento no sólo potencia la economía de las naciones sino también su cultura, y por tanto no se debe censurar. El refinamiento es parte de la evolución cultural de las sociedades, donde el lujo adquiere valor por refinamiento y no por “exceso”.

La Viena de fin del siglo XIX era una ciudad que vivía un aparente éxito bajo la decadencia de la monarquía liberal satirizada por Robert Musil en su obra “El hombre sin atributos”⁴, donde describe un parlamento sin poder ni rumbo. Durante los últimos años del siglo XIX, era la burguesía la que ejercía el poder político, económico y cultural, que se materializó, entre otros ejemplos, en la Ringstraße⁵ como nueva imagen de la ciudad. Se trata de una avenida que circunvala la ciudad antigua, donde cada uno de los edificios públicos adorna su fachada principal, posicionándose como soldados mirando al frente y creando una extraña escenografía. A este engaño hay que sumar los distintos estilos historicistas con los que habían sido diseñados, Neogótico, Renacentista, Neoclásico,... cada uno de ellos supuestamente acorde a su función. Adolf Loos hace una feroz crítica a esta situación en su artículo “La ciudad potemkinizada”⁶, donde compara Viena con los Pueblos de Potiomkin. En una sociedad donde la cultura estaba contaminada por todo tipo de adornos, Adolf Loos levanta la voz a favor de una meditada vuelta a la tradición y una reelaboración de los antiguos valores por refinamiento. Adolf Loos pretendía que la sociedad evolucionase mediante un proceso de “refinamiento”, que tuviera la técnica y la historia como base. No se trata de un proceso de mimesis, sino de

3 “... because nothing is more destructive to true pleasure than such excesses. One may safely affirm, that the TARTARS are oftener guilty of beastly gluttony, when they feast on their dead horses, than EUROPEAN courtiers with all their refinements of cookery.” HUME, David. *Political Essays*. New York: Liberal Arts Press, 1953.

4 MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Berlin: Rowohlt, 1930.

5 Óscar Jiménez Rueda hace una extensa descripción de la construcción de la Ringstraße en su tesis doctoral. “En este periodo relativamente breve de tiempo, se formaliza una imagen de ciudad que será el paradigma de esa Modernidad ilustrada: desde los edificios institucionales a las nuevas manzanas de vivienda, toda la ciudad se engalanará con una vestimenta historicista que agotará su repertorio formal en apenas treinta años.” RUEDA JIMÉNEZ, Óscar. *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Madrid: Universidad Europea de Madrid, 2012.

6 LOOS, Adolf. “Die Potemkin’sche Stadt”. *Ver sacrum*, julio de 1898, Heft 7. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

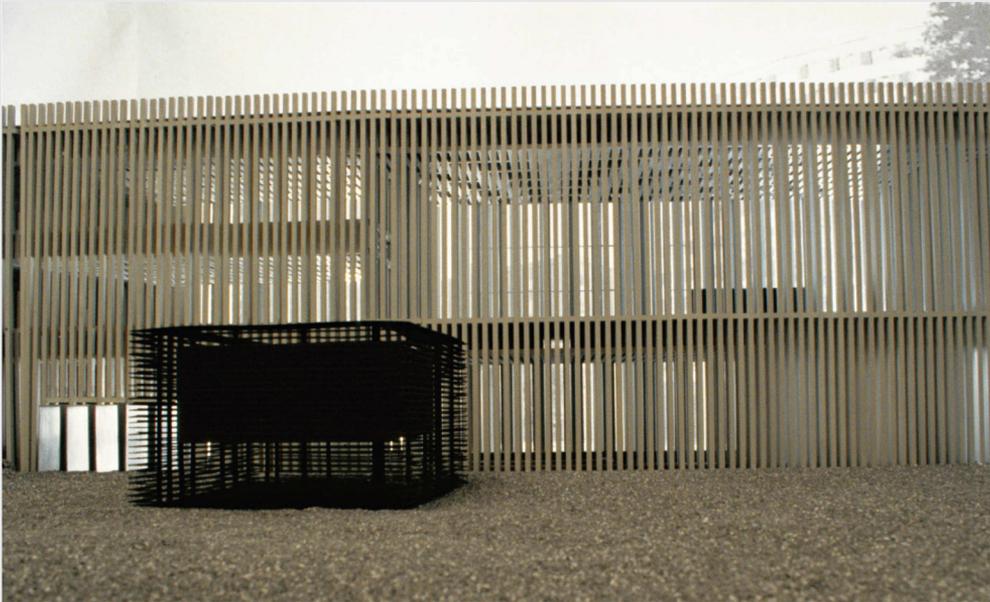


Fig. 90. ATELIER PETER ZUMTHOR & PARTNER. *Topographie des Terrors*, Berlin, Deutschland. [Fotografía]. Fotografía de la maqueta del proyecto “La Topografía del terror” de Peter Zumthor.

Para Peter Zumthor, la arquitectura no debe estar cargada de interpretaciones abstractas¹. Para el maestro suizo, la arquitectura es una cuestión de recuerdos y materiales, que en un proceso de refinamiento van tomando forma. Se trata de la misma actitud ante la arquitectura que tiene Adolf Loos, rechazando las modas, pues ambos creen que la arquitectura debe surgir de manera natural, sin ataduras. En su proyecto para el Centro Internacional de Exhibiciones y Documentación, también llamado “La topografía del terror” [Fig. 90], en Berlin, intentaba crear un diseño que al ser pura estructura no transmitiera ningún mensaje. Este recurso lo volvió a utilizar en el pabellón de Suiza de la Expo de Hannover del 2000. Pero no se trata del único recurso que refinará para volverlo a utilizar. Varios años más tarde vuelve a utilizar una estructura seriada en el Monumento Conmemorativo de Steilneset en Noruega. En ambos casos, Peter Zumthor trata de crear un edificio sin carga simbólica. Mientras que en “La topografía del terror” estaba creando un edificio, en Noruega refina la solución estructural hasta crear un edificio que tan sólo es una tela que flota en el espacio, creando así algo que excede de la necesidad, por refinamiento de una idea pasada.

1 “la arquitectura aparece como una construcción abstracta, resistente a etiquetas de la moda o interpretaciones simbólicas. El edificio no compite con sus vecinos más fuertes, pero mejora el lugar con su distintiva presencia volumétrica, focalizando la vista en el vacío único en la textura urbana.” ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor Works. Buildings and Projects 1979 - 1997*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 1999. Trad. a.

un proceso analítico y por decantación. Sólo así, consideraba Loos, podrían encontrar el estilo de su época.

Este planteamiento le llevará a reelaborar una y otra vez los mismo temas hasta alcanzar la perfección, en un proceso casi “autista”. Adolf Loos no se dejó contaminar por las modas que emergen y se establecen en los años veinte. Él continúa concentrado en su proceso de refinamiento, lo que le lleva a no considerarse parte del Movimiento Moderno, a pesar de que muchos críticos lo citan como uno de los padres de dicho movimiento⁷.

El resultado es una perfección que excede la estricta necesidad, un lujo logrado por refinamiento como describiría Werner Sombart⁸.

¿Por qué es necesario este laborioso proceso de refinamiento?

Adolf Loos considera que el refinamiento es necesario porque la sociedad ha cambiado. La experiencia de Adolf Loos en el extranjero le hace tener una visión más global de la sociedad, y le permite ver la evolución de la cultura de los diferentes países y observar cómo la cultura anglosajona, por la que siente tan alta estima, se basa en la tradición y en la técnica, logrando así productos “auténticos”. Sus numerosos artículos sobre la moda en los primeros años de su carrera le sirvieron para hacer ver a sus lectores esta posición, que también aplicaría a su arquitectura⁹. Si la sociedad ha cambiado, eso significa que el “portador de

7 “Parece haberse preocupado de limpiar la tradición heredada para fundar una nueva arquitectura inmanente. Esa nueva arquitectura, en cambio, no logró nunca llevarla completamente a la vida, aunque otros si lo lograron bajo su influencia cuando tenía la edad de sus tempranos 50.” HITCHCOCK, Henry Russell. *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*. Baltimore: Penguin Books. 1958.

8 “Die Hochwertigkeit eines Gutes kann auf zwei verschiedene Weisen entstehen: durch Häufung oder durch Verfeinerung.” SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker & Humblot, 1922.

9 “Hay más gente elegante de la que por regla general creen nuestros fabricantes de sombreros. Y como esos no quieren llevar sombreros cuya elegancia radique en una cinta negra y amarilla, como producen nuestros fabricantes de sombreros por decisión de la Asociación de fabricantes de sombreros, están obligados a procurarse sombreros ingleses. [...] Es de desear que nuestra Asociación de la moda del sombrero busque y halle su contacto con todos los restantes pueblos cultos. La creación de una moda nacional austríaca es un fantasma y, si nos atuviéramos firmemente a ella, nuestra industria sufriría grandes e impensables perjuicios. China empieza a derrumbar su muralla, y hace bien. No toleremos que gente con falso patriotismo local erija una muralla china a nuestro alrededor.” LOOS, Adolf. “Die Herrenhütte”. *Neue Freie Presse*, 24 de julio de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 91. WAEHLER, Jarle. *Steilneset Memorial*. [Fotografía]. Monumento conmemorativo de Steilneset, Vardo, Noruega.

“Pues cuando veo mis proyectos, me doy cuenta, que un pensamiento arquitectónico, una vez se ha pensado y llevado con fuerza a una forma, no desaparece simplemente de mi mente o del mundo, sino que vuelve a aparecer en otros proyectos. Algunos conceptos aparecen siempre de nuevo en otros contextos y me da la impresión, de que cada vez que vuelven a aparecer ganan en profundidad.”¹

El refinamiento de soluciones ya utilizadas es una parte importante del método de trabajo tanto de Adolf Loos como de Peter Zumthor. Para ambos arquitectos, no se trata de buscar la originalidad, sino de trabajar sobre soluciones conocidas para llegar a la innovación desde la tradición.

La estructura, que jugaba un papel crucial en “La topografía del terror”, se convierte en el Monumento Conmemorativo de Steilneset [Fig. 91] también en el tema principal, tensando un blando cuerpo textil que alberga las noventa y una ventanas y textos que hacen referencia a las víctimas de la caza de brujas en Finnmark. Se trata de una solución innovadora y “lujosa” que parte de una idea anterior (que no pudo ejecutarse).

1 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014. Trad. a.

necesidades”, como define Hegel¹⁰, también ha cambiado, y con él, también sus necesidades. Esto implica que los individuos están en constante cambio, y que por lo tanto, la arquitectura debe ser consciente de ello y ser capaz de adaptarse. Una arquitectura sujeta a modas morirá al poco tiempo de nacer. En uno de sus ataques a la Sezesión vienesa en su artículo titulado “De mi vida”¹¹, se burla de la escasa vida de la arquitectura generada a partir de modas. En cambio, el refinamiento implica leer de la historia para entender qué elementos son superfluos y se pueden eliminar. Esto significa aprender la técnica y las razones por las que se ha construido de una determinada manera.

La arquitectura es una parte más de la cultura y de su evolución y por lo tanto también cambia. Este cambio debe producirse de manera natural, sin ataduras ni imposiciones¹². Para Loos, ésta es la única manera de construir en el estilo de su tiempo. Cualquier estilo impuesto es un engaño. Adolf Loos ve a los arquitectos de su época como un obstáculo a dicha evolución, pues con sus “artes gráficas” impiden que la cultura evolucione de manera natural. En su artículo “Arquitectura”¹³ sentenciará que es, a diferencia del campesino y el ingeniero, el arquitecto el único que deshonra el lago.

Para ser moderno había que pensar de una manera diferente a la de sus compañeros coetáneos. Había que ser mucho más analítico y sencillo, y de la misma manera que los romanos no habían perdido el tiempo inventando nuevos órdenes¹⁴, el arquitecto moderno debía

10 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Berlin (Nicolai), 1820.

11 “Encuentro por la calle al famoso artista moderno de interiores X.

- Buenos días, digo, ayer vi una vivienda suya.

- ¡Ah, sí? - ¡Cuál de ellas?

- La del Dr. Y.

- ¡Cómo, la del Dr. Y! Por el amor de Dios, no mire esa porquería. La hice hace tres años.

- ¡Y que lo diga! Mire, querido colega, siempre he creído que entre nosotros hay una diferencia de principios. Ahora veo que sólo se trata de una diferencia de tiempo. Una diferencia de tiempo que incluso puede expresarse en años. ¡Tres años! Pues yo ya entonces había opinado que eso es una porquería -y usted no lo hace hasta hoy.” LOOS, Adolf. “Aus meinem Leben”. *Trotzdem*, 1931. Escrito en 1903. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

12 “Ninguna persona, ni tampoco ninguna asociación, nos ha creado nuestros armarios, nuestras latas de cigarrillos, nuestras joyas. Nos los ha creado el tiempo. Cambian de año en año, de día en día, de hora en hora. Pues nosotros mismos cambiamos de hora en hora, nuestras concepciones, nuestras costumbres. Y por ello cambia nuestra cultura.” LOOS, Adolf. “Kulturentartung”. *Trotzdem*, 1931. Escrito en 1908. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

13 LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910.

14 “No es una casualidad que los romanos no estuvieran en condiciones de descubrir

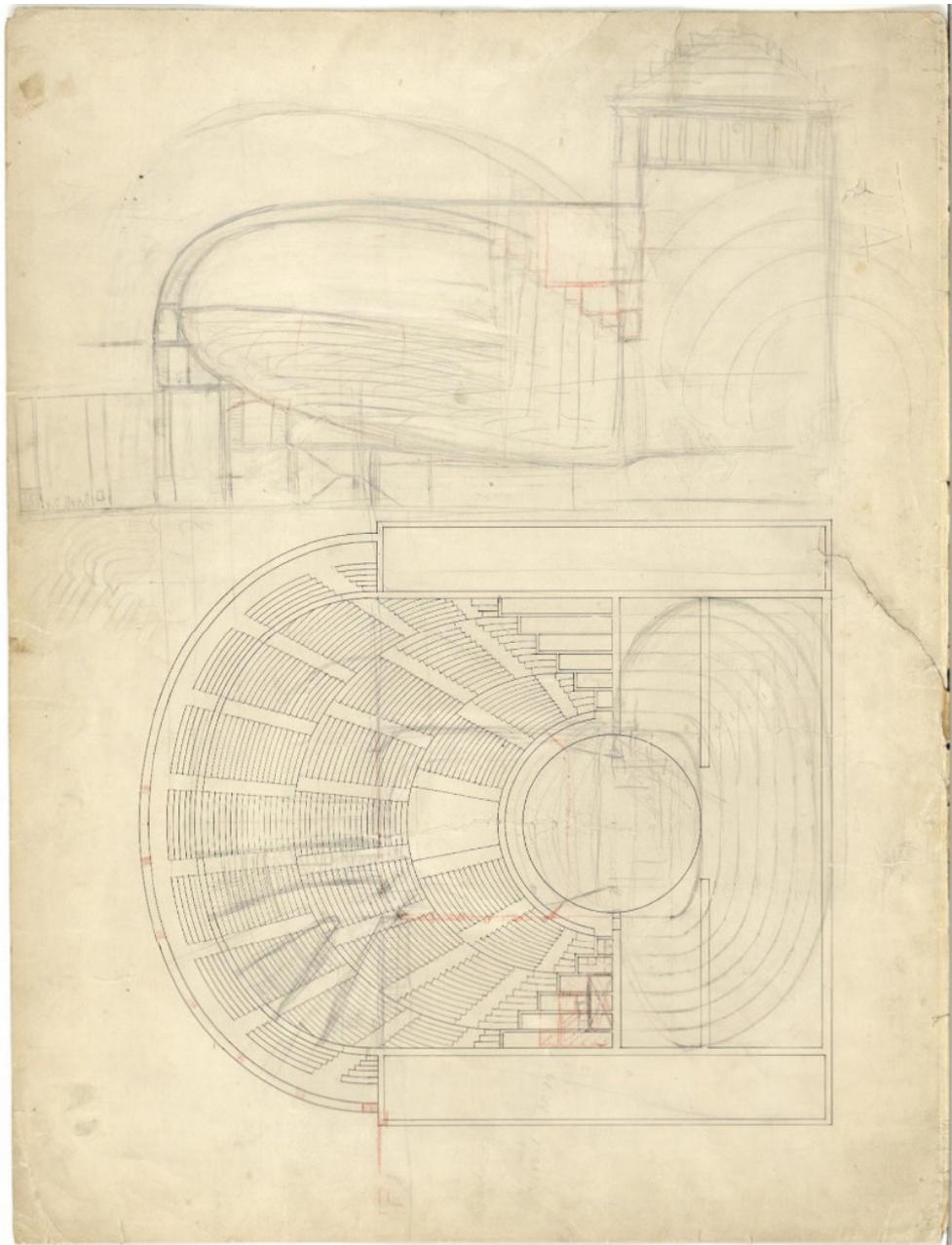


Fig. 92. LOOS, Adolf. *Theater für 4.000 Personen III.*, Wien XIV, Märzpark, Grundriss, Schnitt. [Tinta y lápiz]. 1898, 1912. 664 x 504 mm. Teatro para 4000 personas. Planta y sección.

concentrarse en refinar las soluciones ya conocidas e incorporar aquellas innovaciones que provengan de la técnica. Se trata de un planteamiento innovador, un planteamiento original, a pesar de criticar justamente eso, la originalidad. Un planteamiento, que al igual que las teorías de su amigo y compositor Arnold Schoenberg¹⁵, se basa en seguir la tradición germana, para poder apoyarse en lo conocido antes de saltar a la creación de algo nuevo.

El respeto de Adolf Loos hacia la historia y la tradición se traduce en el principio de selección que refleja en su arquitectura. Es un proceso de refinamiento que evoluciona de forma natural, al ritmo de los cambios culturales y sociales¹⁶. Esto contrasta con el historicismo que estaba viviendo sus últimos años de auge en Austria, donde los arquitectos estudiaban los estilos históricos para articular una nueva arquitectura basada en la carga simbólica de cada uno de ellos. Adolf Loos analiza la tradición y la historia para llegar a sus raíces y entender, no cada uno de los estilos, sino cómo ha sido el proceso de evolución. Adolf Loos quiere entender el proceso de evolución para continuar la línea evolutiva de la historia, y critica a aquellos narcisistas que pretenden crear nuevos estilos. Para lograr esto, dirige la atención a la modesta y anónima forma de trabajo de los constructores vieneses¹⁷. Mientras que sus casas en la ciudad retoman, por ejemplo, las tradicionales fachadas enfoscadas vienesas, y en un proceso de refinamiento se liberan de todo adorno superfluo, en sus casas rurales retoma la construcción tradicional con madera típica de los Alpes.

un nuevo orden de columnas, un nuevo ornamento. Estaban demasiado avanzados para ello. Lo heredaron todo de los griegos y lo adaptaron a sus fines.” LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

15 Arnold Schoenberg (1874-1951) era un compositor de origen austriaco que inició la composición atonal e inventó la técnica del dodecafonismo. El compositor austriaco, al igual que Adolf Loos, creía que había que basarse en la tradición para poder crear algo nuevo. Se basaría en la corriente wagneriana, para finalmente crear una serie de nuevas reglas, muy diferentes a lo que se estaba haciendo en aquella época.

16 “A los viejos maestros les era desconocida la vanidad nerviosa. Las formas las determinaba la tradición. Las formas no las cambiaban ellos. Sino que llegaba un momento en que los maestros no estaban en condiciones de poder utilizar, en toda circunstancia, la forma tradicional, exacta, fijada. Nuevas tareas cambiaban esa forma, y así se quebrantaban las reglas, surgían nuevas formas.” Ídem.

17 “Y vi cómo habían construido los antiguos, y vi cómo se emancipaban de siglo en siglo, de año en año, del ornamento. Por ello yo debía contactar con el sitio donde se había roto la cadena de la evolución del desarrollo. Sabía una cosa: para seguir en la línea del desarrollo, tenía que ser todavía notablemente más simple.” LOOS, Adolf. “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

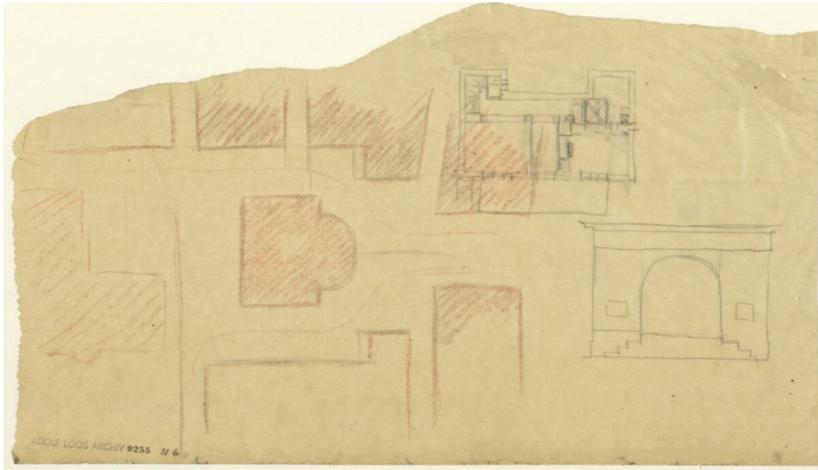


Fig. 93. [Arriba] LOOS, Adolf. *Theater für 4.000 Personen III*, Wien XIV., Märzpark, (Stadtmuseum Schmelz, Theater Schmelz), Lageplan. [Lápiz]. 1912. 200 x 348 mm. Teatro para 4000 personas. Situación.

Fig. 94. [Abajo] LOOS, Adolf. *Theater für 4.000 Personen III*, Wien XIV., Märzpark, Ansichten, perspektivische Ansichten. [Lápiz]. 1912. 451 x 629 mm. Teatro para 4000 personas. Alzados y perspectiva.

En 1898 realizó un singular proyecto para un teatro de 4000 asientos [Fig. 92]. Se trata de uno de sus primeros proyectos, que dibujó a la temprana edad de veintiocho años, en el cual se aprecian ciertos gestos historicistas. En sus bocetos se puede ver como el teatro se posiciona en medio de un vacío urbano, actuando de fondo de perspectiva [Fig. 93]. Es un edificio imponente. Adolf Loos denota esta intención trazando unas finas líneas alrededor del edificio, remarcando así que la gente tendrá que rodear el teatro. En el exterior se distinguen claramente las dos piezas que lo componen, la caja escénica y la zona de espectadores, siguiendo el esquema clásico con la escena, orquesta y grada. Aquí, al igual que en los teatros griegos y romanos, la escena toma gran importancia, y destaca en el exterior como un volumen diferenciado, al cual añade incluso torres o brazos laterales en diversos bocetos. Pero Adolf Loos no se limita a copiar el clásico teatro greco-romano. En un proceso de refinamiento, propone una solución moderna. En vez de fijarse en los teatros que se estaban construyendo en aquella época, Adolf Loos vuelve a las raíces. Mientras que los teatros diseñados por Gottfried Semper se basaban en el modelo italiano de finales del siglo XIX, con palcos laterales en diferentes alturas que permitían separar a las distintas clases sociales, Adolf Loos retoma el espacio único en la zona de espectadores de los teatros griegos y romanos, pero cambia las proporciones, para mejorar así las vistas. La orquesta se mantiene en su forma circular original. A su vez, adapta la sección a una curva para mejorar la acústica de la sala, y reduce el tamaño de la boca del escenario. Adolf Loos siempre estuvo interesado en mejorar la arquitectura a través de la técnica. No se trata simplemente de copiar, sino de mejorar. Años más tarde, a la pregunta de si debería conservarse la Bösendorfsaal, contestará que la respuesta no se debe basar sólo en el respeto a la historia de dicha sala, sino también en su acústica¹⁸. El proyecto para el teatro de 4000 asientos es un atrevido proceso de refinamiento que da lugar a una nueva solución, basada en la antigüedad clásica y no en las modas del siglo XIX, pero vista desde los requerimientos y conocimientos de su época. Se trata de un proceso impersonal, basada en las "reglas del juego" impuestas desde la tradición que sólo podían ser modificadas por la técnica.

Este proceso de relectura de la historia y de la tradición le conduce a la conclusión, de que el inevitable punto final del proceso de evolución de la arquitectura es la ausencia de todo lo superfluo. Recordando una vez más su comparación del proceso de desarrollo de la arquitectura con la evolución del frac y la sustitución de los botones dorados por los negros¹⁹.

18 "Me han preguntado si debiera conservarse la Bösendorfsaal. Quien me lo preguntó partía, desde luego, de la suposición que sería cosa de respeto no demoler una sala que ha jugado papel tan importante en la historia de la música de Viena. Pero esta cuestión no es cosa de respeto, sino cuestión de acústica." LOOS, Adolf. "Das Mysterium der Akustik". *Der Merker*, enero de 1912, nº1. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

19 LOOS, Adolf. "Architektur". *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910.



Fig. 95. MARTIN, Pol. Casa protectoras de las excavaciones arqueológicas romanas, Chur, Graubünden. [Fotografía]. Vista interior.

Adolf Loos y Peter Zumthor buscan la solución más sencilla. Ésta no es el punto de partida, sino el resultado de un largo proceso¹. En las casas protectoras de las excavaciones arqueológicas romanas [Fig. 95], los muros exteriores siguen la huella de los antiguos edificios romanos, como si se tratara de una reconstrucción abstracta. Esta idea la refina en el Kolumba Kunstmuseum.

1 “Pero creo que la genuina substancia nuclear de la arquitectura que buscamos surge a través de la emoción y la inspiración. Los preciosos momentos de inspiración aparecen en el curso de un paciente trabajo.” ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004

Por lo tanto, la solución más sencilla es para Loos la meta, no el punto de partida²⁰. No es de extrañar este posicionamiento intelectual teniendo en cuenta el círculo de amigos con los que se movía, entre los que se encontraban Karl Kraus²¹, Peter Altenberg, Arnold Schoenberg o Ludwig Wittgenstein. El camino a la esencia viene de rechazar todo lo superfluo, y simplemente esperar a que el tiempo implacable deje pervivir aquellas cosas que realmente tienen valor. Esto no es más que la evolución natural del lujo, y el principio por el cual se puede diferenciar el lujo necesario del superfluo. Pues el refinamiento hará que ciertos objetos cambien hasta convertirse en necesidades sociales y pasen a formar parte de nuestras vidas de modo natural²². Se trata del mismo principio que rige la forma de trabajo de Adolf Loos. En su artículo "Cristal y arcilla"²³ hace mención a Gottfried Semper, para indicar que son los objetos que producía un pueblo (y por lo tanto su nivel de refinamiento) los que dicen el nivel de formación en el que se encontraba²⁴. El trabajo de Adolf Loos busca continuar la senda marcada por la his-

20 GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos. Theory and Works. Preface by Aldo Rossi*. English translation by C.H. Evans. London: Art Data, 1995.

21 Una de las discusiones recurrentes en la Viena de principios de siglo era sobre el lenguaje y sus límites, así como la eliminación de todo lo superfluo para llegar a la esencia. Karl Kraus escribiría: "No esperen de mí una sola palabra. Ni sería yo capaz de decir alguna nueva: a tanto llega el estruendo en el cuarto en que uno escribe, y no es momento de decidir si procede de animales, o de niños, o tan solo de morteros. Quien hace honor a las acciones deshonra acción y palabra a un tiempo y es doblemente despreciable." en KRAUS, Karl. *Die Fackel*, 19 de noviembre de 1914. Wien: Verlag Die Fackel, 1914.

22 Hoy en día se considera que las necesidades, y por lo tanto también los lujos, son relativas a las sociedades. Una prueba de ello es el experimento realizado por Joanna Mack y Stewart Lansley, descrito en su libro "Poor Britain" (MACK, Joanna, STEWART Lansley. *Poor Britain*. London: George Allen & Unwin, 1985). Por lo tanto, esta relación también establece el avance de una sociedad y su nivel de bienestar social.

23 "Si se muestran los cacharros que producía un pueblo, podrá decirse, en general, de qué tipo se trataba y a qué nivel de formación se encontraba, dice Semper en el prólogo de su 'Cerámica'. No sólo en los cacharros reside ese poder de revelación, se añadiría con agrado. Todo objeto de uso puede contarnos las costumbres, el carácter de un pueblo." LOOS, Adolf. "Glas und Thon". *Neue Freie Presse*, 26 de junio de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

24 Óscar Jiménez Rueda muestra en su Tesis Doctoral como Semper describe la Sítula egipcia y la Hydra griega, cada una de ellas con formas diferentes, pues la primera recoge el agua de la corriente del río, mientras que la segunda la recoge del manantial. A pesar de ser diferentes, ambas son bellas, pues al alcanzar la máxima funcionalidad llegaron a la categoría estética de la belleza, en un proceso donde no hubo 'una intervención artística consciente sino que la propia evolución técnica perfeccionaba el objeto'. RUEDA JIMÉNEZ, Óscar. *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Madrid: Universidad Europea de Madrid, 2012.

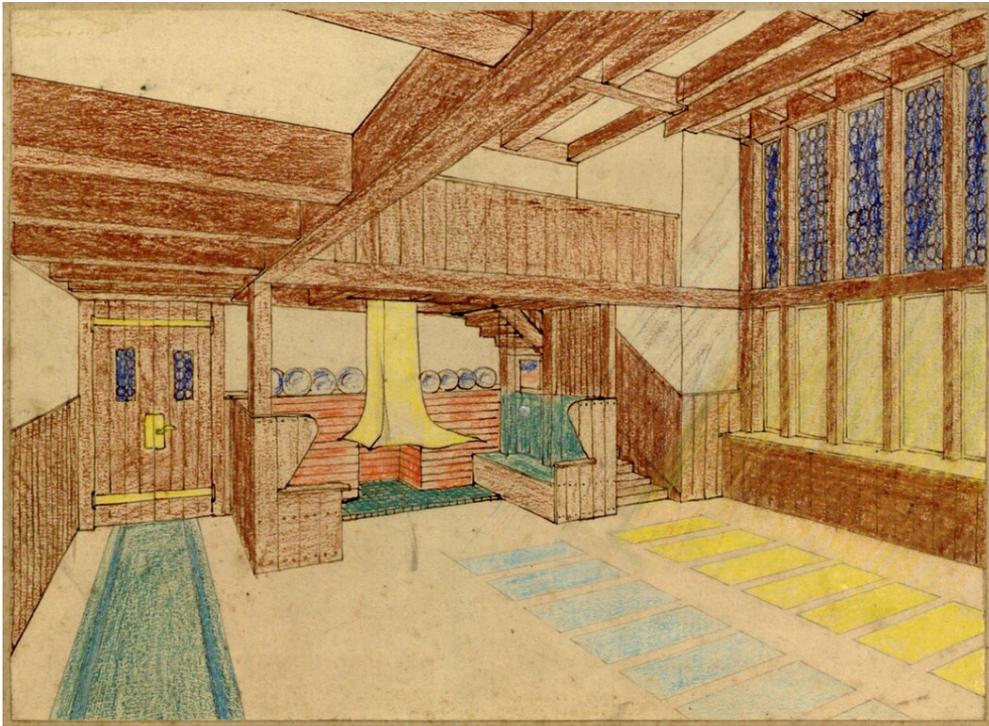


Fig. 96. LOOS, Adolf. *Unbekannt, Halle mit Kaminnische*. [Pastel]. 1899. 218 x 300 mm. Boceto de un salón y nicho para la chimenea.

El nicho de la chimenea será siempre un elemento muy importante en las casas de Adolf Loos. Lo configura como un espacio acogedor, de baja altura, y de ambiente hogareño, gracias a la combinación de materiales, las falsas vigas de madera y el ladrillo cara vista.

toria para seguir evolucionando, en un proceso, que como se puede ver, le impulsa a repetir soluciones y materiales y que desemboca en un "Raumplan" altamente refinado en sus últimas obras, así como fachadas cada vez más coherentes con el mensaje que deben transmitir, o materiales que hablan al visitante con las palabras justas.

Adolf Loos describió muy claramente su forma de trabajo en una conferencia que impartió en 1912 en Viena:

"Trabajamos tan bien como podemos, sin pensar ni un solo segundo en la forma. La mejor forma ya está siempre dispuesta, y nadie teme utilizarla, aun cuando provenga en su base de otro. ¡Basta de genios originales! ¡Repitámonos continuamente! ¡Que una casa se parezca a otra! Ciertamente, no se saldrá entonces en la "Deutsche Kunst und Dekoration" y no se será profesor de la Escuela de arte industrial, pero se habrá servido a su época, a sí mismo, a su pueblo y a la humanidad lo mejor posible. ¡Y, con ello, a su patria!"²⁵

Esta defensa del refinamiento por repetición se traducían en el paciente trabajo sobre algunos temas recurrentes. Para el maestro vienés, citarse a sí mismo no significaba alabarse a sí mismo, sino buscar la perfección en diferentes situaciones. Pues, dado que la sociedad y el individuo cambian, y cada situación es diferente, una misma solución tendrá resultados diferentes dependiendo de cada entorno.

Un claro ejemplo de este modo de trabajar por repetición y refinamiento son los juegos de alturas contenidos en un mismo espacio, que acabaron dando lugar a su teoría del Raumplan. En uno de sus bocetos de 1899 [Fig. 96] muestra ya el joven arquitecto sus intenciones. En él, Adolf Loos dibuja una zona más íntima y con menor altura, donde se aloja la chimenea construida con ladrillo cara vista. Es un espacio recogido, donde deja ver las vigas de madera en dirección perpendicular a la chimenea, creando un ambiente acogedor con cierto carácter americano. Este boceto de 1899 podría haber sido el primer esbozo del espacio para la chimenea que realizará cuatro años más tarde en su propio apartamento [Fig. 97]. Allí también juega con las alturas para crear un nicho donde alojar la chimenea de ladrillo cara vista bajo falsas vigas de madera, en dirección perpendicular a la chimenea. Se trata de crear un lugar acogedor, como realiza también en el apartamento de Leopold Langer²⁶ (1901-1903), en el vestíbulo

25 LOOS, Adolf. *Heimatkunst*. Conferencia, 20 de noviembre de 1912, Akad. Architekten Verein, Viena. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

26 Opernring 13, Viena, Austria. En este apartamento Adolf Loos une dos espacios en un único espacio unificado y dota al espacio de la chimenea de menor altura libre al crear un falso techo que se enrasa con la viga de cuélgue que separaba ambos espacios. En este caso aprovecha el problema de la altura de la viga, para crear de nuevo un ambiente más acogedor y recogido.



Fig. 97. VITTORATOS, Christos. *Reconstrucción del interior del apartamento de Adolf Loos*. [Fotografía]. 2010. 2816 x 2112 px.

(Vorzimmer) del apartamento de Rudolf Kraus²⁷ (1907) o en la casa Scheu²⁸ (1912) [Fig. 98]. Este juego con las alturas del techo, que aplica en otras reformas como la del apartamento de Alfred Kraus²⁹ (1905) o la casa de Hans y Johanna Brummel³⁰ (1928), lo traslada en la casa de Tristan Tzara³¹ (1926-1927) también al suelo, creando así una mayor complejidad espacial, acorde a las sensaciones que quería producir. Hay que recordar que Adolf Loos considera que el arquitecto moderno debe pensar en las tres dimensiones del espacio. Este juego de alturas, que en la casa de Tristan Tzara se desarrolla tímidamente, adquiere mucha mayor complejidad en la Villa Moller³² (1928) y finalmente en la Villa Müller³³ (1930), donde la complejidad de alturas hace difícil representar la villa únicamente con plantas. Se trata de un proceso en el que repite soluciones, refinándolas cada vez más³⁴, logrando así espacios que se pueden considerar “lujo”. El lujo ha sido creado en estos casos por refinamiento de una solución conocida, hasta llegar al punto de generar una solución nueva.

El lujo que crea Adolf Loos busca producir ambientes donde los materiales transmiten sus cualidades. Son numerosos los materiales que repite en sus obras, así como la forma de trabajarlos; altos zócalos de madera, pilares de mármol en las esquinas, falsas vigas de madera blanda, maderas claras en las estancias más “femeninas”, maderas oscuras en la biblioteca,... Los espejos son un caso especial, pues al producir una ilusión, están a la vez creando una escenografía. Los espejos son una invariante en la arquitectura de Adolf Loos que mantendrá hasta el final de su carrera. En la sastrería de Goldman & Salatsch³⁵ (1898) combina las brillantes paredes, los mostradores de vidrio, el brillante latón de los pomos y el blanco techo en un juego de reflejos y brillos, creando un interior lujoso. Este tipo de juego con los brillos y reflejos lo lleva años más tarde al extremo en el edificio propiedad de la misma compañía en Michaelerplatz, también conocido como Looshaus³⁶ (1909-1911). El vestíbulo de acceso a las viviendas está recubierto por espejos en las paredes laterales, que al reflejarse el uno en el otro crean una sensación de infinito. En la tienda, las paredes de la escalera principal están recubiertas de

27 Nibelungengasse 13, Viena, Austria. Adolf Loos crea en uno de los testeros del vestíbulo un falso techo a la altura del alto zócalo de madera que recubre las paredes, para así conformar un ambiente más recogido junto a la chimenea, construida con ladrillo cara vista.

28 Larohegasse 3, Hietzing, Viena, Austria.

29 Mohsgasse 2, Viena, Austria.

30 Hussgasse 58, Pilsen, República Checa.

31 Avenue Junot 15, París, Francia.

32 Starkfriedgasse 19, Viena, Austria.

33 Stresovicka 33, Praga, República Checa.

34 Este tipo de soluciones donde articula las plantas en las tres dimensiones del espacio las continúa desarrollando en otras obras posteriores, como la casa Khuner (1930), las casas para la Werkbundsiendlung de Viena (1930-1932) o la casa Winternitz (1931-1932).

35 Graben 20, Viena, Austria.

36 Michaelerplatz 3, Viena, Austria.



Fig. 98. GERLACH, Martin. *Haus Dr. Gustav und Helene Scheu, Wien XIII., Larohegasse 3, Kaminnische und Musiksalon*. [Fotografía]. 1930. 180 x 240 mm. Interior de la casa Scheu. Salón de música y nicho para la chimenea.

En la casa Scheu, el espejo se sitúa interrumpiendo el tiro de la chimenea, imitando ser una ventana y creando así una escena, donde el espejo deja claro que tan sólo está creando una ilusión.

espejos, que junto con el techo vidriado crean un espectáculo de reflejos que recuerdan al interior de un caleidoscopio. Este recurso no es nuevo, pues en su famoso café Museum³⁷ (1899), utiliza nueve espejos verticales colocados a modo de zigzag detrás de la caja registradora, rompiendo así la esquina de la planta en L y creando una extraña sensación inmediatamente tras entrar. El ala más corta de la planta la divide en dos mediante unos paneles recubiertos con espejos, de manera que la sensación espacial de una planta profunda se mantiene³⁸. Pero este tipo de juegos no se limita a los espacios públicos. Adolf Loos también recurría a ellos en sus casas y apartamentos, creando de esta manera ilusiones en armonía con el ambiente que se pretendía lograr. Uno de los recursos más utilizados es el uso de los espejos emulando ventanas que no existen. Los interiores de Loos miran hacia dentro. Las ventanas suelen estar tapadas por cortinas y los muebles les dan la espalda. Las falsas ventanas, los espejos, muestran el interior de la casa, reforzando el mensaje de privacidad, intimidad y seguridad. Así, en el comedor de la Villa Karma³⁹ (1904-1906) dos grandes espejos reflejan la luz que entra por las ventanas de la fachada y nos hacen creer que ese muro también es fachada, al igual que realiza veinticuatro años más tarde en el salón de la casa de Hans Brummel en Pilsen. Este recurso es especialmente elegante en la Villa Moller [Fig. 100], donde posiciona una ventana alta (para preservar la intimidad) a uno de los lados de la sala de música y al otro extremo del espacio único, formado por la sala de música y el comedor, pone un espejo en una posición análoga a la ventana de la otra fachada. De esta manera protege la intimidad del comedor, pues podía haber abierto también una ventana allí, y duplica el espacio. Estas técnicas se repiten en otras obras suyas, como la casa Scheu [Fig. 98], donde posiciona el espejo sobre la chimenea, o en los apartamentos de Leo Brummel⁴⁰ (1929), Willy Kraus⁴¹ (1930) o Hugo Semmler⁴² (1931-1932).

Éstos son sólo dos ejemplos de recursos arquitectónicos que Adolf Loos repetía para evocar emociones en los espacios privados. Pero este tipo de refinamiento de soluciones conocidas no se limitaba sólo al ámbito de las emociones, sino que también tenía relación con los avances en la técnica. Unos de los avances que más influyó en la arquitectura de Loos fue el invento de la cubierta de madera-cemento (Holzzement) que dio lugar a las terrazas en sus casas. En 1909 realizó su primer proyecto de casas aterrazadas, pero será en la casa Scheu, donde esta técnica adquiere mayor protagonismo. Al igual que entiende el refinamiento como parte de un largo proceso de evolución histórica, Adolf Loos ve en la cubierta plana de

37 Elisabethstrasse 6, Viena, Austria.

38 Este recurso lo vuelve a utilizar en el café Capua (1913), con un gran espejo en el testero que duplica el espacio, o en el Bar Kärntner (1907), donde los espejos en la pared crean una escenografía, donde creemos estar en un bar mucho más grande de lo que es en realidad.

39 Rue St. Moritz 352, entre Clarens y Vevey, Suiza.

40 Friedrichsplatz 26, Pilsen, República Checa.

41 Bendgasse 10, Pilsen, República Checa.

42 1st May St. 19, Pilsen, República Checa.



Fig. 99. BINET, Hélène. *Kolumba Kunstmuseum, Köln, Deutschland*. [Fotografía]. Vista interior del Museo de Arte de Colonia de Peter Zumthor.

Para Peter Zumthor hacer arquitectura significa refinar hasta lograr la mejor solución. El Kolumba Kunstmuseum [Fig. 99] parte de una antigua idea utilizada en las casas protectoras de las excavaciones arqueológicas romanas en Chur. Pero no se trata simplemente de repetir una solución, sino de refinarla y mejorarla. En 1999 escribe al respecto: “Miramos sobre los dibujos finalizados y nos preguntamos: ¿Qué partes funcionan? ¿Logra el diseño alcanzar la deseado densidad? ¿Dónde es potencialmente bueno y donde hay riesgos de que pueda fallar el diseño o el proyecto completo?”¹

1 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor Works. Buildings and Projects 1979 - 1997*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 1999. Trad. a.

madera-cemento un paso más en el progreso. Para nuestro arquitecto, este invento no es una ruptura con la historia, sino parte de su evolución lineal y natural⁴³. Se trata de un invento que le permitía crear terrazas y aprovechar así el sol. Adolf Loos defendía, que esta técnica suponía una continuidad con el Renacimiento austriaco, pues los antiguos maestros escondían tras una fachada de perfil horizontal una cubierta inclinada, dado que aun no tenían los medios para construir la cubierta plana. A pesar de las primeras críticas que tuvo, que le acusaban de estar haciendo una arquitectura mediterránea que no se adaptaba a Europa Central, el maestro vienes continuó incorporando terrazas a sus sucesivas casas a lo largo de su carrera. En el proyecto de la casa para el director de la refinería de azúcar cerca de Brno (1918-1919) así como en sus proyectos para las “Siedlungen” de Lainz, Heuberg y Hirschstetten (1920-1922), siendo jefe del Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Viena, aplica soluciones similares. Adolf Loos estaba firmemente convencido de esta solución, que repite tanto en sus casas aisladas como en los conjuntos de viviendas⁴⁴. Este recurso lo va perfeccionando, orientando siempre las terrazas hacia la esfera privada y salvaguardando así la intimidad, como hace en la casa de Tristan Tzara o en la Villa Moller. Pero es en la Villa Müller donde esta técnica alcanza su mayor grado de refinamiento [Fig. 103]. En la Villa Müller, Adolf Loos aprovecha la cubierta para crear una gran terraza, que trata meticulosamente para convertirla en un espacio íntimo. Adolf Loos alarga los dos muros laterales, de manera que abrazan el espacio exterior y conforman así un ambiente propio. A su vez, perfora el muro que da a la fachada principal con un gran vacío rectangular, de manera que la terraza parece tener una ventana. De esta forma añade las características de un espacio interior a un espacio exterior, convirtiéndolo en un gran salón descubierto.

La repetición de las soluciones conocidas le lleva a increíbles descubrimientos cimentados en la tradición. No se trata de un cómodo método de trabajo, sino de todo lo contrario. Es un método de trabajo basado en una continua insatisfacción por la solución aportada, que por repetición y refinamiento busca la esencia y la perfección.

43 “Hace cuatro siglos que la cubierta plana es el sueño de los arquitectos. Y este sueño tuvo su cumplimiento a mediados del siglo XIX. Pero la mayoría de los arquitectos no sabían qué hacer con la cubierta plana. Hoy puede decirse: la cubierta plana es el criterio para saber si se está tratando con un arquitecto o con un decorador teatral, ya que es la mejor cubierta, la más barata y duradera.” LOOS, Adolf. “Das „Grand-Hotel Babylon“”. *Die Neue Wirtschaft*, 20 de diciembre de 1923. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

44 Otros ejemplos son las unidades habitacionales para el municipio de Viena de 1923, el proyecto de veinte viviendas aterrazadas del mismo año en Côte d’Azur, en Francia, o la casa Rufer de 1922 en Viena o el proyecto de la casa Moissi en el Lido de Venecia, en 1923.



Fig. 100. GERLACH, Martin. *Villa Hans und Anny Moller, Wien XVIII., Starkfriedgasse 19, Blick vom Musiksaal in das Speisezimmer (Podium)*. [Fotografía]. 1927-1928. 223 x 167 mm. Fotografía al comedor.



Fig. 101. GERLACH, Martin. *Haus Hugo und Lilly Steiner, Wien XIII., Sankt-Veit-Gasse 10, Essplatz im Wohnraum*. [Fotografía]. 1910. 168 x 216 mm. Fotografía del comedor de la casa de Hugo y Lilly Steiner.

En la casa Steiner coloca, al igual que el Villa Karma o en la Villa Moller una ventana horizontal a una altura que no deja ver a través de ella, manteniendo la intimidad del comedor. Dicha ventana debe ser sólo una fuente de luz. Es curioso como en esta casa combina dicho recurso con otro recurso que repite en numerosas obras suyas: el espejo horizontal que crea la ilusión óptica de ser una ventana. La combinación de ambos recursos genera situación paradójica, donde lo que parece ser la ventana no deja pasar la luz.

En la Villa Moller enfrenta la ventana horizontal (situada en la sala de música) con el espejo horizontal (situado en el comedor), creando así también una extraña situación.

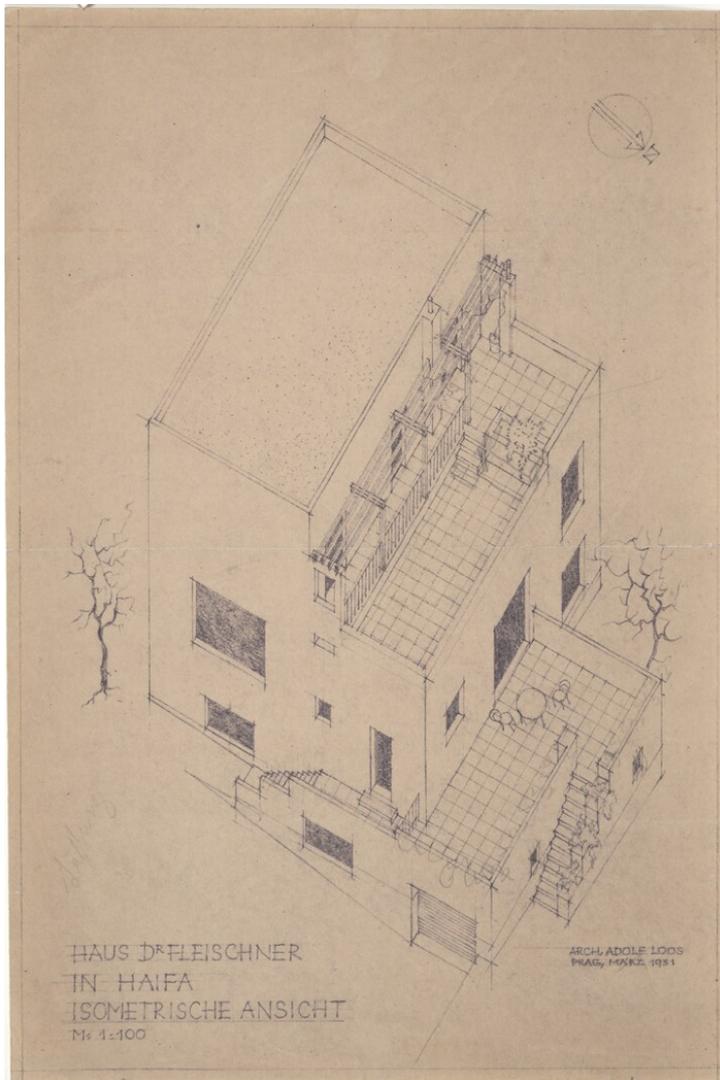


Fig. 102. LOOS, Adolf. *Villa Dr. med. Josef Fleischner, West-Karmel, Parzelle No. 323, bei Haifa, Israel, Isometrie*. [Lápiz]. 1931. 384 x 258 mm. Isometría de la Villa del Dr. med. Josef Fleischner.

Adolf Loos consideraba las terrazas una mejora cualitativa de la arquitectura que debía ser incorporada gracias a los progresos técnicos.



Fig. 103. *Villa Müller. Terraza.* [Fotografía].

Como se ha indicado antes, el refinamiento de soluciones conocidas resulta en lujo. Aquello que se ha producido por “depuración” siempre podría ser sustituido por algo menos refinado; de ahí radica su valor. Adolf Loos busca este lujo, pues considera que la sociedad ha cambiado y es necesario dar una respuesta lógica a dicho cambio. Esa respuesta no puede estar sujeta a modas, sino que debe surgir sin ataduras como el producto racional de la evolución de la historia y la técnica.

El refinamiento significa para el maestro vienes la eliminación de todo lo superfluo para encontrar la esencia de la arquitectura. Por lo tanto, se trata de un método de trabajo por repetición, donde la solución más sencilla no es el punto inicial, sino la meta. En este proceso, Adolf Loos repetirá numerosas soluciones, tanto volumétricas, como constructivas o materiales, para crear ambientes cada vez más “lujosos” y “esenciales”. Este trabajo por repetición es, por lo tanto, un trabajo desvinculado de la forma. Como el propio arquitecto dice, la forma ya está dispuesta por la tradición, y la tarea del arquitecto es refinarla en base a las “reglas del juego” que ha marcado la historia o los avances en la técnica.

Probablemente sea la Villa Müller la culminación de este proceso de refinamiento, donde se observa como ha habido una evolución desde el exceso de materiales nobles de la Villa Karma a la fuerte carga emocional basada en la esencia de los diferentes ambientes de la Villa Müller, donde el “Raumplan” alcanza su máxima expresión. Se trata de un largo proceso conducido pacientemente por Adolf Loos a lo largo de toda su carrera, que ha resultado en una arquitectura lujosa que, pasado ya casi un siglo, sigue siendo un ejemplo maestro en la arquitectura. Puede concluirse que la búsqueda del “lujo”, de todo aquello que va más allá de lo necesario, ha movido al refinamiento, creando espacios excepcionales, de una fuerte carga emocional e intelectual.

LA INNOVACIÓN

Innovación y lujo rara vez se vincularon en la antigüedad clásica, pero en los pocos casos en los que se estableció un vínculo entre ellos, éste no aportaba valores positivos, pues prevalecía el valor negativo del lujo sobre la innovación. El sabio no es el inventor, sino el que vive de acuerdo a la razón. En la epístola XC, Séneca compara a Diógenes con Dédalo¹. Lo que hace el filósofo romano es comparar la frugalidad con la innovación. Según Séneca, gracias a la frugalidad no es necesaria la innovación. La innovación se mueve por los deseos infinitos de la mente, y por lo tanto nos hace infelices dado que estos no tienen límites. En cambio, una vida conducida por la frugalidad necesita de muy poco, y por consiguiente la felicidad se alcanzará con la sencillez. En su epístola XC Séneca sentencia: “Poco cuidado exigen las cosas necesarias, y mucho trabajo lo delicado. No se necesitan artesanos cuando se sigue a la naturaleza”.

En cambio, en la historia moderna se ve la frugalidad de forma diferente. Para Mandeville ese tipo de vida es innatural y argumenta que incluso los salvajes han mejorado sus condiciones de vida². Por lo tanto, el deseo por progresar y mejorar nuestras condiciones de vida no

1 “La invención de la viga cuadrada y de la sierra con que se corta vinieron con el lujo. [...] Pero dime, te ruego, ¿a quién admiras más, a Diógenes o a Dédalo? ¿Cuál te parece más sabio, el que inventó la sierra, o aquel que vivía dichoso dentro de un tonel, y que viendo un día beber agua a un niño en el hueco de la mano, sacó la copa que llevaba, y la rompió, diciendo: ‘Necio de mi, que he llevado tanto tiempo este objeto superfluo’ En fin, ¿a quién consideras hoy más sabio? ¿al que ha encontrado la manera de hacer subir el agua a inmensas alturas por medio de tubos ocultos, de vaciar y llenar en un momento los canales, de ajustar los artesonados de las cámaras de manera que tomen nueva forma cuando se quiera, y que cambien tantas veces como los servicios; o el que enseña a los demás y a si mismo que la naturaleza no nos ha ordenado nada duro ni difícil” SENECA, Lucio Anneo. *Epístolas Morales*. Traducción directa del latín por D. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Luis Navarro, editor, 1884.

2 “If every thing is to be Luxury (as in strictness it ought) that is not immediately necessary to make Man subsist as he is a living Creature, there is nothing else to be found in the World, no not even among the naked Savages; of which it is not probable that there are any but what by this time have made some Improvements upon their former manner of Living; and either in the Prepara-

se debe controlar. Dado que el ser humano es capaz de evolucionar y progresar, serán sus deseos por el lujo y por todo aquello que mejore sus condiciones de vida lo que le motivarán. De esta manera, el lujo se convierte en la razón por la que innovar³. Este es el mismo argumento que defiende Oliver Goldsmith en sus cartas escritas en 1762, quien considera que el lujo es el causante de la cultura en las civilizaciones⁴. En la misma línea, Bernard Mandeville define la innovación como un elemento necesario en cualquier cultura y civilización, producto de la “excelencia del pensamiento humano y la estratagema”, mientras que una cultura carente de innovación se caracterizará por “perezosa simplicidad” y “estúpida inocencia”⁵.

El lujo en la historia moderna ha ido íntimamente ligado a la innovación. Dado que el lujo excede de lo estrictamente necesario, es necesario innovar para progresar y mejorar las condiciones de cada época. Es la ambición y la curiosidad lo que mueve a buscar nuevas soluciones, las cuales pueden llegar a convertirse en necesidades sociales.

Para Adolf Loos, cualquier forma de innovación debe estar fundada en la técnica y en el análisis de la historia y la tradición⁶. Pues Adolf Loos considera que para crear algo que pueda

tion of their Eatables, the ordering of their Huts, or otherwise, added something to what once sufficed them.” MANDEVILLE, Bernard. *The fable of the bees: or, private vices, publick benefits*. London: T. Ostell, & Mundell, Edinburgh, 1806. Vol. I, 107.

3 “...for if we examine him as a Member of a Society and a taught Animal, we shall find him quite another Creature...” “As his Knowledge increases, his Desires are enlarg’d, and consequently his Wants and Appetites are multiply’d...”

“So that many things which were once look’d upon as the Invention of Luxury, are now allow’d even to those that are so miserably poor as to become the Objects of publick Charity, nay counted so necessary, that we think no Human Creature ought to want them.” Ídem. Vol. I, 206.; Vol. I, 182.

4 “Examine the history of any country remarkable for opulence and wisdom, you will find they would never have been wise had they not been first luxurious; you will find poets, philosophers, and even patriots, marching in luxury’s train. The reason is obvious; we then only are curious after knowledge when we find it connected with sensual happiness. The senses ever point out the way, and reflection comments upon the discovery” GOLDSMITH, Oliver. *The Citizen of the World*. Bungay: J. and R. Childs, 1820.

5 “...whereas the Excellency of Human Thought and Contrivance has been and is yet no where more conspicuous than in the Variety of Tools and Instruments of Workmen and Artificers, and the multiplicity of Engines, that were all invented either to assist the Weakness of Man, to correct his many Imperfections, to gratify his Laziness, or obviate his Impatience.” MANDEVILLE, Bernard. *The fable of the bees: or, private vices, publick benefits*. London: T. Ostell, & Mundell, Edinburgh, 1806. Vol. I, 426.

6 “No temas ser tachado de inmoderno. Sólo se permiten cambios en la antigua manera de construir si representan una mejora, si no, quédate con el antiguo. Pues la verdad, aunque tenga cientos de años, tiene más relación íntima con nosotros que la mentira que avanza a nuestro lado.”

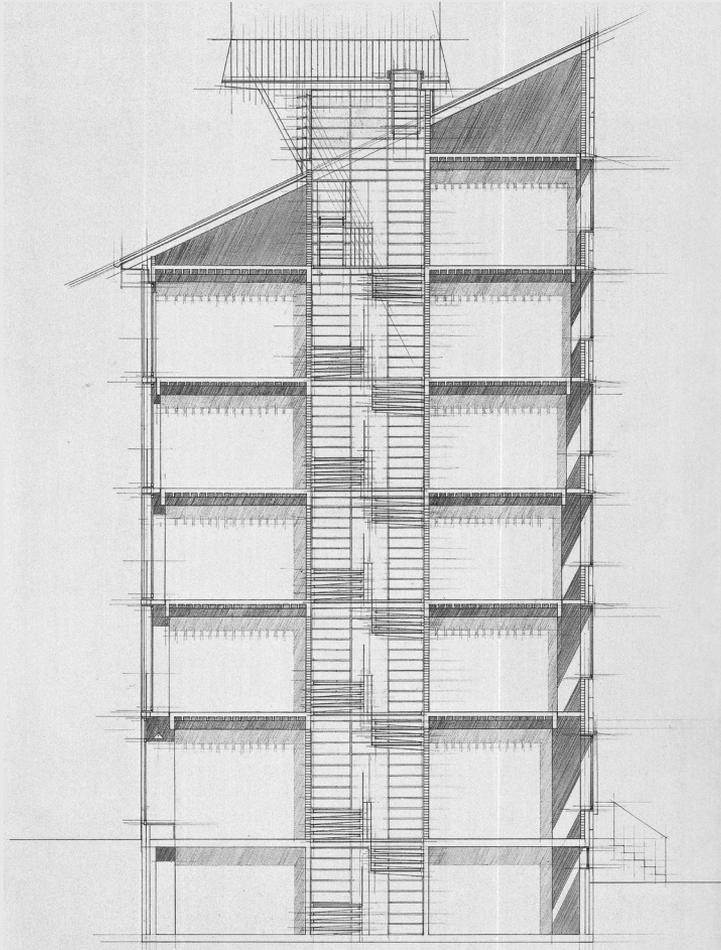


Fig. 104. ZUMTHOR, Peter. *Wohnhaus mit Ladengeschäft in der Altstadt von Zürich*. [Lápiz]. 1988. Concurso de Viviendas con comercio en Zúrich.

En “Una intuición de las cosas” (1988) Peter Zumthor decía: “Contemplo con toda precisión el mundo de la construcción e intento asir, con mis edificios, aquello que me parece valioso, corrigiendo lo que estorba y volviendo a crear lo que nos falta”. Se trata de analizar, para luego innovar, de la misma manera que hacía Adolf Loos. Sólo así es legítimo innovar. En el concurso de viviendas con comercios en el casco antiguo de Zúrich, el arquitecto suizo propone una innovadora “lógica constructiva como motivo de una secuencia vertical de cambio de ambiente en las habitaciones”¹.

1 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor Works. Buildings and Projects 1979 - 1997*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 1999. Trad. a.

perdurar en el tiempo y no sea víctima de la modas, hay que entender las “reglas del juego” que ha marcado la historia. Para ser parte del progreso histórico y continuar en la línea de la evolución se deben entender las raíces de la misma, en lugar de buscar soluciones nuevas sin padres ni descendientes. Adolf Loos criticaba todo tipo de originalidad superflua, “Guárdate de ser original; a esto te lleva fácilmente el diseño. Hay que hacer a menudo un gran esfuerzo, cuando se dibuja, para alejar todas las ideas originales. Para alejar esta tentación con buen remedio es el siguiente razonamiento: ¿Cómo vivirán dentro de cincuenta años, en esta casa, o en este ambiente, las gentes para quienes trabajo?”⁷

Tomando sus palabras al pie de la letra, se podría pensar que se conformaba con aplicar simplemente soluciones existentes. Pero eso está muy lejos de la realidad. Adolf Loos se encuentra entre aquellos arquitectos que han pasado a la historia de la arquitectura por haber sido críticos con su época y haber sabido entender lo que estaba ocurriendo en la sociedad, para acabar dando un giro significativo a la teoría de la arquitectura. En una época donde no proliferaban continuamente nuevos estilos, Adolf Loos supo distanciarse, para dar una respuesta coherente a lo que estaba sucediendo. La innovación de Adolf Loos parte de la tradición. El arquitecto vienés cimenta sus principios en la historia para acabar generando teorías completamente nuevas, que como muchas otras innovaciones a lo largo de la historia, suscitaron grandes polémicas, y sus escritos siguen teniendo validez hoy en día.

Su búsqueda de nuevas soluciones para lograr todo aquello que excedía de lo necesario le llevó al estudio analítico de los propios modos de funcionar la arquitectura y de sus técnicas. Según Adolf Loos, sólo así era legítimo innovar. La innovación no pasa necesariamente por ser original, sino por el riesgo medido ante lo no experimentado.

La pregunta que surge es: ¿Por qué era necesario innovar? Y ¿En que se traduce su ambición por mejorar las condiciones de vida de los habitantes?

Adolf Loos creía que la sociedad había cambiado y por eso era necesario reformar el modo de pensar. En su conferencia de 1912 titulada “Arte Vernáculo” hace referencia a una “nueva cultura”. Esa es la razón por la que el hombre moderno está creando algo nuevo de manera inconsciente⁸. En uno de sus primeros artículos para *Neue Freie Presse* de 1898 ilustra

LOOS, Adolf. “Regeln für den, der in den Bergen baut”. *Jahrbuch der Schwarzwald’schen Schulanstalten*, 1913. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

7 BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 1974.

8 “Estoy a favor de la construcción tradicional. Un ejemplo para casa en el Graben es el edificio de la Caja de Ahorros. Tras la construcción de esta casa se abandonó la tradición. Desde aquí tenemos que continuar. ¿Hay cambios? ¡Oh, sí! Son los mismos cambios que han creado la nueva cultura. Nadie puede repetir una obra. Cada día crea nuevamente al hombre, y el hombre

Die Fußbekleidung.

„Tempora mutantur, nos et mutamur in illis!“ Die Zeiten ändern sich und wir ändern uns mit ihnen. Und so thun es auch unsere Füße. Bald werden sie klein, bald groß, bald spitz, bald breit. Und der Schuster macht nun bald große, bald kleine, bald spitze, bald breite Schuhe.

Das geht allerdings nicht so einfach. Von Saison zu Saison wechseln unsere Fußformen nicht. Dazu braucht es Jahrhunderte oder zum mindesten eines Menschenalters. Denn im Handumdrehen kann man aus einem großen Fuß keinen kleinen machen. Da haben es die anderen Bekleidungskünstler doch besser. Starke Taille, schwache Taille — hohe Schultern, tiefe Schultern, und so vieles Andere kann man durch einen neuen Schnitt, durch Watte und andere Hilfsmittel bald abändern. Aber der Schuster muß sich streng an die jeweilige Fußform halten. Will er kleine Schuhe einführen, so muß er geduldig warten, bis das großfüßige Geschlecht abgestorben ist.

Aber nicht alle Menschen haben zur selben Zeit die gleiche Form der Füße. Leute, die ihre Füße mehr gebrauchen, werden größere, Leute, die sie selten gebrauchen, werden kleinere Füße bekommen. Wie soll sich da der Schuster helfen? Wessen Fußform soll für ihn maßgebend sein? Denn auch er wird bestrebt sein müssen, moderne Schuhe zu arbeiten. Auch er will vorwärts kommen, auch er ist von dem Bestreben erfüllt, seinen Erzeugnissen eine möglichst große Kaufkraft zu verleihen.

la lenta, pero constante, evolución de las sociedades utilizando como metáfora el “calzado” [Fig. 105], explicando como el zapatero se tiene que adaptar a los cambios de la sociedad, y hacer el calzado que mejor responda a cada época⁹. Adolf Loos intentaba concienciar a la sociedad vienesa de los cambios de mentalidad que se estaban produciendo en el cambio de siglo. Yehuda E. Safran considera incluso que “Adolf Loos está entre aquellos que asumían el peso de una época, llevado por el deseo de experimentar en nombre de la humanidad”¹⁰. Esta forma de pensar le hace enfrentar dos modos de actuar, se trata de seguir la tradición o de ser original. En el capítulo anterior se ha descrito su pasión por la tradición como punto de partida para proyectar. Pero esto no anula la originalidad. Adolf Loos está en contra de todo lo superfluo, y la originalidad no va a ser una excepción. Nuestro arquitecto vienés está en contra de la originalidad superflua, aquella que no tiene raíces ni supone una mejora. En la misma conferencia de 1912 continúa diciendo: “Mis alumnos saben: un cambio respecto a lo tradicional que nos viene de antiguo sólo está permitido si el cambio representa una mejora. Y es aquí donde los nuevos descubrimientos producen grandes desgarros en la tradición, en la construcción tradicional. Los nuevos descubrimientos, la luz eléctrica, el tejado de cemento-madera, no pertenecen a una determinada región, pertenecen a todo el globo terráqueo.”¹¹ Por lo tanto, los avances en la técnica, y no los antojos de los artistas, pueden justificar un cambio. Ésta es la razón por la que ataca ferozmente a la Sezession vienesa y al “Deutscher Werkbund”, que intenta aplicar el arte a todos los objetos, sin que esto suponga una mejora. En su revista “Das Andere” se burla de esta actitud. En ella escribe sobre un maestro talabartero que, en busca de ayuda para concebir una silla de montar moderna, visitó al jefe de la Sezession. El maestro talabartero, a pesar de seguir las indicaciones que le había dado el jefe de la Sezession, acababa produciendo la misma silla de montar de siempre. Para ayudar al maestro talabartero,

nuevo no está en condiciones de hacer lo que había creado el viejo. Cree trabajar en lo mismo, pero sale algo nuevo. Algo imperceptiblemente nuevo, pero al cabo de un siglo sí se nota la diferencia.” LOOS, Adolf. *Heimatkunst*. Conferencia, 20 de noviembre de 1912, Akad. Architekten Verein, Viena. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

9 “De saison a saison no cambia nuestra forma de pie. Para ello hacen falta siglos o, como mínimo, una generación. Pues en un abrir y cerrar de ojos no puede hacerse de un pie grande uno pequeño. [...] Pero el zapatero tiene que atenerse a la forma de pie correspondiente” LOOS, Adolf. “Die Fußbekleidung”. *Neue Freie Presse*, 7 de agosto de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

10 SAFRAN, Yehuda E. *Adolf Loos: Our Contemporary*. En: SAFRAN, Yehuda E; et.al. *Adolf Loos: Our Contemporary*. New York: GSAPP Columbia University, 2012. Trad. a.

11 LOOS, Adolf. *Heimatkunst*. Conferencia, 20 de noviembre de 1912, Akad. Architekten Verein, Viena. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

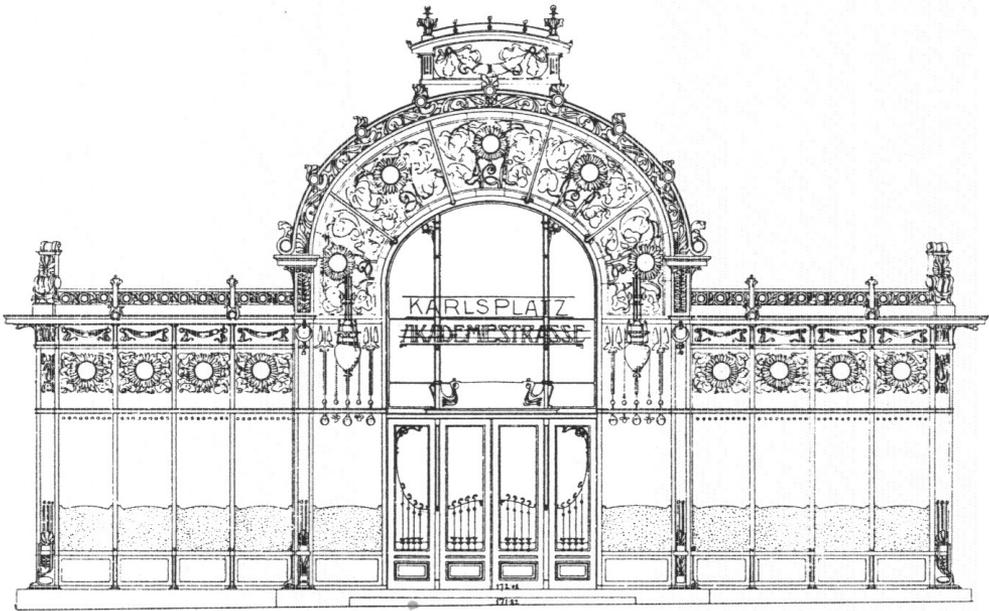


Fig. 106. WAGNER, Otto. Estación de Karlsplatz. 1899.

el profesor de la Sezession encarga a sus alumnos diseñar una silla de montar moderna. Al ver los proyectos de los alumnos y del profesor, el talabartero dice: “Señor profesor, si yo entendiera tan poco de la monta, de los caballos, del cuero y del trabajo como usted, ¡también yo tendría su imaginación!”¹²

Adolf Loos quiere que la innovación se produzca casi de forma inconsciente o por aplicar los grandes avances en la técnica. Se trata de un proceso selectivo de la tradición, donde las circunstancias de cada época, cultura y sociedad determinan la posibilidad de innovar.

Una de sus más conocidas innovaciones fue el “Raumplan”, como denominó su colaborador Heinrich Kulka al arte de Adolf Loos de proyectar pensando en las tres dimensiones del espacio. Kulka termina sentenciando: “Sólo una persona sienta las bases de la economía espacial: Adolf Loos. Y al igual que hasta ahora se hablaba de una planta, a partir de Loos se puede hablar de Raumplan.”¹³ Con su teoría del Raumplan, Adolf Loos estaba rompiendo con la manera tradicional de proyectar en dos dimensiones y de fuera hacia dentro. Pero esta teoría no es una ruptura con la manera histórica de proyectar, sino que proviene de un largo proceso de refinamiento de su manera de trabajar los interiores. Es el resultado de analizar las necesidades del nuevo individuo moderno hasta llegar al final a un método de trabajo que crea espacios en armonía con sus habitantes, y que se ajustan a cada una de las necesidades como si fueran un traje hecho a medida. De esta forma, crea diferentes ambientes dentro de un mismo contenedor, generando un microcosmos, que es la respuesta a la necesidad de una esfera privada dentro de la alienante metrópolis de principios del siglo XX. Se trata de una innovación que surge a partir de repetir soluciones conocidas, y que por refinamiento va adquiriendo cada vez más contenido. Es una actitud que busca una nueva solución para poder dar respuesta a los deseos de una sociedad que ha evolucionado y cambiado.

Para Adolf Loos, esta actitud no es sólo un deber del arquitecto, sino su obligación principal. Pues el arquitecto debe saber acerca de la vida y de su época. Esto fue origen de numerosos conflictos, pues toda innovación implica un cierto desafío. Adolf Loos era conocido por su carácter polémico, que mostraba en sus artículos y conferencias. De hecho, en 1911 escribió un artículo sobre Otto Wagner¹⁴, quien se acababa de posicionar a su favor en la ardua lucha que estaba manteniendo por la fachada del edificio en Michaelerplatz. Pero

12 LOOS, Adolf. *Das Andere*, nº2. Separata de Kunst, 15 de octubre de 1903. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

13 KULKA, Heinrich. “Adolf Loos, Das Werk des Architekten”. En: *Neues Bauen in der Welt*, Bd.4. Viena, 1931.

14 LOOS, Adolf. “Otto Wagner”. *Reichspost*, 13 de julio de 1911. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

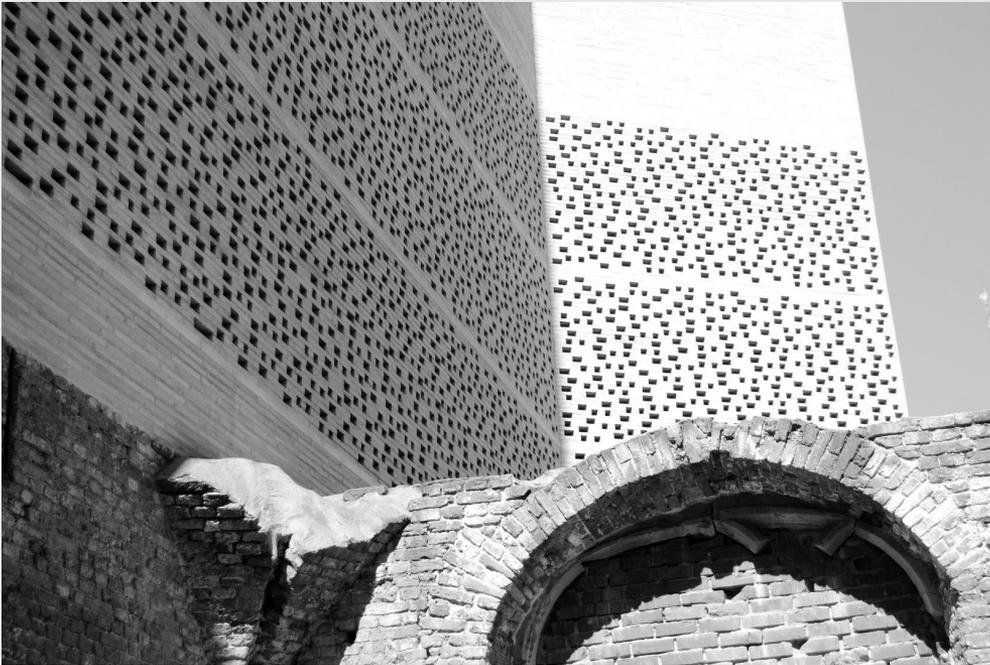


Fig. 107. Museo de Arte de Colonia de Peter Zumthor. [Fotografía]. Detalle del encuentro entre el antiguo muro y el nuevo aparejo de “ladrillo Kolumba”.

Peter Zumthor considera que proyectar significa inventar. Pero inventar no significa partir de cero, sino partir de aquello que ya existe¹. De la misma manera que Adolf Loos decía: “Guárdate de ser original”, Peter Zumthor lee del entorno y la tradición para crear algo nuevo. Pero al crear algo nuevo, para el arquitecto suizo, es necesaria cierta confrontación, de manera que la arquitectura quede vinculada con la actualidad. A pesar de no enunciarlo tan claramente, esto es justo lo que le sucedía a Adolf Loos, cuyas propuestas, a pesar de proceder del análisis meditado de la tradición, siempre acababan siendo conflictivas.

En el Kolumba Kunstmuseum [Fig. 107], Peter Zumthor propone un nuevo tipo de ladrillo, basado en el antiguo ladrillo del lugar. Pero no se limita a replicarlo, sino que crea un formato mucho más horizontal, que le dota de identidad propia y que ha pasado a denominarse “ladrillo Kolumba”.

¹ “Proyectar significa inventar. En la época en que frecuentábamos la Escuela de Artes y Oficios tratábamos de seguir ese principio fundamental. Buscábamos una nueva solución para cada problema, pues para nosotros era importante ser vanguardistas. Sólo más tarde me vi obligado a constatar que, en el fondo, son pocos los problemas arquitectónicos para los cuales no hayan sido halladas con anterioridad soluciones válidas.” ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004.

lejos de hablar bien de él, utilizó el artículo para criticar su último proyecto del ferrocarril [Fig. 106], aunque finalmente atribuya esos “horribles girasoles, espirales, líneas quebradas, plantas trepadoras y gusanos” a sus colaboradores¹⁵. Justamente es este carácter el que le permite acabar materializando sus ideas y defender sus ideales. Entre otros ejemplos, están la Villa Karma, que fue criticada por la falta de ornamento en su exterior, o el café Museum y el edificio en Michaelerplatz, por las mismas razones. Pero para Adolf Loos, no se trataba sólo de una cuestión de “falta de ornamento”. El arquitecto defendía la innovación. Su innovación era una manera diferente de pensar la arquitectura, reinterpretando la tradición y buscando alinearse con la evolución histórica.

Su proyecto de la casa Scheu en 1912 también fue polémico [Fig. 110]. Como se ha descrito en el capítulo anterior, en esta obra aplicó Adolf Loos por primera vez la técnica de la cubierta plana de cemento-madera para crear una casa aterrazada. La técnica del cemento-madera fue inventada por Samuel Häusler en 1839 en Hirschberg (Silesia)¹⁶ y gracias a ella se podían construir cubiertas planas transitables¹⁷. De esta manera, las terrazas se convierten en un elemento más a considerar en la arquitectura vienesa, que antes, por razones climáticas, no se tenía en cuenta. Esto le supuso multitud de críticas, que le acusaban de romper con la tradición, y construir en Viena una casa que sería más apropiada para Argel¹⁸. Adolf Loos opinaba

15 “Pero Otto Wagner no es ningún degenerado. No creo revelar ningún secreto si cuento que todos esos horribles girasoles, espirales, líneas quebradas, plantas trepadoras y gusanos, que, por aquel entonces, se lanzaron desde el atelier de Wagner sobre esta pobre ciudad, no salieron de su cabeza, sino de las cabezas de los colaboradores que se agrupaban en su atelier.” Ídem.

16 “También participó un comerciante de nombre Häusler, de Hirschberg, Silesia, quien, como profano en la construcción envió un proyecto: una plataforma gigante, tan grande como todo el tejado, hecha de una sola pieza, el tejado de cemento-madera. Y este tejado de cemento-madera es el mayor descubrimiento en construcción desde milenios.” LOOS, Adolf. “Die moderne Siedlung“. *Für Bauplatz und Werkstatt*, enero de 1927; *Der Sturm*, febrero de 1927. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

17 WASMUTH, Günther. *Wasmuths Lexikon der Baukunst. Dritter Band*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth A.G., 1931.

18 “Hace diez años construí la villa del Dr. Gustav Scheu en Hietzing, Viena. Provocó desaprobación general. Se decía que una construcción de ese tipo seguramente sería apropiada para Argel, pero no para Viena. Sin embargo, durante el proyecto de esa casa, no había pensado ni de lejos en el oriente. Tan sólo creía que estaría muy bien poder tener acceso desde los dormitorios, que se encontraban en el primer piso, a una gran terraza comunitaria. Y eso en todas partes, tanto en Argel como en Viena.” LOOS, Adolf. “Das ‚Grand-Hotel Babylon‘“. *Die Neue Wirtschaft*, 20 de diciembre de 1923. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.



Fig. 108. LÖWY, Peter. *Werkraum Bregenzwald*. [Fotografía]. Casa taller Bregenzwald, Andelsbuch, Austria.

Según Friedrich Achleitner, “Zumthor es un funcionalista en el sentido de que no acepta la estética como una finalidad o como un mensaje cultural, sino como una confrontación cultural con un problema o con un tema concreto arquitectónico”¹. En ese sentido, la innovación puede surgir de aplicar una nueva técnica o se puede desarrollar una técnica innovadora siempre y cuando suponga una mejora. A la pregunta de Heide Wessely sobre qué significado tienen para él las nuevas tecnologías, Peter Zumthor contesta que hace uso de todo lo que le ayuda a solucionar sus problemas². Técnica e innovación están íntimamente ligadas, y ambas surgen del deseo de crear un “lujo”, de crear algo que excede de la necesidad. Esta actitud es para Zumthor necesaria, pues como decía en “Una intuición de las cosas” (1988), “Si un proyecto bebe únicamente de lo existente y de la tradición, si repite lo que su lugar le señala de antemano, en mi opinión, está falto de la confrontación con el mundo, la irradiación de lo contemporáneo”³.

En la Casa Taller Bregenzwald [Fig. 108] crea un sistema estructural basado en casetones que utiliza para la absorción acústica y para albergar todo tipo de instalaciones, siguiendo el ejemplo de los pequeños teatros, y consiguiendo así crear un espacio flexible, un “lujo” para los usuarios de esta pequeña “casa taller”.

1 ZUMTHOR, Peter. *A+U Extra Edition: Peter Zumthor*. A+U, 1998. Trad. a.

2 Detail, 2001, nº 1.

3 ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004.

que con esta nueva solución estaba simplemente aportando una mejora cualitativa a la vivienda, de manera que cada planta tuviera su propio espacio exterior privado¹⁹ [Fig. 111]. Adolf Loos anteponía el habitante a los estereotipos de la forma y a los impulsos artísticos del arquitecto. El arquitecto manifestó ese mismo año que “un cambio respecto a lo tradicional que nos viene de antiguo sólo está permitido si el cambio representa una mejora”²⁰ y las terrazas de la casa Scheu se adaptan a dicha definición. Así, cada planta podía tener su propio espacio exterior. Esta idea la lleva al extremo incorporando en planta baja un reducido espacio semi-exterior al que también denomina “terrazza” y al que se tiene acceso desde el salón o desde un pequeño vestíbulo, de manera que incluso la planta baja tiene su propia terraza. A la terraza de la planta primera sólo se tiene acceso a través de los dormitorios. Esto es así porque la terraza pertenece a la esfera privada, reforzando de este modo la intimidad de dicha planta y mejorando las cualidades de cada uno de los dormitorios. La terraza de la última planta es la terraza “pública”. A ella se accede a través de un vestíbulo que conecta con la escalera de caracol o a través de la “estancia del jardín” (Gartenzimmer). Es curioso como denomina Loos a esta estancia, refiriéndose a ella como la habitación del jardín. Está claro que Adolf Loos veía esta última planta como parte del espacio exterior. Llama la atención que a la terraza la denomina “cubierta de cemento-madera”, lo que denota la importancia que le daba a esta técnica.

Si bien se podría ver esta obra como una ruptura con la tradición, nuestro arquitecto argumenta todo lo contrario. Adolf Loos considera que los antiguos arquitectos renacentistas austriacos habrían querido construir cubiertas planas, pero la técnica de aquel entonces no se lo permitía. Razón por la cual se escondían las cubiertas inclinadas tras las fachadas²¹. Por

19 Se trata de una mejora cualitativa que tratará de incorporar a casi todos sus futuros proyectos. “El final de mi proyecto tiene que ser algo así como una casa-terrazza, con una escalera al aire libre y a la que pueda llegarse desde diferentes partes. A estas terrazas también puede llamárselas calle elevada, cada una con entrada propia, con una glorieta propia, donde pueda estarse al atardecer, al aire libre, sentado en la calle elevada. Los niños juegan en la terraza sin peligro de ser atropellados por un automóvil, etc.” LOOS, Adolf. “Die moderne Siedlung”. *Für Bauplatz und Werkstatt*, enero de 1927; *Der Sturm*, febrero de 1927. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

20 LOOS, Adolf. *Heimatkunst*. Conferencia, 20 de noviembre de 1912, Akad. Architekten Verein, Viena. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

21 “No sé qué pasaba en otro lugar. En Austria se construyeron por todas partes fachadas renacentistas que simulaban tejados planos; eran engaños solamente, pues detrás se encontraban tejados a dos aguas. Las ventanas del piso superior eran falsas; aquí y allá había tragaluces. ¡Si entonces se hubiera tenido el tejado de cemento-madera!” LOOS, Adolf. “Die moderne Siedlung”. *Für Bauplatz und Werkstatt*, enero de 1927; *Der Sturm*, febrero de 1927. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

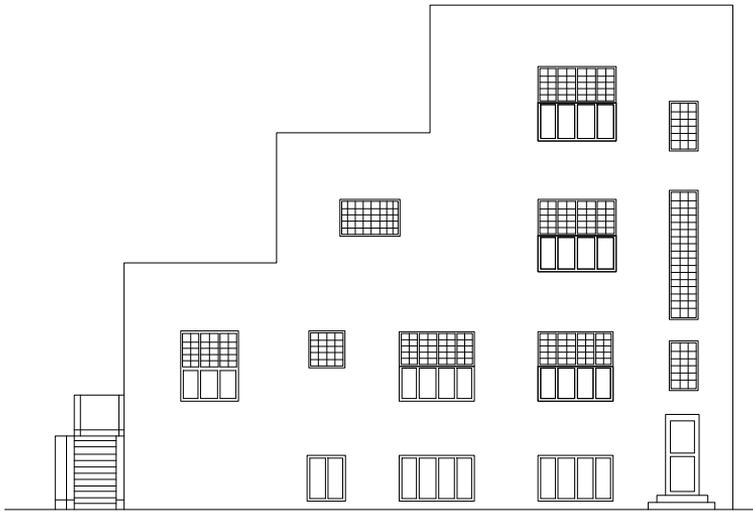


Fig. 109. LIEVEN DE, Cruyl. *Horti Pencilis, Semiramidis Babiloniorum Reginæ juxta Euphratem fiti. ex mente Auctoris.* [Impresión]. 1679. 370 x 460 mm. Amstelodami: Johannes Janssonius van Waesberge.

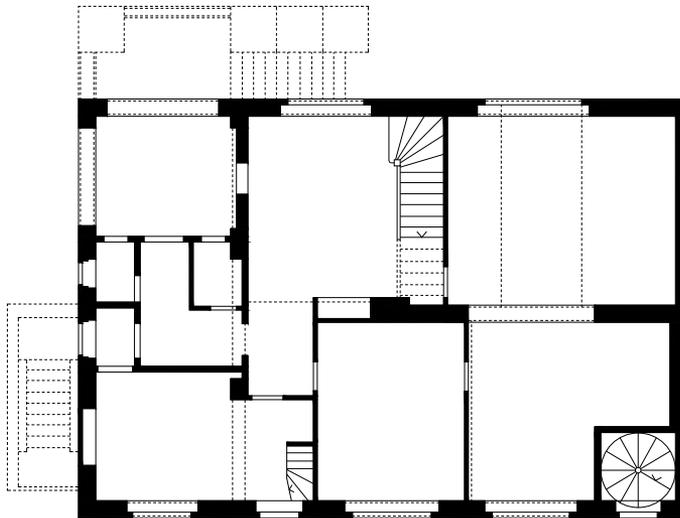


Fig. 110. Casa Scheu. [Fotografía]. Vista desde Larochegasse 3, Hietzing, Viena, Austria.

Parece como si Adolf Loos se hubiera dejado inspirar por la imagen de los Jardines de Babilonia de Cruyl de Lieven.

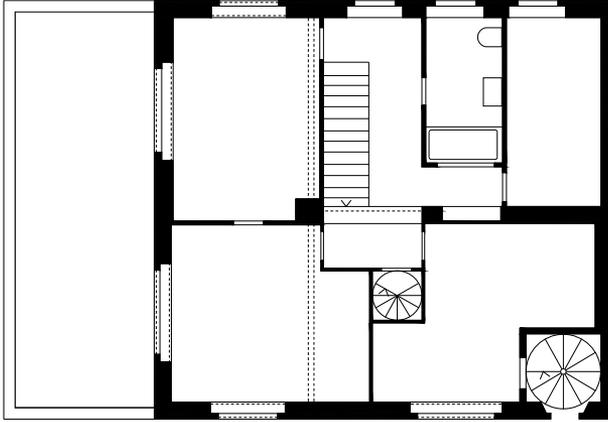


Alzado principal

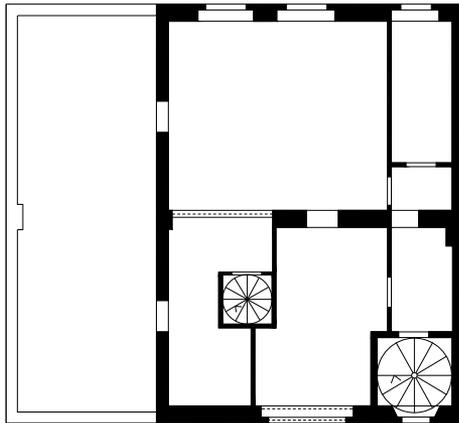


Planta baja

Fig. 111. Casa Scheu. Planos delineados sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1912-1913) de la Colección Albertina, Viena. Escala 1/200



Planta primera



Planta segunda

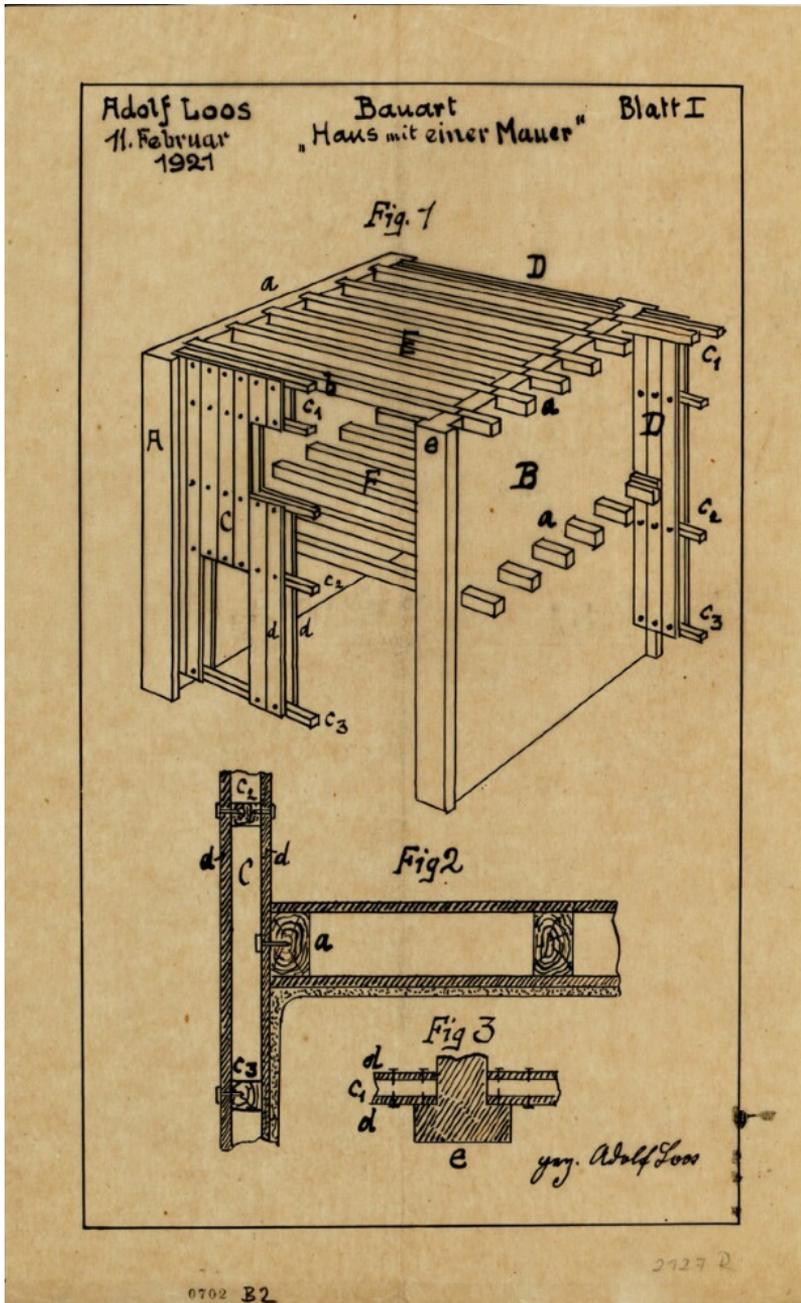


Fig. 112. LOOS, Adolf. *Haus mit einer Mauer*. [Tinta]. 333 x 208 mm. Patente de "La casa con un muro".

consiguiente, la cubierta plana es la evolución lógica de la historia de la arquitectura, y está cimentada en la tradición. Esta convicción se refleja también en el guiño que hace Loos a la antigüedad clásica. Es inevitable establecer similitudes entre la casa Scheu y los jardines de Babilonia [Fig. 109], con los diferentes espacios exteriores escalonados, orientados todos en la misma dirección. A esto se suma el orden de los huecos de la fachada y como muestra el escalonamiento de las terrazas en la fachada principal, dejando patente que se trataba de una vivienda aterrazada. Once años más tarde retomaría el tema en su proyecto para el Grand Hotel Babylon, que expuso en el Salon d'Automne en París, donde según Kristian Faschingeder²² expresaba su nostalgia por construir viviendas aterrazadas para trabajadores. De nuevo muestra aquí su interés por innovar para mejorar las condiciones de vida de los individuos.

Adolf Loos utiliza una nueva tipología en Centro Europa a partir de su meticuloso análisis de la historia de la arquitectura, gracias a un nuevo avance en las técnicas de construcción. El maestro vienés volverá a recurrir a esta tipología en sus proyectos posteriores, refinándola cada vez más, y dotando a las viviendas de un lujo que antes no poseían, es decir, poder tener un espacio exterior del que disfrutar en cada una de las plantas. Es justamente la búsqueda de dicho lujo lo que le lleva a innovar y desarrollar esta nueva tipología. De hecho, lo que empezó siendo un lujo en la casa Scheu, acabará convirtiéndose en una necesidad social en el futuro.

Las innovaciones de Adolf Loos provienen, por lo tanto, o del refinamiento de soluciones conocidas basadas en la tradición, como es la “desornamentación” y eliminación de todo lo superfluo, o de aplicar nuevos avances técnicos, como es el caso de las viviendas aterrazadas. Pero la mente creativa de nuestro arquitecto también buscó nuevas soluciones técnicas que aplicar en la construcción. El resultado fue la patente del sistema constructivo para “la casa de una pared” (Haus mit einer Mauer), que patentó el 11 de febrero de 1921 [Fig. 112]. En una Viena afectada por la inflación, Adolf Loos estaba muy concienciado sobre la necesidad de construir viviendas económicas para los obreros. Fueron años en los que desarrollaría varios proyectos para “Siedlungen”, como las de Lainz, Heuberg o Hirschstetten, y fue justamente el año en que fue nombrado jefe del Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Viena, cuando desarrolló esta patente. En la memoria de la patente se puede leer: “Los altos precios actuales de los materiales constructivos, los elevados sueldos, y también las necesidades edificatorias por la falta de viviendas, convierten en urgente una necesaria disminución de los costes de construcción”²³. De nuevo entra en juego la economía, que mientras que en su ataque al ornamento estaba contemplada desde un punto de vista moral (pues el incremento de

22 FASCHINGEDER, Kristian. *Die Korrektur: Loos' unbekannter Gemeindebau*. En: MORAVÁNSZKY, Ákos; LANGER, Bernhard; MOSAYEBI, Elli; et.al. *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*. Zürich: gta Verlag, 2008.

23 LOOS, Adolf. *Das Haus mit einer Mauer*. Memoria de patente, 11 de febrero de 1921. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

trabajo que necesitaba realizar el artesano lo degradaba), en este caso se trata únicamente de abaratar costes para poder proporcionar una vivienda a las clases menos pudientes²⁴.

Como toda la arquitectura de Adolf Loos, esta invención también está basada en la tradición. Loos se fijó en la construcción americana²⁵, pues recordemos que consideraba que la americana era una sociedad pragmática, cimentada en valores auténticos y en la técnica. Consiste en un sistema de construcción con madera, que al utilizar sólo las medianeras como elemento estructural, liberaba a la fachada, y consecuentemente elimina también su cimentación. La fachada cuelga entre las medianeras, y el muro estructural es compartido por las dos viviendas anexas. Se trata de una invención que surge a partir de su gran capacidad analítica, que le permite ver qué partes de la estructura tradicional eran superfluas, y por lo tanto, eliminarlas o sustituirlas²⁶, para más tarde relacionar esta solución con la técnica americana para desarrollar un sistema constructivo hueco basado en la construcción con madera. El resultado son unas viviendas flexibles, donde las particiones interiores están libres de carga estructural, que permite añadir viviendas en hilera aprovechando la pared existente, de manera que cada nueva casa sólo tenga que construir una pared cimentada.

Adolf Loos se vuelve a basar en la tradición para crear algo nuevo. Es el deseo por dotar de un lujo (en este caso una vivienda digna) a los obreros lo que le mueve a buscar una nueva solución que permita construir más viviendas que puedan ser pagadas.

24 Años más tarde defenderá este sistema desde el punto de vista de que puede ahorrar mucho trabajo, gracias a su sencillez. “Para el arquitecto ya se ha dicho que, en un caso (al norte de la calle), basta el envidado de muro a muro. La longitud de vigas en Alemania, según creo, es de 5 metros, de manera que no necesita recorte. En el otro caso se colocan las vigas de muro exterior a muro exterior, o bien se utiliza el muro y se hace una viga maestra en medio, entre los muros, como apoyo. Uno puede ahorrarse mucho trabajo y muchas cavilaciones con esto, de sencilla concepción.” LOOS, Adolf. “Die moderne Siedlung”. *Für Bauplatz und Werkstatt*, enero de 1927; *Der Sturm*, febrero de 1927. En: LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

25 “Ese tipo de paredes, que no deben ser rellenadas, es el que constituye las casas donde viven los americanos, desde Florida hasta Alaska. Son cálidas y duraderas. La casa natal de Washington ya tiene doscientos años.” Ídem.

26 “Los muros de carga se dimensionan según las necesidades de carga de los forjados. Pero las medianeras se dimensionan con una resistencia excesiva. Ya que sólo deben amortiguar el ruido del vecino, y cortar la propagación del fuego en caso de incendio. Así, aunque en realidad estén capacitadas para soportar cargas, en ese sentido permanecen ociosas. Si les diéramos también la posibilidad de actuar de soporte de los forjados, entonces nos ahorraríamos los muros de carga. Coloquemos pues las viguetas de medianera a medianera.” Ídem.

En conclusión, el deseo de Adolf Loos de mejorar las condiciones de vida del habitante moderno y su empeño por crear una arquitectura acorde a su época, su anhelo vehemente por un lujo, una arquitectura que excede la necesidad, le lleva a innovar. Esta aparente ruptura con el pasado, que desembocó en tantos conflictos, no se trata en realidad de una ruptura, sino de la creación de algo nuevo siguiendo la línea evolutiva marcada por la historia²⁷ o gracias a un nuevo avance en la técnica que implique una mejora. El “Raumplan”, la eliminación del ornamento, sus casas aterrazadas o la patente para “la casa de una pared”, son sólo varios ejemplos de su carácter innovador. Pues éstas no son innovaciones aisladas, sino que forman parte de una forma de pensar, que asumía heroicamente el peso de intentar mejorar la arquitectura de su época. Adolf Loos estaba creando auténtico lujo en una época contaminada por lo superfluo y confundida por tantos “estilos”.

Como decía Voltaire, “el lujo es la consecuencia natural de los progresos de la especie humana”²⁸, pero como indica Mandeville, no es sólo la consecuencia, sino también el dinamizador de la innovación. Los deseos de Adolf Loos por crear espacios en armonía con el individuo le llevan a desarrollar el Raumplan, su afán por hacer accesible la vivienda a todas las clases sociales le empuja a crear la patente de “la casa de una sola pared”, su convicción de que el progreso se basaba en la eliminación de lo superfluo le conduce a eliminar el ornamento, y la necesidad de mejorar las condiciones de vida del habitante se traduce, entre otras soluciones, en sus viviendas aterrazadas.

Por todo ello, gracias a su carácter innovador, basado en la técnica y la tradición, Adolf Loos logra crear obras que exceden de la necesidad.

27 En la misma línea, Alberto Campo Baeza escribe: “Y de la misma manera que hablo de esa Estructura de la Estructura, imprescindible para poder controlar bien el espacio, querría ver en la Memoria de la Historia esa ligazón imprescindible con la Historia de la Arquitectura cuando los arquitectos estamos concibiendo la “nueva arquitectura”. La conexión con la Historia, como la conexión con la Gravedad, no sólo no es una rémora sino, muy al contrario, una garantía de continuidad. Para dar el salto en el vacío con cabeza. Que no puede, nunca jamás, dejar de ser la arquitectura una creación racional, una creación del hombre.” CAMPO BAEZA, Alberto; et. al. *La estructura de la estructura*. Buenos Aires: Nobuko, 2010.

28 VOLTAIRE. *Dictionnaire Philosophique*. Ginebra: 1764.

VISIONES CONTEMPORÁNEAS DEL LUJO EN LA ARQUITECTURA. CONCLUSIONES

El “lujo” es un concepto fluido, el cual ha pasado de ser criticado y censurado a ser considerado uno de los dinamizadores de la economía, como se ha demostrado en el capítulo de la historia del lujo. Las opiniones acerca del “lujo” son muy dispares, pero a partir de un análisis exhaustivo se pueden extraer ciertas invariantes que se repiten a lo largo de historia, aunque con significados muy distintos dependiendo de cada época.

Adolf Loos ha marcado un antes y un después en la historia de la arquitectura. Al maestro vienés se le conoce especialmente por su polémica conferencia titulada “Ornamento y delito”¹, la cual ha sido en muchas ocasiones interpretada de manera superficial, vinculándola únicamente a sus austeras fachadas y a una interpretación banal de la eliminación del ornamento. A partir de un estudio más profundo de sus escritos, conferencias, obra y vida, se deduce como Adolf Loos no estaba simplemente criticando el ornamento, sino que había sido capaz de entender en profundidad su época y crear espacios para la autoafirmación del individuo. Escenografías que materializaban los deseos, donde los materiales adquieren valor por su modo de utilización, en un proceso proyectual basado en el refinamiento y la innovación, buscando la esencia en una Viena sobrecargada de “pompa”; puntos que forman todos ellos parte de las invariantes que han configurado el concepto de lujo a lo largo de la historia. Adolf Loos había sido capaz de crear con su obra “auténtico lujo”. Una obra “lujosa” que hoy en día sigue moviendo, pues se ha de resaltar, que dichas invariantes no son sólo producto de su época, sino que siguen estando vigentes, como se puede apreciar mediante la obra de Peter Zumthor. Se trata de temas que se repiten y que confluyen en el concepto de lujo (sin necesidad de que estén todos ellos). El auténtico lujo se produce al confluir dichas invariantes, y nada tiene que ver con el lujo superfluo e insustancial.

Enrique Baca afirma que el concepto de lujo está ligado al concepto de intimidad, al hecho de que hay un dentro y un afuera [...] que está referido a los avatares, los sentimientos,

¹ LOOS, Adolf. *Ornament und Verbrechen*. Conferencia de 1908. “Verbrechen” significa “delito muy grave” en alemán.

las relaciones y las peculiaridades personales, que se considera que no deben trascender al exterior.”² Adolf Loos supo identificar dicha necesidad en el individuo moderno. El auténtico lujo de la arquitectura de Adolf Loos reside en su capacidad de analizar su época, reconocer dicha necesidad y trasladarlo a su arquitectura, lo cual se traduce en la “otredad”. Sus fachadas separan la esfera pública de la privada y protegen al individuo, quien se puede desarrollar así libremente en el interior.

Peter Zumthor también ha sido capaz de reconocer los cambios que se están produciendo en el concepto de lujo. En una era donde, para Yves Michaud, el lujo se produce en la “experiencia” y por lo tanto va más allá del propio objeto, Peter Zumthor crea con sus edificios “contenedores de experiencias”, pues, según el arquitecto suizo, el individuo contemporáneo es un acumulador de experiencias. Para ambos arquitectos centroeuropeos, el individuo es el tema central de su arquitectura, y en ambos se repite una de las principales invariantes del auténtico lujo, es decir, poner en valor la esfera privada y la autoafirmación, aunque con resultados diferentes, pues hoy en día la esfera privada ha cambiado y se entiende de manera distinta. Siguiendo a Hegel, el individuo, el portador de necesidades, cambia, y con él cambian también las necesidades. El auténtico lujo da respuesta a dichos cambios, poniendo en valor la intimidad en el caso de Adolf Loos, o las experiencias en el caso de Peter Zumthor. En cambio, hoy en día los límites entre la esfera privada y la esfera pública se están diluyendo. Un claro ejemplo es el proyecto Sociópolis de Vicente Guallart³, donde parte de las funciones que pertenecían históricamente a la vivienda son asumidas por el barrio.

El concepto de lujo siempre ha estado vinculado a los deseos, pero mientras que en la historia clásica se asocia el carácter ilimitado de los deseos a la pobreza, ya que se es más rico cuanto menos se desea, en la historia moderna, es dicho carácter ilimitado lo que impulsa la innovación, la economía y la evolución de las sociedades. El “Raumplan” de Adolf Loos se puede interpretar como la arquitectura de la intimidad cimentada en los deseos y sueños del individuo, que se materializan en un microcosmos de gran riqueza espacial. Una clara prueba de ello es el proyecto para la casa de Josephine Baker. Esa materialización de los deseos se traduce en escenografías que ayudan a la autoafirmación del habitante. El ejemplo descrito por Enrique Baca del despacho de Adolf Hitler es muy clarificador, donde en ese caso la escenografía está al servicio de la representación del poder.

Los deseos son una parte intrínseca del auténtico lujo, dotando de valor a la obra⁴, inde-

2 Ver ANEXO - La visión de Enrique Baca.

3 Ver ANEXO - La visión de Vicente Guallart.

4 Se trata del “aura”, como lo denomina el presidente del Círculo Fortuny de empresas de lujo en España, Carlos Falcó, Marqués de Griñón. Ver ANEXO - La visión de Carlos Falcó, Marqués de Griñón.

pendientemente de su valor económico, pues a pesar de haber sido defendido el “Raumplan” por Heinrich Kulka por su capacidad de economizar el espacio, el auténtico valor del “Raumplan” reside en el ámbito psicológico. La arquitectura de Adolf Loos no tiene como finalidad crear formas, sino que éstas son el resultado de crear ambientes. Por ello, puede decirse que el “auténtico lujo” surge de la materialización de los deseos y los sueños del habitante, el cual se repite hoy en día en las obras de Peter Zumthor, quien nunca habla de formas, sino de atmósferas. El auténtico lujo basado en la “sensibilidad emocional”, cimentada en las experiencias.

Otro motivo fundamental en la arquitectura de Adolf Loos y que se repite en la historia del lujo es la búsqueda de la esencia, y con ella la eliminación de todo lo superfluo y por ende del ornamento⁵. Adolf Loos considera el ornamento amoral pues: representa una mentira, menosprecia el arte, no forma parte de su tiempo y es superfluo. Esta convicción le lleva a crear unas fachadas austeras y mudas. Pero no se trata únicamente de “simplicidad”, ya que en sus interiores mantiene la heterogeneidad en un todo en armonía, como también describe Hiroshi Nakao a propósito de la obra de Peter Zumthor⁶. Es la búsqueda de la esencia en un proceso lógico de la evolución histórica, como nos recuerda Antonio Lamela con una anécdota sobre Alvar Aalto, quien siempre le insistía que la Arquitectura tiene que ser verdad⁷. El café Museum es un gran ejemplo de esta actitud, de la misma manera que lo es el Kunsthaus Bregenz, donde de la esencia de las formas y los materiales sólo dejan hablar al arte.

La búsqueda de la esencia y la eliminación del ornamento hace que los materiales adquieran gran importancia. Pero no se trata tanto del valor económico del material, como del modo en que se emplean. Thomas Hobbes decía que “el ‘fin’ es elegido por los deseos. La ‘razón’ es sólo el medio para llegar a dicho fin”⁸. El “fin” es la creación de emociones y la materialización de los deseos, y el medio para conseguirlo es la correcta utilización de los materiales para permitirles hablar. Los materiales crean atmósferas. Para la creación de dichas “atmósferas” los materiales se eligen por valores afectivos, y dado que son el único elemento al que se

5 “Superabundancia de elementos de diseño, apabullante despliegue ornamental, que intenta distraer con cantidad de efectos especiales, la vaciedad de sus propósitos. Y ni eso consiguen. Son agua derrumbada en los charcos.

Y si este exceso de diseño hace referencia a lo superfluo, a lo ornamental en el sentido loosiano del término, peor todavía es cuando esto ocurre usando de la Tecnología.” CAMPO BAEZA, Alberto. *La idea construida*. Madrid: Biblioteca Nueva, S.L., 2006.

6 ZUMTHOR, Peter. *A+U Extra Edition: Peter Zumthor*. A+U, 1998

7 “Lamela, la Arquitectura tiene que ser verdad. Y cuanto más verdad sea, y más asequible sea, será mejor Arquitectura.” Ver ANEXO - La visión de Antonio Lamela.

8 HOBBS, Thomas. *Leviathan*. St. Paul’s Churchyard: Printed for Andrew Crooke at the Green Dragon, 1651.

posibilita “hablar”, éstos no pueden mentir y por lo tanto no pueden adoptar la forma de otros.

Adolf Loos crea auténtico lujo gracias al honesto uso de los materiales, no debido a su valor económico. En palabras de Loos: “No se ha dicho esto; ya que una pared con decoración de estuco de Miguel Ángel dejaría en la sombra al muro de granito mejor pulido. No sólo la cantidad, sino la calidad del trabajo realizado cuentan para valorar un objeto.”⁹ Un claro ejemplo es la Villa Moller, donde Adolf Loos deja hablar a los materiales, pero a diferencia de sus primeras obras, en esta villa el uso de materiales “lujosos” es mucho más reducido. Aunque, a pesar de ello, el mensaje se mantiene igual de contundente. En esta obra se observa también como la continua reducción a la esencia le lleva a un “lujo” cada vez más depurado.

El caso de Peter Zumthor hoy en día no es distinto. Para el arquitecto suizo, los materiales tienen embebida una “memoria”¹⁰ y es tarea del arquitecto utilizarlos correctamente para liberar dicha esencia. El auténtico lujo aparece aquí de nuevo por el consciente y acertado uso de los materiales, como se puede ver en la casa Luzi, donde la madera crea un ambiente acogedor y hogareño. Se trata de una calidad especial; se trata de auténtico lujo.

El lujo también se alcanza por refinamiento, haciendo que consumamos con menos exceso, como ya indicó a mediados del siglo XVIII David Hume. El hecho de refinar algo implica partir siempre de algo menos refinado, y por lo tanto el nuevo objeto refinado siempre será un lujo. Es este refinamiento el que hace evolucionar a las sociedades, un proceso que también se reconoce en la obra de Adolf Loos. Éste cree que hay que analizar la tradición y la historia para llegar a mejores soluciones, en un proceso de repetición, donde seguir la aplicación de soluciones conocidas no debe ser motivo de vergüenza. Hay que leer de la historia y seleccionar. Carlos Lamela describe la vida como un continuo aprendizaje¹¹, donde “refinamiento” significa afinar y dejar la esencia, por lo que, según el arquitecto, el “Lujo”, con mayúscula, es “refinamiento”; un proceso continuo de depuración. Ésta es la razón que lleva tanto a Adolf Loos como a Peter Zumthor a repetir ideas en sus proyectos hasta lograr las mejores soluciones. No se trata de vanagloriarse, sino de repetirse hasta alcanzar la perfección. Argumento que repite Eduardo Souto de Moura cuando escribe: “Hay arquitectos que se pasan la vida dibujando siempre la misma casa. Hay arquitectos que se pasan toda la vida a la espera del mismo cliente: el propio. [...] Comienzo siempre por proyectar la misma casa, para la misma persona, aunque con varios pseudónimos, a ser posible, como dice Aldo Rossi ‘sin distraerme jamás con gente o cosas que considero inútiles, considerando que el progreso en el arte y en

9 LOOS, Adolf. “Die Baumaterialien”. *Neue Freie Presse*, 28 de agosto de 1898. En: LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

10 ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004

11 Ver ANEXO - La visión de Carlos Lamela.

la ciencia depende de esta continuidad y firmeza, como las únicas que permiten el cambio”¹².

La continua evolución del concepto del “Raumplan” es seguramente la mejor prueba de su proceso de refinamiento, el cual llevó a Adolf Loos a desarrollar una obra maestra como la Villa Müller, que es un ejemplo a seguir en todas las Escuelas de Arquitectura. El propio Peter Zumthor dice abiertamente que repite sus ideas en diferentes proyectos¹³, pues las ideas no desaparecen, pero en cambio, cada vez que vuelven a aparecer ganan en profundidad.

El proceso de refinamiento conduce a la innovación. De esta manera, el lujo se convierte en el motor de la innovación, el cual, según Mandeville es producto de la “excelencia del pensamiento humano y la estratagema”¹⁴. Una innovación que, para Enrique Baca, sin el deseo no podría existir. En consecuencia, son los deseos por algo mejor, por el auténtico lujo, lo que impulsa a innovar. Adolf Loos crea una arquitectura innovadora con la intención de dar respuesta a las nuevas demandas del habitante moderno. Una innovación sin ruptura, que proviene de reinterpretar la tradición para tratar de alinearse con la evolución histórica. Según Adolf Loos, únicamente es este método basado en la tradición o los avances en la técnica, la forma legítima de realizar un cambio en el mundo de la arquitectura. Lo cual se traduce por ejemplo en el “Raumplan”, sus casas aterrazadas o la patente de la “casa de una pared.”

Peter Zumthor confirma estas teorías afirmando que proyectar significa inventar, pero inventar no significa partir de cero, sino de lo que ya existe¹⁵. A esto le añade el valor de la confrontación, la cual considera vital para que un proyecto pueda irradiar contemporaneidad. Argumento que confirma Enrique Baca, para quien toda innovación es transgresión; opinión que comparten tanto Vicente Guallart como Carlos y Antonio Lamela. Torres Colón es sólo un ejemplo de cómo un planteamiento innovador lleva a un enfrentamiento con las autoridades, de la misma manera que Adolf Loos tuvo numerosos conflictos por sus obras. Por tanto, se puede afirmar que el lujo auténtico impulsa a innovar y buscar mejores soluciones.

El auténtico lujo busca la esencia, apela al “yo” del individuo, materializa sus deseos de manera sincera, veraz y honesta, se crea por refinamiento, va más allá de la necesidad y promueve la innovación. No es únicamente algo trivial y banal, producto de la publicidad y del marketing, consecuencia de la sociedad de consumo y de las falsas necesidades sociales¹⁶.

12 SOUTO DE MOURA, Eduardo. “Os temas sao sempre os mesmos”. En: CAMPO BAEZA, Alberto; et. al. *La estructura de la estructura*. Buenos Aires: Nobuko, 2010. Trad. a.

13 ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014.

14 MANDEVILLE, Bernard. *The fable of the bees: or, private vices, publick benefits*. London: T. Ostell, & Mundell, Edinburgh, 1806.

15 ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004

16 Yves Michaud comparte este argumento cuando dice: “El mundo no está compuesto úni-

Nuestros esfuerzos no deberían dirigirse tanto a criticar el lujo por “superfluo” sino en buscar el auténtico lujo para mejorar las condiciones de la sociedad presente y futura. Pues mientras el lujo superfluo desaparece como un mal recuerdo, el auténtico lujo permanece, llegando incluso a convertirse en una necesidad para la sociedad. Un lujo que debemos buscar y aplicar a nuestra arquitectura, más allá del prestigio o las necesidades sociales tal como hizo Adolf Loos.

Loos crea con su arquitectura un “auténtico lujo” que va más allá de la necesidad, una arquitectura donde confluyen toda una serie de invariantes asociadas al concepto de lujo, aunque probablemente éste nunca fuera en sí un objetivo para él. Se trata de un lujo que debe considerar el valor de la esfera pública y la esfera privada. Un lujo que procede de los deseos y que resulta en una gran riqueza espacial, como sucede en la casa de Josephine Baker (de una delicada forma sensual) o con la culminación del “Raumplan” en la Villa Müller, donde la arquitectura sólo se puede entender desde las tres dimensiones del espacio; donde los espacios se conectan y distinguen entre sí en una compleja confluencia de “atmósferas”. Un lujo que no debe confundirse con el ornamento o con el exceso, sino con la eliminación de lo superfluo y la búsqueda de la esencia, tal como Loos hiciera en el edificio de Michaelerplatz; donde los materiales hablan y se convierten en “lujosos” por el modo en el que son empleados y no por su valor económico, como sucede en la Villa Moller. Un lujo que aparece por un proceso de refinamiento, yendo más allá de lo necesario, como sucede en sus soluciones para viviendas aterrazadas, el “Raumplan”, así como en otros recursos como el cuidadoso uso de los espejos. Un refinamiento que finalmente deriva en la innovación, no como ruptura, sino como proceso natural de evolución. Innovaciones como su patente o la utilización de la cubierta plana como un espacio habitable exterior. Sus innovaciones son el fruto de la ambición, curiosidad y deseos de mejorar la arquitectura.

Los planteamientos de Loos siguen vigentes y un ejemplo claro de ello son las obras de Peter Zumthor, donde se pueden ver reflejadas las ideas del maestro austriaco. El lujo en las “atmósferas” de las Termas de Vals, donde “los deseos” se traducen en un microcosmos de ambientes que nos trasladan a las antiguas termas romanas o asiáticas. El lujo por el cuidadoso uso de los materiales, como en el pabellón de Suiza para la Expo 2000, donde, al igual que en el Bar Kärntner, son los materiales los únicos que pueden hablar. Un lujo por refinamiento, como el propio Peter Zumthor afirma, al confesar que se siente orgulloso de repetir soluciones, pues en dicho proceso adquieren mayor profundidad.

camente de financieros que persiguen unos márgenes astronómicos mediante el engaño a consumidores idiotas. También están todos los que, incluidos nosotros, quieren aquello que les proponen, lo desean y piden más...” MICHAUD, Yves. *El nuevo lujo. Experiencias, arrogancia, autenticidad*. Barcelona: Taurus, 2015.

De la obra de Peter Zumthor y de las diferentes conversaciones se deduce la vigencia de los planteamientos loosianos en la arquitectura contemporánea. El auténtico lujo se basa en una serie de invariantes, que al confluir en la obra de Adolf Loos, hacen que esta perdure y siga siendo admirada hoy en día a pesar del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

UNA VISIÓN HISTÓRICA DEL LUJO

La visión clásica del lujo

ABBOTT, Frank Frost. *A history and description of Roman political institutions*. Boston: Ginn & Co., 1902.

ARISTOTLE. *Aristotle in 23 Volumes. Vol. 19. Nicomachean Ethics*. Translated by Rackham, H. Cambridge, Mass.: Harvard university press; London: William Heinemann Ltd., 1934.

ARISTOTLE. *Aristotle in 23 Volumes. Vol. 21. Politics*. Translated by Rackham, H. Cambridge, Mass.: Harvard university press; London: William Heinemann Ltd., 1944.

ARISTÓTELES. *Biblioteca Filosófica. Obras filosóficas de Aristóteles. Vol. 1. Moral a Nicómano*. Traducido por Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, 1873.

ARISTÓTELES. *Biblioteca Filosófica. Obras filosóficas de Aristóteles. Vol. 3. Política*. Traducido por Patricio de Azcárate, Madrid: Medina y Navarro, 1873.

CALABRESE, Omar. "El lujo: seis figuras ejemplares para una iconografía". *Revista de Occidente*. Noviembre 2007, nº 318.

CHECA, Fernando. "Del elegante descuido". *Revista de Occidente*. Noviembre 2007, nº318.

CICERÓN. *Disposiciones Tusculanas*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González. Madrid: Editorial Gredos, 2005.

CICERO, Marcus Tullius. *Cicero's Tusculan disputations: With English notes critical and explanatory / by Charles Anthon*. New York: Harper & Brothers Publisher, 1860.

CICERO, Marcus Tullius. *The offices*. Translated by Cockman. New York: Harper & Brothers Publisher, 1845.

CICERO, Marcus Tullius. *The orations translated by Duncan, the offices translated by Cockman and the Cato and Laelius by Melmoth. In three Volumes. Vol.III*. New York: J&J Harper, 1833.

BERRY, Christopher J. *The idea of Luxury. A conceptual and historical investigation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CULHAM, Phyllis. "The "Lex Oppia"". *Latomus*. Octubre-Diciembre 1982. T.41, Fasc. 4.

DI BERNANDINO, Angelo. *Patrologia III. La edad de oro de la literatura patristica latina*. Traducido por J. M. Guirau. Madrid: Editorial Católica, 1981.

DIÓGENES LAERCIO. *Los diez libros de Diógenes Laercio sobre las vidas opiniones y sentencias de los filósofos mas ilustres. Tomo 2. Traducido por Josef Ortiz y Sanz*. Madrid: Imprenta Real, 1792.

FLORUS. *Epitome of Roman History*. Translated by E. S. Forster. London: Loeb Classical Library, 1929.

GIBBON, Edward. *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano. Edición íntegra en cuatro volúmenes. Vol I*. Traducción José Mor de Fuentes. Madrid: Turner, 1984.

HORACIO. *Las Poesias de Horacio. Traducidas en versos castellanos, con comentarios mitológicos, históricos y filosóficos, por D. Javier de Burgos. Tomo IV*. Madrid: Librería de D. Jose Cuesta, 1844.

ICERO, Marcus Tullius. *Pro Murena. Orationes, Volume I*. Oxonii: E. Typographeo Clarendoniano, 1901-1911.

La Santa Biblia. Madrid: Ediciones Paulinas, 1986.

LIM, Sungwhan. *Platons Idee des Guten in der „Politeia“*. S.I: s.n. Heidelberg, 2005.

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, Jose; FLORIO, Rubén. *Antología del latín cristiano y medieval. Introducción y textos*. Bahía Blanca: Universidad nacional del sur, 1981.

OGLIOTTI, Eva. "Contra el lujo femenino" *Revista de Occidente*. Noviembre 2007, nº318

OVID. *Metamorphoses*. Brookes More; Boston: Cornhill Publishing Co., 1922.

PLATÓN. *Biblioteca Filosófica. Obras completas de Platón. Tomo 6*. Traducido por Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, 1872.

PLATÓN. *Diálogos. Vol. 4. República*. Traducido por Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

PLATO. *Plato in Twelve Volumes. Vols. 5 & 6. Republic*. Translated by Paul Shorey. Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1969.

PLATO. *Plato in Twelve Volumes. Vols. 10 & 11. Laws*. Translated by R. G. Bury. Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1967 & 1968.

PLATO. *The dialogues of Plato. Vol. IV*. Translated by Benjamin Jowett. New York: Oxford university press, American Branch, 1893.

PLUTARCO. *Plutarch's lives*. Translated by John Langhorne and William Langhorne. Baltimore: William and Joseph Neal, 1831.

PRUDENCIO. *Obras. Vol.I. Psicomaquia (Psychomachia)*. Traducido por Luis Rivero García. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

PRUDENTIUS. *Prudentius. Vol. I. Psychomachia*. Translated by H.J.Thomson. London: Loeb Library, 1949.

SAINT AGUSTINE. *The city of God (De civitate Dei)*. Translated by John Healey. Edinburg: John Grant, 1909.

SALIN, Edgar. *Platon und die griechische Utopie*. München: Duncker, 1921.

SALLUST. *Sallust*. Translated by William Rose. New York: Harper, 1844.

SAN AGUSTÍN. *La ciudad de Dios. Introducción de Francisco Montes de Oca*. Madrid: Porrua, 1994.

SAN AGUSTÍN. *Obras de San Agustín. Tomo XVI. La Ciudad de Dios*. Edición preparada por el padre Fr. Jose Morán, O.S.A. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1958.

SANPERE Y MIQUEL, Salvador. *Historia del lujo*. Barcelona: Font y Torrens. 1886.

SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Suma de Teología II. Parte I-II*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1989.

SEKORA, John. *Luxury: The Concept in western thought, Eden to Smollet*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.

SÉNECA, Lucio Anneo. *Epístolas Morales*. Traducido por D. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Luis Navarro editor, 1884.

SENECA, Lucio Anneo. *Moral Essays. Vol II*. Translated by J. Basore. Londres: Loeb Library, 1932.

SNIDER, Louis B. *The Psychomachia of Prudentius (1938)*. Master's Theses. Paper 371.

ST. GREGORY THE GREAT. *Morals on The Book of Job. In three volumes. Vol. 3*. Translated by John Henry Parker, J.G.F. and J.Rivington. London: Oxford, 1844.

SYME, Ronald. *La revolución romana*. Barcelona: Editorial Crítica, 2010.

TERTULLIAN. *Tertullianus*. Turnhout: Brepols, 1991.

VITRUVIO, Marco. *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín, y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*. Madrid: Imprenta Real, 1787.

ZELLER, Eduard. *Socrates and the Socratic schools*. London: Longman, Green, and co., 1885.

La visión moderna del lujo

ALCON YUSTAS, M^a Fuencisla. *El pensamiento político y jurídico de Adam Smith. La idea de orden en el ámbito humano*. Madrid: Ortega, 1994.

ARISTOTLE. *The Athenian constitution: the Eudemian ethics: On virtues and vices*. Translated by Rackham, H; Cambridge, Mass.: Harvard university press, 1938.

ASCHAM, Roger. *The Scholemaster: Written Between 1563-8*. Posthumously: Published. First Edition, 1570; Collated With the Second Edition, 1571; London: Muir & Paterson, printers, 1870.

BAKER, John. *Arguing for Equality*. London: Verso, 1988.

BARBON, Nicholas. *Nicholas Barbon on A discourse of trade 1690*. Baltimore: The Lord Baltimore Press, 1903.

BATAILLE, George. *La parte maldita precedida de la noción del gasto*. Traducido por Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Icaria, 1987

BATTIE, John. *The merchants remonstrance*. London: Printed by Ric. Cotes for William Hope, 1648.

BERRY, Christopher J. *The idea of Luxury. A conceptual and historical investigation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BRAUDILLARD, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Traducido por Alcira Bixio. Mexico D.F.: Siglo XXI, 1989.

BRAUDILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Traducido por Francisco González Aramburu. Mexico D.F.: Siglo XXI, 2004,

BRAUDILLARD, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Traducido por Alcira Bixio. Madrid: Siglo XXI, 2009.

CALDERÓN QUINDÓS, Fernando. "La polémica del lujo y los enciclopedistas". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 2004, n°12.

DAVENANT, Charles. *The political and Commercial Works: Volume V*. Londres: Printed for R. Horsfield in Ludgate Street, T. Becket and P.A. De Hondt, and T. Cadell in the Strand, and T. Evans in King Street, Covent Garden, 1771.

DICKINSON, Emily. "The Grumbling Hive, or Knaves Turn'd Honest". En: DICKINSON, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2003.

ELIAS, Norbert. *La sociedad cortesana*. Traducido por Guillermo Herata. Mexico D.F.:

Fondo de cultura económica, 1996.

FRANKFURT, Harry G. *Philosophy and Phenomenological Research*, 1984, Vol. 45, nº 1. International Phenomenological Society, 1984.

GOLDSMITH, Oliver. *The Citizen of the World*. Bungay: J. and R. Childs, 1820.

GONZÁLEZ SOLAS, Javier. "Lujo tópico y distópico: Un marco para el diseño y la publicidad". *Pensar la publicidad: revista internacional de investigaciones publicitarias*. 2005. nº1. vol.5.

HARRIS, Joseph. *An Essay upon Money and Coins*. London: G. Hawkins, 1757.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Berlin: Nicolai, 1820; Frankfurt am Main, 1970.

HOBBS, Thomas. *Leviathan*. St. Paul's Churchyard: Printed for Andrew crooke at the Green Dragon, 1651.

HUME, David. *Political Essays*. New York: Liberal Arts Press, 1953.

JURADO SÁNCHEZ, José. "Lo superfluo, una cosa muy necesaria. El consumo suntuario en la literatura de la Ilustración." En: PERDICES DE BLAS, Luis; SANTOS REDONDO, Manuel. *Economía y Literatura*. Madrid: Ecobook, 2006.

KEMP, Simon. "Perceiving luxury and necessity". *Journal of Economic Psychology*. 1998, nº 19.

LAVELEYE, Emilie de. *Luxury*. London: George Allen & Company, LTD. 1912.

LIVY. *History of Rome*. English Translation by Rev. Canon Roberts. New York: E.P. Dutton and Co., 1912.

LOCKE, John. *An essay concerning human understanding*. New York: Valentine Seaman, 1824.

LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Traducido por Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama, 2004.

MACKENZIE, George, Sir. *Essays upon several Moral Subjects*. London: Printed for D. Brown, R. Sare, F. Churchill, F. Nicholson, B. Tooke, and G. Strahan, 1713.

MANDEVILLE, Bernard. *The fable of the bees: or, private vices, publick benefits*. London: T. Ostell, & Mundell, Edinburgh, 1806.

MARCUSE, Herbert. *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1964.

MARX, KARL. *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*. Hamburg: Verlag von Otto Meisner, 1867.

MARX, Karl. *Early writings*. Introduced by Lucio Colletti. Translated by Rodney Livingstone and Gregor Benton. London: Penguin Books, 1975.

MARX, Karl. *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*. Translated by Martin Nicolaus. London: Penguin Books, 1973.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Karl Marx, Friedrich Engels: Werke. Band 3*. Berlin: s.n. 1958.

MASLOW, Abraham H. *Motivation and Personality*. New York: Harper, 1954.

MELON, Jean-François. *Espíritu del señor Melón en su ensayo político sobre el Comercio, y cuyas máximas político-económicas modificadas en parte, y reducidas a mejor orden explicarán y defenderán Don Dionisio Catalán, Bachiller en Jurisprudencia, y D. Manuel Berdejo y Gil*. Zaragoza: Real Sociedad, 1786.

MELON, Jean-François. *Essai politique sur le commerce*, 1734.

MICHAUD, Yves. *El nuevo lujo. Experiencias, arrogancia, autenticidad*. Barcelona: Taurus, 2015.

MUN, Thomas. *England's treasure by forraign trade*. New York: MacMillan and Co. and London, 1895.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad de condiciones entre los hombres*. Traducido por M***. Madrid: José del Collado, 1820.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emile, ou de l'education*. A la Haye: Chez Jean Neaulme, Libraire, 1762.

SAINT-LAMBERT, Jean-François. "Luxe". En: DIDEROT, Denis; D' ALEMBERT, Jean-Baptiste le Rond. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol.9. Paris: s.n. 1755.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, Earl of. *Characteristics of men, manners, opinions, times, etc*. London: s.n. 1714.

SEKORA, John. *Luxury: The Concept in western thought, Eden to Smollet*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.

SMITH, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. London: W. Strahan and T. Cadell, 1776.

SMITH, Adam. *Investigación de la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones. Tomos I, II, III y IV*. Traducido por Jose Alonso Ortiz, Tomas de Santander y Rafael de Ureña. Valladolid: en la Oficina de la Viuda e Hijos de Santander, 1794.

SMITH, Adam. *Lectures on Jurisprudence*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

SMITH, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Strand: A. Millar; Edinburgh: A. Kincaid and J. Bell, 1759.

SOLDEVILLA PÉREZ, Carlos. "Triálogo: aproximaciones teóricas a la sociedad de consumo". *Cuadernos de Realidades Sociales*. Enero 2001. nº 57-58.

SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker & Humblot, 1922.

SOMBART, Werner. *Lujo y capitalismo*. Buenos Aires: Guillermo Dávalos Editor, 1958.

STEUART, James, Sir. *An Inquiry into the Principles of Political Economy*. Printed for A. Millar, and T. Cadell, in the Strand. 1767.

TEMPLE, William, Sir. *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*. London: Printed for J. Tonson, Awnsham, and J. Churchil, 1705.

TENDULKAR, D. G.. *Mahatma. Volume 4 [1934-1938]*. New Delhi: The Publications Division. 1953.

TOWNSEND, Peter. *Poverty in the United Kingdom*. London: Allen Lane and Penguin Books, 1979.

VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, S.L., 2002.

VOLTAIRE. "Défense du mondain ou L' Apologie du luxe". En: VOLTAIRE. *Oeuvres complètes de Voltaire*. Tome II. Paris: Chez Furne, 1835.

VOLTAIRE. "Sobre el comercio". En: VOLTAIRE. *Cartas filosóficas*. Madrid: Alianza ,1988

VOLTAIRE. *Diccionario filosófico de Voltaire, traducción al español, en la que se han refundido las cuestiones sobre la enciclopedia, la opinión en alfabeto, los artículos insertos en la enciclopedia y otros muchos. Vol.7*. Traducido por C. Lanuza. New York: C.S. Van Winkle, 1825.

WALZER, Michael. *Spheres of Justice. A defense of pluralism and equality*. Basic Books, 1983.

WEBER, Max. *Economía y sociedad*. Traducido por J. Medina Echevarria, J. Roura Farella, Eugenio Ímaz, E. Garcia Máynez y José Ferrater Mora. Madrid: Fondo de cultura económica, 2002.

WORNUM, Ralph Nicholson. *The Exhibition as a Lesson in Taste. Illustrated Catalogue of the Great Exhibition, Art-Journal*. London: Georges Virtue, 1851.

UNA VISIÓN DEL LUJO EN LA ARQUITECTURA ADOLF LOOS

ALTMANN-LOOS, Elsie. *Mein Leben mit Adolf Loos*. Wien; München: Amalthea Verlag, 1984.

BANHAM, Reyner. *A critic writes: essays by Reyner Banham*. Berkeley: University of California Press, c1996.

BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: The Architectural Press, 1960.

BECK LOOS, Claire. *Adolf Loos Privat*. Wien: Johannes-Prese, 1936.

BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 1974.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. México, D.F.: Itaca, 2003.

BLOCK, Ralf, RUAULT, Philippe. *Adolf Loos. Leben und Werke 1870-1933*. München: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA), 2009.

BÖHME, Gerold. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

CZECH, Hermann. *Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur Wien*. Wien: Löcker Verlag, 1977.

COLOMINA, Beatriz; VON MOOS, Stanislaus; VAN DE BEEK, Johan; et.al. *Raumplan versus Plan Libre*. Delft: Delft University Press, 1988.

COLOMINA, Beatriz. *Sexuality & Space. The Split Wall: Domestic Voyeurism*. New York: Princeton Papers on Architecture, 1992.

DAVIES, Stephen. Is Architecture Art? En: MITIAS, Michael. *Philosophy and Architecture*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1994.

EL-DAHDAH, Farès, ATKINSON, Steven. The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure. En *Assemblage*, nº 26, abril de 1995. Cambridge, Mass. M.I.T. Press, 1995.

FRAMPTON, Kenneth. *Labour, work and architecture. Collected Essays on Architecture*

and Design. Phaidon, 2002.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1981.

GARCÍA TRIVIÑO, Francisco Antonio, PSEGIANNAKI, Katerina, LÓPEZ UJAQUE, José Manuel. Dos modelos por ensayo y error. Villa Stonborough y Villa Moller. En: *Jornadas internacionales de investigación en construcción. Vivienda: pasado, presente y futuro*. Madrid: Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, 2013.

GIEDION, Sigfried. *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press; London: H. Milford, Oxford University Press, 1941.

GONZÁLEZ PRESENCIO, Mariano. Loos según Rossi: Tradición y modernida en Casabella-Continuitá. En: *RA Revista de Arquitectura*, nº 13. Navarra: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.

GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos. Theory and Works*. Preface by Aldo Rossi. English translation by C.H. Evans. London: Art Data, 1995.

GREENBERG, Allan. *Espacio fluido versus espacio sistemático. Lutyens, Wright, Loos, Mies, Le Corbusier*. Traducción y edición a cargo de Ricardo Guasch Ceballos. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1995.

HITCHCOCK, Henry Russell. *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*. Baltimore: Penguin Books. 1958.

KULKA, Heinrich. "Adolf Loos, Das Werk des Architekten". En: *Neues Bauen in der Welt*. Bd.4. Wien: Anton Schroll, 1931.

LAMPRECHT, Barbara. *Richard Neutra*. Köln: Taschen GmbH, 2005.

LORENZO FERNÁNDEZ, Pablo. "La casa abierta". Directores: Alberto Campo Baeza y Alberto Morell Sixto. E.T.S. de Arquitectura, U.P.M., 2012.

LOOS, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

LOOS, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. 1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

LOOS, Adolf. *Ins leere gesprochen. 1897 - 1900*. Wien; München: Verlag Der Sturm, 1921.

LOOS, Adolf. *Sämtliche Schriften. In zwei Bänden. Herausgegeben von Franz Glück*. Wien; München: Verlag Herold, 1962.

MAETERLINCK, Maurice; POUND, Ezra; TRAKL, Georg; et.al. *Adolf Loos, Zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930*. Wien: Im Verlag der Buchhandlung Richard Lanyi, 1930.

- MARILAUN, Karl. *Adolf Loos*. Wien: Wiener Literarische Anstalt, 1922.
- MATA BOTELLA, Elena. "El análisis gráfico como instrumento cognoscitivo". Director: Javier Ortega Vidal. Universidad Politécnica de Madrid, E.T.S. de Arquitectura, 2002.
- MERA GONZÁLEZ, Juan Ignacio. "Cinco ideas para hacer arquitectura". Director: José María López Pelaez. E.T.S. de Arquitectura, U.P.M., 2004.
- MORAVÁNSZKY, Ákos; LANGER, Bernhard; MOSAYEBI, Elli; et.al. *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*. Zürich: gta Verlag, 2008.
- MÜNZ, L. *Adolf Loos*. Milan: s.n., 1956.
- MÜNZ, L. y KÜNSTLER, G. *Adolf Loos, Pioneer of modern architecture (with an introduction by N. Pevsner and an account by O. Kokoschka)*. London: s.n., 1966.
- MÜNZ, L. y KÜNSTLER, G. *Der Architekt Adolf Loos*. Wien: s.n., 1964.
- NEUTRA, Richard Josef. *Nature Near: The Late Essays of Richard Neutra*. Santa Barbara: Capra Press, 1989.
- NEUTRA, R. *Ricordo di Loos*. Casabella-Continuità, 1959, nº 233.
- PEDRÓS FERNÁNDEZ, Óscar. "Arquitectura e ilusión. Las nueve categorías mágicas del espacio". Director: Xavier Monteys Roig y Juan José Creus Andrade. E.T.S.A. A Coruña, 2013.
- POLAK, Michiel y PJOTR Gonggrijp. *Autonomous Architecture*. Delft: Delft University Press, 1962.
- RÖDIGER-DIRUF, Erika. "Zeitgeist spiegelt sich auch in Fassaden". En: *Ausstellungskatalog: Gründerzeit – Adolf Loos*. Karlsruhe: Städtische Galerie Karlsruhe, 1987.
- SAFRAN, Yehuda E. et al. *Adolf Loos: Our Contemporary*. New York: GSAPP Columbia University, 2012.
- SARNITZ, August. *Adolf Loos 1870 – 1933. Arquitecto, crítico cultural, dandi*. Madrid: Alianza Ediciones, S.A., 2007.
- SCHMARSOW, August. "Über der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde". En: *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*. Philologisch-Historische Klasse, 1896.
- SEMPER, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*. München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863
- SEMPER, Gottfried. *Wissenschaft, Industrie und Kunst*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1852.
- SCHEZEN, Roberto; FRAMPTON, Kenneth y ROSA, Joseph. *Adolf Loos: arquitectura 1903-1932*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

STECKER, Robert. "Reflections on Architecture. Buildings as Environments, as Aesthetic Objects and as Artworks". En: MITIAS, Michael. *Architecture and Civilization*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

STEINER, Dietmar. "Die Architektur des modernen Lebens: Otto Wagner, Adolf Loos und Josef Hoffmann". *Du: die Zeitschrift der Kultur*, 1985, nº45, Heft 6.

STEWART, Janet. *Fashioning Vienna. Adolf Loos's cultural criticism*. London: Routledge, 2000.

SULLIVAN, Louis H. *Louis Sullivan: A system of architectural ornament*. New York: Rizzoli, 1990

SULLIVAN, Louis H. "The tall office building artistically considered". *Lippincott's Magazine*. Marzo de 1896.

TAUT, Bruno. *Modern Architecture*. London: Th estudio, Limited, 1929.

VAN DUZER, Leslie y KLEINMAN, Kent. *Villa Müller: a work of Adolf Loos*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

WASMUTH, Günther. *Wasmuths Lexikon der Baukunst. Dritter Band*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth A.G., 1931.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO., LTD.; New York: Harcourt, Brace & Company, INC., 1922.

W. SCHWARZER, Mitchell. "The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of Raumgestaltung". *Assemblage*, agosto de 1991, nº 15. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1991.

ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Poseidon, 1998.

VISIONES CONTEMPORÁNEAS DEL LUJO EN LA ARQUITECTURA. CONCLUSIONES

ACHLEITNER, Friedrich; NAKAO, Hiroshi y ZUMTHOR, Peter. *A+U Extra Edition: Peter Zumthor*. Tokio: A+U, 1998.

AIZPURIETE, Amanda. *Poetische Landschaft*. Bad Salzuflen: Literaturbüro Ostwestfalen-Lippe / Der Regionale Heilgarten, 2000.

BACA BALDOMERO, Enrique. *Transgresión y perversión*. Madrid: Triacastela, 2014.

BRANDES, Uta. *Kunst im Bau*. Göttingen: Steidl, 1994.

CAMPO BAEZA, Alberto; et. al. *Aprendiendo a pensar*. Buenos Aires: Nobuko, 2008.

CAMPO BAEZA, Alberto. *Buscar denodadamente la belleza*. Discurso del Excmo. Sr. D. Alberto Campo Baeza. Madrid: Maira Libros, 2014.

CAMPO BAEZA, Alberto; et. al. *La estructura de la estructura*. Buenos Aires: Nobuko, 2010.

CAMPO BAEZA, Alberto. *La idea construida*. Madrid: Biblioteca Nueva, S.L., 2006.

DANUSER, Hans; URSPRUNG, Philip y GANTENBEIN, Köbi. *Zumthor sehen: bilder von Hans Danuser*. Zürich: Hochparterre bei Scheidegger & Spiess, 2009.

ERZBISCHÖFLICHES DIÖZESAN-MUSEUM. *Kolumba. Ein Architekturwettbewerb in Köln 1997*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1997.

ESTUDIO LAMELA. *Legado Estudio Lamela 1954-1999*. Madrid: Fundación arquitectura COAM, 2010.

ESTUDIO LAMELA. *Estudio Lamela arquitectos: 2008-2012*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, D.L. 2012.

FALCÓ, Carlos. *Oleum*. Barcelona: Grijalbo, 2013.

FRETTON, Tony; ZUMTHOR, Peter y DIENER, Roger. *Das Haus*. Architekturvorträge der ETH Zurich, Heft 9. Zürich: gta Verlag, 2010.

GUALLART, Vicente. *Geologics*. Barcelona: ACTAR, 2009.

- GUALLART, Vicente. *Self-sufficient City*. Barcelona: ACTAR, 2000.
- KLUGE, Alexander; OBRIST, Hans Ulrich; PEYTON-JONES, Julia y ZUMTHOR, Peter. Peter Zumthor. *Hortus Conclusus. Serpentine Gallery Pavilion 2011*. London: Koenig Books, 2011.
- LAMELA, Antonio. *Tres sesiones sobre arquitectura*. Pamplona: T6 ediciones, S.L., 2009
- LAMELA, Carlos; LAMELA, Antonio; ESTUDIO LAMELA. *Estudio Lamela arquitectos*. Madrid: Tanais, 2005.
- MONEO, Rafael. *Wege zur Architektur 9. De las Trazas a la fábrica*. Deutschland: FSB Franz Schneider Brakel GmbH + Co KG, 2014.
- MORGENTHALER, Walter. *Das Haus. Ein Bericht*. St. Gallen: Vexer, 2011.
- OBRIST, Marco. *Graubünden im Bild*. Die Fundaziun Capauliana. Chur: Marco Obrist, 2003.
- RIEGLER, Florian. *Peripherie: direct encounter*. Graz: Haus der Architektur Graz, Leuschner & Lubensky, 1989.
- SACK, Manfred. *Drei Konzepte. Thermalbad Vals, Kunsthau Bregenz, "Topographie des terrors"*. Basel: Birkhäuser, 1997.
- ZUMTHOR, Peter. *Architektur denken*. Baden: Verlag Lars Müller, 1998.
- ZUMTHOR, Peter. *Kunsthau Bregenz*. Österreich: Kunsthau Bregenz, 2010.
- ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004.
- ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor Works. Buildings and Projects 1979 - 1997*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 1999.
- ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014.
- ZUMTHOR, Peter. *Therme Vals*. Zürich: Verlag Scheidegger Sr Spiess AG, 2007.
- ZUMTHOR, Peter. *Wege zur Architektur 1. Atmosphären*. Detmold: FSB Franz Schneider Brakel GmbH + Co, 2004.
- ZUMTHOR, Peter. *Partituren und Bilder. Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor, 1985-1988*. Luzern: Architekturgalerie Luzern, 1988.
- ZUMTHOR, Peter. *Stabwerk. Internationales Besucher- und Dokumentationszentrum "Topographie des Terrors"*. Berlin: Aedes, 1995.
- ZUMTHOR, Peter. *Thermal Bath at Vals*. London: Architectural Association, 1996.

ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor – Häuser, 1979-1997*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1999.

ZUMTHOR, Peter. *Klangkörperbuch. Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo in Hannover*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 2000.

ZUMTHOR, Peter. Zumthor. *Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*. Helsinki: Wood in Culture Association, Rakennustieto, 2006.

ZUMTHOR, Peter y BEER, Ivan. *Wieviel Licht braucht der Mensch, um leben zu können, und wieviel Dunkelheit? – Di quanta luce ha bisogno l'uomo per vivere e di quanta oscurità?*. Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana, Studies on Alpine History, Band 3 (Nationales Forschungsprogramm 48 "Landschaften und Lebensräume der Alpen"). Zürich: Hochschulverlag ETH Zürich, 2006.

ZUMTHOR, Peter. "Körper und Bild". En: *Zwischen Bild und Realität. Architekturvorträge der ETH Zürich, Heft 2*. Zürich: gta Verlag, 2006.

Fuentes de las imágenes

adolfloos.at

Figuras: 22

Agencia de Turismo de Noruega

Figuras: 91

Agencia de Turismo de la República Checa

Figuras: 40

Allpaintings.org

Figuras: 15

archdaily.com

Figuras: 82

architizer.com

Figuras: 32, 33

arcspace.com

Figuras: 95

architectures234.blogspot.ch

Figuras: 29

Archivo Digital de la UPM

Figuras: 106

Bibliothek Werner Oechslin

Figuras: 5

bilderfotos.com

Figuras: 61

blogarq.wordpress.com

Figuras: 107

catalogodiseno.com

Figuras: 63

Colección Albertina, Viena

Figuras: 35, 36, 37, 38, 42, 57, 58, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 83, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 96, 98, 100, 101, 102, 112

costruttoridifuturo.com

Figuras: 62

Designculture.it

Figuras: 59

Encyclopaedia Britannica

Figuras: 13

fontecedro.it/blog

Figuras: 76

HERRMANN, Albert. *Unsere Ahnen und Atlantis. Nordische Seeherrschaft von Skandinavien bis nach Nordafrika*. Berlin: Klinkhardt & Biermann Verlag, 1934.

Figuras: 2

Hochparterre.ch

Figuras: 20

KIRSH, Karin. *The Weissenhofsiedlung. Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. Stuttgart: Axel Menges, 2012.

Figuras: 54

kolumba.de

Figuras: 99

kunsthhaus-bregenz.at

Figuras: 66

Imgbuddy.com

Figuras: 14

lissongallery.com

Figuras: 65

Material Propio

Figuras: 16, 18, 23, 24, 39, 43, 44, 47, 48, 64, 78, 84, 85, 111

MRVDV.nl

Figuras: 1

New York Public Library

Figuras: 41, 109

Österreichische Nationalbibliothek

Figuras: 105

Panoramio

Figuras: 77

SULLIVAN, Louis H. "The tall office building artistically considered". Lippincott's Magazine, marzo de 1896. p. 408.

Figuras: 21

waltermair.ch

Figuras: 34

Werkraum Bregenzerwald

Figuras: 108

ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor 1985-2013*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2014.

Figuras: 26, 27, 30, 45, 46, 53, 55, 56, 81, 90, 104

Pinterest

Figuras: 28, 67,

RIBA

Figuras: 31, 77, 79, 80

Studyblue. California State University

Figuras: 110

Universitätsbibliothek Heidelberg

Figuras: 25

Wikiart.org

Figuras: 19

Wikiarquitectura.com

Figuras: 49, 50, 51, 52, 103

Wikimedia Commons.com

Figuras: 0.1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 97

Wikipedia.com

Figuras: 0.2, 12

Woka Lamps Vienna

Figuras: 60

Enrique Baca (Granada, 1941) se licenció en Medicina por la Universidad de Granada, es Doctor por la Universidad de Navarra, especialista en Psiquiatría y en Neurología y Catedrático de Psiquiatría. Enrique Baca ha sido director del Departamento de Psiquiatría de la Universidad Autónoma de Madrid, así como Jefe del Servicio de Psiquiatría del Hospital Universitario “Puerta de Hierro” de Madrid. Durante su carrera profesional ha sido miembro de muy diversas comisiones oficiales de planificación sanitaria de ámbito autonómico y estatal, que no da lugar a resumir en esta breve biografía. Destaca su labor como presidente de la Sociedad Española de Psiquiatría (2002-2005), como presidente de la Fundación Española de Psiquiatría y Salud Mental y como Co-Chairman del Steering Committee on Ethics de la Asociación Mundial de Psiquiatría (WPA). Su continua investigación se traduce en numerosos libros y publicaciones, entre los que destacan “Las víctimas de la violencia”, “Teoría del Síntoma Mental”² o “Transgresión y perversión”³. Su labor relacionada con la psiquiatría la acompaña con su pasión por las ciencias humanas, lo que le lleva a tener una amplia visión del mundo. Se trata de un gran observador que se interesa por cualquier disciplina.

1 BACA BALDOMERO, Enrique; CABANAS ARRATE, Maria Luisa. *Las víctimas de la violencia*. Madrid: Triacastela, 2003.

2 BACA BALDOMERO, Enrique. *Teoría del síntoma mental*. Madrid: Triacastela, 2007.

3 BACA BALDOMERO, Enrique. *Transgresión y perversión*. Madrid: Triacastela, 2014.

LA VISIÓN DE ENRIQUE BACA

Madrid, mayo del 2015.

Enrique Baca me hace el favor de atenderme en su vivienda. Nos sentamos en los sofás del salón. Un salón bien iluminado, donde libros y arte recorren las paredes, en un ambiente ordenado que transmite calma. Conversamos brevemente sobre la Tesis Doctoral, sobre su contenido y sobre dónde será la defensa, tras lo cual comenzamos a hablar sobre la distinción entre la esfera pública y la esfera privada.

Enrique Baca: El concepto del lujo es un concepto interesante desde el punto de vista de las ciencias humanas y desde la distinción entre la esfera pública y la esfera privada. Esa es una distinción que tiene tres aspectos fundamentales.

Se puede hacer una distinción entre lo público y lo privado desde el punto de vista del individuo. Eso está ligado al concepto de intimidad y al concepto de lo que los franceses llaman “la vida privada” (de hecho, tienen una enciclopedia estupenda sobre dicho tema). Está centrado fundamentalmente en el individuo y en sus circunstancias más inmediatas, es decir, el individuo y la familia, y se refiere fundamentalmente al hecho de que hay un dentro y un afuera, como muy bien dicen los franceses, que está referido a los avatares, los sentimientos, las relaciones y las peculiaridades personales, que se considera que no deben trascender al exterior.

Hay otro concepto de público y privado que está en el ámbito exclusivamente de lo social, el cual está muy íntimamente ligado al individuo. Es decir, hay cosas que se pueden o no se pueden hablar. Los juristas tienen una distinción que es muy interesante entre calumnia y difamación. La calumnia es atribuir a alguien una cosa que no es. Es decir, yo te calumnio si yo digo que eres un ladrón. Pero yo te difamo si eres un ladrón, eso no lo sabe nadie, y lo público. Es decir, en la difamación está contenida esa idea de que socialmente hay un límite entre lo que yo sé de ti y lo que yo puedo decir de ti. Por ejemplo, el tema de la intimidad social en relación a las redes sociales y a la irrupción de las telecomunicaciones en la versión más moderna. Ahora la intimidad social puede ser vulnerada claramente. Si yo fuera a los grandes servidores donde está contenida toda la información de la “nube”, yo podría seguramente averiguar todo sobre ti. Por tanto, algunos dicen que socialmente el concepto de intimidad va a desaparecer y que la frontera entre lo público y lo privado está cada vez más difusa.

Finalmente está el concepto político de público y privado, que hace referencia exclusivamente a temas fundamentalmente económicos. ¿Dónde se localiza esto en la arquitectura? Ahí yo puede decir poco.

La arquitectura está presente en los tres ámbitos. Porque yo podría pedirte que me hicieras una casa para mi exclusivo uso y disfrute, donde nadie ajeno pudiera entrar. Eso sería evidentemente un ámbito estrictamente privado. ¿Se da eso en la vida real? Muy raras veces, pues los ámbitos privados son siempre permeables a la llegada de gente.

En el ámbito social, la arquitectura es pública o es privada, y ahí es ambivalente. ¿Por qué es privado, por ejemplo, un bufete de abogados? Es privado, pero al mismo tiempo es público.

En el ámbito político, lo público y lo privado hace referencia fundamentalmente al aspecto patrimonial. Es decir, esto es del Estado, de una sociedad pública, o es de un ente privado. Es decir, la nueva sede del BBVA (la Vela) es técnicamente privada, aunque sea un espacio socialmente público.

Entonces, esos tres conceptos de lo público y lo privado conviene matizarlos al igual que la postura de Adolf Loos. Existe un dentro y un afuera, pero ese dentro y afuera depende del ámbito social en el que te encuentres.

El lujo siempre tiene un aspecto público. ¿Puede entenderse un lujo exclusivamente en el ámbito del disfrute de una persona? Sí, pero es raro. Es decir, generalmente el lujo es algo que, aun sin llegar al extremo de la ostentación, se hace para mostrarlo. ¿El lujo es equiparable a la riqueza? No. ¿Puede ser una expresión en la cual la riqueza se muestra? Sí. ¿El lujo es equiparable estrictamente a la belleza? No. ¿Es una expresión dónde la belleza se expresa? Sí. ¿El lujo, como te decía antes, es equiparable a la autoafirmación, a la vanidad, al orgullo, a los sentimientos personales? Sí. Pero tampoco exclusivamente. Es decir, el lujo aparece como una especie de confluencia donde interviene la riqueza. Aunque puede haber lujo sin riqueza. Interviene la belleza, en la forma más o menos de expresión del buen gusto. Pero también puede haber expresión de mal gusto. Interviene también el deseo de autoafirmación de la persona que lo posee. ¿Hay un lujo público? Sí. Algunas de las estaciones del metro de Moscú son una expresión de lujo público. Son un sitio lujoso, donde hay riqueza y donde hay una búsqueda de belleza. Puede parecer más o menos hortera, pero está hecho con la intención de demostrar la potencia de un régimen. Y esa potencia de un régimen, por su ideología, la expresa en el espacio público.

S.B.: En cuyo caso tiene una función...

E.B.: Exactamente, tiene una función. Para mí el lujo siempre tiene una función. Puede ser una función puramente egocéntrica limitada a los deseos de una sola persona. Es como aquel que tiene un Van Gogh en la caja fuerte de su casa, abre la caja fuerte, lo mira un ratito y lo vuelve a encerrar. Pero eso es excepcional. El lujo siempre tiene una vocación de ser compartido.

S.B.: Pero esa vocación, tal y como recoge Diógenes Laercio, no sería necesaria para Ze-

nón. Es decir, el hombre sabio es el que vive según la razón, y para él, el lujo es absolutamente innecesario. Es decir, el sabio debe saber prescindir del lujo.

E.B.: Esa es la postura de los estoicos. El representante de la postura de los estoicos fue fundamentalmente Séneca. Y también encontramos esto en Platón. En su planteamiento de la República, el gobierno de la ciudad está en manos de los sabios. Como sabes, los sabios limitan sus necesidades porque buscan lo esencial. Por lo tanto, el lujo siempre aparece como algo que podía asociarse a lo superfluo. Pero, ¿por qué siendo superfluo el lujo tiene ese atractivo? Porque está puesto al servicio de tres cosas. Está puesto al servicio del “yo”, en cuanto a esa autoafirmación. Está puesto al servicio de una manifestación de la riqueza. Y también está puesto al servicio de un valor estético. ¿Entonces podemos distinguir un lujo conseguido? Es decir, aquel donde la satisfacción del ego, la expresión de la riqueza y la belleza se unen. Sí. ¿Hay lujos que son feos? Sí. Pues eso yo lo llamaría “el lujo fallido”. El lujo auténtico para mí es la confluencia de esas tres cosas.

Esto enlaza también con lo que dices del ornamento, del ornato, o lo que podríamos llamar los elementos que no son sustanciales. Cuando Loos habla en contra del ornamento está criticando una concepción del lujo que está muy instalada en la arquitectura de interiores de principios del siglo XX. Todos hemos visto las fotografías y hemos estado en casa de nuestros abuelos... grandes cortinones, mesitas con plantitas... Hoy en día el ornato ha cambiado, no son volutas, no son columnas salomónicas, no son frisos... Está en la forma de tratar el material, en la forma de jugar con una cosa sustancial del lujo, que es el espacio. Es decir, la grandeza y el impacto son lujosas. Son claramente lujosas y no son sencillas. ¿Puede haber lujo con una aparente sencillez? Sí. Yo sigo pensando que, riqueza, belleza y autoafirmación del poseedor (estos son mis poderes, como decía el Cardenal Cisneros) son los tres componentes del lujo. La expresión y la forma que adopta eso está absolutamente condicionada por la evolución histórica y por la evolución cultural.

S.B.: Lo que hace Adolf Loos al criticar el ornamento, es criticar lo superfluo. Él analiza la historia y considera que la evolución lógica de la historia es la eliminación de todo aquello que sea superfluo para quedarse con la esencia de las cosas.

E.B.: Esa es la postura de la abstracción. Eliminar lo accidental e intentar representar la esencia del proceso. Que en definitiva es una idea platónica. Pero yo creo que el lujo no está en el ornamento.

S.B.: En cierta manera, Adolf Loos está defendiendo eso. Él crea espacio lujoso sin ornamento.

E.B.: Luego él no está criticando el lujo, está criticando una estética determinada, que es distinto. Es que esos tres factores que te he dicho a veces se confunden. Loos está criticando una estética determinada. La Bauhaus la criticó mucho más radicalmente.

Mies Van der Rohe y el Pabellón de Barcelona son un ejemplo maravilloso. Son líneas rectas, una ornamentación mínima y un juego de espacios y de masas. ¿Eso es lujoso? ¡Claro que es lujoso! A pesar de que tiene solamente tres sillas puestas.

S.B.: Ese tipo de arquitectura juega con los deseos de la gente. Es decir, evoca emociones.

E.B.: Claro, evoca emociones porque la arquitectura ha tenido, a veces, un carácter vanguardista, y a veces ha ido un poco al socaire de cómo iba evolucionando fundamentalmente la pintura. Y la pintura a veces ha ido evolucionando fundamentalmente al socaire de la poesía. Evidentemente la estética cambia, es decir, el concepto de belleza cambia. Y ahí la arquitectura ha tenido una gran importancia. Pero eso pasa desde los tres órdenes griegos. Por eso el lujo, aunque tenga un componente estético, no puede ser definido por una estética determinada. Se puede decir, "¡el Barroco es lujoso!". Sí, en cambio no se puede decir, "¡el Barroco es el paradigma del lujo!". ¿Gaudí es un arquitecto lujoso? En cierta medida sí, a pesar de utilizar materiales humildes. Si ponemos el Palacio Güell al lado del Pabellón de Mies Van der Rohe, tendríamos dos lujos radicalmente distintos.

S.B.: ¿El individuo necesita ese tipo de deseos?

E.B.: El lujo está en relación con el deseo, pero eso es el factor tercero relacionado con la autoafirmación. El deseo desemboca necesariamente en la obtención de un placer. Es decir, todo deseo tiende a la obtención de un placer. ¿El lujo produce placer? Sí, puede producir placer. Es decir, si el lujo está en la línea de excitar mi sentido estético, me produce placer. También puede ser que no sea el placer el elemento más fundamental de mi deseo, estando en la órbita de lo que hemos llamado ostentación. Hay otro aspecto importante, que es la relación del lujo con el poder. Albert Speer desarrolló en la Alemania nazi una arquitectura del poder. Hitler tenía (aunque parece políticamente incorrecto hablar de él como no sea para referirnos a que era un monstruo enloquecido, ¡que lo era!), un gran interés por la arquitectura. Su despacho era un espacio curioso. Crea un despacho de unas dimensiones tremendas, alargado y vacío. Al fondo estaba su mesa, de tal forma que cualquier visitante tenía que recorrer un espacio muy largo antes de encontrarse con él, que le esperaba detrás de la mesa. Es decir, todo estaba hecho de forma que el espacio, lujoso, era al mismo tiempo profundamente intimidatorio. Es el lujo puesto al servicio de la manifestación del poder.

S.B.: Se trata de crear una escenografía que representa unos deseos.

E.B.: Pero ahí va más allá del deseo. Porque el deseo es dejar claro el poder que ostenta. El lujo se convierte en escenografía. ¿Cuál es el deseo que monta esa escenografía? Dejar claro su poder. Por lo tanto, el lujo y el poder también están relacionados. Otro ejemplo sería el que se compra un Rolls Royce y lo pasea. El que exhibe su riqueza. Y esa parafernalia en

muchas ocasiones ha sido arquitectónica. El metro de Moscú es la expresión de otro tipo de poder, el poder soviético.

S.B.: Pero no todo el lujo es representación de poder.

E.B.: No. Ésta es una parte muy concreta del lujo. Dentro de esos tres escenarios que te enumeraba al principio, lo personal, lo social y lo político, se trata del escenario político. El lujo en el escenario político se convierte siempre en el vehículo del poder.

S.B.: El lujo también se podría definir como todo aquello que excede de lo necesario. Lo que no quiere decir que sea innecesario.

E.B.: Sí, el lujo siempre es un suplemento. En eso estoy de acuerdo contigo. Es algo que “se añade a”. Es decir, no está en la naturaleza de las cosas ser lujosas. El lujo es un añadido humano.

S.B.: En cambio, existe cierto lujo que tiene la capacidad de convertirse en necesidad con el tiempo.

E.B.: Pero es una necesidad secundaria. Un ejemplo es Canaima en Venezuela. Canaima en Venezuela es un sitio donde está el Salto del Ángel en la selva amazónica. Imagínate una gran laguna, con una playa de arena blanca (es una laguna interior, no está en el mar), con unas aguas de color coca cola (porque tiene una gran cantidad de raíces de tanino). Al fondo hay unas cascadas. En medio, también muy al fondo, una isla llena de árboles que configura una escenografía que parece ser artificial. ¿Ese es un paisaje lujoso? No, es simplemente un paisaje. ¿Estar allí es un lujo? Sí. ¿La naturaleza es lujosa? No. ¿La naturaleza puede proporcionar sensaciones de lujo a quien la disfruta? Sí. ¿Lujo es poder disfrutar de maravillas naturales? Sí. Pero la maravilla natural no es un lujo. ¿En la arquitectura el lujo es algo que se añade a lo necesario? Sí, en la arquitectura el lujo se añade a lo necesario.

S.B.: ¿Lo que no quiere decir que sea superfluo?

E.B.: Lo cual no quiere decir que sea superfluo. Pero se añade a lo necesario.

S.B.: Pero aquello que se añade a lo necesario se puede convertir en una necesidad social...

E.B.: Sí, en una necesidad primero personal, que es por donde empiezan la mayoría de las cosas, y después en una necesidad social. El ser humano se habitúa siempre al “plus”. También se habitúa al “minus”, pero coge con más alegría el “plus”. Y puede convertir el “plus” en una necesidad secundaria.

S.B.: Esta afirmación contradice la pirámide de necesidades de Maslow.

E.B.: La pirámide de Maslow tiene razón al intentar jerarquizar las necesidades. Pero esas necesidades están sometidas en cada caso a modificaciones, a modulaciones que las pueden cambiar totalmente. Y eso se ve en los individuos. Muchas veces la jerarquía de sus necesidades, que están expresadas a través de sus deseos, es muy variopinta y puede a veces casi subvertir el orden natural de las cosas. El mundo del deseo es un mundo por naturaleza fluctuante, no es un mundo rígido. Por eso las teorías psicológicas que han sido muy rígidas en eso y que han intentado desesperadamente buscar un deseo central (como le pasaba a Freud con el sexo, lo erótico, líbido) no han triunfado.

S.B.: La fluctuación de los deseos es lo que lleva a la innovación, al refinamiento y al lujo.

E.B.: Sí. La innovación siempre es transgresión. Yo acabo de publicar un libro sobre transgresión y perversión. Lo planteo con el ejemplo del arte. Toda innovación, todo cambio, todo progreso es transgresión. Es transgresión de lo anterior. Esto en el arte está clarísimo. Por eso se ha llamado academicismo a lo que pretende seguir pintando igual. Cuando Velázquez pinta, pinta rompiendo con la forma de pintar anterior. El Greco también. O el Impresionismo... En la Bienal de Venecia de este año se ha acabado confundiendo el arte con la simple transgresión. Toda transgresión no es arte. Aunque todo arte tenga un elemento transgresor. Es decir, la innovación supone siempre la transgresión y la transgresión supone un paso adelante. Esto se ve claramente en el arte pero también en cualquier aspecto de la vida humana: lo social, lo político... ¿Hay veces que ese paso transgresor no lleva a buen puerto? Sí, pues la transgresión, al mismo tiempo, es un ensayo.

S.B.: Esta transgresión está movida por el deseo de lograr algo mejor, de lograr algo que excede de la necesidad. Sin ese deseo la innovación no podría existir.

E.B.: Totalmente. Eso es consustancial a esta especie tan curiosa que somos los seres humanos. Es lo que hace que tú y yo estemos sentados aquí, en un sofá, en lugar de estar sentados en el suelo bajo un árbol. Cuando el primer homínido hace una industria lítica, lo que está haciendo es transgredir la naturaleza. El primero que talla una piedra está modificando la naturaleza. Está introduciendo la "tecné". ¿La arquitectura es transgresora? Yo creo que es el arte menos transgresor que hay, pues los cambios se introducen muy poco a poco. Y son cambios muy matizados. La arquitectura, incluso a pesar de algunos cambios aparentemente bruscos, es un arte conservador.

S.B.: Adolf Loos argumenta que la innovación debe estar cimentada en avances técnicos o en el análisis de la tradición.

E.B.: Claro, pero yo creo que el análisis de la tradición tiene en la arquitectura probable-

mente mucho peso debido al condicionante técnico. Porque un pintor puede hacer lo que quiera. Pero los arquitectos tienen un condicionante técnico. Tiene que sostenerse y tiene un uso. La arquitectura es un maravilloso compendio de confluencia entre la técnica y el arte.

S.B.: Cambiando de tema... Adolf Loos considera que las paredes son del arquitecto y hay que dejar hablar a los materiales. Cada material tiene cierta memoria embebida, es decir, transmite sensaciones a través de recuerdos.

E.B.: Sí, es así. La Domus Aurea de Nerón es un edificio impactante, porque es muy grande. Ese edificio, según la leyenda, estaba forrado de oro. Es indudablemente un lujo (coincide con los tres aspectos de la riqueza, la belleza y la autoafirmación). El material siempre tiene un lenguaje. ¿Ese lenguaje lo tiene el material en sí, o se lo da el contexto donde el material se pone? En un contexto histórico, un tipo de material habla de una forma y en otro contexto histórico, el mismo material, hablará de otra. Cada material tiene un lenguaje propio y un lenguaje contextual. Por ejemplo, la Alhambra está hecha de yeso. Los mocárabes son de yeso, el material más humilde que hay. Y es impresionante. Y tiene una ornamentación absolutamente simple, repetitiva y solamente alterada por las citas del Corán. No hay nada más. Un material humilde, que tiene un lenguaje humilde, colocado en el contexto y trabajado de una forma especial se convierte en un lenguaje lujoso. Por eso hay lujo bello y lujo feo.

Por tanto, los tres elementos: riqueza, belleza y expresión de la necesidad humana de prevalecer y de estar en relación con el poder, no necesariamente coinciden. ¿Puede haber una arquitectura sencilla y lujosa? Sí.

S.B.: Por ejemplo el Panteón de Roma...

E.B.: Yo al Panteón no lo calificaría de lujoso, sino de impresionante. Es una construcción que apabulla. El Panteón es más una manifestación de poder. Los altares son como "pastiche", a pesar de que haya esculturas de Miguel Ángel. Lo importante es el espacio en sí.

La Mezquita de la Roca en Jerusalén es la expresión del lujo feroz. Es una gran cúpula rodeada de una especie de pasillo circular y unas alfombras verdaderamente espectaculares puestas sobre todo el suelo. La cúpula está hecha de lapislázuli y de oro. No tiene mocárabes, sino casidas del Corán... Impresionante. Y por fuera está revestida de oro, y se puede ver desde todo Jerusalén. Eso es una manifestación, donde la riqueza, la belleza y el poder aparecen. Al ser una mezquita no hay ningún tipo de ornamentación. La ornamentación son las propias citas del Corán, las casidas y el artesonado.

S.B.: Aunque también se podría argumentar que para conseguir un auténtico lujo no es necesario representar ni poder ni riqueza.

E.B.: Es una posibilidad. Había anuncios que decían: "el auténtico lujo es el espacio". Hay algo de verdad en eso. Pero el auténtico lujo es el espacio en la Edad Moderna, no nos

equivocamos. Ahora el espacio es riqueza. En la Edad Media el espacio no era un lujo en absoluto... El espacio es lujo a partir del siglo XX (y probablemente a partir del siglo XXI también). El espacio es lujo cuando la sociedad se hace urbana. Cuando aparece la burguesía y la ciudad coge importancia.

S.B.: Esto que comenta está en relación a la visión de Hegel. La censura del lujo en la Antigua Roma era válida, pero dichos argumentos han dejado de ser válidos hoy en día, pues la sociedad ha cambiado.

E.B.: Claro, los argumentos romanos dejan de ser válidos en el siglo XX, y los argumentos del siglo XVIII dejan de ser válidos en el siglo XXI. Por tanto, el lujo no es un concepto estático, el lujo es un concepto que tiene unos elementos básicos que se repiten, que para mí son los tres elementos que antes he enumerado. Pero la forma de expresarse esos tres elementos cambia. Luego es cierto. La forma en como se materializa el lujo, cambia. Cambian los materiales, cambia la función del espacio, el propio espacio...

Con esta última aclaración terminamos la distendida conversación sobre el concepto de lujo. Continuamos hablando sobre otros temas y después me acompaña a la puerta.

Carlos Falcó (Sevilla, 1937), Marqués de Griñón, es Ingeniero Agrónomo por la Universidad de Lovaina (Bélgica) y Master por la Universidad de California, donde aprendió las últimas tecnologías para la producción de vinos, que más tarde aplicaría en sus viñedos del Dominio de Valdepusa en Toledo, una antigua finca propiedad de su familia. La calidad de sus vinos le ha permitido conseguir en 2003 la primera Denominación de Origen reconocida a nivel nacional y comunitario, concedida a una sola finca. Su interés por la gastronomía le ha llevado a crear "Oleum Artis", donde elaboran aceites de oliva de alta calidad gracias a las últimas tecnologías. Su experiencia, tanto en la viticultura, como en la olivicultura, ha quedado recogida en dos de sus libros, "Entender el Vino" y "Oleum", ambos galardonados.

Su búsqueda constante de la calidad de la mano de la innovación ha resultado en su nombramiento en 2011 como presidente del Círculo Español del Lujo Fortuny. El Círculo Fortuny representa el sector del "lujo" en España, y entiende el "lujo" como una pieza clave en la economía de cualquier nación. A sus miembros se les exige: calidad, excelencia en los procesos productivos, creatividad, identidad, vocación internacional y distribución selectiva. Los pagos Marqués de Griñón, de los que es propietario Carlos Falcó, forman parte de este exclusivo grupo, y defienden los valores de la innovación, la sostenibilidad y la excelencia.

LA VISIÓN DE CARLOS FALCÓ - Marqués de Griñón

Madrid, mayo del 2015.

Me reúno con Carlós Falcó, Marqués de Griñón, en un hotel céntrico de Madrid. Aprovechando que tiene un evento en dicho hotel, nos reunimos una hora antes en el vestíbulo. El vestíbulo parece una prolongación de la calle, con gente entrando y saliendo continuamente. Buscamos un lugar tranquilo donde hablar y, tras dialogar un poco sobre temas personales, empezamos a conversar sobre el concepto de “lujo” y sobre los diferentes significados que se le otorgan.

Carlos Falcó: Estamos pensando tener una reunión con la Real Academia Española para hablar sobre el significado de “lujo”. La definición de la R.A.E. está obsoleta y es muy negativa. Se trata de algo ostentoso, caro e inútil. El Círculo Fortuny va a buscar una descripción más acorde a los tiempos actuales.

En el campo, donde yo vivo la mayor parte del tiempo en España, se dice que un lujo es tomarse una cerveza con una tortilla de patatas y estar cómodo con un amigo que no ves desde hace tiempo. Puede ser algo muy sencillo y emocionalmente atractivo.

Incluso la industria alemana del automóvil (salvo Mercedes Benz) se resiste a utilizar la palabra “lujo”.

Sergio Bruns: Usted cuenta a veces la anécdota sobre una reunión entre las diferentes asociaciones del “lujo” de Europa...

C.F.: Sí, la asociación inglesa y la francesa estaban a favor de utilizar la palabra “lujo”. En cambio, las asociaciones alemanas y las del sur de Europa lo veían como algo negativo.

Pero nosotros hemos decidido retomar la palabra “lujo”, junto con otras definiciones como “excelencia” o “alta gama”.

S.B.: ¿Qué valores asocia el Círculo Fortuny al lujo?

C.F.: La excelencia, la creatividad, la innovación... El sector más importante del lujo eu-

ropeo, que factura más de 500.000 millones de euros anuales, es la industria del automóvil, el cual está muy vinculado a la innovación.

S.B.: En sus viñedos también está vinculado el “lujo” a la innovación.

C.F.: Eso es muy importante. Por ejemplo, el lujo de Louis Vuitton. No basta con hacer moda de alta calidad, con buenos materiales, sino que hay que estar continuamente creando nuevos valores.

S.B.: ¿Eso significa para usted que el lujo mueve la innovación? ¿O es al revés?

C.F.: La innovación se puede aplicar a muchos ámbitos diferentes de la vida, no únicamente al lujo. Pero las empresas de productos de lujo tienen que innovar todos los años. La innovación es una de las claves para seguir adelante.

S.B.: Lo que parece claro es que el concepto de lujo cambia constantemente.

C.F.: Sí, el concepto de lujo cambia. Lo que ha cambiado realmente son esas pequeñas tiendas de hace treinta o cuarenta años situadas en lugares exclusivos de París como Cartier, Hermés, Louis Vuitton. Allí iba solamente la aristocracia o gente de gran poder adquisitivo como la alta burguesía. Ha cambiado gracias a los países emergentes como China, donde las nuevas clases medias han decidido, por un impulso emocional, que quieren un producto de lujo. ¿Por qué quieren producto de lujo? Pues probablemente porque tras milenios de pobreza, ahora, por ejemplo, la secretaria que ha llegado a tener un sueldo de 1.000 euros al mes, puede demostrar que ha salido ya de la pobreza. Algo que en Europa es inimaginable.

S.B.: ¿Entonces el lujo está haciendo realidad un deseo?

C.F.: Exactamente. Es una mezcla de deseo, de sueño cumplido... Hay una parte emocional y hay una parte también de demostrar a tu entorno familiar y social que ya has llegado lejos y que formas parte de una nueva clase social, que puede adquirir ese tipo de objetos.

S.B.: Eso podría criticarse y ser calificado de “lujo superfluo”.

C.F.: Claro, pero la industria del lujo está creciendo (alrededor del 28%). Y Europa mantiene una cuota de mercado del 70% (variable según los tipos de sectores). El sector del automóvil es el que más factura (Europa tiene más del 80%). En la moda personal estamos hablando de alrededor del 70%. El sector de vinos y destilados tiene un 70% de cuota. En definitiva, el lujo ha pasado de ser algo al alcance de unos pocos, a un objeto de deseo por parte de la masa, que ha llegado a la clase media.

S.B.: Por un lado tenemos el valor económico del lujo, del que acaba de hablar. Y por otro lado está el valor de lo intangible.

C.F.: Nosotros lo llamamos “el aura”.

S.B.: Sí, y como hacer que algo que aparentemente no tiene valor económico adquiera un gran valor. La diferencia entre precio y valor.

C.F.: Un claro ejemplo es el aceite de oliva. En España se vende la materia prima a tres euros, y en cambio lo llegan a comprar a cincuenta euros el litro. Se trata de marketing, de una buena presentación y de la investigación que hay detrás, que hace que ese aceite sea de gran calidad.

S.B.: Lo mismo sucede con sus vinos.

C.F.: Igual. Aplicando la misma teoría. Aquí la innovación es algo que lo distingue del resto y nos permite crear vinos de alta calidad en una región con escasa tradición de buenos vinos como Castilla-La Mancha.

S.B.: ¿Y cómo empezó esta aventura?

C.F.: Al acabar mi carrera como ingeniero agrónomo me fui a California y vi como se estaban empezando a desarrollar “vinos modernos”. Había mucha tecnología, mucha innovación, y estaban haciendo unos vinos que competían con Burdeos o Borgoña. Gracias a la tecnología, pues los Burdeos o Borgoña los hacían de forma natural. Eso me dio la idea de traer a España esa tecnología y tratar de hacer un vino de alta calidad en una finca que lleva muchos siglos en la familia, en el sur de España. Luego hice lo mismo con el aceite de oliva. A su vez hemos utilizado esa innovación tecnológica como argumento de promoción.

S.B.: Por un lado está la innovación, y por otro lado está la creatividad y la cultura.

C.F.: La creatividad es muy importante en el mundo del lujo. En el sector de la moda lo es casi todo. La creatividad es fundamental para el sector.

S.B.: ¿A que se refiere usted, cuando incluye la “cultura” como parte del lujo?

C.F.: ¿Porqué Europa tiene esa enorme ventaja en un sector que está continuamente creciendo? Yo creo que es gracias a la historia de Europa, que lleva aparejada un desarrollo importante del mundo del arte, del mundo de la artesanía y de las tradiciones ancestrales. Probablemente la próxima cosa que quiera hacer un consumidor de un país emergente sea venir a Europa y ver Florencia, Toledo, Roma o Ámsterdam, todas ellas ciudades inimitables. Nunca

verían en China una catedral como las europeas, pues las ciudades chinas fueron prácticamente destruidas en la época de Mao.

S.B.: ¿Está hablando de tradición o de nostalgia?

C.F.: Por un lado de tradición, y por otro lado también de innovación y tecnología. Por ejemplo, la tradición y la nostalgia podrían aparecer en la joyería. En Europa no se extraen joyas como la esmeralda o el rubí. Pero en cambio Europa es líder en el sector de la joyería gracias al diseño y a los artesanos capaces de fabricar dichos objetos.

S.B.: Se trata entonces de una combinación de ambos, de tradición e innovación. Un claro ejemplo serían sus vinos.

C.F.: Yo creo que es una combinación de tradición y modernidad. Los vinos tienen una componente de tradición muy fuerte y algunos vinos españoles siguen insistiendo en viñas viejas... Otros, como nosotros, decimos que no. Que queremos utilizar la tecnología del siglo XXI para hacer los mejores vinos. Seguimos guardando las mejores tradiciones, como el uso de las barricas. Es una mezcla de tradición e innovación.

S.B.: Según Sombart, el lujo se alcanza por refinamiento. Un bien que no ha sido refinado tendrá siempre menos valor que el refinado.

C.F.: Estoy de acuerdo, pero no nos olvidemos del valor de la exclusividad. Esa sensación de que si compras una botella de una serie limitada es muy atractiva. La emoción de tener un lujo único.

S.B.: ¿Cómo ve el futuro del lujo? ¿Cuál es la visión del Círculo Fortuny acerca del lujo?

C.F.: El Círculo Fortuny es muy joven, nació hace ahora cuatro años. Éramos ocho los fundadores. Ahora somos alrededor de cuarenta y seis. Se trata de miembros muy variados, desde artesanos hasta socios culturales como el Teatro Real de Madrid o el Liceo de Barcelona. Entre los miembros está Felipe Conde que es el autor de las guitarras más exclusivas del mundo como las de Leonard Cohen o Paco de Lucía, de gran valor económico.

S.B.: Pero su valor no está en el material, sino en el modo en que está utilizado el material.

C.F.: Y en el arte del artesano. Y en la dificultad de conseguir una guitarra de serie limitada. En la última serie sólo ha hecho veinte guitarras para todo el mundo.

S.B.: Entonces según usted el lujo está asociado a la innovación, a la exclusividad y a la

creatividad.

C.F.: Para nosotros también es muy importante el proceso de producción. Las empresas deben tener un código ético y respeto a la ecología en todos los procesos de elaboración. Por ejemplo Loewe (es una empresa que tiene cuarenta o cincuenta años de existencia) llegó a subcontratar la producción de sus bolsos en China. Cuando Loewe fue comprada por Louis Vuitton, se ha vuelto a exigir que todo se haga en España por artesanos y con cueros españoles. A eso se le da mucha importancia, a la autenticidad y a que tenga una identidad cultural.

S.B.: En cierta manera, lo que dice es que los productos deben ser honestos y sinceros.

C.F.: Si un bolso de Loewe se pudiera hacer en un país vecino, entonces perdería su “aura”.

S.B.: ¿Qué es el aura?

C.F.: El aura es una característica indefinible, relacionada con un concepto mágico. Le hace estar por encima de la mayoría de los objetos similares. Es una mezcla de diseño, de tradiciones artesanales, de innovación y de cultura.

S.B.: ¿Se trata de la materialización de un deseo? El deseo como algo intangible que conduce al placer.

C.F.: Claro. Puede ser un placer físico, como un buen vino o conducir un buen coche, o un placer relacionado con una ilusión que te emociona.

S.B.: Por un lado defendéis la artesanía, el valor de lo original,... Pero al democratizar el lujo, éste se puede convertir en superfluo.

C.F.: No tiene mucho sentido pagar por un bolso (que es un objeto para meter dentro los objetos personales) hasta cien veces más de lo que valdría un bolso puramente funcional. Es un poco irracional, pues está basado en factores de todo tipo, incluso culturales y emocionales.

S.B.: El valor de lo intangible.

C.F.: El Panteón de Roma es relativamente sencillo.

S.B.: Sí. Y hay otros valores como refinamiento, estética...

C.F.: Yo creo que la Arquitectura es una de las disciplinas que más acompaña a la cultura

de una sociedad. A mí me gusta mucho la arquitectura de Rafael Moneo. Cuando hizo el Museo de Mérida, hace ya treinta y cinco años, hizo un museo para guardar fundamentalmente objetos romanos. Se trata de un edificio de ladrillo muy bonito. Entonces vino un profesor de Harvard y le dijo a Rafael Moneo: “está vacante la plaza de decano de la Facultad de Arquitectura de Harvard. ¿Por qué no te presentas con este proyecto?” Y se presentó. Le nombraron decano de la Facultad de Harvard y se fue a vivir a Boston durante cinco años.

Otra gran obra es el Museo del Prado. O la estación del AVE de Atocha, donde ha conservado la estación antigua y la ha puesto en valor, pero también ha añadido zonas de Arquitectura moderna ensamblada. Su bodega para la familia Chivite, en Navarra, también es muy bonita. Incorpora edificios del siglo XVII a una bodega ultramoderna, creando un conjunto. La bodega de Rafael Moneo es para nosotros un ejemplo.

Es decir, la Arquitectura sirve para transmitir un mensaje. Eso lo ha hecho Riscal con Gehry en España.

S.B.: Es decir, se trata del valor representacional.

C.F.: De hecho han conseguido salir en todas las revistas, y siguen saliendo.

S.B.: ¿Se trata sólo de transmitir una imagen?

C.F.: Es comunicación, es internet... Lo mismo que ha hecho Calatrava en La Rioja. Moneo está haciendo ahora una bodega para un bodeguero joven, Álvaro Palacio, en el Bierzo, un lugar de viñedos antiguos. Se trata de un bodega futurista del siglo XXI.

S.B.: Seguramente poca gente catalogaría la arquitectura de Rafael Moneo como “lujo”, a pesar de serlo.

C.F.: Yo creo que su arquitectura es un “lujo”. Es una arquitectura que integra la tradición y el futuro.

S.B.: Y que tiene un valor intelectual detrás.

C.F.: Hace unos años me invitó una persona muy conocida de Estados Unidos a su casa y también estaba el director del MOMA de Nueva York. Entonces el director del MOMA me comentó que su presidente le había encargado una exposición de arquitectura contemporánea europea. Empezó por Suecia, Dinamarca y cuando llegó a España (que era la época de Aznar) Aznar le recomendó a una persona muy próxima a él, e hicieron un recorrido y fueron a Valencia, fueron a ver el Guggenheim de Bilbao, fueron a ver obras de Moneo... y cuando terminó le dijo: “la arquitectura que más me ha interesado está en España. Pues no sólo hay edificios de arquitectos españoles, también hay edificios de arquitectos internacionales”. Entonces decidió hacer la exposición del MOMA basada exclusivamente en la arquitectura contemporánea

española.

Con esta última anécdota termina nuestra conversación, pues ya iba a dar comienzo el evento al que tiene que asistir. Nos despedimos y Carlós Falcó, Marqués de Griñón, se dirige apresuradamente hacia los ascensores.

Vicente Guallart (Valencia, 1963) se formó en las Escuelas de Arquitectura de Valencia y de Barcelona. Con treinta años abrió su estudio de arquitectura, Guallart Architects, y ocho años más tarde fundó el Instituto de Arquitectura Avanzada de Cataluña (IAAC), que dejó en el 2011 para ser Arquitecto Jefe del Ayuntamiento de Barcelona y director general de Hàbitat Urbà. Durante sus años como director del IAAC transmitió a sus alumnos su pasión por la arquitectura y la innovación, que se tradujo en varias colaboraciones con el M.I.T. así como una docencia que se apoya en expertos de diferentes disciplinas, como la energética, las nuevas tecnologías o la ecología. Esta visión la está trasladando ahora a Barcelona como Arquitecto Jefe de su ayuntamiento, por lo que reciben numerosas visitas de otras ciudades del mundo que quieren intercambiar conocimientos y toman la ciudad de Barcelona como ejemplo.

Su labor innovadora ha sido reconocida con numerosos premios, así como ha sido invitado a la Bienal de Arquitectura de Venecia.

Vicente Guallart se reconoce a sí mismo como un pionero en la interacción entre naturaleza, tecnología y arquitectura y propone nuevos paradigmas urbanos, sociales y culturales, basados en la sociedad de la información.

Se podría decir que Vicente Guallart es un claro exponente de innovación en la arquitectura, y como trata de crear soluciones que exceden de la necesidad mediante la innovación.

LA VISIÓN DE VICENTE GUALLART

Madrid, mayo del 2015.

Al entrar en las oficinas de “Hàbitat Urbà” lo primero que me sorprende es la accesibilidad, al no ser parado por nadie a la entrada. Tomo el ascensor y subo a la planta donde trabaja Vicente Guallart, el arquitecto jefe del Ayuntamiento de Barcelona. Allí sale enseguida a atenderme su secretaria. Me he adelantado quince minutos a la hora pactada y Vicente Guallart está todavía atendiendo una llamada. Mientras espero en ese espacio abierto de oficinas, leo brevemente un dossier que trata sobre unas jornadas de intercambio que hubo entre Hong Kong y Barcelona. En ellas aparece Vicente Guallart entre otros arquitectos, promoviendo el intercambio de ideas y la cooperación para hacer evolucionar nuestras ciudades. A la una y media en punto sale el arquitecto jefe y me invita a pasar a su despacho. Se trata de un espacio limitado por una pared de cristal, que deja ver todo lo que sucede en el interior.

Tras explicarle brevemente el concepto de lujo tratado en la tesis y su relación con Adolf Loos, paso a preguntarle por uno de sus proyectos más emblemáticos, Sociópolis.

Sergio Bruns: Mientras que Adolf Loos establecía un claro límite entre la esfera privada y la pública, usted en su proyecto de Sociópolis hace todo lo contrario, disuelve los límites. En una entrevista que concedió a Televisión Española llegó a decir que la gente vive en la ciudad, ya no vive en sus casas. ¿Cómo ve usted hoy en día la relación entre la esfera privada y la esfera pública?

Vicente Guallart: Se producen en el mundo varios fenómenos simultáneos. Por un lado, la vivienda es cada vez más un lugar desde el cual se pueden hacer más cosas: vivir, trabajar y descansar. Con las tecnologías de información podemos conectarnos con cualquier lugar del mundo. Por lo tanto, la vivienda acoge cada vez más funciones y se podrían hacer más cosas sin salir de casa. Pero al mismo tiempo, y ésta era la reflexión en Sociópolis, en realidad las personas resuelven las funciones que quieren hacer para vivir en el barrio y en la ciudad, y no en su vivienda. A través de fenómenos como compartir, del intercambio, podemos generar el “acceso”. Porque vivimos en un mundo donde la clave es el acceso a los servicios, no la propiedad de aquello que te da el servicio. Eso quiere decir, que es más importante poder ac-

ceder a oír música que no tener un disco, o ver una película que no tener una entrada de cine.

Sociópolis es un caso donde tratábamos de hacer que los equipamientos que hay en el barrio fueran literalmente la extensión de la propia vivienda. Y por lo tanto, la idea de que parte de las necesidades las cubrimos en la vivienda pero otra parte las resolvemos en la comunidad, creo que esto es un fenómeno bastante contemporáneo.

S.B.: ¿Eso significa para usted que ya no hay espacio para el lujo privado?

V.G.: Sociópolis tiene una curiosa relación con el lujo. Recuerdo una conversación que tuve con un agricultor un año antes de empezar las obras. Un sábado por la tarde me encontré a este señor al lado del barrio de la Torre arando el campo con su caballo y le pregunté: ¿qué está haciendo usted? Y me contestó: “yo es que soy rico”. A lo que le pregunto: “¿Qué quiere decir que es rico?” Y me dice: “hombre, que estar aquí un sábado por la tarde en medio de la ciudad arando un campo es una cosa que no se puede pagar con dinero”. Entonces si no se puede pagar con dinero quiere decir que tiene un valor excepcional. Hay otro fenómeno que inspiró la idea de Sociópolis. Se trata de las reuniones que se organizaban en el Monasterio Santa María de la Valldigna, donde recuerdo que había un concierto con gente muy bien vestida, pero que después del concierto se paseaban por un campo de naranjos que olían a azahar. Esta idea de estar en medio de un lugar, de unos campos de naranjos, con el fresco del agua que hay allí, con tus amigos oyendo un concierto, es otra cosa que tampoco puede pagarse con dinero. Con estos ejemplos se diferencia entre el valor y el precio de las cosas. En Sociópolis había un intento de generar muchísimo valor para hacer accesible a mucha gente cosas que no se podrían pagar con dinero. Pero si vemos el lujo como una cosa superflua, algo innecesario... aquello no era algo innecesario, sino algo realmente excepcional que debe ser compartido.

S.B.: ¿Está usted hablando de un lujo inmaterial?

V.G.: Me viene la imagen de cosas que aparentemente tiene muchísimo valor, pero que son accesibles a mucha gente, como sucede en Las Vegas. Las Vegas es un lugar donde el lujo está democratizado. Donde haces accesible a millones de personas de la clase media cosas o fenómenos que hace cuarenta años eran accesibles para muy poca gente: habitaciones muy grandes, fuentes enormes, etc. Todo esto lo logras mediante la masificación, es decir, haciendo hoteles de 6.000 habitaciones lujosas, pero que sin embargo son accesibles a muchísima gente.

En cambio, para aquellas personas que encuentran el lujo en la exclusividad, Las Vegas no es una cosa lujosa. La exclusividad seguramente está en cosas que no tienen un lujo material, como comer en medio de un bosque con una mesa de madera y con alguien que te sirva. En esto se basaba el Bulli. El Bulli era un restaurante en medio de una cala, que como lugar no es lujoso, pues hay decenas de lugares como ese, pero sin embargo toda la escenografía que creaban alrededor de ello realmente si lo convertía en lujoso. Por lo tanto el lujo está hoy en día

en la exclusividad. A mí el lujo, digamos basado en las cualidades materiales de las cosas no me interesa. Lo que se demuestra en Las Vegas es más divertido. Al igual que el caso español de Benidorm, donde José Miguel Iribas defendía también la idea de democratizar el lujo y hacerlo accesible a muchas personas.

Sin embargo, también son “lujo” la cantidad de metros cúbicos que tienes en tu casa. Tener una casa con un espacio vacío a doble altura, situada delante de una gran plaza en una ciudad importante es un lujo a pesar de que materialmente tuviera unas cualidades muy bajas. Por lo tanto, el lujo vinculado a lo material es bastante irrelevante. El lujo vinculado a la exclusividad o a la cantidad sí me parece relevante.

Para concluir pondría el ejemplo de la arquitectura de Mies Van der Rohe o del Palau de la Música Catalana. La burguesía representaba su poder económico a través de algo que hoy en día no diríamos que es lujoso. El Palacio de la Música Catalana o el Mercado de Colón de Valencia son un tipo de arquitectura que representaba el poderío y el potencial de la burguesía. El Palacio de la Música Catalana o el Liceo tienen mucho valor, pero no son necesariamente lujosos. El lujo está más bien en la idea de lo superfluo, o de la representación de algo costoso a través del diseño o través del estilo, generando un distanciamiento entre clases, como sucede con los bancos. Los bancos te muestran que ellos tienen dinero y tú no, a través de materiales caros, del dorado, etc. Pero mientras que el Palau de la Música te demuestra abiertamente que es un edificio caro, la Sagrada Familia de Gaudí también es carísima, pero no la verías como lujosa. Son dos cosas diferentes.

S.B.: Usted está hablando del valor de la representación, de transmitir una imagen. En cambio, en Sociópolis parece que hable más bien del valor de la nostalgia, de volver a recuerdos pasados y recuperar la huerta.

V.G.: No, en Sociópolis no se trata de nostalgia. Es el futuro. Bigas Luna decía que viviríamos en un mundo “hiperslow”, es decir, hiperlento. Donde vives localmente de una manera lenta, comes pan fresco... El pan fresco no es nostalgia. Que un panadero te vuelva a hacer el pan es una cosa increíble pero no es nostálgico. La nostalgia es pensar en algo que es del pasado y que te gustaría recrear. Pero el futuro en realidad es poder comer fruta por la calle que has producido allí mismo, producir tu mismo la electricidad para tu coche. Es decir, Sociópolis y los naranjos no son nada nostálgicos, son el futuro. Lo que pasa es que el futuro en muchas ocasiones es como el pasado. Igual el futuro será como una ciudad de los años 20 donde no había casi automóviles.

S.B.: ¿Se trata de leer de la tradición para sacar nuevas reglas, como expresa en su libro “Geologics”¹?

1 GUALLART, Vicente. *Geologics*. Barcelona: ACTAR, 2009.

V.G.: Sí, pero más que leer de la tradición, sería de las raíces, de la cultura. De cómo la cultura hace que cierto mundo vuelva a aparecer. En el siglo XX ha habido un proceso de globalización que nos ha hecho perder la dimensión de la cultura y de las cosas buenas. Las cosas buenas eran por ejemplo un coche, que conseguían vendértelo gracias a un anuncio con un jugador de fútbol. Eso era la representación de una tontería. Eso sí que es el lujo superfluo.

El lujo es comerte un trozo de pan que ha hecho tu vecino con un aceite que ha producido el otro vecino. Esto es algo que tiene valor. A mí me interesa relacionar las cosas buenas con el valor intrínseco de la cosa. No necesariamente con la apariencia o con su precio.

S.B.: Existe también un tipo de lujo vinculado a los materiales, pero no al material en sí, sino a como se trata el material.

V.G.: Mies van der Rohe, por ejemplo, es un ejemplo de lujo. De una arquitectura aparentemente industrial, que pretendía ser para todo el mundo, pero que al final eran cosas muy complejas. Hoy en día la "silla Barcelona" es una silla de lujo.

El lujo es también la idea de poseer algo que los demás no tienen.

S.B.: El deseo de poder tener algo que no existe es lo que mueve la innovación. El refinamiento y la innovación son dos modos de lograr ese lujo.

Cambiando de tema, el lujo también ha estado siempre muy ligado al concepto de superfluo. Adolf Loos atacaba el ornamento justamente por ser superfluo, en cambio Rafael Moneo dice que el ornamento hoy en día podría estar justificado, pues es una manera de volver a la tradición y eliminar la repetición². La parametrización se podría considerar como un tipo de ornamento que elimina la repetición mediante un sistema controlado.

V.G.: Efectivamente ha habido todo un balance entre lo que considerábamos arte o cultura que era más figurativo o menos figurativo y más decorativo o menos decorativo. Frank Lloyd Wright, por ejemplo, hacía unas casas absolutamente integradas, que eran para industriales, que no eran necesariamente lujosas y que hoy las vemos como una representación de algo bueno.

Ahora mismo, con las técnicas de fabricación digital podemos repetir la variedad. Y el hecho de que algo sea repetitivo no es bueno. Hoy diseñamos máquinas que hacen cosas. Los diseñadores avanzados lo que hacen es diseñar la máquina y no diseñar el objeto final. Y luego también lo que hacemos, en otro orden, es diseñar un elemento que sea paramétrico de manera que pueda hacer que la misma cosa sea diferente. Que en realidad es lo mismo que ocurre con la naturaleza. Todos los árboles, todos los plátanos son iguales pero todos son diferentes. Tradicionalmente las artes decorativas han repetido un elemento porque permitía

2 MONEO, Rafael. *Wege zur Architektur 9. De las Trazas a la fábrica*. Alemania: FSB Franz Schneider Brakel GmbH + Co KG, 2014.

crear series, pero esto yo no lo veo relacionado con el lujo. Veo que en realidad siempre nos encontramos tratando de utilizar lo mejor de la técnica de cada tiempo para construir los mejores edificios, los edificios más bellos. Y el concepto de belleza es algo que también evoluciona con el tiempo.

La innovación lo que hace es abrir nuevas puertas para la creación, para la producción... Una cierta representación de lo superfluo tiene que ver con lo que entendemos como el lujo tradicional. Que yo creo que siempre ha existido, es decir, desde el principio de la humanidad siempre ha existido la vocación de la gente de ser diferente, de acumular y de poseer y de ser diferente de los otros. Y ha habido otra gente que ha tratado de democratizar la innovación, de hacer algo que sea accesible a más gente.

S.B.: Por ejemplo su pasarela en Motril, en Granada.

V.G.: Con un diseño paramétrico.

S.B.: En el fondo excede de la necesidad, es decir, se está integrando con la naturaleza pero excede de la necesidad. ¿Se podría considerar un lujo en este caso?

V.G.: Bueno, yo diría que estaría más cerca a lo que te decía antes del Palacio de la Música Catalana, que es esta idea de la representación de la capacidad de producción. De la representación del liderazgo en cultura, material y tecnología. Esto ocurrió también con la revolución industrial. Para mí la calidad es hacer bien las cosas y llevarlas al extremo. Y entonces, efectivamente, es algo que es innecesario pero no representa lo innecesario, sino que trata de representar, como Miguel Ángel, la belleza.

S.B.: No diría que es innecesario, sino que excede de la necesidad.

V.G.: Exactamente.

S.B.: Respecto a su planteamiento de la *Self-sufficient City*³ en Barcelona. Este es un planteamiento que excede de la necesidad con la idea de conseguir una Barcelona mucho mejor. De hecho, ha sido ejemplo para muchas otras ciudades que han venido aquí a informarse. ¿Se trata de una lectura de la historia o de una ruptura?

V.G.: Yo diría que más que exceder de la necesidad, lo que hace es cambiar el modelo actual. Hoy en día no tiene sentido que compremos petróleo a Oriente Medio, a Qatar o a Abu Dabi. Que ellos sean ricos y nosotros seamos más pobres. Cuando ves a un jeque de Qatar que compra un cuadro, rompiendo los precios del arte, en realidad lo hace con el dinero que

3 GUALLART, Vicente. *Self-sufficient City*. Barcelona: ACTAR, 2000.

le enviamos desde aquí, porque ellos tienen petróleo y nosotros no. Por lo tanto, vale más la pena tratar de ser nosotros más ricos con nuestros recursos y, por ello, no es que sea innecesario, sino que lo que es necesario es un cambio de modelo.

S.B.: O sea una ruptura, basada en lo que necesita cada época.

V.G.: Exactamente, y de inventar un nuevo modelo.

En ese momento le llama su secretaria a través de la pared de vidrio, para avisarle de la hora. Nos despedimos tras una distendida conversación y Vicente Guallart vuelve a su trabajo.

Antonio Lamela (Madrid, 1926) se formó en la Escuela de Arquitectura de Madrid donde termina la carrera de Arquitectura con veintiocho años (1954) y cinco años más tarde recibe el título de Doctor en Arquitectura (1959). Dos años antes de acabar la carrera de Arquitectura, siguiendo los consejos de su padre D. Amador Lamela Pereira, se embarca en la aventura de ser arquitecto, constructor y promotor al mismo tiempo, con su padre como socio capitalista. Se siente orgulloso de haber adquirido una actitud “analítica” gracias a la educación recibida por su padre. El edificio en la calle Segovia número 10 en Madrid (1954) es su primera obra, en el cual ya se puede atisbar su actitud innovadora y analítica¹. En 1954 funda el Estudio Antonio Lamela, y desde entonces se han ido sucediendo los éxitos, con obras construidas en todo el mundo.

Antonio Lamela fue nombrado Español Universal en 2007. Nuestro arquitecto fue premiado en 2005 con la Gran Cruz de la Orden al Mérito en el trabajo y es miembro de la Real Academia de Doctores de España (Medalla'99), así como Doctor Honoris Causa por la Universidad Camilo José Cela, de la que fue nombrado Director Doctrinal de la Escuela de Arquitectura y Director de las Escuelas de Urbanismo y de Geocosmoísmo en junio de 2006.

No es posible enumerar todos los galardones y distinciones que ha recibido a lo largo de su carrera en esta breve biografía, lo que evidencia la importancia que tiene Antonio Lamela en la Arquitectura de España, presente y futura.

¹ Este edificio no está exento de polémica. En el periódico ABC del 8 de marzo de 1958 se recoge una carta de Antonio Lamela, donde responde a unas críticas hacia su edificio con las siguientes palabras: “La arquitectura que existe a lo largo de la calle de Segovia es una arquitectura anodina, carente de carácter y personalidad, sin más tipismo que el del evocador recuerdo que nos transporta a unas viviendas lóbregas [...]. El haber reconstruido una de esas casas a la antigua usanza, hubiera sido reconocer la esterilidad en la arquitectura nuestra, la de nuestro tiempo, lo que no puede ser.”

LA VISIÓN DE ANTONIO LAMELA

Madrid, mayo del 2015.

Tengo la suerte de ser atendido por Antonio Lamela en uno de sus primeros edificios, el edificio O'Donnell 34, donde estaban también sus primeras oficinas. Me llama la atención el escultórico vestíbulo de entrada en planta baja, que al igual que muchas obras de Adolf Loos, parece imposible de fotografiar. Al entrar en su oficina veo una maquina de escribir "Brother" sobre la mesa de la secretaria, que permanece allí como si fuera una obra de arte más, en esa oficina donde esculturas y cuadros inundan el espacio, creando un ambiente acogedor y amable. Nos sentamos, explico brevemente la estructura de la tesis, y comienza nuestra conversación...

Antonio Lamela: Así como efectivamente en la época griega clásica el concepto de lujo era un concepto meramente moral y espiritual, hoy no lo es. Hoy tristemente el concepto de lujo es un concepto material. Al concepto moral no se le llama exactamente lujo, es un nuevo concepto de privilegio, pero no de lujo, que es distinto.

Sergio Bruns: A mí me interesa especialmente el concepto de lujo que defienden pensadores como Adam Smith o Hegel, que definen el lujo como todo aquello que excede de la necesidad. El lujo es espacio, el lujo es una atmósfera, el lujo es una sensación, el lujo puede ser intangible. Adolf Loos es un ejemplo de cómo se puede producir "lujo" sin necesidad de pompa u ornamento.

¿Cómo ha visto usted que ha cambiado el lujo a lo largo de su trayectoria arquitectónica?

A.L.: Yo tengo una trayectoria arquitectónica larga y complicada, pues la arquitectura está indudablemente relacionada con la época en que se vive y, por supuesto, con la religión que se practica, o en la que se cree, y con la Sociedad. Yo escribo "Sociedad", al ser única, con mayúscula, no como se escribe normalmente. No entiendo que cuando se hable de la sociedad humana se le ponga adjetivo de civil. Pues la Sociedad, en su totalidad, no tiene adjetivo. Por supuesto, también está la sociedad militar en contraposición a la civil, que es tan sociedad como la otra. También están la sociedad política, la sociedad científica, la sociedad especulati-

va, la sociedad retrógrada, la progresista...

Todo lo que me ha rodeado a lo largo de mi vida, ha influido en mi arquitectura. Eso es indudable. Ahora estamos viviendo una época que se puede llamar antrópica, pues el Hombre influye no solamente en la Sociedad actual, sino en el entorno de la Sociedad. El Hombre tiene en sus manos unas armas tan destructivas que, si la Sociedad entrara en un momento de locura, podría significar la autodestrucción. Tenemos ejemplos tan terribles como lo sucedido en Hiroshima. Si hubiéramos seguido en esa locura habríamos desaparecido del globo terráqueo. Por eso, de alguna forma, esta Sociedad es antrópica.

Yo he vivido en España una época que puede ser similar a la época medieval. Después viví la época moderna y la contemporánea. Y eso, naturalmente, ha influido en mi vida de una forma absoluta. Mi padre tuvo mucha influencia en mi vida. Era una persona que desarrolló su vida en el campo industrial de la panadería y era socio de una importante fábrica de harinas. Mi padre era un hombre tremendamente inteligente. No pasó de la escuela primaria y, sin embargo, su vida fue equivalente a la de una persona muy preparada y avanzada culturalmente. Esto se debió a que era muy reflexivo. Cuando yo era muy joven me decía: "Antonio, acostúmbrate a que no pase nada delante de tus ojos sin que lo analices con profundidad, y sepas a qué se debe lo que estás viendo o viviendo. Hay que analizar de donde se viene para saber donde se está y a donde se quiere ir". Aquello me influyó mucho. A esto se suma que tuve la suerte, buena o mal, de vivir la España de la Segunda República. La Segunda República fue un auténtico desastre, un caos, pues no había orden, no se respetaba nada, por supuesto haciendas o propiedades, ni siquiera la vida de los demás. Se mataba a la gente por pequeñeces o por razones ideológicas. Luego vino la Guerra Civil como consecuencia del asesinato de Calvo Sotelo. ¡Tres años de Guerra Civil! Yo tuve la suerte de aprender de aquello, para evitarlo después. Después surgió la época de la posguerra, de la reconstrucción, la etapa en la que yo recuerde que he vivido con más paz, felicidad y tranquilidad. Hoy en día perdemos la mitad de nuestra vida pensando en política, lo cual en mi opinión es una barbaridad. Porque el Hombre tiene que ocuparse de cosas más importantes que la política mismas. La política es un medio, no un fin. He llegado a la conclusión de que políticos y política sólo sirven para medrar, a través de la corrupción más o menos intensa y descarada.

En relación a lo que anteriormente te estaba diciendo, cuando era adolescente tuve dudas de si ser ingeniero de caminos o arquitecto. A mí lo que me gustaba era crear cosas que "quedaran". Por eso me interesaban la Ingeniería y la Arquitectura. Cuando tuve que decidir ante la duda de si ser lo uno o lo otro me dirigí a mi padre, dado que yo confiaba en su capacidad y en su inteligencia, y me dijo: "yo, en lo que pueda ayudarte, lo voy a hacer, pero no tengo experiencia ni como ingeniero de caminos ni como arquitecto. Por lo que yo sé, si eres ingeniero de caminos, como ningún privado te va a encargar una presa, una carretera o un puente, terminarás siendo un funcionario del Estado; mientras que si eres arquitecto, podrás ser un funcionario del Estado o un profesional liberal. Eso contribuyó naturalmente a decidirme por la Arquitectura.

Cuando estaba en segundo de Arquitectura, mi padre me dijo que quería hablar conmigo,

pues me iba a hacer un planteamiento, me iba a dejar una semana para que lo pensara, y a la semana tendríamos que volver a hablar. Entonces me dijo: “Antonio, hay tres maneras de arruinarse en la vida: con las mujeres, es la más divertida; con el juego, la más apasionante; y con los técnicos, la más segura. Y como yo no quiero que tú seas un técnico, un arquitecto, con quien tus clientes se arruinen, te aconsejo que te conviertas en promotor, en constructor y en vendedor de la propia arquitectura que tú has diseñado. Para que llegues a conocer lo que de verdad es hacer arquitectura válida, la arquitectura racional para la Sociedad, porque, de lo contrario, puedes estar en la utopía”.

Al cabo de una semana se produjo la reunión prevista y le dije que coincidía plenamente con su opinión y consejo, pero que para ser promotor, constructor, o incluso vendedor se necesita tener dinero para montar una promotora, una constructora y una vendedora, y yo no lo tenía. Y me respondió: “como la contestación me la imaginaba, si quieres, a partir de este momento nos convertimos en socios; tú eres el socio industrial y yo el socio capitalista. ¿Te parece bien?”. Asentí y me dijo: “a partir de este momento, aparte de padre e hijo, somos socios. Así que, desde mañana tienes que buscar un solar en Madrid en el que puedas colocar un ladrillo, para saber colocarlo bien y venderlo mejor”.

Desde ese momento empecé a simultanear mi formación académica con aquello. Antes de acabar la carrera ya empecé a construir un edificio en la calle Segovia, en pleno centro de Madrid. Era un edificio importante de siete plantas con 30 viviendas. Aprendí mucho yendo por las tardes a la obra después de haber estado en la Escuela por la mañana. Aprendí la arquitectura real. Hasta el punto de que muchas veces llegaba a la obra con mis planos de detalle para determinar una cosa y el encargado de obra me decía: “Don Antonio, esto que usted trae está muy bien, pero si le parece podríamos hacerlo de esta otra manera, que sería mejor”. Y, efectivamente, casi siempre llevaba la razón. Eso fue una gran enseñanza para mí.

Por otro lado, a mi me preocupó siempre el medio ambiente. La incorporación de la arquitectura al espacio, a la ciudad y al medio en el que se estaba. Cosa que, desafortunadamente, no nos enseñaban en la Escuela. Fue otra gran fuente de ilustración.

S.B.: Además usted también incorpora muchas veces el arte y la escultura a la propia Arquitectura...

A.L.: Sí, yo siempre he tratado de incorporar a la Arquitectura la escultura y la pintura. Incluso tratar de hacer los elementos arquitectónicos con un enfoque escultural y pictórico. Por eso, en el edificio O'Donnell nº 33 parte de la estructura tiene intención escultural. Siempre que he podido he incorporado el resto de las artes, incluso la vegetación. La vegetación, que es una parte importante de la Naturaleza, ha sido tratada siempre con mucho cariño por mi parte. Incluso, aquí mismo, tengo en la oficina vegetación, escultura y pintura, por todos lados, como usted puede comprobar.

- En ese momento me señala varias plantas junto a la ventana, las paredes repletas de cuadros y varias esculturas. Efectivamente, Naturaleza y Arte se entremezclan armoniosamente

en su despacho -

S.B.: El lujo siempre se ha vinculado a los deseos de la gente. Ciertamente, el arte es una representación de esos deseos. ¿Es el arte una manera de introducir el lujo en la arquitectura? ¿Es algo que va más allá de la necesidad?

A.L.: Claro. En mi manera de vivir y aceptar la vida, el arte no es un lujo sino una necesidad. Es decir, este Cristo que hay ahí, a mí me enriquece continuamente. Es un lujo con respecto a lo que pueden vivir otras personas. Pero, según en qué momentos, yo no puedo vivir sin lo que me rodea. Naturalmente, entiendo que pueda ser un lujo desde el punto de vista de otra gente. Sin embargo, para mí es esencial.

S.B.: Por otro lado, usted siempre ha incorporado, además del arte, la innovación en los edificios. El más claro ejemplo son Torres Colón y su estructura. Parece ser que la innovación va vinculada a cierto conflicto...

A.L.: Sí, porque lo que es nuevo siempre cuesta trabajo entender. Fíjate que yo recuerdo aquella época en Madrid cuando se incorporaron los elevadores para personas, los ascensores. Que ahora son ascensores y "descensores". Pero en un principio había gente que no aceptaba subir en un ascensor, sobre todo cuando el ascensor no estaba "visto". Los primeros ascensores se introdujeron en los huecos de las escaleras y se veía como subían y bajaban. De hecho, en aquella época no estaba permitido bajar. En todos los ascensores ponía: "prohibido bajar en el ascensor". Porque eran "ascensores", pero no "descensores", ya que el descenso es más peligroso que el ascenso. Dado que había gente que se resistía a coger el ascensor, había pequeños lugares de asiento en las escaleras para descansar.

La innovación siempre ha supuesto conflicto. Pero sin la innovación tampoco entiendo vivir. La innovación es fundamental. Yo soy ahora de ese grupo de los que han añadido la "F" a I+D+i. La F es fundamental, que es "formación". La F abarca la enseñanza y la educación y eso es básico.

S.B.: Cambiando de tema, usted defiende una arquitectura basada en el análisis.

A.L.: Sí, básico. Esto viene de los consejos de mi padre, de que no pasara por mis ojos nada que no fuera analizado profundamente, para sacar conclusiones en todos los aspectos. Saber dónde estamos, saber de dónde venimos, para conocer verdaderamente dónde queremos ir.

S.B.: Adolf Loos decía exactamente lo mismo. Es decir, él tenía que basarse en la tradición y en la historia para llegar a la conclusión de que había que eliminar todo aquello que fuera superfluo. Decía que la historia había eliminado todo lo que era superfluo y esta era la línea de la evolución.

A.L.: Fíjate, yo he tenido una limitación en mi vida. Sobre todo echo mucho de menos el haber tenido tiempo para leer. Me gusta mucho leer y leo muchísimo, pero debido a que he tenido que luchar siempre contrarreloj, he tenido que dar preferencia a otras cosas en detrimento de cuanto me hubiera gustado leer.

Cambiando de tema, voy a contar una anécdota. Yo he aprendido mucho de las grandes figuras de la Arquitectura, pues he tenido la suerte de haber sido recibido por ellos. Guardo un gratísimo recuerdo de las visitas que hice a Frank Lloyd Wright. Conmigo fue tremendamente atento. Y cada vez que intenté visitarle y le pedí audiencia, me la concedió. Por eso yo, cada vez que alguien pide hablar conmigo, lo acepto, pues es una obligación adquirida por el pasado que he vivido. La primera vez que visité a Frank Lloyd Wright me impresionó la Casa de la Cascada. Me encantó, me gustó muchísimo. Él me explicó las razones por las cuales existía la Casa de la Cascada y los condicionantes que le habían impuesto los promotores que iban a vivir en aquella casa. Le dijeron: “una de las cosas que no queremos perder es poder oír el susurro del agua. Queremos estar dentro de nuestra casa disfrutando siempre de ese susurro del agua”. Como aquella casa estaba en un espacio totalmente aislado, lo pudo conseguir.

En una de las visitas que le hice al cabo de mucho tiempo me dijo: “Lamela, ¿usted recuerda la cantidad de veces que hemos comentado en nuestras conversaciones el que había que poder escuchar el susurro del agua? Bueno, pues resulta que ahora a mis clientes aquel susurro del agua les resulta un ruido continuo inaguantable.” Fíjate que anécdota tan bonita. Les resultaba un ruido inaguantable. Con lo cual se saca fácilmente la conclusión de que la vida, las demandas de la vida, los conceptos de la vida van cambiando a lo largo de los tiempos y de las situaciones.

También con quien tuve contacto fue con Alvar Aalto. Era un hombre extraordinario, un hombre magnífico. Su secretaria se llamaba Cristina Aaltonen, una mujer muy siempre muy amable. Siempre que les pedí audiencia me atendieron. Con Alvar Aalto tuve muchas conversaciones sobre la arquitectura... Su arquitectura, como tú sabes, era muy sincera, muy veraz. Y siempre me insistía: “Lamela, la Arquitectura tiene que ser verdad. Y cuanto más verdad sea, y más asequible sea, será mejor Arquitectura”. Esa fue una de las enseñanzas que recibí de Alvar Aalto y que no he olvidado.

También tuve suerte de ser recibido por otras grandes figuras coetáneas de mi época. La mayoría, desgraciadamente ya han fallecido...

S.B.: A usted, por ejemplo, se le ha criticado el uso del bambú en la T4, pero esa crítica no está fundamentada...

A.L.: A mí se me ha calificado, en muchas ocasiones, como un arquitecto comercial. A mí no me gusta ese calificativo. Me llamaban arquitecto comercial porque atendía las demandas de la clientela que conformaba la Sociedad del momento. Que es lo que yo entiendo que hay que hacer. Porque la persona que, como cliente, encarga a un arquitecto una arquitectura, es la arquitectura que necesita en el día a día. Y naturalmente, un arquitecto, por mucha personalidad que tenga, no puede ni debe cambiar las demandas sociales. Si cree que en algún

momento puede hacerlo, deber de hacerlo de una forma sencilla y casi imperceptible.

La cubierta de la T4 es una cubierta ondulante. Queríamos revestirla en su interior con madera, porque entendíamos que debía crear un ambiente cálido. Un aeropuerto no debe ser algo frío. Un aeropuerto recibe gente que normalmente está tensa porque tiene que viajar. Para muchos, viajar en avión les pone nerviosos y hay que tranquilizarles. De ahí vienen esas formas ondulantes, que son amables, y además están revestidas de madera. No de una forma tensa. El bambú se presta a ello, porque el bambú es la única planta que hay en el mundo que es longitudinalmente flexible. Aquí hubo una crítica absurda, inconcebible, disparatada... Alguien dijo: "Qué barbaridad. Teniendo pino como tenemos en Guadarrama, tiene que traer madera de bambú del lejano Oriente..." Queriendo decir que se iba a poner una solución cara. El bambú lo trajimos de China, donde se regala porque hay que entresacar ese bambú para que crezca, y esos restos te los regalan con tal de que te los lleves. Naturalmente, los regresos de las navieras que llevaban productos a Asia volían de vacío, por lo que los utilizamos para traer el bambú. Muchas veces los críticos hacen críticas indocumentadas. Les falta información.

S.B.: Usted dice que la Arquitectura tiene que basarse en la tradición.

A.L.: Sí. Es fundamental. Pero por lo menos, en sus orígenes, aunque sean lejanos. Porque la interpretación de la tradición puede ser una interpretación lejana o una interpretación inmediata...

S.B.: ¿Es la interpretación de la tradición un "lujo"? ¿Existe una voluntad nostálgica?

A.L.: En parte sí. Pero en muchos aspectos. Detrás de ti hay un cuadro del canario César Manrique, que fue un gran genio. Tuve la suerte de ir a la misma clase de aprendizaje de dibujo que César Manrique para poder ingresar en la Escuela de Arquitectura. Él quiso ser un arquitecto titulado, pero al final no pudo, porque no pudo ingresar. Cansado de las dificultades para ingresar en la Escuela de Arquitectura se retiró en su isla a hacer pintura. La pintura que él hacía, aparte de color, es arena, que él encontraba en la playa. La ligaba a la pintura y con ello hacía pintura escultórica. De hecho, se convirtió en un arquitecto fantástico. Porque todo lo que él ha hecho en Lanzarote es arquitectura de verdad. Un genio de la arquitectura; sin título.

S.B.: ¿Usted consideraría los Jameos del Agua un lujo, debido a los ambientes que crea?

A.L.: Y su propia casa, que es una maravilla. Y todo lo que él ha configurado en esa isla. A veces, es la propia isla lo que él ha moldeado, y que, al final, aparentemente, tiene aspecto de arquitectura. Pero es la isla lo que él transformaba; su tierra, de la que estaba tan enamorado.

S.B.: ¿Dónde reside para usted la arquitectura en ese arte? Porque él está en la frontera entre escultura y arquitectura. ¿Existe un conflicto?

A.L.: Era un “conflicto” que resolvía problemas y que incorporaba riqueza. Añadía lujo auténtico. En si mismo, César Manrique fue un lujo para la Sociedad. Murió en un accidente de coche, al salir de su casa, dos días antes de una cita que íbamos a tener allí mismo, pues íbamos a colaborar con un grupo alemán que quería hacer algo verdaderamente exótico. ¡Que gran ocasión perdida para todos!

Con este último recuerdo nos despedimos.

Antonio Lamela, muy atento, me acompaña personalmente hasta la salida, parándonos varias veces ante las diversas esculturas y pinturas que hay en su despacho.

Carlos Lamela (Madrid, 1957) se formó en la Escuela de Arquitectura de Madrid, obteniendo el título de Arquitecto en 1981. Tres años más tarde termina su especialización en diseño por la Università Internazionale Dell'Arte, en Florencia. Carlos Lamela considera que su vocación de arquitecto le viene desde pequeño, al haber crecido viendo a su padre "proyectar". Esta pasión por la arquitectura le conduce a llevar una vida, donde desarrolla su trabajo por todo el mundo los siete días de la semana¹. En 1991 funda el Estudio Lamela S.L., conjuntamente con su padre, Antonio Lamela, continuando la labor ya iniciada en 1954 por el Estudio Antonio Lamela. La vocación internacional de Carlos Lamela le ha llevado a ampliar sus oficinas de Madrid a Varsovia (Polonia), México DF (México) y Qatar, debido a la fuerte carga de obras fuera de España.

Carlos Lamela ha sido invitado a dar conferencias en diversas universidades, entre las que destacan la Harvard University Graduate School of Design o Cornell University. Entre sus obras más emblemáticas está la T4 del aeropuerto de Madrid-Barajas o el aeropuerto de Cracovia. Su labor ha sido reconocida en 2003 con el premio al "mejor arquitecto de España".

¹ En una entrevista concedida a L'Antic Colonial en septiembre de 2014 dice: "... la vida es una continua observación y aprendizaje. En este mundo que va tan rápido, cualquier conversación, viaje o descubrimiento doméstico es una fuente de observación."

LA VISIÓN DE CARLOS LAMELA

Madrid, mayo del 2015.

Carlos Lamela me recibe en sus nuevas oficinas en Madrid. Subo a la segunda planta, la cual está enteramente ocupada por su estudio y enseguida sale personalmente a atenderme. Se trata de un espacio diáfano. Las luminarias que desarrollaron para la T4 del aeropuerto Madrid-Barajas recubren todo el techo. En el centro de las oficinas, un hueco conecta las diferentes plantas. Toda la fachada está acristalada, pero gracias a la protección solar, se trata de un espacio confortable. Se respira orden y tranquilidad. Carlos Lamela me acompaña a su despacho, situado en una de las esquinas del edificio. Las vistas al paisaje son preciosas. No se trata de una estancia separada, sino que es una parte más del espacio abierto, diferenciada por estar bajo una doble altura. Nos sentamos alrededor de una pequeña mesa circular y comenzamos a conversar...

Carlos Lamela: Para mí la palabra lujo tiene una connotación un poco negativa. De hecho, intento evitarla en mis conversaciones con clientes. En lugar de hablar de una vivienda de lujo, hablo de vivienda de nivel alto. Creo que en la etimología de la palabra lujo se relaciona "lujo" con "lujuria".

Sergio Bruns: Los antiguos cristianos asociaron el pecado original al lujo, añadiendo el concepto de lujuria.

C.L.: Exacto. Pero si llamamos "lujo" a todo aquello que es accesorio, es decir, que no es fundamental pero que nos ayuda a complementar algo, entonces es bueno.

Lo que sucede es que en los siglos XIX y XX, debido a las corrientes del igualitarismo producidas por los movimientos marxistas y comunistas, se intenta que la sociedad tenga un nivel homogéneo. Lógicamente, a lo primero que se le incorpora una connotación negativa es al lujo, pues los recursos destinados a hacer algo lujoso podrían ser destinados a resolver problemas más básicos que afectan a la mayoría de la población. Pero, según mi opinión, "la energía ni se crea ni se destruye", es decir, todo se equilibra. En definitiva, las sociedades en Europa han estado balanceándose, entre el exceso de recursos y su reparto.

S.B.: Lo que está afirmando es que existe un lujo superfluo. Pero también existe el lujo que va más allá de lo necesario y no es superfluo.

C.L.: ¡Efectivamente! Aunque hay que relativizar el concepto de “superfluo”. Porque, por el ejemplo, para producir las plumas de lujo de Mont Blanc deben existir fábricas y operarios. Lo mismo sucede con la industria del automóvil. Es decir, el lujo mueve la economía.

Yo creo que, como en la vida, todo lo que está en equilibrio es bueno. En ese sentido, mientras exista un equilibrio, el lujo es bueno.

S.B.: En relación a la Arquitectura le voy a poner un ejemplo muy sencillo. Ahora mismo estamos sentados bajo una doble altura, con vistas a una preciosa arboleda. Esto es un lujo, de la misma manera que es el “Raumplan” defendido por Adolf Loos. En cambio, también se podría argumentar que esto es superfluo. Se podría haber aprovechado la doble altura y tener un despacho más.

C.L.: ¡Por supuesto! Estoy totalmente de acuerdo. Este espacio es un lujo. Evidentemente ha costado más y tiene mayores costes de mantenimiento.

S.B.: ¿Cómo convence a sus clientes de que este lujo es necesario?

C.L.: Hoy en día este tipo de lujo es mucho más fácil de entender. Hay dos tipos de clientes: los usuarios finales y los usuarios que utilizan el mundo de la Arquitectura para vender. Al usuario final se le convence de una forma muy diferente con respecto al otro.

Al usuario final se le tiene que convencer de una forma no economicista, sino apelando a lo feliz que se va a sentir disfrutando de ese espacio (independientemente del precio).

Al promotor hay que convencerle de otra forma. Posiblemente va a conseguir un rendimiento mayor de su inversión porque su producto se va a poder vender antes o por un precio mayor.

Yo creo que el hecho de estar sentados aquí, con vistas al pinar, protegidos por una celosía exterior, con un nivel de climatización adecuado y con esta altura libre, es un lujo, y todo el mundo estaría de acuerdo respecto a ello.

Dado que yo invierto muchas horas al día aquí, me compensa trabajar en un sitio agradable. Me podía haber costado menos, pero no sería lo mismo.

Además, este espacio es un modo de vender. Cuando llega un cliente a un lugar agradable como este, ya se le está dando una referencia de cómo es tu arquitectura y se lleva una buena imagen.

S.B.: Lo que usted está haciendo es apelar a las emociones de su cliente.

C.L.: Claro, la Arquitectura es una pura emoción. La Arquitectura con mayúscula, pues hay Arquitectura con mayúscula y arquitectura con minúscula. Otros edificios resuelven digna-

mente su función pero no emocionan.

S.B.: ¿Para crear Arquitectura con mayúscula deberíamos considerar que las emociones o los deseos son una necesidad?

C.L.: ¡Sin duda!

S.B.: Usted cita en algunas entrevistas a un profesor que tuvo el cual decía que “la Arquitectura es pensamiento, y no hace falta dibujarla”.

C.L.: Sí, es una frase que la recuerdo muy bien, pues me dio mucho que pensar. Yo pongo siempre como ejemplo a los grandes jugadores de ajedrez que no necesitan el tablero para jugar.

Recuerdo una anécdota que me contó un profesor (un profesor de mi padre, con el que tuvimos una gran amistad) que paseando por El Escorial con un alumno brillante le dijo: “Don Alfonso, vamos a jugar al ajedrez”. Y el profesor dijo: “bueno, pero espérate, que esta tarde no puedo”. Y le responde: “¡no, juguemos mientras paseamos!”

Por lo tanto, ¿por qué no vamos a proyectar mientras paseamos? Lo que sucede es que la propia mecánica del proceso necesita un soporte. Pero yo creo que hay muchos Arquitectos que serían capaces de concebir una obra en su cabeza sin hacer una sola línea.

De hecho, aunque en la época romana y en la época de los egipcios o de los griegos ya tenían su manera de representación mediante tablillas de cera o mediante pergaminos, es Filippo Brunelleschi el primer arquitecto que decide dibujar el proyecto de la cúpula de Santa María de las Flores en Florencia, porque técnicamente era muy difícil trasladar eso de viva voz. Más tarde se traslada aquí ese método para construir grandes obras como El Escorial, donde Juan Bautista de Toledo (que había vivido en Italia) importa todo el conocimiento italiano.

Pero siempre ha existido una manera de afrontar la Arquitectura de una forma totalmente intelectual y sin soporte.

S.B.: Adolf Loos dice que el Panteón puede ser descrito, no es necesario dibujarlo para construirlo.

C.L.: Las formas rotundas y conceptuales son fáciles de describir. Cuanto más conceptual es algo, más fácil de describir es.

S.B.: Pero también dice que la Arquitectura no puede ser descrita por otras artes. Por ejemplo, la fotografía no puede describir la Arquitectura porque es un arte bidimensional.

C.L.: No estoy de acuerdo, pues el dibujo tampoco es un arte tridimensional y con los dibujos se construyen los edificios. La superposición de multitud de planos bidimensionales te da las tres dimensiones. En definitiva es lo mismo que sucede con los fotogramas de una

película de cine, donde se engaña al ojo para que piense que hay movimiento. Pero no deja de ser una sucesión de fotografías fijas. Eso se puede aplicar perfectamente a la Arquitectura.

S.B.: Cambiando de tema, Adolf Loos criticaba el ornamento por ser superfluo. Tras analizar la historia llega a la conclusión de que la evolución había eliminado todo aquello que era innecesario, por lo que el ornamento debía ser censurado, pues era superfluo. En cambio, hoy en día se podría considerar el ornamento como un método para evitar la repetición. ¿Se podría considerar la estructura de la T4 del aeropuerto de Madrid-Barajas ornamento?

C.L.: Yo creo que el caso de la T4 es ambivalente. Por un lado cumple su misión estructural. Pero también es cierto que la misión estructural se podría haber cumplido de forma más sencilla. Por otro lado se convierte la estructura en una composición escultural.

S.B.: Es decir, la estructura en la T4 está asumiendo la función del arte.

C.L.: ¡Sí, claro!

S.B.: Usted realizó un Máster de Diseño en Florencia. ¿Cómo le ha influido esa experiencia?

C.L.: Mi experiencia en Italia me ha influido mucho. Tanto en mi vida personal como en mi vida profesional. Porque Italia no fue solamente el Máster, si no mucho más. Me dedicaba fundamentalmente a viajar, solo, recorriendo todo el país. Italia era desde el siglo XVIII una visita obligada para los pintores, escultores y arquitectos que acababan sus carreras. Italia no son sólo monumentos y arquitectura; es paisaje, es color, es Mediterráneo. Es el crisol de la Humanidad. ¿Dónde surge la religión católica? En Roma. ¿Dónde surge el Renacimiento? En Roma. Hice un Máster en Italia de Diseño Industrial y Diseño Gráfico y luego de Arte Africano, pero esto es lo de menos. Pues una persona se compone de sus experiencias y yo, desde luego, no era el mismo, era otra persona y otro profesional antes de vivir en Italia.

S.B.: Usted dice que hay que observar, analizar y sacar conclusiones...

C.L.: La vida es un continuo aprendizaje. El hijo aprende del padre y el padre aprende del hijo. El esposo aprende de la esposa y viceversa. Los amigos aprenden entre sí. A nivel profesional, el arquitecto aprende del cliente y el cliente aprende del arquitecto.

S.B.: ¿Está hablando de refinamiento de ideas?

C.L.: "Refinamiento" es una palabra con doble sentido. El refinamiento significa afinar. Afinar es pulir. Pulir es quitar lo que sobra y dejar la esencia.

S.B.: ¿Entonces podríamos decir que el “lujo” se produce por refinamiento?

C.L.: Yo creo que el “Lujo” con mayúscula es “refinamiento”, pues se basa en un proceso de depuración continuo.

S.B.: ¿Buscan ustedes conseguir un lujo por refinamiento al repetir tipologías como los aeropuertos en Polonia, Egipto, Gran Canaria,...? ¿O se trata simplemente de aprovechar el conocimiento adquirido?

C.L.: Todo proceso arquitectónico de calidad implica un refinamiento continuo. En el fondo también es una optimización, una progresión y un perfeccionamiento permanente.

S.B.: ¿Cree que ese proceso de perfeccionamiento lleva a la innovación?

C.L.: Sí, pues en toda labor intelectual, al afrontar un proyecto, se está caminando hacia la innovación. Cuando se quiere resolver un problema, como fue el caso de la estructura de Torres Colón, es por un razonamiento intelectual. De esa labor intelectual para resolver un problema surgen nuevas ideas. Ahora estamos trabajando junto con Foster & Partners en un proyecto muy interesante en Madrid en Plaza de España. El otro día estábamos discutiendo como resolver la estructura de la fachada, y decidiendo si mantenerla o sustituirla. En ese tipo de discusiones con diferentes gentes, cambiando impresiones, se llega a grandes conclusiones.

S.B.: Ese es un buen ejemplo. ¿La innovación aplicada a dicha fachada procede de la tradición? ¿Cree que la innovación surge del análisis de la tradición o se trata de una ruptura?

C.L.: Yo no creo en las rupturas. En la Historia de la Humanidad nunca ha habido una ruptura. Es decir, no hay nadie capaz de imaginar algo absolutamente nuevo. Todos los inventos se basan en modificar lo existente. Es decir, la esfera existe porque existe el círculo que al someterse a un proceso de revolución se transforma en la esfera. En la humanidad todo ha sido evolutivo. Lo que sucede es que los saltos, a veces, han sido mayores o menores. Ha habido personas excepcionales, como Newton, capaces de adelantarse décadas a su tiempo. Recordemos su célebre frase: “Si he logrado ver más lejos, ha sido porque he subido a hombros de gigantes”. Ha habido personas excepcionales en la Historia de la Humanidad. Un buen ejemplo es el famoso salto de Bob Beamon en las Olimpiadas del 68. Saltó un metro más que su predecesor, a pesar de que se consideraba que dicho record no se superaría en veinte años. En aquel caso se daban todas las circunstancias favorables. Hacía el viento máximo favorable y el saltador puso su zapato justo un milímetro antes de pisar la línea. En la Arquitectura, de repente, aparecen arquitectos como Gerrit Rietveld, como Adolf Loos, como Le Corbusier, o como Mies van der Rohe y logran adelantarse 50 años en la historia. O como el propio Norman Foster, que considero el gran Arquitecto de finales del siglo XX. Los demás

arquitectos podremos ser mejores o peores; y les acompañamos.

S.B.: ¿Es el lujo el que mueve la innovación?

C.L.: Sí, volviendo al ejemplo de la pluma de Mont Blanc...

- En ese momento me muestra su pluma. Una pieza preciosa, que le regaló su padre. -

C.L.: Esta es una pluma que se considera "lujo". Tiene un coste alto. Tiene incluso un pequeño zafiro incrustado, lo cual indica que hay una pretensión de distinción. Pero a su vez, es una pluma con una tecnología tremenda. Esta pluma la tengo por su reducido tamaño, que me permite llevarla en el bolsillo. ¿Cómo han conseguido reducir las dimensiones de la pluma? Pues gracias a un sistema que consigue esconder el plumín. Esto es lujo. Pero, a su vez, también es un lujo tecnológico.

Tras este último ejemplo, Carlos Lamela se ofrece a enseñarme sus oficinas. Me comenta que a raíz de la crisis en España tuvieron que reducir la plantilla en Madrid de unos cien empleados a cuarenta, pero que en cambio, han abierto nuevas oficinas en México, Polonia y Qatar. Alrededor del hueco central a doble altura, unas maquetas muestran el trabajo del Estudio Lamela de los últimos años. Están guardadas en vitrinas, como si fueran joyas. Destaca la primera maqueta, realizada en madera, del Estadio Santiago Bernabeu. Carlos Lamela se agacha y me muestra un pequeño orificio en la madera que utilizaba para pasar un hilo por él, y comprobar así las visuales más desfavorables del estadio.

A continuación vemos una serie de maquetas del Centro Canalejas en Madrid. Conversamos brevemente con Tatiana Calvo, que está trabajando en la fachada del edificio. Al oír el nombre de la tesis opina: "a la palabra lujo se le asocian valores negativos", a lo que Carlos Lamela responde: "sí, su etimología es interesante".

Vemos otros proyectos y Carlos Lamela me sorprende diciéndome que me quiere enseñar el garaje. Accedemos a él pasando por un pequeño vestíbulo, también repleto de maquetas, y al entrar en el garaje, Carlos Lamela me explica como lograron crear un espacio lujoso en un lugar carente de valor, como es el garaje, a través de dejar sólo lo esencial. Efectivamente, se trata de un espacio ordenado y muy cuidadosamente tratado.

Finalmente salimos del edificio y nos asomamos a un pequeño patio trasero, se trata de un jardín escondido, un lujo.

Carlos Lamela se despide amablemente y vuelve a su despacho.

